

TADEU PEREIRA DOS SANTOS

**ENTRE GRANDE OTELO E SEBASTIÃO:
TRAMAS, REPRESENTAÇÕES E MEMÓRIAS**

**UBERLÂNDIA
2016**

TADEU PEREIRA DOS SANTOS

**ENTRE GRANDE OTELO E SEBASTIÃO:
TRAMAS, REPRESENTAÇÕES E MEMÓRIAS**

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de
Uberlândia como exigência final
para a obtenção do Título de
Doutor em História.

Área de Concentração: História
Social

Orientadora: Prof. Dra. Maria
Clara Tomaz Machado

UBERLÂNDIA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S237e Santos, Tadeu Pereira dos, 1978-
2016 Entre Grande Otelo e Sebastião : tramas, representações e memórias
/ Tadeu Pereira dos Santos. - 2016.
597 f. : il.

Orientadora: Maria Clara Tomaz Machado.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Grande Otelo, 1915-1993 - Teses. 3. História
social - Teses. 4. Historiografia - Teses. I. Machado, Maria Clara Tomaz.
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
História. III. Título.

CDU: 930

ENTRE GRANDE OTELO E SEBASTIÃO: TRAMAS, REPRESENTAÇÕES E MEMÓRIAS

Tese aprovada para a obtenção do título
de Doutor no Programa de Pós-
Graduação em História da Universidade
Federal de Uberlândia (MG) pela banca
examinadora formada por:

Uberlândia, 26 de fevereiro de 2016.



Prof.^a Dr.^a Maria Clara Tomaz Machado, UFU/MG



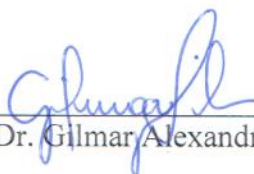
Prof.^a Dr.^a Maria Izilda Santos Matos, PUC/SP



Prof. Dr. Valdeci Rezende Borges, UFG/Catalão



Prof. Dr. Gilberto Cesar de Noronha, UFU/MG



Prof. Dr. Gilmar Alexandre da Silva, IFTM/Ituiutaba

“O princípio da sabedoria é:
Adquire a sabedoria;
Sim, com tudo o que possuis,
Adquire o entendimento”.

Provérbios 4,7 – Bíblia Sagrada

AGRADECIMENTOS

A possibilidade de agradecer é um privilégio, pois permite reconhecer e, ao mesmo tempo, dizer o quanto vocês foram fundamentais na realização desse sonho. Por isso, pela contribuição dada a mim nessa jornada, as palavras são insuficientes para expressar a minha gratidão, o meu muito obrigado.

Agradeço, primeiramente, a Deus, o único que é digno de toda honra, glória e louvor, pela sua constante presença em minha vida e por ter a certeza de que, até aqui, me ajudou o Senhor.

Aos meus pais – Maria Helena e Tarciso – por todo amor e carinho que me concederam durante toda a vida, não medindo esforços para que eu pudesse concretizar os meus objetivos: obrigado por me deixarem fazer parte de suas vidas.

Aos meus irmãos (as) Tânia, Telma, Telmy, Telmar, Tarcia, Telmo, Túlio, Teane e os (as) sobrinhos (as) que tornaram a minha vida mais gostosa, às vezes pautada por desavenças, brincadeiras, afetos, carinhos, enfim, por acreditarem em meu sucesso.

Aos professores da Escola Estadual Laudelina Dias Lacerda e da Escola Estadual Tancredo Neves, em especial, Edna Figueiredo – e aos múltiplos significados que ocupam na minha história de vida – a Risomar e a Tânia Mares.

Aos amigos Vinícius Barros, Rodrigo Botelho, Elder, Lauvir, Alex (Da Lua), Leandro Rocha, Ruth Sabóia, Valéria, Vanessa Gomes, Breno Gomes, Fabiana, Hudson, Rodney, Jorge Antunes, Mateus “caroço”, pessoas com quem sempre dividi minhas alegrias e tristezas.

À Dona Maria Barros e família, assim com a Dona Idena e família, que sempre terem me incentivaram nessa jornada e pelos momentos maravilhosos que pude desfrutar ao lado dessas famílias.

Aos irmãos das Igrejas Presbiterianas de Almenara, em especial, Fabiano Araújo, Ademir Gobira, Rozilmar e família, Noeme, Ruth, Israel e Sandra, Sandrinha Botelho e família, Ravel, Ramissés, Fatinha, Pereira, Wedson, Hanna, Wiliam Vagner, José Carlos, Beth, Iran, Ronaldo, Cida, Raquel, Weder e Dedé.

A Dom Felipe e família, pelos bons ensinamentos, pelo carinho e amizade.

A Eduardo Warpechowski e Sandra Fiuza, pelas sugestões intelectuais, pelo convívio e pelo apoio técnico.

Aos meus entrevistados pela confiança a mim concedida e por fazer do meu projeto de pesquisa uma realidade.

Aos filhos de Sebastião, visto como Grande Otelo, que tem lutado arduamente para que a sua história não seja esquecida.

Aos técnicos do Instituto de História, Luciana Lemes, João Batista, Gaspar, Abadia, Juliana, Sandra, Josiane, Stênio, Luís, Cristina, Flávia e Maria Helena pelos nossos constantes bate-papos e pelo significativo trabalho prestado aos alunos desse Instituto, que sempre tem facilitado muito a vida dos estudantes.

Aos mestres professores do Curso de História, pela magnífica contribuição intelectual que corroboraram para que o trabalho fosse uma realidade.

À professora Maria Clara Tomaz Machado, a qual sempre foi meu suporte no âmbito acadêmico, com quem tive a oportunidade de compartilhar sonhos, projetos. Agradeço, também, pela sua solidariedade em momentos difíceis da minha jornada, pelo carinho e compreensão e pelos valiosos conselhos, fundamentais para o meu crescimento pessoal e intelectual. Ser seu orientando no doutorado foi um privilégio pelos plurais significados que você ocupa em minha trajetória. O seu profissionalismo, cumplicidade, amizade e, sobretudo, o modo com que conduziu a orientação permitiram aprimorar o meu crescimento e, por sua vez, realizar a tese com êxito. Assim, posso dizer que a liberdade concedida e a sua crença em meu potencial foram cruciais para que eu pudesse ousar. Desse modo, para além da orientação, reforço a minha gratidão e alegria, já que o convívio oportunizou-me aprendizado com qualidade, haja vista que suas inúmeras qualidades compartilhadas, sobretudo seu caráter, compromisso, humanidade e sabedoria, renovavam meus sonhos e impulsionaram-me para que chegasse ao final deste percurso feliz e grato por tudo!

Aos ex-orientadores Newton Dângelo e Heloísa Helena Pacheco Cardoso, o meu muito obrigado. Afinal, as suas contribuições e preciosos ensinamentos foram fundamentais para que eu pudesse chegar ao doutorado.

Ao professor Antônio de Almeida por ter sido uma inspiração para que eu me tornasse Historiador. A seriedade do seu trabalho acadêmico validado em seus ensinamentos manifestos em uma vida pública ou privada em que se aliam prática e teoria e, sobretudo, por fazer parte de toda minha trajetória acadêmica, por meio do diálogo, de conselhos, que, ao longo do desenvolvimento desse trabalho (13 anos) foram fundamentais para o aperfeiçoamento do mesmo.

Aos professores (as) da Pós-Graduação em História, em especial Célia Rocha Calvo Rocha, Luciene Lehmkuhl, Rosângela Patriota e Maria Clara Tomaz Machado, pelas significativas contribuições nas disciplinas ministradas durante o curso.

A professora Jacy Alves de Seixas, pelas suas contribuições intelectuais e pelo grande incentivo na leitura da obra de Paul Ricoeur, a qual conduziu-me a um novo olhar sobre memória.

Às professoras Marta Emísia Jacinto Barbosa e Maria do Rosário da Cunha Peixoto, as quais me deram como presente a problemática da tese. Suas valiosas contribuições sedimentam a presente obra sobre Sebastião.

Ao professor Gilberto Cesar de Noronha pela sua valiosa leitura no exame de qualificação, cujo olhar acurado me conduziu à reformulação da tese aqui apresentada. Isto é, o seu envolvimento, compromisso, dedicação com o intuito de somar, suscitou questões não pensada, mas essenciais para substanciá-la. Espero continuarmos nosso fluído diálogo, que já dura quase 10 anos em questões sobre memória e história, que muito nos instigam. Obrigado pela preciosa leitura e profissionalismo do que se espera de um amigo.

Aos professores (as) Maria Izilda Matos, Valdeci Borges e Gilmar Alexandre da Silva, por aceitarem o convite em compor a Banca de Defesa de Doutorado, na medida em que, além do seu profissionalismo, as suas contribuições serão fundamentais para o desenvolvimento futuro desse trabalho e, sobretudo, pela peculiaridade de ter em minha Banca um amigo/irmão (Gilmar) que desde, a Graduação, é um interlocutor constante nos debates intelectuais, aos bons conselhos nos momentos de dificuldades pessoais e profissionais. Estamos juntos nessa luta e sempre inquietos com aquilo que mais nos instigam na História, a escrituração e os desafios aos historiadores.

Aos colegas da VII Turma do Doutorado em História da Universidade Federal de Uberlândia, em especial, ao Radamés, Iraneide, Valéria, Mauro, Raquel, Sandra, Ricardo, Cintias, Rosane, Túlio, Roberto e Elias, pela convivência, soliedaridade em compartilhar experiências no âmbito da academia e fora dela.

Ao irmão(a)/amigo(a) Radamés e Juliana pelo compartilhar da mesma fé, pela amizade, pela força nas adversidades e pelos incentivos ao longo dessa jornada.

Aos amigos do Norte de Minas: Meire, Valéria, Rosana, Leandro Aquino, Andrey, Clarice, Roberto, Filomena, Lauro, Auricharme, Eduardo, Valmiro, Saulo, em especial a Rosana, Valéria, Auricharme e Andrey, pela amizade construída e sedimenta na fase do doutorado.

Aos eternos “Populinos” (Diogo de Souza Brito, Carol, Floriana, Rafael Guarato, Elmiro, Getúlio, Ricielle, Ricardo Gollovat, Raphael Ribeiro, Florisvaldo, Fernanda Santos, Jacqueline, Luciene, Roberta Paula e Vera Puga) pelo convívio, pelas brincadeiras, pela contribuição intelectual e por concederem-me momentos prazerosos na produção intelectual.

Aos “Docpopulinos” Anderson/Coxinha, Floriana, Priscylla pela convivência, irmandade, amizade e cumplicidade. A nossa convivência e apoio mútuo na concretização de nossos sonhos tornaram-se um grande suporte na superação dos desafios. Aos amigos da sala 1H63, em especial ao Anderson, que pelo apoio técnico, pode acompanhar mais de perto a minha labuta diária, o meu muito obrigado pelo apoio e paciência ao longo da construção da tese.

Aos professores da Linha História e Cultura, em especial aos professores(as) Florisvaldo, Vera Puga e Mônica Abdala pelas significativas contribuições intelectuais e pela solidariedade.

Ao Túlio, Raquel e Roberto, da Linha História e Cultura, pelo compartilhar dos desafios e solidariedade ao longo do curso.

Ao professor Cairo pela sua contribuição intelectual, profissionalismo e grandes incentivos ao meu crescimento acadêmico e profissional. A preciosidade de seus ensinamentos foi de grande valia para o meu aprimoramento intelectual e pessoal.

Ao Leandro Ferraz, meu conterrâneo, colega do curso desde a infância, com quem compartilhei a saudade da terra natal.

Aos amigos e conhecidos do Facebook pelo constante incentivo para que eu continuasse o meu labor.

Ao amigo (a) Cristiano Rangel e Dona Ana pelos fluídos diálogos e pela convivência e suporte em Uberlândia.

Ao amigo Artur Nogueira pelas suas valiosas contribuições intelectuais que foram fundamentais para o aprimoramento dessa tese, pelo convívio e fluído diálogo enriquecedor e, sobretudo, pelo socorro em questões técnicas.

Há amigos mais chegados que irmãos, diz o princípio bíblico, e é desse modo que eu reporto-me a Fernando Carlos Naves e Dona Juracy, pessoas que são presentes de Deus em minha vida. O meu muito obrigado por tudo que me proporcionaram ao longo desses anos em Uberlândia. Tê-los como amigos é um privilégio, os conselhos, os incentivos e, sobretudo, as interlocuções intelectuais foram cruciais para o êxito do meu crescimento acadêmico.

À Capes pela concessão da bolsa de estudos, que possibilitou-me fazer uma tese com qualidade, haja vista que dedicar-se integralmente à pesquisa e aos estudos acadêmicos não é uma prerrogativa extensiva a todos os estudantes de Pós-Graduação.

Aos funcionários do Arquivo Público de Uberlândia, da FUNARTE, Biblioteca Nacional, Associação de Imprensa Brasileira (ABI), Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro e São Paulo, pela acolhida durante as pesquisas.

Ao amigo Edeílson Matias de Azevedo (*in-memoriam*), pelo seu ensino que contribuíram para que essa tese fosse uma realidade.

Aos amigos da ex-república da antiga rua 29, no Bairro Santa Mônica, em especial a Jane Machado, pela amizade sincera, pela cumplicidade e pela significativa contribuição e apoio vivo ao longo dessa jornada ao longo de 15 anos em Uberlândia. Sua ausência se faz presença pelo incentivo e pelas boas lembranças e convívio na Graduação.

À minha amiga Luciana Lemes Barbosa, o meu muito obrigado pelo apoio dispensado ao longo de minha jornada no Bloco H. O socorro, o auxílio, os conselhos e, sobretudo, os incentivos foram fundamentais para concretização dessa conquista.

À Floriana e à Roberta Paula pela amizade, carinho, pelos diálogos, encontros dentro e fora da academia e, sobretudo, por me incentivarem e torcerem pelo meu crescimento.

Às colegas que se tornaram amigas Cinthia Martins, Cássia Silva, Rosana Kuniya com quem tive o prazer de saborear prazerosos almoços no RU, dividindo alegria e tristeza da nossa caminhada intelectual.

À Luciana Tavares, à Jaqueline Peixoto e à Carol, pelas contribuições intelectuais e pelos fluídos bate-papo ao longo de bons anos nos corredores da História.

Aos amigos de Patos de Minas, em especial a Leonardo Latini, Paulo Moreira que sempre me incentivaram nessa conquista.

Aos amigos e pessoas da República da Antiga rua 13, que tornaram mais leve o meu caminhar ao longo desses 4 anos. Isto é, dividir o meu cotidiano com Valéria, Rosana, Walter, Andrey, Mariana, Adriana e Auricharme, me oportunizou fruto de crescimento intelectual e pessoal. Além disso, a convivência com Mateus Germano, Jean, Caio, Juliana, Emerson, Michele e Victor, foi enriquecedora e proporcionando diálogos muito prazerosos.

A Byron e família pela generosa acolhida ao longo desses 10 anos que moro em sua casa. Seus incentivos e compreensão foram fundamentais para manter o ambiente saudável e agradável.

Às demais pessoas e amigos que colaboraram na realização desse trabalho: Paulo Augusto Soares, Walter Assis, Cleodir, Janaína Jácome, Geovana de Lurdes, José Amaral Neto, Túlio Barbosa, Victor Mariusso, Cássio Murilo, Amália, Diogo Naves, Tiago, Abner, Rafaela, Padre Rogério, Dom Felipe Junior, Núbia, Renato Jales, Jaciely, Jeremias Brasileiro, Júlio Cesar Meira, Adelmo e Eunice Naves.

Isso é para eu lembrar que essa conquista só foi possível pela grande contribuição de cada pessoa mencionada e por aqueles que, ao redigir essas linhas, não me lembrei.

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

“Eu, pra chegar ao ponto em que cheguei, tive de dizer muito “sim senhor”, tive de me agachar muito, só não me agachei demais pra não aparecer o bumbum”.

Sebastião de Souza Prata

Revista Manchete, 1983

RESUMO

A tese consiste em uma análise da integralidade do sujeito Sebastião, negro, ator, umbandista, político, poeta, escritor, compositor e pai de 5 filhos, cuja identidade fora usurpada pelo seu ser cultural comercial Grande Otelo. Trata-se de sujeito de relevância artística/cultural nacional, com veiculação ainda recorrente, proporcionando aos diversos tipos de leitores e expectadores múltiplos significados e sentidos referentes ao artista por suas vivências no teatro, cinema e TV. Desentranhei, via caráter relacional, o sujeito Sebastião dos seus personagens e do produto cultural Grande Otelo, percorrendo os âmbitos ficcional, e real, entrelaçando Memória e História como fios condutores da trama, sem desconsiderar, contudo, suas respectivas peculiaridades. O intervalo temporal pesquisado foi o período entre 1915 a 2015. Desta feita, perscrutamos o passado que nos conduziu ao processo originador de Grande Otelo em 1935, de modo a explicitar os usos e abusos dos processos instituidores do lembrar do ler e ver Sebastião como Grande Otelo, mantendo o primeiro como sombra do segundo. A partir do esquecimento de Sebastião em Grande Otelo nos reportamos ao nascimento em 1915, pela sua expressão de humanização como sujeito social, estabelecendo as aproximações e distanciamentos do relacionamento entre as naturezas distintas de suas constituição. Para tanto, vali-me como historiador do sentido pretérito da memória reclamante da ligação entre memória lembrança e memória habitus, portando-me como mediador entre ambas para satisfazer à interpretação requerida com caráter histórico, dotando a narrativa de pertinente inteligibilidade e legibilidade para clareza do e sua posterior reflexão. Em suma, pela perlaboração, ficou explicitado não poder deslocar a realidade de Grande Otelo para a de Sebastião, para dar sentido a um por meio do outro e, sobretudo, não ser possível equivalê-los, pois enquanto o ponto referencial de Grande Otelo consiste no ano de 1935, o Sebastião o precede, datando-se em 1915.

PALAVRAS-CHAVE: PRATA/SUJEITO. NEGRITUDE. PERSONAGENS. GRANDE OTELO/PRODUTO CULTURAL. REPRESENTAÇÕES. ESQUECIMENTO. MEMÓRIA. HISTÓRIA. HISTORIOGRAFIA.

ABSTRACT

The thesis consists in an analysis of the integrality of Sebastião, negro, actor, Umbanda spiritist, politician, poet, writer, composer and father of 5 children, whose identity had been usurped by his commercial and cultural career as Grande Otelo. He is a person of national artistic and cultural relevance who is constantly promulgated by his roles in theater, movies and TV to various types of readers and viewers who transmit to the artist multiple meanings and senses. I developed the character and personality of Sebastião by means of his role playing and of his cultural product, Grande Otelo, and by reviewing his fictional and real spheres and intertwining memory and history as the thread of the plot, without ignoring, however, their respective peculiarities. The research period was from 1915 to 2015. Thus, we investigated the past which led to the original existence of Grande Otelo in 1935 in order to clarify the uses and abuses of the founding processes of memory, reading and seeing Sebastião as Grande Otelo, keeping in mind the first as a shadow of the second. Starting from the disappearance of Sebastião in the role of Grande Otelo we go back to his birth in 1915 in order to express his humanization as a social subject, and establish the similarities and differences of the relationship between the distinct natures. Thus, as a historian, I availed myself of the preterit sense of memory which exacts a link between memory memory and memory habitus. I then considered myself as a mediator between the two so as to satisfy the interpretation required by a historical character, and imparted the relevant intelligibility and readability to the narrative in order to clarify the reflection of the reader. In short, through our analysis it was shown that the reality of Grande Otelo can not be transferred to that of Sebastião in order to make sense of one by means of the other, and above all that it is impossible to equate them since the point of reference for Grande Otelo is the year 1935, and that of Sebastião dates back to 1915.

KEYWORDS: PRATA/SUBJECT. NEGRITUDE. CHARACTERS. GRANDE OTELO/ CULTURAL PRODUCT. REPRESENTATIONS. OBLIVION. MEMORY. HISTORY. HISTORIOGRAPHY.

LISTAS DE TESTEMUNHOS IMÁGETICOS

1 – Mausoléu de Grande Otelo no Cemitério São Pedro em Uberlândia, 2004. O Mausoléu foi afixado em 26 de novembro de 1994	45
2 – Em “Macunaíma” o momento máximo da carreira de um homem que dedicou toda sua vida ao cinema e à cultura brasileira e pagou caro por sua ingenuidade e dedicação à arte	54
3 – O gênio que se chamava Grande Othelo.....	62
4 – Material de divulgação da Medalha Grande Otelo.....	66
5 – Agente culturais recebem homenagens.....	68
6 – Manifestação em frente ao Teatro Grande Otelo.....	76
7 – Manifestação em frente ao Teatro Grande Otelo.....	76
8 – Manifestação em frente ao Teatro Grande Otelo.....	76
9 – Rua Grande Otelo.....	79
10 – Escola Municipal de Educação Infantil Grande Otelo	82
11 – Trilogia Inacabada de Nelson Pereira dos Santos	111
12 – Artistas negros brigam por espaços	114
13 – Artistas negros brigam por espaços	115
14 – Programação Festeja os 90 anos de Grande Otelo	120
15 – Talento estimulado pela necessidade	122
16 – Fãs e parentes rezam por Grande Othelo	134
17 – Uberlândia da reportagem	137
18 – Othelo será enterrado às 16h	139
19 – O Adeus de Uberlândia a Grande Othelo	140
20 – O caixão desceu à sepultura por volta das 19 horas	142
21 – A viúva Maria da Graça emocionada no desembarque	143
22 – Multidão foi dar o último adeus a Othelo, o Grande	144
23 – O hall da Câmara Municipal ficou lotado o dia todo	145
24 – Multidão da o último adeus	148
25 – Grande Othelo: multidão da o último adeus	150
26 – Busto de Grande Otelo, localizado na Praça Tubal Vilela, centro da cidade de Uberlândia	152
27 – Busto de Grande Otelo na Praça Tubal Vilela, centro da cidade de Uberlândia	153
28 – Pronunciamento do Deputado Zaire Rezende em homenagem ao ator Grande Otelo	156

29 – Tia Neguinha: “Ele, era um menino bastante levado”	158
30 – Othelo se preparava para encenar mais uma peça	161
31 – Grande Othelo é enterrado em meio a discussão sobre jazigo	164
32 – Otelo “visita” o teatro ao qual emprestou seu nome	172
33 – Ator queria vaga na Academia de Letras	178
34 – O cinema brasileiro perde a sua cara	186
35 – Uberlândia perde o seu Grande Othelo	188
36 – País chora morte de Othelo	189
37 – Grande Otelo morre aos 78 anos em Paris	191
38 – Grande Otelo morre em Paris	194
39 – O cinema brasileiro perde sua cara	194
40 – Ator queria vaga na Academia de Letras	194
41 – Na última entrevista, uma declaração de amor à arte	198
42 – Grande Otelo morre em Paris	201
43 – Tamanho não é documento	211
44 – Capa do compacto Grande Otelo, <i>Água, Água, Água...</i> , do Carnaval de 1985	224
45 – A vida de Otelo e a própria história do Teatro Brasileiro	227
46 – A vida de Otelo e a própria história do Teatro Brasileiro	227
47 – Lamento de Otelo	228
48 – Libertação dos escravos	230
49 – Libertação dos escravos	231
50 – Casamento na roça	234
51 – As primeiras fotos do filme “Caminho do Céu”	233
52 – Como nasce um filme	240
53 – Imagem do Filme Moleque Tião	248
54 – Maria Abadia mãe de Sebastião	275
55 – Francisco Pinto irmão de Sebastião	275
56 – Sebastião Bernardo da Costa na Estação Mogiana em São Pedro de Uberabinha ...	276
57 – Sebastião Bernardo da Costa na reunião da família Queiróz	284
58 – Imagem publicada após a tragédia em 1949	287
59 – Grande Otelo casou-se de novo	297
60 – Grande Otelo chorou em pleno palco	301
61 – Quantos cigarros você fuma por dia?	303
62 – Sebastião, Olga e filhos no ensaio do Homem de La Mancha	304

63 – Sebastião como Prata e sua segunda família	305
64 – Jaciara, Sebastião e sua neta recém-nascida	307
65 – Sebastião como Prata e filho Mário Luís	311
66 – Sebastião como Prata, Olga e filhos	312
67 – Sebastião como Prata e filhos	312
68 – Sebastião como Prata e seus filhos	313
69 – Sebastião como Prata e seus quatro filhos com Olga Vasconcelos	313
70 – Sebastião como Prata e seus quatro filhos com Olga Vasconcelos	314
71 – Sebastião como Prata e filho caçula	314
72 – Sebastião como Prata e um dos seus filhos	315
73 – Orson Welles, Maria Helena e Sebastião	324
74 – Sebastião como Pequeno Otelo nas Companhias Negras de Revistas em São Paulo	337
75 – Sebastião Bernardo da Costa nas Tabocas	409
76 – Sebastião como Prata e Grande Otelo	441
77 – Ainda o casamento de Grande Otelo	444
78 – Tudo é muito válido para evitar o azar	445
79 – Sebastião em Prata como Grande com policiais das Forças Expedicionárias	519
80 – Sebastião como Prata na PRE-8	524
81 – Grande Otelo barrado porque é preto!	529

LISTRA DE QUADROS

Capítulo 1

Quadro I: A quantificação via Qualitativo de Sebastião em Prata como Grande Otelo no seu pós morte entre 1993 a 2015	84
Quadro II: Filmes exibidos após a morte de Sebastião em canais abertos e fechados, reportando a Grande Otelo (1993-2010)	97

Capítulo 4

Quadro III: Manchetes de plurais jornais e revistas do país	221
Quadro IV: Fase constitutiva de Sebastião como Grande Otelo	243
Quadro V: Afirmção de Sebastião como Grande Otelo, Sebastião como Prata e do Cinema Nacional	245
Quadro VI: Peças teatrais encenadas por Sebastião como Sebastião Bernardo da Costa e Sebastião como Prata	246
Quadro VII: Participação de Sebastião como Prata na Atlântida	250
Quadro VIII: Peças teatrais com atuação de Sebastião como Prata	252
Quadro IX: Filmografia de Sebastião como Prata entre 1955 a 1969	254
Quadro X: Peças com atuação de Sebastião como Prata entre 1955 a 1968	256
Quadro XI: Filmografia de Sebastião como Prata entre 1969 a 1985	258
Quadro XII: Peças teatrais de Sebastião como Prata entre 1969 a 1985	261

Capítulo 6

Quadro XIII: Homenagens prestadas a Sebastião em Prata como Grande Otelo	387
--	-----

Capítulo 7

Quadro XIV: Filmes e novelas relativos à temática negra que Sebastião como Prata atuou (1949-1989)	448
--	-----

Capítulo 8

Quadro XV: Exemplificativo das mencionadas criações de Sebastião como Prata nos diversos domínios da Arte	516
---	-----

SUMÁRIO

Considerações iniciais	1
-------------------------------------	----------

1ª PARTE: O PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO E MANUTENÇÃO DO SER GRANDE OTELO

Capítulo 1. No espelho da vida: Sebastião Prata e Grande Otelo não morreram ainda	39
--	-----------

1.1. O Sebastião reinventado em Grande Otelo: lembrança que questionam a homogeneização do ser	39
---	-----------

1.2. Sebastião como Prata realçado por Grande Otelo: mídias congelam memórias	83
--	-----------

1.3. O negro aflora na produção artística nacional	110
---	------------

Capítulo 2. A teatralização da memória e a última cena de uma história: o esquecimento de Sebastião no seu passamento	129
--	------------

Capítulo 3. O dia que se equivaleu a 78 anos: rastros de Sebastião presentificados em Otelo como sua representação	174
---	------------

Capítulo 4. O imaginário da tessitura de Sebastião como Prata por Grande Otelo: fios atemporais em redes de linguagens	210
---	------------

2ª PARTE: AS MÚLTIPLAS FACES DE SEBASTIÃO

Capítulo 5. Sebastião e suas múltiplas famílias: histórias de um sujeito	266
---	------------

Capítulo 6. Ecos de lembranças/rastros de Sebastião em páginas de histórias: imagens de sua sobrevivência	326
6.1. Sebastião como Prata se sobressai a Grande Otelo: lembranças que o constituem	326
6.2. Os lugares acolhedores	346
6.3. Sebastião como Prata e suas paixões	369
6.4. Sebastião como Prata e seus demônios	378
6.5. Reconhecimento enquanto produto cultural: Sebastião como Prata projeta-se nas sombras	387
 Capítulo 7. A negritude de Sebastião: táticas de sobrevivência, astúcias e trampolinagens	 395
7.1. Sebastião em busca de seu caminho	395
7.2. No Rio de Janeiro: as ambiguidades de Sebastião Bernardo da Costa e Sebastião como Grande Otelo no cenário cultural	421
7.3. Fazer-se negro no cenário cultural	434
7.4. Quando Grande Otelo obscurece Sebastião como Prata e Sebastião: os rastros encontram o sujeito	458
 Capítulo 8. O fazer e refazer como negro no Brasil por Sebastião como Prata: fragmentos de uma imagem do possível	 484
8.1. A expressividade do ser negro: política e vida	484
8.2. Mutações e desejos: o ser criador	513
 Considerações finais	 543
Documentação	559
Referências	567

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Apaguem esses refletores, essas gambiarras!...
Eu vou quebrar este spotlight.
Eu não quero a luz.
Apaguem para sempre a luz dessa ribalta
Quero a escuridão da minha cor
envolvendo tudo
Só se escute meus soluços
Neste silêncio mudo”.
(*Ribalta Apagada*, PRATA, Sebastião
Bernardes de Souza)

Meu trabalho tem como alvo a vida e obra de um sujeito por sua relevância no cenário nacional, cujas imagens e personagens criados no cinema e teatro permaneceram no imaginário social não apenas por suas atuações, mas significando sua identidade pessoal.

Trata-se de Sebastião, negro, ator, umbandista, político, poeta, escritor, compositor, pai de cinco filhos, dentre outros atributos dotados ao longo de quase oitenta anos. Profissionalmente, destacou-se no cinema e teatro brasileiros, com ênfase nos filmes *Moleque Tião*, *Carnaval na Atlântida*, *Rio Zona Norte*, *Assalto ao Trem Pagador* e *Macunaíma*, por cujas interpretações, e por sua negritude, o revelaram no âmbito da arte.

O tema em questão foi traçado em meio a uma paixão vislumbrada durante a iniciação científica, traduzida também na monografia de final de curso¹, quando trabalhei com o sujeito Sebastiãozinho que, com graça, estilo e estripulias, recolhia moedinhas em troca de apresentações nas portas de hotéis, casas de jogos e onde mais fosse possível dançar e cantar, já mostrando a sátira e provocando gargalhadas. Negrinho, numa cidade racista², parte com o circo em busca de novos horizontes e, aos

¹ SANTOS, Tadeu Pereira dos. *À luz do Moleque Bastião/Grande Otelo: “Aranhando” Uberabinha*, Monografia (Graduação em História). Universidade Federal de Uberlândia. 2005.

² Em relação ao racismo em Uberlândia, ver: CARMO, Luiz Carlos do. *“Funções de Preto”: trabalho e cultura de trabalhadores negros em Uberlândia/MG 1945-1960*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica. SP, 2000.

poucos, vai se enfronhando no meio artístico nacional, firmando culturalmente o artista Grande Otelo. Suas performances foram multifacetadas e permearam o cinema, o teatro de revista, a TV e o rádio.

Conhecido nacionalmente passa, então, a ser cobiçado por sua cidade natal, Uberlândia, que estrategicamente tenta se apoderar de sua imagem, como “filho do lugar”, rendendo-lhe homenagens diversas na busca por frutos em que tal associação pudesse projetá-la nacionalmente. Todavia, Sebastião, já senhor de si e consciente do papel do negro no Brasil, entra nesse jogo de sedução, com táticas e astúcias, ora aceitando, ora rejeitando tal assédio.

Porém, o percurso de sua vida e obra continuou a me intrigar. Sujeitos, Sebastião em Prata como Grande Otelo se fundem e se tornam um só personagem? Muito se escreveu sobre ele. Produziu-se um filme, *O Moleque Tião*³, no qual a vida do menino Sebastião se funde à de Grande Otelo. Roteiro intencional? Boêmio inveterado, frequentador de rodas de samba, amigo dos morros, foi homenageado também pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro⁴. Figura da comédia, soube interpretar com maestria o “Macunaíma” de Joaquim Pedro de Andrade⁵. Respeitado pela crítica por suas atuações, demonstrou que não era apenas um artista popular, o “palhaço” que ria

OLIVEIRA, Júlio César de. **O último trago, a última estrofe – vivências boêmias em Uberlândia nas décadas de 40, 50 e 60**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, 2000.

³ Ficha Técnica: Título: Moleque Tião; Diretor José Carlos Burle; Roteiro: Alinor Azevedo, Nélson Schultz, José Carlos Burle; Argumento: Alinor Azevedo, a partir de reportagem de Joel Silveira e Samuel Wainer; Fotografia: Edgar Brasil; Montagem: Waldemar Noya, José Carlos Burle (ou Watson Macedo); Música: Lírio Panicali; Produtora: Atlântida; Ano/País: 1943/BRA; Duração: 78min.; Cor: P&B.; Elenco: Grande Otelo, Custódio Mesquita, Lurdinha Bittencourt, Sara Nobre.

⁴ É importante salientar que, em 1986, a Escola de Samba Estácio de Sá, também lembrou os 70 anos do artista quando fez de Otelo o enredo de seu samba para a disputa do carnaval daquele ano. Otelo participou da festa e, no desfile, acompanhou o percurso da Escola de Samba ao longo da Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro. Grande Otelo – Aos 70 anos – Foi a Prata da Noite no Desfile da Estácio. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 22/02/1986, Revista Semanal, nº 1, 766, Ano 34, pp. 32-33.

⁵ Ficha Técnica: Título Original: Macunaíma; Gênero: Comédia; Tempo de Duração: 108 minutos; Ano de Lançamento (Brasil): 1969; Estúdio: Grupo Filmes /Condor Filmes/Filmes do Serro; Distribuição: Embrafilme; Direção: Joaquim Pedro de Andrade; Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, baseado no livro de Mário de Andrade; Produção: Joaquim Pedro de Andrade; Música: Jards Macalé, Orestes Barbosa, Silvio Caldas e Heitor Villa-Lobos; Fotografia: Guido Cosulich e Affonso Beato; Desenho de Produção: Anísio Medeiros; Figurino: Anísio Medeiros; Edição: Eduardo Scorel; Elenco: Grande Otelo (Macunaíma), Paulo José (Macunaíma), Dina Sfat (Ci), Milton Gonçalves (Jiguê), Jardel Filho (Pietro Pietra), Rodolfo Arena (Maanape), Joana Fomm, Maria do Rosário, Hugo Carvana, Wilza Calda, Zezé Macedo, Maria Lúcia Dahl; Sinopse: Macunaíma é um herói preguiçoso, safado e sem nenhum caráter. Ele nasceu na selva e de preto, virou branco. Depois de adulto, deixa o sertão em companhia dos irmãos. Macunaíma vive várias aventuras na cidade, conhecendo e amando guerrilheiras e prostitutas, enfrentando vilões milionários, policiais, personagem de todos os tipos.

do próprio negro e do Brasil, nas Chanchadas, mas também que poderia satirizar essa sociedade por meio de interpretações da obra de Mário de Andrade.⁶

Esse ator social intrigante, performático, deixou suas memórias⁷. Sabia de sua importância no cenário cultural brasileiro e, por isso, na sua autobiografia, intencionalmente desejou representar o que acreditou ter sido o seu papel e sua vida, considerando que outras representações poderiam deturpá-las. Outras biografias, homenagens, peças teatrais, o projetado Museu da Imagem e do Som⁸, com a documentação de sua obra e vida, servem a interpretações diversas. Sua riqueza, possibilita recortes distintos da sua participação na cultura brasileira, contribuindo para conhecer melhor seus jeitos e trejeitos.

Múltiplas representações⁹ implicam imagens conflituosas a seu respeito e, assim, na análise que proponho, traço um caminho de não-linearidade, que sua vida jamais comportaria. A intenção foi perceber as mudanças dessas memórias e, mais que tudo, até que ponto o próprio ator fora capaz (e se foi possível a ele), de separar os personagens do sujeito.

A imagem de Sebastião em Prata como Grande Otelo de uma figura alegre, com o riso debochado, a camisa listrada, a molecagem, travestiam, de forma caricatural, o carioca, o brasileiro “cordial”, compondo o cenário cultural do país. Nesse viés, foi possível que tal sujeito, tão complexo, tivesse a consciência política do que seria ser negro no Brasil? A criação de seus personagens não consistiu em astúcias para sobreviver da arte, por cujas performances apresentou o cotidiano das classes populares? Ou seja, as “trampolinagens” de Sebastião não poderiam desvelar a situação dos excluídos e as diferenças sociais no Brasil? O negro, compondo o cenário dessa sociedade burlaria, através de peripécias e atrevimentos (talvez sendo mais perceptíveis

⁶ Cf. JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

⁷ No Musical “Êta Moleque Bamba” é ressaltado que Otelo, por várias vezes, tentou elaborar sua própria autobiografia, a qual não foi possível naquele momento, entre as décadas de 1950 a 1970. Na década de 1990, legou à população seu livro *Bom Dia, Manhã*, onde sua experiência tornou-se mais explícita, resultado de um dentre os vários projetos que ensinou desenvolver ao longo da sua trajetória de vida.

⁸ É uma instituição de responsabilidade do governo estadual do Rio de Janeiro, juntamente com a Fundação Roberto Marinho. O museu reunirá documentação de figuras que simbolizam a sociedade carioca e brasileira tais como: Grande Otelo, Carmem Miranda, Pixiguiinha, Noel Rosa, Nara Leão, Oscarito, Tom Jobim, dentre outros.

⁹ Torna-se perceptível, em Roger Chartier, que o conceito de representação assume múltiplos sentidos configurativos da articulação indivíduo/sociedade e indivíduo/grupo, delimitando a relação tempo e espaço. Assim, são sujeitos plurais ao invés de universais, cujos campos de atuação se fazem em meio às representações, práticas e apropriações, com os quais são construídos sentidos. Cf. CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, pp. 13-66.

por meio dos personagens), situações inusitadas, revelando “tretas”, “coretos” e insinuações de um Brasil injusto e desigual.

A intenção foi ler, por entrelinhas, a contrapelo dos interesses da indústria cultural, que Sebastião, ao amadurecer criou um espaço na mídia onde pôde contracenar com o galã, provocar o riso fácil do burguês, referir-se às “mulheres interesseiras”, representar o político corrupto, entre tantos outros personagens, que passaram da “esperteza” como álibi ao “jeitinho brasileiro”. Denuncia a resistência na arte do viver.

De suas atuações constitui-se um imaginário que, por vezes, o apresenta como uma espécie de “herói da nação”, devido às dificuldades sócio-históricas enfrentadas e posterior superação das mesmas. Sobretudo, os filmes por ele protagonizados são apresentados como molas propulsoras de sua carreira, a exemplo de *O Moleque Tião* (1943) e *Macunaíma* (1969).

Cinema, teatro, rádio e TV, são espaços reveladores de transformações sociais não apenas vivenciadas pela sociedade brasileira, mas de destaque à atuação de Sebastião como referência para várias gerações de artistas ao longo do século XX.

A Escola de Frankfurt opunha-se à indústria cultural por ser burguesa.¹⁰ Toma corpo especialmente, a partir de 1930/1940, quando o negro é incorporado às produções artísticas em contraste com seu preconceito e racismo. Tal fato ainda é apontado por grandes atores como Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Lázaro Ramos, Mauricio Tizumba, dentre outros, cujos papéis apenas “compõem a cena”, restringindo-se a mordomos, empregados domésticos, guardas, etc. O que dizer, então, do desempenho de Sebastião? Por suas próprias feições físicas, explorou-se a ironia do “Moleque Tião”, alegre/irônico que, ao apresentar-se pequeno e saliente pôde, no fundo, astuciosamente, desvelar o lugar que o negro ocupava no imaginário brasileiro: franzino, favelado, “trambiqueiro”, sambista do morro, que vivia de expedientes duvidosos. O que importou, enfim, foi descobrir, por meio de sua vida e obra, até que ponto Sebastião fez de sua sobrevivência uma inserção social.

Na monografia, considerei Sebastião em Prata como Grande Otelo por falta de clareza de estar reduzindo o potencial do testemunho. Assim, conformava o passado que

¹⁰ Em relação à indústria cultural ver: ADORNO, Theodor. Tempo Livre. In: ALMEIDA, Jorge M. B. (org.). **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2006; ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1994 (Col. Grandes Cientistas Sociais n. 54); BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001. VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002; VAZ, Alexandre Fernandes et al. **Indústria Cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

sustentasse minha proposição, já que reportava a alguém significado nos jornais pela arte, distanciada de Sebastião.

Até o mestrado, ignorava os desdobramentos de Sebastião em Bernardo da Costa, Tziu, Sebastiãozinho da Tia Silva, Otelo de Abigail Parecis, Pequeno Otelo, Grande Otelo e Sebastião como Prata, os quais por sua vez são aberturas para novas versões. Assumi o ser Grande Otelo como se o próprio Sebastião, estando o primeiro relacionado a esforços da mídia em repercutir determinada recepção que objetivava instituir o ler e ver, mas que não logra êxito, por completo, uma vez ser apenas uma variante do processo, em decorrência de elementos contrários, onde pulsa a humanidade de Sebastião. Apesar de ser por ela apresentado como objeto de consumo, o sujeito reclama a sua integralidade.

Minhas reflexões no mestrado, sobre as ligações de Sebastião à cidade de seu nascimento em sua fase adulta, ampliaram as possibilidades de compreendê-lo como sujeito social, apesar de insistir, à época, em enquadrá-lo como Grande Otelo. Pelas frestas escriturárias deixadas pela voluntariedade, vislumbrei rastros que me impediam de realizar um jogo de equivalências entre Grande Otelo e Sebastião.

Pondero tais questões pelas reflexões suscitadas em qualificação de então, especialmente relativas àquelas que me conduziram a repensá-lo, indagando a unicidade entre sujeito e personagens e que centralizaram a problemática de minha tese. Durante a defesa da dissertação, os apontamentos relativos à ausência do sujeito Sebastião como Prata e da análise estar centrada no personagem Grande Otelo, reforçaram o meu interesse pela questão, tendo então percebido a perspectiva ampliadora do foco de análise. Ao equivaler arte e vida, como peculiar paisagem, constrói-se nova roupagem a Sebastião nominando-o Grande Otelo, já que sua aceitação social se apoia na arte de rir e chorar, cuja dimensão cômica, grotesca e vulgar expressam-no como produto comercial.

Sua negritude, o ser boêmio e irresponsável, são como se fossem suas marcas. Visto e lido no cinema, teatro, revistas, jornais, quadrinhos, em discos, nos diversos tempos e espaços, pela habitualidade e reiteração, se favorece a indústria cultural.

A profusão de suas imagens correntes no cotidiano, criou um imaginário que o catapultou como Grande Otelo, o qual, postumamente, firmou-se em silenciamento à sua humanidade. Neste sentido, correlacionam-se velhos instrumentais mediadores e instituidores de significações a novos parâmetros, pertencentes à realidade atual, renovando sua *performance* pretérita que o aprisionou em Grande Otelo. Assim, o

personagem é mantido em constante “inovação”, assegurando representação do ator negro, símbolo do cinema nacional.

Pela indústria cultural, as diversas interpretações buscam descortinar as plurais formas de sua arte, que o faz grande. Isto é, há um movimento potencializador do artístico, apresentando múltiplas interações com o referido espaço. Transformam-no em alguém que vivera para a arte compartilhando da mesma significação do passado: o mundo como cenário artístico.

A diversidade o dinamiza e promove sua homogeneização, pois se fez objeto de interesse público pela sua arte, alçando-o à “grandeza” artística, elevando-o à condição dos homens públicos obscurecendo, em certa medida, sua humanidade. Orientados por essa lógica, espraíram-se suas representações materializadas em jornais, revistas, meios eletrônicos (internet), trabalhos científicos, biografias, expressando Sebastião como Grande Otelo, harmonizando sujeito e personagem numa equivalência consumista.

Nesse mote, se faz objeto de celebrações quando, na verdade, deveria ser objeto de reflexões que o conduzisse à diversidade dos processos de sua constituição, acentuando a diferença entre o sujeito e seus personagens. Contudo, pela lógica do consumo, o passado ainda tem o mesmo sentido, não permitindo a manifestação de outras possibilidades potencializadoras.

Afirmo que as reiteraões de suas representações se fizeram criações asseguradoras da continuidade, mas que reduzem a leitura do seu passado. Sebastião significa-se pela presença nos plurais espaços de produção cinematográfica ao longo do século XX. Extensivamente, participou de mais de 120 filmes, tendo conquistado um lugar no cenário artístico nacional e internacional, tendo sido homenageado com diversos prêmios e inserido no calendário cinematográfico.

Na atualidade, torna-se objeto de consumo pela via nostálgica, pela louvação e constantes recordações que refletem o seu trânsito nos diversos meios de comunicação. As celebrações asseguram suas imagens, destituídas do caráter crítico, já que o presentificam para a esfera mercadológica. É neste sentido que se vinculam as diversas interpretações sobre a vida e obra de Sebastião às homenagens do seu centenário em 2015, tanto na sua localidade natal, quanto em outras regiões do país, reverenciando um homem que viveu para as artes.

Embora complexo, a indústria cultural o dicotomiza entre Grande Otelo e Sebastião. O simbolismo que permeia sua trajetória, afigurando-o como ator negro, o

transforma-o num objeto de celebração ao invés de reflexão. Sua memória desencadeia o campo da disputa, por consistir em versões de comunicação também expressivas da lógica comercial que o faz protagonista do jogo, transformado num produto transmutador de Sebastião em ator, sendo a temporalidade do sujeito deslocada como se equivalente a ambos. A data de nascimento de Sebastião é transformada na de Grande Otelo.

Assim, suas organizações temporais estruturaram as tramas cronologicamente, de modo que a recomposição da representação do passado de Sebastião como Grande Otelo tem como único e exclusivo referente o ano de 1915, embora o ser Grande Otelo tenha surgido apenas posteriormente, em 1935. Esta lógica, heroiciza-o¹¹, configura-o como um ator de fronteiras¹², realça sua arte de rir e chorar¹³, modelam-no como um artista genial¹⁴ e conferem-lhe relevância pelo cinema, explorando os elementos corporais, raciais e de gênero como expressivos do sujeito, mas se valendo das suas performances cênicas.¹⁵

Tanto as interpretações no âmbito acadêmico quanto fora dele, convergem para a construção de uma memória feliz, baseada numa retrospectiva do passado com o propósito de nele identificar os elementos asseguradores de Sebastião Prata como Grande Otelo, reduzindo o potencial do documento e do próprio homem. Neste sentido, a movimentação e a identificação, que se dão sob tais parâmetros analíticos, produzem sombras irradiadoras em perspectivas diferentes.

Pauto minha reflexão entendida pelos instrumentais da história específicos a mim enquanto historiador que, pelo uso da historicidade, apresentam Sebastião pelos espaços e tempos de suas constituições sem conformá-lo a Otelo. Particularmente considero que os trabalhos dos demais autores tratam Sebastião como Prata em Otelo e se diversificam conforme a ótica de suas formações.

¹¹ CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 1-320.

¹² Cf. BRITO, Deise Santos de. **Um ator de fronteira: uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 a 40**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade São Paulo – Departamento de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

¹³ DOURADO, Ana Karicia Machado. **Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Otelo**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. p. 1-224.

¹⁴ MOURA, Roberto. **Grande Otelo: um artista genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. p. 1-146.

¹⁵ HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 1-449.

Os trabalhos se somam contributivamente pelas respectivas formas compartilhadas em suas análises, confrontadas à minha tese, que explicita a ruptura de equivalência, ao apresentar as aproximações e distanciamentos produtores de sombra e luz entre as realidades de ambos.

Daí, o meu aventurar pelos caminhos da memória e da história, uma vez que ambas se solicitam sem abdicarem das respectivas identidades, apesar do intercâmbio existente no fazer e refazer historiográfico requerer, cada qual, sua exigência¹⁶. Dessa forma, não permite o seu aprisionamento, por tratar de elemento desajustador capaz de configurar aberturas entre as temporalidades, sendo o esquecimento¹⁷, reclamado por ambos. Desse modo, podemos perscrutar o passado e decifrar por um trabalho de perlaboração os processos instituidores do esquecimento.

O imaginário de Sebastião em Prata como Grande Otelo é o imperativo do impedimento do seu esquecer. Ao contrário, não se pode esperar da memória o papel de explicitar e exaurir os problemas culminando no esquecimento, já que o que foi silenciado, a produzir o seu efetivo apaziguamento, pode ser transformado em uma falácia de harmonia.

Aqui, procurei partir do esquecimento, situado no âmbito da história, alçado à seara da memória, para problematizar em que consiste a representação do passado, juntamente a novos esquecimentos, conformadores de nossas problemáticas.

Pelo caráter da memória e da história que se quer crítica, há a impossibilidade de fechar-se em si e de fazer da ausência, presença, pois a produção do novo esquecimento se torna mais uma abertura porque consiste em uma ausência que porta presença e, por isso, novas oportunidades para questionamentos e outras problemáticas.

Da problemática decorreram o método e os procedimentos utilizados como historiador na perscrutação da realidade, vasculhada no enigma da memória. Daí sua flexibilidade no fluir da reflexão historiográfica, cuja matriz de inquietação se faz geradora do contínuo fazer e refazer de uma prática que se pretende histórica. Trilhei um escopo teórico que me permitisse estabelecer diversos diálogos com a problemática proposta, tendo como fio condutor a experiência pessoal do sujeito, suas imagens no cinema e na grande imprensa, dentre outras mídias e interpretações a ele referentes,

¹⁶ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010, p. 1-512.

¹⁷ Na obra de Paul Ricoeur, o esquecimento assume a mesma relevância de memória e da história. Contudo, ressaltamos que embora seja o esquecimento o ponto de partida e chegada, é pela memória que se dá o lembrar e o esquecer. RICOEUR, Paul. **Op.cit.** p.423-425.

evidenciando tensões e conflitos que suscitam e se entrecruzam as experiências de Sebastião.

O caráter relacional entre Sebastião, seus personagens e o produto cultural Grande Otelo foram os fios condutores, concomitantemente, aos âmbitos ficcional e real. As proposições da memória e da história deram tessitura à trama, permitindo relacioná-los sem, no entanto, desconsiderar suas peculiaridades. Os diálogos em torno da memória e história lançam luz e sombras relativas às aproximações e distanciamentos entre Sebastião e Grande Otelo, por quase 60 anos, a partir de 1935 e que, por usos e abusos, é tomada em 1915. Ressalto ser Grande Otelo integrante de Sebastião, mas não o próprio. Também é contemporâneo de Sebastião Bernardes de Souza Prata, sua criação, expressivo da sua condição de homem consciente e de memória. Além disso, não devemos esquecer que Sebastião não é passivo na construção do ser Grande Otelo, reclamado como sua criação.

Neste ínterim, o recorte temporal aqui proposto consistiu no intervalo que açambarca cem anos (de 1915 a 2015), sendo a vida e obra de Sebastião, suportes à existência do produto cultural Grande Otelo. A equivalência entre ambos desloca-se da data de nascimento do sujeito para a do produto cultural, dando a ler e ver duas realidades distintas como se fossem uma. Tal temporalidade ainda permitiu problematizar como, e de que forma, no pós-morte de Sebastião, ainda é mantida a representação do passado aprisionado a Grande Otelo, assegurando sua dimensão de produto cultural. Desta feita, apoiei-me nos diálogos projetados entre memória e história, buscando perscrutar o passado que me conduziria ao processo originador de Grande Otelo (1935), de modo a explicitar os usos e abusos e, sobretudo, os processos instituidores do lembrar de um Grande Otelo que, por vezes, relega Sebastião ao mundo das sombras.

Nesta lógica, voltei meus olhos ao processo configurador do nascimento de Sebastião (1915), expressivo da sua humanização, de modo a considerar sua existência como sujeito social, bem como relacionando-o ao mercado no estabelecimento de aproximações e distanciamentos entre naturezas ambivalentes e distintas. O desentranhamento do sujeito em meio ao produto cultural me fez perceber que o primeiro se constituiu instituindo diversas significações e manifesta o seu processo de fazer e refazer-se profissionalmente, enquanto o segundo obscurece sua faceta humana e o condiciona ao campo artístico, transformando-o num homem que viveu apenas para o mundo das artes. Daí, o lembrá-lo para esquecê-lo ser afirmado pela acentuação de

silenciamentos ou ocultamentos, de aspectos que questionam sua heroicização pela grandiosidade da sua experiência.

Os diálogos com autores que têm como objeto de reflexão a relação história e memória também serviram de inspiração. A memória revela teor polissêmico com pluralidade de abordagens.¹⁸ A sua multiplicidade explicita o caráter transformacional da própria historiografia por aproximações e distanciamentos. A relação história e memória é perpassada pelas incursões da memória diferente da história, da memória igual à história e entre memória e história.¹⁹

Tal relação ainda continua sendo um campo minado entre historiadores, sendo necessário, de minha parte, estudar a diversidade de interpretações de autores como Paul Ricoeur, Jacy Alves de Seixas, Beatriz Sarlo, Pierre Nora, Paolo Rossi, Maurice Halbwachs, Antônio Astor Diehl, dentre outros, fundamentais à compreensão das especificidades da memória e história e dos usos e abusos que se fazem das mesmas.

Optei por uma relação entre memória e história que se entrecruzam, porém, assegurando suas particularidades. Isto é, a memória se fez ponto de partida para o exercício de análise aqui proposto, já que parti do esquecimento, o qual orientou-me a problematizar como se acentua tal perspectiva. Apoiei-me nos instrumentais que qualificam o mesmo realizando uma espécie de “escavação”, que me possibilitou a construção de uma narrativa significadora para novos esquecimentos.

¹⁸ Daí termos “memórias subterrâneas”, compartilhadas, enquadradas, seletivas, dentre outras categorias.

¹⁹ Ressaltamos que as implicações da problemática em torno da relação entre história e memória ocupa ainda um importante lugar no debate em torno da temática memória. Isto é, a memória abre inúmeras possibilidades de interpretações das sociedades e, por isso, ocupa o centro desses debates que aproximam ou distanciam abordagens historiográficas. Seixas, em suas produções acadêmicas, apresenta inúmeras possibilidades relativas à memória nas diferentes formas que perpassam a relação memória e história. Acentua diferenças, igualdades e proximidades, trazendo ao centro das discussões as reflexões de Maurice Halbwachs, Proust, Bergson e Pierre Nora. SEIXAS, Jacy A. *Percursos de memória em terras de história: problemáticas atuais*. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). **Memória e (re)sentimentos: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2001. A respeito dessa discussão ver também: SEIXAS, Jacy. Os campos (in)elásticos da memória: Reflexões sobre a memória histórica. In: BRESCIANI, Maria Stela; MAGALHÃES, Marion Brepohi; SEIXAS, Jacy A. (org.). **Razão e paixão na política**. Brasília, DF: UNB, 2002; SEIXAS, Jacy. Comemorar entre memória e esquecimento: reflexões sobre a memória histórica. **História: questões e debates**, Curitiba, n.32, p.82, jan./jun.2000; D’ALESSIO, Márcia Mansor. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. In: **Revista Projeto História**, São Paulo: PUC, n° 17, nov. 1998, p. 269-280; HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990; NORONHA, Gilberto César de. **Joaquina do Pompeu: tramas de memórias e histórias nos sertões do São Francisco**. Uberlândia: Edufu, 2007; POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212; SAMUEL, Raphael. Teatros da Memória. In: **Projeto – História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo: EDUC, n° 14, 1997, p.41-88; RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007; VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica**. São Paulo: Hucitec, 1997.

Neste sentido, os escritos de Paul Ricoeur são muito importantes, uma vez que a problemática deste autor se pauta na análise do que consiste a representação do passado. Ricoeur estabelece o diálogo entre memória e história e suas peculiaridades, fazendo-as simultaneamente relacionais e ensejando muitos dos processos de lembranças como recordações ou reminiscências possíveis, vinculando a memória e o esquecimento, assim como os colocando, por vezes, em flagrante oposição.

Esse processo plural qualifica diferentes maneiras do lembrar e esquecer. Assim, o *locus* da memória, numa mediação histórica, materializa-se em narrativas emolduradas conforme as problemáticas propostas. Por diferentes modos de construção de memórias, por usos e abusos das lembranças, pensamos e repensamos os modos de significações que aproximam e distanciam o ser Grande Otelo de Sebastião e de Sebastião como Prata.

O horizonte da memória tornou-se, desta maneira, um elemento crucial para a problematização da relação que Sebastião como Prata estabelece *com e sobre* o tempo ao longo da sua trajetória, sendo produzidas autoimagens derivadas de sua experiência, tanto pelas versões dos que com ele conviveram, bem como do grande público que assistia aos filmes que protagonizara. A respeito da relação entre memória e temporalidades, Antônio Astor Diehl sugere:

(...) a noção memória como identidade precisam estar envolvidas com aqueles aspectos que proporcionaram o déficit da historiografia moderna: o tempo, espaço e o movimento. Dos múltiplos cruzamentos entre memória e identidade com as três variáveis poderão abrir outras tantas possibilidades para o estudo da história.²⁰

A relação tempo, espaço e movimento foram cruciais para minha percepção de como Sebastião, ao longo do tempo, processou suas representações, já que viveu intensa negociação cultural, experimentou plurais transformações na sociedade, nos âmbitos político e cultural, numa diversidade de tempos. Por isso, lidar com memória exigiu atentar para o entrecruzamento temporal em que se apoiam lembranças de diferentes gerações, boatos e monumentos, numa sociedade dinâmica e em disputa pelo controle de seus rumos.

²⁰ DIEHL, Astor Antônio. Memória e identidade: perspectivas para a história. In: **Cultura Historiográfica: memória, identidade e representações**. Bauru, SP: Edusc, 2002. Relativos às discussões da relação do tempo e memória, ver também: SEIXAS, Jacy Alves de. Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história? **Projeto História**, São Paulo, v. 24, p.49, 2002b; PINTO, Júlio Pimentel. Os muitos tempos da memória. In: **Projeto de História**, São Paulo/PUC, n° 17, 1998. pp. 203-211.

A memória constitui-se o canal de captação das ações de Sebastião na construção de suas próprias imagens e representações, cuja (res)significação do passado, seletivo e atualizado, faz do lembrar o esquecer²¹. No tocante a Sebastião, considero seus passados bem “presentes”, por tratar-se de um sujeito em permanente mutação e múltiplos tempos.

Sebastião possibilitou uma análise mais acurada das imagens produzidas pelo cinema, veículo que permitiu publicizar o ambiente onde floresceram seus potenciais artísticos, levando-me a questionar o seu desejado enquadramento pelas mídias no ser Grande Otelo. Enfatizei a relação constituída por meio da memória e do esquecimento, já que “é o esquecimento que suscita a memória e permite voltar-se para o esquecido”.²² Optei por partir do esquecimento, em decorrência da reconstrução do passado dar-se seletivamente numa operação permeada por silenciamentos e ocultamentos. Conforme nos sugere Paolo Rossi:

(...) há muitos modos de induzir ao esquecimento e muitas razões pela qual pretende provocá-lo. O “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade.²³

As interpretações elaboradas sobre Sebastião foram forjadas por meio do silenciamento da relação entre sujeito e personagens. A análise do esquecimento nos permitiu refletir sobre a relação entre o sujeito e os personagens constitutivos da mesma trama com elos ficcionais e reais.

Desta feita, a memória, como sendo do pretérito, reclamou-me habilidades que me permitissem relacionar memória-lembrança ligada à memória-habitus²⁴, pois as representações manifestadas no presente resultam de outros tempos e espaços. No primeiro instante, analisei as representações que mantiveram Prata como Grande Otelo, realizando uma busca ontológica do seu processo de constituição pela configuração de lembranças que ofuscavam de Sebastião. No segundo momento, avaliamos o

²¹ Marilena Chauí também afirma, na apresentação do prefácio do livro de Ecléa Bossi intitulado *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, que lembrar também é esquecer, pois, a lembrança decorre da seletividade e leva ao silenciamento de outras possibilidades. CHAUI, Marilena. Introdução. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz/USP, 1987. pp. 17-32.

²² ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. São Paulo: Ed. Unesp, 2010. p. 20.

²³ **Ibid.** p. 32.

²⁴ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010. p.43.

distanciamento entre ambos, na medida em que o próprio sujeito reclama o direito a construir sua própria memória, diferenciando-se de mero produto cultural.

Foi então possível desvelar os processos de esquecimentos de Prata como Grande Otelo. Ao interligar a problemática da lembrança como recordação, foi produzida uma paisagem *no* e *sobre* o tempo, que assumiu diferentes formatos inovando-o, assegurando a dimensão pretérita. As linguagens que utilizei na produção de minha trama são como aberturas que, embora utilizadas para conferir sentidos a problemáticas, permaneceram fraturadas, já que os modos de instituição de lembranças foram alterados por usos e abusos que, conformados ao proposto e destituídos dos controles das realidades, por si mesmos produzem naturezas contraditórias.

Contudo, faz-se necessário ressaltar que ocorre uma impropriedade da própria literatura pesquisada no trato com a temática por deslocar o pertinente ao sujeito para o produto cultural, fazendo o esquecido em Grande Otelo. Daí as citações reportarem a Grande Otelo, dizendo de Sebastião ofuscando as suas demais personificações numa unicidade sufocadora da heterogeneidade pela supremacia das referências dos testemunhos a Grande Otelo, tornou-se um dificultador para compreensão dos nós de Sebastião.

O cerne da tese orientou os meus procedimentos na leitura da documentação, no diálogo com os autores e, sobretudo, no modo de organização da narrativa para que, a contento, fosse possível explicitá-la inteligível e legível para que o leitor nela refletisse e fosse provocado por dúvidas, indagações e questionamentos, capazes de abrir-lhe novos horizontes, não somente para repensá-la mas, sobretudo, para colocar em discussão no que consiste o ofício do historiador. Os procedimentos decorreram da proposta, cada qual exigindo a produção de um método capaz de oferecer ao leitor o processo de compreensão do trabalho, organizado em uma narrativa que, afinal, fora resultante de contínuo e árduo amadurecimento, ancorados no diálogo entre o documental e o historiográfico para as interpretações.

A origem/problemática é que desencadeou tanto o meu início quanto consistiu na espinha dorsal do trabalho, conduzindo à escrita, que foi da averiguação e análise dos arquivos (fase documental), compreensão/explicação e representação/narrativa, buscando a clareza, concisão e coerência.²⁵ E, conforme nos sugere Paul Ricoeur:

²⁵ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010, p. 149.

Propusemos a palavra “fase” para caracterizar os três segmentos da operação historiográfica. Não deve haver aqui qualquer ambiguidade concernente à utilização do termo: não se trata de estágios cronologicamente distintos, mas de momentos metodológicos imbricados uns nos outros; repetiremos quanto for preciso, ninguém consulta um arquivo sem um projeto de explicação, sem uma hipótese de compreensão; e ninguém se dedica a explicar uma sequência de acontecimentos sem recorrer a uma colocação em forma literária expressa de caráter narrativo, retórico ou imaginativo.²⁶

Orientado pela problemática, iniciei a pesquisa em algumas instituições, como o Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, de Brasília e do Museu Afro-Brasileiro, em São Paulo, lugares de registro das memórias das cidades, atentos aos grupos sociais envolvidos com os mesmos, tendo claros os porquês em se preservar seleta documentação e a intenção dos organizadores em assegurar determinada memória.

A perspectiva documental ainda se balizou nas evidências à disposição nos arquivos já que, no Brasil, esse espaço é o principal *locus* de suporte à pesquisa para as ciências humanas, especialmente no que concerne à história. Levou-nos a repensar os testemunhos, o processo da pesquisa e suas implicações concernentes ao olhar do historiador, os métodos e as formas de produzir narrativas. Aqui, François Hartog se fez essencial com o seu texto “Conjuntura do final de século: a evidência em questão?”²⁷. O referido texto nos conduziu à reflexão dos espaços de arquivos enquanto zonas de práticas de poder, na medida em percebemos suas respectivas constituições: a documentação neles presente, e sua consequente organização, ocorrem por meio de uma prática política direcionada a uma dada interpretação da realidade. Articulam o processo organizativo atrelado a um poder que lhe é inerente, de modo que os *status* de preservação e conservação foram e, ainda são, elementos de formação de uma dada memória. A título de exemplo, destaco a organização espacial do Arquivo Público Municipal de Uberlândia, cuja política de preservação é definida nos moldes das gestões públicas locais.

O controle pode ser visualizado pela preocupação com a documentação, especialmente a existente em relação ao próprio Sebastião. Vinculado à história local pelos discursos das elites, tido como um “filho da terra”, consta no Arquivo, a seu respeito, apenas uma pasta com recortes de jornais referentes a seu cortejo fúnebre. Destacam-se as coleções das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, em pastas plásticas

²⁶ **Ibid.** p. 147.

²⁷ HARTOG, François. Conjuntura do final do século: a evidência em questão? In: HARTOG, François. **Evidências da história: o que os historiadores veem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, pp. 229-251.

contendo de 10 a 20 exemplares. Fica explícito o silenciamento da documentação, ali desprovida de manutenção e restauração.²⁸

A instrumentalização organizacional constitui-se em *lócus* sugestivo da ausência na presença, pois o “arquivo é, com efeito, uma testemunha, uma prova; fala-se de sigilo, de dissimulação e de confissão”²⁹ e igualmente evidencia a “divisão entre o que se vê, entre a aparência e a realidade, entre a ilusão e o que realmente existe”.³⁰ A (des)naturalização nos induziu ao silenciamento e ao esquecimento definidos pela institucionalização. Sendo Sebastião em Prata, como Grande Otelo, uma figura ilustre da cidade e relevante, no que tange à cultura nacional, torna-se injustificável a documentação referente a Sebastião/ Sebastião como Prata/Grande Otelo carecer de um maior cuidado, já que a de outras “figuras” de “menor expressão” nestas searas é ampla.

O referido Arquivo, apesar das dificuldades, tornou-se meu ponto de partida na busca por vestígios e conduziu-me a outros espaços de pesquisa, tais como: Biblioteca Nacional, Museu de Imagem e Som de São Paulo, igualmente limitadores do meu campo de exploração documental.

Esse silenciamento, sobretudo, me levou questionar tais instituições. Tidos como produtores de memória, suscitaram-me as seguintes indagações: No que consistia aquele objeto analisado? De que modo ocorreu sua difusão e circulação? Esteve presente no cotidiano de quais sujeitos sociais? Por que se fala tanto de sua importância e se desconsideram suas memórias?

Por conseguinte, tal perspectiva me fez percorrer dois caminhos, no tocante às buscas documentais: o primeiro se revelou em decorrência da presença do objeto analisado e de sua durabilidade na sociedade, nela prefigurar por quase 60 anos, evidência que nos levou à Internet, cuja difusão e circulação de imagens, textos, hipertextos, são reveladoras das interações de sujeitos com os quais mantivemos contato, vendedores/colecionadores, sujeitos que fazem circular determinados objetos “nostálgicos”. Desta maneira, ampliei o horizonte analítico em relação ao objeto abordado, o que permitiu-me delimitar a própria problemática.

²⁸ Cabe aqui destacar que, embora tenha presença de alguns historiadores no referido espaço, é quase inexistente no local a presença de profissional habilitado para o desenvolvimento das atividades. Isto é, lá se encontram técnicos administrativos que desempenham funções para as quais não estão e não foram habilitados.

²⁹ HARTOG, François. Conjuntura do final do século: a evidência em questão? In: HARTOG, François. **Evidências da história: o que os historiadores veem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 235.

³⁰ **Ibid.** p. 234.

O segundo caminho decorreu da prerrogativa dos arquivos transcenderem à realidade de suas respectivas existências. A materialidade proporcionada por esses entes de memória, manifestada nos documentos, (tomados aqui enquanto fatos visíveis no presente), se reconfigura na condição de vestígios, condutores ao dado existencial e a processos originários singulares ao testemunho/documento, e não em série, de acordo com Hartog.³¹ Dessa busca da presença portadora da ausência, recorri a outras instituições e lugares. O objeto de análise nos exigiu lidar com a imprensa e com documentos públicos locais e nacionais, revistas, filmes, sites da Internet, biografias e a própria produção “biográfica” de Sebastião.³² Constatei ser o tratamento destinado à memória de Sebastião equivalente à de seus pares. Sua condição de símbolo do cinema e expressão da cultura não lhe legou nenhum arquivo próprio, que resguardasse a própria documentação, ou outra para posteriores estudos a seu respeito.

Os diversos pesquisadores que analisaram sua experiência tiveram como terreno comum o compartilhamento das dificuldades em localizar a documentação sobre o mesmo, embora sua experiência tenha consistido num *locus* de significação, oportunizou trazer à tona sujeitos comuns e fraturar memórias construídas a seu respeito desqualificando, em alguns momentos, suas práticas sociais.

Localizei nas instituições pesquisadas pastas com recortes de jornais e revistas. Em nenhuma delas pude encontrar documentação substancial. Entretanto, os deslocamentos a São Paulo e Rio de Janeiro nos serviram para ampliarmos nossa visão sobre a documentação e a percepção das dificuldades em localizá-la.

A descoberta do universo comercial aberto pela Internet reafirmou a ausência de práticas e políticas fomentadoras da pesquisa sobre Sebastião no país. As dificuldades em localizar documentos nos arquivos e as insuficiências das instituições preservadoras, explicitaram certo descaso político. A seleção excludente de temáticas relevantes à história do país demonstra não haver preocupação com a memória nacional

³¹ **Ibid.** p.233.

³² Discussão a respeito ver: BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, pp. 183-191; LORINGA, S. “A biografia como problema”. In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998; SCHMIDT, Benito Bisso. **O gênero biográfico no campo do conhecimento histórico: trajetórias, tendências e impasses atuais e uma proposta de investigação. Anos 90**. Porto Alegre, n.6, pp. 165-192, dez. 1996; SCHMIDT, Benito Bisso. “Construindo biografias... Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n°. 19, 1997, pp. 1-17.

na medida em que são instituídas políticas que impõem o desenvolvimento de pesquisas que não questionem interpretações cristalizadas e dadas a ler como verdades absolutas.

Neste sentido, percorrer um caminho diferente na busca documental foi fundamental para ampliar meu ângulo de visão sobre Sebastião e sua obra, pois seus rastros se espriam pulverizando representações. Por isso, adquiri grande parte do meu acervo de colecionadores, que arquivam materiais até de forma “romântica”, como uma espécie de tributo, mas que não disponibilizam seus acervos à consulta por parte da população, apenas sendo alguns poucos materiais publicizados como “reliquias comerciais”, próximos à louvação.

Via Mercado Livre e Estante Virtual, fui conduzido a esses colecionadores. A minha frequência ao ambiente virtual foi rotineira, em decorrência da renovação constante dos elementos disponibilizados para venda. Assim, acessibilidade e contatos permitiram-me a obtenção de materiais não presentes nos arquivos e que foram fundamentais para firmar a problemática de aproximação e distanciamento entre Sebastião e Grande Otelo.

Tornei-me também um colecionador de artefatos, uma vez que aspectos importantes ao desenvolvimento do trabalho foram realizados desta forma. Assim, obtive uma gama variada de materiais de pesquisa, tais como filmes, revistas, jornais, elementos pessoais, cartazes de filmes e de peças. Por meio dos leilões, objetos cruciais eram colocados em disputa entre colecionadores e pesquisadores, a exemplo daqueles objetos mais ligados como fãs. Com efeito, no que tange à aquisição em definitivo do material, por vezes me vi em dificuldades, pois a bolsa de pesquisa oferecida pela CAPES nem sempre era suficiente para a aquisição necessária.

Outra dificuldade encontrada consistiu no lidar com os documentos disponibilizados pelas instituições públicas ou privadas em sites de busca, a exemplo dos arquivos da *Biblioteca Nacional* e do jornal *O Estado de S. Paulo*. Se por um lado, ampliaram e tornaram-se facilitadores de acesso para as fontes, por outro, impossibilitavam a integralidade das informações, pois as matérias eram feitas como se fossem manifestações de si próprias. Tal fato dificultava a compreensão integral do jornal e a sua filosofia.

Concomitantemente à pesquisa nos arquivos públicos (Nacional, Uberlândia, Brasília), assim como nos sites da Internet e filmografia, ampliei a análise à História Oral, com indagações concernentes ao projeto. Entrevistei familiares, a exemplo do seu

filho Carlos Sebastião Prata, mais conhecido como Otelinho e sua tia Dona Marolina, além de contemporâneos ainda vivos como Nininha Rocha, dentre outros.

As variações do lembrar Sebastião nos reportam tanto ao mundo impreso como ao oral, já que suas reminiscências desvelam a aglutinação de recordações singulares, em decorrência de sua experiência estar condicionada pelo ver, ler e ouvir contar. A materialidade da documentação deu forma e sentido à problemática e, se antes a mesma se apresentava configurada em hipóteses, agora era possível uma tessitura, a qual foi suporte da elaboração da estrutura e organização da tese em dois movimentos: o primeiro, a instituição e manutenção de Grande Otelo e Sebastião como Prata; o segundo, a humanidade de Sebastião.

A documentação utilizada, que compõe o universo presente na Internet, é postada por diferentes sujeitos, que chamam à vida a memória de Sebastião. Virtualmente, ele é visibilizado de forma fluida, por intermédio de sites de músicas, teatro e cinema, blogs de fãs, comunidades no Orkut e Facebook, fragmentos de filmes, programas de televisão, várias imagens do artista, nomes de ruas, cinemas, teatro e de espaços culturais, dentre outros. Isto permite desvelar as séries de Sebastião, reconfiguradas em Grande Otelo, num movimento em que o ficcional é também o real, por ser expressivo do humano.

Os referidos espaços foram de fundamental importância para relacionarmos Sebastião, Sebastião como Prata e Grande Otelo na contemporaneidade. São neles destacadas as programações de televisão e cinema, considerando os modos e formas, pelas quais tanto o sujeito Sebastião como Prata ou Grande Otelo, são *presentificados*. Tal programação constitui-se de filmes, novelas, dentre outros meios em que, no caso dos filmes, ajustaram diferentes realidades num mesmo plano, com destaque à dupla Otelo e Oscarito.

Ainda analisei as biografias de seus contemporâneos, publicadas na atualidade, a exemplo daquelas referentes a Herivelton Martins³³, Oscarito³⁴, Dercy Gonçalves³⁵, dentre outros, cujos teores, invariavelmente, apresentam Sebastião Prata como Grande Otelo.

Os artigos presentes nas revistas *A Cena Muda*, *Radiolândia*, *O Cruzeiro*, *O Centenário*, versam sobre conteúdos relacionados ao cinema, teatro e televisão que,

³³ DUARTE, Ana; RIBEIRO, Pery. **Minhas duas estrelas: uma vida com meus pais, Dalva de Oliveira e Herivelto Martins**. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

³⁴ MARINHO, Flávio. **Oscarito: o riso e o sério**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

³⁵ AMARAL, Adelaide. **Dercy de cabo a rabo**. São Paulo: Globo, 1994.

geralmente, são acompanhados por uma iconografia ilustrativa, visualizadora e atualizada de performances artísticas de Otelo. Assim, se prestam a uma sólida produção de sentidos de Sebastião em Prata como Grande Otelo. Em especial reavivam-no em seu *pós-morte*, relacionando-o ao campo artístico, renovando seu passado no presente.

Outro recurso analítico-comparativo consistiu na abordagem que realizei às biografias produzidas por Sérgio Cabral³⁶ (*Grande Otelo Uma Biografia*) e Roberto Moura³⁷ (*Grande Otelo, um artista genial*), assim como aos trabalhos acadêmicos de Ana Karícia³⁸, Deise de Brito³⁹ e Luis Felipe Kojima Hirano⁴⁰, que foram focos de análise por portarem versões/memórias substanciais à compreensão do ser Sebastião como Prata/Grande Otelo nos intercursos pessoal e profissional.

Também utilizei a documentação produzida pelos jornais locais na década de 1990, por tratarem de homenagens prestadas na cidade de Uberlândia, a exemplo do Cine Teatro Vera-Cruz, denominado Teatro Grande Otelo, e celebrações do cortejo fúnebre por ocasião de seu sepultamento. Em seu velório, entre os dias 27/11 a 01/12/1993, Sebastião foi aclamado, com destaque para certo clima amistoso ensejado pela localidade para com aquele “filho da terra” que partia. Seu sepultamento foi “glamourizado”, com a participação dos diversos segmentos sociais no velório que ocorreu na Câmara Municipal, com todas as exéquias do cortejo fúnebre que contou com a presença de populares, artistas, políticos e familiares, tendo como destino final o cemitério São Pedro. No pós-morte, destacamos o teatro que leva seu nome, reportagens nos dias de finados, realizadas no seu mausoléu e a celebração de datas importantes de sua trajetória, com constante recorrência à sua infância⁴¹.

³⁶ CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo, uma biografia**. São Paulo: Editora 34, 2007.

³⁷ MOURA, Roberto. **Grande Otelo: um artista genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996. p.07.

³⁸ DOURADO, Ana Karícia Machado. **Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Otelo**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdades de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. p.127 e 128.

³⁹ BRITO, Deise Santos de. **Um ator de fronteira: uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 a 40**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade São Paulo – Departamento de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

⁴⁰ HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Uma Interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 1-449.

⁴¹ SILVA, Antônio Pereira da. Carinho. In: **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 30 nov. 2008. Cadernos Revista. p. A10. Acervo do Arquivo Público de Uberlândia; SILVA, Antônio Pereira da. Grande Otelo: rápidas notas biográficas-II. In: **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 09 jul. 2008. Crônicas da Cidade/Cadernos Revista. p. C4. Acervo do Arquivo Público de Uberlândia; SILVA,

A compreensão dos significados forjadores das memórias sobre Sebastião perpassa e ultrapassa a localidade de seu nascedouro. Por isso, pesquisei também noutros jornais, tais como *O Estado de Minas*, *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e o *Jornal do Brasil*, no período compreendido entre 26/11/1993 a 01/12/1993, do falecimento à explosão das lembranças.

Outra fonte consistiu no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre os anos de 1990 a 2010, o qual, na atualidade, é disponibilizado também em meio digital. O seu uso se fez em consideração à sua circulação nacional e pelo caderno de cultura, com matérias alusivas a seu campo profissional e ao próprio Grande Otelo.

Utilizei depoimentos colhidos de pessoas no cemitério São Pedro, em feriados de finados, visitantes do seu mausoléu, os quais expressaram a pluralidade de sujeitos oriundos de outras localidades, presentes na cena urbana uberlandense e que, apesar das distintas trajetórias, construíram interpretações diversas relativas a Sebastião. Por um lado, esses homens e mulheres presentes ao mausoléu, entrelaçam suas experiências com o ator ou com a cidade e, de outro modo, as extrapolam. Além disso, faz-se necessário mencionar que, nesta ambiência, há um compartilhamento de memórias em que Sebastião é reconhecido como Grande Otelo.

Também avaliei canções, poesias e depoimentos do próprio artista. Em relação ao cinema, as coleções das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, de 1950 a 1980, permitiram perceber a presença de Sebastião na cinematografia brasileira e trouxeram à tona sua experiência pessoal. Também utilizamos revistas adquiridas em sebos em São Paulo, Goiânia e Rio de Janeiro tais como: *Coyote Magazine* (São Paulo, 1978); *Dentro da Noite* (Rio de Janeiro, 1965); *O Mundo Ilustrado* (Goiânia, 1977); *Espaço de Cinema* (Rio de Janeiro, 1955), *Boite da Noite* (Rio de Janeiro, 1956) e *Veja* (São Paulo, 1973-1993). As mesmas contêm intensa divulgação do cinema brasileiro, com destaque para alguns filmes com a participação de Sebastião já como Prata.

Foi relevante relacionar as biografias e os filmes, por consistirem em suportes na busca por elementos do processo de formação de Sebastião. Utilizei-me do acervo da FUNARTE do qual constavam: relação de filmografia; depoimentos de pessoas que mantiveram relação com o artista; relação das peças e homenagens a ele prestadas em

Antônio Pereira da. Grande Otelo Rápidas Notas Biográficas-II. In: **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 02 jul. 2008. Crônicas da cidade/Cadernos Revista. p. C4. Acervo do Arquivo Público de Uberlândia; SILVA, Antônio Pereira da. Grande Otelo, o trapezista. In: **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 23 maio 1999, ano 61, nº 18.109. p. C8. Crônicas da Cidade/Cadernos Revista. Acervo do Arquivo Público de Uberlândia.

vida e póstumas; composições musicais de sua autoria; jornais por ele guardados; bilhetes redigidos por ele a familiares, amigos e pessoas do meio artístico e o roteiro da peça *Êta Moleque Bamba*, exibida em 2005.

Do ponto de vista bibliográfico, há ainda os livros *Grande Otelo em Preto e Branco*⁴² de Marly Serafin e Mário Franco, com depoimentos de pessoas de seu convívio e *Bom dia, Manhã* de autoria do próprio Sebastião Prata, que retrata suas experiências como sujeito, aludindo à cidade do Rio de Janeiro e à sua religiosidade.

Por fim, analisei as fontes orais, obtidas por narrativas de Sebastião Prata, familiares e outros, bem como entrevistas do programa *Roda Viva*, da TV Cultura (1987), Museu da Imagem e Som (1967 e 1988) e aquelas concedidas a jornais e revistas, como as entrevistas ao jornal *O Pasquim* (1970), a revistas *Fatos e Fotos*, *Amiga* e *Intervalo*, em 1972, dentre outras.

As supracitadas entrevistas referem-se a depoimentos de Sebastião como Prata a jornais e revistas em decorrência de homenagens a ele prestadas. Embora tratem de temas diversos, portam iconografias que realçam sua atuação no cinema, numa alusão frequente à sua vida. Todavia, ressaltamos que aquelas entrevistas concedidas ao programa *Roda Viva* e ao Museu da Imagem e do Som foram colhidas, tanto pela TV Cultura quanto pelo referido Museu, com o intuito de preservar sua memória. Entendo que o momento da entrevista se constituiu numa relação de iguais mediada pelo gravador, em que dois desconhecidos estabeleceram um diálogo, numa mútua provocação, conforme nos adverte Alessandro Portelli:

A introdução de Alex Haley para a autobiografia de Malcom X descreve como Malcom desviou sua abordagem narrativa não espontaneamente, mas porque o questionamento do entrevistador o afastou da imagem exclusivamente pública e oficial dele e da Nação do Islã que ele estava tentando projetar.⁴³

Nelas considerei a fala do entrevistado; suas expressões e entonação vocal; gestos, o olhar e até maneirismos, para que não se resumissem apenas a uma gravação técnica, um movimento mecânico a ser realizado entre entrevistador e entrevistado. As linguagens cinematográfica, jornalística, poética, musical, entre outras, foram analisadas como testemunhos, gestados num processo de sentidos compartilhados. Explicitam

⁴² SERAFIN, Marly; FRANCO, Mário. **Grande Otelo, em preto e branco**. Rio de Janeiro: Ultra-Set, 1987.

⁴³ PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. In: **Revista Projeto de História**, PUC/SP, São Paulo: EDUC, nº 14, 1997, p. 33-34.

contradições e conflitos das representações/memórias em relação ao ser Sebastião, seus personagens e Grande Otelo, considerando as especificidades inerentes a cada narrativa. Assim, analisei os testemunhos considerando suas respectivas singularidades e percebi, simultaneamente, como esses ditos são, a um só tempo, veneno e remédio para a problemática proposta pelo entrevistador sendo, de um modo ou outro, decorrentes da perícia⁴⁴ dos historiadores pela consciência avisada.⁴⁵

Primeiramente, os esforços aqui impetrados buscaram problematizar criticamente a construção e os elementos geradores da existência do que se convencionou denominar Grande Otelo. Em seguida, a interpretação inclinou para o processo que não apaga dada memória, mas apresenta uma outra que dimensiona Sebastião para além do âmbito artístico e comercial, permitindo apontar sua humanização e, de algum modo, fraturar a cristalizada memória que o afigura como mercadoria. A meu ver, no âmbito acadêmico, os historiadores não têm preocupado em recompor os processos históricos que nos permitam problematizar os modos e formas de significação social, embora busquem desconstruí-las. Assim, antes de analisar os processos que as instituem, buscam antes desmontá-los, sem apreender a produção, circulação e recepção que respalda ou faz aceitável tal dimensão ser considerada autoexplicativa.

A partir dos diálogos com os autores, tratei da existência de Sebastião e de algumas de suas variáveis que me permitiram, em concomitância, problematizar também Grande Otelo, cuja publicização se relaciona a Sebastião como Prata. Julguei necessário apontar a existência de *um* para, posteriormente, apresentar a dos *outros*. Embora irmanados por realidades distintas, tanto Sebastião Prata como Grande Otelo expressam Sebastião. A realidade de *um* não pode ser deslocada para dar sentido à do *outro* e, antes de tudo, não cabe aqui uma relação de equivalência. Neste sentido, o ponto de referência de Grande Otelo consiste no ano de 1935, enquanto o de Sebastião como Prata passa a ser 1939; a Sebastião, coube o referencial datado a partir de 1915.

O processo de compreensão da constituição e afirmação de Sebastião como Grande Otelo, em meio à afirmação artística/histórica deste último, parte de 1935 utilizando a variação de escala para aferição dos processos de deslocamentos, apropriações e atribuições, que permitiram transformar a realidade experimentada

⁴⁴ Implica no lugar do historiador, denotando os seus pressupostos teóricos, o seu lidar com a documentação, o entendimento do que é história e do que busca com a exploração ontológica. Cf. CERTEAU, Michel. de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

⁴⁵ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007, p.404.

socialmente por Sebastião, e suas atuações no cinema, em suportes das vivências de Prata como Grande Otelo.

Dentro deste panorama, considero as estratégias utilizadas pelos meios de comunicação enquanto mecanismos que usam e abusam dos trajetos de Sebastião, uma vez que procuram destacar formas culturais historicamente limitadas, tomadas em si mesmas, reduzindo os testemunhos à ótica de “espelho do real” e, por consequência, alçando a instituição das lembranças como modos de lembrar produtores de esquecimento, conformando a memória lembrança ao jogo cultural, ainda que num âmbito não histórico, não refletido e não experimentado.

A análise documental processou-se considerando a produção de esquecimento relacionada ao ser Sebastião, tomado aqui como um conceito. Os documentos foram lidos, enquanto rastros (embora tenha considerado as especificidades das linguagens), num movimento em que a *ausência* foi transformada em *presença*, já que a realidade do sujeito foi feita em extensão à dos personagens e vice-versa. Tal procedimento mostrou como tal estratégia se relacionou com o mercado, ente que procurou destinar a Sebastião uma visibilidade social, por meio de instituições midiáticas, dotando-o de uma natureza comercial.

As mídias produziram uma trama temporal/espacial/temática, em que Sebastião tornou-se conhecido como Prata em Grande Otelo. Por esse viés, fez-se necessário pensar a leitura de tais representações instituídas, entendendo-as como práticas que instituem e orientam atos, justificando pensarmos os conceitos de “mesa” e “quadros” de forma análoga à investigação aqui proposta, num movimento que permitiu analisar as diferentes linguagens que passaram a habitar o ser Grande Otelo na dimensão abaixo:

(...) Qu'est-ce donc qu'un champ opératoire envisagé dans ce contexte? C'est un lieu déterminé -cadre comme templum dans toute étendue possible, le ciel, la mer, une pierre plate, un foie de mouton... – capable de faire se rencontrer des ordres de réalité hétérogènes, puis de construire cette rencontre même en lieu de *surdétermination*. C'est une <<table>> ou l'on décide de mettre ensemble certaines choses disparates dont on cherche à établir les multiples <<rapports intimes et secrets>>, une aire possédant ses propres règles de disposition et de transformation pour relier certaines choses dont les liens ne sont pas évidents. Et pour faire de ces liens, une fois mis au jour, les paradigmes d'une relecture du monde. (O que é então um campo operatório percebido neste contexto? É um lugar determinado – enquadrado como *templum* em todo entendimento possível, o céu, o mar, uma pedra plana, um fígado de carneiro... – capazes de fazer se reencontrar ordens de realidades heterogêneas, após construir esse reencontro mesmo no lugar de superdeterminação. É uma mesa na

qual decide-se colocar juntas certas coisas disparatadas, com as quais procura-se estabelecer múltiplos “relatos íntimos e secretos”, uma área que possui suas próprias regras de disposição e de transformação para religar certas coisas, nas quais as ligações não são evidentes. E para fazer dessas ligações, uma vez colocadas em dia, os paradigmas de uma releitura do mundo).”⁴⁶

Os jornais e as revistas foram pensados como ajustadores desse contexto heterogêneo, como se a pluralidade dos tempos fosse única. A operacionalidade demonstrou a apropriação, pelas linguagens, de Sebastião Prata como Grande Otelo, nivelando ambos numa paisagem que desconsidera o conhecimento, por basear-se no gosto popular, no estético manifesto pela comicidade e na afetividade.

Tomamos como exemplo a Internet e seus respectivos suportes de linguagens, elementos transformadores das realidades heterogêneas em uma unicidade. O dado cultural foi considerado à luz do espaço de sua fluidez, sendo analisado com a dimensão interna (materialidade caracterizadora de todo processo de elaboração iconográfico e plástico) e a externa, configuradora do lugar social.

Reclamou-se, neste sentido, uma subjetividade desveladora dos elementos da linguagem, tais como: data de publicação; contexto de sua publicação; público alvo; a estruturação do jornal; montagens das matérias (dimensões plástica e icônica); localização da matéria na página (tamanho, espaço ocupado, texto, texto e imagem, fotografia com ou sem legenda); autor da matéria e foto publicada; as intenções políticas; por outro lado, também busquei compreender a objetividade analítica na relação social significadora dos interesses entre produto e produtor. Assim, tornam-se perceptíveis suas intervenções sociais, pois:

(...) é a anunciação de um projeto que vai além da organização inocente de seus conteúdos. Ali se encontra um projeto que orientou e possibilitou a organização, seleção, produção e materialização dos conteúdos, por isso as possibilidades de interpretação dos periódicos vão além da leitura dos conteúdos (artigos, textos, publicidade, cartas, imagens, etc.) publicados pelos jornais.⁴⁷

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Disparates: “Lire ce qui n’a jamais été écrit”. In: **DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou le gai savoir inquiet**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011, pp. 9-79. (L’œil de l’histoire, 3). p.52.

⁴⁷ TELES, Angela Aparecida; BANDEIRA, Bruno Taumaturgo. “O Jornal *Integralista Ação*: o trabalho com fontes em acervos digitalizados”. In: **Cadernos do CDHIS**, Uberlândia, n.1, v. 25, jan-jun. 2012. p.205.

As identidades dos jornais e revistas vinculam-se ao processo de constituição da própria sociedade. As mídias agem como mediadores e instituem significados que transformam o dado cultural, tecido socialmente, em memória, ao alçar sua realidade à condição de sujeito. Assim, consideramos as diversas peculiaridades das múltiplas linguagens de mídias em articulação com a Internet que, por si só, consiste em ampla e móvel rede veiculadora de plurais linguagens já instituídas, analisando as imagens de Sebastião como Prata/Grande Otelo nelas dispostas e entremeadas com as demais mídias.

Circe Bittencourt, em seu texto *Livros didáticos entre textos e imagens*⁴⁸, prospecta uma análise singular quando avalia ilustrações consideradas pedagógicas em comparação àquelas veiculadas em jornais e revistas, quanto ao caráter de personificação do sujeito, ou seja, de transformação dos personagens em seres desvinculados dos seus sujeitos que, de fato, lhes dão suporte existencial.

Sua metodologia nos permitiu desvelar o modo pelo qual as imagens-lembranças assumiram a condição de sujeito em diversas mídias. Pela articulação das matérias com as intencionalidades dos jornais ou revistas, papéis se definiram institucionalmente, interferindo no imaginário social enquanto memórias destituídas de historicidade. Embora a autora se refira aos livros didáticos⁴⁹, também considero haver um processo de transformação da realidade veiculada nos jornais e revistas na perspectiva do sujeito, pela natureza das referidas fontes e seus respectivos papéis sociais:

(...) Mercadoria⁵⁰ (...) depositária de conteúdos socialmente mercantilizáveis⁵¹ (...) instrumento de reconhecimento tradicional⁵² (...) veículos portadores de um sistema de valores⁵³ (...) ideologias e cultura que comportam nos seus amplos aspectos contradições que devem ser refletidas em decorrência de suas produções serem condicionadas a interferências, à mercantilização e ao consumo⁵⁴ (...)

⁴⁸ O texto trata do uso de ilustrações no livro didático. Destacam-se como as imagens se constituem sujeito atrelada ao caráter mercantil da obra. Cf. BITTENCOURT, Circe. *Livros didáticos entre textos e imagens*. In: BITTENCOURT (org.). **O saber histórico na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 69-89.

⁴⁹ A autora didaticamente elucida em que consiste a natureza do livro didático, revelando em que se alicerça a sua elaboração e presença na sociedade, já que o formato, os elementos gráficos suportes das matérias e imagens se constituem em reforços a mercantilização. Cf. BITTENCOURT (org.). **O saber histórico na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 69-81.

⁵⁰ **Ibid.** p.71.

⁵¹ **Ibid.** p.72.

⁵² **Ibid.** p.72.

⁵³ **Ibid.** p.72.

⁵⁴ **Ibid.** p.73.

de modo que passa afigurar como reproduutor e porta voz de ideologias instituidoras de representações pré-estabelecidas.⁵⁵

Considerarei que a integralidade do processo de constituição das mídias deriva da sua natureza: em suas diferentes fases de elaboração, se entrelaçam ao mercado almejado, por exemplo, pelos jornais e revistas. São operacionalizadas na elaboração cultural, por meio de intervenções profissionais visando à mercantilização. Detive-me, por um lado, nas matérias e imagens isoladamente, mostrando o sentido dado a cada uma delas por quem as elaborou e, por outro, em suas presenças nas revistas e jornais como produtos culturais.

Nesse viés, procurei direcionar meu olhar para as imagens de Sebastião em Prata, apresentadas como do ser Grande Otelo, para compreender sua visualidade enquanto um produto cultural. Observei que, para além das imagens, há uma distribuição espacial, em jornais e revistas, de cadernos e colunas que denotam um veio pedagógico, promotor da articulação do que *é* e do que aparenta *ser*. A partir das imagens de Sebastião como Prata, pude perceber os elementos que, em conjunto, numa perspectiva mais ampla e articulada, poderiam transformá-lo em sujeito. Por isso, a leitura das fontes foi do seguinte modo:

1º. Momento: Feita sob a ótica de um leitor comum, vislumbrado pela magia, encanto e surpresa, propositados pela matéria e, ao mesmo tempo, cercado pela ideia de verdade, de certeza, também provocada por essa simbiose de impressões, de um universo mercadológico em que Sebastião como Prata foi dado a ler em Grande Otelo;

2º. Momento: Na condição de historiador, preocupei-me em perceber o modo pelo qual as matérias foram elaboradas e os locais em que estavam dispostas nas páginas dos jornais e revistas; considerando as relações entre espaços e matérias e avaliando as visualizações nos contextos das páginas próprias de cada linguagem, ou seja, as articulações das respectivas produções.

3º. Momento: Consideramos os espaços de circulação e difusão das imagens de Sebastião/Prata/Otelo, tais como: jornais, revistas, sites e blogs da Internet, filmes, programas de TV, dentre outros; analisei a tiragem, o preço, quem elaborou este ou aquele evento, levando em conta as naturezas das instituições midiáticas e suas relações com o mercado.

⁵⁵ **Ibid.** p.74.

4º. Momento: Intentei uma reflexão sobre as diversas linguagens pela descrição das suas materialidades; conteúdos icônicos e plásticos; articulação do texto ou imagem; quem produziu; e se havia autoria e legenda, buscando a conexão de sentidos compartilhados, explicitando as tentativas de silenciamento das contradições e conflitos. Tal fato transforma a realidade suporte da unicidade em representações/ memórias instituídas em relação ao ser Sebastião Prata e seu produto cultural Grande Otelo, de modo homogêneo, em que o modo de lembrá-lo implica em esquecê-lo.

Pelo prisma macro, foi possível demonstrar como a indústria cultural interligou fios numa teia plural reafirmadora de Sebastião em Prata como Grande Otelo. Neste sentido, desconsiderou as relações de tempo e espaço que o fez histórico, por apoiar-se no temático, construindo uma paisagem objetivada para assegurar a transformação de Sebastião em Grande Otelo.

Ligamos várias temporalidades que conduzem às experiências de Sebastião, criadoras da ilusão do efeito de verdade e que aprisionam o sujeito Sebastião como Prata, expressão que deságua em Grande Otelo. Tal lógica se construiu valendo-se do campo imagético, que conferiu sentido às representações de Sebastião materializadas em Grande Otelo, reduzindo-o ao artístico em substituição ao seu percurso existencial.

Os usos performáticos da memória justapõem tempos graficamente, criando uma estética moduladora do ver e ler em que a operacionalidade configurativa do processo de recepção interferiu no processo de leituras dos referidos leitores/espectadores, conduzindo-os a ver Prata como Grande Otelo.

O processo de entendimento de sua construção tornou-se chave a desconstrução ou aberturas para novos horizontes de interpretações. Apropriei dos procedimentos interpretativos de Paul Ricoeur a partir de uma literatura a respeito de Sebastião portadora de elementos históricos. Pela historiografia, alcançou-se a via da memória com fundamentação epistêmica e ontológica, dotadas de reflexão habilitadoras do caráter histórico.⁵⁶

Sebastião deixou sete caixas de documentos organizados e, desde 1950, manifestou o desejo em elaborar sua autobiografia, com as consequentes dificuldades próprias de um evento deste tipo sendo direcionadas àqueles que se dispusessem a

⁵⁶ RICOEUR, Paul. **Op.cit.** p.403.

enfrentar tal empreitada. O elemento quantitativo se espalhou de forma horizontal, fazendo-se cumulativo em plurais temporalidades para conferir um sentido de paisagem ao processo histórico que se amalgamava entre Sebastião/Prata/Otelo e os espaços de mídia, silenciando conflitos que, por outros caminhos, foram preservados pelas contradições das realidades originárias, por intermédio dos rastros, cujas fraturas tinham a visibilidade do sujeito social.

A quantificação de dados e informações o fez lembrado socialmente, definido pelos *tropos* do cômico, vulgar e grotesco. Assim, a natureza da documentação que o manifesta até a década de 1960 configurou seu processo de afirmação no cenário nacional como Grande Otelo, concentrada em cartazes de divulgação dos filmes, com algumas poucas exceções antevistas em algumas de suas entrevistas.

Procurei explorar os processos que mantiveram Sebastião em Prata como Grande Otelo, postumamente, e sua consequente construção temporal. Desta forma, organizei a primeira parte da tese em quatro capítulos, buscando evidenciar os processos de instituição das lembranças para o esquecimento de Sebastião, de modo que as representações de suas experiências pessoais ou filmicas se afigurassem equivalentes, mantendo o seu campo pessoal silenciado ou obscurecido. Me reporte ao vínculo entre memória e história para perceber os deslocamentos, as apropriações e atribuições das construções sociais relativas a Sebastião em Prata como Otelo, movimentando-o temporalmente. Suas imagens foram *re*-apresentadas por abusos gráficos dados a ler e, em certos contextos, naturalizados.

No primeiro capítulo, trilhei o caminho da problematização dos lugares, que vão desde a localidade em que nasceu até as espacialidades nacionais em que viveu e atuou, buscando compreender como ainda são construídas representações asseguradoras da dimensão pretérita de Sebastião em Prata como Grande Otelo, instrumentalizado comercialmente. Tal circunstância renova-o continuamente de modo diversificado, presentificando o passado no presente, configurando-se modos de lembrar produtores do esquecimento.

Investigamos como os diversos suportes de memórias (jornais locais, logradouros, monumentos, mausoléu, narrativas produzidas em Uberlândia, dentre outros), asseguram a memória que o faz “filho da terra”, em consonância aos interesses dos grupos dirigentes, silenciando as contradições e os conflitos com a sua localidade de nascimento. Por outro lado, há uma preocupação evidente com sua dimensão nacional e com a construção de sua memória no âmbito das artes, que renova sua condição de Prata

como Otelo instrumentalizada pela grande imprensa, produzindo sentidos que ligam-no a um passado que renova o presente.

No segundo capítulo, busquei analisar como a ocasião da morte de Sebastião/Sebastião como Prata/Grande Otelo, momento que deveria consistir-se em *locus* da separação entre sujeito e produto cultural, foi utilizada para construção de uma memória harmônica com a localidade, transformando-o em seu filho mais ilustre. Aqui, se destacaram as ações da imprensa local, especialmente do jornal *Correio de Uberlândia* que, se valendo das imagens de Sebastião, valoriza apenas parte de sua trajetória, fazendo-o parte da própria localidade. Por tal veio, há uma operacionalidade do teatro da memória que a opõe ao esquecimento, pela afirmação de um passado seletivo que se quer integral. A morte prestou-se à produção de uma memória que se quis silenciadora das contradições e conflitos latentes, no intuito de instaurar uma nova memória que o fizesse “filho da localidade”.

No terceiro capítulo, intentei avaliar como a morte de Sebastião foi utilizada para construir sua representação final, renovando a violência simbólica à qual se submetera ao longo de sua história num processo constituidor de Grande Otelo. Neste sentido, houve uma espécie de complemento no tocante à leitura e divulgação, entre os jornais de Uberlândia, São Paulo e Rio de Janeiro, estabelecendo os limites e a contribuição de cada qual no processo de instituição de Sebastião Prata como Grande Otelo, principalmente no que diz respeito ao cinema nacional. Tal memória das “mídias”, instituída em 27/11/1993 com o anúncio da morte de Sebastião e a posterior divulgação de matérias com a pretensa integralidade do sujeito, reforçou a junção de Prata em Otelo como se um fosse o outro, equivalendo-os.

No quarto capítulo, a interpretação consistiu em definir como Sebastião foi se transformando em Grande Otelo. Partindo do seu processo em vida e, retrospectivamente, detectando os deslocamentos, as apropriações e atribuições ligadas aos usos e abusos oportunamente descritos na construção da sua identidade comercial, dada como se fosse pessoal, o percurso analítico foi traçado. Pela retroalimentação do passado ajustado a plurais presentes, a repetição e habitualidade forjaram uma memória que confluíram para o surgimento de Grande Otelo.

Nesta lógica, no primeiro momento nos valem da variação de escalas: fomos do final da década de 1980 até o ano de 1935, referência cronológica de Grande Otelo e, prospectivamente, retornamos ao ponto inicial, o que nos permitiu perceber o movimento que transformou Sebastião como Prata em Grande Otelo. Os abusos se

instituíram ao desconsiderar a historicidade ou processo de produção das referidas representações, fazendo das mesmas o referente, configurando-o ao mesmo tempo em significante e significado. A repetição foi o elemento que permitiu a operacionalização da lembrança em que o dado quantitativo pontencializa o efeito de verdade em substituição à própria historicidade. É desse modo que foi se instituindo uma paisagem condicionando o leitor a ter, tão somente, uma imagem de Prata como Grande Otelo. Acentuou-se uma realidade social configurada pelo panorama macro, fazendo com que as contradições, os conflitos e as plurais linguagens de natureza contraditória se apresentassem harmônicas.

A segunda parte da tese versa sobre a realidade de um sujeito reclamando sua integralidade. A análise sobre Sebastião teve como ponto de partida o ano de 1915, ano de seu nascimento, 20 anos precedentes à existência de Grande Otelo. Orientado por sua dimensão humana, busquei construir uma trama pelo corolário do *nós* em Sebastião, em sua constituição e reconstituição. O seu fazer social desdobrou-se em movimento histórico, desde o nascimento à morte. Daí as plurais significações que permitiram vê-lo como homem dizerem respeito às suas negociações, seus valores e seu estar no mundo, em espaços de circulação tais como Uberlândia, São Paulo e Rio de Janeiro sendo que, neste último, fixou moradia.

O seu vai e vem, fornece sentido à sua árdua luta pela sobrevivência, mensurando sua formação e sua integral humanidade. A subjetividade se expressa no ser político, nas formas como encontrou para lidar com o racismo e preconceitos que permeiam conflitos e contradições peculiares à sua constituição social. O caráter humano das experiências de Sebastião são evidências do social e suas explicações assumiram diversos nortes por serem expressivas de sua complexidade. Sua subjetividade lhe possibilitou, ainda, posicionar-se politicamente fazer com que suas lembranças deixassem de ser elementos fraturados, separando seus personagens e sua arte não apenas como produto mercadológico, mas cultural. Além disso, como pessoa que deseja ser respeitada, reclama o direito de existir, por ser um ator social. Suas lembranças foram expressivas dos embates e processos de negociações que definiram sua identidade, seu ser e agir, instituidores de hierarquização e lugar, contrastantes à sua negritude e condição pública por serem restritivas da existência no âmbito artístico.

Seu lembrar se insurgiu contra a construção de uma existência que o ligava tão somente às artes. O seu ser negro foi deslocado para o ator negro, cuja subjetividade

politizada se prestou como suporte de seus personagens, que assumem o seu lugar comercialmente, diluindo sua humanização em meio a uma cultura de massa.

Contudo, Sebastião, pautou-se no fazer político, cujas fraturas o deixaram perceptíveis enquanto sujeito. O ressentimento de Sebastião não permite uma análise da sua gênese pois, apesar de real, não pode ser objetivado. Suas recordações explicitam diferentes geratrizes de ressentimentos, mas jamais as mensuram.⁵⁷

Suas práticas sociais tornaram possível a busca de uma humanização, pautada em sua totalidade enquanto ser. Por isso, suas ações dizem muito de sua trajetória, quando publicizou suas experiências na mídia, produziu artisticamente peças, músicas e poemas, o que lhe conferiu sentido ao fazer político. Tais aspectos permearam suas representações fílmicas e teatrais, suas relações familiares, os diferentes modos de experimentar e fazer-se profissional, uma vez que ocupou as funções de jornalista (colunista social), intelectual, escritor, produtor cultural, dentre outros, deixando entrever um ser humano face às contradições em que vivia. Conflitou e negociou com um mercado artístico que procurou lhe impor forma de atuar.

Para a análise de sua pessoalidade, assim como de sua relação com a sociedade, nos valem do “paradigma indiciário”, cujo suporte conceitual se encontra no livro *O queijo e os vermes*, de Carlos Ginzburg, no qual o indivíduo constitui-se em instrumental para problematizar uma dada realidade:

(...) se a documentação nos oferece a oportunidade de reconstruir não só as massas indistintas como também personalidades individuais, seria absurdo descartar estas últimas. Não é um objetivo de pouca importância estender às classes mais baixas o conceito de “indivíduo”. É claro que existe o risco de cair no anedotário, na famigerada *historie événementielle* (que não só é nem necessariamente é história política). Contudo, trata-se de um risco evitável. Alguns estudos biográficos mostraram que um indivíduo medíocre, destituído de interesse por si mesmo – e justamente por isso representativo-, pode ser pesquisado como se fosse um microcosmo de um estrato social inteiro num determinado período histórico – a nobreza austríaca ou o baixo clero inglês do século XVI. (...) Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um. (...) Em poucas palavras, mesmo um caso-limite (e Menocchio com certeza o é) pode se revelar representativo, seja negativamente – porque ajuda a precisar o que deve entender, numa situação dada, por “estatisticamente mais freqüente” –, seja positivamente – porque

⁵⁷ANSART, Pierre. “História e memória dos ressentimentos”. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004, p.15-36.

permite circunscrever as possibilidades latentes de algo (a cultura popular) que nos chega através de documentos fragmentários e deformados, provenientes quase todos de “arquivos da repressão”.⁵⁸

Apesar da relação tempo e espaço analisada pelo autor ter ocorrido noutro contexto histórico, tal horizonte conceitual nos disponibilizou um caminho metodológico investigativo, por Sebastião se tratar de homem diferente dos demais em alguns aspectos e, concomitantemente, representativo das camadas populares, pela origem ou dimensão assumida pelos seus personagens filmicos.

Assim, considero documento tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve ao homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem⁵⁹. Por esse viés, procurei pontuar as múltiplas linguagens, olhando o tempo pretérito como espelho ou abertura na elaboração da narrativa histórica. Em busca do homem Sebastião, cidadão negro, tomei o ano de 1915 como origem do seu nascimento à morte em sua integralidade.

A princípio, mergulhei em reflexões historiográficas referentes à utilização de elementos biográficos, cujo cunho conceitual vem assumindo proeminência na História e produção jornalística. Contudo, ressaltamos que os meus procedimentos não foram aqueles utilizados pelos biógrafos, uma vez que me reporte aos procedimentos e especificidades da história. Servi-me dos biógrafos como inspiração pela leveza de suas narrativas, na medida em que o estilo biográfico envolve o leitor pelo detalhe anedótico, cujos procedimentos tornam-se problemáticos por fazerem do ficcional, histórico.

Diante de todo esse quadro, meu trabalho consistiu em analisar a realidade testemunhal como rastros, presentificados nos trabalhos realizados por Sebastião como Prata no cinema ou teatro e, especialmente, em suas entrevistas, poesias, composições, deslocando-se do mercado para o âmbito pessoal, de modo que a sua humanidade fosse manifesta e pudéssemos percebê-lo em sua diversidade de sujeito. Considerei que a voluntariedade das produções de memórias/lembranças, traz consigo a involuntariedade pelos usos e abusos da arte de narrar e a impossibilidade de controlar a memória, que não se deixa aprisionar por ser revolucionária. Suas fugas deixam rastros que conferem sentido à ocasião e, ao mesmo tempo, não se ajustam a esta, reclamando o seu processo de constituição, lhe conferindo vida e forma.

⁵⁸ GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.21 e 22.

⁵⁹ FEBVRE, Lucien. “Face ao vento, 1946: Manifesto dos Annales”. In: **História, coletânea: Lucien Febvre**. São Paulo: Ática, 1982. p.3.

Cada trajetória construída consistiu numa leitura direcionada dos testemunhos, priorizando aspectos concernentes à sua configuração humana. Desta feita, em meio à literatura que o exprimiu comercialmente como produto cultural, avaliei os documentos e percebi o caráter lacunar da escrita que transparecia sua humanidade. A perscrutação se deu em diferentes linguagens referentes a Sebastião. Ora, com tal conjuntura, analisei cada narrativa em meio ao trajeto do seu fazer e refazer, do nascimento à morte.

Para análise constitutiva do sujeito social, em sua luta pela sobrevivência, interliguei as temporalidades sincrônica e diacrônica como integrantes do mesmo processo, medida que permitiu ao pesquisador reconstruir o passado de forma mais dinâmica, intercalando de tempos e espaços.

Desloquei a análise do panorama macro ao micro, por essa última conduzir-me a outros olhares existenciais sobre Sebastião, atentando às diferenças. O diálogo com os autores que, de uma forma ou de outra, pautaram seus trabalhos numa abordagem mais humana do sujeito, foram fundamentais a tal exercício. Permitiram-me percebê-lo como ator social em negociação, experimentando as contradições e conflitos na sociedade em que viveu. Por seu turno, Stuart Hall⁶⁰, ao lidar com questões referentes às identidades e mediações culturais, tendo o negro como seu foco de análise, foi de grande valia para o debate a respeito dos temas aqui abordados, apresentando relevância especial à presente pesquisa.⁶¹

⁶⁰ Em Stuart Hall tornar-se perceptível a historicidade das representações construídas sobre as experiências negras em sua relação com a Europa, como “não-sujeitos”, na medida em que não eram contemplados na categoria de “sujeitos universais”. Destacamos, sobretudo, o aparecimento dos EUA como potência e, ao mesmo tempo, o deslocamento da hegemonia, colocando em evidência os negros numa sociedade que vê a presença destes como algo não mais possível de ser ignorado, sendo o pós-modernismo o local em que essa presença torna-se indiscutível. Contudo, a inclusão dos negros nessa sociedade em transformação, tem ocorrido de maneira gradativa, devido à relativa manutenção da descaracterização usual e corrente que se reflete numa “cristalização negativa”. Por sua vez, o autor vê na atual conjuntura (década de 1990), um momento em que eles têm uma ampla visibilidade, uma possibilidade para romper com essa “representação negativa” na medida em que configura em momento importante para expressar as suas múltiplas experiências. Assim, as considerações do autor nos serviram de inspiração para discutirmos o caráter político da memória, para percebermos em que consiste a produção de significados configurados na materialidade das linguagens como construções de memórias do “eu” sobre o “outro”, em que se elaboram a produção de conceitos homogeneizadores, silenciando as experiências particulares. Por outro lado, sua proposta de romper de vez com o “popular” nos permite discutir a construção da memória em um viés de análise problematizador da relação do “eu” e o “outro”, a evidenciar as particularidades de seus universos respeitando-os e, ao mesmo tempo, perceber a linguagem jornalística como constitutiva do social, a expressar as lutas, os conflitos, permitindo-nos entender em que consiste essa negatividade na imprensa. ver: STUART, Hall. “Que ‘Negro’ é esse na cultura negra?”. In: **Da diáspora. Identidades. Mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Unesco, 2003. pp. 335-349.

⁶¹ **Ibid.**

Com Michel de Certeau⁶², as noções de táticas, trampolinagem e astúcias foram importantes suportes perceptivos no que concerne às ações de Sebastião no lidar com sua negritude inserida na incipiente indústria cultural, articulando táticas e estratégias, bem como nos fez percebê-lo em movimento do fazer-se no espaço de atuação do outro.

Essa abordagem explicitou as táticas utilizadas por Sebastião para assegurar um lugar de destaque no cenário artístico brasileiro, tornando-o reverenciado no setor cultural. Tal construção ligou-se ao campo da memória e da história, de modo que o conceito de representação tornou-se um elemento crucial para a análise do processo de constituição de Sebastião, no seu fazer e refazer no tempo, por um jogo cujos deslocamentos, apropriações e atribuições permitiram plurais interpretações de si acentuando tempos e espaços de significações.

Os documentos foram lidos como rastros indiciários de seu processo de constituição, por expressarem a presença de uma realidade de outrora não mais existente no contexto presente, conforme sugere Paul Ricoeur:

(...) Mais precisamente o historiador fica a meio caminho da definição inicial do vestígio e de sua extensão a uma coisa. São os homens do passado que deixaram sinais; mas são também os produtos de suas atividades, suas obras, portanto, coisas que Heidegger diria dadas e maneáveis (ferramentas, moradas, templos, sepulturas, escritos) que deixaram uma marca. (...) O vestígio indica aqui, ou seja, no espaço, e agora, ou seja, no presente, a passagem passada dos vivos; ele orienta a caça, a busca, a pesquisa, a investigação. Ora, a história é tudo isso. Dizer que ela é um conhecimento por vestígios é recorrer, em última instância, à significância de um passado terminado que, no entanto, continua preservado em seus sinais.⁶³

Os jornais e revistas constituíram-se em nosso campo operatório, de modo que a representação constituída fosse apenas ponto de partida, já que a unicidade agregadora das diversas realidades heterogêneas e contraditórias foram pensadas como aberturas, que permitiram perceber Sebastião como Prata, construindo os seus personagens e

⁶² Certeau, ao problematizar a relação conceitual entre estratégia e tática, traz ao centro do debate as diversas formas de recepção, num diálogo que passa pelos diferentes meios de comunicação, em especial, o cinema e sua relação com a indústria cultural, em que evidencia a maneira em que os sujeitos apropriam e recriam novas significados destituídos os usos propostos por aqueles que detêm o poder. Neste sentido, podemos dizer que o autor abre um campo de análise, no qual, o caráter do “fazer com”/uso romper com a idéia de homogeneidade e lança o sujeito em uma pluralidade de caminhos num percurso afeito pela heterogeneidade. Cf. CERTEAU, Michel de. “Fazer com: usos e táticas”. In: **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 90-106.

⁶³ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p.204.

acentuando a sua relação com a indústria cultural e a sociedade. As realidades dadas a ler como homogêneas e harmônicas, por meio das diversas linguagens ajustadas num mesmo lapso temporal, dotadas de sentido único, se fizeram aberturas para analisar as representações que o presentificavam, constituindo-se em práticas orientadoras de atos, em diferentes tempos e espaços.

Relacionalmente, realçando sua potencialidade histórica e, a partir da relação entre significado, significante e referente, foi possível desvelar sua ontologia. A documentação, de cuja produção o mesmo participou, revertida em entrevistas, permitiram sua percepção da realidade por meio das relações que construiu. Nessa perspectiva, essas evidências apontam para além do mesmo, manifestando a constituição e reconstituição que o fez religioso, político, ator e pai. A leitura que realizei das revistas e jornais permitiu-me identificar nos conteúdos das mesmas temáticas relativas ao âmbito familiar, religiosidade, movimento negro, política, dentre outras, que se vinculam ao processo de formação identitária e artística de Sebastião.

Mediante ao exposto, os capítulos foram organizados com o intuito em explicitar as narrativas que evidenciam a complexidade do fazer e refazer de Sebastião, acentuando a sua integralidade. Consistiram em janelas de sua humanização, manifestadora de valores de naturezas religiosa, política, identitária, profissional, que conduziram à estruturação narrativa de um sujeito social, negro, cidadão, pai, filho, profissional, politizado socialmente.

No quinto capítulo abordei aspectos concernentes ao seu campo familiar para demonstrar a relevância do mesmo em sua formação e humanidade, reiterando a sua integralidade.

A partir de sua família em São Pedro de Uberabinha, abordei suas estadas em São Paulo com Parecis e Queiróz e sua mudança para o Rio de Janeiro onde, a partir da experiência com os amigos, constituiu três matrimônios. Constatei terem sido tais famílias relevantes à sua afirmação, tanto pessoal quanto profissional. Embora a mídia ressalte a supremacia paulistana, Sebastião afirma sua própria origem e pessoalmente destaca o papel de Olga Vasconcelos e Josephine Hélène como seus efetivos suportes.

O sexto capítulo consistiu em problematizar sua experiência pessoal, fazendo do ano de 1915, seu referente existencial. Foram politizadas suas práticas sociais como expressivas do seu devir, em que sua subjetividade o apresenta reclamando o direito de ter sua história pessoal para além do âmbito comercial. O movimento escriturário perseguiu uma lógica, em que partiu da análise do mercado para chegar ao universo do

sujeito, de modo a apresentá-los em jogo, em negociação, manifestando as táticas e astúcias expressivas de suas atitudes. Neste percurso, ficam evidentes suas agruras no âmbito do mercado e fora dele, em meio a conflitos e embates, sua solidão e ausência da família, pautando-se por uma lógica que deixa entrever o enfrentamento pela sua sobrevivência em uma sociedade que aceita a sua arte, mas o “repele” enquanto sujeito.

O sétimo capítulo pautou na lógica em reconstruí-lo, do seu nascimento à morte, enquanto negro, em negociação na luta pela sobrevivência. Surgem, nesse processo, significações tanto do âmbito profissional quanto pessoal, ressaltando a negritude num país em que se acentuam as práticas racistas e o preconceito social como firmador da exclusão. Assim, o expressamos como negro e uberlandense; negro e paulista; negro e carioca, em contraste à sua condição de figura pública, num país instituidor de lugares e valores impeditivos dos sujeitos assumirem suas histórias.

Finalmente, no oitavo capítulo, a discussão gira em torno dos diversos modos de intervenção de Sebastião, explicitadores de sua humanidade nos campos pessoal e profissional, demonstrando peculiaridades diversas do ser um mero ator. A centralidade da temática esteve atrelada às afirmações de potencialidades não permitidas de serem exercidas, não se restringindo às atuações cênicas ou fílmicas, focalizando racismo e preconceito que o denega a um papel delimitado, o qual não consegue romper.

No que concerne as minhas metodologias de análises, utilizo-me de reiteraões de argumentos e de citações. As reiteraões de argumentos não são meras repetições, mas instrumental para sustentar o efeito de verdade propositado. As de citações por tomar os testemunhos como inesgotável com diferentes interpretações ao longo da tese.

Guia de Leitura para compreensão de Sebastião: elencamos suas personificações desde 1915 (nascimento) a 1993 (morte).

Sebastião	Sujeito, nascido em 1915, Uberabinha.
Sebastião Bernardo da Costa	Infância, nome de batismo.
Sebastião Bernardo da Costa como Sebastiãozinho da Tia Silvana	Apelido público na infância em Uberabinha, em meados da década de 1920.
Sebastião Bernardo da Costa como Tziu	Apelido público na infância em Uberabinha, em meados da década de 1920.
Sebastião Bernardo da Costa como Otelo	Infância com Abigail Parecis em São Paulo/cantor lírico, meados da década de 1920.
Sebastião Bernardo da Costa como Pequeno Otelo	Infância em São Paulo nas Companhias Negras de Teatro de Revistas, final da década de 1920.
Sebastião Bernardo da Costa	Infância, família Queiróz, abrigo de menores, São Paulo, final da década de 1920 e início de 1930.
Sebastião Bernardes da Costa como Grande Otelo	Transição para maturidade, Rio de Janeiro, 1935.
Sebastião como Sebastião Bernardes de Souza Prata	Nome escolhido pessoalmente, Rio de Janeiro, adulto, em 1939.
Sebastião como Sebastião Prata	A partir da década de 1940, homem-memória/consciente de si, Rio de Janeiro.
Sebastião como Grande Otelo	A partir de 1935, produto cultural/ator em esquecimento ao sujeito, Rio de Janeiro/Brasil/Internacional.
Sebastião em Prata como Grande Otelo	Intermediário entre sujeito e produto cultural, dialógico, criador de Grande Otelo e reclamante de uma identidade.

1ª P A R T E

**O PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO E
MANUTENÇÃO DO SER GRANDE OTELO**

E tão grande

E tão gigantesco

E tão cidadão do mundo

E tão genial

E tão palpável

E tão maduro

E tão dramático

E tão arco-íris

E tão vanguarda

E tão transverso

Jacira Silva

1.

NO ESPELHO DA VIDA: SEBASTIÃO COMO PRATA E GRANDE OTELO NÃO MORRERAM AINDA

“Não há equivalência entre o sentido na história, a memória do passado e a escrita da história [...] [e que] nem o sentido, nem a memória dependem finalmente do gênero da história [...].”

Paul Ricoeur

1.1. O SEBASTIÃO REINVENTADO EM GRANDE OTELO: LEMBRANÇA QUE QUESTIONAM A HOMOGENIZAÇÃO DO SER

Maria Constância, com codinome artístico Nininha Rocha, nascida em Uberlândia, mas que, em decorrência de sua carreira, ausentou-se da localidade por certo período de tempo, teve contato com Sebastião já como Prata, na década de 1990, quando realizava no Rio de Janeiro uma apresentação no teatro São Pedro.

Ninhinha Rocha constrói uma narrativa por lembranças que fazem de sua cidade natal, da qual havia se distanciado, o centro de sua trama, ligando-a à trajetória do contemporâneo artista e que espraia, a partir das memórias compartilhadas por dada memória histórica, uma construção de Sebastião Prata como suporte de Grande Otelo.

O seu contato com o mesmo não a aproxima dele ou a autoriza a falar em nome dele, uma vez que o distanciamento entre ambos, levou-a a recorrer a narrativas de outros que pudessem respaldar suas recordações. Seu dado narrativo foi forjado a partir de sua própria experiência vinculada tanto à localidade (Uberlândia) quanto a outros espaços do país.

Embora se preocupe em afirmar que Sebastião como Prata era o sujeito e Grande Otelo, o personagem, Nininha Rocha se vale de elementos dados a ler como expressivos do Ser Grande Otelo para descrever as ações do sujeito, estabelecendo uma relação de proximidade com Grande Otelo, evidenciando aspectos gerais de sua

memória pública¹, contraditoriamente, distanciada² do sujeito Sebastião, conforme o trecho abaixo:

Tadeu: O quê, que a Senhora lembra-se dessa época, dessas lembranças em São Paulo, quando ia vê-lo?

Nininha Rocha: Nada, né? Quando eu ia, por que eu trabalhava demais, trabalhei na Bandeirante 12 anos, fazia Hora do Bolinha, o quarteto era meu, então quando eu ouvia falando do Grande Otelo, eu fazia questão de saber o quê que era, o quê que dizia: é mais ou menos aquilo que eu gostava dele; ele gravou a minha paisagem aqui, a paisagem dele ficou gravada em mim, o apelido não sei, o apelido de criança de filme de casa, mas não era de filme, pois foi depois que ele começou a fazer. E ele teve uma vida muito difícil, no casamento, tudo, né? Isso eu não quero botar, né? Por que eu não tenho nada haver; eu tenho haver com ele, o ser humano, o artista, né? Eu acho muito difícil nessa parte.³

Embora a entrevistada dê indícios de ter conhecimento de outros aspectos públicos de Sebastião e por ter sido sua fã, acompanhava as notícias de sua vida, daí o seu compartilhar equivaler ou ser da mesma natureza dos demais.

A memória por ela partilhada de Prata/Grande Otelo decorre da fluidez temporal, já que as referidas imagens gravadas em suas memórias do aprendizado na infância, em decorrência do ouvir contar familiar, as fazem dele se arrogar íntima, ao reportar seu pai como contemporâneo de Sebastião Bernardo da Costa e, portanto, tributando de autoridade para legar-lhe tal vínculo por extensão direta.

A mídia local, apenas em momentos de celebração, evidenciam-no utilitariamente, a exemplo do que ocorre no feriado de Finados. Na referida data, os cemitérios São Pedro e Bom Pastor, em Uberlândia, recebem a visita de aproximadamente 40 mil pessoas (o primeiro), e cerca de 60 mil (o segundo). É nessa conjuntura que os jornalistas elaboram significados que delineiam o caráter de construção das memórias e lembranças evocadas sobre Sebastião como Prata em Grande Otelo, embora as reminiscências refiram-se a Sebastião. O tom da narrativa se constitui numa diluição e quebra temporal, em que a demora do soerguimento do

¹ Discussão a esse respeito ver. SARLO, Beatriz; tradução Rosa Freire d'Aguiar. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva** – São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p.78.

² Isto é, pela sua condição de artista, Nininha Rocha, suscita lembrança que elucida aspectos compartilhados da memória pública de em Prata como Grande Otelo, de modo que o seu distanciamento, configura a relação não estabelecida com o mesmo, já que a mesma vincula-se a dimensão subjetiva, configurada pela afetividade e moral, a qual, não é peculiar a narradora em relação ao Sebastião Prata. Cf. RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010. p.405. SARLO, Beatriz. **Op.cit.** pp. 80-89.

³ Maria Constância. **Depoimento**. Uberlândia, 16 nov. 2013.

mausoléu torna-se objeto de questionamento no que diz respeito às relações estabelecidas entre Sebastião como Prata e a localidade. Por meio de um “passado seleta” condicionado, quase sempre, pelo ato de lembrar, conforme podemos perceber no artigo “Movimento foi intenso nos dois cemitérios”, publicado pelo jornal *Correio de Uberlândia*, em 03/11/1994, no “Caderno Cidade”:

“Fãs prestam homenagem a Grande Othelo”

Uberlândia um ano após sua morte, a memória do ator Grande Othelo não teve a consideração que ele próprio esperava quando manifestou, pouco antes de morrer, o desejo de ser enterrado na mesma cidade onde nasceu. A única distinção do sepulcro nº57 dos outros do cemitério São Pedro foi uma placa improvisada instalada pela prefeitura recentemente e uma gravura do que virá a ser o mausoléu em homenagem ao ator. A placa informa que o mausoléu será aberto à visitação pública no próximo dia 26, data em que Grande Othelo morreu no ano passado.

Mesmo com a demora do reconhecimento do Poder Público, os fãs (ou curiosos) não esqueceram o carisma do talvez mais ilustre dos uberlandenses. Sobre a laje do túmulo simples de Othelo, velas foram acesas e algumas flores colocadas. Também foram depositadas orações escritas em pedaços de papel uma delas era em louvor a Santa Rita de Cássia, onde se podia crer que a pessoa que lesse a oração a transcrevesse e colocasse em 25 túmulos diferentes. Mais cuidadoso, outro admirador anônimo envolveu em um plástico transparente um papel com poucas linhas escritas em latim desejando descanso e paz para o “Grande” Grande Otelo.⁴

A narrativa consiste numa denúncia da falta de zelo do Poder Público em relação à memória de Grande Otelo, em que as ações dos fãs foram dotando de sentido a necessidade de soerguimento do mausoléu, ou seja, a necessidade urgente de apagar os indícios ainda presentes do sepultamento de Sebastião, explicitados no local, impedindo a construção da memória que o harmonizava à localidade. Por deslocamento, as lembranças de Sebastião se fazem presentes na narrativa, uma vez que ele mesmo “manifestou, pouco antes de morrer, o desejo de ser enterrado na mesma cidade onde nasceu”. Aqui, a narrativa se faz *lócus* de reavimento das lembranças de Sebastião, em que o lugar onde se encontrava sepultado se contradizia às diversas homenagens tributadas pela referida administração pública durante o seu cortejo fúnebre.

Todavia, a narrativa, ao mesmo tempo, se faz objeto de cobrança ao Poder Público local e se manifesta em respostas às intervenções de fãs e curiosos, já que apresenta o dia 26 como data de abertura do espaço à visitação pública. Considerarmos

⁴ **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 03 de nov. de 2003. P.A-04. Ver Também: Cem Mil vão aos cemitérios de Uberlândia. **Jornal Correio de Uberlândia**. Uberlândia, 03 de Nov. de 1996, nº 17.322, p.01-02.

que o soerguimento do mausoléu presta-se a renovar os significados atribuídos pela localidade a Grande Otelo, e o constitui seu “filho”, estabelecendo uma relação “harmônica” entre eles, tentando silenciar a memória conflituosa existente entre ambos, ainda presente no cemitério por meio do jazigo.⁵

Mesmo que no feriado de Finados ocorra o processo de visitação das pessoas ao túmulo de Sebastião, a data celebrada e cultivada simbolicamente é o 26/11 (vinte e seis de novembro), que liga definitivamente o artista à localidade. A referida data é uma extensão da transformação do espaço da morte como matriz geradora de sentido, e o mausoléu potencializa a produção de acepções sobre Sebastião em Prata como Grande Otelo como patrimônio nacional. As narrativas avivam lembranças que o dotam de tal natureza, conforme trecho do depoimento de Jessica Amaral da Silva, de 75 anos, natural da cidade de Florianópolis, a qual estava no cemitério para visitar o túmulo de sua sogra. Porém, o mausoléu, localizado no caminho do seu trajeto, permitiu que ela o visitasse também:

Tadeu: Por que a senhora veio visitar o túmulo de Grande Otelo?

Jéssica: O Grande Hotel significa uma das maiores autoridades mundial, está acima representando o mundo, o mundo o conhece, conhece assim, como: pessoa importantíssima, inteligentíssima. Ele foi um homem que ele marcou todas as épocas, eu conheci quando eu morava no Rio de Janeiro, já ouvia falar em Grande Otelo, naqueles filmes maravilhosos que ele fez.

Tadeu: A senhora é de onde?

Jéssica: Eu sou de Florianópolis em Santa Catarina, nasci lá, moro em Canoas no Rio Grande do Sul, estou a passeio. No Rio Grande do Sul ele foi muito querido, ele é muito lembrado, eu acho que o Rio Grande do Sul estava todinha, estaria aqui agora, se pudesse.

Eu vim visitar o túmulo da minha sogra, da mãe do esposo da minha sogra, mas como eu passei primeiramente pelo túmulo do Grande Otelo, eu não poderia deixar de parar para orar para esse espírito evoluidíssimo, eu acho que temos que lembrar sempre, sempre dessa personalidade maravilhosa que ele é, sempre sorrindo, ele é aquela pessoa que está ali, oh!!! Aquela pessoa.⁶

Com o feriado de Finados, renovam-se os sentidos que asseguram a memória que aprisiona sujeito e personagem, conjugado em Grande Otelo. Assim, é necessário considerarmos o processo no qual a morte se faz ambivalentemente, ponto de fechamento e abertura à elaboração dos processos de criação que mantém o sujeito aprisionado ao personagem. A celebração da morte renova a afirmação existencial, ou

⁵ Desde a década de 1940 instauram-se conflitos entre Sebastião como Prata e a localidade, em decorrência de divergências políticas.

⁶ SILVA, Jéssica Amaral da. **Depoimento**. Uberlândia, 02 nov. 2007.

seja, agrega o sujeito como mero elemento de recordação do Ser personagem, tornando os equiparáveis, do nascimento ao óbito, prestando serviço ao continuísmo em detrimento da ruptura.

O estabelecimento da referida data como *locus* de celebração, interligando nascimento, Finados e morte, num processo unívoco celebrativo e disseminador de novas criações, assegura o presente vivificado de Sebastião por meio de Sebastião em Grande Otelo. Por esse modo, o morrer de Sebastião é afirmativo da sobrevivência de Grande Otelo, sobrepondo a morte de Sebastião ao seu nascimento, uma vez que a mesma é que se celebra, relegando o seu nascer ao esquecimento, pois “a medalha representa o símbolo físico de homenagem que será prestada, anualmente, no dia do aniversário de morte de Grande Othelo - dia 26 de novembro.”⁷

A instituição do 26 de novembro como data de comemoração solene se faz na dimensão da memória de Prata usurpada em Grande Otelo. Daí, lançá-lo ao obscurecimento visibilizando elementos atualizadores das pretensas lembranças que o perpetuem dissidiosamente.

Tal processo caracteriza o modo assumido por uma subjetividade⁸, deslocando a efetiva memória via aproximação ou estreitamento de laços, muitas vezes não consumados, mas apenas presumidos, de modo a produzir efeito de verdade nos ouvintes. Assim, se faz representativa dos processos na contemporaneidade, pelos quais acentuou-se a memória histórica, assegurando Sebastião em Prata como Grande Otelo, símbolo do cinema brasileiro, conforme também é perceptível nas lembranças do Sr. Jardel, de 82 anos, em 2007:

Tadeu: Qual é o motivo da visita ao túmulo de Grande Otelo?

Jardel: Porque acompanhei a vida dele quando era jovem, quando era mais moço, ele era espuleta (sic), era um foguete, era serelepe. Um dia

⁷ LACERDA, Misac. **CÂMARA MUNICIPAL**. Processo nº 0466194/Projeto nº 046, dispõe sobre criação de medalha Grande Otelo e dá outras providências. Arquivo Público de Uberlândia.

⁸ Tais reflexões decorreram dos apontamentos de Beatriz Sarlo em seu texto pós-memórias e reconstituições, em que problematiza como a subjetividade ocupa um lugar central na produção de memórias, após a segunda guerra mundial, de modo a interferir no processo de reconstituições do passado. Isto é, há um processo que faz a testemunha autoridade, já que a dimensão do esteve lá, credita a subjetividade alheia à própria, pelo que a experiência o transforma numa autoridade, já que as suas lembranças decorrem do vivido. É, neste sentido, que a autora desvela que o conceito de pós-memória, configura o modo como a subjetividade tem sido utilizada em primazia do vivido em desconsideração ao aprendido que é uma dimensão do vivido, abordando o caráter vicário da lembrança. Todavia, plurais foram os modos de reconstruções do passado, justificados a partir da dimensão subjetiva, que se distancia de uma perspectiva histórica, em decorrência da lembrança experiência, contudo, a mesma apresenta que toda memória se faz relacionada a dimensão vicária, que configura o processo de constituição das pessoas. SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 90-113.

encontrei com ele aqui em Uberlândia, lá na Praça Tubal Vilela, a turma atrás dele (riso), oh, Grande Otelo, manda essa turma trabalhar, tá te enchendo o saco, ele falou: “deixa encher, deixa encher”.

Tadeu: O que é que o senhor ouviu contar da vida de Grande Otelo?

Jardel: Eu sempre lia jornais, Diário de São Paulo, A Folha de São Paulo. Então, tudo. Naquele tempo a televisão praticamente não existia, que o rádio você tem que lá, se não você não confere. Eu não tinha tempo pra isso, então meu negócio era jornal. Eu acompanhava Grandes Astros da música, grandes astros brasileiros, né? Ele roubava fruta nos quintais tudo, por aí. Ele era espeto, era serelepe, o Bastião. Eu não me lembro como ele foi parar em São Paulo, já não me lembro mais, mais ele foi pra São Paulo, ficou por lá, o Grande Otelo. Ele ganhou apelido de Grande Otelo, Grande Otelo, porque ele trabalhava de, na portaria de um hotel que chamava Grande Otelo. É por isso, que ele recebeu o apelido de Grande Otelo.⁹

As lembranças do Sr. Jardel decorrem do seu contato com o artista na localidade e de suas leituras sobre o cinema, os jornais, as revistas e, ainda, do “ouvir contar” alheio. Não é difícil, portanto, percebermos o movimento por ele realizado quando se trata de suas lembranças envolvendo a figura de Grande Otelo: dimensiona-o pluralizando o tempo, em que os seus suportes rememorativos desvelam o compartilhamento de recordações comuns expressivas da memória pública de Sebastião Prata como Grande Otelo de Sebastião em Pedro de Uberabinha-MG.

À medida em que Sebastião em Prata como Grande Otelo se distancia da morte, espaço de ruptura, é alçado ao campo da presentificação de lembranças, de natureza não destitutiva de suas ações em vida, mas que persiste na dotação de existência própria com preenchimento das lacunas do real pelo imaginário, culminando num real para além do ficcional, transformador da memória histórica em história¹⁰ e bloqueador da percepção de sua expressão como memória coletiva.

Embora a localidade seja o ponto de referência, há alusão a outros elementos suportes nela não originados, visíveis nas narrativas colhidas de pessoas que, no Dia de Finados, visitam o Mausoléu de Sebastião, movidos pela curiosidade em saber sobre Grande Otelo.

⁹ Jardel. **Depoimento**. Uberlândia, 02 nov. 2007.

¹⁰ Segundo Paul Ricoeur, Maurice Halbwachs apresenta a memória histórica, a qual se vincula à nação, como História ao evidenciar as diferenças entre memória e história, já que pretende valoriza a memória coletiva em detrimento da história. Assim, memória é demarcada pela oralidade, a qual, define-se o surgimento da história, em que a memória diz respeito ao processo integral vivenciado pelos homens, enquanto que a história se faz a partir de elementos seletivos dados a ler como expressivos de uma dada realidade configurativa da exterioridade. Todavia, Ricoeur, aponta que a memória histórica é um elemento de expressão e difusão da memória coletiva, a qual persiste em decorrência da sucessão de geração. Isto é, os suportes de difusão da memória histórica na sociedade. RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010. p. 404-407.



Testemunho Imagético 1: Mausoléu de Grande Otelo no Cemitério São Pedro em Uberlândia, 2004. O Mausoléu foi afixado em 26 de novembro de 1994. Foto: Tadeu Pereira dos Santos.

A supracitada iconografia expressa o cotidiano do referido espaço fúnebre, o qual, apenas no Dia de Finados, em decorrência do enfoque pelos meios de comunicação (com destaque ao Jornal Correio de Uberlândia e à TV Integração), acentuam sua visitação.

Os visitantes são pessoas naturais da localidade ou a ela agregados com sentimento de pertencimento, o que demonstra o entrecruzamento temporal da ligação de Grande Otelo a outras gerações, partilhantes da versão dos valores suportes à sua memória, externados num presente contínuo, manifestos por canais de difusão e propagação que apresentam Sebastião em Prata como Grande Otelo.

O referido monumento localiza-se aproximadamente 50 metros do ponto principal à direita contendo na sua parte esquerda nome Grande Otelo, dando-o como equivalente a Sebastião como Prata, como se a realidade de um fosse a do outro. Na parte central localiza-se um busto de bronze, cujos traços não correspondem nem ao sujeito e nem ao personagem. Enquanto lugar de memória, porta complexidade ao

entrelaçar o material, o simbólico e o funcional e relaciona memória-história, conforme nos sugere Paul Ricoeur:

O primeiro fixa os lugares de memória em realidades que consideraríamos inteiramente dadas e manejáveis; o segundo é obra da imaginação e garante a cristalização das lembranças e sua transmissão; o terceiro leva ao ritual que, no entanto, a história tende a destituir, como se vê com os acontecimentos fundadores ou com os acontecimentos espetáculos, e com os lugares refúgios e outros santuários.¹¹

A instituição do Mausoléu de Grande Otelo é a materialização de um espaço físico, palpável e visível que, embora seja uma representação instituída, por sua natureza ritualística e imaginária, potencializa lembranças de representações plurais, reavivadas como partilhadas, apesar de elementos de unicidade que teimam em circundar os auspícios da memória.

Só a reflexão histórica (im)possibilita a sacralização ou cristalização do Mausoléu, enquanto aspectos moduladores que poderiam “parar o tempo”, numa dimensão tanto pretérita quanto nostálgica, mas pode agir também como *locus* de produção, circulação e recepção de sentidos¹² atribuídos a Sebastião em Prata como Grande Otelo no que tange à sua morte. Pelas rememorações dos visitantes, constata-se a “continuação de um processo de produção dentro do processo de circulação e para este”.¹³

No processo de elaboração de lembranças, o ato de rememorar se faz a partir das representações construídas na morte, que se estendem temporalmente como extensão da mesma com novos sentidos. O passado se manifesta como aquele ensejado pelo sujeito em vida, mas apenas consumado no seu pós-morte, como exemplifica a narrativa de Júnior, 40 anos, em 2008:

Tadeu: Qual é o motivo que o traz ao túmulo de Grande Otelo?

Júnior: Eu venho cá, porque o Grande Otelo, sim, assistir (sic) ele na televisão. Que ele trabalhava com o Chico Anísio, fez muito filme nacional e tem. Bom rapaz, ele fazia muito filme, bom mesmo. Fazia a gente rir demais. Muito engraçado, as coisas que ele já fez, viu. Isso aí, todo mundo vem cá, porque gosta dele também. E o dia que vim cá, se o tanto de artista que tinha aqui também. Nossa, até o patrão dele veio aqui

¹¹RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010. p.416.

¹²SARLO, Beatriz. **Op.cit.** p.77.

¹³**Ibid.** p.74.

também, o professor Raimundo (Chico Anísio), na época, o Chico Anísio e ele imitava: aqui queres, imitava assim, na escolinha. Era desse jeito.¹⁴

O mausoléu como lugar de memória, numa perspectiva memorialista, passa a ser fonte de rememorações e celebrações que realimentam sua memória pública, pois “é essa celebração histórica, intrinsecamente mitológica e comemorativa, que faz com que a geração saia da história para se instalar na memória.”¹⁵

Pela diversidade de lembranças suscitadas a partir deste ambiente singular, as narrativas ali colhidas tipificam os modos de elaboração da memória contemporânea, realçando os significados públicos de Sebastião em Prata como Grande Otelo, apoiados no seu atrelamento à localidade, colocando em evidência os atributos que o transformaram num representante local “admirável” e “vencedor”, conforme o trecho do depoimento do Sr. Claudêncio, de 76 anos, em 2007:

Tadeu- Qual é o motivo que o faz visitar o túmulo de Grande Otelo?

Claudêncio – É uma pessoa, um artista principalmente de Uberlândia, e a gente tem assim um carinho por ele, porque é uma pessoa que levou o nome da cidade, não só pelo Brasil, mas pelo interior também, infelizmente ele morreu na França, e daí a gente passa aqui pra ver, ora para ele, lembrar do que ele fez por nosso país, por Uberlândia.¹⁶

A relação temporal instituída realimenta e se “apresenta” como nova: uma dimensão presentificada da realidade pretérita perenizada, numa celebração do socialmente aceito e, aprisionando o sujeito no produto cultural, destituindo-lhe a historicidade por impedir a fratura entre estas duas “instâncias” (sujeito e personagem).

Desta forma, tal panorama o faz representativo de um processo de regionalização da memória coletiva como um sentimento que reforça a simbiose nação-patrimônio, por constituir-se em símbolo da época áurea do cinema brasileiro.

A narrativa de Júnior se faz exemplar. Em 2015, 22 anos após a morte de Sebastião, (então com 40 anos), pôde, durante 25 anos, acompanhar a produção do reforço de Sebastião em Prata como Grande Otelo, manifestada em suas lembranças decorrentes, quase sempre, do programa televisivo *Escolinha do Professor Raimundo*, em que Sebastião fazia o papel de “Seu Eustáquio” e tinha o jargão: “Aqüi! Que queres?” somando-se, a este cenário, os suportes de lembranças e narrativas dos feitos

¹⁴ JÚNIOR. **Depoimento**. Uberlândia, 02 de novembro de 2007.

¹⁵ RICOEUR, Paul. **Op.cit.** p. 419.

¹⁶ CLAUDÊNCIO. **Depoimento**. Uberlândia, 02 de novembro de 2007.

artísticos de Sebastião como ator de filmes “de qualidade”. Fica evidente que a referência imagética é atribuída a Grande Otelo, embora os feitos sejam de Sebastião.

A instituição do mausoléu manifesta a reformulação do lugar de memória ao retê-lo como patrimônio¹⁷. Grande Otelo se faz expressão da nação pela sua condição de símbolo, e confere ao referido espaço o caráter de irradiação rememorativa de celebrações que renovam os sentidos criados por ocasião do sepultamento de Prata. Tal momento confere mais que marcos à memória, em que Sebastião por Grande Otelo, simbolizou o cinema brasileiro, assegurando a solidariedade geracional que revitaliza sua imagem, do que decorre a transmutação desta natureza como lugar de memória, destituindo a dualidade memória e história.

A fluidez de lembranças segue manifestando suportes, a exemplo do cinema e da televisão, em que o ato de ver condiciona a sensação de crença e o rememorar ambíguo próprio a Sebastião em Prata como Grande Otelo (e vice-versa). O referido espaço pode também se apresentar enquanto fratura na medida em que as narrativas dos visitantes são contraditórias e, por conseguinte, questionadoras da memória que se quer única e perenizada, a exemplo das lembranças no depoimento de João Batista, 2007, quando se refere ao mausoléu:

(...) lá pra São Paulo, Rio de Janeiro, acho que as pessoas valorizavam ele mais do que aqui, não é verdade? Eu acho... todo ano que venho aqui, o túmulo dele tá assim. Que dizer... não é demais? Aí, a família traz pra falar que ele é daqui. Eu acho que ele é de lá, onde o povo valoriza ele mais do que aqui, né? Porque a vida dele era lá, ele trabalhava lá, construiu a vida dele lá. Então, acho que não tinha que trazer pra cá, ficar abandonado, igual ele tá. Por ser ele uma pessoa tão assim, ... ele era famoso na televisão, mas agora ele tá abandonado aqui. Sempre eu fiquei indignado ver que os parentes trouxe prá cá, pra falar que era parente dele, mas nem liga pro túmulo dele.¹⁸

O seu narrar consiste num lampejo a fraturar a temporalidade instituída na morte, vivificada pelo mausoléu de Sebastião, enquanto elemento questionador de sua condição de estar sepultado na localidade, já que a relação com a mesma não se faz por nascimento, mas pelos laços que se estabeleceram no pós-morte. Daí, as cidades de São

¹⁷ Paul Ricoeur, a partir das análises de Nora, aponta que a reformulação da noção de lugar de memória como único, centralizado na figura do Estado, se faz a partir da transformação pelo contato com o patrimônio, de modo a evidenciar institucionalização de vários monumentos, configurativos de valores que dão suporte ao sentimento de nacionalidade nas pessoas. Isto é, há regionalização ou setorização de valores que, de algum modo, manifestam o sentimento de nacionalidade nas pessoas. RICOEUR, Paul. *Insólitos Lugares de Memória*. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010. p.412-421.

¹⁸ JOÃO BATISTA. **Depoimento**. Uberlândia, 02 de novembro de 2007.

Paulo e Rio de Janeiro transformarem-se em espaços de acolhida, já que as pessoas iriam valorizá-lo.

Reforçam a memória de Sebastião em Prata como Grande Otelo, tecida no contexto da morte, atribuindo à família a responsabilidade para com o descaso da sua memória justificada, aqui, pela ausência à visita ao mausoléu, em finados e ao descuido com o túmulo.

Seu rememorar apóia-se em lembranças alheias, como manifestações do ouvir contar, entranhadas cotidianamente ao viver das pessoas da localidade. Num processo que as sedimentam, deslocadas dos suportes que as originam. São apropriadas por atribuições que assumem novos sentidos. Assim, transfere-se a responsabilidade da administração pública à família, por não ter ciência de que se trata de patrimônio nacional “instalado” na localidade, sendo esta a responsável pelo traslado do corpo de Sebastião. Desse modo, consiste na operacionalidade de um lembrar que faz esquecer, pois a referida narrativa deveria consistir numa abertura questionadora da relação estabelecida entre Sebastião e a localidade, já que não há por parte da administração pública preocupação em zelar pelo patrimônio local e nacional, conforme materializado no próprio mausoléu.

A ausência da família, por um lado, impede a propagação da memória de Sebastião em Prata como Grande Otelo, acentuando os valores que a ele foram tributados no espaço da morte; por outro, institui-se numa fratura à mesma, já que sinaliza conflitos e ausência de harmonização.

Como um elemento entrecruzador de diversas gerações, constitui-se num vicário,¹⁹ em que o ouvir contar vincula-se ao experimentar. Isto possibilita, por meio de uma espécie de escalonamento de pessoas e narrativas, delinear o recordar asseverador tanto a individualidade quanto o compartilhamento destas últimas ao longo do tempo, em que as falas interligadas manifestam as relações estabelecidas entre o presente, passado e a abertura para o futuro.

Dessa forma, na medida em que Sebastião se distancia do espaço de ruptura em sua morte, é alçado ao campo da presentificação de lembranças, assumindo a condição de imortal, mas com existência própria, de modo que as lacunas do real vão sendo preenchidas pelo imaginário, culminando num real para além do ficcional, pelo que

¹⁹ SARLO, Beatriz. Crítica do testemunho. In: SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p.33.

transforma a memória histórica em um outro tipo de história, impossibilitando percebê-la como expressão da memória coletiva como deveria ser.

Nesse sentido, faz-se necessário considerar que a morte deveria pautar-se no limite daquilo que fora anteriormente constituído, e do que deveria constituir-se após o referido processo. Isto é, o movimento reconhecedor do socialmente aceito, demarcado pela presença do sujeito até a morte, e o próprio espaço da morte, como *locus* de ruptura, configurou-se como lugar de memória, conforme nos sugere Paul Ricoeur:

Resta-nos falar dos lugares de memória sob o novo regime da memória apreendida pela história. “Os lugares de memória, uma outra história”, é anunciado com um tom firme na terceira seção do artigo de 1984 (op.cit., pp. XXXIV-XLII). O ensaio termina, com efeito, com uma nota conciliatória. Concede-se aos lugares de memória uma eficácia notável, a de engendrar “uma outra história”. Eles extraem esse poder do pertencimento aos dois reinos da memória e da história. Por um lado, “é preciso que haja vontade de memória. [...] Basta que falte essa vontade de memória para que os lugares de memória sejam lugares de história. Mas não se diz se essa memória é memória perdida da história-memória, cuja perda foi inicialmente deplorada, ou a memória refugiada nos arcanos da psicologia individual e sua solicitação de dever. Por outro lado, é preciso que a história se proponha a ser uma memória esclarecida, corrigida. Mas tampouco foi dito no que se transforma o projeto de dessacralização da história.”²⁰

O novo horizonte que os lugares de memória abrem, destitui a memória do sentido de resto, de perda, como não mais sendo uma extensão da memória-histórica, que em meio à sociedade marcada pela aceleração do tempo, o modulam. São vivificantes de modo a “parar” o tempo. Há um redimensionamento dos lugares de memória, na medida em que há uma consideração desta dupla natureza, memória e história, como um misto. Prestam-se tanto de rememorações, quanto de reflexões. O equilíbrio entre ambas permite a fratura do socialmente instituído, engendrando uma nova perspectiva histórica. Todavia, a sobreposição da memória à história ou vice-versa, conduz à destituição de elementos históricos, consistindo numa literatura fantasiosa ou fabulativa.

O contexto da morte de Sebastião deveria ter-se constituído num instrumento de ruptura com o socialmente aceito, levando a uma abertura que possibilitasse a compreensão da disjunção constitutiva do sujeito Sebastião, seus produtos, embora evidenciando os entrelaçamentos (respeitando a historicidade de cada qual).

²⁰ RICOEUR, Paul. **Op.cit.** p.404-407.

No entanto, a respectiva ruptura não ocorre, o que determina a diluição do lugar de memória para o lugar de memória-histórica, *locus* de criações transformadas em comemoração, fazendo daquilo que foi finalizado, decorrido, paradoxalmente fluente e sempre presentificado. A ligação/tripartite-presente, passado e futuro- permite a continuidade, pela subversão do lugar de memória, na medida em que destitui o sujeito social de uma dimensão reflexiva sobre o episódio. A fratura entre o sujeito e o produto cultural pelo celebrismo, dá à memória o dimensionamento abaixo:

O lugar extrai sua função da ruptura e da perda citadas: “Se ainda habitássemos nossa memória, não precisaríamos consagrar-lhes lugares” (op.cit., p. XIX). Contudo, o caráter residual da memória, sob o signo da história crítica, leva a dizer que “uma sociedade que seria vivida integralmente sob o signo da história não conheceria, afinal de contas, assim como uma sociedade tradicional, lugares nos quais ancorar sua memória”, (op.cit. p.XX.). De fato, os lugares continuam a ser lugares de memória, e não de história. O momento dos lugares de história é aquele “no qual ainda palpita algo de uma vida simbólica.” (op.cit. p.XXV).²¹

Os lugares de memórias se constituem como elementos de extensão da memória-história, a qual enseja se eternizar como contemporânea. O caráter memorialista vê os referidos lugares na dimensão integrada à memória-história, impedindo a reflexão de um processo pelo qual, ao serem estes lugares apreendidos pela história, abrem a perspectiva a um novo regime da memória²². Conforme salienta Paul Ricoeur, concede-se aos lugares de memória uma eficácia notável, a de engendrar “uma outra história”.²³

A morte de Sebastião, estabelecida como lugar de memória pelo foco memorialista, renovou o passado, acentuado pela manutenção das representações evidenciadoras da equivalência entre Sebastião Prata e Grande Otelo, na lógica de que “o sentimento da continuidade é simplesmente residual.”²⁴

O ato de lembrar impediu o esquecimento pelo contínuo reavivamento presentificador do artista, no qual o passado ajusta-se ao presente, integrando-o, numa forma de lembrar para esquecer²⁵, num procedimento literário e não histórico, o que nos

²¹ **Ibid.** p.416.

²² **Ibid.** p.416.

²³ **Ibid.** p.416.

²⁴ **Ibid.** p.415.

²⁵ É preciso sublinhar que a história não abarca a totalidade das formas de esquecer, apesar do mesmo ser essencial.

leva a considerar os apontamentos de Paolo Rossi, em relação à dinâmica da memória-lembrança e o esquecimento, em que se operam esquecimentos:

Há muitos modos de induzir ao esquecimento e muitas razões pela qual se pretende provocá-lo. O “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade. Com frequência se pretendeu impedir que as ideias circulem e se afirmem, desejou-se (e se deseja) limitar, fazer calar, direcionar para o silêncio e o olvido.²⁶

O esquecimento deve ser visto no plural, daí o narrar tornar-se uma arte do lembrar, movimento fluido temporalmente. Entretanto, como narrador os meios de comunicação foram imprescindíveis à memória histórica na transmissão do socialmente aceito/memória coletiva, ao impor-se pelo sentimento a adoção de sentido único ao sujeito e ao produto cultural.

A morte, configuradora de ruptura, instaurou, ao contrário, antes (elaborado socialmente aceito) e depois (configurado pela seara da memória, dimensionado pelo foi) na verdade, suporte da realidade apresentada como paisagem única, sem rupturas, como impeditiva ao fraturar do temporal.

A produção de sentidos se desenrola, por um lado, como modo de reavivar a memória das gerações anteriores e, ao mesmo tempo, a acentua para as novas gerações, de maneira que, pela integralidade imputada à morte, a própria trajetória do sujeito se apresenta, instituindo uma forma de ser lido, como composto. A visibilidade de Sebastião consiste apenas em ser base de Sebastião em Prata como Grande Otelo. A matéria abaixo, publicada pelo Jornal *Estado de Minas*, em 27 de novembro de 1993, espalhou-se por outros veículos de comunicação e é representativa do referido processo:

Grande Otelo nasceu Sebastião Bernardo da Costa, 18 de outubro de 1915, em Uberlândia, Minas Gerais. Por alegada travessura, mudou o nome para Sebastião Bernardes de Souza Prata. Bernardes em homenagem ao presidente Artur Bernardes; Souza, num tributo ao lugarejo em que viveu; e Prata, em respeito a Chico Prata, o pai verdadeiro. “Bastãozinho”, como era chamado em sua terra natal, adotou muitos nomes no decorrer da vida artística. Filho de uma empregada doméstica, o menino foi adotado por Isabel Parecis, de uma companhia teatral que excursionava pelo interior de Minas. Em São Paulo, o maestro italiano Felipo Aléssio elogiou sua voz de “tenorinho” e previu que, quando crescesse, poderia cantar a ópera “Otello”. Dessa forma, o ator

²⁶ ROSSI, Paolo. Lembrar e esquecer. In: **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das idéias. São Paulo: Ed. Unesp, 2010. p. 32.

ganhou a base do aparelho definitivo. Ainda criança, Grande Otelo fugiu da família Parecis em busca de aventura. Dessa atitude resultou o confinamento no extinto Abrigo de Menores de São Paulo, e uma nova adoção, desta vez pela família Queiroz. Nessa época, já fazia suas incursões pela Companhia Negra de Revistas, de Oduvaldo Vianna, para muitos, o responsável por sua “descoberta artística”. Sua carreira começou bem antes, em 1925, fazendo figuração num circo- era a mulher do palhaço, papel em que exercitava bem seu lado “moleque”, reforçado pela baixa estatura, apenas 1,50 metro, que viria a marcá-lo por toda a vida. A pantomima chamava-se “O Tesouro da Serra Morena”.
Fama Ligeira

Abandonou os estudos no terceiro ano ginasial, quando foi descoberto pelo empresário teatral Jardel Jercolis, em 1935. A fama veio rápido. Na década de 30, Grande Otelo já era atração no Cassino da Urca, no Rio de Janeiro. A carreira no cinema começou em 1935, com “Noites Cariocas”, de Enrique Cadícamo. Em 1942, filmaria “It’s all true”, de Orson Welles, que ficou na gaveta e só agora foi finalizado. Em 1969 faria sua participação mais importante no cinema, em “Macunaíma”. De Joaquim Pedro de Andrade.

As tragédias da vida do ator ficaram por conta das esposas. Em 1948, Lúcia Maria se suicidou, depois de matar o filho Osmar, de dois anos. O próprio Grande Otelo nunca soube dizer se foi por causa da cachaça (uma das suas manias, junto com a groselha) ou se por ciúme. Da segunda mulher desquitou-se quando o mais novo dos quatro filhos do casal completou 18 anos. Maria Helena Soares da Rosa, ou Joséphine Hélène, nome artístico de sua terceira mulher, 28 anos mais jovem, deu-lhe uma facada no peito em 1987. Segundo alegou o artista na delegacia de polícia, os dois chegaram bêbados em casa e a briga começou porque ele contara a Josephine que havia namorado há 30 anos a mulher do violonista Baden Powell, Sílvia de Souza. Se não fosse o menino, ela teria me matado”, disse, referido-se ao filho da mulher, Orson Soares. No final, Grande Otelo a perdoou.²⁷

Mesmo que haja a tentativa em singularizá-lo em Sebastião em Prata como Grande Otelo, apresentam elementos que deslocam para Sebastião numa subversão da própria narrativa propositada. Por isso, apresentam-no aspectos públicos correntes do cotidiano de homem comum, com potencialidades artísticas e peculiares em famílias.

A narrativa acima exemplifica distintos modos de narrar, em que o contexto da morte condiciona as elaborações. A organização do tempo dimensiona o contar que, por sua vez, condiciona o olhar, pois a mediação se faz instituída de prática que orienta atos e fatos narrados, pilares de lembranças, reavivadas de grandeza.

A narrativa (distribuída para análise em três partes) ajusta o imagético e o textual didaticamente, dimensionando elementos gráficos. É dada a ver e ler pelo por seu aspecto macro, em que pelos detalhes das experiências de Sebastião, realçadas,

²⁷ Morre Grande Otelo, o nosso eterno Macunaíma. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 nov. 1993. p.3.

produzem efeitos de verdade, uma vez que aspectos gerais de sua vida e obra, em distintas temporalidades, foram ajustados aos mesmos tempo e espaço.

Referências ao sujeito e aos personagens pintam uma paisagem popular integrante do Ser Grande Otelo, com lembranças construídas de caráter vicário, por diversas mediações, por quem outrora o acompanhou pelo ver e ler do cinema, teatro, revistas e jornais, “experimentando-o”. Por outro lado, Sebastião como Prata/Grande Otelo foi oferecido como uma novidade condicionada ao momento da morte, instaurando um processo de exaltação do mito artístico, em que as pessoas se sentiram inseridas ou pertencentes à sua experiência.

O trecho com dimensões de 8x36cm consistiu na parte central da matéria publicada pelo jornal *O Estado de Minas*, em 27/11/1993, composta por três partes: uma iconografia com texto, referente ao filme *Macunaíma*, localizada na parte superior com 32x36cm, expressando a personificação pelo gestual do artista. Fez-se fio condutor da trama, reavivando os significados que transformam a realidade do sujeito em extensão à do produto cultural e vice-versa. Impacta os leitores, conduzindo o seu reavivar de lembranças pelo já anteriormente designado como se novidade:

MORRE GRANDE OTELO, O NOSSO ETERNO MACUNAÍMA.



Testemunho Imagético 2: "Em *Macunaíma* o momento máximo da carreira de um homem que dedicou toda sua vida ao cinema e à cultura brasileira e pagou caro por sua ingenuidade e dedicação à arte." Fonte: Jornal Estado de Minas, 27 nov. 1993. p.3.

As três partes que compõem a narrativa são apropriações e, embora heterogêneas pelos processos de constituição, ajustam-se num mesmo plano, dando novos sentidos a outras realidades, pelo que na integralidade visibilizam a experiência do sujeito como extensão dos personagens, objetivando fazer de Sebastião e Grande Otelo serem somente um.

Por esse viés, a subjetividade instrumentalizada pela mídia na morte de Sebastião confere ao Ser Grande Otelo transcendência, tratando-o como uma totalidade. Omite que, de fato, de forma subjacente, reportavam-se a um sujeito cuja integralidade era inacessível, ou perceptível de modo meramente fragmentário ou lacunar.

A narrativa deveria ser uma abertura que referisse à dimensão ontológica. Contudo, as mídias se apropriam do relacional deste Sebastião como Prata sujeito social, para delimitar a dimensão condicionada da versão a ser ofertada ao público, tendo em seus discursos uma espécie de chancela que as autorizam a falar em nome dele. Urge, temporalmente, um projeto de substituição, em dimensão histórica, do sujeito com a produção de um imaginário “estático”, instituidor de uma representação irradiadora de lembranças possíveis evocações no processo de esquecimento.

Há um ajustamento de tempo harmonizador dos elementos que, embora peculiares ao sujeito, se fazem como do ser Grande Otelo. A intervenção jornalística media e, ao mesmo tempo, cria novos sentidos pela enfática retrospecção do já estabelecido, cujo fio condutor é a grandeza do personagem/sujeito que outrora “foi” mas que, de alguma forma, permanece “sendo”, já que seu falecimento se deu por ocasião de sua premiação no Festival de cinema de Nantes na França.

O ano de 1968 assegura o modo de lembrar, em que a retrospecção direciona os leitores ao passado pela ligação sujeito/personagens, convertido em expressão do cinema nacional, internacionalmente. A representação construída acentua o Cinema Novo como expoente do cinema brasileiro, vertente cênica afirmadora de Sebastião em Prata como Grande Otelo, por sua atuação em *Macunaíma*.

Pela narrativa construída no espaço da morte, percebemos um movimento que vai da retrospecção à prospecção. Dessa forma, a primeira se presta ao processo de (re)significações de sentidos do já naturalizado enquanto criação, cujas atribuições a Sebastião Prata/Grande Otelo, em 1968, o elevam ao *status* de patrimônio nacional.

Símbolo do cinema, Sebastião como Grande Otelo é adotado como patrimônio nacional. Daí, a recorrência a pessoas e instituições que justificam a atribuída grandeza do artista:

(...) Para os realizadores do festival, o ator brasileiro era um dos maiores símbolos do cinema negro internacional. De acordo com Allain Jalladeau, diretor do festival, o cinema brasileiro foi marcado por Grande Otelo, ele era seu emblema e foi um dos primeiros atores negros no mundo a fazer cinema. “Nós do festival, tínhamos enorme admiração por ele. Foi um fim trágico”.²⁸

A terceira parte da narrativa, com 19x36cm, localizada na parte inferior, consiste numa extensão textual das anteriores que, conjuntamente, presentificam modos de Sebastião em Prata como Grande Otelo, atrelando suas experiências:

"A inspiração maior veio de Charles Chaplin"

A carreira sempre foi um chamado forte na vida de Grande Otelo. Acalentando o sonho de ser ator desde então, garante que o impulso final foi dado por um filme de Charles Chaplin. Ele havia ido ao cinema para assistir “O garoto” e ficou impressionado com toda aquela emoção na tela, tanta graça e riso. “Aí eu senti que tinha mesmo que ser ator”, comentou anos mais tarde. Entretanto, sua estrela não pareceu brilhar no início, quando chegou a passar fome ao ir para São Paulo. Conseguiu se destacar no teatro e foi para o cinema. Era o início na Atlântida (“nos pagavam três contos por filmes”). As coisas só melhoraram com a entrada de Herbert Richers (“Passamos para 30 contos”), mas foi o aparecimento de Oscarito que eles formaram dupla e estrearam em “Cêu Azul” (41), uma fita carnavalesca, mas que abriu caminho para a parceria continuar em “Tristezas não Pagam Dívidas” (44), “Aviso aos Navegantes” (51), “Dupla do Barulho” (53) e “Matar ou correr” (54).

Prêmios não foram muitos, mas os colegas sempre perceberam no ator um brilho que pouca gente conseguia igualar. Já nos tempos em que ficou no Cassino da Urca (onde fez shows durante 10 anos, até 1938), seu talento não escapava ao público nem aos companheiros de trabalho. O mais importante, foi o do Instituto Nacional do Cinema, por sua atuação em Macunaíma”, recebeu o Troféu Mambembe em 1978, numa cerimônia em que pode relembrar seu início de carreira, exatamente num circo, desta vez o Tihanny, no Rio de Janeiro. Foi o mais aplaudido da noite, uma reverência que Grande Otelo não esperava. Os colegas da platéia não paravam de comentar que era tudo merecimento. Então com 63 anos, ele continuava no teatro com a peça “A revolução dos Patos”. No mesmo ano foi eleito “Cidadão Paulistano”, exatamente no dia 28 de setembro, em que se comemora a promulgação da lei do Ventre Livre.

"Preconceito de cor"

O fato de ser negro, ele garante, tornou sua ascensão mais difícil e diz que só venceu porque tinha mesmo talento. Envolveu-se na questão da cidadania negra e chegou a dizer que Pelé não fazia nada para colaborar com seus irmãos negros. E embora ele tivesse mantido três casos

²⁸ Morre Grande Otelo, o nosso eterno Macunaíma. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 nov. 1993. p.3.

rumorosos com “loiras” em sua vida – uma húngara, outra francesa e a última uma comerciante que “queria resolver seus problemas econômicos”- ele diz que tinha consciência e seguiu seu caminho “natural” ao casar só com mulheres negras. Mas não esquece as vezes em que foi visto como suspeito pela polícia, só por causa de sua cor. Foi barrado uma vez no Copacabana e, muitos anos depois preso na Praça Tiradentes, no Rio. O investigador invocou com o baixinho, pensando tratar-se de um homossexual. “Preto, pobre e bicha”, sentenciou o policial. “Só os dois primeiros”, respondeu o ator. Sua vontade de continuar é que o levou a cometer certas extravagâncias, mesmo quando enfrentou sérios problemas de saúde. Em 1981, ele chegou a fugir do Hospital Miguel Couto, onde estava internado por causa de um princípio de edema pulmonar (agravado por hipertensão arterial e sopro no coração), e viajou do Rio para Piracicaba, no interior paulista. Sua explicação chocou muita gente. “Não posso frustrar o povo dessa cidade: eles vão inaugurar uma sala de cinema com meu nome e, como o cinema nacional está por baixo, não posso me dar ao luxo de ficar descansando num hospital”. Foi e deixou a marca de sua mão na “calçada da fama” e inaugurou o tal cinema, que apresentou “Macunaíma”. A quem se referiu depois: “Sou como ele: a saúde não impede de fazer nada; só se estiver com preguiça”.

"Amigos famosos"

Aliás, Grande Otelo já disse uma vez que pode ter sido o protagonista de uma dessas coisas que só acontece no cinema. Durante seus tempos na Companhia Negra de Revistas, ele contou com uma presença ilustre na platéia: ninguém menos do que Mário de Andrade, o “pai” de Macunaíma, o herói sem caráter. Ao que parece, o escritor estaria atrás de informações sobre a cultura negra. Segundo o ator, ele teria “botado reparo no negrinho que dançava e cantava vários idiomas”. Acho que, de certa forma, isso o influenciou na criação de Macunaíma”.

Trabalhou e fez amizades entre gente famosa, nomes que acabaram conhecidos do público, às vezes mais do que o dele próprio. Morando no Rio, subiu ao morro e conheceu Noel Rosa, Sílvio Caldas e até Aracy de Almeida. Ari Barroso viria depois, quando trabalhou em “O Tabuleiro da Baiana”. Ficaram amigos. E mesmo sem ocupar o papel central durante toda a vida, emprestou um pouco de seu brilho a espetáculos como “O Homem de La Mancha”, com Bibi Ferreira e algumas novelas da Rede Globo, para onde foi quando “redescobriram” seu talento. Chegou a ser contratado como parte do elenco estável e atuou em “Bandeira Dois” (como o compositor Zé Catimba) e “Uma Rosa com Amor” (no papel de Seu Pepinone, um negrinho italiano).

Ultimamente viveu sua terceira (para muitos, quinta, sexta, sétima....) fase de “redescobrimento” ao integrar a classe da “Escolinha do Professor Raimundo”, programa humorístico de Chico Anysio. Era o seu Eustáquio, um sujeitinho que trocava todos os “quês” por quês”, “Qui queres”?, era sua pergunta inicial e, como nunca soubesse a resposta, sempre precisava contar com os “sopros” dos companheiros para, no final, dar uma resposta sempre estapafúrdia.

Inquieto e mau-humorado, como ele mesmo se definia, não conseguia ficar mesmo parado, até porque sua vida não era tranqüila. Em 90, completou 75 anos internado no Hospital Americano de Paria, para onde foi depois de sofrer um enfarte seguido edema pulmonar. Era um dos personagens do especial que uma produtora francesa fazia sobre Jorge Amado. Deixando Josephine Hélène de lado, ele foi jantar com as atrizes

Betty Faria e Norma Bengell, e acabou ouvindo da também Zélia Gattai, mulher de Amado, a sugestão para arrumar uma nova mulher. Foi atendido por uma outra celebridade, o cirurgião Ivo Pitanguy, que confirmou a evolução favorável de seu quadro clínico. Por mais que fizesse, o “Moleque Tião” esteve cercado a vida inteira pela celebridade.²⁹

A narrativa é ilustrativa dos modos de narrar em que a ilusão do referente se equipara à historicidade, valendo-se do tempo cronológico, numa paisagem integradora que harmoniza elementos contraditórios e heterogêneos, apresentando-os conforme a representação instituída do sujeito/produto cultural como Grande Otelo.

O aspecto fragmentário³⁰ da memória, tomada aqui no intuito de se apresentar como integralizada, aprisiona o panorama existencial como uma equivalência estática de todo o processo vivido, e que é instrumentalizado para firmar a subjetividade desejada, uma vez que transforma a diversidade das experiências vividas pelo sujeito e pelos personagens em única, universal por meio da destituição do impossível de ser narrado.

A morte, como liame do pré e pós existência do sujeito/personagem, liga as temporalidades pelo continuísmo. Por um lado, retrospectivamente, há um processo de construção de sentidos que assume um mesmo formato em diversos meios de comunicação, forjando a celebração do sujeito/ator em vida. Todavia, os diálogos por meio das entrevistas, embora adequados aos propósitos das mídias, foram apropriados com a presença do artista e reelaborados a posteriori, acentuando as representações que firmam o já mencionado. Contudo, a sua subjetividade se apresenta como elemento fraturador de versões a ele direcionadas.

Por outro lado, prospectivamente, tais dimensões veiculadas em *blogs* e *sites*³¹ que, como canais midiáticos expressivos deste “futuro do passado”, se fazem pulsantes no cotidiano de diversos leitores/internautas, proclamam um horizonte imagético sem fratura. Assim, as representações fazem Sebastião em Prata serem conhecidas como Grande Otelo, numa pseudo-integralidade obscurecendo Sebastião.

²⁹ Morre Grande Otelo, o nosso eterno Macunaíma. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 nov. 1993. p.3.

³⁰ SARLO, Beatriz. **Op.cit.** p.99.

³¹ São plurais os blogs e sites na internet que apresentam diversas narrativas, cuja organização cronológica do tempo, leva ao ajustamento das suas experiências num mesmo plano, dado a ver e ler como portadora da sua integralidade, pelo que se organizam pela escala-macro. Ver SANTOS, Tadeu Pereira dos. Grande Otelo e Suas Possíveis Conexões Digitais: vestígios e desafios entre o personagem e o homem. In: KATRIB, C.M.I.; MACHADO, M.C.T.(orgs.). **História & documentário: artes de fazer, narrativas fílmicas e linguagens imagéticas**. São Paulo: Verona, 2015.

O ajustamento das temporalidades na cronologia foi convertido em fio condutor acoplando a retrospecção e a prospecção, num mesmo movimento acentuador superficialidade de apenas “ver Grande Otelo”, embora possibilite abertura a novas criações, assegurando à perenidade do imbricamento referido.³²

O narrar pelo já estabelecido o faz ser lembrado por sua arte de atuar. O cinema torna-se o ponto de partida do recordar, de modo que a experiência de Sebastião pifamente suporta a existência do Ser Grande Otelo. Dessa forma, a experiência do sujeito foi aprisionada à do produto cultural, como se ambos fossem difusos. É, neste sentido que os elementos gráficos presentes na narrativa ajustam as realidades textual e imagética, silenciando as contradições que impedem a ruptura entre sujeito e personagem.

A matéria jornalística, como expressão do constituído, faz da morte o lugar que caracteriza a “ruptura simbólica” que comporta a totalidade do sujeito/personagem e assegura a agregação do já vivido, criando a ilusão de uma elasticidade existencial pela operacionalidade do seletivo consolidado como impassível a rupturas.

Tal dinâmica flui via solidariedade geracional, assegurando o pertencimento de Sebastião em Prata/Grande Otelo a diversas gerações, perpetuando-o em sucessivas temporalidades, em virtude de ser entendido enquanto um “produto acabado”. A integralidade, na morte, consiste, paradoxalmente, em um término inaugural, com diversas conformações que dela derivam pela celebração nostálgica desprovida de historicidade supressora tanto da memória quanto da história.

A referida criação desvincula memória e história, pela subversão da memória que usurpa o espaço da história, de modo que a renovação do passado fortalece essa representação e termina por dotá-la de caráter de memória-histórica, conforme percebido, a partir do trecho abaixo, corroborado pela iconografia:

"Morre Grande Otelo, o nosso eterno Macunaíma"

O cinema e a cultura brasileira perderam ontem um de seus maiores nomes. Vítima de uma parada cardíaca, morreu em Paris, aos 78 anos, o ator Grande Otelo. Ele acabava de desembarcar no aeroporto Charles de Gaulle quando sentiu-se mal. Foi levado para um hospital mas minutos depois veio a falecer. Grande Otelo estava indo a Paris para participar do 15º Festival dos Três Continentes, em Nantes, onde seria homenageado. A morte de Grande Otelo desestabilizou o festival. Ansiosamente esperado, ele era a vedete desse festival de cinema, que este ano tem por

³² Tais modelos de narrativa se fazem visibilizados em formato de entrevistas com a presença do próprio sujeito em diferentes revistas, jornais, filmes, dentre outros espaços. Há que considerarmos que, enquanto vivo, se faz elucidativos das fraturas.

tema especial “O Cinema Negro na América Latina, na África e na Ásia”. Grande Otelo iria receber o troféu comemorativo.

Durante duas horas, a direção do festival ficou sem saber o que fazer. O ponto alto do festival iria acontecer amanhã com a condecoração do ator brasileiro que contaria com a presença do ministro francês da Cultura que, pela primeira vez, prestigiava a mostra de Nantes. Em seguida, seria apresentado “Rio Zona Norte”, filme de Nelson Pereira dos Santos, de 1957. A Noitada terminaria em samba. O filme será projetado, de acordo com os diretores do festival e o samba será substituído por uma homenagem solene com a presença do ministro da Cultura da França.³³

A referida iconografia como fio condutor da narrativa faz de Sebastião Prata em Grande Otelo a expressão do cinema nacional em cenário internacional. O referido texto é uma extensão da legenda criada para a mesma e, por vincular-se à morte, propicia a construção de novos sentidos, pelo envolvimento subjetivo das pessoas, ofuscando-lhes a possibilidade de criticidade.

Os modos de comunicar a morte de Sebastião asseveram e, em certo sentido, inovam o já fundado. Ao contrário, como uma “imagem apagada”, se prestaria ao desentranhamento entre sujeito e seus nós, desmitificando o ícone fetiche e impossibilitando a representação única³⁴.

Tais modos de impactar o leitor dimensionam o lembrar por aquilo que fora estabelecido, via solidariedade geracional e o compartilhamento assumido do socialmente reconhecido (Prata como Grande Otelo). Tal conjuntura foi forjada apenas na memória, desvinculada da história, pela reflexão ter cedido lugar à celebração. O lembrar partiu do sentir, conforme manifesto por Jorge Amado em seu depoimento à *Folha de S. Paulo*, em 27 de novembro de 1993:

Jorge Amado, escritor: “É um dos maiores artistas brasileiros de nosso tempo. Poucos foram tão grandes como ele. Mesmo em sua condição de filho do povo, pobre, conseguiu chegar às maiores alturas, seja no teatro, na TV ou no cinema”.³⁵

O referido depoimento foi empregado pela imprensa para assegurar a integralidade das temporalidades a diferentes gerações, fazendo-se mediador por sua autoridade e reconhecimento social. A condição de patrimônio da nação, tributada a

³³ Morre Grande Otelo, o nosso eterno Macunaíma. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 nov. 1993. p.3.

³⁴ Apontamentos realizados, a partir das reflexões do capítulo pós-memórias e reconstituições. Cf. SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 104.

³⁵ Ator Queria Vaga na Academia de letras. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 1993. p.3.

Sebastião como Grande Otelo, decorre de um sentimento pluralizado, comunicador de inovações do modelo explicitado às novas gerações. São plurais os modos de cultivo dos sentimentos que os fazem vinculantes à ideia de nação. Em se tratando de Sebastião como Grande Otelo, tal movimento ocorre por meio da arte, em especial, o cinema, cuja expressividade lhe confere magnitude áurea nas telas nacionais.

Tal dimensão foi sempre reavivada, de modo que, pela autoridade de Jorge Amado, ocorre a propagação e o reforço de uma memória, tanto para os presentes como para as futuras gerações. O escritor é representativo da força de instrumentalização pela imprensa, a quem concede autoridade, para consolidar o artifício de enaltecimento através do impacto emocional dos leitores. O lugar social de destaque do entrevistado usado para a produção de um efeito de verdade que se presta a representações com naturezas memorialísticas:

Falando no futuro anterior, ele evoca o momento em que “uma outra maneira do ser juntos será implantada”, e em que “a necessidade de exumar as referências e explorar os lugares terá desaparecido”.³⁶

No pós morte de Sebastião, as celebrações se espalham em âmbito nacional. Forja-se unificadamente a sua valoração consensual. A narrativa de Luiz Carlos Merten, na coluna de crítica do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 21/12/1993, trata da homenagem prestada a Sebastião como artista pela Sala Cinemateca em São Paulo, representativa nacionalmente das celebrações. Na referida coluna, denominada “Guia”, o texto localiza-se na parte inferior central, destaque, vinculado ao conjunto de pequenos outros.

A página foi organizada com a distribuição de textos e imagens heterogêneas ligados às artes, especialmente ao cinema, cuja integralidade presentifica o passado de Sebastião por intermédio do cinema, relacionando Sebastião como Prata a Grande Otelo:

³⁶RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2010. p. 421.

CRÍTICA

O gênio que se chamava Grande Othelo

A Sala Cinemateca inicia um ciclo em homenagem ao ator que encantou Orson Welles

LUIZ CARLOS MERTEN

Sebastião Bernardes de Souza Prata entrou para a história do cinema brasileiro como Grande Othelo. Há aí uma ironia, pois fisicamente ele não podia ser mais miúdo. Grande, só no talento, avaliado por ninguém menos do que Orson Welles, quando esteve no Brasil para filmar o inacabado *It's All True*. Welles se encantou com Grande Othelo. Sua avaliação criou escola e a consequência é que Grande Othelo foi sempre reconhecido como gênio do cinema nacional. Tinha 78 anos ao morrer no final de novembro. Recebe agora a homenagem da Sala Cinemateca (Rua Fradique Coutinho, 361), que programou o ciclo *As Faces de Grande Othelo*.



Sebastião Prata: capacidade rara para expressar humor e drama

Talvez não seja o melhor título. Grande Othelo foi sempre o mesmo. Nunca deixou de ser Grande Othelo, não importa em que filme estivesse trabalhando. A força de sua presença vinha da capacidade de expressar humor e drama. Nele, o homem brasileiro podia se reconhecer. Os filmes de hoje são exemplares: *Metido a Bacana*, *De-*

pois *Eu Conto e Macunaíma*. Três chanchadas, já que o filme que Joaquim Pedro de Andrade realizou baseado em Mário de Andrade não é menos chanchô, apesar da pretensão intelectual, do que as comédias carnavalescas de J.B. Tanko e José Carlos Burle. A programação prossegue por mais dois dias. Os destaques são *Carnaval Atlântida* (amanhã) e *Rio Zona Norte* (quinta-feira).

José Carlos Burle estava com a corda toda quando fez o primeiro, em 1952. Oito anos antes, já havia dirigido *Grande Othelo* em Moleque Tião. Deitou e rolou parodiando as fantasias bíblicas do americano Cecil B. de Mille e ainda ofereceu a Grande Othelo a oportunidade de uma divertida parceria com Oscarito. Os dois formavam uma dupla irresistível. *Rio Zona Norte* (1957) é mais sério. A história do sambista de morro explorado por um radialista é um dos marcos iniciais da obra de Nelson Pereira dos Santos.

Testemunho Imagético 3: Página da edição on-line do Caderno 2 do jornal Estado de S. Paulo, 21 de dez. 1993. p. 81.

A imprensa dicotomiza Grande Othelo e Sebastião como Prata, ambas denominações e constitutivas de Sebastião, definindo o binômio que mata o próprio sujeito nascido em 1915, enquanto Sebastião como Prata apenas surge em 1939.

Embora a narrativa pretenda ser crítica, na verdade, aponta a recomposição da trajetória de Sebastião justificadora da homenagem. O passado foi recomposto para presentificação da mesma, aglutinando sentidos enaltecendores que o apresentam como “gênio” do cinema de singular expressividade em Grande Othelo.

As homenagens póstumas se fazem como extensão da morte, tomadas por decisões ideológicas, em que o culturalmente sedimentado constituir-se-á no legado difundido às gerações futuras. A instrumentalização destas celebrações instaura o processo dinâmico de reprodução, pelo qual não há preocupação com o sujeito enquanto pessoa, mas Sebastião como artista, apenas na dimensão pública e simbólica. Converte-se o cinema em objeto de memórias, potencializador de lembranças, de Sebastião em Prata como Grande Othelo, conforme o jornalista Luiz Carlos Merten, do *Estado de S. Paulo*, em 22/03/2003, ao anunciar a homenagem do *Canal Brasil* a Cyll Farney:

Os filmes que o Canal Brasil exhibe hoje traçam um curioso retrato do país, tal como se via na produção da Atlântida. *Amei um Bicheiro* traz o

elenco das chanchadas, mas é um thriller carregado de intenções críticas, sobre o universo da contravenção, com Grande Otelo numa interpretação dramática que ajuda a entender o que Orson Welles queria dizer quando afirmava que Sebastião Prata, nome verdadeiro do ator a quem durante a filmagem de *It's all True*, em 1942, era gênio.³⁷

O espraio e adoção do patrimônio se efetiva nas manifestações que o reverenciam pela projeção. Todavia, a imprecisão da noção de patrimônio³⁸ leva-nos a incorrer em malefícios e não apenas em benefícios, explicitando contradições que fazem cair por terra o mencionado sentimento do referido lugar de memória em sua dialética, pois há um paradoxo em relação à valorização reivindicada por meio de Grande Otelo, embora os feitos sejam de Sebastião como Prata.

Diversos foram os canais e os modos de narrar pelos quais Sebastião como Prata/Grande Otelo se afigurou na contemporaneidade, e cujo “lincar” perpassa a transgeracionalidade³⁹ e assegura-lhe múltipla temporalidade. Embora conformem significados prevalentes e singulares, estes espraiam-se num leque de pretensos demarcadores, afunilando a relação do lembrar para esquecer.

Na dinâmica desse processo, perpassam por formas de narrar que vão do ouvir contar, imprensa escrita, mídia, cinema, rádio, dos pesquisadores e da internet.⁴⁰ A paisagem de sentido único teve início, e se fez assegurada, na cidade de Uberlândia-MG lugar de celebração das exéquias de Sebastião.

Postumamente, diversas ações evidenciavam Sebastião em Prata como Grande Otelo, tanto na localidade, quanto em diversas regiões do país. As distintas intervenções se fizeram pontos de ligação de uma rede articuladora das narrativas como uma teia. Daí, a memória-história despoja-se do esquecimento, que é próprio da história, de modo a criar a abertura para o presente contínuo de natureza fantasiosa, transformando as celebrações em instauradoras tanto do passado que se quer no presente, como do futuro do passado, que também se faz no presente. Exemplifica isso a proposição do Vereador

³⁷ MERTEM, Luiz Carlos. **Jornal Estado de S. Paulo**, São Paulo, 22/03/2003, Caderno 2/Personalidades. p. 56. Edição digitalizada.

³⁸ Em relação à referida discussão ver. RICOEUR, Paul. **Op.cit.** p. 412-421.

³⁹ O valor da transgeracionalidade consiste em assegurar o retorno à infância ou o ponto inicial. Cf. **Ibid.** p. 405.

⁴⁰ O conceito de narrador na atualidade extrapola ao próprio sujeito, possibilitando o seu deslocamento por outros interlocutores ou narradores, amplificando o campo do narrar. Embora, alusão de Walter Benjamin, no texto o narrador, de que sujeito narrador existirá sempre na contemporaneidade, consideramos que coexistem com diferentes mídias, as quais também fazem o papel de narradores na sociedade. A diferença entre ambos consiste em que, o narrador sujeito, em Walter Benjamin é aquele que consegue dá um bom conselho, o que não é uma característica peculiar dos meios de comunicação.

Misac Lacerda, em 1994, ao propor a Medalha Grande Otelo para homenagear a personalidade cultural do ano, em Uberlândia:

Berço de um dos expoentes máximos das Artes Cênicas deste século no país, Uberlândia tem sido lembrada, mundialmente, como a terra de Grande Otelo. Para os nossos concidadãos, ligados a esta arte e outras formas de expressão cultural, é motivo de muita honra e orgulho poderem ser condecorados com uma medalha que lembre o nosso herói. E com o intuito de perpetuar esses valores que estamos propondo a criação desta homenagem para aqueles que, de maneira destacada, tenham contribuído para com a nossa cultura.

Sala das Sessões, 25 de novembro de 1994.

Misac Lacerda-Vereador⁴¹

A narrativa do vereador surge num entrecruzamento temporal, de modo que há um entrelaçamento do presente com o passado, fazendo da morte o dado primordial na tessitura de uma memória que remeta a uma realidade pretérita de Sebastião, sustentadora de sua criação aprisionada em Grande Otelo. Ao mesmo tempo, o (res)significa para as novas gerações, o que possibilita dotá-lo de novos sentidos. O decreto legislativo nº 044/95 foi aprovado pela Câmara Municipal de Uberlândia, em 16 de fevereiro de 2005, tornando 26/11 data celebrativa, conforme texto abaixo:

CRIA A MEDALHA GRANDE OTHELO E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS

A CÂMARA MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA APROVA:

Art. 3º - A medalha representa o símbolo físico de homenagem que será prestada, anualmente, no dia do aniversário de morte de Grande Othelo – dia 26 de novembro- a vinte e duas personalidades culturais, cabendo a sua indicação, uma a cada vereador e uma ao Prefeito Municipal.⁴²

⁴¹ O referido projeto tramitou na Câmara de Uberlândia entre o período de 25/11/1994 a 15/02/1995, sendo aprovado as seguintes prerrogativas a ser consideradas objeto de deliberação:

"Art. 1º - Fica criada a Medalha "Grande Otelo", que por finalidade homenagear a personalidade cultural do ano, no município de Uberlândia.

Art. 2º - A homenagem será prestado, anualmente, no dia do aniversário da morte de Grande Otelo, a 22 personalidades, cabendo a sua indicação, um para cada vereador e um para o prefeito municipal.

Parágrafo 1º - levar-se-à em conta, para efeitos de indicação dos concorrentes à homenagem, a identificação de sua obra com os matizes culturais de nossa região.

Parágrafo II - a homenagem de que trata este decreto é intransferível e cada pessoa só poderá recebê-la uma única vez.

Art. 3º - A medalha será entregue, por quem indicou, a seu homenageado, em sessão solene da Câmara Municipal, realizada no plenário Homero Santos do Palácio.

Art. 4º - Fica autorizado o presidente da Câmara a despender dos recursos necessários, dentro do orçamento do Poder legislativo Municipal, para fazer face ao cumprimento deste Decreto Legislativo.

Art. 5º - Este decreto legislativo entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em Uberlândia. LACERDA, Misac. **CÂMARA MUNICIPAL**. Processo nº 0466194/Projeto nº 046, dispõe sobre criação de medalha Grande Otelo e da outras providências. Arquivo Público de Uberlândia.

⁴² **Ibid.** p.5.

O passado, feito referente de criação, assegura, concomitantemente, a permanência e a inovação. Exemplo foi a Medalha Grande Otelo, extensão de um celebrismo fúnebre em que, por um lado, atualiza figurações pretéritas de Sebastião como Grande Otelo e, por outro, inova por torná-lo plataforma de honrarias a personalidades, num movimento de aprisionamento melancólico, insolúvel, impossibilitador do luto.

Por ocasião da morte, a produção de sentidos foi dimensionada pelos meios de comunicação locais e nacionais. Os modos de narrar e o envolvimento das pessoas naquele episódio, promoveu a passagem do “ver como”⁴³ para o “acreditar em”, pelas louvações, num processo de abertura para o novo. Intentou-se naquele momento, instaurar um passado já decorrido como se presente ou como uma futuridade pretérita, pois “estabeleceu um centro de direção que marcava o futuro”⁴⁴, mesmo em oposição às intencionalidade do próprio sujeito.

Distintos e múltiplos foram os modos de fomentar um passado a Sebastião em Prata como Grande Otelo, culminando no contexto da morte de Sebastião como *lócus* primordial de significação. Nele, a estranheza da exterioridade, levada adiante pelo impacto emocional, é incorporada pelas pessoas. Mesmo que não sejam parte de sua trajetória existencial *lato sensu*, esta “massa” o assimila enquanto um “personagem” familiar por meio do culto, já que:

A rememoração transforma-se em comemoração, com sua obsessão por uma história acabada, decorrida: “Falta algo no início de uma geração, uma espécie de luto”. (...) “É essa celebração histórica, intrinsecamente mitológica e comemorativa, que faz com que a geração saia da história para se instalar na memória. (...) Estamos exatamente na memória pura, a que dispensa a história e elimina a duração, para dela fazer um presente sem história: o passado é, então, segundo uma observação de Francois Furet, “imemorializado”, a fim de melhor “memorializar” o presente.”⁴⁵

A morte, como ponto de referência, foi promovida à matriz geradora de sentido, pois “seria uma correção decidida da memória, e não uma trabalhosa tentativa de reconstituição, seria uma certeza compacta, que precisou de solidez, para a história

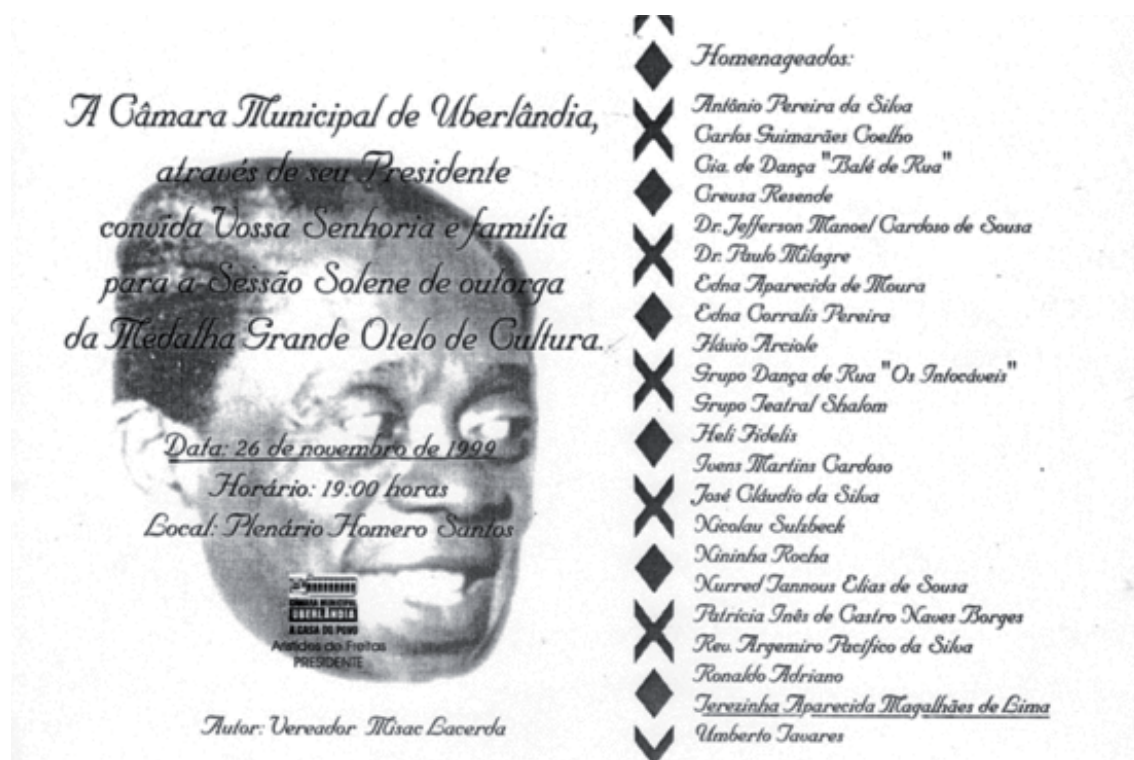
⁴³ RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da História e da Ficção. In: **Tempo e narrativa**. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2010 (3.v.).p. 311-328.

⁴⁴ SARLO, Beatriz; tradução Rosa Freire d’Aguiar. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. – São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 103-104.

⁴⁵ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010. p. 418 e 419.

difundida”⁴⁶. Para novas gerações, há um intento de fazer de tal matriz o instrumento ideológico e cultural no processo de institucionalização de Sebastião como Grande Otelo na contemporaneidade. Isto permite afirmar que as homenagens prestadas, pelo tom subjetivo que se dotam, ao invés de promover a historicidade do protagonista, destituem-na, banalizando-a de forma estéril, lançando-o à memória como fantasia.

Tal panorama pode ser reavivado quando retornamos ao projeto instituidor da *Medalha Grande Otelo*, extensivo do processo de homenagens originado na morte. Ressaltamos que, temporalmente, o mesmo se faz aproximação e distanciamento, pela materialização da imagem de Sebastião como Grande Otelo numa medalha. A ação, presentifica algo distante que, por novos sentidos, torna-se próximo. Assim, os novos modos de criação se afirmam a partir do passado longínquo, fazendo-o recente em decorrência do processo das criações presentificadoras ou construtoras de novos sentidos, conforme percebido no convite para o evento, em 1999:



Testemunho Imagético 4: Material de divulgação da medalha Grande Otelo, solenidade realizada pela Câmara Municipal de Uberlândia em homenagem a Grande Otelo. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

⁴⁶ SARLO, Beatriz. *Op.cit.* p.104.

O convite foi datado para o dia 26 de novembro de 1999, de modo a sublinhar a data celebrativa e criadora da medalha, fazendo Sebastião ser lembrado como Grande Otelo pelas atribuições de sua matriz fúnebre. Ressalta-se que em 1999, ano do convite, já decorreram 6 (seis) anos do seu sepultamento (1993), 64 (sessenta e quatro) anos da existência de Grande Otelo (1935) e 60 (sessenta) anos de Sebastião Prata (1939) e 84 (oitenta e quatro) de Sebastião.

A estampa compõem-se de duas realidades distintas. À esquerda, a imagem de Sebastião e, à direita, a listagem dos homenageados suportes para uma terceira realidade correlacionada ao lembrar Sebastião como Grande Otelo. A premiação se destinou às personalidades de destaque em diversos setores que, de algum modo, foram consideradas importantes para o desenvolvimento.

A fotografia abaixo, publicada pelo *Jornal Correio de Uberlândia* em 28/11/1999, refere-se à cerimônia realizada pela Câmara Municipal de Uberlândia desde 1994, e que se tornou comum, pela habitualidade em vinte e seis de novembro, por parte dos vereadores, às pessoas de destaque ao desenvolvimento da cidade de Uberlândia. A partir de então, Sebastião como Grande Otelo se tornou referência para os homenageados, tendo-o como pano-de-fundo:



Testemunho Imagético 5: Jornal Correio de Uberlândia, 26/11/1999. Caderno Revista, p.C-3.

O evento foi uma forma de publicizar uma prática corrente nos jornais (a exemplo das colunas "Mini News" e "Homens de Bem"), na qual se tributa a algumas pessoas a responsabilidade pelo desenvolvimento da localidade. Tais aspectos são apreciados nas imagens em que os textos estão expostos, em associação direta com os destacados, concedendo-lhes lugar diferenciado. Dessa maneira, tanto Sebastião como Grande Otelo contribui para fazer visível a cidade de Uberlândia no cenário nacional, quanto os destaques sociais da localidade são considerados responsáveis pela intensa atividade econômica e social da cidade.

A medalha resulta de um processo político local, objetivando construir uma nova memória harmonizadora, via Sebastião como Grande Otelo, entre o sujeito Sebastião como Prata e a localidade. Por isso, tal conjuntura de homenagem e retribuição se vale da arte de Grande Otelo e não da vida de Sebastião. Trata-se de expressão de uma

memória que se quer coletiva, num estranhamento com a própria história, por meio de um jogo de apropriações e atribuições que dão sentido a tais criações.

No pós-morte de Sebastião, as tentativas de projeção da cidade no cenário nacional se sobrepõem à figura do próprio Sebastião como Grande Otelo, pelo fato das apropriações de sua imagem assegurarem a explicitação da cidade. Ocorre um processo do reconhecimento nacional reclamado pelo local, por pertencimento como se o integrasse. Sebastião como Grande Otelo foi transformado em “patrimônio local” em razão de seu nascimento. Isso possibilitou, aos olhos do poder público, a reivindicação do seu estorno póstumo para vinculá-lo à cidade, assegurando possibilidades de espriar este cenário “afirmativo” de Sebastião como Grande Otelo em outros âmbitos, invertendo a instrumentalização de extensão nacional pelo veio local.

O fato de seu sepultamento ter ocorrido na cidade de seu nascimento, projeta no ente público o direito de reivindicar e assegurar a figura de Sebastião como seu patrimônio, quando, na verdade, firmou-se exterior e amplificado-a à mesma, ou seja, foi reconhecido nacional e internacionalmente.

Tal razão prática se reinventa pela intenção sempre em celebrar os feitos do “homenageado”, assumindo o ente público o dever de propagar a imagem de Sebastião em Prata como Grande Otelo, em dimensões sempre atuais. Em suma, Sebastião como Grande Otelo é tratado como um instrumento de reverberação da localidade em contexto mais amplo. Contudo, é preciso considerar que, pela dimensão alçada, as celebrações se acentuam por diversos modos, propiciadores de criações, em que a re-apresentação do passado manifesta o já instituído e as homenagens antecederem ou acontecem concomitantes às mesmas.

Todo esse panorama se reveste de uma espécie de equivalência da grandeza de Sebastião como Grande Otelo junto à cidade, que lhe foram conferidas temporalmente, a exemplo do que foi feito por meio da denominação do teatro como Grande Otelo, o qual era dinâmico, com vitalidade e abertura a um público assíduo e dotado de caráter memorialista, pelo sentimento nutrido ao artista, conforme o professor Luiz Humberto Arantes da Universidade Federal de Uberlândia, justificando a sua importância para a cidade, em parecer endereçado ao Movimento Cultura Uberlândia (MUDI), a fim de assegurar a sua não demolição:

Após ter recebido o nome de Grande Otelo, o que aconteceu no início da década de 1990, foi palco de inúmeros eventos das artes cênicas, ali se realizaram as várias mostras de teatro realizadas pela Associação de

Teatro de Uberlândia (ATU), como ainda recebeu oficinas de expressivos nomes do teatro nacional, o que possibilitou o surgimento de vários grupos locais. Apenas para exemplificar, no palco Grande Otelo foi encenado, em 1992, a peça *El dia que mi Quieras*, montagem UFU, que simplesmente originou o atual curso de Artes Cênicas, hoje curso de Teatro. Além disso, foi palco para várias montagens que visitaram a cidade desde então, ali passando nomes de atores e atrizes de renome na cena nacional.⁴⁷

Embora expressivo do processo de mobilização pela sociedade civil com o intuito de impetrar representação judicial⁴⁸ contestando a demolição do Teatro, anunciada à época pelo então prefeito Odelmo Leão Carneiro Sobrinho⁴⁹, a narrativa justificava a historicidade do referido prédio, a partir do nome Grande Otelo, agregando valor à localidade no cenário artístico nacional. A sua utilização, não apenas por artistas locais mas, também, por companhias de teatro nacionais, dinamizou o circuito das artes cênicas na cidade, desaguando na criação do curso de Artes Cênicas pela mencionada Universidade.⁵⁰

⁴⁷ ARANTES, Luiz Humberto Martins. Parecer a respeito da importância do Teatro Grande Otelo para a cidade de Uberlândia. Uberlândia, 22/03/2011. O referido parecer compõe a documentação anexada ao projeto que visava impedir a demolição do teatro Grande Otelo, o qual constou com a participação do Movimento Cultura Uberlândia (MUDI), na sensibilização e atuação juntamente com outros setores ligados à cultura para impetrar recursos ao ministério público.

⁴⁸ Após anúncio do Prefeito Odelmo Leão na TV Integração da demolição do Teatro e a construção de um novo espaço cultural, instaurou na cidade de Uberlândia, um processo que intensificou as manifestações culturais, bem como foram realizadas diversas intervenções que visassem impedir o desmoronamento do teatro. É, Sentido que novos personagens entraram em cena, pelo que a categoria de artistas da localidade, assim como outros setores sociais.

⁴⁹ O pronunciamento do então prefeito Odelmo Leão Carneiro está disponível em: <http://www.correiodeuberlandia.com.br/cidade-e-regiao/teatro-grande-Grande-Otelo-sera-demolido/>. Acesso em: 20/01/2015.

⁵⁰ Em 1994 foi criada a Habilitação em Artes Cênicas do Curso Educação Artística. Este curso, criado em 1972, oferecia, até então, duas habilitações, Artes Plásticas e Música. Artes Cênicas, portanto, constituiu a terceira habilitação em Educação Artística da Universidade Federal de Uberlândia, em consonância com a Lei n.º 5.692/71. Em 2000 foi feito o Ajuste Curricular para atender à Reformulação da Prática de Ensino, de acordo com a nova lei de diretrizes e bases da educação nacional, que estabelece no art. 65 que “a formação docente, exceto para a educação superior, incluirá prática de ensino de, no mínimo, trezentas horas”. Nesta ocasião foi instituído como obrigatório o Trabalho de Conclusão de Curso, aproximando as atividades de ensino e pesquisa. O curso foi reconhecido pela portaria n.º 4.327 de 22 de dezembro de 2004. No primeiro semestre de 2005 foi encaminhado e aprovado o Processo de Desmembramento do Curso de Educação Artística. Este processo desmembrou “o Curso de Educação Artística (Licenciatura Plena) e suas Habilitações (Artes Cênicas, Artes Plásticas e Música) e Educação Artística: Habilitação em Artes Plásticas (Bacharelado), respectivamente, em licenciaturas específicas, a saber, em Teatro, Artes Visuais e Música, e Bacharelado em Artes Visuais”. Dos três cursos resultantes do desmembramento da Educação Artística, apenas o Curso de Teatro não oferecia, ainda, a modalidade Bacharelado. O Curso de Teatro foi criado tendo três professores da área específica e professores de áreas afins em seu quadro docente, nenhum dos quais permanece no corpo docente atual. Entre 1996 e 2002 o curso funcionou com apenas um professor efetivo na ativa, o outro docente efetivo se afastou para doutoramento. No primeiro semestre de 2002 mais quatro professores efetivos assumiram as atividades no Curso de Artes Cênicas e, no início de 2003, foi efetivada mais uma docente. Em junho de 2005 foi realizado concurso para a subárea de Pedagogia Teatral; Atualmente o curso conta, com quinze professores efetivos. Disponível em: <http://www.iarte.ufu.br/teatro>. Acesso em: 15/01/2015.

O sentimento de adoção que transforma Sebastião como Grande Otelo em patrimônio do cinema nacional condiciona a olhá-lo numa dimensão que silencia a experiência de Sebastião. A rememoração de Grande Otelo, com suporte em Sebastião como Prata, reforça o movimento perene de seu vínculo às artes cênicas do país, conforme apregoadado pelo SESC Rio, no texto de apresentação da biografia de Sebastião como Grande Otelo escrita por Sérgio Cabral, argumentando o seu envolvimento com o projeto e, por essas razões, Sebastião em Prata como Grande Otelo seria digno da homenagem:

Grande Otelo transitou pelo cinema, teatro, shows de revista e televisão, atuou em dramas, tragédias e comédias, tornando-se, ao lado de Oscarito, o mais célebre ator brasileiro de sua época, pois as “chanchadas” foram responsáveis por torná-los conhecidos em todo o país.⁵¹

Enquanto presentificação pretérita do passado apresentado como lembrança, não apenas se faz objeto de justificava impeditiva da demolição do teatro, mas, sobretudo, expressa um vínculo ao espaço da morte, em que a dinamicidade do espaço teatral reforça o sentimento que tributa ao Sebastião como Grande Otelo a condição de patrimônio artístico brasileiro.

Se, por um lado, a utilização do teatro Grande Otelo representava o zelar da localidade por um patrimônio local e, ao mesmo tempo, nacional, por outro, o descaso do poder público que culminou numa condição de ruína, a partir de 2002, possibilita a reflexão no que concerne à sua própria história. Fechado naquele ano para reformas que durariam, aproximadamente, 9 (nove) anos, o teatro acabou sendo alvo das justificativas da administração pública local para o constante adiamento das mesmas, num descaso com a cultura que quase levou ao desmoronamento da edificação predial.

Após 22 anos de sua morte, Sebastião, mais conhecido como Grande Otelo, ainda mantêm vivas as contradições que remetem às apropriações ou à rejeição de sua imagem. A demolição do teatro proposta pela Prefeitura Municipal de Uberlândia sintetiza essa situação e o descompromisso no trato com a cultura local

A partir da década de 1960, as ações do Poder Público local estiveram ligadas, de alguma forma, à imagem de Sebastião, criando uma simbiose entre o artista e a cidade que, contudo, nunca vislumbrou ser uma assimilação legítima, mas apenas

⁵¹ CABRAL, Sérgio. Texto de apresentação do SESC Rio. In: **Grande Otelo: uma biografia**. Rio de Janeiro: Editora34, 2007.

mitigada. Neste sentido, tais ações trazem ao olhar do público o tratamento e as relações estabelecidas entre Sebastião e a cidade de Uberlândia

Os usos e abusos da sua imagem se fizeram e ainda se fazem calcados numa idéia de aceitação do artista, mas a de não assumir a sua condição de cidadão uberlandense. Com efeito, foi na esteira de interesses políticos locais que, num primeiro momento, essa aproximação com a cidade se materializou acentuadamente em espaços públicos cujo nome “Grande Otelo” ganharia alguma proeminência e visibilidade, a saber: um busto na Praça Tubal Vilela; o Teatro, uma rua, uma creche, todos levando o seu nome, numa tentativa de projeção da cidade no cenário nacional e clara alusão, auferida pelo Poder Público, na admiração artística e no respaldo intelectual adquirido por Sebastião nos cenários brasileiro e internacional

Esse processo de assimilação/rejeição da imagem do sujeito por parte da cidade resultou também na mudança de nome do espaço de cinema denominado Vera Cruz para Teatro Grande Otelo (11/11/1993). Por isso, naquela conjuntura histórica transformou-se a homenagem em um espetáculo midiático, cuja presença de representantes políticos nacionais e a cobertura jornalística levada a cabo pela grande imprensa dariam visibilidade à localidade no cenário nacional.

O espetáculo continuaria no transcorrer do cortejo fúnebre de Grande Otelo em Uberlândia. Naquela ocasião, o referido espaço era apresentado enquanto a última homenagem feita ao artista no país. Nas homenagens desenvolvidas pela localidade a Grande Otelo, o Teatro constituiu-se em seu maior feito, cuja concretude ganhou visibilidade por meio de um espaço aberto à visitação pública numa tentativa de se criar, sobretudo, um elo entre o funcionamento do Teatro à realidade vivida pelos sujeitos que o frequentavam. Contudo, devemos considerar que o espaço físico foi criado na década de 1960 e, por isso, era evidente que durante 30 anos algumas reformas seriam necessariamente efetuadas. No entanto, em tal período, apenas mudou-se o nome impregnado na fachada, de Cine-Vera Cruz para Teatro Grande Otelo.

Assim, sem as devidas reformas, o Teatro permanecia aberto ao público e, em face do descaso do Poder Público Municipal com a conservação do referido ambiente artístico, o Teatro Grande Otelo foi interditado no ano de 2002.

Relegado a segundo plano pelas autoridades competentes, esse espaço cultural passou a ser ocupado por insetos e outros roedores, numa evidência clara da omissão do Poder Público local que, neste íterim, houvera se eximido da preservação do patrimônio histórico cultural da cidade. Outro exemplo de omissão deste tipo pôde ser

observada em 2006. Naquela ocasião, o busto de Sebastião Arthur Bernardes de Souza Prata, situado na Praça Tubal Vilela, foi retirado por um cidadão e levado para a sua residência. À época, denúncias possibilitaram à Polícia Militar localizar o autor do furto e devolver o patrimônio histórico à população. Entretanto, os policiais não puderam autuá-lo, pois se tratava de patrimônio público de responsabilidade da administração municipal, a qual, não efetuando a denúncia, impediu, legalmente, o registro de um Boletim de Ocorrência. Esse episódio evidencia, mais uma vez, o tratamento dado pelo Poder Público Municipal às questões culturais da cidade.

A interdição do Teatro Grande Otelo, em 2002, se justificou pela necessidade de reforma do espaço e sua posterior reabertura ao público. Assim, em um intervalo de nove anos, tal discurso tornava-se a resposta das autoridades municipais, sempre quando indagadas em relação ao Teatro. O discurso “reformista” ganhou destaque nos festivais de danças, em espaços acadêmicos, em eventos culturais da cidade e, sobretudo, em campanhas eleitorais.

Enquanto era embalado pela promessa de sua “reforma”, o espaço localizado na Avenida João Pinheiro se deteriorava aos olhos dos transeuntes que por aquela região da cidade circulam e não houve, por parte dos órgãos competentes, uma ação efetiva com o propósito de evitar tal degradação do Teatro. A necessidade de ser realizada uma reforma no local, ao menos uma vez em cada década não foi levada adiante, haja vista que, diuturnamente, as condições estruturais do Teatro se configuravam com maior precariedade. Aqui, percebemos que as ações do Poder Público local e demais órgãos competentes, acabaram permitindo que o patrimônio cultural da cidade se constituísse, ao longo do tempo, numa vaga lembrança àqueles habituados a frequentar espaços desse tipo. Contudo, o descontentamento da população para com a falta de perspectivas em relação à preservação do patrimônio histórico e cultural deu origem há um novo discurso, agora, não mais voltado para a “reforma”, o “conserto” mas, antes, caracterizado pela essência da “novidade”: paradoxalmente, era preciso demolir, construir o “novo”, para se preservar.

Diante de um quadro tão desolador, algumas indagações surgem no horizonte cultural e político da cidade: qual será a “real” garantia da construção de um novo Teatro, haja vista que o discurso de “reforma” perdurou por nove anos e, ao que tudo indica, seu corolário será a demolição do Teatro? Ademais, se consideramos que esse grupo político que estava à frente da administração pública por oito anos (dos quais já se passaram seis), não conseguiram resolver os problemas relativos ao Teatro e,

restavam apenas dois para finalização de seu gerenciamento municipal, quais seriam as reais garantias da construção de um novo Teatro? Aqui, cabe, então, uma sugestão: por que não reativar, reestruturar o Teatro Grande Otelo, e poder homenagear com dignidade um cidadão uberlandense vinculado às artes, reconhecido nacional e internacionalmente por essa atividade? Dessa forma, faríamos justiça ao Teatro e, sobretudo, ao ator que recebeu o nome de um espaço já em processo de deteriorização e que viria, posteriormente, a ser interditado.

Em suma, a única certeza que tenho desse processo em relação à demolição ou não do Teatro é a seguinte: atualmente, a disposição política do Poder Público Municipal em fomentar as artes e a cultura local remonta ao mesmo tratamento dado ao artista e compositor Grande Otelo no passado: descaso e descompromisso.

A insatisfação compartilhada pelos diversos grupos sociais motivava acenos, por parte do poder público local, em relação ao prosseguimento das reformas que, uma vez não consolidadas, eclodiram em diversos protestos em 2011, quando foi noticiado a intenção em substituí-la pela demolição, conforme artigo publicado no jornal *Estado de Minas*, em 05/03/2011:

Durante quase uma década a Prefeitura de Uberlândia manteve fechado um dos espaços culturais mais tradicionais da cidade, o Teatro Grande Otelo, sempre prometendo sua reforma, e nunca cumprindo. Estes dias, ocorreu o inevitável: com as chuvas, as partes do prédio ruiu, e o restante estaria tão comprometido que deverá ser derrubado. O prefeito Odelmo Leão já prometeu que um novo espaço cultural será construído no lugar. A promessa esquece duas coisas: a identidade dos artistas do lugar, e o fato de que Uberlândia, há anos, tenta construir seu Teatro Municipal sem obter recursos para terminar a obra – se não há dinheiro para construir um espaço, o que dizer de dois?

Os artistas de Uberlândia não deixaram por menos: mesmo com chuva, foram protestar quinta-feira diante da Câmara Municipal, até serem admitidos no plenário e chamados a falar, mesmo que por apenas dois minutos. E prometem marcação cerrada para cobrar o novo teatro, maior preocupação com a memória da cidade, e outros itens envolvidos na celeuma. É a cara do Brasil: o poder público prefere gastar equipamento a investir uns trocados no que já existe. E os belo-horizontinos precisam ficar espertos ou o Teatro Francisco Nunes seguirá pelo mesmo caminho.⁵²

A narrativa de Samuel Giacomellis representa bem o inconformismo com a atitude do poder público em âmbito local, ainda que o articulista esteja narrando o fato a

⁵²GIACOMELLIS, Samuel. Descanso. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 05/03/2011. Disponível em: <http://movimentoculturaudi.blogspot.com.br/2011/03/mudi-no-estado-de-minas.html> Acesso em: 28/11/2014.

partir da capital mineira, Belo Horizonte. O texto de Giacomellis se torna representativo das plurais manifestações locais que também ocorreram em outras regiões do país, em defesa do referido patrimônio cultural. Nesse sentido, as ações contrárias à erradicação do teatro requerem uma revisão do administrar os bens culturais, questionando a prática recorrente de construção de novos espaços, concomitante à conservação dos já existentes.

Uma vez mais, as diversas manifestações sociais de grupos locais e nacionais guindam o nome de Grande Otelo à condição de bandeira de luta, de modo que a questão do teatro Grande Otelo se torna o ponto fulcral sob o qual irão girar todas as demais reivindicações culturais da classe artística local. O processo de criação de sentidos, a partir de Sebastião como Grande Otelo, ocorreu via apropriações e atribuições que, pluralizando seu legado, transformam-no em expressão cultural de diferentes setores sociais, sem diferenciação no tocante a quem seja Grande Otelo ou real dimensão de Sebastião.

É explícita a contradição da localidade com o elo que a projeta nacionalmente e lhe confere sentido de grandeza, já que a ruína do teatro conota à sua própria. Sobretudo, o sentimento local com relação ao abandono do teatro traduz uma dimensão nacional, de desconsideração ao próprio artista, utilizado apenas para refutação do sujeito Sebastião. Contudo, por ter-se espelhado em Grande Otelo, em contrapartida, a cidade se reflete no mesmo, pela comoção via internet.

Atualmente, o contexto da Internet transformou-se no campo de explicação das intervenções relacionadas ao processo de manutenção ou demolição do teatro Grande Otelo. Diversos foram os vídeos postados na rede, retratando as ações dos setores ligados à cultura local, em contestação às declarações públicas em prol da demolição do espaço com o propósito de nele construir um novo. Por outro lado, a administração pública se valeu também da rede mundial de computadores para justificar-se, lançando os argumentos pelos quais se fazia necessária a demolição.

Neste ínterim, mesmo que seja considerada a existência de Sebastião como Grande Otelo, devemos lembrar que, nas relações estabelecidas com a cidade de Uberlândia, é Sebastião Bernardo da Costa e Sebastião como Prata o sujeito das ações e não Grande Otelo. Incorre num conflito, desde Sebastião a Prata/Grande Otelo, expondo as contradições locais. Por isso, a demolição se faz símbolo de silêncio de uma dada memória, via Grande Otelo que, postumamente, traz em si uma ideia de “harmonia”, já que o referido teatro foi o último espaço de tensão com o sujeito/artista.

Embora o teatro em ruínas fraturasse o tempo como uma ruptura, visando à denegação ao esquecimento pela morte e a instauração de nova memória a ser perenizada, as diversas movimentações reavivam a cidade via Grande Otelo, contraditoriamente, confinando-o ao mausoléu, ao desincumbir-se de seu valor e memória.



Testemunho Imagético 6: Manifestação em frente ao teatro Grande Otelo. Uberlândia/MG-2011-03. Imagem da internet.⁵³



Testemunho Imagético 7: Manifestação em frente ao teatro Grande Otelo. Uberlândia/MG-2011-03. Imagem da internet.⁵⁴



Testemunho Imagético 8: Manifestação em frente ao teatro Grande Otelo. Uberlândia/MG-2011-03. Imagem da internet.⁵⁵

⁵³ Disponível em: <http://uipi.com.br/noticias/geral/2011/03/29/grupo-cultural-manifesta-contrademolicao-do-teatro-grande-Grande-Otelo/> acesso em: 16/04/2014

⁵⁴ Disponível em: http://www.google.com.br/?gfe_rd=cr&ei=6BKoVdDGMo2q8weolYD4Cg&gws_rd=ssl#q=imagens+do+teatro+grande+Grande+Otelo+manifesta%C3%A7%C3%B5es+2011 Acesso em: 20/02/2015.

O cenário imagético foi composto de vídeos amadores reverberadores de denúncias, daí as imagens do teatro em processo de deteriorização serem comuns. Também há diversos vídeos em que os grupos culturais organizados postaram suas manifestações e intervenções, em caráter não só de contestação, mas de providências públicas locais asseguradores não somente da reforma do teatro, mas também da ampliação dos espaços culturais restritos. Além disso, outros vídeos apresentam as manifestações da imprensa local (jornais, rádios, televisão), que, ora trabalham em apoio às reivindicações da sociedade civil, ora pautam-se pelo discurso público referente à necessária demolição.

O processo de reivindicação instrumentalizando o sujeito se fez valendo das inovações e permanências, por ações dos movimentos organizados e de simpatizantes, em reclamação ao espaço teatral. Nesta ambiência, transforma-se Sebastião como Prata em Grande Otelo numa ferramenta de luta, em confronto com o poder público contra a demolição do prédio, rompendo o silêncio do espaço, incompatível ao soerguimento de uma memória harmônica do mesmo à localidade.

Isto é, mesmo as ações dos movimentos organizados preservam a imagem de Sebastião como Prata como ator (Grande Otelo), silenciando o sujeito Sebastião, já que é o ser Grande Otelo que se faz ícone e instrumental de luta pelo seu ofício de ator, que o tornou o movimentador das intervenções sociais. O Poder Público local, embora com perspectivas políticas, também nele se apóia, para justificar ser a demolição necessária para a construção de um novo espaço compatível à sua magnitude.

Em ambas as intervenções há o silenciar do sujeito e a presentificação de Sebastião em Prata como Grande Otelo. A memória é impedida de concluir o seu trabalho pela cegueira em relação ao sujeito, o que lhe exigiria criticidade, já que as lembranças mediadoras das transformações do espaço requerem rupturas e tensionam os tempos e espaços, de ajustamento do sujeito e seus personagens no Ser Grande Otelo; os quais se fazem objetos de manipulação, pois, no campo da memória, as contestações nos levariam à reflexão e análise, relacionando o sujeito Sebastião Bernardo da Costa, Sebastião Prata à localidade quando, na verdade, o mantém vinculado ao Ser Grande Otelo.

⁵⁵ Disponível em: http://www.google.com.br/?gfe_rd=cr&ei=6BKoVdDGMo2q8weolYD4Cg&gws_rd=ssl#q=imagens+do+teatro+grande+Grande+Otelo+manifesta%C3%A7%C3%B5es+2011 Acesso em: 20/02/2015.

O Teatro Grande Otelo situa-se no centro da cidade em seu cenário urbano. Lugar condensador de memórias dos tempos do Cine Vera-Cruz, que a partir da década de 1990, simbolizou a vida do artista e compositor. O teatro fora espaço de uma multiplicidade de significados nas lembranças de quem o freqüentava e, atualmente, encontra-se em estado de “espaço de memórias destituídas”, inserido na seara de esquecimentos e recordações. A paisagem visualizada pelos transeuntes que passam pela Avenida João Pinheiro (em frente ao teatro) é a de um local fechado, deteriorado fisicamente. Cena que se tornou comum, uma vez que suas portas estão cerradas desde o início das reformas em 2002. Este espaço outrora fora aglutinador de histórias do viver a cidade, em um momento no qual o cinema era o principal meio de lazer organizado e, sobretudo, das relações construídas entre Uberlândia e Sebastião como Prata.

Atualmente, observa-se, por intermédio dos meios de comunicação locais, a construção de outros significados em datas celebrativas (aniversários da cidade e finados), numa tentativa de se evidenciar a ligação de Sebastião como Grande Otelo com a cidade. Todavia, o teatro que materializou, em tempos anteriores, a última homenagem ao filho mais ilustre de Uberlândia, encontra-se em processo de deterioração e, ao mesmo tempo, coloca em dúvida objetivos que estão por trás da construção da memória do sujeito, haja vista serem percebidas contradições e uma estratégia utilitarista, baseada no uso de sua imagem.

Assim sendo, perguntamos: constituirá o teatro Grande Otelo, também, uma vaga lembrança a se juntar aos inúmeros outros espaços que cederam lugar à nova configuração espacial edificada em nome da modernidade? As autoridades responsáveis tomarão as devidas providências, na restauração de um espaço significativo para a história da cidade, não somente por ter em sua fachada uma das denominações artísticas de Sebastião, materializada em Grande Otelo, mas por sua importância às histórias da própria cidade?

O passado não lembrado cede ao deslocamento possibilitador de apropriações afiguradoras de pretensas atribuições consoante ao pactuado na morte, ocasião de harmonização.

No seu pós-morte os lugares de memórias (rua, creche e mausoléu) se constituíram numa rede de linguagens entrelaçadoras de ações do Jornal Correio de Uberlândia, das TVs Integração e Gente da Gente, cujo caráter intervencionista explicita-se, sobretudo em datas celebrativas.



Testemunho Imagético 9: Vista da rua Grande Otelo localizada entre a Av. Garcia Lorca e a Av. Visconde de Mauá, no Bairro Nossa Senhora das Graças. Fotografia feita pelo pesquisador Tadeu Pereira dos Santos, em outubro de 2008.

Isto é, os sentidos pelos quais esses espaços foram criados revelam os efeitos da memória construída no seu passamento, cujo dimensionamento de grande personalidade se apresenta como encobrimento de conflitos e contradições. Daí, a ação de moradores reforçarem a nova memória em consonância aos valores propalados pelos meios de comunicação, atribuindo-lhe o sentido de filho mais ilustre, o reconhecimento a Sebastião como Grande Otelo pela sua expressão nacional. Foi um ponto de confluência na construção de tais espaços, conforme a justificativa do projeto apresentado pelo Vereador Luiz Carlos de Souza em 07/04/ 1999:

Grande Otelo, pequeno na estatura física e Grande na nossa história, homem de grande trajetória artística, conhecido nacional e internacionalmente.

Sua carreira consolidou-se no teatro, teatro de revista e no cinema, levando o nome da desconhecida cidade do interior Uberlândia ao conhecimento de todo a nação.

Destaque nos tempos do nascimento e fase áurea do cinema brasileiro, essa pequena grande figura significa para os uberlandenses um motivo de orgulho para seus contemporâneos.

Portanto, face a significativa colaboração no meio artístico brasileiro, promovendo o incentivo da cultura no histórico passado brasileiro, bem como promovendo a alegria de tantos, não podemos nos manter inerte a essa presença tão querida para nossa cidade.

Face ao que contamos com o voto favorável dos nobres pares, para que possamos assim homenagear o nosso Grande Otelo, através da constante recordação que o nome via pública proporciona.

Sala das Sessões, 04 de março de 1999.

Dr. Luiz Carlos de Souza.⁵⁶

O substrato da redação do autor foi resultante da publicização de monumentos que remeteram a Sebastião como Grande Otelo e que, apesar de se situarem em diferentes tempos e espaços na localidade, tiveram a mesma finalidade de produzir uma imagem reforçadora do caráter amistoso entre a mesma e Grande Otelo.

Neste sentido, destacamos o nome de Grande Otelo conferido a um trecho de uma via pública localizada entre a Av. Garcia Lorca e a Av. Visconde de Mauá, no Bairro Nossa Senhora das Graças, que em 1999 era inominado. Todavia, segundo uma das moradoras do logradouro, o nome de Grande Otelo dado ao trecho consistiu na mudança do nome do mesmo situado na Rua Garcia Lorca. Conforme outra tal denominação decorreu da confusão que se estabelecia no local, uma mera extensão da

⁵⁶ SOUZA, Luiz Carlos de. In: **CAMARA MUNICIPAL**, Uberlândia, 07 de abril de 1999 de Processo nº 439/99, discutindo e aprovado como dispõe sobre autorização de conferir o nome de Grande Otelo a via pública localizada entre a Av. Garcia Lorca e a Av. Visconde de Mauá, no Bairro Nossa Senhora das Graças, atualmente que era inominada. Fls. 01 Acervo do Arquivo Público de Uberlândia.

rua Garcia Lorca, situado num entrecruzamento transversal à mesma, que dificultava a localização dos moradores.⁵⁷

Outra, não mais ali residente, sugeriu o nome de Grande Otelo por ser ele um dos filhos mais ilustres locais, o que foi aceito por unanimidade. Segundo ela, ter o nome de um artista de renome nacional, como Grande Otelo, facilitaria a localização dos moradores.

Tal processo assemelha-se ao da Escola Municipal de Educação Infantil (E.M.E.I) Grande Otelo, inaugurada em 29/01/2002⁵⁸, localizado no Bairro Patrimônio, principal referência dos negros uberlandenses. É importante percebermos que a construção de tal espaço nessa região não se deu apenas pelo fato de Sebastião ser negro (num bairro da cidade intensamente freqüentado por negros) mas, sobretudo, por sua condição de figura pública, adquirida na cidade, historicamente refletida na singularidade que sua imagem condensou ao longo do tempo. São espaços (a rua, a Escola), que, apesar de peculiaridades próprias, se justificam tendo como pedra-de-toque um mesmo lugar comum: Grande Otelo, sua personalidade artística, dada a ler como um ilustre filho da cidade, figura pública, um “negro que venceu.”

⁵⁷ Em diálogo com a Prefeitura Municipal de Uberlândia, os moradores da rua apresentaram o problema e, para a resolução do mesmo, foi solicitado a eles que fizessem um documento no qual deveriam apresentar o nome de uma personalidade ilustre da localidade. A mudança do nome da rua ocorreu em 2003, conforme uma das moradoras do logradouro. Entretanto, no processo 439/99, enviado pelo Dr. Luiz Carlos de Souza (vereador pelo PPB) em 03 de março de 1999, consistiu em conceder o nome de Grande Otelo ao referido logradouro localizado entre Av. Garcia Lorca e a Av. Visconde de Mauá, no Bairro Nossa Senhora das Graças, atualmente inominada.

⁵⁸ De acordo com a Portaria nº 18/2006, nos termos do artigo da Resolução SEE, de 29-01-2002; dos artigos 1º e 3º da Portaria SEE nº 1406, de 24.04.02, do artigo 18 e parágrafo 1º 19 da Resolução CEE nº 443, de 02.08.01, fica autorizado o funcionamento da Educação Infantil – 4 (quatro) a 6 (seis) anos – na Escola Municipal de Educação Infantil – E.M. E.I Grande Otelo, situado a Rua Bocaiúva, n 14, Bairro Morada da Colina, em Uberlândia. Essas informações são da Secretária de Educação da Prefeitura Municipal de Uberlândia. O processo se encontrar no Arquivo Municipal de Uberlândia, não disponível ao público pois esta sendo organizado.



Testemunho Imagético 10: Fotografia da Escola Municipal de Educação Infantil (EMEI) Grande Otelo, localizado na rua Bocaiúva, no Bairro Morada da Colina, em 2009. Apesar da referencia de sua localização ser o referido Bairro, as pessoas comumente ao referir a tal espaço situa-o no Bairro Patrimônio, na medida em que a sua localização faz limites como os referidos Bairros. Isto é, o Bairro Morada da Colina é um espaço novo e próximo ou localizado em uma região que constituía-se, antigamente em uma área pertencente ao bairro Patrimônio, principal referencia dos negros dessa localidade, por isso, é comum as pessoas remeterem sua localização ao Patrimônio e não ao Morada da Colina. Fotografia feita pelo pesquisador Tadeu Pereira dos Santos, em 2009.

Tal espaço educacional está em funcionamento, desde fevereiro de 2002, conforme a portaria da secretaria de Educação da Prefeitura Municipal de Uberlândia. Apesar de constar na portaria que o nome da escola era Grande Otelo, desde 2002. Segundo uma das funcionarias, apenas a partir de 2006, se convencionou chamar de Grande Otelo. Contudo, é perceptível que não há nenhuma letreiro ou placa de identificação, pela recente mudança (dois anos).

Apesar da mediação unificada, em diferentes espaços e instituições, Sebastião em Grande Otelo assume uma nova roupagem. Dessa forma, faz-se necessário considerarmos esses espaços como provocadores de lembranças que, se por um lado pretendem uma homogeneização, por outro também impedem porque não se isentariam de conflitos interesses, bastando desvendá-los.

Cada logradouro que recebe o nome de Grande Otelo na cidade, transmuta-se em criações promotoras de encobrimentos de conflitos relacionais entre Sebastião e a localidade e, ao mesmo tempo, mantê-los pela complexidade da sua existência.

As criações se fazem rupturas entre o sujeito e os personagens com o propósito de significá-lo ao ensejado em torná-lo filho da cidade, destituídos da historicidade que os fazem relacionais.

Opera-se o esquecimento, pois que as memórias e lembranças, produzidas imageticamente, se manifestam e transformam ausência em presença, por fazer de Sebastião como Grande Otelo o elemento aglutinador de diversas intervenções, buscando silenciar os rastros que as dotam de sentido. Visualizadas no presente, tais intervenções dinamizariam as ações da memória, de modo a levar à ruptura do tempo, reestruturando a relação de Sebastião, Sebastião Prata como Grande Otelo e seus personagens.

Do falecimento (1993) à atualidade (2015), transcorreram 22 anos, durante os quais diferentes meios de comunicação intentam enquadrar Sebastião em Prata como Grande Otelo, não se eximido, no entanto, da emergência de outras memórias, frutos do viver a localidade e explicitar diferentes trajetórias. Daí, o entrecruzamento das muitas memórias, reveladoras de disputas, consensos e contradições.

Em suma, o tentar enclausurar Sebastião em Grande Otelo produz sombras que emanam da complexidade de Sebastião. Assim, os processos de reiterações são, na verdade, expressivos da impossibilidade intentada pela indústria cultural em virtude do elemento pretensamente aproximador promover o distanciamento nos diversos níveis.

1.2. SEBASTIÃO COMO PRATA REALÇADO POR GRANDE OTELO: MÍDIAS CONGELAM MEMÓRIAS

A dimensão patrimonial que assumiu o ser Sebastião como Grande Otelo, por meio do sentimento de adoção de um imaginário compartilhado, permite o espriar contínuo de suas imagens, que lhe confere dimensão nacional, presentificando-o, de modo a condicionar o dado da lembrança destituída da ambivalência entre sujeito e produto cultural, identificando ambos no segundo “*tropos*” recorrente nos diversos meios de comunicação.

A habitualidade das imagens desencadearam o processamento da memória pública de Sebastião em Prata como Grande Otelo, ocorrido pela prática da utilização de fragmentos que, matizados, se tornam rarefeitos mas maximizados na constituição da teia à qual confere heterogeneidade a um que se quer de “sentido único”. A relação

espacial, explicitadora de atribuições como os logradouros, reportam-no pela oposição do visível/invisível. Daí, a memória ter o caráter de ruptura instauradora do esquecido.⁵⁹

A cristalização do “patrimônio” Grande Otelo oportuniza um processo de lançamento dos vestígios passados ao presente, suscitando novos sentimentos e apropriações pelas novas gerações. Nesse sentido, sua faceta pretérita se renova continuamente, conformada tanto pelo quantitativo quanto pelo qualitativo, pois ambas as dimensões são contributivas num jogo de expansão do horizontal em afirmação do vertical, ou seja, silenciam o sujeito pela voz dada ao produto cultural Grande Otelo, homogenizador de seus diversos personagens.

Após a morte de Sebastião foi dinamizado o seu esquecimento pelo lembrar instituído, disto não se eximindo o próprio meio cultural pela proliferação de informações, tomando-o como Sebastião em Grande Otelo ligado a personalidades, filmes, homenagens e outros elementos usados para consolidar o ofuscamento em favor da afirmação de Sebastião em Grande Otelo, o que se constatou na pesquisa aos cadernos de cultura do Jornal Estado de São Paulo no período de 1993 a 2015 e possibilitou a construção da tabela a seguir, na qual são manifestos os seus ecos firmadores.

Quadro 1: A quantificação via Qualitativo de Sebastião em Prata como Grande Otelo no seu pós morte entre 1993 a 2015.

Ecos de lembranças	Data de publicação	Título das notícias	Categoria	Espaços de Circulação e realização dos eventos
Grande Otelo	29/11/1993	Os Imprudentes/Prêmio em Minas Gerais	Cinema	Caderno 2/Cinema
Crônica	01/05/1994	Meu Reino por uma piada	Humor	Caderno 2/Cultura
Cida Moreira	03/08/1995	Cantora curte “Saudável doidice por vídeo”	Fã	Caderno 2/ Personalidade

⁵⁹CERTEAU, Michel de. O tempo das histórias. In: **A invenção do cotidiano-artes do fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. P.161.

Livro de Anselmo Duarte	13/05/1995	Cineasta cultivou alegoria nos anos 70	Cinema	Caderno 2/Cinema
Custódio Mesquita	08/03/1996	Show Homenageia Custódio Mesquita	Show	Shoperia Bom Motivo
Nelson Rodrigues	10/10/1996	Novas Crônicas de Nelson Rodrigues	Crônicas/obras literárias	Caderno 2/Literatura
Festival de cinema	14/10/1998	Musicais “Tudo é Brasil marca a volta de Sganzerla ao longa”	Cinema	Brasília/DF
Nelson Pereira dos Santos	24/11/1988	De filme a filme, sempre um talento	Filmes/Cinema	Caderno 2/Cultura-Cinema
Minas Gerais	05/02/1999	Portela traz Minas do barroco à moratória	Carnaval	Caderno 2/Cidades
Espaço com nome de Grande Otelo	17/09/1999	Programação de fim de semana é recheada de atrações	Oficina Cultural	Caderno 2/Cultura
Dicionário Brasileiro de Cinema	23/10/1999	Uma viagem sentimental pelo cinema brasileiro	Cinema	Caderno 2/Cinema
Macunaíma	08/11/1999	Cinema Novo	Cinema	Caderno de Literatura-Cinema
Noel Rosa	07/02/2000	Todo Noel Rosa, em suas primeiras gravações	Música	Caderno 2/Musica
Oscarito	08/08/2000	As caretas de Oscarito	Cinema	Caderno 2/Cinema
Homenagens as chanchadas	09/11/2000	Centro do Rio entra no reino das chanchadas	Teatro/musical	Caderno 2/Teatro
Grande Otelo e Orson Welles	21/07/2001	Encontros que às vezes ficaram no muito prazer	Cinema/relações pessoais	Caderno 2/Cultura
Ademar Gonzaga	09/08/2001	Filme Folião de 1936 ganha nova versão	Cinema	Caderno 2/Cinema
Grande Otelo	13/04/2002	TV Cultura e Arte resgata entrevista que o	Cinema	Caderno 2/Cinema

		ator deu ao antigo programa “Vox Populi”		
Joaquim Pedro de Andrade	28/05/2002	Mostra Joaquim Pedro de Andrade	Cinema	Centro Cultural de São Paulo
Rio Zona Norte-1957. Direção de Nelson Pereira dos Santos	12/10/2002	Cinema Novo	Cinema	Auditório Lina Bo Bardi/
Grande Otelo e o Cassino da Urca	03/08/2003	Cassino da Urca vai ser restaurado e virar museu	Lugar suporte a experiência de Prata	Caderno 2/ Cidades-Patrimônio
O Pequeno Grande Otelo; O Rei do Baralho; Nem Tudo é Verdade; Jubiaba/87	28/11/2003	Cinema/Marginal	Cinema	Memorial da América Latina
Grande Otelo como Inspiração/Entrevista de Marcos Ricca	12/03/2006	Antologia Pessoal	Entrevista com ator de cinema e teatro	Caderno 2/ Personalidades
Ronaldo Golias	14/07/2006	Ronaldo Golias solta seu bordão e chama o cride	Cinema	Caderno 2/Cinema
Grande Otelo	17/12/2007	Talento estimulado pela necessidade	Biografia	Caderno 2/ Personalidades

Arquivo digital do Jornal Estado de S. Paulo. Acervo digitalizado 2003 a 2015. Quadro feito pelo pesquisador Tadeu Pereira dos Santos, 20/02/2015.

O quadro acima manifesta elementos que relacionam a arte da memória à ocasião⁶⁰, sublinhados por Michel de Certeau,⁶¹ as quais constituem o *locus* potencializador de lembranças. A memória transgride o tempo presente pelas condições proporcionadas pela conjuntura, configurada como *insight*, ímpeto, inesperado ou ressuscitamento, que a “mediatiza em transformações espaciais”⁶². É dimensionada por uma dupla alteração: altera o outro, por ser formada a partir de algo vivido e, da mesma forma, quando explicitada, modifica o objeto a que ela reporta, alterando a si mesma.⁶³

A ocasião proporciona a interação da heterogeneidade numa espacialidade, tornando-se um arsenal acessível de ser utilizado: a memória não se aprisiona. Constitui-se um clarão em meio à conjuntura, pois “longe de ser o relicário ou lata de lixo do passado, a memória vive de crer nos possíveis, e de esperá-los, vigilante, à espreita”.⁶⁴

Na transgressão dos espaços pela memória, cada lembrança⁶⁵ consiste em um clarão que projeta as sombras, como algo que se destaca do todo singularmente, pois “a memória vem de alhures, ela não está em si mesma e sim noutro lugar, e ela se desloca. As táticas de sua arte remetem ao que ela é, e à sua inquietante familiaridade.”⁶⁶ Sua mobilidade provoca alteração. Mais ainda: sua força de intervenção provém de sua própria capacidade de ser alterada/deslocada, móvel, sem lugar fixo.⁶⁷

A arte da memória consiste num movimento que se faz no espaço do “outro”. Por ele reclamada, se faz presente ocasionalmente e, por sua natureza temporal, torna-se complemento que supre uma ausência (sendo, ao mesmo tempo, estranhamento, por ser parte de outra realidade que não a enquadra). Presentifica-se, acentuando seu lado perene, fluindo temporalmente e dinamizando-se como instituidora de instantes que estão presentes em outros espaços. Articula o passado como futuro, num presente com abertura para o futuro, reclamando reflexão e análise.

⁶⁰ CERTEAU, Michel de. **Op.cit.** pp.157-165.

⁶¹ Certeau trata a linguagem com instrumento da memória, abordando o dizer, o contar e a natureza relacional entre memória e a ocasião lincando espaço e tempo. Finaliza tratando das histórias, em que considera o detalhe e realça a equivalência prática discursiva com o próprio fazer histórico. Cf. CERTEAU, Michel de. O tempo das histórias. In: **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.151-166.

⁶² **Ibid.**p.161.

⁶³ **Ibid.**p.162.

⁶⁴ **Ibid.**p.163.

⁶⁵ **Ibid.**p.163.

⁶⁶ **Ibid.**p.163.

⁶⁷ **Ibid.**p.162.

Os elementos contidos no quadro constituem ocasiões que dizem do fazer da memória espreador no intervalo de 2003 a 2015, suscitando diferentes imagens de Sebastião como Prata em Grande Otelo, ampliando à sua memória pública em desfavor de Sebastião.

Pela mediação da mídia, as lembranças foram selecionadas para dar sentido à linguagem numa memória expressiva do fazer, cujas lembranças reportam ao todo, instaura o tempo, quando requerido.⁶⁸

Cada elemento do quadro foi criação que pretendeu transmutar ausência em presença, pelo fazer do lembrar o esquecer, tentando destituir os testemunhos da natureza de rastro.

A pluralidade do ocasional tornou fluída a memória de Sebastião que se, por um lado, perenizou suas lembranças em Sebastião em Prata como Grande Otelo, por outro, lançaram luzes sobre si próprio.

A cronologia se fez necessária para mostrar como as mídias se valeram horizontalmente do tempo para assegurarem as linguagens pelas atribuições e inovações corriqueiras e fluentes, num movimento de leveza e fluidez, recapitulando a multiplicidade como pontual, mobilizando a ampliação da memória de Sebastião em Prata como Grande Otelo.

As significações indicadas na tabela mostraram o dado perpétuo de Sebastião em Prata como Grande Otelo, temporalmente, pela articulação entre a duração e a extensão de sua frequência nas mídias, assegurando lembranças que os presentificam. A reiteração das referidas representações, em curtos intervalos de tempo, impactam no fortalecimento de seus efeitos. A estratégia pretendeu construir sua eficácia pela natureza sutil de acentuar no Ser Grande Otelo como explicação, extensão do sujeito e seus personagens. Não estabeleceu aproximações e distanciamentos relacionais entre Sebastião, Sebastião como Prata, Sebastião como Grande Otelo e seus personagens.

A ocasião aflorou da memória na temporalidade, mudando-a, tornando-a mutável e indecifrável. A inovação se dá pelo que permanece e por isto permite sua reinvenção.⁶⁹

⁶⁸ **Ibid.**p.163-166.

⁶⁹ Paul Ricoeur, no prelúdio de apresentação do final da segunda parte de seu livro, reporta a teoria de Nietzsche sobre esquecimento, elucidando em que o processo de silenciamento pelo apagamento das práticas anteriores, conforme apresentado pelo autor, possibilitaria a construção de uma nova identidade alemã. Contudo, a sua escrita pelas ponderações de Ricoeur, revela que o que fundamenta o esquecimento é o atrelamento da dinâmica entre as inovações e as permanências sem estabelecer rupturas. Cf.

A arte de narrar, no plano jornalístico, é um recitar de gestos táticos, visando percepções acríicas nos receptores, sem preocupação de reflexão ou análise. Os ecos suportes, apresentados na tabela, são contrapontos, desveladores das escolhas que, de algum modo, dimensionam o lembrar.

O quadro comporta a recorrência do deslocamento, da apropriação e das atribuições, que possibilitam uma concomitante ausência firmada em presença pelo que proferem informações a Sebastião em Prata como Grande Otelo, atualizando-o no estratagema de engrandecimento mútuo. A experiência artística, como parte de sua existência atada a um reducionismo, pretendeu totalizar sua integralidade.

O caráter mercadológico difundiu as plurais narrativas no campo mnemônico e impõe a igualdade fazendo do uno (artista), afirmativo de Sebastião em Prata como Grande Otelo.

Elencados no quadro, potencializam lembranças em que, pela ilusão do referente, o significante é transformado em equivalente da historicidade alheia, substituindo o que lhe dera vida e forma. Ressoam, pluralmente, em temporalidades distintas, presentificadas, tecendo a diversificação fundamentadora da permanência. Desta forma, cada momento expresso afigura-se como conferente do aqui havido lá, assegurando uma grandiosidade, quer do falante ou de quem integra a sua fala, ou seja:

Essas particularidades têm a força de demonstrativos: aquele sujeito ao longe que passava inclinado... aquele odor que nem se sabe de onde subia... Detalhes cinzelados, singularidades intensas funcionam já na memória quando intervém na ocasião. O mesmo tato se exerce cá e lá, a mesma arte de relação entre um pormenor concreto e uma conjuntura que é, aqui, sugerida, como traço de acontecimento e, lá, operada, pela produção de uma conveniência ou de uma “harmonia”.⁷⁰

Daí, serem os elementos articulados no quadro, ecos, temporalidades, titulação das narrativas, materializações de categorias e espaços justapostos e entranhados, impositores de ressonâncias do lembrar/esquecer que irradiam a memória instituída e transcendental de Grande Otelo, em três campos: produção, circulação e recepção, com respaldo do ver e crer, condicionantes de novos hábitos em gerações recentes.

Via escala, são perceptíveis diferentes processos de criação, pelos quais estabelecemos o distanciamento temporal/espacial, não apenas do espaço da morte de

RICOEUR, Paul. O fardo da história e o não histórico/Prelúdio. In: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010. p. 303-308.

⁷⁰ CERTEAU, Michel de. O tempo das histórias. In: **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 164.

Sebastião, mas da sua própria experiência de vida, constituidores de uma única paisagem, de modo que:

Arma-se assim uma espécie de corrente metonímica de um vazio para outro, embelezada por todos os prestígios teóricos, a que se poderiam acrescentar o vazio constitutivo do sujeito, o vazio de onde surge o enunciado, o vazio cuja lembrança é recortada com dificuldade etc. etc.⁷¹

E, ainda:

O vazio entre a lembrança e aquilo de que se lembra é ocupado pelas operações linguísticas, discursivas, modelos narrativos da experiência, os princípios morais, religiosos, que limitam o campo do lembrável, o trauma que cria obstáculos à emergência da lembrança (...). Mais que um “vazio”, tem o direito de fazê-lo, na medida em que defina outro espaço (entre o fato e sua memória) onde ocorra o discurso e se operem as condições de possibilidade. É uma vazio cheio de retórica e de avaliação.⁷²

Mesmo os novos espaços de criação têm, por suporte, a realidade com a dimensão futura para leitura na contemporaneidade, e a portam como possibilidade de abertura a possíveis inovações. O continuísmo funciona como ciclo fechado em si, dotado de lógica própria, que reduz o testemunho documental a uma re-apresentação. A ausência se faz presença, cujas lembranças levam a efetividade da patrimonialização de Sebastião como Grande Otelo e o silenciamento de Sebastião.

Estrategicamente, a seletividade se manifesta pela escolha das pessoas a serem transformadas em contemporâneos de Sebastião como Prata, via “fenômeno de geração”. Por um lado, ocorre o eco de suas imagens nostalgicamente ligando as temporalidades presente, passado e futuro, por uma atualização de sentidos para as gerações anteriores e, por outro, para as futuras, como legado configurado em inovações.

As comemorações, a partir das datas de nascimento, finados, morte, dentre outras, especialmente eventos vinculados ao cinema e teatro, enaltecem suas imagens, como grande ator, pois, conforme Beatriz Sarlo, “a mensagem não se estabiliza em lugar nenhum nem pode ser armazenada em nenhum registro de memória. Se não circular, morre.”⁷³

⁷¹ SARLO, Beatriz; tradução Rosa Freire d’Aguiar. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. – São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 98.

⁷² **Ibid.** p.99.

⁷³ **Ibid.** p. 76.

Os modos de sua veiculação, local ou nacional, dinamizam os modos de evidenciar Sebastião Prata como Grande Otelo, a exemplo da biografia de Roberto Moura, publicada em 1996, cujo propósito consistiu em:

Tento entrelaçar os fios, nessa proposta de escrever um texto curto, de umas sessenta laudas, para uma coleção de “perfis cariocas”, em poucos dias de trabalho, embora intensos, me valendo do convívio que tivemos, de nosso trabalho juntos, e do fato de conhecer relativamente bem seus filmes.⁷⁴

A referida biografia foi o primeiro trabalho escrito sobre Sebastião como Prata como Grande Otelo postumamente. Embora o mesmo tenha sua vida e obra tecida em jornais, revistas e numa pluralidade de meios de comunicação, por quase 70 anos, em vida, até então não fora objeto de elaboração organizada. Por diversas vezes, Sebastião como Prata tentou contar sua história, numa clara alusão à distensão entre sujeito e personagem, mesmo que imbricados no campo ficcional. A escrita de Moura se fez constitutiva das homenagens espalhadas pelo país, após sua morte em 1993, no conjunto dos plurais sentidos da renovação dos significados a ele atribuídos.

As re-apresentações se fizeram numa dinâmica em que as novas criações foram práticas orientadoras de atos na sociedade. Constituíram-se numa teia com o individual conotando novidades e o compartilhamento, apresentado isoladamente ou em conjunto de distintos tempos.

Os usos de suas imagens se fizeram a partir do deslocamento, de modo a dar sentido às novas atribuições, assumidas na contemporaneidade. A partir da interpretação de Moura, Sebastião é personificado em Grande Otelo, pelo passado socialmente firmado:

É principalmente da impressão profunda que ele me causou - e não de uma pesquisa biográfica sistemática que o Grande Otelo exige, feita por uma equipe que possa buscar a multiplicidade de suas contribuições nas artes e na vida brasileira - que retiro este relato sobre esse carioca fundamental que dialogou com a cidade como poucos o fizeram, representando a face popular em sua arte, e que, como homem, personagem crucial, mito, transcendeu predestinações e limites, projetos e preconceitos, para se tornar num momento, mas de forma duradoura, a encarnação possível da própria alma carioca.⁷⁵

⁷⁴ MOURA, Roberto, **Grande Othelo**: um artista genial. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Rioarte, 1996, p.10.

⁷⁵ MOURA, Roberto. **Op.cit.** p.11.

A narrativa de Moura expressa os processos “invencionistas”, em que os deslocamentos proporcionam as apropriações que condicionam atribuições, ao vincularem Sebastião como Grande Otelo à cidade do Rio de Janeiro, possibilitando-lhe reclamar sua maternidade.⁷⁶ Daí, a trama o transformar em grande personalidade negra da cidade e a ela pertencente, pelas relações construídas que lhe conferem a condição de seu símbolo.

A biografia foi publicada em 1996 e distancia-se, temporalmente, 3 anos da morte de Sebastião, 61 de Grande Otelo, 57 de Sebastião como Prata e 81 de Sebastião, com cunho das homenagens póstumas. Isto é, presentifica-o cronologicamente, com o distanciamento da morte, pela celebração, assegurando novos sentidos e mais força na contemporaneidade, conforme podemos perceber nas palavras do jornalista Sérgio Cabral, ao exprimir o seu sentimento em ter escrito uma biografia sobre o artista Sebastião, embora atribuída a Grande Otelo:

(...) o fato é que, se Grande Otelo já me emocionava por sua arte, agora ele comove renovando as esperanças em um Brasil melhor. Afinal, ao se falar de Grande Otelo estamos falando de um brasileiro que se enquadra perfeitamente nas estatísticas daqueles que são prematuramente condenados à morte, seja pela violência, seja por uma dessas doenças que atingem os que vivem na marginalidade. E, no entanto, Grande Otelo encantou o público de nosso país durante quase sete décadas, batendo recordes de participações em filmes e espetáculos. Um artista, em todos os aspectos, genial.⁷⁷

As homenagens se concentraram em Uberlândia-MG, São Paulo-SP e Rio de Janeiro-RJ, pela peculiar ligação a Sebastião, as quais reclamam sua maternidade, por nascimento ou pertencimento.

De certa forma, as comemorações são, também, abusivas da sua memória, impedindo a crítica ou reflexão. As mesmas se fizeram suporte ao processo de existência do sujeito mesmo silenciando-o, cuja representação se faz legível e inteligível, com significado desvelando o significante e descortinando o referente que

⁷⁶ Tais construções se fazem visualizadas em trabalhos biográficos e acadêmicos no seu pós-morte, de modo que as tramas construídas, de algum modo, manifestam diversas tentativas, cujos deslocamentos permitem apropriar das imagens de Prata/Grande Otelo. As atribuições referentes ao artista, são reivindicações de sua paternidade, suportes dos plurais usos da imagem de Sebastião Prata na contemporaneidade, os quais contribuem para o processo de patrimonialização do ser Grande Otelo. Tais questões serão discutidas ao longo da tese.

⁷⁷ CABRAL, Sérgio. Para começo de conversa. In: **Grande Otelo: uma biografia**. Rio de Janeiro, Editora34, 2007, p.3.

lhe deu vida e forma. Ao contrário, dimensiona-o ao espaço da morte, como novo referente, já que pela ilusão intentam a sua integralidade.

As instituições midiáticas propagavam tais significados como expressivos da experiência de Sebastião, quando, na verdade, se reportavam a Sebastião em Prata como Grande Otelo, levando-nos a perceber a experiência do sujeito no cinema, não equivalendo, no entanto, à sua integralidade. Há diversas formas de interpretá-lo, mas é necessário considerar que, pela lógica do mercado, suas imagens como ator é que ganharam destaque, de modo que tal fragmentação reforçou apenas as lembranças, e a diversidade de significados se ajusta à memória vinculante apenas à sua realidade artística, objeto de consumo.

O processo de distinção do Sebastião como Grande Otelo dinamizou suas representações, flexibilizando os modos narrativos pela ampliação de seu universo cultural como elemento utilizado na produção de um efeito de verdade, em que o narrado pretendeu modular a lembrança pelo ver/ler, entrelaçando memória, lembrança e o esquecimento.

Aqui, há a operacionalidade de uma estratégia comum entre as diferentes linguagens numa rede, independente de sua natureza mantenedora por parte da mídia de Sebastião em Prata como Grande Otelo, como conceito já constituído. Propagam-no renovando sua dimensão pública, com o propósito de enaltecê-lo, reavivando o seu passado no presente como dimensão nostálgica e celebrativa. Por essa lógica, o ser Grande Otelo é difundido como conceito explicativo, tanto da realidade de Sebastião e Sebastião como Prata, como de suas plurais atuações no cinema, teatro e musicais. Dessa forma, procuraram apresentá-lo como se portasse sua própria historicidade, desconsiderando as realidades que lhe forjaram, ou seja, o entrelaçamento das respectivas dimensões sincrônicas e diacrônicas. As diversas criações (representações públicas) transformaram-se em inovações suportes do Ser Grande Otelo, numa realidade auto-explicativa, em que, pela ilusão do referente, fez o significante ser percebido portador da própria historicidade.

A repetição mecânica produz efeito condicionador do olhar, assegurado do ver/ler Sebastião em Prata como Grande Otelo, já que a técnica, em sua essência, é “um destino histórico da verdade do ser fundada no olvido”. Por essa ótica, a verdade de

Prata se fundamenta no ser Grande Otelo. Consideramos as reflexões de Paolo Rossi, ao relacionar olvido/esquecimento e memória/lembrança para produção de esquecimento⁷⁸:

O olvido do ser é “o olvido da diferença entre o ser e o ente”. O ser, enquanto aparece no ente, se oculta como tal. A história é jogo de revelação e encobrimento, de manifestação e ocultação. O olvido “não é resultado de uma negligência do pensamento”, mas é próprio do ser, “entra na essência do próprio ser”.⁷⁹

O jogo de ocultação e silenciamento das representações oriundas do meio artístico deveria constituir-se no ponto de partida, para desvelarmos o universo existencial do ser Sebastião. A vivência nesses espaços foi parte de sua experiência, enquanto ser e não manifesta a integralidade do seu eu como sujeito, conforme viabilizado via Sebastião em Grande Otelo. Pela dimensão mercadológica, Sebastião como Prata transforma-se em objeto do jogo pelos sentidos atribuídos a seus personagens. Assim, estabeleceu-se um campo relacional entre o real de Sebastião como Prata e o real ficcional de seus personagens, os quais, comercialmente, são transformados em uma mesma realidade, feita extensão de outra, conferindo sentido potencial de comercialização a Grande Otelo enquanto produto cultural.

A veemência de cenas de diversos filmes em que Sebastião como Prata atuou ao longo de sua carreira se torna objeto de lembrança em diversas linguagens buscando expressá-lo. A mediação dos meios de comunicação institucionaliza a relação entre memória, lembrança e esquecimento pois, além de serem renovações respaldadas socialmente, implicam manipulações instituidoras de novas re-apresentações, impeditivas da memória em realizar o seu trabalho de mediatizar as transformações do espaço. Daí ocorre que a mesma deixa sua marca se perenizando. Contudo, é impossibilitada de ser objeto de reflexão e análise, ocasionando em seu esvaziamento ou fuga do sujeito Sebastião como Prata.

Este universo expresso pelo cotidiano enquanto suporte de comemorações fundadoras de lugares faz e fez com que “a banalidade de certas lembranças passasse a

⁷⁸ Paolo Rossi apresenta duas dimensões radicais do pensamento, relacionando o esquecimento e a memória lembrança: a primeira, como perda definitiva ou provisória de idéias, imagens, noções, emoções, sentimentos; e a segunda, como própria a totalidade da experiência e da história humana. Contudo, problematiza a relação esquecimento e memória lembrança, a partir do pensamento de Heidegger, o qual relaciona o modo como as pessoas assumem a parte com um todo. Daí, constrói-se seu conceito de história como deriva e esquecimento, o que justifica-se a sua teoria da irrecuperável distância temporal, que faz com que cada presença seja somente vestígio, degeneração, olvido – e que nós não tenhamos ainda começado a pensar. ROSSI, Paolo. **Ibid.**p.22.

⁷⁹ **Ibid.**p.19.

ser tematizada na importância de determinados eventos/idéias em nossas vidas e fazia-se notar que determinados atos e acontecimentos só ganharam materialidade em função dessas banalidades.”⁸⁰ A veiculação mecânica das imagens de Sebastião em Prata como de Grande Otelo, com o objetivo de memorização, impede que a lembrança seja elemento da memória, já que a preocupação não é com a existência de Sebastião⁸¹ e, sim, com a arte de cultivar e aumentar a sua memória como Grande Otelo. Desta maneira, vinculamos memória/lembrança ao esquecimento, cuja operacionalidade pelo lembrar implica em que:

Nos lugares da vida cotidiana, inúmeras imagens nos convidam a comportamentos, nos sugerem coisas, nos exortam aos deveres, nos convidam a fazer, nos impõem proibições, nos solicitam de diversas maneiras.⁸²

A filmografia de Sebastião em Prata dilui diversos personagens num único Grande Otelo. As diversas imagens que o propagam como Grande Otelo, em anúncios de colunas de cinema, entrevistas e mortes de seus contemporâneos, postagens de trechos de filmes na internet, fotografias em jornais, revistas, espaços de colecionadores, blogs, dentre outros, são ecos que oportunizam criações que a ele se reportam e consistem em canais que nos convidam a vê-lo como Sebastião em Prata como Grande Otelo, o que é nossa proposta: interpretando o sujeito de forma a não reduzi-lo apenas a produto cultural.

Tais difusões de sentidos acentuam-se, cotidianamente, após a morte de Sebastião. As diversas mídias se fazem mediadoras e instituidoras do seu lembrar Sebastião em Prata como Grande Otelo, fazendo das narrativas, fios, que se espriam como parte de uma teia com o mesmo foco. Por isso, foi possível, a partir de Certeau, aludir que a narrativização das práticas é a textualização de procedimentos e táticas próprias, em que o dizer é uma prática do fazer.⁸³

Embora as representações tenham matizado Sebastião em Grande Otelo como Prata, temporalmente “o passado é tecido de recordações, em relação ao qual podem

⁸⁰ DURAN, Maria Renata da Cruz & BENTIVOGLIO, Julio. Paul Ricoeur e o lugar da memória na historiografia contemporânea. **Revista Dimensões**, v. 30, 2013. p.223.

⁸¹ Tais reflexões foram possíveis, a partir das ponderações de Paolo Rossi, ao apontar em que consiste, por um lado, a utilização do lembrar como instrumento da mnemotécnica e, por outro, a lembrança com elemento da memória preocupada com a existência do ser humano. ROSSI, Paolo. **Op.cit.** p.23-24.

⁸² **Ibid.** p.23.

⁸³ CERTEAU, Michel de. **Op.cit.** p.155.

experimental o desconhecido sentimento da nostalgia”⁸⁴. É neste sentido que, estrategicamente, transformaram lugares (escolas de cinemas, companhias de teatro, cassino, televisão) em potências de lembranças, produtores de recordações saudosistas, já que se inscrevem no ciclo das celebrações. Postumamente, as diversas ações, de natureza institucional ou não, se fazem comemorações.

O tom nostálgico das lembranças de Sebastião em Prata como Grande Otelo foi reavivado pelo cinema, cuja vida artística é o objeto de rememorações. A articulação dos diversos anúncios dos filmes nas colunas de entretenimento e os conteúdos dos mesmos se prestaram a dinamizar os tempos da memória, pluralizando o passado saudosamente.

A operacionalidade dos anúncios leva à instituição de lugares, realçando o modo de lembrar Sebastião em Prata como Grande Otelo. Os pequenos textos constantes dos guias culturais aludiram a diversos filmes, diretores e atores, manifestando o cinema como expressão do universo cultural do país. As películas apresentam os anos de seus lançamentos, mas não se relacionam às suas escolas cinematográficas e, assim, silenciam outras formas de lembrar.

As propagandas de cinema presentes no Jornal *Estado de S. Paulo*, postumamente à morte de Sebastião (1994-2010), desvelam que as redes de comunicação foram canais que fazem lembrar Sebastião em Prata como Grande Otelo. Como rememorações, localizaram-no em tempos e espaços, dimensionando sua memória relacionada a atores e diretores, como elementos que se fizeram contemporâneos a Sebastião como Prata.

O campo geracional de Sebastião como Prata foi estabelecido via relações de trabalho. Assim, o fato de Prata ter trabalhado com diversos atores e diretores de cinema, transforma-no em contemporâneo de uma engrenagem própria, onde o status do personagem deu o tom da *mise-en-scène*, numa extensão ampliadora do seu universo.

O quadro abaixo foi elaborado em coluna, a partir dos anúncios de jornais do Caderno 2/Cultura do Jornal *O Estado de S. Paulo*, entre os anos de 1994 a 2010, e compõem as paisagens jornalísticas como expressivas das pequenas homenagens enaltecedoras de Sebastião como Grande Otelo, cotidianamente veiculadas.

Na primeira coluna, constam filmes e os respectivos anos de lançamento, em que Sebastião como Prata realiza interpretações diferentes. A segunda coluna

⁸⁴ ROSSI, Paolo. Lembrar e esquecer. In: **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das idéias. São Paulo: Ed. Unesp, 2010. p. 25.

corresponde às emissoras de televisão como canais de escoamento do passado no presente.

Nas TVs abertas como Globo, Manchete e Bandeirantes, as exhibições foram noturnas, enquanto nos canais público como TV Cultura e Canal Brasil, a predominância foi vespertina. A terceira coluna referiu-se a modalidade de escola cinematográfica, enquanto a quarta trata das datas de exibição dos filmes. A quinta coluna registrou textos informativos dos jornais referente aos filmes e finalmente, na sexta listei os atores que participaram de cada filme.

Em cada um deles, o personagem por ele vivenciado tem nome específico, demarcando tempos e lugares de produção, embora possamos estabelecer um terreno comum entre eles, em decorrência de sua relação com o mercado, foram dado a ler apenas como Grande Otelo.

Quadro II: Filmes exibidos após a morte de Sebastião em canais abertos e fechados, reportando a Grande Otelo (1993-2010).

<i>Nome e ano de lançamento do filme</i>	<i>Canal de exibição</i>	<i>Categoria de cinema</i>	<i>Data</i>	<i>Coluna do Jornal</i>	<i>Atores</i>
Fitzcarraldo, 1982. Direção: Werner Herzog	22h na Bandeirante	Internacional	19/02/1994	Na TV do jornal Estado de S. Paulo	Participação de José Lewgoy, Grande Otelo, Milton Nascimento, Klaus Kinski e Claudia Cardinale.
O assalto ao trem pagador, 1962. Direção: Roberto Faria	Rede Manchete	Cinema Novo	31/05/1994	Na TV	Eliezer Gomes, Reginaldo Faria, Grande Otelo, Jorge Dória, Ruth de Souza, Luiza Maranhão e Helena Ignez
O dono da bola, 1961. Direção: J.B. Tanko	22h TV Cultura	Chanchada	27/03/1994	Telejornal- Os filmes de Hoje	Ronaldo Golias, Norblum, Vera Regina, Costinha e Grande Otelo.
É de Chuá, 1958. Direção: Vitor Lima	15h na TV Cultura	Chanchada	10/10/1996	Caderno 2- Os Filmes de Hoje	Ankito, Grande Otelo, Bill Faerr, Costinha, Renato Restier, Renata Fronzi e Zezé

					Macedo
Tudo é verdade, 1985. Direção: Rogério Sganzerla	Festival de Brasília	Cinema Marginal	14/10/1998	Caderno 2- Cinema Brasileiro	Arrigo Barnabé, Helena Inês e Grande Otelo
Depois eu conto, 1956. Direção: José Carlos Burle	22h30 na cultura	Chanchada	02/10/1999	Guia de TV	Anselmo Duarte, Eliana, Dercy Gonçalves e Grande Otelo
Matar e correr, 1954. Direção: Carlos Manga	Canal Brasil	Chanchada	18/09/1999	A TV Nossa de Cada Dia	Oscarito, José Lewgoy e Grande Otelo
Matar e correr, 1954. Direção: Carlos Manga	Canal Brasil	Chanchada	27/09/1999	Guia de TV	Oscarito, José Lewgoy e Grande Otelo
Asa Branca, um sonho brasileiro, 1980. Direção de Djalma Límongi Batista	23h na Bandeirante		04/06/2001	Caderno 2/Guia de TV	Edson Celurari, Eva Wilma, Walmor Chagas, Gianfrancesco Guarnieri, Grande Otelo, Garrincha e Rita Cadilac
Matar ou correr, 1954. Direção: Carlos Manga	15h30 na TV Cultura	Chanchada	04/11/2001	Caderno 2: Guia de TV	Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy e Renato Restier
A dupla do barulho, 1953. Direção: Carlos Manga	15h30 na TV Cultura	Chanchada	30/12/2001	Caderno2/Cultura : Guia de TV	Oscarito, Grande Otelo, Edith Morel, Maria Abrantes, Renato Restier, Wilson Grey e Frigolente
Carnaval da Atlântida, 1949. Direção: José Carlos Burle	15h30 na TV Cultura	Chanchada	11/02/2002	Caderno 2/cultura: guia de TV	Oscarito, Grande Otelo, Cyll Farney e Eliana Macedo
Aviso aos navegantes, 1951. Direção: Watson Macedo	15h30 na TV Cultura	Chanchada	16/02/2002	Caderno 2- Guia/Cinema	Oscarito, Anselmo Duarte e Grande Otelo

Treze cadeiras, 1950.	15h30 na TV Cultural	Chanchada	03/02/2002	Caderno 2/Guia de TV	Oscarito, Grande Otelo, Renata Fronzi, Zé Trindade e Zezé Macedo
Macunaíma, 1969. Direção: Joaquim Pedro de Andrade	Mostra Cultural Joaquim Pedro de Andrade/Centro cultural de São Paulo	Cinema Novo	28/05/2002	Caderno 2- Guia de cinema	Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves e Grande Otelo
Macunaíma, 1969. Direção: Joaquim Pedro de Andrade	Mostra de Filmes no Centro Cultural Banco do Brasil	Cinema Novo	21/05/2003	Caderno 2- Cinema- CCBB resgata obras encarceradas pelos militares	Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves e Grande Otelo
Asa Branca, um sonho brasileiro, 1980. Direção: Djalma Límongi Batista	22h30 na Rede 21	-----	12/12/2003	Caderno 2/Cultura- Guia de TV	Edson Celurari, Eva Wilma, Walmor Chagas, Gianfrancesco Guarnieri, Grande Otelo, Garrincha e Rita Cadilac
Carnaval Atlântida, 1953. Direção: José Carlos Burle	14h na Cultura	Chanchada	22/02/2004	Caderno 2/cultural-Guia de TV:Filmes	Oscarito, Cyll Farney e Grande Otelo
Quilombo, 1984. Direção: Carlos Diegues	22h30 na Rede 21	Cinema Marginal	23/01/2004	Caderno 2-Guia de TV/cinema	Antonio Pitanga, Daniel Filho, Tony Tornado, Grande Otelo, Jofre Soares, Jonas Bloch, Mauricio do Valle, Jorge Coutinho, Milton Gonçalves, Chico Diaz, Emmanuel Cavalcanti, Carlos Kroeber, Thelma Reston, Arduíno Colasanti, Waldir Onofre e Zózimo Bulthell
Brasa adormecida, 1987. Direção:	22h30 na Rede 21		09/01/2004	Caderno 2- Guia de TV/Filmes	Maitê Proença, Edson Celurari, Paulo Cesar

Djalma Límongi Batista					Grande, Anselmo Duarte, Ana Maria Nascimento e Silva, Ilka Soares, Sérgio Mamberti, Grande Otelo, Miriam Pires e Marcélia Cartaxo.
Matar ou correr, 1954. Direção: Carlos Manga	15h30 na TV Cultura	Chanchada	21/03/2004	Caderno 2/ Guia de TV	Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, Renato Restier, John Herbert, Julie bardol e Wilson Grey
A dupla do barulho, 1953.	16h30 na TV Cultura	Chanchada	07/11/2004	Caderno 2/Cultura	Oscarito, Grande Otelo, Edith Morel, Maria Abrantes, Renato Restier, Wilson Grey e Frigolente
Entrei de gaiato, 1960. Direção: J.B. Tanko	Canal Brasil	Chanchada	18/03/2005	Caderno 2/ Cultura-Filmes	Zé Trindade, Dercy Gonçalves, Costinha, Grande Otelo, Catalano e o jovem Chico Anísio.
Amei um bicheiro, 1953. Direção: Jorge Leli	2h10 na Globo/ Intercine	Chanchada	16/12/2005	Caderno 2/ Guia de TV	Cyll Farney, Eliana Macedo, Grande Otelo, José Lewgoy, Wilson Grey e Jece Valadão
Assim era Atlântida, 1975, e Vai que é molé, 1960.	2h10 na Globo/ Intercine	Chanchada	27/01/2005	Caderno 2/Filmes	Oscarito, Zé Trindade; Ankito e Grande Otelo
Carnaval da Atlântida, 1953. Direção: José Carlos	16h30 na TV Cultura	Chanchada	06/02/2005	Caderno 2/ Telejornal	Oscarito, Grande Otelo, Cyll Farney, Eliana Macedo, José Restier, Maria Antonieta Pons.
Garota enxuta, 1959. Direção: J.B. Tanko	2h10 na Globo/ Intercine	Chanchada	08/05/2006	Caderno 2/ Filmes	Ankito, Nelis Martins e Grande Otelo
O dono da bola, 1961. Direção:	22h40 no Canal Brasil	Chanchada	14/07/2006	Caderno 2/Filmes	Grande Otelo, Ronaldo Golias e

J.B. Tanko					Vera Regina
O barão dos milhões, 1971. Direção: Miguel Borges	2h30 na TV Globo/Inter ine	_____	28/08/2006	Caderno 2/ Guia de TV	Grande Otelo, Dina Staf, Ivan Candido, Milton Moraes, Wilson Grey, Edson Arantes do Nascimento, Elke Maravilha, Hildegardo Angel, Zilka Salaberry, Henriqueta Briebe
Amei um bicheiro, 1953. Direção de Jorge Lleli	19h30 no Canal Brasil	Chanchada	04/07/2007	Caderno 2/Filmes	Cyll Farney, Eliana Macedo, Grande Otelo, José Lewgoy, Wilson Grey e Jece Valadão

FONTE: Jornal Estado de S. Paulo. Acervo digitalizado, 1993 a 2010. Quadro feito pelo pesquisador Tadeu Pereira dos Santos.

Dessa forma, os anúncios como textos informativos se apresentam como banalidades cotidianas “inofensivas” que, pela presença contínua, se fazem divulgadores da cinematografia nacional. Contudo, instituem representações potencializadoras de lembranças em que a memória, declarada pela repetição, se faz habitual.

A utilização cronológica do tempo dinamiza criações vinculadas a Grande Otelo, relacionando o momento (presente) de re-exibição, com o filme (o passado). A reavivação no presente se apóia na quantificação de um “presentismo” contínuo. Enquanto suporte de lembranças, o textual/anúncios deveria reporta-se apenas ao visual fílmico. O gestual e a estética, dessa forma, conotariam a relação de Sebastião como Prata e personagens, cujas escolas cinematográficas os pluralizariam, por vinculá-los à dinâmica de constituição a tempos e espaços.

A lista dos filmes, relacionando-os às respectivas escolas, situando-o diacrônica e sincronicamente, permite percebemos a seletividade que reitera seus “atributos” vinculados ao grotesco e ao cômico enquanto “pilares” de seu perfil artístico. Os contemporâneos de Prata proporcionam os aspectos quantitativos e qualitativos, que, via escala, localizam a temporalidade, relacionada ao mesmo.

A lista é ampla , pois perpassou a Atlântida (1940 a 1960), os cinemas Novo (1956-1969) e Marginal. Constata-se que, enquanto o filme *Carnaval Atlântida* tenha sido o mais antigo (1949), *Jubiabá* consiste no mais recente (1987). O intervalo temporal entre ambos é de 38 anos, em que se percebe a sua atualização.

Os contemporâneos de Sebastião como Prata se relacionam compondo seu existenciário. Contudo, pela atuação da imprensa, são restritos ao campo artístico. Suas lembranças de Prata como Grande Otelo também se instituem a partir dos lugares vinculados a seus contemporâneos e modos de pluralizar os tempos da sua memória, pelas homenagens nas contínuas celebrações.

O cinema constitui-se no principal *locus* potencializador das lembranças de Prata como Grande Otelo. Cada re-exibição foi como se uma homenagem atribuída a ele e que o dota de um novo sentido, embora o reforce como ator. Busca-se o efeito de verdade pelo impacto dos espectadores a partir das lembranças dos contemporâneos. As rememorações, mesmo que portem natureza externa (do outro), explicitam-se íntimas, já que os narradores se afirmam como seus conviventes e a imprensa lhes confere autoridade de falar em seu nome. Pelas mídias, há um controle do tempo pelos modos de narrar. Daí, a seletividade ser afeita a lugares reportados, em consonância às afirmações de Certeau em que há controle do tempo pela narrativa, já que a mobilidade da memória resgata o tempo nas diversas ocasiões.⁸⁵

O escoamento das imagens de Sebastião em Prata como Grande Otelo se acentua no dado recente, por meio da utilização de seus próceres vivos ou não, pelas celebrações enaltecem sua imagem como ator, silenciando a do sujeito Sebastião, conforme Luiz Carlos Merten, do jornal *O Estado de S. Paulo*, ao anunciar o falecimento do ator italiano Alberto Sordi aos 82 anos, em 26/02/2003:

Há cômicos que parecem encarnar a alma de um país. Você pode pensar em Fernandel na França, em Oscarito no Brasil, em Cantiflas no México, e claro, Alberto Sordi na Itália. Existem sempre as alternativas, os outros cômicos: Lous de Funès, Grande Otelo, Mazaropi, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi. São igualmente bons, você se diverte com eles, mas para definir um povo existem os eleitos. Alberto Sordi encarnou, melhor do que ninguém, o italiano médio.⁸⁶

⁸⁵ CERTEAU, Michel de. O tempo das histórias. In: **A invenção do cotidiano-artes do fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p.165.

⁸⁶ MERTEN, Luiz Carlos. Cinema Perde Alberto Sordi aos 82 anos. **Jornal S. Paulo-D3**, 26/02/2003. Caderno 2/Memória, p.52. da edição digitalizada.

O pequeno trecho acima é parte integrante da página cuja narrativa articula o campo imagético e o textual, suportes da trama que explicita a trajetória artística de Alberto Sordi. A recomposição do passado enseja seu enaltecimento, daí o transformá-lo em integrante de uma mesma geração de atores pelo veio cômico que, em seus respectivos países, se constituíram representantes ou referências às diversas gerações. Contudo, devemos atentar para o vínculo geracional que se estabelece por meio da imprensa, via humor. Daí o caráter afetivo das relações de proximidade ser desconsiderado, já que a morte constitui-se num espaço de exaltação do sujeito a ser lembrado. Os outros presentes na trama são manifestos, realçando suas habilidades, de modo a engrandecer o artista focado.

O veio artístico e, sobretudo, o humor delimitam a arte de Sebastião em Prata como Grande Otelo, manifestando lembranças do sujeito, aproximando-o de outros integrantes de sua geração, nacionais ou internacionais. Instaura-se um processo de “lembrar” pelo dinamismo da arte de narrar as criações, que entrelaçam permanências e inovações, mantenedoras da experiência como expressão da sua atuação como ator.

O artigo “A criadinha do Brasil: Zezé Macedo morre aos 85 anos no Rio”, do Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1999, atrela a memória/lembrança ao esquecimento, relacionando temporalidades distintas num tom nostálgico condicionante das rememorações, por tratar-se de celebrações:

Zezé Macedo virou um ícone da chanchada, com Oscarito, Grande Otelo, Eliana, Zé Trindade, Violeta Ferraz, José Lewgoy e Wilson Grey. Todos reinavam nas comédias entremeadas de números musicais (carnavalesco, principalmente), que fizeram a glória da Atlântida. Isto foi nos anos de 50, mas para o telespectador dos 90 Zezé é mais conhecida, com certeza como a Dona Bela no programa Zorra Total, da Rede Globo. Dela, disse Oscarito que era “a maior comediente do Brasil”. Não há porque ter dúvida.⁸⁷

Neste caso, o ano de 1999 torna-se o ponto de partida para o entrelaçamento do presente, passado e futuro, pois, pela temporalidade existencial da pessoa e utilizando-se da elasticidade do tempo cronológico, buscou-se ampliar as lembranças das representações públicas dos mesmos, estabelecendo seus tempos e espaços pelo aspecto geracional. O movimento fundamental foi o de verticalização do celebrado; contudo, o

⁸⁷ Zezé Macedo morre aos 85 anos no Rio. Luiz Carlos Merten. **Jornal Estado de S. Paulo-D1**, 09/10/1999, Caderno 2/A Criadinha do Brasil. p.74. da edição digitalizada.

mesmo ocasiona, concomitantemente, a ampliação horizontal que confere esse sentido geracional.

Enquanto pessoas vivas, tais “figuras” são agentes ativos transformados em objetos potenciais de lembranças que ampliam a memória pública de seus pares. Quando mortas, também assumem a mesma condição. Pelos colegas vivos, também ocorre o referido processo para manutenção da sua imagem pública e silenciamento das dimensões da sua vivência.

Dessa maneira, relacionado ou não ao contexto da morte, há um *locus* de produção de sentidos, renovador e, ao mesmo tempo, dinamizador de dadas representações de pessoas continuamente, acentuando a dimensão pública como expressão terminativa da existência. Por esse viés, o narrador/jornalista apresenta duas tipificações enaltecidas da imagem de Zezé Macedo, instituindo sentidos destinados ao lembrar para as diversas gerações. Para as anteriores, renovam-se os significados atribuídos à artista e a outros próximos, dentre os quais, Sebastião em Prata como Grande Otelo. Aqui, o cinema da década de 1950, vinculado à Atlântida e o programa humorístico *Escolinha do Professor Raimundo*, da Rede Globo, na década de 1990, fazem as ligações geracionais.

A operacionalidade da memória/lembrança e esquecimento acentua-se pela aura dos lugares públicos compartilhados por ambos. Assim, a individualidade como explicitação de sua trajetória conduziu as narrativas, pluralizando tempos, que dão sentido às diversas criações, pelo fato de cada conjuntura portar sentido próprio relacionado à memória a ser instituída e manipulada.

O contexto geracional se amplia horizontalmente, ao abarcar partilhantes de mesmo tempo e espaço e, daí, dinamizando o aqui (presente) em relação ao acolá (passado), como suportes da rememoração instituída pelos espaços compartilhados e, ao mesmo tempo, assegurando-se as subjetividades pessoais a exemplo da publicação em 2003, feita pelo jornalista Ubiratan Brasil, intitulada “Morre Cyll Farney, galã das chanchadas”, no *Estado de S. Paulo*:

(...) Na grande época das chanchadas da Atlântida e mal podia sair às ruas, pois era perseguido pelos fãs. O assédio era tamanho que ele chegou a fundar, com alguns amigos com Anselmo Duarte, o Clube das Chaves, em Copacabana, onde só entravam cerca de 50 pessoas que tinham a chave. Farney atuou em 37 filmes ao lado dos principais artistas da época como Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy e, principalmente, a cantora

Eliana, sucedendo Anselmo Duarte na formação de um dos mais queridos pares românticos da tela.⁸⁸

As trajetórias foram recompostas a partir das imagens públicas, entrelaçando as temporalidades presente, passado e futuro enfatizando as representações de determinada época. Cotidianamente, as estratégias das mídias operaram via continuidade. Entrelaçam permanência e inovação, impedindo as rupturas do tempo. Daí, a lógica da produção, divulgação e recepção, consistir em construir para destruir, como princípio básico à manutenção do processo. As diversas representações se fazem construções, tendo como referência uma mesma matriz. Mas cada criação se materializa conforme sugere o ditado popular “quem conta um conto, aumenta um ponto”, o que leva à ampliação da memória pública de Sebastião em Prata como Grande Otelo.

O jornalista estabelece uma ligação entre as chanchadas e os artistas, conferindo-lhes caráter de grandeza, em que a narrativa se fez criativa por se vincular à experiência de Cyll Farney, incentivando o modo de contar uma mesma história, ou seja, apresenta-a como novidade, assumindo as chanchadas da Atlântida de caráter áureo do cinema brasileiro.

O contexto da morte é o *lócus* dos sentidos que enseja a celebração, associada ao sepultamento de outros da mesma geração, aumenta o continuísmo renovador dos enaltecimentos. O esquecimento se materializa utilizando a relação entre as trajetórias artísticas dos sujeitos enquanto possibilidade única de lê-los, silenciando os demais elementos concernentes às suas condições humanas. Na ocasião, são reavivadas apenas as respectivas memórias públicas. Assim, os espaços tornam-se lugares comuns ao sujeito homenageado e aos presentes nas narrativas.

Incluiu-se a rememoração pelos lugares que aproximam e, simultaneamente, balizam suas grandezas, a exemplo das chanchadas, como referências ou modelos, as quais suscitam lembranças que renovam as representações públicas.

O simbolismo do espaço se afirma pela valoração de quem com ele se relaciona, fazendo-o ser lembrando e vice-versa, como expressão de uma época áurea e, sobretudo, em processo de ampliação da memória pública de Sebastião em Prata como Grande Otelo, torna-se objeto de discussão política, conforme na matéria da jornalista Beatriz Coelho Silva, intitulada “Cassino da Urca vai ser restaurado e virar museu”, no caderno Cidades/Patrimônio, em 03/08/2003:

⁸⁸ BRASIL, Ubiratan. Morre Cyll Farney, Galã das Chanchadas. **Jornal Estado de S. Paulo D-5**, 15/03/2003, Caderno 2/Memória. p.65 da edição digitalizada.

Astros e estrelas- O Cassino Urca fez história. Foi o palco onde Carmem Miranda virou estrela nacional (antes de se projetar mundialmente) e Grande Otelo tornou-se um comediante popular. As irmãs Linda e Dircinha Batista tinham entre seus fãs aristocracia e políticos. Também foi no luxuoso cassino que a cantora Emilinha Borba, ainda muito jovem, conquistou o cineasta Orson Welles, que filmava no Brasil.⁸⁹

A recomposição do passado é feita para realçar a importância social do Cassino da Urca no cenário artístico e cultural do país, como justificava da sua transformação em museu. Pela extensão de sua grandeza, as pessoas que a ele se vincularam também se transformaram em referências artísticas nacionais. Contudo, devemos considerar que a publicização das mesmas realça suas imagens pela esfera do mercado e as reforçam como produtos culturais e de consumo.

O trecho analisado é um elemento secundário da narrativa, embora integralmente articulado à representação constituída como cenário expressivo de uma época. Nesse sentido, a diversidade de imagens de vários artistas se manifesta como valorativa do seu alcance social, mensurando o aqui (presente) e o acolá (passado) e transpondo-os ao espaço da cultura contemporânea.

Reitera-se o papel do lugar, cujo lembrar se faz por relacionar recordações já constituídas, de modo que assumem uma importância social, potencializadora de lembranças, já que se fizera, outrora, suporte à formação e elemento de consagração a vários artistas, a exemplo de Sebastião como Grande Otelo. Embora os referidos lugares constituam-se suportes comuns de lembranças decorrentes das reminiscências de quem integrou a geração, é preciso lembrar que as representações compartilhadas são homogeneizadoras, pois, apesar das lembranças individuais pluralizarem o tempo da memória, vinculando-a à trajetória de diferentes artistas, o Sebastião como Grande Otelo se manifesta como restrito ao instituído, impossibilitando a devida abertura à compreensão do processo de sua pessoal formação.

Ainda que prevaleçam artistas ligados ao cinema, no tocante a Sebastião como Grande Otelo, as respectivas representações entrecruzam-se aos âmbitos político, teatral, circense e musical. Isto pode ser percebido no Caderno 2/Personalidades, do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 22/07/1994, ao anunciar a morte da cantora e compositora Míriam Batucada:

⁸⁹ Cassino da Urca vai ser restaurado e virar museus. SILVA, Beatriz Coelho. *O Estado S. Paulo*, 03/08/2003, Caderno 2/Cidades-Patrimônio, p.39 da edição digitalizada.

Nos anos 70, Miriam mudou-se para o Rio de Janeiro para trabalhar ao lado de grandes nomes da MPB, como Billy Blanco, com quem estreou o show *Em Terra de Sapo*, de Cócóras com ele. Com Paulino da Viola fez o show *Nosso Mundo* e com Grande Otelo apresentou o espetáculo *Samba e outros*, na boate carioca *Sucata*.⁹⁰

Mesmo que o espaço da morte de diversas pessoas constitua o alicerce de significação da memória pública de Sebastião em Prata como Grande Otelo, a referida grandeza é ampliada utilizando pessoas póstumas que assumam a condição de proximidade por se vincularem ao mundo artístico. Suas trajetórias revelam lugares ou experiências compartilhadas entre eles e Sebastião como Prata. Assim, no artigo “*Todo Noel Rosa, em suas primeiras gravações*”, de Mauro Dias, tal dimensão é reforçada:

(...) Existem, é necessário que se diga, iniciativas semelhantes, anteriores à de Omar Jubran, de reunir primeiras gravações. A pequena e importantíssima gravadora *Revivendo*, de Curitiba, fez disso sua especialidade. Mas não há nada tão completo quanto o trabalho do biólogo-pesquisador de música. Cujo trabalho, além de fazer voltar à luz uma obra que é definitiva para a formulação da música popular do século, o faz nas vozes dos maiores artistas de seu tempo, em gravações quase sempre muito raras – Orlando Silva, Mário Reis, Francisco Alves, Silvio Caldas, Araci de Almeida, Carmem Miranda, Grande Otelo, Pixiguiinha, o grupo *Diabo do Céu*. Para não falar nas faixas interpretadas pelo próprio Noel (que só gravou músicas que ele mesmo compunha).⁹¹

As lembranças presentes nestas narrativas ampliam, cronologicamente, as relações artísticas de Sebastião como Prata. As rememorações de Miriam Batucada situam-se na década de 1970, comum a ambos. No caso de Noel Rosa, embora não haja precisão de tempo e espaço, o manifestam como intérprete de suas canções, relacionado a um grupo seletivo, representativo da música popular brasileira.

As relações estabelecidas com Elisete Cardoso explicitam novos lugares em que Sebastião como Prata trabalhou, exibindo a versatilidade da sua condição de ator. O trecho abaixo, da narrativa de Mauro Dias, representa mais um ponto fomentado pela memória, cuja expansão acentua o mundo artístico, relacionando-o à musicalidade e às práticas circenses:

Antes disso, foi um pouco de tudo – cabeleireira, operária de fábrica, balconista, taxi-girl, passista, crooner, cantora de circo ao lado de Grande

⁹⁰ Miriam Batucada é achada morta em São Paulo, **Jornal Estado S. Paulo**, 22/07/1994. Caderno 2/Personalidades. p.13 da Edição Digitalizada.

⁹¹ *Todo Noel Rosa, em suas primeiras gravações*. DIAS, Mauro. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 07/12/2000. Caderno 2/Música Brasileira. p. 81 da edição digitalizada.

Otelo; o sucesso de Canção de Amor levou-a ao cinema (em Coração Materno, ao lado de Vicente Celestino).⁹²

As contínuas homenagens se irradiaram como teia de época, a exemplo da entrevista de Carlos Manga, realizada por Maria Rosário Caetano, do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 18/04/2004, “homenagens ao ícone Carlos Manga selam o reconhecimento do gênero que já foi desprezado”:

Estado – Na sua opinião, quando começou o processo de reavaliação e valorização das chanchadas? Foi com o livro *Este Mundo É um Pandeiro*, de Sérgio Augusto (1989)?

Manga – Exatamente. Esse livro do Sérgio Augusto é muito importante. Ele estuda nossos filmes, os analisa sem preconceitos. Gostei tanto do livro que até sugeria a ele que escrevesse minha biografia. Mas ele não quis, disse que biografia gera muito problema. Veja que Ruy Castro passou com a do Garrincha. Cada nova homenagem que recebo se dirige não só a mim, mas a todos que fizeram a chanchada. A Oscarito, que sabia tudo, a Eliane Macedo, a Grande Otelo, a José Lewgoy, a Adelaidade Chiozzo, a Cyll Farney. A Cajado Filho, o grande cenógrafo e roteirista negro, que a Escola de Belas Artes não valorizou por causa de sua cor. Ele me ajudou muito.⁹³

A narrativa acima entrelaça o filme *Matar e correr*, antevisto no gestual de Oscarito e Grande Otelo, nas imagens que Carlos Manga faz da época. A construção da narrativa se dá a partir do presente por ele, valorizado como diretor. Manga refere-se aos atores que com ele trabalharam no cinema, reforçando a ideia de geração de época.

A narrativa manifesta as contradições do país, em que o negro Sebastião como Prata, enquanto ator, transformado em produto consumível via Grande Otelo, era reconhecido, enquanto um outro, como cenógrafo e roteirista, era renegado. A aceitação social dos mesmos se restringia à mera condição de atores, transformados em objetos de construção de sentidos.

A referida narrativa ilustra a representação de Sebastião em Prata como Grande Otelo, textual ou imagética, isolada ou articuladamente. Ocupando, secundariamente, tramas alheias, consiste em contrapontos manipulados graficamente para relacionar lembrança e esquecimento no tocante à sua memória pública. As celebrações o engrandecem e, pelo veio geracional, o enquadram nas lembranças, geradoras de grandeza, conforme Carlos Manga, em entrevista à jornalista Maria Rosário Caetano,

⁹² CD reúne primeiras gravações de Elisete Cardoso. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19/02/1998, Caderno 2/Personalidades. p. 106 da edição digitalizada.

⁹³ Chanchada Levada a Sério. CAETANO, Maria Rosário. **Jornal Estado de S. Paulo D-6**, 18/04/2008. Caderno2/Cultura, p.156 da edição digitalizada- 1ª parte da entrevista.

em 18/04/2004, Caderno 2/Cultura, jornal *O Estado de S. Paulo*, “Fizemos o Brasil rir por duas décadas”:

Estado – Você dirigiu Oscarito (1906-1970) em 16 filmes. Que importância ele teve na sua vida?

Carlos Manga – Uma importância imensurável. Devo muito a três pessoas, fundamentais na minha trajetória: Oscarito, Grande Otelo e Luiz Severino Ribeiro Jr. Oscarito me ensinou tudo sobre comédia. Ritmo, o contraponto de uma piada, o tempo certo para se contar a anedota, como dirigir uma piada para que, no filme, ela preservasse sua graça. Grande Otelo, grande até no nome, era de uma simplicidade e humanidade única, mas não foi feliz, sofreu muito. Como Oscarito, sabia tudo de comédia. Já ao produtor Luiz Severino Ribeiro Jr. devo minha carreira de cineasta.⁹⁴

Na atualidade, Sebastião como Prata em Grande Otelo firma seu nome a Atlântida como época áurea do cinema, que o torna modelo de atuação no país, por conseguinte, espalha valor a quem dela se valha, a exemplo de Marieta Severo que, na contemporaneidade, é uma referência, conforme o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 28/03/1998:

Marieta bebeu comédia na chanchada brasileira. "Oscarito, Eliane, Zezé Macedo, quem se lembra deles hoje em dia". pergunta. "Essa linha fazia parte do meu imaginário, brasileiro tem muito humor. Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Manuel Pera, Fregolente, Grande Otelo tinham grande humor. Fernanda Montenegro é uma palhaça quando quer, Marília Pêra, Regina Casé, Claudia Jimenez - o ator brasileiro lida com humor e, de repente, não é nada disso que importa."⁹⁵

Taticamente, as diversas matérias jornalísticas utilizam-se de narradores para ajustar as temporalidades escalonadas e firmar a memória pública de Sebastião em Prata como Grande Otelo, transformando as chanchadas no fenômeno irradiador das re-presentações que o configurem como ícone do cinema. O caricatural é seu universo humorístico de destaque em sua arte. O lembrar direciona o rememorar pelo enquadramento ao gestual como qualitativo expressivo e enaltecendor do ser ator, contudo, limitado à comicidade.

As peculiares subjetivas dos narradores os fazem próximos a Grande Otelo, que faz-se explicativo tanto ao sujeito quanto aos plurais personagens por eles explicitados. Tal estratégia condiciona a flexão temporal, dinamizando a narrativa realizada pelos jornalistas cotidianamente. A repetição leva à “habitualidade” da

⁹⁴ “Fizemos o Brasil rir por duas décadas”. CAETANO, Maria Rosário. *Jornal Estado de S. Paulo D-6*, 18/04/2018. Caderno2/Cultura, p.156 da edição digitalizada- 2ª parte da entrevista.

⁹⁵ Marieta Severo não tem medo da vida nem da velhice. *Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28/03/1999, Caderno 2/Personalidades. p.118 da edição digitalizada.

memória lembrança. Por isso, numa lógica mercadológica, as homenagens se materializam como episódios pitorescos, em celebrações a ele atribuídas ou aos seus contemporâneos, fazendo com que a fragmentação realce os seus atributos artísticos.

A dinâmica dos lugares, eventos, matérias, seus conviventes no cinema, teatro e campo musical, constituem-se em *lócus* de significação, entrelaçando o aqui (presente) com o acolá (passado). O “estava lá”, constitui, neste aspecto em particular, um elemento que confere grandeza a quem atende ao chamado da celebração. Daí, o caráter temporal anacrônico alternador de ausência em presença, dotadas de sentidos valorados externamente por imagens articuladoras que provocam a ruptura temporal/espacial, esteira homogeneizante de Sebastião pela gama de vivências aglutinadas sob a salvaguarda Grande Otelo.

Embora predominantes as lembranças associados ao cinema, em especial à Atlântida, são ampliadas e (res)significadas: renovam-no pelo ligação ao campo artístico. As aberturas oportunizadas por ele ocorrem dotando-lhe do atributo de como referência do negro no país, embora vinculado pessoalmente à favela, da qual não se exime enquanto ator.

1.3. O NEGRO AFLORA NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA NACIONAL

Evidente no artigo "Como o cinema brasileiro retrata as favelas", Caderno 2, do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 05/03/2003, mostrando que o negro aflora na produção artística nacional, estruturado por imagens das favelas. Na sua disposição, centralmente, consta o texto de Maria Rosário Caetano (referente ao fato) e, na parte inferior, foram elencados filmes alusivos à temática produzida na década de 1950. Consistiu num cartaz de divulgação da mostra cinematográfica no Centro Cultural de São Paulo, na data supracitada.

A imagem abaixo é a transcrição da parte inferior do referido artigo. Destacam-se as imagens do filme *Rio Zona Norte* (1957), espécie de expressão desse universo, transformado num elemento concernente à experiência de Sebastião como Prata, elucidando uma cena vivenciada por ele por meio de seu personagem “Espírito de Luz”, e mostrada como se fosse Grande Otelo:

A trilogia inacabada de Nelson Pereira dos Santos

Dois filmes, entre os três que o diretor queria realizar, mostram o Rio dos anos 50

Nelson Pereira dos Santos idealizou, nos anos 50, uma trilogia do Rio. Primeiro fez *Rio 40 Graus*. Depois, *Rio Zona Norte*. O terceiro título seria *Rio Zona Sul*. Não foi feito. Em *Rio 40 Graus*, Jeca Valadão, Glauber Rocha, Grande Otelo, Roberto Bataglin e Soly Calatracaram com crianças (uma delas – Haroldo de Oliveira – seguiu carreira no cinema, teatro e TV) em cidade de cinema escalante e fraturada por abismo social. A câmera intencional o filme com o argumento de que mostrava imagem desconhecível do Brasil. Depois de cam-
 panha impetuosa, *Rio 40 Graus* foi liberado. E tornou-se matriz do Cinema Novo, movimento que explodiria no fim dos anos 50, com *Arrastado, Arrastado do Cubo* e os filmes do ciclo bulano.
 Dois anos depois de *Rio 40 Graus*, Nelson fez *Rio Zona Norte*. Para muitos, tratase de filme menor do realizador paulistano-exilado. Carlos Augusto Coll discorde. Em ensaio (*Cinema Brasileiro – Dos Origens aos Anos 50*) publicado pelo Instituto Moreira Salles, ele analisa os dois primeiros longas de Nelson e escreve: “O primeiro tem personagens demais, o que dificulta a empatia do especta-
 dor.” Além disso, “traça alguns personagens caricatos”. Já o segundo, se tem defeitos (e os tem), supera-os com pelo menos “duas seqüências dignas de qualquer antologia”: a da morte do filho do compositor Espirito da Luz Soares (Grande Otelo) e o diário de Espirito com a cantora Angela Maria.
 “A primeira seqüência deve-se exclusivamente a Nelson Pereira, que posicionou a câmera no nível do solo, bem próximo do corpo cal-
 do de Otelo que, ao virar-se, presença, do mesmo ângulo que os espectadores, a morte do filho Norival, pelo deslocamento do plano focal. Na segunda seqüência, An-
 gela Maria ouve, com a letra na mão e em silêncio, Espirito cantar *Maltrancada Doida*. Quando Otelo conclui a segunda estrofe, a cantora assume o primeiro plano so-
 zo, mas a câmera não abandona o rosto do ator, que se ilumina por dentro.”
 Coll conclui: “Filme decisivo para a formação dos futuros cineastas do cinema novo, *Rio Zona Norte* é um divisor de águas da filmografia nacional. Antes, o povo participava dos filmes em que-
 dros exóticos ou de feição paternalista. Depois dele, a força e os problemas do povo brasileiro, mesmo que vistos de forma abstrata, não deixaram o centro das obras importantes.” (M.L.C.)

‘RIO ZONA NORTE’ É UM DIVISOR DE ÁGUAS



Grande Otelo, em *Rio Zona Norte*: o povo brasileiro em primeiro plano

Testemunho Imagético 11: A trilogia inacabada de Nelson Pereira dos Santos. In: **Jornal de S. Paulo**, São Paulo, 05/03/2003. Caderno2, p. 26. Edição digitalizada.

O cartaz acima entrelaça o presente (2003) ao passado (década de 1950), tomando as imagens da favela para condução da trama. A recomposição da temática é realizada destacando diversos momentos de suas evidências no cinema brasileiro, a exemplo da filmografia de Nelson Pereira dos Santos, em especial *Rio Zona Norte*, filme divisor de carreira em sua abordagem. Tanto Sebastião como Prata quanto o referido filme tornaram-se marcos da cinematografia nacional.

Em tal obra, ocorre o ajuste dos campos imagético e textual, focando Grande Otelo como expressão daquele universo do “morro”. A representação construída entre cinema, favela e Sebastião como Prata atrela iconografia e legenda para o ajuste do passado ao presente. Na cena do filme em que Sebastião, como “Espírito de Luz”, compartilha do transporte popular num vagão de trem, comum aos moradores do morro, percebemos a *mise-en-scène* de sujeito/personagem sendo construída por meio do discurso no cinema. A legenda visa realçar, na imagem, a afirmação de Sebastião como Grande Otelo como sendo um elemento “do povo”, pelos dizeres “Grande Otelo, em *Rio Zona Norte*: o povo brasileiro em primeiro plano”.

A estratégia midiática transforma Sebastião como Prata no objeto do jogo que relaciona processo de produção, circulação e recepção mercadológica, pelo deslocamento, apropriações e atribuições, instituidores da existência do ser Grande Otelo, o qual o deslocamento se faz pela desorganização dos sentidos assumidos por ele na pluralidade de personagens, desconsiderando tempos e espaços. Dimensionam-se

pelo mercado que o vê como Grande Otelo, acentuando a memória histórica como história.

As linguagens imagética e textual se imbricam metonimicamente, produzindo efeito de verdade, no qual o gestual identifica Sebastião como Prata em plurais personagens. Daí, Sebastião como Prata, o trem e o povo representarem a favela para impactar os leitores. O visual ficcional do personagem “Espírito de Luz”, por ser dotado de caráter histórico, lhe possibilita usurpar o lado existencial do sujeito Sebastião Prata, transmutado em Grande Otelo. A lógica do mercado equaliza os distanciamentos das vivências de Prata nos diversos âmbitos de sua arte: cinema, teatro e música. Em síntese, o ficcional se faz expressão ambivalente das suas realidades como sujeito e personagens.

Embora se pretenda ampliar as representações de Sebastião como Prata para além do seu veio cômico, humorístico e grotesco, o ficcional não oportuniza a ruptura entre sujeito e personagens. Ao contrário, firma-os conjuntamente num mesmo *lôcus* de significação. Do mesmo modo, a negritude de Sebastião também se faz suporte à existência de Grande Otelo. Ampliam sua memória pública, dosando a memória lembrança e o esquecimento, oriundos de diferentes ambientes. Os efeitos de suas representações foram assegurados de forma integral. Enquanto produto cultural, torna-se objeto de leitura do peculiar àquilo que é próprio de Sebastião Prata quando de suas atuações.

Dessa forma, Sebastião como Grande Otelo, ao invés de Sebastião em Prata, se torna elemento de inspiração, modelo ou referência para as pessoas do referido universo. A esse respeito, José Nêumane, em seu artigo “A Literatura infanto-juvenil e a TV vão à favela”, Caderno 2/Cultura, jornal *O Estado de S. Paulo*, em 27/10/2002, considera a atuação do ator negro Douglas Silva, apresentado como um Grande Otelo em formação “Esse episódio específico relatou a curta passagem do protagonista “Acerola” (interpretado por Douglas Silva, um Grande Otelo em formação) pelo poder da favela retratada na minissérie”.⁹⁶ Tal relação foi ampliada na produção teatral articulada à musical. A obra de Sebastião como Prata deu suporte à união ópera/candomblé, conforme publicação, no caderno 2/ especial de teatro, jornal *O Estado de S. Paulo*, 03/10/1995. Pela narrativa, tal relação é atribuída a Grande Otelo, pois:

⁹⁶ A literatura infanto-juvenil e a TV vão à favela. NÊUMANE, José. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27/10/2002, Caderno Cultura. p. 112 da edição digitalizada.

Segundo o libretista de Lídia de Oxum, Ildásio Tavares, a idéia da ópera surgiu num encontro com Grande Otelo. O ator queixava-se da total carência de textos para negros no teatro brasileiro. “Nasceu aí em mim a idéia de um musical negro, algo como Porgy and Bess, porém mais engajado, mais voltado para a luta dos negro pela liberdade do Brasil”, diz Tavares.⁹⁷

Em suas lembranças, Tavares não aponta com precisão uma data específica de seu diálogo com Sebastião como Prata. Entretanto, pelos elementos presentes, indica sua ocorrência nas décadas de 1970 a 1980. Pelo diálogo entre presente (1995) e o passado, percebe-se a utilização de Sebastião como Prata em reforço ao silenciamento afro-brasileiro, o qual se acentua pela morosidade de elaboração do espetáculo.

Na atualidade, os movimentos negros, institucionalizados ou não, tomam Sebastião como Grande Otelo enquanto Prata em suas bandeiras de luta. Exemplo disto foi o Congresso de Cinema realizado pelo Programa de Pesquisa Ensino e Extensão em Relações Étnicas e Raciais da Universidade Estadual de São Paulo (USP), pelos departamentos de Sociologia, Filosofia e Cinusp-2001, para debater a participação dos negros no cinema brasileiro.

A narrativa de Maria Rósario Caetano, Caderno 2/Cinema, “Cinusp reúne três gerações de realizadores negros”, trata da incorporação da temática negra no cinema, relaciona o presente e o passado com ênfase nas representações, sobretudo aquelas atribuídas aos negros. Prata e Zé Ketti participam de produções de Nelson Pereira dos Santos, como *Rio Zona Norte*, em 1957, abaixo exemplificado:

Afro-brasileiros como Grande Otelo e Zé Kéti são presenças significativas nos créditos de *Rio Zona Norte*. Os cultos afro-brasileiros estão na base de *O Amuleto de Ogum*. Atores negros foram protagonistas absolutos de pelo menos três filmes do diretor: Grande Otelo, como Espírito de Luz (em *Rio Zona Norte*), Macalé & Paraíso (Tenda) e Charles Baiana (Jubiabá).⁹⁸

A filmografia relacionada à temática afro-brasileira entre as décadas de 1950 a 1980 reforça por Grande Otelo a imagem pública de Sebastião como Prata. O trânsito da representação instituída se estabelece pela diversidade de evocações que o reportam pela tentativa de aproximações e ajustamento dos elementos contrapostos de natureza

⁹⁷“Lidia” une ópera e candomblé. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 03/05/1995, Caderno 2/Teatro. p.60 da edição digitalizada.

⁹⁸ Cinups reúne três gerações de realizadores negros. CAETANO, Maria do Rosário. **Jornal O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15/10/2001. Caderno 2/Cinema. p. 46 da edição digitalizada.

gestual ou textual, conforme matéria “Artistas negros brigam por espaço” do jornalista Luiz Carlos Merten, Caderno 2/Filmes, jornal *O Estado de S. Paulo*, em 03/05/2001:

Artistas negros brigam por espaço

E isso ocorre quando o Canal Brasil propõe ‘Amei um Bicheiro’, com Grande Otelo

LUIZ CARLOS MERTEN

Encerrado na segunda-feira à noite, com a vitória de *Bicho de Sete Cabeças*, o Festival do Recife não serviu só para exibir (e premiar) filmes importantes. Também foi o foro para discutir assuntos como os rumos da indústria cinematográfica no País e o papel do negro na cultura brasileira. Não por acaso, o slogan do festival era ‘Cinema Brasileiro – Uma Arte de Raça’.

Vale a pena lembrar isso justamente hoje, quando o Canal Brasil, da Net/Sky, mostra, às 10 horas, *Amei um Bicheiro*. O filme de Jorge Ileri de 1953, conta a história de um jovem do interior que tenta a sorte na cidade grande e se envolve com o jogo do bicho. É interpretado por Cyll Farney, Eliana, José Lewgoy e Grande Otelo.

Otelo foi um gênio da representação que encantou o próprio Or-



Otelo, o malandro brasileiro

son Welles, quando esteve no Brasil. Ficaram amigos, Welles o chamava de gênio. E ele era, como provam seus grandes papéis.

É bom lembrar Otelo porque os artistas negros, reunidos no Recife, tiraram um documento no qual criticam o branqueamento do audiovisual no País. Embora metade da população seja negra, só 10% dos papéis cabem a artistas negros na TV e no cinema. O documento pede que a cultura brasileira privilegie a pluralidade étnica. Não só o branco e o negro, mas o índio e o amarelo. Propõe até sanções para isso. Só assim surgirão novos (e Grandes) Otelos.

Testemunho Imagético 12: MERTEN, Luiz Carlos. Artistas Negros Brigam por Espaço. In: Jornal de S. Paulo, São Paulo, 03/05/2001. Caderno 2. p. 56. Edição digitalizada.

A imagem de Sebastião deveria se constituir em abertura à sua existência como negro e de seus personagens. Pelo veio relacional, caberia desvelar plurais historicidades peculiares a cada um deles. Contudo, tentam fazê-lo atemporal, impossibilitando de ser perscrutado na devida ótica e circunscrito apenas ao aspecto grotesco. Assim, transformado em Grande Otelo, é um objeto de massa, pois, no momento em que Sebastião Prata tende a -se em uma cultura de classe, será ele mesmo

minado por dentro, transformando-se em cultura de massa, conforme caracteriza a imagem abaixo, contraponto dos significados anunciados pela representação textual:



Otelo, o malandro brasileiro

Testemunho 13: MERTEN, Luiz Carlos. Artistas Negros Brigam por Espaço. In: Jornal de S. Paulo, São Paulo, 03/05/2001. Caderno 2. p. 56. Edição digitalizada.

Por descolamento do tempo de sua produção, silencia o seu significado. Apóia-se numa legenda, cuja relação qualifica o sujeito pelo atrelamento ao personagem e ao universo da malandragem.⁹⁹ A utilização da referida imagem tenta encobrir o conflito entre as classes, como se o resolvessem no imaginário, no intuito de obter o consentimento ativo pelos dominados, contudo, o instante imagético não contemplou a complexidade das relações abordadas.

Todo o universo apresentado pela mídia visando dicotomizar Sebastião como Prata e como Grande Otelo foi incapaz de visibilizá-los amplamente, apresentando as suas complexidades, mesmo no âmbito comercial. Há que considerar a diversidade de intervenções de Sebastião em Prata como Grande Otelo.

O ver e crer do sujeito são configurados no personagem para possibilitar a relação memória-lembrança e esquecimento, tentativa de enquadrar Sebastião pelas

⁹⁹ CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: _____ **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Duas cidades, 1993. p. 19-54.

atuações filmicas pela via do socialmente aceito. A memória pública de Prata amplia-se via Grande Otelo, apesar de referir-se ao sujeito. Referenciam-no ao universo afro-brasileiro, valorizando-o como ator. Visibilizam-no, explicitando contradições, silêncios ou o tratamento conferido aos negros, embora o distinguisse pelo realce no cinema nacional e internacional.

Apoiados em Sebastião como Prata/ ator, os referidos cineastas o transformam numa bandeira de luta reivindicatória da ampliação da participação negra nas questões étnico-raciais, pelo slogan “Cinema Brasileiro – Uma Arte de Raça”, pelo que imagem e legenda se contradizem ao imputarem a malandragem a Sebastião como Prata via Grande Otelo.

Pelo texto, o lugar ímpar de Sebastião como Prata é um contraponto à carência de atores negros e ao branqueamento do cinema, afigurando-se apelo à inclusão dos mesmos. Embora as criações se constituam um processo ampliado das representações, Grande Otelo foi dado visível como uma realidade constituída, como se portasse a própria historicidade, transitando em diversos fóruns de discussão da temática negra, que também o presentifica como Grande Otelo.

Imagético e textual, embora contraditórios, são apresentados simultaneamente. Visam uma trama de sentido unívoco, tomando como verdade a realidade de Grande Otelo. Contudo, trata-se de incongruência desqualificadora do texto que faz Sebastião como Prata expressão de luta. O renovado sentido vinculado ao cinema tem-no na figura do malandro, epíteto pejorativo do universo negro.

O gestual filmico (ou cênico) assume carácter existencial. As cenas se dinamizam pela memória como lembranças de linguagens. Matizam o ver e o ler, identificadores de Sebastião em Prata como Grande Otelo. Embora imagético e textual se relacionem, o primeiro se sobrepõe ao último como efeito de verdade, assegurando o condicionamento da lembrança pelo impacto. A frequência de seu uso nas linguagens fortalece a conotação do personagem como sujeito.

Por intermédio de táticas, produzem signos que se articulam ou se entranham como fixadores identitários de carácter gestual em Sebastião como Prata. É realçada sua caricatura vinculante ao meio artístico, personagens e o mercado. Sua circulação firma a pluralização do referido carácter via exhibições cinematográficas, apresentando o ficcional como histórico.

Até o ano de 2003, apontamos que, esporadicamente, Sebastião como Prata em Grande Otelo foi evocado em eventos relacionados à temática negra nos fóruns de

cinema, teatro e músicas. A partir da referida data, passou a afigurar-se na agenda dos movimentos negros do país, que o transformaram em seu representante vinculado ao cinema, na efetivação da lei 10.639¹⁰⁰, como bandeira de suas reivindicações.

A difusão de suas imagens, juntamente com as de outras pessoas negras, mas de destaque social, visualizam-nos como contributivos da cultura negra que reclama respeito à sociedade, é como uma das táticas realçadoras dos negros trabalhadores comuns pobres. Nesse sentido, é presença constante em produção de material didático pedagógico, a exemplo do livro de Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes, que reúne vários artigos relacionados ao processo de colonização do Brasil, do vínculo Brasil/África, do negro na atualidade, da discriminação racial e, sobretudo, das várias personalidades negras silenciadas na história da sociedade brasileira. Dentre as referidas personalidades abordadas integra-se Sebastião Arthur Bernardes de Souza Prata, pelo veio artístico, renovando suas representações como ser Grande Otelo:

"Grande Otelo (1915-1993)"

Sebastião Bernardes de Souza Prata não era carioca, como muitos podem imaginar. Era mineiro, nascido em Uberlândia, em 1915. Ganhou o sobrenome da família que o educou – até que ele resolvesse se aventurar no Rio de Janeiro e em São-Paulo em busca de sua vocação: ser ator. Na Ópera Nacional, onde estudou, ganhou dos colegas o apelido de Pequeno Grande Otelo. Ele se auto-intituiu The Great Grande Otelo, mais tarde abreviado e dando a ele o nome pelo qual se tornaria conhecido: Grande Otelo. Assim começou a carreira de um dos maiores atores brasileiros, que passou pelos palcos dos cassinos e dos grandes shows das mais importantes casas noturnas do Rio. Passou também pelo teatro, pelo cinema e pela televisão, deixando sempre a lembrança de personagens marcantes. Sua principal atividade foi o cinema. Apareceu pela primeira vez na tela em *Noites Cariocas*, em 1935. Trabalhou em alguns filmes conhecidos como *Futebol e família* (1939) e *Laranja da China* (1940), conseguindo fama suficiente para ser chamado para trabalhar no primeiro filme produzido pela Atlântida: *Moleque Tião*, de 1943. O sucesso se consolidou ao formar dupla com outro grande mito do cinema nacional: Oscarito. Juntos, participaram de mais de dez Chanchadas como *Carnaval no fogo*, *Aviso aos navegantes* e *Matar ou correr*. Mas ele não era apenas comediante. Como ator dramático, marcou presença em vários filmes, entre os quais *Lúcio Flávio – Passageiro da agonia* e *Rio, zona norte*. Grande Otelo morreu de enfarte ao desembarcar em Paris, às vésperas de seus 78 anos, a caminho do Festival dos Três Continentes, em Nantes, onde seria homenageado.¹⁰¹

¹⁰⁰ A discussão relativa à lei pode ser percebida no parecer da Professora Petronilha Silva. Ver CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Parecer nº 003 de 2004, de 10 de março de 2004, p.1).

¹⁰¹ MUNANGA, & GOMES, Nilma Lino. Homens e mulheres negros: notas de vida e de sucesso. In: MUNANGA, Kabenlege [et al]. **Viver, aprender unificado 7ª e 8ª séries**: história, geografia, artes:educação de Jovens e Adultos-EJA. São Paulo: Global, 2007. Coleção viver, aprender.

Há que se considerar que a ascensão social não anula a história do sujeito, daí a ambivalência do conceito de personalidade, que os fazem públicos e notórios, mas não os destituem das peculiaridades anteriores quando trabalhadores negros e pobres.

Se, por um lado, o fazer da memória torna-se presença em outro suporte, mediatizando transformações dos lugares e, ao mesmo tempo, assumindo novos sentidos, por outro, revela o processo de instauração da memória prática em que, pela manipulação do espaço, é impedida de realizar seu caráter reflexivo, tentando evitar a ruptura entre Sebastião e personagens. O ajustamento da heterogeneidade temporal valoriza Prata, como reivindicatória dos anseios dos movimentos negros, renovando representação instituída e perenizada de Sebastião como Grande Otelo, aglutinadora de temporalidades heterogêneas e contraditórias.

Pela descrição, produz-se efeito silenciador dos contrapontos desajustados na trama, provocadores de rupturas, assegurando uma paisagem harmônica. A dinamicidade do ver e ler, como crer, é resultante da produção de esquecimento, impactando o leitor, já que a mesma é transformada em memória, embora seja apenas modo de publicização. Assim, pretende operacionalizar o esquecimento de Sebastião como Prata via Grande Otelo, em que os efeitos da descrição, além de se manifestarem como ficções de histórias, são elementos que precisam a narrativa como efeito de verdade.

A dinâmica do lembrar diretamente ou pela relação visível e invisível, possibilita intervenções da memória em contrapontos. Contudo, pela linguagem instrumental da memória, as astúcias do narrar tornam-se importantes à estratégia de mercado, em torná-lo motivo para consumo.

A apropriação das lembranças pela ação da memória cria, na história narrada, um espaço de ficção, presentificador de Grande Otelo enunciado por terceiros que o renovam sempre, não carecendo de legitimidade comprobatória. O narrar consiste em uma tática que produz efeito de verdade em conformidade ao estilo¹⁰². Dessa forma, convertem os contrapontos em ficções de histórias, cuja leveza faculta serem vistas como se pautadas na conjuntura. A descrição torna-se elemento da narração, a exemplo do artigo “Apelidos e nomes de gente famosa”, jornal *O Estado de S. Paulo*, em 15/05/2003:

¹⁰² CERTEAU, Michel de. O tempo das histórias. In: **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 164.

E quem será Antônio Carlos Bernardes Gomes? É o Muçum dos trapalhões. Ele ganhou o apelido do ator Grande Otelo, que adorava as suas palhaçadas, e dizia que Antônio Carlos não era nome de negro.¹⁰³

Com táticas usuais, a estratégia midiática se vale da memória lembrança para moldurar o ver e o ler. Mecanicamente, difunde e transforma realidade ausência/presença pela habitualidade que invade o cotidiano. A análise despiu-se de reflexão; fazendo lembrança equivalente à memória: daí, o esquecimento.

Por esse veio, as narrativas se fazem criações em que cada conjuntura é adequada para expressar um sentido, do que decorrem as imagens de Sebastião como Prata por nostalgia, anedota, história, política, reivindicação, “causos”, bandeira de lutas, dentre outras. Todavia, é necessário considerar que, embora as mesmas sejam dinâmicas e não unívocas, via linguagem transmutada na memória prática, transformam-se em objetos de manipulação, como fio de uma teia tal qual a Sebastião/Grande Otelo.

As inovações lançam-no ao presente, enaltecendo sua arte de atuar. Entretanto, enquadram-no ao cinema nacional: fazem da Atlântida matriz geradora do lembrar que, se por um lado, renova a figuração áurea do cinema que o faz grande, por outro, condiciona sua arte ao humor, grotesco e vulgar. O descrever produz efeito do narrar, multiplicando suas astúcias, incorporando Sebastião como Prata como objeto referido do próprio jogo.

A sobreposição de imagens implica na expressividade do gestual, pelas atuações de Sebastião em Prata como Grande Otelo, ao atribuir-lhe sentidos que os fazem partilhantes de uma mesma realidade. É desconectada a dualidade sujeito/personagem, pretensamente unívocos e dotados de uma única identidade. A constante presença do banal apresentam-nos como inofensiva. Transformam-no pela repetição em “elementos habituais”: dimensionam o olhar pelo ver e sentir, gerando o crer e condicionam a lembrança pelo esquecimento. Assim sendo, as imagens de Grande Otelo como Sebastião em Prata, constituem memória lembrança, operada pelo esquecimento. Os seus modos de processar consistem em fazer ler as partes como um todo.

Entre Sebastião e Sebastião como Prata; Sebastião Prata e Sebastião Prata; e Sebastião Prata como Grande Otelo, o banal se espalha, consolidando a presença do primeiro (ser) na forma do seu esquecimento e olvido (as imagens de seus personagens),

¹⁰³ **Jornal S. Paulo**, 15/05/2003, Caderno 2/Cultura. p.56 da edição digitalizada.

ou seja, do ser como lugar de sua lembrança, a exemplo da publicação presente no caderno 2/ Cultura, jornal *O Estado de S. Paulo*, 05/12/2003¹⁰⁴:

Programação festeja os 90 anos de Grande Otelo

Filme, peça, mostra, biografia e organização de seu acervo, fazem parte das comemorações

BEATRIZ COELHO SILVA

RIO – Os dez anos da morte de Grande Otelo, completados em 26 de novembro, passaram em branco, mas os 90 anos de seu nascimento, em 2005, terão comemorações marcantes: um espetáculo de teatro, um documentário, uma biografia, a organização de seu acervo e uma exposição sobre ele. Estes são os planos da produtora Sarau, que aprovou os projetos nas leis federais de incentivo à cultura (Rouanet e do Audiovisual) e nos Estados do Rio, São Paulo e Minas Gerais, onde nasceu o ator de *Macunaima*, das chanchadas da Atlântida e de quase todas as manifestações importantes da cultura brasileira.

“Os meios de comunicação esqueceram Grande Otelo desde sua morte, mas ele foi citado como o brasileiro mais importante do século 20, numa pesquisa de uma revista de circulação nacional no ano passado, na frente de Pelé, Villa-Lobos e Tom Jobim”, conta a diretora da Sarau, An-

drea Ribeiro. “Seu acervo está na casa do amigo de um dos quatro filhos dele (Carlos, José Antônio – ator conhecido como Pratinha, Jaciara e Mário Luiz), mas precisa ser organizado e guardado adequadamente. Todo o projeto partirá desse acervo.”

A peça deve começar com a chegada do material, em caixas como as que o guardam atualmente, na casa dos filhos de Grande Otelo e a ação vai misturar a dificuldade de se lidar com a memória do ator com passagens de sua vida profissional e pessoal. “Não seguiremos uma cronologia”, explica o diretor André Paes Leme, parceiro de Andréa há mais de dez anos. “Sua biografia é pontuada de ostracismo e volta por cima, desde o início da carreira, no circo, até morrer na França, onde seria homenageado como estrela da música negra.”

PROJETO
VAI CUSTAR
CERCA DE
R\$ 3 MILHÕES

Andréa tem experiência nesse tipo de homenagem. Produziu o musical *Elis*, sucesso em 2002, e a homenagem aos 90 anos de Gonzagão no ano passado. Douglas Dwight, autor dos dois espetáculos, escreverá este. “Não será um musical, apesar da importância da música na vida de Grande Otelo”, avisa. “Vamos revelar sua dualidade. Ele representava a aletria, mas se amanturava



Grande Otelo em 'Rio Zona Norte', de Nelson Pereira dos Santos: na gênese do Cinema Novo

com falta de reconhecimento, a instabilidade financeira e seus problemas pessoais.”

O diretor do documentário será Evaldo Mocarzel, vencedor dessa categoria nos festivais de Gramado e Brasília, com *A Margem da Imagem*, vai além. “Sua biografia profissional é um retrato da cultura brasileira nos últimos 70 anos”, lembra. “Ele está em todas as fases. Cantou com Carnem Miranda no Cassino da

Urca; lotou cinemas com chanchadas como *Nem Sanoão, Nem Dolina, Matar ou Correr*; ajudou a fundar o Cinema Novo em *Rio Zona Norte* e *Macunaima* e participou da primeira montagem Eugene Ionesco no Brasil (*A Cantora Careca*, nos anos 60) e de *O Homem de la Mancha* (como Sancho Pança, nos anos 70). E é autor de pelo menos dois clássicos da música brasileira, *Praça Onze*, com Herivelto Martins e A

Fonte Seca, com Monsueto.”

A história pessoal de Grande Otelo, nome artístico de Sebastião Bernardes de Souza Prata, daria um romance. Nascido pobre em 18 de setembro de 1915, fez sucesso desde a infância e foi adotado por uma milionária paulista, que o fez estudar e aprimorar o talento natural. Aprendeu cedo a seduzir quem o cercava e Orson Welles, de passagem no Brasil nos anos 40 para rodar o fil-

me *It's All True*, tornou-se fã ardoroso. Tentou levá-lo para os Estados Unidos, mas como em outras passagens da vida de Grande Otelo, os planos goraram.

Aqui, seu sucesso era incontestável, embora a vida pessoal passasse por altos e baixos. E que baixos! Conta-se que a famosa cena em que ele aparece como Julietta e Oscarito como Romeu, numa chanchada, foi rodada no dia em que sua mulher matou o filho dos dois e se suicidou. Além disso, ele não se conformava de ser conhecido apenas como ator cômico, porque havia brilhado em papéis dramáticos. E, apesar do êxito, morreu pobre e deixou de herança para os filhos o acervo do qual sairá toda a homenagem a ser prestada a ele.

O projeto completo da Sarau tem um orçamento que beira R\$ 3 milhões, desmembrado em várias ações. O documentário, a ser lançado nos cinemas e em DVD, custa R\$ 1 milhão e terá parceria da Videofilmes, que tem uma entrevista com o ator de meia hora, inédita. A peça de teatro tem um custo inicial de R\$ 500 mil, que pode ser acrescido de R\$ 700 mil para viajar pelo País. O orçamento da biografia e do tratamento do acervo ainda não está fechado, mas só a digitalização fica em torno de R\$ 100 mil. “As empresas interessadas podem entrar numa só ação ou se distribuir em várias”, lembra Andréa, que tem planos ambiciosos. “Queremos que 2005 seja o ano de Grande Otelo.”

Testemunho Imagético 14: SILVA, Elizabeth Coelho. Programação Festeja os 90 anos de Grande Otelo. In: Jornal de S. Paulo, São Paulo, 05/12/2003. Caderno 2/Cultura p. 52. Edição digitalizada.

O texto justifica a ausência de homenagens aos 10 anos da morte de Sebastião como Grande Otelo e anuncia que as mesmas serão prestadas em 2005, celebrativas dos 90 anos de Grande Otelo¹⁰⁵, articulando imagética e textualmente a errônea equivalência

¹⁰⁴ SILVA, Beatriz Coelho. *Jornal S. Paulo*, 05/12/2003, Caderno 2/Cultura. p.52 da edição digitalizada.

¹⁰⁵ A maioria dos documentos que subsidiam a construção interpretativa do jornalista, são, atualmente, de responsabilidade da Agência Cultural – Sarau – que, por meio de um projeto financiado pela Petrobrás, comprou da família do artista o acervo que o mesmo preservou ao longo da sua trajetória de vida. Isto é, aproximadamente setenta caixas de documentos reveladoras da experiência artística e pessoal de Grande Otelo. A partir da análise do Projeto Sarau, podemos apontar que já foi concretizada a elaboração do musical “Eta Moleque Bamba”, que esteve em cartaz em várias regiões do país, inclusive na terra natal de Grande Otelo e, ainda a referida biografia escrita pelo jornalista Sérgio Cabral. CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo uma biografia**. São Paulo. Editora 34, 2007. Na referida data ocorreu várias atividades em comemoração aos 90 anos de Prata como Grande Otelo. Isto foi ressaltado na peça *Eta Moleque Bamba*, por mim assistida em 25/08/2007, no teatro Rondon Pacheco da cidade de Uberlândia. A peça consiste em uma das atividades produzidas pelo SARAU – agência cultural responsável por um projeto financiado pela Petrobrás – cujos resultados foram disponibilizados por meio de uma biografia escrita por Sérgio Cabral e, ainda em um documentário sobre o artista. Em relação à peça, a sua trama consiste em fazer uma interpretação que vai da experiência de sua infância à morte. Sobretudo, a trama é construída em um

de Sebastião como Prata a Grande Otelo. Tal como a iconografia processada por deslocamento, apropriação e atribuição que lembra Sebastião Prata via Grande Otelo, as posteriores celebrações, tais como a peça teatral, a biografia e o documentário, se farão pelo mesmo veio.

O lembrar pelo artístico obscurece outras dimensões do sujeito, a exemplo da própria data de nascimento de Sebastião atribuída a Grande Otelo, embora Sebastião tenha nascido em 1915, Grande Otelo, em 1935 e Sebastião Prata, em 1939. Assim, o primeiro, em 2005, faria 90 anos, enquanto o segundo apenas 70 anos e o terceiro, 66 anos.

Entre eles, o entrelaçamento do ficcional e o relacional. Daí, a necessidade de considerar as historicidades específicas de cada qual. O lembrar para o esquecer se faz via imagens atribuídas a Grande Otelo referentes a Sebastião como Prata. O campo gestual partilhado por diversas pessoas, em temporalidades distintas abarca, via solidariedade de gerações, passado, presente e futuro.

A mencionada comemoração de 90 anos referida a Grande Otelo, na verdade, consiste na de Sebastião. Contudo, se faz representativa das demais, em que o sedimentado pelo banal é retro-alimentador das ocorrências celebrativas, tal qual seu nascimento e morte. Entretanto, os intervalos curtos ou longínquos, temporalmente, das louvações se instituem como paisagens pretensamente harmônicas presentificadoras de Sebastião em Prata como Grande Otelo. Para além deste aspecto, é necessário considerar a diferença entre ambos, pois, enquanto os curtos se acentuam via mídias, como inovações e permanência de Prata como Grande Otelo, renovando o socialmente instituído, tornam explosivas as homenagens, cuja renovação na referida conjuntura tem caráter de fechamento que se quer eterno e perenizado.

A homenagem abaixo se faz expressão do banal e tem como objetivo aquecer o mercado, tanto de Sebastião como de Grande Otelo, visando assegurar a sua condição de produto cultural:

misto da sua experiência artística com aspectos da sua vida pessoal, no qual podemos destacar a sua relação com o Hotel da cidade em sua aproximação com um sujeito apresentado na peça com o nome de Joça. Destacamos ainda a famosa cena, antológica, em o mesmo trabalhava na produtora de cinema Atlântida (em destaque a Cena de Carnaval da Atlântida em que Grande Otelo e Oscarito parodiavam a cena vivenciada por Romeu e Julieta da peça de William Shakespeare). A sua passagem pelo Cinema Novo, com destaque no filme *Macunaíma* e, ainda, a sua relação com Herivelto Martins e os conflitos matrimoniais são enfocados na peça.

Livros Lançamentos

Talento estimulado pela necessidade

Grande Otelo, cuja biografia será lançada hoje no Rio, fez de seu dom uma estratégia de sobrevivência para toda a vida

Ubiratan Brasil

Oscar Lourenço Junior é da imaculada Condição Tereza Dias e Sebastião Bernardes de Souza Prata eram os reis da comédia na época em que a televisão ainda surgia no Brasil, anos 1940 e 50. Conhecidos respectivamente como Oscarito e Grande Otelo, eram os grandes estrelas da Atlântida, marco do cinema industrial no País e uma das principais responsáveis pelas conhecidas chanchadas do período. Em filmes que tinham serôdos, berris-humoradas de Hollywood (como *Maluco ou Correr*) ou em divertidas gozações com o imperialismo (*O Homem da Espada*), Oscarito e Otelo eram glórias da comédia, como comprovam duas biografias que detalham suas trajetórias.

Em *Oscarito - O Rio e a São* (Record, 280 págs., R\$ 45), o escritor e dramaturgo Flávio Marinho mostra como o abolicista comediante das chanchadas e teatro de revista era, na vida real, um eunuco (isto abaixo). E, em *Grande Otelo - Uma Autobiografia* (Editora 34, 320 págs., R\$ 44), o jornalista e crítico musical Sérgio Cabral revela a trajetória do artista que fez de seu talento uma estratégia de sobrevivência para toda a vida. O livro será lançado hoje no Arte São do Flamengo, no Rio, uma das iniciativas do projeto Grande Otelo 90 anos, que inclui ainda a criação de um site oficial (www.grandeotelo.com.br) e a

transferência do acervo pessoal do artista para a Uniaré. Há, ainda, um documentário dirigido por David Moeserel. Siga a biografia, Cabral conversou, por e-mail, com o Estado.

Nas grandes chanchadas da Atlântida, Oscarito fazia a diferença, mas a parceria com Grande Otelo era essencial. Como você avalia a participação de Otelo nesses filmes? E a relação entre eles? Era uma relação curiosa. De um lado, Oscarito, muito engraçado, cômico fantástico, mas faltoso no trabalho, indisciplinado muitas vezes e um chefe de família um tanto ou quanto complicado. Mas os dois se davam muito bem, mais no trabalho do que fora dele.

A dificuldade em vencer na vida pode explicar a diversidade das qualidades de Otelo? De fato, seria muito difícil encontrar um ator para representar Grande Otelo em todas as atividades que desempenhou, levando, quase sempre, pela necessidade de trabalho. Mas, sem dúvida, tal multiplicidade deu a ele a oportunidade de trabalhar mais e de desenvolver o seu talento.

Como todo grande artista, Otelo construiu uma carreira recheada



DUPLA RENAL - Oscarito e Grande Otelo: opostos que se atraíram

de lendas, como a de ter ajudado a escrever paulista Mário de Andrade a construir o personagem Macanudo. Como biógrafo, como foi lidar com essas lendas? Não creio que ele tenha ajudado Mário de Andrade a cons-

truir Macanudo. Parece que Mário o viu ainda menino se apresentando em São Paulo. Creio mesmo é que Macanudo, levado ao cinema por Joaquim Pedro, é que ajudou a construir o ator Grande Otelo.



Há alguma informação que você gostaria de chocar com o próprio Grande Otelo, caso pudesse? Porter feita a verdade de nascimento depois de adulto, recebeu inventar que havia nascido dois anos antes. Ele poderia ter usado esse artifício para trabalhar quando era menor. Mas, ao cuidar da verdade, já um maior, não precisava disso. Por que então resolveu nascer a 18 de outubro de 1915 e não a 19 de outubro de 1917, como descendi no livro em que foi batizado? Gostaria de perguntar a ele.

Havia um grande preconceito contra o negro no cinema carioca, na época em que Otelo começou. Como explicar a sucesso dele, mesmo assim? Sem dúvida, Otelo superou o racismo desde o início da sua carreira, quando trabalhava

ainda bem menino na Companhia Negra de Revistas, que se apresentou no Rio, em São Paulo e em vários outros Estados. Estava lá acima dos preconceitos que nem percebiam que havia racismo, pois raríssimas vezes se sentia discriminado, tanto que, já na década de 1940, achava que Adélia da Nazaré queria manter os seus relacionamentos entre o racismo quando criou o Teatro do Negro. A primeira vez que se pronunciou com alguma indignação ocorreu no início da década de 1950, quando escreveu uma crônica protestando contra a ausência de negros nos anúncios publicitários. Mais tarde, em entrevistas e depoimentos, falava da mágoa que lhe causava a lembrança de certos fatos ocorridos quando era menino, como, por exemplo, ser chamado de "negro feio" por colegas do colégio em que estudava em São Paulo.

Como explicar o fascínio que deturba estrangeiros (Orson Welles, Werner Herzog) tinham por Otelo? Não tenho a menor dúvida de que Grande Otelo foi um dos melhores atores do mundo em sua época, o que explica a admiração de cineastas tão importantes. Em relação a Orson Welles, porém, não sei quem admirava mais: se o ator Grande Otelo ou o personagem Sebastião Bernardes de Souza Prata. Ele adorava os dois. Na verdade, são dois grandes personagens. ■

Só depois da palavra 'ação', ele virava um louco irreverente

Com sua graça natural, não se percebia no trabalho a siseudez com que Oscarito conduzia a sua vida particular

A agressividade corporal faz da no circo facilitou a carreira de Oscarito no cinema, incluindo em 47 filmes. Ao lado de Darcy Gonçalves, Oscarito foi um dos criadores de um estilo brasileiro de comédia, a irreverência, entre eles Flávio Marinho na seguinte entrevista.

Por que Oscarito e Charlie Chaplin não eram comparáveis? Oscarito era um gênero da comédia pura, simples, ligada ao tempo quando se prestava a malícia e o riso ao mesmo tempo para fazer rir (o que já é coisa à beça) — um riso alegre e descontraído. Já Chaplin tinha o tragicômico, o público rindo e chorando ao mesmo tempo. Além de uma constante preocupação social — não é por acaso que sua grande personagem (*Carlitos*) era um vagabundo, um filho representante de uma massa de desolados. Os dois, porém, eram geniais.

Como sua origem espanhola influenciou não apenas em sua conduta pessoal, mas também artística? Apesar de ter saído da Espanha com apenas 2 anos, Oscarito viveu a morte como um espanhol conservador: voltado para o lar, para a família, para o trabalho, muito religioso, sem tocar numa gota de álcool. No plano artístico, seu profissionalismo, sua pontualidade, sua concentração, sua conduta impecável eram alguns de seus atributos (fal-



vez a ele se parece com Charlie Chaplin). Oscarito, o malandro e o focado, se concentrava em seu trabalho. O diretor gritava "ação!". Ali, ele virava aquele louco irreverente que todos amavam.

O Oscarito se dizia um malandro. Certo, se era muito reservado? Acho que ele queria ser visto como malandro. Ele sabia fazer um maluco bom, fruto, um pouco de sua estruturação caprichada de observação. Mas creio que esta imagem de malandro (como era o oposto do que ele era) devia, de alguma forma, fasciná-lo. Talvez por achar que, assim, ele seria mais visto como um malandro "brasileiro" — nacionalidade que ele adotou. Mas que malandro esse que, inclusive, antes de dar uma entrevista importante,

cul de joelhos numa igreja pedindo ajuda aos reis? Isso me parece coisa de um bom espanhol conservador.

Em qual aspecto Oscarito e Grande Otelo se completavam? A quinta dos dois nasceu, a meu ver, da mesma mácula de que os opostos se atraem. Otelo era considerado um "dileta", precisava de texto para fazer graça. Oscarito, com um método inicial ou corporal em que apenas uma intuição, era capaz de matar o povo de rir. Otelo tinha uma tristeza, uma melancolia que estava presente mesmo em seus momentos mais engraçados. Oscarito era de uma alegria de viver descontrolada. Não se percebia, no seu trabalho, a siseudez com que conduzia a sua vida.

Qual filme preferiu de Oscarito? Acho que *O Dia da Vitória*, por motivos de memória afetiva. Foi o primeiro que vi e a imagem dele, fazendo o barba, saindo do túnel da Legião Brasileira de Fritas por um brasileiro. E, também, desde filme antológico "em do espelho" com Eva Todor no corredor do Hotel Glória. O diretor Carlos Manga da que tinha previsto no roteiro. Eva afirma que foi improvisação do Oscarito. Com quem estaria a verdade? ■ U.S.



Testemunho Imagético 15: BRASIL, Ubiratan. Talento estimulado pela necessidade. In: Jornal Estado de S. Paulo, São Paulo, 17/12/2005, Caderno 2, p.D3.

A estrutura gráfica da reportagem trás, na parte superior, uma imagem conjunta de Sebastião em Prata como Grande Otelo e Oscar Lorenço (Oscarito), ladeada por um destaque de primeiro e, no plano inferior, à esquerda, retrata individualmente o segundo. Em suma, consiste em aproximá-los via cinema e afirmar a especificidade de ambos em distanciamento. Tal relação se consolida por meio de homenagens, em que reavivam suas lembranças, reportando-os à época áurea do cinema brasileiro.

O textual reforça o imagético, afirmando a relevância de ambos em parcimônia. Embora os firmem como próximos, põe em relevo o que os distancia. A iconografia ilustrada com os mesmos reforça o imaginário das suas celebridades no cinema. A entrevista de Cabral não se restringe a Sebastião como Prata: é um meio divulgador de sua biografia, se valendo para apresentar inovações como conjuntura semelhantes a um folhetim. Indica uma sutil e pretensa novidade, num movimento de harmonização de controvérsia, um esforço de provocação-pacificação, em que se opera ideologia, conforme nos sugere Barbero:

Aí, nessa junção interior de intriga e moral não convencional – e não nas posições reacionárias ou reformistas dos personagens-, é onde opera a ideologia e a consolação é produzida. Tais soluções, que o leitor saboreia como inovadoras, mas que são em última instância tranquilizadoras, são as que ele esperava. Para esse ponto convergem a originalidade narrativa do folhetim e o efeito mais secreto da ideologia: na dinâmica provocação-pacificação. O folhetim aponta e denuncia contradições atroz na sociedade, mas no mesmo movimento trata de resolvê-las “sem deslocar o leitor”, a solução¹⁰⁶ corresponderá àquilo que ele espera e assim há de lhe devolver a paz.

Nesse sentido, os subsídios gráficos se fazem suporte do imagético e textual, em que alteram Sebastião como Prata num estrategista, de modo que suas táticas fazem-no um sujeito em meio à sociedade, fomentado por contradições, mas concordante com suas representações socialmente aceitas. A entrevista de Cabral realimenta as inquietações de Prata como surpresas e contradições, em soluções propostas em sua obra.

Nessa lógica, a capa porta rudimentos táticos da estratégia, especialmente de Sebastião como Prata, que faz do gestual o dado do sujeito a ser lembrado e, com sutileza, remete às suas atuações. Há uma articulação ao iconográfico atendendo à lógica do mercado para dotá-la de teor mais mercadológico. A recomposição do passado

¹⁰⁶ BARBERO, Jesus Martín. Das massas a massa. In: **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2003. p. 194.

é feita renovando as noções de Sebastião em Prata como Grande Otelo, tendo o artístico suporte do lembrar.

Cabral usurpa o lugar de Sebastião para valorizar sua própria criação e desencadear efeitos mais eficazes de suas afirmativas. Daí recorrer a informações oferecidas como surpreendentes, como a nova data de nascimento atribuída a Sebastião que atestam a sua estratégia para trabalho, trazendo o falar do mesmo referente à criação de “Macunaíma” por Mário de Andrade, ratificando os artifícios por ele empregados da inversão da lógica que faz do personagem o fundante do seu ser Grande Otelo.

O racismo é trazido como contradição que proporciona o maior caráter de grandeza. O enaltecimento de Grande Otelo e Orson Welles culmina na dissipação do espaçamento entre personagem e ator, usurpando o lugar dos interlocutores e transmutando a vida em arte e a arte em vida, sem, contudo, participar do contexto que aponta.

É necessário considerar a natureza portata pela própria entrevista que se norteia por noções a serem trazidas na organização da elaboração objetivada. Isto é, o ilustrado no próprio tema “Talento Estimulado pela Necessidade”. A biografia de Cabral não aponta, claramente, para o sujeito ou o personagem, numa fusão de ambos que transforma o produto Grande Otelo em ator e vinculado a Sebastião em Prata como se personagem secundário. Em suma, vale-se de reiterados deslocamentos para cunhar sua proposta biográfica, a exemplo da consideração à relação Sebastião como Prata /Orson Welles, reforçadora da intencionalidade que perpassa a entrevista publicitária da sua obra “em relação a Orson Welles, porém, não sei quem admirava mais: se o ator Grande Otelo ou o personagem Sebastião Bernardes de Souza Prata. Ele adorava os dois. Na verdade, são dois grandes personagens”.¹⁰⁷

A biografia de Cabral é destoante em dois aspectos: primeiro, impõe a data de nascimento de Sebastião ao ano de 1917, quando na verdade, o próprio alega ser dois anos antes, ou seja, em 1915. Retira de um batistério que não a atesta, não por ele obtido, mas por mim a ele cedido por cortesia¹⁰⁸, inclusive tendo o mesmo sido

¹⁰⁷ BRASIL, Ubiratan. Talento estimulado pela necessidade. In: **Jornal Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17/12/2005, Caderno 2, p.D3.

¹⁰⁸ A informação da ata de batismo de Sebastião Bernardo da Costa (Grande Otelo) utilizada por Sérgio Cabral foi retirada da minha monografia de final de curso de História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, defendida em 2005, o qual o mesmo se valeu para fundamentar “Grande Otelo uma biografia” justificando o racismo na cidade natal de Sebastião como Grande Otelo, citando-me como certificador de tal questão, mas não me conferiu os créditos em relação à descoberta da ata de batismo. Cf. SANTOS, Tadeu Pereira dos. **À luz do Moleque Bastião/Grande Otelo:**

publicado no Jornal Estado de Minas, em 24/11/2007, em artigo de minha autoria¹⁰⁹. Por outro lado, a homenagem atribuída aos 90 anos de Grande Otelo, corresponde, na verdade, aos de Sebastião.

Tais celebrações, via Grande Otelo, visam aprisionar Sebastião como Prata ao cinema. “É bloqueado num instante sempre diverso e privado de sentido”.¹¹⁰ Neste viés, deriva a diluição de sua identidade, numa relação que impõe, por um lado, a singularidade de sua experiência, cuja distância é caracterizada por um “fosso ou lacuna de carência da “memória”¹¹¹ e, por outro, aglutinação de impressões e acontecimentos sem relação entre si”.¹¹²

Postumamente, a organização cronológica potencializa as homenagens em aquecimento ao mercado. Intervalos de 5 ou 10 anos são celebrados tendo como mote as a arte de Grande Otelo. O saudosismo inova as permanências, elaborando esquecimentos. Exemplos disto são as comemorações dos dez anos de pós-morte e noventa de idade de Sebastião como Prata, pelo simbolismo que cria a necessidade de cultuá-lo.

Em decorrência disto, o mesmo se faz renovado, pela promoção de eventos tais como congressos e espaços com a sua denominação, tais como o Circuito Grande Otelo, criado em 2013, em Uberlândia¹¹³ e o Prêmio Grande Otelo da Fundação Palmares e Funarte.¹¹⁴

“**Aranhando**” **Uberabinha**, Monografia (Graduação em História). Universidade Federal de Uberlândia. 2005.

¹⁰⁹ SANTOS, Tadeu Pereira dos. Os segredos de Otelo. In: **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 24/11/2007, p.5.

¹¹⁰ ROSSI, Paolo. Lembrar e esquecer. In: **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das idéias. São Paulo: Ed. Unesp, 2010. p.29.

¹¹¹ **Ibid.** p. 29.

¹¹² **Ibid.** p.29.

¹¹³ De acordo o site da prefeitura: Em sua primeira edição, o Circuito Grande Otelo vai movimentar a cidade durante este mês com uma série de espetáculos artísticos e culturais, com apresentações no Teatro Municipal de Uberlândia e em outros espaços públicos a serem definidos. O homenageado desta edição é Grande Otelo, filho ilustre de Uberlândia. “Essa é uma excelente forma de reabirmos o Teatro Municipal. O Circuito Grande Otelo vem dar visibilidade à cidade para o turismo cultural, uma vez que agora temos estrutura para incluir Uberlândia nos roteiros culturais nacionais. Esta será a primeira vez que Deborah Colker se apresentará na cidade, e isso tem uma representatividade muito grande. Ela é um expoente da dança contemporânea em todo o mundo”, afirma Cláudia Lima, uma das produtoras do Circuito. Grandes espetáculos cênicos, sucessos de crítica e público, na maioria das vezes em cartaz somente nos grandes centros, serão apresentados em Uberlândia, estimulando a população ao hábito de ir ao teatro oferecendo uma programação interessante, com atores consagrados e temas que agradam ao público de várias idades. A programação conta ainda com exposições fotográficas e lançamento de livro sobre a história do teatro em Uberlândia. Espectáculos e oficinas também serão realizados em espaços alternativos, facilitando o acesso, estimulando a movimentação cultural nesses locais e estabelecendo parcerias que além de contribuir com a formação de grandes plateias, vão contribuir para o desenvolvimento cultural de Uberlândia. A abertura do Circuito será com o espetáculo “Nó”, da Companhia de Dança Deborah Colker. A apresentação da Cia Deborah Colker faz parte da turnê

As apropriações de suas imagens têm sido utilizadas no âmbito cultural, em decorrência de díspares interesses. Contudo, não há em Uberlândia zelo pela memória do artista. No entanto, o referido circuito cultural local é dado como sua própria expressão. Já a Funarte e a Fundação Palmares o elevaram a uma bandeira de lutas, em conformidade com os preceitos da Lei 10.639, a qual promove atividades artísticas por negros e pardos no país, sem desvelar - lhes a vida e obra, valendo-se apenas de sua imagem para promoção cultural

O compartilhamento, no referido âmbito, o inova pelo enquadramento aos propósitos das instituições que dele se valem. Contudo, as permanências se fazem pela difusão do ser Grande Otelo que como sujeito, é dado expressão do existenciário, embora compondo apenas parte do mesmo. As diversas mídias alastram o espraçamento do banal na sociedade, como se em redes, cujos fios tecem matizes, pretendendo definir Sebastião em Prata como Grande Otelo. Pela repetição mecânica habitual, visam ajustar o passado ao presente, como ausência em presença, para nostalgia às gerações anteriores e novidade às presentes e futuras.

Os instrumentais de memória em linguagens pregam Sebastião em Prata como Grande Otelo e alastram suas lembranças. Pelos ecos suportes, as publicizam em imagens e representações que se pretendem eternas e perenes. Por isso, lançam-nas ao cotidiano, no qual a habitualidade do ver e ler direcionam ao crer. Os espaços como potencializadores de lembranças são significativos à produção da memória na

comemorativa aos 20 anos do grupo, que passa por algumas capitais brasileiras, sendo Uberlândia a única cidade do interior a recebê-la. Serão três espetáculos para o público uberlandense. O primeiro deles é “Nó”, nos dias 19 e 20 de julho. Além deste, outros dois espetáculos da Cia Deborah Colker serão apresentados na cidade durante o Circuito, “Velox”, nos dias 22 e 23, e “Tatyana”, em 25 e 26 de julho. disponível em: <http://www.uberlandia.mg.gov.br/?pagina=agenciaNoticias&id=4746> Acesso: 16/04/2014

¹¹⁴ “A **Fundação Nacional de Artes – Funarte**, em parceria com a **Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República – Seppir**, publicou nesta terça-feira, dia 20 de novembro, no **Diário Oficial da União**, a portaria que institui o **Prêmio Funarte Grande Otelo**. Serão contemplados 33 projetos nas áreas de artes visuais, circo, dança, música, teatro e preservação da memória apresentados por proponentes que se declarem pretos ou pardos, categorias de classificação de cor ou raça adotadas pelo **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE**. O **Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra** foi marcado pelo lançamento de editais voltados aos criadores e produtores negros, ações cujo objetivo é estabelecer um novo paradigma em todas as linguagens apoiadas pelo **Ministério da Cultura – MinC**, com a participação efetiva da população negra, que representa, hoje, 52% dos brasileiros. O **Prêmio Grande Otelo** visa proporcionar aos produtores e artistas afrodescendentes oportunidades de acesso a condições e meios de produção artística, conforme estabelecido pelo **Plano Nacional de Cultura** e pelo **Estatuto da Igualdade Racial**. O investimento total é de R\$ 4,440 milhões e os recursos são do **Fundo Nacional de Cultura**. Podem concorrer ao **Prêmio Grande Otelo** artistas, produtores culturais e instituições privadas que comprovem experiência no desenvolvimento de atividades artísticas que conservem elementos das culturas de matriz africana ou realizem trabalhos com temas ligados à experiência social e política da população negra dentro e fora do Brasil.” Disponível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=5662>. Acesso: 16/04/2014.

sociedade. Todavia, são enfraquecidos ao coexistirem a demais processadores do espraçamento das lembranças.

A memória mediatiza as modificações do espaço: as lembranças materializam-se em decorrência de suas intervenções. Almejam ausência em presença, tornando a memória lembrança na que produz esquecimento. A coexistência de logradouros, mausoléu e linguagens país afora, em especial no Rio de Janeiro, São Paulo e Uberlândia, favorece a fluidificação da fixação de Sebastião em Prata como Grande Otelo.

Postumamente, a referida memória se expandia a novos lugares, dinamizando o ver que leva ao crer, como manifesto no mausoléu, tido como local sacro e simbólico de lembranças de Grande Otelo por atribuições ocorridas na morte de Sebastião, renova a valoração da sua proclamação como ator.

As linguagens como pluralizadoras de lembranças, entrelaçam o visível ao invisível, na memória prática, em que as narrativas de outros reportam-lhe em lembranças.

Pelas táticas do narrar recordações são dadas como memória, visando o esquecer próprio do histórico, pretendendo serem únicas e contemporâneas. Tentam impedir o esquecer próprio do histórico. Apoia-se na pretensão de ser sempre única e contemporânea.

A diversidade de textos e imagens, pautada em Sebastião como Grande Otelo, confere sentidos que visam à rememoração. São expostos em colunas de entretenimento, articulados numa mesma matéria ou isoladamente, combinados graficamente. Instaura-se o lembrar pela repetição e criação diversificadora: amplia-se, cotidianamente, pelo que atualiza as lembranças dos leitores familiarizados à habitualidade do ler e ver.

As fragmentações são criações, nas quais o ser Grande Otelo é dado como elucidativo da integralidade de Sebastião, via escala macro, mensuradora do tempo e das permanências e inovações. Rompe-se a temporalidade e espacialidade, pluralizantes, particularizando-o as como sujeito no Ser Grande Otelo. Apresentando como equivalentes os universos do mesmo e personagens. Grande Otelo é manifesto como conceito homogeneizador.

As diferentes linguagens expressam formas de mediações do olhar memorialista, que pretende usurpar o lugar da história, dificultando o fraturar do tempo, uma vez que a memória-história opera o continuísmo, renovador do passado, que

objetiva assegurar Sebastião em Prata como Grande Otelo, na proporção em que o mesmo foi “constituído acionando e deformando ao mesmo tempo sinais de identidade do sujeito Sebastião e integrando ao mercado as novas demandas das massas”.¹¹⁵ Daí, os diversos matizes gestuais identificadores de Sebastião em Prata como Grande Otelo.

Pela lógica da estratégica, a produção, circulação e a recepção são táticas do narrar produtoras de efeitos de verdade, cujas memórias lembranças se impõem como a própria memória, banalmente tentando retirá-la do seu caráter transformador isentando-o de reflexão ou referente. O memorialismo atrela memória lembrança e esquecimento como equivalentes, pelo que a memória histórica como história é impedida de ser percebida como extensiva da memória coletiva, fabulativa e destituída de passado.

Contudo, as diversas imagens e fragmentos constituem-se rastros. Mesmo assumindo sentidos nas estratégias e táticas de ausência como presença. Sua natureza irisiva e fugacidade habilitam-nos a potencializar efeitos inesperados, peculiares às astúcias do contar. Isso se constata nas atribuições de Sebastião em Prata como Grande Otelo. A articulação textual e imagética se pretendeu homogênea no Ser Grande Otelo, ao mesmo tempo, pelo olhar acurado, das sutilezas do narrado por meio de Sebastião, desnudam imputações que lhes são peculiares e que ele próprio impediu que sejam relegadas ao nada, ou seja, não há como encerrá-lo integralmente em Grande Otelo.

¹¹⁵BARBERO, Jesus Martin. **Op.cit.** p.175.

2.

A TEATRALIZAÇÃO DA MEMÓRIA E A ÚLTIMA CENA DE UMA HISTÓRIA: O ESQUECIMENTO DE SEBASTIÃO NO SEU PASSAMENTO

“(…) A conjuntura ideológica e a encenação midiática juntaram regularmente seus efeitos perversos, ao passo que a passividade desculpatória se conciliava com a artimanha ativa das omissões, das cegueiras, das negligências. A famosa “banalização” do mal não passa, neste sentido, de um efeito-sintoma dessa combinação ardilosa.”

Paul Ricoeur

Na ocasião da morte de Sebastião as linguagens deveriam, dialeticamente, incorporar ação e representação, criando a perspectiva para o seu existenciário. Contudo, suprimem a dialética, reduzindo-a ao par antagônico dualista que não consegue resolver o mecanismo processual, por ater-se apenas ao início e ao fim, sem problematizar o meio.

O afirmar de Sebastião como Prata confinado a Grande Otelo, se fez embasado pela estratégia de integrá-lo tanto local quanto nacionalmente pela sua publicização constante via linguagens, cujo cerimonialismo conferiu-lhe valoração de patrimônio artístico nacional e merecedor de reverência. O lembrar de Grande Otelo realça Sebastião como Prata em esquecimento a Sebastião. Passa por um contínuo perenizar de um passado artístico seletivo, que ensinou modelar o presente como futuro. Embora sendo dado como o seu existenciário integral, apenas consiste em parte e que se presta à ocultação do indesejável em Sebastião.

Apesar das memórias local e nacional se complementarem como suportes à existência de Grande Otelo, divergem pelo fato de a nacional se referenciar no passado de Sebastião como Prata, enquanto a local apóia-se em Grande Otelo refutando Sebastião. Daí, o esquecimento pautou quadros de recordações ocorridos no dissenso configurativo das lembranças, em razão de memórias não confinadas e concorrentes. Desse modo, esforçam-se em harmonizar as memórias local e nacional atrelando-as,

apenas pelo início e final. Objetivam a subjetividade de Sebastião, para suprimir via imaginário as contradições vivenciadas por ele em sua prática.

O funeral foi a solenidade fundante e instrutiva com o propósito de orquestrar sinfonicamente a coadunação dos interesses sociais aos políticos. Consuma-se numa narrativa efetivada por intermédio da comunicação metalingüística, com o macro delineamento das matérias, do linear ao cronológico, o que resulta no epistêmico a ser perpetuado como a integralidade do sujeito.

As matérias funcionaram como um plano geral, conformado aos outros particulares que o totalizaram, advindos da amplitude e precisão à pretensão concreta em relação ao sujeito. Contudo, constituíram-se abstrações distanciadoras em dar-lhe concretude afirmativa da sua integralidade. Buscou-se a fragmentação via conciliação das afirmatividades, em que até os elementos contraditórios foram dados como harmônicos.

Daí, o imagético, o textual e o oral confluírem a uma comoção sensória inerente ao sujeito que não mais fala, mas foi reportado como se ainda falante. Valeram-se de pretensas proximidades com o mesmo, na dinamização do seu ver, ler, dizer e do sentir para firmar-se o crer.

O lembrar, na ocasião, consistiu em avivar representações públicas de Sebastião como Prata, em que, por um lado, se prestaram à harmonização com a localidade de seu nascimento sem conflitar com as tecidas nacionalmente e, por outro lado, pela acentuação nacional de representações renovadoras do seu passado no presente, asseveraram Sebastião em Prata como Grande Otelo.

Os silêncios para ocultar contradições e os conflitos foram percebidos no Jornal Correio de Uberlândia, que, em outras ocasiões, como em 1945, produziu representações em relação a Sebastião já como Prata, que, em decorrência dos desentendimentos, o enquadraram no mesmo lugar destinado aos negros nas páginas impressas:

A bolsa Uberlandense de estudos instituição filantrópica criada por abenegados cidadão da cidade, com o fim principal de custear o ensino das creanças e que relevantes serviços vem prestando a sociedade, publicou, ontem, neste jornal, os resultados catastróficos do festival Linda Batista-Grande Othelo que devia ter sido realizado na noite 22 de janeiro, mas suspenso à ultima hora, em virtude do procedimento incorreto e inqualificável desses dos << Lindos>> e <<grandes>> artistas, que, alegando um pretexto qualquer, deixaram de comparecer. A atitude de << Linda>> Batista numa <<feissima>> e << pequeníssima>> e que nos entristeceu grandemente, porque afinal de contas, trata-se de artistas brasileiros, sendo um deles, filho da cidade.

Linda Batista, artista conhecida não é nenhuma ingênua nem tão pouco inexperiente. É uma artista experimentada, conhece de sobra suas responsabilidades e é de supor-se que o senso do dever não tenha se ausentado tão cedo...Antes de tomar tal compromisso, devia consultar seus interesses e se podia ou não cumpri-lo. E o mais triste em tudo isso, é que tratava-se de um espetáculo de benemerência, cujos resultados destinavam-se a um fim nobre e elevado, que é o de educar e instruir as crianças pobres, obra essa de grande alcance social. Quanto a grande Othelo - Grande exclusivamente no pomposo nome de Guerra que inteligentemente adotou- não nos surpreendeu, absolutamente. Teria nos surpreendido se ele tivesse desmentido o adágio... O negrinho perdeu uma excelente oportunidade de rever sua terra, de receber aqui as que só agora reconheço que não merece, absolutamente! Grande Othelo deu a entender, por outro lado, de que sozinho ele vale muito pouco... (...) Oxalá sirva esse acontecimento de advertência aos incautos que confiam em artistas dessa marca...¹

A afirmação de Sebastião como Prata fora da localidade o permitiu confrontar-se com a mesma que o relegara ao mero Bastiãozinho. Sebastião como Prata correspondeu ao Rio de Janeiro, enquanto Bastiãozinho a São Pedro de Uberabinha, de onde partira.

Tais conflitos se fizeram insolúveis em vida e postumamente, uma vez que foram uma constante com a cidade natal, que o tratava com descaso por Bastiãozinho, enquanto, como Sebastião como Prata não se prestava às intenções da sua manipulação em prol dos interesses locais.

Ao desancar a atitude dos artistas, sem, no mínimo, levar em consideração a justificativa de que o Cassino da Urca não os liberou, foi ocasião para eclodir os preconceitos antigos, frutos do racismo impregnado e do provincianismo da cidade. A memória e o reconhecimento local por Grande Otelo ficou ferido e, só mais tarde, por interesses políticos, foi retomado. Tal evento firmou-se em marco delineador das relações ressentidas de repulsa intensificadas por Sebastião de Uberabinha. Desejava um próprio Sebastião ou Grande Otelo ao invés de Sebastião Prata que não se conformava a seus interesses.

Por essa lógica, a relação memória e esquecimento se pautaram na dinamicidade, em que as memórias impedidas e manipuladas decorreram de abusos possibilitadores de novos abusos que induziram à memória anistiada² asseguradora do esquecimento via ordem institucional, impedidos por sedição social.³

¹OLIVEIRA, Alves. **Correio de Uberlândia**. Uberlândia, 18 fev. 1945, ano IX, nº 1596. p.1. Acervo do Arquivo Público de Uberlândia.

² Paul Ricoeur problematiza o processo de esquecimento de recordação via memória impedida, memória manipulada e memória anistiada. A partir das suas considerações afirmamos que a morte é a geratriz da

Pela operacionalidade das narrativas do Jornal Correio de Uberlândia, houve um fio condutor das representações imagéticas e textuais, relacionando essas duas realidades distintas, na intenção de apresentá-lo integrado à localidade.

Processo semelhante realizaram as mídias nacionais, ao considerarem a ausência como presença, em reforço à memória lembrança como memória, em que a memória/esquecimento conferiu o status de Sebastião em Prata como Grande Otelo, silenciando o próprio Sebastião.

Embora afirmemos que as estratégias locais e nacionais se fizeram aproximativas, por tecerem, simultaneamente, nas exéquias de Sebastião, o firmando do seu imaginário obscurecedor da mundanidade cotidiana. Embora os usos do passado tenham sido diferenciados, conjuntamente, asseguraram a oposição entre memória e esquecimento.

Em relação à localidade, Sebastião como Prata significou seu desejo de retorno, reconhecimento e aceitação social por sua cidade natal. A memória proporcionada pela ocasião que a produziu apenas se sustenta no referido contexto, não o extrapolando.

Assim sendo, essa memória produzida pela imprensa local se faz fundada em sua própria lógica de produção, circulação e recepção. Se afirmou ocultando a mundanidade cotidiana de Sebastião na localidade, o que o fez conflituoso e contraditório à celebração.

Por um lado, a memória local foi instaurada no espaço da morte, por oposição de memória e esquecimento, vislumbrando o presente como abertura para o futuro. Igualmente foi contrário ao passado existencial e cotidiano de Sebastião, relacional e dialógico à localidade. Por outro lado, a memória tecida nacionalmente o apresentou como “herói mortuário” apenas, enquanto condição não vivenciada cotidianamente pelo mesmo. Fez-se por movimento articulador do presente com o passado, tendo a última

produção de esquecimentos por intermédio de usos e abusos que faz das recordações equivalentes à memória. Uma discussão mais acurada ver: RICOEUR, Paul. O esquecimento: In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. Cf. 455-462.

³ Tal processo que relaciona tanto a memória impedida quanto a manipulação da desaguando na anistiada, se apresenta como equivalente ao trabalho da memória, propositando uma simulação ou resolução do problema, impedindo o trabalho da memória e o luto. Por sua vez, em relação a Sebastião como Prata, consiste na manutenção das contradições, pois o anistiado é o produto cultural e não o sujeito, o qual é renegado ao esquecimento por uma tentativa de apagamento. Neste sentido, segundo Paul Ricoeur, a existência dessas memórias se fazem suportes à tentativa de produção do soerguimento do esquecimento por apagamento de rastros, impeditiva do trabalho da memória, já que as ações de cada uma delas se pautam em produzir esquecimentos, fazendo com que as recordações sejam equivalentes à memória. **Ibid.** p. 455-662.

temporalidade como suporte da presentificação dessa significação na contemporaneidade como abertura para o futuro.

Tal construção foi feita por deslocamentos, apropriações e atribuições, ativadores das representações num jogo antitético memória e esquecimento, conjurado negativamente. Assim, a memória produzida na morte se fez por ajustamento do retornar o já antecipado. Isto é, isentou-se de distância o presente e o passado, ou seja, tendo no primeiro a expressão do segundo.

Daí, a operacionalidade do fazer narrativo consistir em deslocar os lugares de Sebastião para o ser Grande Otelo, criando-se um referenciamento destituído de referente, que o relegou ao ostracismo, elegendo como ser para suporte do imaginário da ocasião, Grande Otelo. Contudo, quanto mais se afastou de usualidade conceitual do agir, mais possibilitou ao rastro explicitar-se ou firmar-se.⁴

As imagens enunciam as combinações das séries de conotações, sustentadoras dos pontos de observação de cada cena, por ordem de grandeza, formatadoras sequencialmente como se conferidoras de integralidade à matéria. Ao mesmo tempo, apresentaram-se como extensão ou interação das seqüências que conferiram sentidos ao funeral de Sebastião.

Pela lógica que as integraram, como fios contraditórios, porém, ligantes das partes ao todo, portaram-se como condutoras da construção da memória que preconizou harmonizar Grande Otelo à localidade, valendo-se da missa de sétimo dia, sepultamento, traslado, velório na Câmara Municipal, à sua chegada ao aeroporto.

Daí operou-se a produção de esquecimento, pela oposição entre memória-lembrança e memória hábito, desconsiderando o distanciamento temporal, que as relacionaram. Sobretudo, conferiu-lhes sentidos opostos de duas realidades interagentes. O passado de Sebastião, embora anunciado silenciosamente no presente, proporcionou o fazer recordado por não se poder recordar. Por essa lógica, o noticiário abaixo, referente à missa de sétimo dia de Sebastião, em 03/12/1993, como manchete do Jornal Correio de Uberlândia, foi uma representação anunciadora da restauração do equilíbrio, de superador de ressentimento, via Grande Otelo:

⁴ Tal condição se firma a partir da dialética da representação e da ação apresentada por Paul Ricoeur, ao fundamentar o distanciamento entre memória hábito e memória lembrança. RICOEUR, Paul. O esquecimento: In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p. 447.

Fãs e parentes rezam por Grande Othelo

Uberlândia

Dezenas de pessoas participaram ontem, no final da tarde, na igreja de Nossa Senhora do Rosário, da missa de sétimo dia da morte do ator Grande Othelo, morto em Paris, na sexta-feira, e enterrado terça-feira nesta cidade. Durante a celebração eucarística, fãs e parentes do ator que ainda residem em Uberlândia

lembraram a vida do ilustre uberlandense.

O desejo de Grande Othelo de ser enterrado na cidade foi cumprido pelos familiares. A viúva Maria da Graça, que esteve no funeral, reforçou o desejo de ver construído no cemitério São Pedro um mausoléu em homenagem ao marido. Grande Othelo tinha 78 anos.

Manoel Serafin



SAUDADE - Fiéis oraram na missa de 7º dia de Othelo

Página 9

Testemunho Imagético 16: Fãs e parentes rezam por Grande Othelo. Jornal Correio de Uberlândia, 03/12/1993. p.9. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

A chamada da matéria localiza-se à direita, na parte inferior da página do jornal. Seu foco delimitou a profundidade de campo e delineia o ângulo de visualização da igreja. Direcionou o olhar para o seu interior, realçando a imagem do sacerdote e, sobretudo, a diversidade de pessoas presentes no momento da celebração, em especial, aos idosos que, de algum modo, transmitem a idéia de serem conhecedores das histórias referentes a Sebastião na localidade. A missa assume caráter de prolongamento do

celebrismo das exéquias que culmina com o sepultamento para possibilitar o florescimento e o reavivar das intencionalidades objetivadas.

A Igreja foi dada a ler pelo seu interior, ocultando-se a sua localização, no centro da localidade, cuja arquitetura, de algum modo, referenda a resistente presença negra em seu processo de afirmação/disputa pelo direito de nela viver. Contraditoriamente, sua simplicidade destoa da vultuosidade dos outros templos, e a mesma foi cenário de representações à memória que gerou lembranças harmonizadas à mesma.

Isso revela as estratégias e táticas usuais às narrativas produzidas pela imprensa local, em se valer de sujeitos e objetos como instrumentais à produção de imaginário que harmoniza Grande Otelo à localidade. A Igreja, lócus de agremiação dos negros da cidade e expressão de suas lutas, vincula-se à questão identitária e consiste no espaço de suas manifestações religiosas, a exemplo da festa de Congado. Contudo, na ocasião, prestou-se a cenário para aproximação pela negritude de Sebastião.

Por um lado, aspirou ausência como presença e promovem-se a afirmação de sua negritude por integração à matriz religiosa, instrumental conferidor de sentido à memória que faz da cidade a sua guardiã. Por outro, manifestaram-se aspectos não publicizados pela mídia, ampliando-se imagens que o vinculam à localidade. As mesmas se fizeram notórias pelas atribuições valorativas, ocasionalmente presumiram equivalência entre sujeitos e objetos pela ausência de Grande Otelo, legitimando-o como ensejado, pelo objetivado como próximo, autorizado a falar ou lembrar dele como se ele próprio.

As táticas utilizadas para conferir sentidos à memória produzida pela localidade com a ausência de Sebastião conferiram-lhe notoriedade. Sua família e a Igreja do Rosário tornaram-se objetos públicos de seu reconhecimento e aceitação social. Isto é, houve um movimento que as elevou do ostracismo à visibilização pública, ou seja, valorizadoras por relacionarem-se a Sebastião ensejando Grande Otelo. O povo prestou-se a pano de fundo, e às notícias destacaram populares que o conheceram em vida para instrumentalizar seu reconhecimento póstumo. Ressalte-se que, para o povo, o celebrado foi Grande Otelo.

Neste aspecto, tornou-se relevante explicitar o caráter de populares, de todas as camadas que compartilharam do cerimonial, ressalvada dos seus respectivos lugares. Isto é, sem povo não existiria a aceitação e reconhecimento social da pretendida

memória, daí a recorrência ao mesmo para quantitativamente firmar a expectativa formulada, mesmo que permeada de controvérsias no momento de comoção.

Os populares, abordados por adjetivações, sempre coadjuvaram a veracidade pretendida das notícias, transmutando-se em meros figurantes, portadores da natureza persuasiva requerida, daí a alusão dos contingentes presentes nas solenidades, sempre enfocada com destaque.

A encenação na missa de sétimo dia sela o final feliz da novela de Sebastião e a localidade, nela enraizando Grande Otelo. O desejo do vilão Sebastião como Prata dado a ler como Otelo, em ser sepultado em Uberlândia, foi como se fosse a remissão de todos os males por ele causados à cidade. Em contrapartida, a mesma, magnanimamente, acatou sua pretensão como forma de apaziguamento entre ambos e edificação de uma nova “história”. Daí, o deslocamento dos dizeres de sua viúva no cortejo fúnebre, no instante final, ter sido sempre renovado numa afirmação da pretensa harmonização selada. O soerguimento do mausoléu expressaria, simbolicamente, a manifesta paz. A cerimônia religiosa fechou capítulo final das exéquias, orientadas para construção da sua representação integrado-o à localidade, simbolizando o início da elaboração da nova memória:

Uberlândia Da Reportagem

Dezenas de pessoas participaram, no final da tarde de ontem, da missa de sétimo dia em sufrágio da alma do ator Grande Othelo, na igreja de Nossa Senhora do Rosário, no centro da cidade. O ator morreu na última sexta-feira, em Paris, ao desembarcar no aeroporto local para participar, na qualidade de homenageado, do Festival de Cinema dos Três Continentes, em Nantes.

O ator teve um ataque cardíaco, foi atendido por médicos no próprio aeroporto, mas não resistiu. Seu corpo foi trasladado para o Brasil no domingo e enterrado na terça-feira, em Uberlândia, sua terra natal, onde, conforme pedira a seus familiares, gostaria de ser sepultado. Mais de 10 mil pessoas deram-lhe o último adeus.

Sebastião Bernardo da Costa, depois Sebastião Bernardes Prata, (o sobrenome Bernardes foi adotado em homenagem ao ex-presidente Artur Bernardes), nasceu em Uberlândia, em 1915. Ainda pequeno, foi em companhia de uma família para São Paulo para iniciar-se na arte teatral. Mais tarde, "Bastãozinho", como era conhecido, adotou o nome artístico de "Grande Othelo".

Durante sua carreira artística, participou de mais de cem filmes, fez uma dupla inesquecível com Oscarito e se projetou internacionalmente ao "encarnar" o personagem "Macunaíma", levado ao cinema. Nos últimos meses de vida, o ator pensava em montar uma peça teatral com a atriz uberlandense, Cidinha Rezende, sua amiga de muitos anos.

A mulher de Grande Othelo, Maria da Graça, que esteve em Uberlândia no funeral do artista, pediu à Câmara Municipal que construísse um mausoléu na sepultura onde o ator foi enterrado. Os filhos do artista prometeram doar à cidade parte do acervo que se encontra em poder da família. Grande Othelo morreu aos 78 anos.

O ator chegou a ser homenageado em Uberlândia, emprestando seu nome ao Teatro Vera Cruz. Adoentado, não pôde comparecer à cerimônia que rebatizou o espaço cultural, mas fez questão de agradecer a honraria. Ontem, durante a missa por intenção de sua alma, fãs e parentes do artista que ainda residem em Uberlândia lembraram a carreira do ator.

A representação, nesse caso, foi o ajustamento de imagens heterogêneas produzidas no decorrer do cortejo fúnebre, deslocadas para o noticiário da missa de sétimo dia de Sebastião, como síntese de sua biografia e harmonização.

A seletividade dá caráter de integralidade a considerações terminais que se fazem inaugurais ao pretense lembrar imposto pelo teor do narrado. Isto é, perceptível pelo jogo de entrelaçamento de elementos das exéquias a outros do seu existenciário, atando os passados recente e remoto na consumação do fortalecimento à pretendida memória a ser assegurada, valendo-se até mesmo das incoerências como validadoras à ocultação.

A força da descrição dota a matéria de um potencial de recordação isento do rememorar. Pela síntese de aspectos pontuais da retrospectiva apresentada motivou fixar o teor das futuras lembranças presentificadas na ocasião.

A representação de Sebastião em Prata como Grande Otelo, emoldura a solenidade como seu suporte de lembrança, renovada na morte, via carreira artística, focando a gratidão a ele pela referida honraria. Por isso, as reverberações traduzidas como desejos e ações de Sebastião foram transformadas em balizadoras usuais à ocasião para assegurá-la guardiã de sua memória.

Cria, entre os elos, uma cadeia ritmada, extensiva dialogicamente como forma de expressar o ler e o ver pela habitualidade das narrativas expandidas por inovações e permanências na referida conjuntura.

Assim, há um jogo de cena, em que as repetições reforçam o crer, pela dinamicidade de tecer o cenário integral do traslado do féretro na localidade. O celebrismo acentua a magnitude da comemoração, tornando-a lócus de significações das reiteradas alusões ao desejo de retorno de Sebastião como elemento proporcionador da nova memória, como se por ele autorizada.

As diversas representações da trama, textualmente, foram organizadas cronologicamente, ajustando tempos e espaços, integralizando Sebastião do nascimento à morte. A matéria apenas menciona o Rio de Janeiro, que lhe prestou a primeira reverência no Brasil, previamente a sua vinda para o sepultamento, em conformidade ao noticiado pelo Jornal Correio de Uberlândia, em 27/11/1993:



ADEUS DOS CARIOCAS - O corpo de Grande Othelo foi velado no salão Portinari, no Rio

Othelo será enterrado as 16h

Uberlândia

O corpo do ator uberlandense Grande Othelo chega hoje, às 8 horas, no aeroporto. Othelo volta finalmente à terra natal. O sepultamento está marcado para as 16 horas, no cemitério São Pedro. O velório será realizado na Câmara Municipal até as 15h55. Depois seguirá em carro aberto do Corpo de Bombeiros até o cemitério. O ministro da Cultura, Jerônimo Moscardo, representará o presidente da República, Itamar Franco, e a secretária de Cultura do Estado, Celina Albano, virá em nome do governador Hélio Garcia. Segundo os familiares de Grande Othelo, nos últimos tempos ele vinha manifestando vontade de voltar para a terra natal e gozar aqui sua velhice. O ator faleceu na última sexta-feira em Paris, vítima de um ataque cardíaco.

Página 9

Testemunho Imagético 18: Othelo será enterrado as 16h. In: Jornal Correio de Uberlândia, Uberlândia, 27 nov. 1993, nº 16.415, p.1. Acervo Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Tal fato decorreu da disputa por afirmação de maternidade, razão pela qual silencia-se a referida cidade, transpondo para o cinema o seu suporte existencial, bem como se valem do teatro local, para, contraditoriamente, alçá-lo à superação dos conflitos e uma pseudo-harmonização. As lembranças de seu nascimento à morte figuram como uma paisagem integral do sujeito sintetizadora da representação do seu último instante, dada a ser lida na conjuntura do seu passamento, enquanto fechamento concluído na sua missa de sétimo dia.

Essa lógica de entendimento, sem manifestação de conflitos, foi desenvolvida com a ausência de Sebastião. Só tinha consistência em consonância ao seu falecimento, por contrapor-se à sua mundanidade cotidiana ligada ao local. Afirmamos a existência do direcionamento propositado pelo Jornal Correio de Uberlândia ao entrelaçar as narrativas apresentadas no anúncio da morte, cortejo fúnebre, homenagem da Câmara Municipal do Rio de Janeiro e missa de sétimo dia em Uberlândia.

As seletividades do lembrar se fizeram em oposição ao esquecer, num jogo em que a ausência de Sebastião e os deslocamentos de seus dizeres, produzidos em outros momentos, foram alocados para dar sentido à ocasião despindo-a de reflexão. Desta feita, tornaram-se atribuições que conferiram à cidade maternidade e caráter guardiã da sua memória.

A conjuntura da morte alicerçou-se fértil ao esquecimento, na medida em que a necessidade da lembrança pela possibilidade do preservar resgatou presentificações de Sebastião Prata como Otelô, em contraposição ao seu esquecimento, acentuando Grande Otelô. O mesmo Jornal deu destaque ao funeral, anunciando seus pontos marcados como representações molduradoras do esquecimento, conforme a iconografia abaixo, de 03/11/1993:



Testemunho Imagético 19: O Adeus de Uberlândia a Grande Othelo. In: Jornal Correio de Uberlândia, 03 dez. 1993. p.1. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

Por bricolagem construiu-se a representação atreladora do textual e do imagético, aglutinando numa mesma imagem, diversos planos ali produzidos, para que o visual produzisse impactação com efeito de verdade.

Em diferentes ângulos, recordam-se instantes das exéquias, anunciando a matéria localizada na página 8. Na parte superior consta, à esquerda, a data da missa de sétimo dia, ao lado do título da matéria, centralizado e sublinhado, com os dizeres: “O ADEUS DE UBERLÂNDIA A GRANDE OTHELO”.

À esquerda da central sobrepondo-a uma pequena imagem da viúva e populares em local impreciso. A imagem da urna mortuária foi recoberta pela bandeira municipal e manejada por oficiais do corpo de bombeiros num carro da referida guarnição. À direita se inserem inscrições numa estreita coluna, indicando a reportagem da página 8. A disposição gráfica em quadros afigurou-se como uma paisagem suporte ao título chamativo da matéria, sendo que o visual realçou o textual.

Recordações foram conformadas à ocasião, cujas repetições de planos proporcionaram a renovação da sua extensão nacional como Grande Otelo, com reiteraões contínuas da reafirmação materna, a sua expressividade.

Reiteradamente produziu-se uma verdade presumida, com ausência de veracidade, baseada em deslocamentos obscuros atribuídos ao sujeito. Taticamente, as repetições se equivaleram ao lembrar, organizando um processo mnemonicamente carente do trabalho da memória.⁵ Os diversos planos se combinaram entre si num plano geral, cujas representações destituídas de tempos e espaço, por colagens produziram efeitos de verdade, provocando as representações anteriores, com efeito de integralização buscando condicionar o lembrar das gerações: anteriores, presentes e futuras.

Segue a análise de quatro imagens, cuja verticalidade possibilitou retratar a dispersão do impacto visual de um mesmo episódio, em momentos distintos. Pelo embaralhamento das imagens, conectaram-se presentes, passados sincronizados e justapostos numa mesma conjuntura, integralizadores do passamento de Sebastião via Grande Otelo, cristalizando uma semântica que cria uma linguagem que renova o fundado na própria ocasião.

⁵ A memória impedida consiste num movimento em que pela recordação, equivale passado ao presente. Daí a repetição valer-se ao esquecimento. A recordação incorre na passividade, ao esquecer. Assim, as plurais representações de Prata relacionam a localidade de seu nascimento num soerguimento de memória por apaziguamento. Cf. **Ibid.** p.452.

1ª parte

“O caixão desceu à sepultura por volta das 19 horas”



Testemunho Imagético 20: Jornal Correio do Triângulo, Uberlândia, 01 dez. 1993, nº 16.416. p.3.⁶ Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

Anunciar a morte, a partir do próprio contexto exigiu retratá-la por vários ângulos buscando desvelar o efeito integral do passamento. As imagens e texto sincronizaram os sentidos pela distribuição das mesmas em quadros, direcionadores do focal da significação construída, que impactou o ver e o ler do receptor.

A imagem 1 foi anunciada como o momento auge da ocasião delimitada pelo enquadramento, singularizando o momento em que a urna mortuária desceu à sepultura, de modo que o close da sua imagem revelou o campo de profundidade do foco que aprisionou a multidão ao espaço a ela adjacente.

Todavia, o ajustamento conferiu grandeza às representações temporalmente por deslocamentos. Por dotar de sentidos as apropriações, fez da imagem 3 mediadora das demais, e permitiu significar a memória objetivada. Tal situação sincronizou o

⁶ Esta é a primeira imagem que sequencialmente se articula com três outras posteriores e faz parte de uma mesma matéria que se apresenta alocada na mesma página produzindo sentido de integralidade à matéria. Contudo, fizemos o seu desmembramento para explicitarmos o sentido isolado de cada uma e, sobretudo, a significação que assumem na construção da memória propositada pela imprensa.

fragmento como integral, realçando a imagem do teatro, cuja atribuição, na referida conjuntura, instrumentalizou a pretensa harmonia entre Grande Otelo e a localidade, conferindo-lhe novo sentido, cuja simbologia decorrente da ocasião encena-a nacionalmente, como a que prestou a Grande Otelo a última homenagem em vida.

O lembrar para esquecer se fez a partir de quadros modelados graficamente, que, retrospectivamente, renovaram a grandiosidade da comemoração, reavivando os seus principais momentos. O contar de novo se faz usual à estratégia de firmarem-se as recordações então produzidas como verdades tácitas.

As quatro imagens apontam momentos seletos e pontuais, suportes ao espetáculo integralizador, em que cada instante, embora configure ocasião distinta, concorre para a grandiosidade da celebração. O remontar a história relaciona o presente da imagem 1, com o passado (o momento da chegada do féretro ao aeroporto na localidade), apresentado na imagem 2, abaixo:

2ª parte

“A viúva Maria da Graça emocionada no desembarque”



Testemunho Imagético 21: Jornal Correio do Triângulo, Uberlândia, 01 dez. 1993, nº 16.416. p.3
Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

A imagem 2 marcou o primeiro instante da presença do féretro em Uberlândia. As imagens 1 e 2 expressam, respectivamente, o primeiro e o último momento. Retrata do féretro ao aeroporto com a viúva e filhos de Sebastião. O foco, pelo aeroporto, renovou a significação que transforma a referida ocasião pela grandiosidade das honrarias atribuídas ao celebrado, inclusive por autoridades.

A representação 3, a seguir, foi intermediária do processo de contar. Reportou-se, simultaneamente aos deslocamentos do aeroporto à Câmara Municipal e desta para o Cemitério São Pedro. Tratou-se de uma imagem a meio caminho que deu sentido de integralidade à matéria, por relacionar o início ao encerramento do sepultamento. Daí a articulação entre a matéria e o texto síntese, anexo como chamada da manchete jornalística, apresentado abaixo:

3ª parte

“Multidão foi dar o último adeus a Othelo, o Grande”



Multidão foi dar o último adeus a Othelo, o Grande

Uberlândia

Quase 10 mil pessoas lotaram ontem o Cemitério São Pedro, durante o enterro do ator Grande Othelo. O corpo foi velado na Câmara Municipal, onde se formou imensa fila de fãs e amigos que queriam vê-lo pela última vez. O cortejo percorreu as principais ruas da cidade, parando em frente ao teatro que leva seu nome. Os familiares do ator, que também chegaram ontem a Uberlândia, estavam emocionados e evitaram fazer comentários sobre sua vida, mas admitiram que ele havia manifestado vontade de voltar para sua cidade natal.

Página 9

DESPEDIDA 3 - Othelo "visita" o teatro ao qual emprestou o nome

Testemunho Imagético 22: Jornal Correio do Triângulo, Uberlândia, 01 dez. 1993, nº 16.416. p.3. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

Na ocasião, pela comoção em razão da emotividade, os conflitos não foram aflorados, permanecendo bem perceptível, pelas entrelinhas, o silenciamento da família sobre Sebastião, o que já deixava isto bem caracterizado. Pela imprensa, a família reforçou o seu retorno, embora não signifique apaziguamento. Tratou de pontas condutoras a rastros de pretensas outras leituras que não a pretensa fundada na ocasião.

A primeira imagem, como presentificadora da ocasião, deveria ser proeminente as demais. Contudo, relevância maior foi dada à terceira, por ser a passagem em frente ao teatro indicativa da grandiosidade da solenidade e da amistosidade de Grande Otelo e a localidade, conforme a legenda: “DESPEDIDA 3 – Othelo ‘visita’ o teatro ao qual emprestou o nome”. Tais dizeres consistiram em abrandamentos, ao suposto por parte do artista, que se ausentou da homenagem, apesar de sua alegação de problemas de saúde.

A imagem 4 vai ao encontro dos interesses despertados no contexto mortuário. Mostra o interior da Câmara Municipal pela sua profundidade, estabelecendo o reconhecimento e aceitação pela multidão ali presente, realçando o caráter popular de Sebastião como Grande Otelo.

4ª parte

“O hall da Câmara Municipal ficou lotado o dia todo”



Testemunho Imagético 23: Jornal Correio do Triângulo, Uberlândia, 01 dez. 1993, nº 16.416. p.3. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

A interpretação produzida localmente assumiu expressiva circulação, extrapolando para outras regiões, por se pretender guardiã da memória criada do sujeito como expressão nacional.

As ocasiões tanto proporcionam a apresentação da memória quanto de suas possíveis distorções. Expressam a mundanidade de Sebastião relacionada à localidade pela imprensa local, que concebe a sua infância como justificadora do reconhecimento de Grande Otelo. Nacionalmente, do mesmo modo, foi a infância objeto de apropriação as linguagens.

Os dizeres de Sebastião apregoados, despojados de reflexões, empregados para ligação criadora de uma tela, perfeita, com cada quadro apresentando uma imagem, com sentido integral, o que impediu perceber contradições e imperfeições, pois que os elementos sensórios produzem efeito sensibilizador nos leitores que, tomados pelo sentimento de celebrar o sujeito em evidencia, a assumem pela sua beleza, o que lhes aprisionam o olhar e os fazem crer na expressividade do ver condicionante do crer.

O Jornal Correio de Uberlândia ligou o local ao nacional, proporcionando concomitância, com base nas informações anteriores.

As práticas narrativas apresentam a cidade não como a reclamante, mas como aquela que, na sua condição materna, realiza o desejo de seu filho de ser nela sepultado. Além do nascimento ser o elemento conferidor de autoridade para reivindicação do retorno, a mesma se impulsiona pelo alegado desejo de Sebastião como Prata, em nela permanecer definitivamente, o que a sobrepõe às demais reclamantes.

Ocorre o processo de inversão de sentidos por deslocamentos para a construção da memória harmonizada. Daí, a ênfase ao desejo de ir de encontro ao artifício da localidade que reclama ser sua matriz ou genitora, numa tentativa de silenciar qualquer conflito com o retorno do exilado. Há sincronização entre os cinco planos sequenciais a seguir, em que, pelo diálogo que se estabelece entre as montagens, denota a sua integralidade geral. Apesar de específicos, os planos entrelaçam-se como numa teia articulando suas lógicas.

Os planos que compõem a matéria “A multidão dá adeus a Grande Othelo” enunciam lugares sociais com particularidades relativas aos campos político, artístico e familiar, produzindo sentidos compartilhados, expressivos de reconhecimento e aceitação em relação a Sebastião Prata como Grande Otelo. A sincronização dos planos foi declarada pelos títulos que dotaram a matéria de sentido integral, organizando

graficamente suas localizações na página do jornal, cada qual caracterizando uma micro realidade articuladora da macro ou integral.

Embora as acepções presentes profiram diferentes momentos do passamento de Sebastião, o operador da produção das lembranças e esquecimento foi o enquadramento das imagens realçadas, particularizando variantes numa teia seletiva. A distribuição temporal e espacial das notícias se organiza na página do Jornal Correio de Uberlândia, por “ordem de grandeza”⁷. Daí, as imagens serem combinações dos pontos de observação de cena⁸, sublinhadas pela expressividade das representações, sequencialmente nos diversos momentos das conjunturas, combinadas em pontos de observação.

A relação entre as representações que compõem a mesma página dota de sentido a narrativa, por principio dominante⁹, na medida em que a correspondência entre os quadros, por mudanças de cenários, cujos momentos se entrelaçam como suportes às várias ações consecutivas, os determinam como breves unidades narrativas. Daí, no caso específico da morte de Sebastião, pelas montagens, buscaram-se produzir efeito de verdade, conformador da memória-lembrança, produzindo esquecimento, pela oposição do presente ao passado, separando-se a memória lembrança da memória hábito.

A seqüência das imagens construídas no cortejo pela mídia local baseou-se na montagem realçadora da condição Otelo/herói, o Prata da casa, marcadas pela compartilhabilidade, reconhecimento social, ajuste textual e imagético e tributação de magnitude à solenidade, associada local e nacionalmente. Funcionalmente, se justifica a junção dos cinco quadros num mesmo plano com o intuito de favorecer reconhecimento e aceitação social a Grande Otelo. Compõem a referida teia: campo popular e institucional (a multidão e o corpo de bombeiros), campo familiar (Dona Marolina, tia de Sebastião transformada em tia de Otelo), campo político (a poesia de Zaire Rezende) e artístico (Cidinha Rezende representante do mundo artístico local, transformada em amiga de Otelo). Baseia-se em referências locais, feitas autorizadas a falar sobre ele, como se por ele próprio.

⁷Termo técnico utilizado no cinema para classificar as figuras fílmicas segundo sua “ordem de grandeza”. JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2009. p20.

⁸ “O ponto de vista é apresentado antes de tudo pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar. Nenhum ponto de vista é neutro. **Ibid.** p.22.

⁹“Como se vê, o principio dominante é o que faz corresponder um quadro por mudança de cenário. Mas em alguns momentos acontece de, um mesmo cenário, várias ações consecutivas determinarem quadros que são breves unidades narrativas. Cf. **Ibid.** p.80.

Por esse dédalo, as cinco imagens como recordações implicam no relacional com dimensão horizontal, despidas de aprofundamento ou ontologia, aguçando a representação instituída lembrança em afirmação ao esquecimento, forma pela qual a ausência afigura-se presença e não memória reflexiva e, assim, reforça o esquecer pelo lembrar.



Testemunho Imagético 24: GALVÃO, Luiza. Grande Othelo: multidão da o último adeus. In: Jornal Correio de Uberlândia, 01 dez. 1993. p.3 Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

A iconografia acima compõe cenário da narrativa como uma paisagem do cortejo fúnebre de Sebastião em Uberlândia, cuja tolerância dissimulou uma pseudo-harmonia pela latência dos conflitos expressos nos burburinhos populares e silêncio da família, por exemplo.

A representação localizada no primeiro plano, pelo ângulo que ocupa na matéria, enquadra a imagem destaque, relacionando a multidão e o féretro no carro do corpo de bombeiros, demonstrando a grandiosidade da homenagem concorrida pela participação de grande multidão.

As presenças do carro, do corpo de bombeiros e da multidão reforçaram seu reconhecimento e aceitação social como filho da localidade.

A multidão foi, de início, enquadrada a grande distância, em uma rua em perspectiva, e vista em câmera alta, em frente ao cemitério São Pedro. Isto se fez abertura a novas representações de seu reconhecimento.

A organização seqüencial dos pequenos planos marcou grandeza das representações tecidas no cenário aludido. A magnitude realçada pela iconografia foi ponto de partida da trégua que permitiu o entrelaçamento a outros momentos tidos como de grandeza na localidade, buscando demonstrar que a presente celebração realizada nada deixou a desejar por fazer jus à expressividade do artista. Daí, os ângulos de sua construção conotarem a presença da população em reforço ao seu reconhecimento social, produzindo-se efeito que sobrepõe ou suaviza aos impasses apresentados textualmente, a exemplo da indefinição do local de seu sepultamento.

A narrativa foi construída recompondo o percurso das honrarias póstumas, desde a sua chegada ao aeroporto, passando pelos logradouros, o velório na Câmara Municipal e o traslado ao cemitério São Pedro. A grandeza da celebração ofuscou os conflitos entre a família e a Administração Pública Local.

Tal construção se fez objetivando silenciar os impasses ocorridos por ocasião do sepultamento, quanto à reivindicação da família, imputando-se à viúva a homenagem requerida, o que é questionável. Por que para um filho herói apenas após sua morte houve reconhecimento no regresso para o descanso eterno?

O silenciar ou a tentativa de apagar os conflitos se fez via imprensa, cuja estratégia se valeu taticamente do “encobrimento” pelo celebrismo da morte. A vultuosidade das cenas imagéticas se fizeram expressivas do processo de fechamento da morte de Sebastião em Grande Otelo, numa representação finalizadora da sua história, em consonância ao plano geral harmonizado e propositado. Exemplifica tal fato a síntese reportada abaixo por Luisa Galvão:

Emoção marcou a chegada do corpo do ator

Uberlândia
Luiza Galvão

A emoção foi a marca da chegada do corpo de Grande Othelo no aeroporto de Uberlândia. Seus filhos se encontraram, na entrada do saguão, com a "Tia Neguinha", Dona Marolina Francisca da Silva, irmã da mãe de Othelo, a quem ele sempre visitava quando vinha à cidade. Poucas palavras foram ditas neste momento que pareceu doído à todos. Enquanto isso, uma pequena concentração de fãs, acompanhava o trajeto do caixão que trazia o corpo do pequeno grande uberlandense.

A expectativa da chegada dos familiares e do corpo de Othelo foi registrada na movimentação de jornalistas, personalidades que também aguardavam e pessoas que transitavam pelo aeroporto. Repórteres da grande mídia preparavam-se para a notícia final. Mas o pequeno grande uberlandense é um imortal do mundo. Ele se fez grande em seu discurso, que sempre foi revelado por suas ações. Grande Othelo veio para descansar seu corpo na terra que lhe deu vida, enquanto sua obra, agora mais que nunca reconhecida, percorre o tempo e o espaço. Ele viveu como ninguém, viveu o seu mundo, à sua hora.

O cortejo saiu com o caixão no carro do Corpo de Bombeiros, coberto pela bandeira do Brasil e guardado por seis soldados. Batedores de motocicletas, tocando sirenes com sons infinitos, anunciavam que pela última vez Othelo percorria sua cidade natal. Bem atrás do

carro que transportava o caixão, dezenas de motoqueiros seguiam o cortejo. Portas de lojas foram baixadas. Belo gesto de respeito daqueles que entenderam a importância de um homenzinho. Janelas se abriram para ver o cortejo passar. Tudo era emoção no rosto de pessoas que choravam ou aplaudiam enquanto passavam os carros. As portas do teatro, que agora tem seu nome, a Banda Municipal executava "Peixe Vivo". Seus filhos se emocionaram enquanto recebiam abraços de desconhecidos, em sinal de solidariedade a dor da perda de um ente querido. O cortejo seguiu pelas ruas centrais de Uberlândia e depois para o Centro Administrativo, onde foi velado.

Desde as 8 horas, muita gente aguardava a chegada do corpo no prédio da Câmara, que já havia recebido muitas coroas de flores de entidades e várias embaixadas. Houve um pouco de tumulto, pessoas chorando sob um sol forte da manhã uberlandense. Novamente todos se emocionam com a retirada do caixão do carro e o carregam para dentro do prédio, frente ao assédio de fãs de Othelo, que também queriam conhecer e ver de perto seus filhos.

O enterro foi ao final da tarde. Do lado de fora havia uma enorme fila de pessoas que queriam prestar sua última homenagem. Lá dentro o choro e desespero de alguns, o silêncio de muitos e o corpo de Othelo, que parecia dormir tranqüilo numa noite de frio. A banda novamente toca, com seu alegre e possante som uma música que certamente Othelo cantaria; "Oh Minas Gerais".

A narrativa reforça o que a conjuntura pré-estabelece ser lembrado, de modo que o recordar prevalece, o rememorar pré-concebendo o esquecer. A destituição do histórico reflexivo cede lugar ao sensório, impactante ufanisticamente, que, pela narrativa, confere sentido integral a diversas ocasiões dinamizadas em diferentes espaços e tempos, ajustados pelo tom emocional, qualificador da própria chamada da notícia.

Simbolicamente, cria uma atmosfera pré-configurada pela emoção, cuja funcionalidade é peculiar aos dignatários de grandes honrarias, com ordenamento e desenvolvimento consoantes ao crescente engrandecer do celebrado. Altera-se a emoção no sentimento perpassador da dinâmica de toda a solenidade e não apenas da chegada, conforme constatado pelos elementos contidos na narrativa para conferir-lhe sentido de veracidade.

A cada ocasião proporcionada pelo contexto da morte, renovam-se os sentidos significadores como harmônicos à memória construída, creditando o tecido ao recontar.

O descrever foi uma tática usual à produção de efeito de verdade, por se compor de elementos imprecisos, transformando cada sequência do cortejo fúnebre em momento de grande relevância, sempre marcado pela presença do público, respaldador social.

A lógica considerada apresenta-o como um cidadão do mundo, que em nome da arte, se distanciou da localidade, mas retornou à mesma para repousar ou descansar, ou seja, findar-se no espaço que lhe concedeu vida. Paulatinamente, criaram-se oportunizações de transformarem os seus dizeres sem reflexões, em verdades tácitas, já que, por deslocamento, conferiu-lhes sentidos e atribuições que foram dinamizados pela coadunação das apropriações às aspirações locais.

O reconhecimento da referida condição se deu pela presença dos veículos e populares que acompanharam o cortejo, as ações dos comerciantes, a presença dos familiares, as flores enviadas pelas embaixadas e as excursões da banda de música, fortalecedores da sua afirmação, em que diferentes sujeitos se prestam a expressarem aceitação do seu retorno.

A câmara Municipal, como lugar reservado para velar o corpo do mesmo, reforçou o sentimento de acolhimento que a cidade nutria por ele, e ao mesmo tempo, a presença da população que lhe fora dar o último adeus, bem como as diversas coroas enviadas pelas embaixadas de diferentes nações, realçavam a sua importância local,

nacional e internacional, tudo isso levou à trégua expressa pela mídia em relação aos preconceitos locais.

Em suma, a cidade sepulta Sebastião como Bastiãozinho e como Prata, numa pretensão de ter como Grande Otelo, por não conseguir erigir a expressividade que conotasse seus anseios, prova disto são as características do busto, instalado na Praça Tubal Vilela, em 1972:



Testemunho Imagético 26: Close do Busto de Grande Otelo, localizado na Praça Tubal Vilela, centro da cidade de Uberlândia. Foto: Tadeu Pereira dos Santos, 2004.

O Busto tido como de Grande Otelo, focalizando sua face, silencia o tempo e congela o espaço em que o mesmo está situado. A imagem abaixo permite-nos problematizar os sentidos da sua localização, o espaço em que situa, a sua relação com as pessoas que transitam por lá e quais sentidos se evidenciam e o que foram silenciados na produção dessa imagem.



Testemunho Imagético 27: Busto de Grande Otelo na Praça Tubal Vilela, centro da cidade de Uberlândia. Foto: Tadeu Pereira dos Santos, 2004.

O busto localiza-se na Praça Tubal Vilela, no centro da cidade de Uberlândia, onde há fluência significativa de pessoas durante o horário comercial. O busto foi por mim fotografado, por volta das 10:00 h. Fotografei de frente pelo que foi possível registrá-lo parcialmente à praça, aparecendo os edifícios da lojas Americanas (circular) e do Hotel Presidente.

Por outro lado, se buscasse o ângulo situando-me atrás do busto, a imagem elucidaria novos detalhes, pois revelaria um espaço em frente a um ponto de ônibus coletivo em que transitam as mais variadas pessoas da cidade que freqüentam o centro. E, ainda se o nosso ângulo fosse pela lateral direita, por um lado poderia fotografar o busto, destacando o posto policial que está ao lado do mesmo e, pela lateral esquerda, a banca de jornal.

Podemos apontar dois sentidos que o envolvem. O primeiro, se entrelaça às práticas e relações estabelecidas entre Otelo e os grupos dirigentes locais, em que se faz ponto de partida para valorizar a imagem de Otelo vinculando-o a cidade pelo caráter de modernidade almejado. Por outro lado, também se revela um ponto de contestação, de

descaracterização de Sebastião, quando este se contrapõe aos anseios políticos locais, evidenciada por sua ausência em eventos públicos que buscavam homenageá-lo.

O segundo sentido se refere às considerações feitas por Josefa Alves Aparecida em *Sociabilidades urbanas: o olhar, a voz e a memória da Praça Tubal Vilela (1930-1962)*, quando, ao analisar o olhar do fotógrafo, nos aponta para uma interpretação dos espaços públicos e, ao mesmo tempo, indica os “tipos” que freqüentam ou transitam pela praça:

Na foto nº 69, vemos uma senhora passando em frente ao busto do Grande Otelo, mas ela não se dá conta da presença deste, seu interesse é chegar rápido ao seu destino, mesmo que para isso chegue a pisar nos canteiros. Se observamos os outros transeuntes que ajudam a compor o cenário da foto, percebemos que, assim, como a senhora que passa, também ignoram a imagem do monumento.¹⁰

Seus apontamentos se assemelham as que constatei ao visitá-lo, procurando por seu transeunte. Foi perceptível o distanciamento dos mesmos quando indagamos sobre o busto, quer por desconhecimento ao falarem sobre o Grande Otelo ou por não perceberem no monumento aspectos que, de fato, os remetam à figura do ator “em cena”, o que às vezes os levam a se surpreenderem quando descobrem ser o mesmo do referido artista. No monumento, fica explícito o desejo da imprensa e da administração Municipal de Uberlândia em moldar Sebastião: o cabelo é liso e os traços de seu rosto mais se assemelham ao físico de uma pessoa branca do que negra. Daí ser substancial atentarmos para as considerações de Alves Aparecida, quando o descreve o busto de forma mais atenta:

(...) Em Homenagem a Sebastião B. de Souza Prata, conhecido por Grande Otelo, na principal praça da cidade, ou seja, na Praça Tubal Vilela, o pedestal em mármore, de mais ou menos 1,70m de altura, e o monumento em si de mais ou menos 0,70cm de altura, produzido em cobre ou bronze fundido. Ao fazer a estátua, preferiram representá-lo de maneira mais formal e não como em suas apresentações no cinema, no caso de Macunaíma.¹¹

¹⁰ ALVES, JOSEFA A. Sob o olhar do fotógrafo: Os monumentos no interior da Praça da República à Praça Tubal Vilela. In: **Sociabilidades Urbanas: O olhar, a voz e a memória da Praça Tubal Vilela (1930-1962)**, Uberlândia, 2004. Dissertação de mestrado (Mestrado em História). UFU, Uberlândia. 2004.

¹¹ **Ibid.**p.160.

A imagem constatada pela autora é resultante do intentado para Sebastião como cidadão uberlandense. Entretanto, apesar da reverência a Grande Otelo, não se identifica com o negro Sebastião e, ainda, se distancia de uma memória corrente no imaginário da população brasileira que faz do artista uma referência nacional.

A síntese de Luiza Galvão, citada anteriormente na página 172, se apresenta como representação final do sepultamento de Sebastião no cemitério São Pedro, transformado em palco das últimas encenações. A banda musical e a “multidão presente” dão o toque pretensamente final da celebração ao herói. Pela comoção regada a música, marcada por choros e gritos, despedia-se do artista, que deixara à localidade o seu legado artístico, em contrapartida, a mesma ter sido seu nascedouro que, mesmo ausente dela, em razão da arte, ofertou-lhe sua memória para ser cuidada.

Mediante o exposto, afirmamos ser necessário considerar que o reconhecimento apresentado pela narrativa midiática impõe-se como aceitação social local, por fazer da ocasião o espaço de sua mediação instituidora. Apoiando-se na grandeza propositada pela comemoração solene, apresenta a referida representação como uma memória a ser anunciada para as gerações contemporâneas e futuras, como objeto de espraiamento a outros meios de comunicação em extrapolação à localidade.

É nesta conjuntura que os outros planos se fazem elementos reforçadores da narrativa síntese. Também agregando formas de sua aceitação, reverberadas no campo político, quando da homenagem prestada pelo deputado e ex-prefeito municipal Zaire Rezende por meio do seu pronunciamento:

Pronunciamento do Deputado Zaire Rezende em homenagem ao ator Grande Othelo.

Ouvi a notícia e pensei de imediato no poema de Bandeira sobre Irene.

"Irene preta
Irene boa
Irene sempre de bom humor

Imagine Irene entrando no céu:

Licença, meu branco!

E São Pedro bonachão:

- Entra Irene. Você não precisa pedir licença."

Depois, no momento do trânsito, entre o sonho, que gostaria que fosse, e a realidade, que gostaria não me despertasse, mergulho nos abismos das reflexões, cercado de mistérios espalhados pelos densos labirintos da nossa breve e inútil existência amargurada.

Quem somos afinal? A obra de arte mais perfeita da criação que se esgarça no período tão curto? Talvez a síntese descrita por William Blooke: o mundo, um grão de areia; o paraíso, uma flor blavia, o infinito, preso na palma de nossas mãos; a eternidade, um minuto.

A notícia continua bombardeando meu espírito para colocar-me na primeira fila do teatro, a cena aberta, iniciando o espetáculo. O poeta do riso surge sob gambiarras e spot lights para num raciocínio de raro lirismo definir-se: "vivi tanto tempo sob luz de velas que hoje encontro agulhas na escuridão".

No palco, é baixo, meio inclinado, lábios grossos, olhos expulsos das órbitas pequenas, cabelos encarapinhados numa revolta permanente. Antítese de Adônis buscando fazer-se mitológico.

O papel que desempenha, sua própria vida, está cheio de variantes trágicas, traídas pelas diabólicas coincidências plantadas ao longo do caminho.

Seu nome de família, associado à explosão cristalina que se derrama argentea, nas tonalidades sem sombras das auroras, é um paradoxo. Nasceu vestindo a epiderme de muitas noites africanas de se país.

O outro, o artístico retirado

das páginas imortais do maior gênio teatral do período elisabetiano. Intencional? Para estigmatizá-lo pelo resto dos seus dias? Quem sabe! O certo é que sua trajetória mistura-se à do mouro venesiano. Desdémoma, a mulher amada, companheira fiel, num rasgo de loucura converte-se Medéia moderna. Mata o filho e foge pelo suicídio, procurando na morte as razões do grande desespero. A partir de então o artista ronda as fatigantes veredas da solidão, bastante semelhante ao velho marinheiro do poeta inglês, que caminha temeroso, sabendo que o inimigo terrível, de perto, acompanha-lhe os passos.

Não obstante, seu temperamento indomável, parecido força de vulcão, emergindo do centro da terra, ajuda suas sucessivas recuperações. Macunaima recebe no cinema irretocável interpretação, provavelmente apenas suplantadas na ribalta, pelo desempenho de Soncho Pança, escudeiro de Quixote nos duelos contra os moinhos de vento. Poderia fazer desfilas sua vida inteira mas, prefiro alongar-me meio silente, muito constrangido.

Nos meus pensamentos verifico como tudo dentro de si esteve tão intimamente ligado ao seu tempo e espaço de artista grandioso.

Poderia ter morrido numa rua escondida no Rio de Janeiro. Num boteco frio de São Paulo. Num casarão senhorial de Uberlândia. Muito pelo contrário. O ato final foi-lhe preparado pela misericórdia das Parcas. Atropos o conduziu a Paris, cidade de Molière, o maior dos saltimbancos, a quem a Grécia erigia altares. Reencontro sagrado e inexplicável promovido pelas mãos que movem a mecânica celeste.

Nossos mortos que não envelhecem, acenam permanentemente convidando para a longa jornada noite a dentro, imagino Othelo entrando no céu:

Licença, meu branco!

E São Pedro bonachão:

- Entra Othelo. Você não precisa pedir licença.

Testemunho Imagético 28: GALVÃO, Luiza. Grande Othelo: multidão da o último adeus. In: Jornal Correio de Uberlândia, 01 dez. 1993. p.3. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

A narrativa municiou-se de um tom essencialmente poético-mítico reforçador do caráter heroicizante de Grande Otelo. Contudo, assumiu dimensão de senso comum dos modos de reportar Sebastião em Prata como Otelo na ocasião, firmando a produção de esquecimento pela vultuosidade encobridora das contradições decorrentes das façanhas enaltecedoras de Otelo em ocultamento a Sebastião.

O tom emocional refletiu o seu modo de narrar, em que revelou inquietude face à morte já equipando o artista de imortalidade, lançando-o ao Olimpo ao buscar firmar seu discurso na mitologia e no meio artístico com destaque para o cinema e teatro.

Por esse veio, as imagens de seus familiares (tia e filhos) ocuparam a centralidade do plano geral, conotando aceitação e reconhecimentos das ações realizadas pela localidade tributadas a Grande Otelo.

A construção se vale de imagens e dizeres dos familiares de Sebastião, em reforço à relação de proximidade validadora das homenagens prestadas, encobridoras dos impasses em decorrência dos conflitos em relação à indefinição do local de sepultamento, os quais não somente romperiam a trégua, como, sobretudo, a pretensa harmonização. Contudo, há que se considerar que as matérias jornalísticas locais não tiveram ampla circulação, restringindo-se apenas ao âmbito regional.

Tal configuração contribuiu para a efetivação do lembrar instituído, produzindo via consenso e reconhecimento como aceitação local e, ao mesmo tempo, faz ampla divulga-a amplamente como objeto de interesses plurais aos meios de comunicação nacionais.

O imagético e o textual abaixo se firmam como elementos de integração ao plano geral, silenciando os conflitos e anunciando a proximidade do artista e aceitação de seus familiares:

Tia Neguinha: "Ele era um menino bastante levado"

Uberlândia
Da Reportagem

Após cinco dias, finalmente o corpo de Othelo foi enterrado. Ele morreu em Paris, na última sexta-feira, de um ataque cardíaco. Seu corpo chegou domingo ao Rio de Janeiro e foi velado por amigos e parentes para o Palácio da Cultura. Ontem, o corpo de Othelo foi mandado para Uberlândia, onde foi enterrado no jazido da família. Estiveram presentes ao cortejo várias autoridades e uma infinidade de fãs. Entre parentes, personalidades políticas e amigos, sempre há um pouco de história para contar.

Sua tia, Marolina Francisca da Silva revelou que Othelo sempre foi muito levado. Quando pequeno, ele morava com os pais na Fazenda Capim Branco e ela morava em outra fazenda. Sempre que podia o moleque fraterno visitava a tia, junto com seu pai. "A gente brincava muito", lembrou emocionada Dona Marolina. "Depois de viúva e com Othelo muito "custoso", minha irmã, mãe do garoto levado, preferiu deixar Othelo aos cuidados dos avós, morando na cidade", contou ela. A lembrança do sobrinho foi sempre reforçada em suas visitas à Uberlândia, onde ele sempre visitava sua "Tia Neguinha".

Representando a Secretaria de Cultura do Estado, o chefe do gabinete da secretaria, Paulo Henrique Amorim Coelho esteve acompanhando o velório. Ele ressaltou que a morte de Othelo é uma grande perda para o Brasil e que todo artista só morre, apenas descansa. "Ele é um desses artistas da expressão mais nova da arte do cinema. Temos a



A tia do ator chorou muito durante o velório

oportunidade de rever sua obra, que pertence ao patrimônio do país e do mundo", salientou. Recentemente o estado realizou o segundo prêmio de dramaturgia, com o nome de Grande Othelo.

Para a Secretária Municipal de Cultura, Creuza Resende, ele se "encantou" agora, como nos encantou em vida, com sua alegria, trejeitos, mímicas e macaquices. Ele deixa um caminho a ser trilhado, de muita luta e conquistas. "Tenho a convicção de que as pessoas não morrem. Principalmente ele, que está imortalizado por sua obra, deixando uma grande luz no meio cultural e artístico, que deve ser avaliada, resgatada e seguida", concluiu. "Não é um momento de tristeza. Como era seu desejo, o filho pródigo retorna a casa, para o descanço final", avaliou o primo do ator, Walter José Prata. "Uberlândia fica sem sua maior expressão de cultura espontânea e um grande

exponente da raça negra", completou.

Para a vereadora Liza Prado, um artista quando morre é igual a um comunista. "Faz muita falta, mas as idéias sempre ficam. Tem sempre alguém para levantar a bandeira e seguir os passos do líder".

"Obstinado, irreverente, ousado, Grande Othelo será sempre lembrado com carinho por nós e pelas futuras gerações, como exemplo de perseverança e determinação na conquista de suas idéias", afirmou o ator de teatro, Lucas Nascimento.

Chorando após ver de perto o rosto de seu ídolo, Iolanda Dias Duarte, bastante emocionada justificou que gostava muito do trabalho do ator e que acompanhava sua carreira a mais de 20 anos. "Toda vida gostei muito dele e fico feliz



Creuza Resende: "Ele deixa muitas lutas"

por ele voltar aqui, mesmo que seja somente para ser enterrado. Ele é de nossa terra e tinha orgulho daqui, como a gente tem muito orgulho dele", finalizou.

Em Belo Horizonte o ator também foi homenageado pelo deputado estadual (PMDB) Geraldo Rezende. Em seu discurso, na Assembleia Legislativa, ele lembrou da infância sofrida de Grande Othelo. Em seu discurso o deputado citou que com a morte do ator a "sensibilidade certamente vai demorar a brotar novamente nos palcos", comentou.

Testemunho Imagético 29: GALVÃO, Luiza. Grande Othelo: multidão da o último adeus. In: Jornal Correio de Uberlândia, 01 dez. 1993. p.3. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

As manifestações referentes a Grande Othelo trazem como substrato as diferentes atribuições a Sebastião, ou seja, cada qual discursa conforme o seu próprio, conferido um sentido que converge para complexidade do sujeito morto que não foi singular.

A ocasião proporcionou inovações que firmaram a imagem glamourosa da solenidade como instrumentalizadora da proximidade de Sebastião Prata/Othelo à localidade.

As imagens em destaque reafirmaram tais efeitos, já que se fizeram numa relação direta ao mesmo, pelo veio familiar. Daí a representação da tia e dos filhos de Sebastião, durante o cortejo ter sido deslocada e utilizada para referendar essa

perspectiva. O efeito produtor de demanda de verdade se fundou no discurso sobre o mesmo, fazendo da relação de proximidade sua porta-voz, de modo que o sujeito que falou se equívaleu à sua historicidade.

Manusearam as lembranças de Dona Marolina, de modo a equivalê-las à historicidade, as quais foram mudadas para passados próximos dos leitores. Assim, a argumentação fragilizada de que o seu retorno decorre apenas de nascimento firmou-se como verdade, pela atestação familiar do referido caráter de proximidade moldurado pela mídia na ocasião:

Sua tia Marolina Francisca da Silva revelou que Othelo sempre foi muito levado. Quando pequeno, ele morava com os pais na Fazenda Capim Branco e ela morava em outra fazenda. Sempre que podia o moleque franzino visitava a tia, junto com seu pai. “A gente brincava muito”, lembrou emocionada Dona Marolina. “Depois de viúva e com Othelo muito “custoso”, minha irmã, mãe do garoto levado, preferiu deixar Othelo aos cuidados dos avós, morando na cidade”, contou ela. A lembrança do sobrinho foi sempre reforçada em suas visitas à Uberlândia, onde ele sempre visitava sua “Tia Neguinha”.¹²

Embora retratando a Grande Otelo, o contexto reporta-se a Sebastião Bernardo da Costa.

“Por em cena”¹³, Dona Marolina como tia de Sebastião como Otelo, foi apresentá-la como próxima daquilo que lhe conferiu vida e forma, promovendo sua aceitação, apesar de sua longa ausência. Tal tática igualmente foi extensiva aos seus filhos que dividiram a cena bricolada à tia. Tratou-se de uma memória em que, pela ausência de Sebastião, são construídos sentidos ao seu presente, em oposição ao seu passado restrito à localidade, manifesto via parentes por ocultação e silenciamento.

Contudo, em 2003, decorridos 10 anos da morte de Sebastião, Dona Marolina fez a seguinte interpretação do seu uso para a celebração:

Ressaltou que se eu fosse alguém bem trajado e de carro, não me receberia, em função de que 1993, durante o enterro de Prata em Uberlândia, sentiu-se usada pela prefeitura e pela imprensa, passando de Dona Marolina a tia de Grande Otelo. Isto é, seu nome foi esquecido, sendo conhecida apenas como tia de Otelo e, posteriormente, ao enterro retorna ao anonimato.¹⁴

¹² GALVÃO, Luiza. Grande Othelo: multidão da o último adeus. In: **Jornal Correio de Uberlândia**, 01 nov. 1993. p.3. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

¹³ EISSENTEIN, Sergei. Sincronização dos sentidos. In: **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.57.

¹⁴ O contato com Dona Marolina decorre dos diálogos com José Batista (primo de Sebastião Prata e sobrinho da mesma). Isto é, ao questioná-lo sobre a infância de Prata, ressaltava que somente a sua tia

Embora a infância de Sebastião seja o ponto de reconhecimento da cidade no cenário nacional, dinamizador das representações construídas pelas mídias (jornais e revistas) na referida conjuntura suporte de Sebastião em Prata como Grande Otelo, atrelados aos dizeres da Dona Marolina, não apenas reforçam tal dimensão, como atestam a proximidade pelos laços que com ela estabeleceram, já que Uberlândia se apresentou como gestora do seu reconhecimento nacional e internacional.

Observamos o entrelaçamento de representações públicas, de contínuas outras imagens nutridoras do processo que fundamentou a operacionalização do esquecimento, respaldadas no imaginário social.

O falar dos outros sobre si mesmo, autorizados por ele, produziu efeito de verdade, já que as lembranças externas, foram dadas a ler como de foro íntimo.

Cria-se um lócus de definições por bricolagem de lembranças produzidas, anunciadas por pessoas públicas que reforçaram seu caráter congênere, a exemplo da então Secretária Municipal de Cultura, Creuza Rezende:

“ele se encantou” agora, como nos encantou em vida, com sua alegria, trejeitos, mímicas e macaquices. Ele deixa um caminho a ser trilhado, de muita luta e conquistas”. Tenho a convicção de que as pessoas não morrem. Principalmente ele, que está imortalizado por sua obra, deixando uma grande luz no meio cultural e artístico, que deve ser avaliada, resgatada e seguida”, conclui.¹⁵

Dona Marolina era capaz de nos dar uma resposta. Isso me despertou curiosidade para conhecê-la, pois compreendia que era “chave” para desnudar peculiaridades em relação a Sebastião como Prata, haja vista que era uma de suas parentes mais próximas que estava viva e, para minha supressa, conviveu diretamente com o mesmo na infância. Por isso, indaguei qual era a possibilidade de entrevistá-la. Ele respondeu que era grande, porém, naquele instante, ela estava na zona rural e quando, estivesse na cidade ele entraria em contato comigo. Durante quase quatro meses, José Batista sempre utilizava a mesma justificativa nas várias vezes que nos vimos. Acredito que, de tanto insistir, ele me revelou a verdade, ou seja, que a sua tia morava no Bairro Dona Zulmira, mas pediu-lhe para não dar o seu endereço, já que gostaria de não ser importunada por causa de Otelo. No entanto, ele informou-me o endereço da residência dela. Desloquei-me até o local, e saindo ao portão, convidou-me a adentrar à sua casa. Já no interior da mesma disse-me que estava doente, indagou-me quanto a ser filho de um dos seus vizinhos. Então, expliquei o motivo de estar ali, e como fiz para localizá-la. Num primeiro momento, tive a impressão que se negaria a me atender, mas acredito que Dona Marolina acabou se identificando comigo, pois narrei a ela parte de minha experiência de vida. Essa experiência de Dona Marolina foi um dos elementos centrais para entender como ela foi construindo o seu discurso, ou seja, a partir dessa experiência ela elabora a sua narrativa, considerando que eu fui para saber de Grande Otelo e não da sua vida. Por isso, durante a entrevista recusava-se a falar da sua experiência de vida, limitando-se a vida de Sebastião como Prata. Compreendia que o mais importante era o seu sobrinho, por isso tentava eximir-se desse processo, pois acreditava que as pessoas procuravam para falar de Otelo e não dela, isso aparentemente a aborrecia, pois neste momento parecia que a ela era negado o papel de sujeito. Cf. minha monografia. SANTOS, Tadeu Pereira dos. **À luz do Moleque Bastião/Grande Otelo: “Aranhando” Uberabinha**, Monografia (Graduação em História). Universidade Federal de Uberlândia. 2005. pp.26-27.

¹⁵ GALVÃO, Luiza. Othelo: Grande multidão da o último adeus. In: **Jornal Correio de Uberlândia**, 01 dez. 1993. p.3. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

Foram imagens produzidas localmente, mas que, por terem sido publicizadas e ainda serem compartilhadas nacionalmente assumiram o mesmo tom nos meios de comunicação nacionais. Como lembranças externas justificadoras da comemoração solene do retorno, ao serem apregoadas por seus familiares, proveram-se de credibilidade, que se insenta de qualquer contestação. Na ausência de Sebastião, fizeram com que seus próximos fossem autorizados a falar por ele, ao invés de sobre ele, a exemplo de seu primo Walter, avaliando e acentuando a “verdade”:

“Não é um momento de tristeza. Como era seu desejo, o filho pródigo retorna a casa, para o descanso final”, avaliou o primo do ator, Walter José Prata. “Uberlândia fica sem sua maior expressão de cultura espontânea e um grande expoente da raça negra”, completou.¹⁶

Cidinha Resende falou por ele, como se fosse ele. A interação com o artista a fez sentir-se habilitada à assim proceder, valendo-se da confidencialidade, já que o ouvira a três dias de seu falecimento. Desta forma, a recorrência das informações foi criando o campo do convencimento e da aceitação social em oposição a qualquer possibilidade de contestação que, porventura, viesse a descaracterizar o manifesto:



Testemunho Imagético 30: GALVÃO, Luiza. Grande Othelo: multidão da o último adeus. In: *Jornal Correio de Uberlândia*, 01 dez. 1993. p.3. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

As representações que compuseram cada plano de caráter seletivo, se fizeram relacionais como suportes dos sentidos integralizadores da memória produzida pela

¹⁶ GALVÃO, Luiza. Grande Othelo: multidão da o último adeus. In: *Jornal Correio de Uberlândia*, 01 dez. 1993. p.3. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

mídia, como paisagem final do passamento, numa adequação do passado ao presente, como abertura de futuro como se intencionado por Sebastião.

Assim, as narrativas, por meio das realidades imagéticas e textuais, isoladas ou articuladamente, refletiram a heterogeneidade do processo de harmonização, em que os contrapontos, ao invés de produziram efeitos contraditórios, multiplicaram os modos de narrar e, ao mesmo tempo, se acentuaram como recordações e como expressões de verdades.

Houve um paradoxo ao tentar forjar-se memória por ocultação do passado, pelo fato da mesma se fazer inter-relacionada com o mesmo, em mútuo apoio. Dai propiciar dúvidas, que consistiram em canais a novas rememorações do esquecimento. Paul Ricoeur apresentou o argumento adverso à oposição entre memória e esquecimento, por apagamento de rastros, admitindo o inter-relacionamento do monolismo ao dualismo, sem excludência, já que:

aliás, fases de monismo e de dualismo alternam-se segundo o tipo de multiplicidades a dividir e de mistos a reconstruir. Assim, descobre-se com surpresa que a oposição entre duração e matéria não é definitiva, se for verdadeiro que se pode formar a ideia de uma multiplicidade de ritmos mais ou menos tensos de durações.¹⁷

O processo de certeza pela reiteração permitiu as dúvidas e nos conduziu a novos questionamentos, pois, embora se tenham feito pela lógica da mídia, deixaram rastros que explicitaram a relação de Sebastião com a localidade ao longo de sua trajetória, a qual, em seu passamento, necessitou ser significada em silenciamento.

As reiterações conduziram às dúvidas que, no entanto, foram afirmadoras de lembranças levantadas pelo próprio esquecimento, municiando-se de uma ambivalência ocasionadora, tanto do fechamento pela ocultação, quanto de abertura pela explicitação, já que: “o esquecimento designa então o caráter despercebido da perseverança da lembrança , sua subtração à vigilância da consciência”.

Por esse veio, tornou-se impossível equivaler o presente ao passado, ou seja, o presente anunciado não substituiu o processo que deu vida e forma. Contudo, foi possível afirmar que as duas temporalidades se fizeram entrelaçadas e que as representações manifestas no presente foram suscitadoras do passado, pois conforme

¹⁷ RICOEUR, Paul. O esquecimento: In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p.445.

Ricoeur,¹⁸ o “já” implica na prevalência do tendo-sido, vinculado à idéia do passado, em relação ao presente articulado ao ser-sido.¹⁹

As pompas e as circunstâncias demandaram uma dimensão à altura do ente celebrado. Disto destoou o sepultamento atestando uma fissura exemplificada pela vala comum, que reclamou a reparação via mausoléu. Tal sequela explicitou a fragilidade da construção celebrativa da memória forjada na heroicização e harmonização ocultadora do sujeito local e nacional, já que a obsessão seletiva pelo artístico consistiu em uma cegueira em relação a Sebastião.

O diálogo estabelecido nas manchetes de jornais procurou afirmar unicamente o caráter de Grande Otelo ao invés de Sebastiãozinho e Sebastião Prata, como filho da cidade, com a qual mantinha uma relação amistosa. Neste viés de análise, a imprensa parte do presente, fez “recuos” ao passado e retornou ao presente, tentando legitimar os seus interesses. Em meio a essa criação de memórias, emergiram significados que questionaram o caráter dessa construção, colocando em dúvida a pretensa amistosidade propalada pelos jornais locais. Os conflitos e as disputas também foram expressos durante o velório na Câmara Municipal, conforme a narração do *Jornal Correio do Triângulo* em 02 de dezembro de 1993, no artigo “O Enterro de Othelo”:

Causou furor a postura de algumas autoridades durante os dias de funeral do ator uberlandense Grande Othelo. Durante as exéquias, na Câmara, dois militantes da oposição foram vistos comentando maldosamente que o enterro foi transformado numa festa política. Segundo estes a administração obteve grande dividendo promocional com os preciosos minutos em rede nacional nas TVs. Internamente, muitos apontaram a secretária de Cultura, Creusa Rezende como a principal beneficiária do evento em que se transformou o enterro de Othelo.²⁰

Se, por um lado, a narrativa demonstrou contradições envolvendo os grupos políticos locais, por outro, abriu-se a desarmonia corrente no cotidiano alimentador do imaginário referente ao mesmo, marcado por conflitos e desentendimentos com Sebastião. Tais tensões foram expostas como clarão pelo episódio no cemitério São Pedro, o qual foi notícia do *Jornal do Brasil*, na edição de 01 de dezembro de 1993, com

¹⁸ Ricoeur apresenta a diferença das concepções de Bergson e Heidegger em relação ao próprio esquecer. O primeiro admitindo o ser-sido imemorial pela consideração dos extremos e omissão do intermediário, enquanto o segundo, embora considere o tendo-sido dotado de memória, assume a concepção bergsoniana por puro pragmatismo filosófico e omissão a historicidade.

¹⁹ RICCOUER, Paul. **Op. cit.** p.451.

²⁰ O enterro de Othelo. *Jornal Correio do Triângulo*, Uberlândia, 02 dez. 1993, nº 16.417. p.2. Acervo Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

o título “Grande Othelo é enterrado em meio a discussão sobre o jazigo”, elaborado pelo jornalista Apoenan Rodrigues.

A representação final do féretro de Sebastião, veiculada por meio do referido Jornal, apesar de resultante da disputa por parte do Rio de Janeiro, pela guarda de Sebastião, onde vivera, aproximando-o da mesma pela relação de pertencimento, manifestou-se como geradora dos conflitos corroboradores do questionamento da memória compatibilizada construída pelos meios de comunicação locais:



O caixão, coberto com a Bandeira Nacional, percorreu as ruas de Uberlândia. Othelo foi velado na Câmara

Grande Othelo é enterrado em meio a discussão sobre jazigo

■ Uberlândia cede túmulo simples até mausoléu ser construído

APOENAN RODRIGUES

UBERLÂNDIA, MG — A família de Grande Othelo recusou-se a enterrar o ator na quadra 4, túmulo 57, como estava previsto. Eles disseram que lá já estavam os corpos de dois tios, que serão exumados por decisão da viúva, Maria das Graças Jesus, que ali pretende construir o Mausoléu Grande Othelo. O ator foi velado na Câmara Municipal, mas o enterro, por causa desse entrave, acabou atrasando: só começou às 17h30.

A família Freitas, do Rio, que criou Othelo, sugeriu que ele fosse enterrado no jazigo da família. A sugestão foi do médico Jonas de Freitas, mas seu irmão, Ismael, dis-

cordou. Depois de longas discussões, o prefeito cedeu um jazigo simples na quadra 31, túmulo 77, uma lápide de cimento pintada de branco.

O bairro Dona Zulmira, na periferia de Uberlândia, no Triângulo Mineiro, que Othelo visitou pela última vez há 12 anos, estava triste. Parentes e vizinhos se preocupavam em como transportar tanta gente ao aeroporto, onde o corpo do ator chegou, às 11h13, num caixão coberto com a bandeira brasileira, num 737 da Varig.

Desembarcaram a última mulher de Othelo, Maria das Graças, seus irmãos Mário Luiz de Souza Prata, Sebastião, José Antônio, e a

meia-irmã Jaciara Silva. O corpo do cidadão Sebastião Bernardes de Souza Prata — seu nome real — foi transportado em carro dos bombeiros, antecedido por bailetores.

O presidente Iomar Franco, que deveria ser representado pelo ministro da Cultura, foi representado pelo representante do representante, no caso, o diretor da Fundação Palmares. A secretária de Cultura de Minas, Celina Albano, que representaria o governador Hélio Garcia, mandou seu chefe de gabinete. A secretária municipal de Cultura, Crença Resende, foi.

Abraços, pêsames e risos de antigos amigos e parentes que se reencontravam gerou uma mistura de tristeza e confraternização.

Testemunho Imagético 31: Grande Othelo é enterrado em meio a discussão sobre jazigo. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 01 dez. 1993. p.1.

O desfecho do sepultamento transformou-se numa convulsão, em que a família, por intermédio da viúva, buscou assegurar a construção do mausoléu, recusando o espaço anteriormente previsto. Somente neste momento, familiares do Rio e locais e os Freitas assumiram a centralidade na busca de uma solução. Foram destacados ramos ligantes ao morto, além dos Freitas. A simulada trégua manifestou uma incompatibilidade intolerável e uma desconfiança total em relação aos órgãos públicos, levando à assinatura de um documento, firmando a construção do mausoléu pretendido pela família.

Na especial circunstância da morte, elementos próprios ao sujeito voltaram a ser revitalizados, tais como a família e espaços inerentes à sua existência, com a pretensão de um apaziguamento que, no entanto, se apresentou fugaz, pela persistência das incoerências. Dessa forma, a família foi colocada “em cena” a serviço do celebrismo apaziguador. A mesma se tornou o foco da resistência contraditória que não consegue ser ocultada, a exemplo da indefinição do local de sepultamento, que delongou por dois dias a sua efetivação, até o cumprimento do negociado, que consistiu num mausoléu e não numa simples vala comum.

A representação foi tecida pelo Jornal do Brasil, em 29/11/1993, último instante do encerramento do cortejo fúnebre de Sebastião, cidade de Uberlândia-MG, com duração de três dias. Iniciou-se no Rio de Janeiro (27/11/1993), onde foi velado na câmara municipal, e, posteriormente, traslado para Uberlândia, sendo também velado na Câmara Municipal local, por dois dias, após os quais sepultado no Cemitério São Pedro. O jornal do Brasil utilizou-se da estratégia que, sutilmente, contrapõe o imagético e o textual, expondo as fraturas ocorridas na solenidade póstuma de Sebastião.

Por um lado, a iconografia é uma representação do deslocamento do falecido no carro do corpo de bombeiros pelas ruas da cidade para o cemitério São Pedro, um dos ápice da comemoração solene, como último instante da homenagem a Sebastião.

Por esse veio, a narrativa jornalística produz efeito sensorial e sensibilizador estabelecendo uma relação de equivalência entre a imagem e o título da matéria, centralizado em caixa alta e abaixo da imagem, de modo a renovar as lembranças do cortejo e, ao mesmo tempo, dos conflitos havidos. Enquanto a iconografia manifesta um instante público, o textual compõe-se de elementos ocorridos nos bastidores da comemoração que, embora explicitados pelo Jornal Correio de Uberlândia, foram silenciados pela referida comemoração. Ainda que se constitua parte das bricolagens

cujas representações abrangeram a integralidade do cortejo, focaram, sobretudo, o instante derradeiro, ou seja, o local do sepultamento.

A precisão, pela descrição narrativa, produziu efeito de verdade, sensibilizador dos leitores ao se valer dos dizeres da família, conferindo credibilidade à interpretação tecida.

A sutileza das elaborações dos referidos jornais se conflita veladamente pela disputa por Sebastião entre as cidades do Rio de Janeiro e Uberlândia. Enquanto o Jornal do Brasil apresentou os familiares de Sebastião como Prata nos conflitos relacionados à indefinição do local a ser sepultado, o Jornal local Correio de Uberlândia acusou a viúva, preservando os demais familiares, num reforço em não quebrar o desejado apaziguamento.

As simultâneas ocultações dos conflitos decorreram do fabrico da narrativa por um fato no presente, que, ao mesmo tempo, relacionou-se a seu passado. O Jornal do Brasil, motivado por interesses políticos, apresentou o referido episódio como fraturador da memória em construção.

Tanto o jornal carioca quanto os locais evidenciaram as controvérsias da teatralização da morte, que permitiram indagar em que consistiu a relação entre Sebastião e a cidade, o que foi perceptível no artigo do contemporizador Luiz Fernando Quirino, justificador das críticas em 12/11/1993, referido à mudança do nome do Teatro Vera Cruz para Grande Otelo:

No último dia 12, fiquei decepcionado. Tudo havia sido cuidadosamente preparado para a reconciliação de seu filho mais famoso com alguns setores da comunidade que misturam arte com política.

Desde 1982 bati insistentemente na mesma tecla.

Seria bom homenagear Grande Othelo antes que ele fosse apenas uma saudade. Um grupo se uniu à minha voz. E então, o colega Batista Pereira, na condição de vereador, levou o debate ao plenário.

Projeto aprovado, segue para a sanção do Prefeito Paulo Ferrola da Silva. Ele cumpre a promessa feita a mim no palanque dos jurados do carnaval 93.

Ficamos muito decepcionados ao recebemos, horas antes, a notícia de que Sebastião Bernardo da Costa (esse era o seu nome) não viria.

Dissemos tolices, ouvimos tolices. O que importava era que o nome artístico do menino humilde nascido em 1915. Em São Pedro de Uberabinha, estava agora, para sempre, lá na fachada do teatro.

Ele havia dito à secretária Creuza Rezende em particular e aos ouvintes do programa do colega Severino Izael, publicamente, que desejaria vir morar em Uberlândia.

Seriam os anos restantes de sua vida, em companhia de gente que certamente o cercaria de amizade e respeito. Mas, naquele 12 de novembro de 1993, ele não veio.

Talvez, quem sabe, em outra oportunidade. A homenagem de Uberlândia ficou muito pequena ante ao reconhecimento internacional. Paris disputava com Uberlândia a alegria de homenageá-lo.²¹

A presente narrativa apresenta diplomaticamente Grande Otelo da mácula por estratégia dissimuladoras, em que tornou nítido o camuflado imputado ao cidadão uberlandense Sebastião Bernardo da Costa, primeira alcunha de Sebastião.

Embora a narrativa de Luiz Fernando Quirino se apresente contemporalizadora ao episódio do descerramento da placa do Teatro Grande Otelo, nas três últimas linhas da mesma, contraditoriamente, manifesta o ressentimento ao sujeito, afirmando o mesmo ter preterido a localidade a Paris: “Sebastião ausentou-se à homenagem que a cidade lhe prestou, mas foi a Paris, mesmo doente, receber honrarias.” É importante ressaltar que Paris foi sempre referência para a localidade e, paradoxalmente, o negro Sebastião que não veio ser homenageado pela cidade natal vai a Paris para lá falecer. Todavia, a homenagem do teatro mais uma vez foi realizada, sem consenso, contrariando lideranças políticas locais, o que revela uma certa rejeição pelo artista, enquanto a de Paris significava reconhecimento nacional e internacional da sua arte, como apogeu da sua trajetória artística.

O passado seletivo reclamado por Quirino, ao invés de conformar ao propositado pela ocasião, renovou as controvérsias entre Sebastião como Prata e a localidade, em que a referida homenagem se apresentou fragilizada como as várias outras que tramitaram por demasiado tempo para serem outorgadas, pois, conforme o próprio autor, seu processo se iniciou em 1982 e apenas foi consumado em 1993. Isto é, para que pudessem conferir o seu nome a um espaço existente na localidade, já por aproximadamente três décadas, decorreram 11 anos necessário para apaziguamento dos ânimos internos e, ao finalizar, mudou a fachada do Cine Vera Cruz para Teatro Grande Otelo.

Em contrapartida, já ciente do seu próprio ocaso, apesar de publicado o poema em que nega o interesse em ir a Paris, o reconhecimento a ele lá conferido lhe afigurava real pelo seu profissionalismo, diferenciado da sua instrumentalização quando oportuno na propalada cidade mãe, que, pela condição reclamada, ao invés de ressentida, deveria ter se feito orgulhosa pelo êxito de seu filho:

²¹QUIRINO, Luiz Fernando. Não era bem assim. **Jornal do Triângulo Correio**, Uberlândia, 30 nov. 1993, nº 16.415. p.4. Acervo do Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

Sabe, eu queria ir a Paris.
 “O centro da cultura do mundo”
 Tava me sentido no meio dos outros
 Como se fosse um vagabundo
 Dali aquele cara, o Ivo Carabajal
 Inventou uma festa
 E sem que eu sentisse fiquei no meio
 Antes nervoso e abestalhado...
 Mas dali veio gente, muita gente.
 Veio a Jacira e veio o Ary também
 O Tião falou minhas poesias...
 Comecei na minha terra
 A me sentir, como se fosse alguém
 A Hela, até virou declamadora
 Porque a Lúcia Regina faltou
 Declamou aquela poesia minha
 Floresta de pedra, lá do salão
 O negócio então foi crescendo
 Crescendo e alegrando meu coração
 Puxa! Fiquei tão feliz e contente
 Quando eu vi tanta gente...
 Sabe de uma coisa, João?
 Tão cedo, não quero, ir a Paris, não
 Vou ficando por aqui mesmo.
 Com o Sarney, depois o Fernando...
 Si os outros, de um jeito, jeito ou de outro
 Eles estão, no barco, se aguentando,
 Eu, que também sou um deles, não sou ninguém
 Vou, se Deus quiser, me aguentando também.
 1990²²

Daí, a sua presença ou ausência às homenagens decorrerem de suas deliberações políticas. Como cidadão uberlandense não se eximia de assumir suas posturas próprias. Não se confinou ao mero intuito de morar ou desejo de em Uberlândia ser sepultado.

As homenagens, tanto em vida quanto póstumas, reverberam a problemática do sujeito Sebastião e sua terra natal que o celebra na proposição de recompor perene desarmonia, a exemplo de sua participação no movimento emancipacionista do Triângulo em 1980²³, contrariando os interesses locais e ocorrida no hiato temporal entre a proposição e efetividade da dissonante homenagem.

No final da década de 1980, mais especificamente em 1987, o Estado buscou um estreitamento com Sebastião como Grande Otelo em decorrência do movimento

²²PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Não, eu não vou a Paris! In: **Bom Dia, Manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 92.

²³ Uma discussão mais acurada ver: SANTOS, Tadeu Pereira dos. **Grande Otelo/Sebastião Prata: caminhos e desafios da memória**. Uberlândia, Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

separatista. Isto é, concede ao mesmo uma homenagem travestida em honraria, expressão não apenas da localidade em que nasceu, mas do próprio Estado em busca de sua adesão a uma causa maior, a não separação do Triângulo Mineiro de Minas Gerais. Tanto em Uberlândia, quanto em Belo Horizonte, os jornais noticiavam Otelo positivamente como representante de uma geração de atores consagrados, mas que pareciam fadados ao esquecimento. Constróem, entre os anos de 1970 e 1988, versões que valorizaram Sebastião como Grande Otelo, desde a instalação do seu busto na Praça Tubal Vilela em (1972) até a época do movimento separatista(1988), momento em que sua figura pública retornou às redações de forma negativa, numa espécie de ruptura do mesmo com a localidade, personificando a “derrota” dos triangulinos.

A instituição de memórias que vinculam Sebastião como Grande Otelo à cidade, apresentando-o como um ícone local nas páginas da imprensa, cedeu lugar à veiculação da sua imagem na televisão como ícone regional, numa alusão ao seu pertencimento ao Estado de Minas Gerais, no intuito político de lançar por terra a idéia da separação do Triângulo Mineiro do restante do Estado.

A passagem de Sebastião como Grande Otelo do local ao regional produz efeitos transformadores no âmbito do movimento separatista: o deslocamento de sentidos faz emergir versões sobre o artista silenciadas até então, questionando os produzidos positivamente.

Luiz Fernando Quirino elabora, em 30 de novembro, nova narrativa, na qual justifica que os impasses foram insuficientes para impedir-lhe a homenagem. Aponta o motivo de sua decepção e porque agiu da forma anterior em virtude do seu não comparecimento ao evento.

Evidencia que o desejo de homenageá-lo era oriundo da década de 1980, mas apenas na década de 1990 se efetivou, com o apoio do Vereador Batista Pereira, o empenho da Secretária Municipal de Cultura, Creuza Rezende, e o apoio do Prefeito Paulo Ferolla, mesmo com políticos contrários à mesma. Ao referir-se aos impasses, destaca a não separação entre arte e política pelos seus adversários.

O jornalista considerou que a vida artística de Sebastião estava imbricada na sua vida pessoal. Entretanto, um aspecto contrariava os grupos políticos locais: a cidade, tida como pacata e ordeira, ser representada nos cenários nacionais e internacionais por um negro, cuja conduta refletia aspectos sócio-culturais das classes populares, pelos modos de vidas assumidos na luta pela sobrevivência cotidiana, em uma sociedade que ativamente as renegaram e as rotularam pejorativamente. Contudo, o profissional afirma

homenagear o menino humilde Sebastião Bernardo da Costa (Sebastiãozinho), o qual, no entanto, havia sido aqui “descaracterizado” por homenagens destinadas ao ator e não ao “homem”. Sebastião tinha significado negativo, enquanto Otelo adquiriu glamour e aplauso. Todavia, a expressão dessa ambigüidade é a afirmação de que o artista preferiu Paris à sua terra natal e, mesmo assim, a homenagem local foi concretizada e assistida pela população e seus familiares não apenas como um mero desejo saudosista.

A imprensa empenhou-se em apresentar a cidade natal como o último lugar de homenageá-lo em vida, conforme os dizeres a seguir:

Carmem Miranda, Leila Diniz, Agostinho dos Santos também embarcaram um dia para longe e...
 Agora, aqui está Grande Otelo.
 Seus familiares, certamente irão até ao teatro. Verão que Uberlândia, por força do destino, prestou-lhe a última homenagem.
 E ao desejar ser sepultado aqui, ele, Grande Otelo, também prestou sua homenagem definitiva de uberlandense e mineiro à sua cidade natal que, aliás, nada ou quase nada fez por ele.
 Há um busto na praça principal,
 Há um teatro com seu nome.
 E um mausoléu será erguido para ser visitado pelos amigos que vierem até aqui.
 Há um teatro com seu nome.
 E um mausoléu será erguido para ser visitado pelos amigos que vierem até aqui.
 Mas não era isso que desejávamos.
 Não era bem assim que o queríamos receber.
 Não tenho mais nada a dizer.²⁴

Pela interpretação jornalística, o passado ressurgiu com perspectiva de futuro, não tão distante, anunciado como promessa que deverá apagar o passado não desejado.

Os espaços foram anunciadores de uma dimensão interna por meio da externa, afinando-se às pretensões presentes para delinear o olhar ao passado projetado ao futuro e despojado de historicidades. No entanto, os referidos espaços conferidores de acepções pela linguagem, ao mesmo tempo, prenunciadores de outras possibilidades de definição da aludida realidade, pois enquanto esquecimento de reserva, reclamaram do externo a sua perscrutação interna ontologicamente, que se apenas conformada à ocasião, se faria ocultadora da sua própria existência.

Isso se revela pela referência a personalidades artísticas selecionadas que o fez lembrado por tal veio, bem como pelos lugares apresentados e equipados da

²⁴QUIRINO, Luiz Fernando. Não era bem assim. **Jornal do Triângulo Correio**, Uberlândia, 30 nov. 1993, nº 16.415. p.4. Acervo do Arquivo Público Municipal de Uberlândia.

denominação Grande Otelo. Tais homenagens foram prestada a Grande Otelo como se a Sebastião, sendo a mudança do nome do Teatro a mais importante.

O anunciar as homenagens pela presentificação dos lugares foi um modo de reconhecimento de Grande Otelo e negação do próprio Sebastião. Tomar Sebastião por Grande Otelo oportunizou à localidade ocultá-lo em negação do seu próprio passado conflitante com a mesma. Daí, o passado emergente assumir maior amplitude do que o seu próprio portador, do qual o mesmo foi desconsiderado.

Os lugares indicados desempenharão o papel de dirigir as lembranças pelo olhar, já que materializados estrategicamente na dinâmica da circulação de transeuntes, se fazem reavivadores de recordações às presentes gerações e, num futuro próximo, serão também às futuras, balizadores que, de fato, pela habitualidade, configurarão o vê-lo e lê-lo, naturalizando o recordar pelo silenciamento dos conflitos e, ao mesmo tempo, impondo, definitivamente, a memória que os harmonizam.

Pela força fundadora do olhar como lócus do lembrar, tentaram delinear as ações da memória e do esquecimento, para apagar o ressentimento entre a localidade e Sebastião.

O apregoado desejo de retorno foi anunciado como equivalente à sua ausência e seu desejo de futuridade. Daí, os lugares terem sido elementos que o substituem e, ao mesmo tempo, criaram-no para ser lembrado vinculado à mesma.

O passado (o teatro e o busto) manifesto se ajusta à ocasião como justificador da memória que se quer presente, em oposição à preteridade que se quer negada, mas flui cotidianamente.

Se a ocasião, por um lado, faz-se oportunizadora das irrupções de lembranças de Sebastião, em que os conflitos são anunciadores de imagens não afeitas à conjuntura enquanto reserva, por outro, há o trabalho elaborado pela linguagem como modo de impedimento ao trabalho da memória e, sobretudo, regulador e moldurador por manipulações entre o relacional da memória e o esquecimento como opostos.

Pela narrativa anunciada, tais lugares funcionarão como instrumentos pedagógicos incentivadores do ver como crer, o tempo, proporcionando a construção da memória consensual às gerações futuras, pelo apagamento das lembranças realcadoras dos conflitos e contradições, ainda persistentes.

Relacionar-se presente (morte) e passado (busto, teatro e a promessa da construção do mausoléu), com abertura de futuro, cujos sentidos atribuídos a Sebastião

na referida conjuntura se fazem relacionais aos anteriores, dimensionam o temporal, num veio de lidar com ele como objeto de afirmação.

De tal modo, falam em nome de Sebastião, apresentaram o seu retorno como se pretendido por ele, para recompensar as homenagens recebidas, que ocultam ou silenciam conflitos ou desavenças, que apenas poderão ser superados com o dever do tempo, não obstante, a sublimação simbólica-política não se efetivar no imaginário popular, onde é plasmada “povoada” por fraturas de pretensa hegemonização.

Por esse veio, o teatro caracterizador do último conflito entre Sebastião e a cidade foi apresentado na referida ocasião como sublimador por ser considerada a última homenagem dela ao filho:



DESPEDIDA 3 - Othelo “visita” o teatro ao qual emprestou o nome

Testemunho Imagético 32: Jornal Correio do Triângulo, Uberlândia, 01 dez. 1993, nº 16. 416. p.3. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

Se, por um lado, a sublimação política foi realizada produzindo uma imagem voltando as atenções ao público nacional, por outro, no âmbito local, a mesma coexistiu com os antigos conflitos, jamais resolvidos, em decorrência da ausência de um trabalho de perlaboração, reclamado para uma verdadeira catarse de ambos.

Daí, o estereótipo harmônico, ao invés da suplantação dos problemas recorrentes e não superados, a exemplo do simbolismo do teatro, apenas como um gestual de exterioridade para um sujeito que por não mais falar, não responde a tal gesto, mantendo-os. Embora se construa nova memória para harmonizar Grande Otelo à localidade, persistem as demais que foram obscurecidas e se firmaram remanescentes ao cotidiano local.

Concomitantemente a essa ocultação de memórias, há a afirmação das mesmas pulsantes no dia-a-dia, o que possibilitou tanto a versão do liame construído via infância, como, ao contrário, também a explicitação das contradições ocultadas, nela presentificadas cotidianamente, alimentando a perpetuidade do imaginário da negação do sujeito, por não conseguir enquadrá-lo nos almejados paradigmas, promovendo a sua pseudo reconciliação via Grande Otelo.

3.

**O DIA QUE EQUIVALEU A 78 ANOS:
RASTROS DE SEBASTIÃO PRESENTIFICADOS EM
OTELLO COMO SUA REPRESENTAÇÃO**

Devemos lembrar o passado, sim; mas não
lembrar por lembrar, numa espécie de culto ao
passado.

Jeanne Marie Gagnebin

O uso do passado, na morte de Sebastião, visou à operacionalização do seu esquecimento, em que suas imagens publicizadas se constituem em *re-apresentações* dos abusos outrora tecidos socialmente. Por meio do gestual, tomado o *tropo* cômico pelo grotesco e vulgar, moldurou sua identidade social em Grande Otelo, equivalendo os universos artístico e pessoal, em que o ficcional transmutou-se em histórico enquanto expressão da verdade.

Tal memória, assim materializada, renovou os processos de produção de sentidos, cuja circulação fez crescer uma recepção propositadamente expressiva das noções de aceitação e reconhecimento. A sua tessitura imagética, cujo fato de “lembrar” se faz pela dispersão mnemônica de imagens pré-selecionadas, caracterizou a produção de esquecimento por meio de movimento que procuraram encobrir o dado forjado de sua identidade, acoplando representações pontuais, organizadas cronologicamente.

A integralização de suas nomeações temporais através de atribuições diversas, ajustando-o enquanto uma paisagem de Sebastião em Grande Otelo, (na qual essa própria identidade construída confundiu Sebastião com o próprio Sebastião), num paradoxo necessário ao avivamento mais autêntico e originário de sua própria vida.¹ Silenciou-se Sebastião por Sebastião como Prata, mantendo-se as marcas dessa violência, cujo preço da auto-conservação de Sebastião como Prata em Grande Otelo foi a equivalência de ambos.

¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Homero e a dialética do esclarecimento”. In: **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p.32.

O processo de criação da memória que conserva Sebastião *em* Prata como Grande Otelo foi desenvolvido pelas linguagens jornalísticas de diferentes Estados, especialmente de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, num movimento em que, por um lado, plurais matérias propagaram-se sincronizadas, algo próprio dos mecanismos de reprodução no interior dos canais midiáticos. A organização, a estética, a modelação gráfica, ensejam o campo visual, delineando a significação compartilhada em suporte à referida construção. Daí, a notícia da morte de Sebastião ter sido ressaltada por uma orquestração simultânea, cadenciada, de produções de sentidos dados como se fossem expressivos da integralidade do sujeito. Por outro lado, a coerência interna dos quadros ou representações erigidos imagetivamente pelas mídias, dotou as matérias de um sentido de integralidade, reafirmando a enunciada significação.

As manchetes dos jornais pretenderam afirmar uma dimensão exterior de Grande Otelo que, por um ângulo específico de observação, estariam pautadas na subjetividade do próprio Grande Otelo, evocando uma história do sujeito, desde seu nascimento à morte. As formas de lembrar, na referida ocasião, foram fundamentais no tocante à *re*-apresentação da violência que transformou Sebastião em Grande Otelo. Aqui, erigiu-se um tipo de pilar mnemônico cuja ideia de conservação fundamentaria o fato de “eternizá-lo”, negando suas peculiaridades e mesmo deixando de fora os mecanismos que pretendiam alçá-lo à condição de “produto”. O aspecto a ressaltar, neste cenário montado, diz respeito ao ensino, levado adiante pelo olhar da mídia, em preservar a sua vida (e, porque não dizer, sua memória), através de uma imitação mimética do amorfo (não tem forma determinada), que não sendo cristalizada, irradiou novas possibilidades de interpretação e expressão sobre a vida e obra de Sebastião/Sebastião como Prata/Grande Otelo, as quais asseguram significação inovadora em relação àquilo que permanece.²

O ato de lembrar, no referido contexto, moveu-se procurando opor-se, disfarçadamente, ao esquecimento, como uma espécie de reaviamento a recuperar o processo em que Sebastião deixa de ser ele mesmo para assumir uma nova identidade, numa trajetória marcada por imposições e violência via mercado midiático, em que o transmutaram da condição de Sebastião à Sebastião como Prata e, posteriormente, a Grande Otelo, muito em decorrência de suas atuações no cinema brasileiro. A pluralidade de imagens de Sebastião, vinculadas a esse panorama de notícias e

² GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Op.cit.** p.33.

entretenimento, ocorreu em meio às mudanças de cenários realizados pelas próprias mídias, que não produziram uma versão crítica sobre Sebastião mas, antes, desvelaram um jogo de imposições e de leituras unilaterais que sujeitaram-no a manter-se, quase que com exclusividade, a um único repertório cênico, pautado no gestual como elemento a referendá-lo.

É neste sentido que a mundanidade de Sebastião foi incorporada ao universo de Grande Otelo, uma vez que os diversos filtros de suas experiências, enquadradas aqui e ali em diferentes contextos históricos, delinearão sua identidade artística, realçando suas atuações enquanto ator à sua própria identidade. Os lugares que vinculam o ser Sebastião como Prata a suas experiências artísticas, se estabeleceram como suportes de lembranças e recordações do passado já que, seletivamente, fizeram-no lembrado enquanto ator encobrendo ou ocultando seu “verdadeiro” eu, esquecido por essa dinâmica do lembrar. Ainda assim, em meio a passos estratégicos, Sebastião, como ator, ampliou a memória pública do ser Grande Otelo, em concomitância à memória do próprio Sebastião.

O veio cômico de natureza grotesca delimita o jogo de “continuidade” e inovação, engendrando uma identidade que, ao mesmo tempo, referiu-se a Sebastião com o Grande Otelo personagem, estabelecendo uma relação de proximidade com o universo do sujeito Sebastião como Prata. O ficcional assume dimensão histórica quando, na verdade, deveria ter sido objeto de reflexão. Segundo Paul Ricoeur, o mesmo assume um duplo movimento: de tecer a trama e distinguir o *que é de fato histórico*, pois não há possibilidade de construção da narrativa sem o elemento ficcional, já que o vestígio que configura o ato de escrever resulta da relação tecida entre o mesmo e o real:

É evidente, no fenômeno do vestígio, que culmina o caráter imaginário dos conectores que marcam a instauração do tempo histórico. Essa mediação está pressuposta na estrutura mista do próprio vestígio enquanto efeito-signo. Essa estrutura mista exprime, abreviadamente, uma atividade sintética complexa, em cuja composição entram interferências de tipo causal aplicadas ao vestígio como marca deixada e atividades de interpretação ligadas ao caráter de significação do vestígio, como coisa presente que vale por uma coisa passada.³

³ RICOEUR. Paul. “O entrecruzamento de ficção e história”. RICOEUR, Paul. In: **Tempo e narrativa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 311

As molduras midiáticas inverteram a especificidade da leitura aqui experimentada, linearizando-o como algo comum, presas ao impacto produzido sensorialmente, propondo uma dada “críticidade”. Deste modo, “a ficção tem a capacidade de suscitar uma ilusão de presença, controlada, porém, pelo distanciamento crítico”.⁴

A evocação das recordações se dá pelo recolhimento do passado, esboçando uma busca por aspectos que se fizeram suportes à existência de Sebastião em Prata como Grande Otelo. Tal premissa tornou-se objeto de resgate e, por conseguinte, condicionante da relação memória e esquecimento, numa tentativa de, ora reavivar representações conservadoras contra o esquecer, ora conferindo ao passado a quantificação de caráter mnemônico já que:

uma obsessão que também pode reinstalar, infinitamente, os sujeitos sociais no círculo da culpabilidade, da auto-acusação e da auto-justificação, que permite, em suma, permanecer no passado em vez de ter a coragem de ousar enfrentar o presente.⁵

As representações divulgadas em diferentes linguagens foram, paulatinamente, sendo inseridas na referida conjuntura de forma horizontal. Nela, o dado quantitativo compôs-se como elemento afirmador de sua “grandeza”, embora privando-o de seus suportes existenciais. Buscou fechar a realidade em si como atestadora de tal condição, com o intuito precípua de exprimir o passado. As ideias presentificadas no cortejo fúnebre deveriam conduzir a aberturas para a relação memória e esquecimento. Para Gagnebin existe:

Um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção ao vivos.⁶

As tentativas de configuração de uma determinada “negação da realidade”, expressadas nas relações estabelecidas entre Sebastião, Sebastião como Prata, Sebastião como Grande Otelo e personagens, são evidentes nos processos que asseguraram sua

⁴ RICOUER. Paul. “O entrecruzamento de ficção e história”. RICOUER. Paul. In: **Tempo e narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p.222

⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O que significa elaborar o passado”. In: **Lembrar, escrever, esquecer**, São Paulo: Editora 34, 2006. p.105.

⁶ **Ibid.**

transformação em um produto cultural consumível, atrelando sua vida pessoal à arte de Grande Otelo.

O *tropo* cômico se afirmou como objeto de identificação à realidade de Sebastião como extensão à de seus personagens, experimentados por ele como Sebastião em Prata mas dando substância à existência de Grande Otelo. Por essa lógica, a verticalidade cronológica criou-se uma demanda de verdade, uma ilusão de profundidade em substituição à historicidade, numa paisagem tecida cotidianamente por uma habitualidade temporal.

O ato de lembrar, que se instituiu pelas linguagens, derivou de uma correlação estabelecida entre repetição e habitualidade. Vejamos como esse processo ocorre em matéria da *Folha de S. Paulo*, em 27/11/1993:

Carreira de ator começou aos nove anos

Da Reportagem Local

Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo, nasceu em Uberlândia, Minas Gerais, em 18 de outubro de 1915. Os pais viviam em uma fazenda, a avó era parteira e até os oito anos, o menino se divertia "correndo atrás de seriemas" e dando espetáculo no lobby de um hotelzinho. Aos nove, foi descoberto. Até morrer, fez 102 filmes e mais de cem espetáculos de teatro.

Uma família de artistas trouxe-o a São Paulo. O garoto acabou fugindo de casa, foi levado a um orfanato e adotado por uma tradicional família paulistana, os Queiroz. Estudou em escolas tradicionais e teve como professor Rodolfo Maier, autor de "As Mãos de Eurídice", um dos maiores sucessos teatrais brasileiros. Maier não o achava grande coisa como ator.

Até os dezotto, 'Bastãozinho' teve suspensa sua vida de ator. Mas, em 1923, outra mudança, e o começo de sua carreira como profissional: foi a Campinas, cantar. Um ano depois, estava no Rio, cantando na Companhia Negra de Revistas, com Pixinguinha como maestro.

Nessa época, já era Otelo, mas ainda não era Grande. O apelido vinha da infância: franzino (adulto, media 1m54), o menino era chamado pelo professor de canto de "Pequeno Otelo", uma referência ao personagem de William Shakespeare e Giuseppe Verdi. Em 1926, na peça "Goal", aparecia nos créditos como "The Great Otello".

Nos anos 30, o ator consolidou sua carreira no teatro de revista e no cinema. No cassino da Urca, no Rio, trabalhou de 35 até 46. Na época, contracenou com Linda Barista, Josephine Baker, Carmen Miranda. Ficou famoso.

Em 1935, no teatro, começou sua parceria com Oscarito. Os dois formariam no cinema, durante quase 20 anos, a dupla mais conhecida da história da chanchada. Fariam 13 filmes, entre os quais "Carnaval no Fogo" e "Esse Mundo é um Pandeiro".

Grande Otelo teve cinco filhos, de três casamentos. O primeiro acabou em tragédia: em 1949, a mulher, Lúcia Maria, matou o filho do casal, de seis anos e suicidou-se em seguida. O marido, que já "gostava de cachaça", como dizia, virou alcoólatra.

Casou-se de novo, com Olga, com quem teve quatro filhos. Acabou separando-se dela em 1970, para ir viver com Maria Helena Soares, ou Josephine Helena, que conhecera em uma boate. Em 1987, levou uma facada da mulher e foi parar na delegacia. Separou-se de novo pouco depois.

Seu maior momento como ator cinematográfico chegou em 1969. O ator já era conhecido como ator dramático, depois de sua participação em "Rio Zona Norte" (1959), de Nelson Pereira dos Santos, e "Assalto ao Trem Pagador" (1962), de Roberto Farias. Mas foi "Macunaíma", de Joaquim Pedro de Andrade, que o transformou em ator conhecido internacionalmente. A figura pequena, gozadora, de chupeta e fraldão, nascendo já crescido, era o perfeito Macunaíma.

Sua saúde, abalada pela bebida e pela vida boêmia, não era muito forte. Antes do ataque de ontem, tivera cinco enfartes, o último deles em Paris, em 1990. Não era rico. Em 1992, o Senado brasileiro concedeu-lhe uma pensão.



Grande Otelo em seu papel mais famoso, em 'Macunaíma'

Testemunho Imagético 33: Ator queria vaga na Academia de Letras. In: Jornal Folha de S. Paulo. São Paulo, 27 nov. 1993. p.1.

A matéria traz os *nós* indicativos da complexidade de Sebastião, homem a lidar com as dificuldades da vida em diferentes tempos e espaços. Embora o aspecto gestual tenha um caráter de reforço de sua trajetória, o dado textual apresenta-o de forma difusa. O jornalista fazendo de Sebastião Bernardes de Souza Prata seu fio condutor a desembocar como Grande Otelo, reportando a um universo que pertence a Sebastião.

A narrativa representa a publicização da trajetória de Sebastião como Grande Otelo e porta os elementos que asseguram lembranças, reavivando certo tributo a Sebastião em meio à sua constituição como Grande Otelo.

A narrativa acima induz, tematicamente, o olhar sobre passado, no qual a retrospectiva se constitui organizada didaticamente, mostrando-o cronologicamente, do nascimento à morte. O olhar jornalístico canalizou a forma de descrição do acontecimento (vida e morte de Sebastião/Sebastião como Prata/Grande Otelo) a partir de elementos que alimentaram a memória pública, pelo veio artístico. Desse modo, as partes são tomadas como um todo dotado de ampla elasticidade (e que é percebida socialmente). O contar/narrar, definiu uma trajetória pública, cuja existência se justificou como instrumento da narração, em que o sujeito se constituiu e voltou-se, exclusivamente, para a arte.

Os deslocamentos dessas experiências heterogêneas conferiram sentido tanto às suas habilidades profissionais quanto às experiências por ele vividas, através de apropriações moldadas à sua identidade pública, repercutindo a magnitude de sua trajetória como ator. Neste sentido, afirmamos que aspectos da vida de Sebastião, “negociados” e transmutados, foram transformados para afirmá-lo artisticamente, levando-o a Grande Otelo. Desta maneira, sua infância se fez em objeto que dá sentido à sua existência e, ao mesmo tempo, por conferir identificação a Grande Otelo que, por usurpação do seu lugar, assumiu o nascimento de Prata como dado temporal a confirmar sua existência.

As imagens de Sebastião, antes de 1935, não podem ser atribuídas a Grande Otelo, já que o mesmo surgiu a partir de então. Contudo, se fez necessário considerar que tais incorporações e atribuições se deram via registros desse “mercado cultural”, *lócus* de ação de mecanismos que tinham como objetivo atingir variados tipos de público “consumidor”. Nesta seara, originou-se o processo de esquecimento de Sebastião e, concomitantemente, a monumentalização de Grande Otelo, que perdurou por 58 anos. Aqui, temos uma conjuntura relacionada à produção, circulação e recepção

de representações, numa movimentação social acentuada pelos principais meios de comunicação, cujas intervenções se intensificaram no espaço da morte.

Assim, a atuação das mídias no funeral de Sebastião renovou as representações de Sebastião como Prata em Grande Otelo, reafirmando o esquecimento de um em detrimento à afirmação do outro. É exatamente aqui que a solidificação das equivalências direcionadas a Sebastião e, de Sebastião em Prata e, deste último como Grande Otelo. Desse modo, fechou-se o ciclo do sujeito, do nascimento à morte.

O deslocamento da infância de Sebastião a Grande Otelo o torna objeto de consumo como mercadoria, movimento que chega mesmo a usurpar sua infância que, todavia, não foi apresentada como marketing, mas como expressiva de suas atuações cênicas no Rio de Janeiro em 1935, conforme percebido no artigo “Sem mágoa, cinquentão Grande Otelo quer ser advogado”, de Antônio Moura Reis, publicada no jornal *Correio da Manhã*, em 21/ 03 de 1965:

Porque Otelo, O Grande

Na adolescência, Sebastião Prata, no Rio, tornou-se amigo de dona Abigail Pareisis, professora de canto do Teatro Municipal. Ia aos ensaios. Alguém disse uma vez que ele tinha voz de tenor e que talvez um dia viesse a cantar “Otelo” de Shakespeare. Virando brincadeira que pegou entre os amigos, o nome de Sebastião Prata, desapareceu em pouco tempo para dar lugar ao **Otelo**, que todos o chamavam.

Em 1935, Jardel Jercolis montava a peça **Gool**, no teatro João Caetano. Otelo estava no elenco e Jardel se preocupou com o nome único que não soava bem artisticamente. Na mesma época, estava sendo exibido no Rio o filme “O Grande Garbo”, de Eric Von Stroheim. O Garbo grande do título era apenas um boneco “pequeno e feio como Otelo”. Jardel tirou o Grande do Garbo de Stroheim, e colocou-o antes do Otelo de seu artista baixinho, que como Grande Otelo subiu ao palco. O nome ficou e o artista também.⁷

Há que considerar que o noticiado refere-se a Sebastião Bernardo da Costa que, de Otelo de Abigail Parecis, em São Paulo, virou Pequeno Otelo, nas Companhias Negras de Teatro de Revistas. Posteriormente, essa transformação se deu de Grande Otelo, no Rio de Janeiro. Sebastião como Prata surgiu apenas em 1939.

É necessário considerar os lapsos temporais de 20 anos entre Sebastião e Grande Otelo e de 24 anos entre o primeiro e Sebastião como Prata, a formação de seu

⁷ REIS, Antônio Moura. Sem mágoa, cinquentão Otelo quer ser advogado. In: **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 mar. 1965, biografias - Grande Otelo. p.1.

“eu lírico”, considerando que ambos possuem naturezas distintas, não explicáveis uma pela outra.⁸

A natureza ficcional de Grande Otelo e de Sebastião como Prata não é a realidade suporte da mundanidade de Sebastião. Neste sentido, há um impasse quando se quer explicar a realidade de um pela realidade do outro. À luz das estratégias empregadas pelas mídias na época de sua morte, percebe-se que estas não atentaram para tal fato, uma vez que referendaram distintos modos das violências sofridas por Sebastião, aprisionando agora a Grande Otelo como uno.

A pluralidade de representações de Sebastião apresentadas pelas mídias, imgeticamente ou em depoimentos, reverbera o sentido duradouro de um processo outrora constituído, em que Grande Otelo consegue confundir-se com Sebastião como Prata. Daí, as diversas representações expressarem sentimentos de duração e se apresentarem como sedutoras, pois tornaram uma realidade distante em algo bem próximo.

Tomar Sebastião em Sebastião como Prata por Grande Otelo é aceitar uma narrativa erigida pela mídia nacional. O passado, por essa instância oferecido ao distinto público espectador/leitor, reforçou a imagem do ser Grande Otelo, dotando-o de maior amplitude em oposição a Sebastião e Sebastião como Prata. A estética da grandiosidade⁹ consistiu em lembrar Sebastião em Prata como Grande Otelo, num derradeiro e consequente esquecimento a Sebastião. Daí, a presentificação das imagens de Grande Otelo adquirir relevância na referida conjuntura, por meio de usos e abusos do passado, de modo que:

Essa estratégia mágico-mimética não é somente ineficaz. Ela é cruel e regressiva porque implica o sujeito não enfrentar o perigo, mas desistir de sua posição de sujeito, de sua identidade própria, para salvar a si próprio, perdendo-se a si mesmo.¹⁰

⁸ Segundo Paul Ricoeur, a confusão bergosiana se estabelece pelo psicologismo metafísico do par reconhecimento/sobrevivência. Neste sentido, a oposição do par ação/representação é a tese psicológica que se atem apenas ao ser humano e não ao sobrenatural, porém, se vale do primeiro como explicitadora do segundo, incorrendo no monismo simplista que unifica os antagônicos. Todavia, ao considerar as sobrevivências das imagens, rompe com a tese de que a consciência do presente incide essencialmente na atenção à vida. Assim, o reconhecimento e a sobrevivência consistem no problema central do equívoco da metafísica em Bergson. Cf. RICOEUR, Paul. “O esquecimento”. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p. 433-451.

⁹ Tais considerações pautaram-se na proposição de Jeanne Marie Gagnebin ao problematizar a relação intrínseca articuladora de mito, mimeses e identidade. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In: **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p.66-70.

¹⁰ *Ibid.* p.68.

Assegurar Sebastião como Grande Otelo condiciona-o a um produto cultural, consumível, abolindo-se as diferenças e as distâncias entre ambos, já que suas *re*-apresentações objetivam apenas conservar/solidificar determinada imagem. No passado, produziram-se novos abusos asseguradores da equivalência entre os universos de Sebastião e de seus personagens, abusos decorrentes da ampla circulação de suas imagens no cinema, teatro e na cena musical às quais, deslocadas para linguagens de mídias divulgadoras de arte, criaram uma identidade, nomeando-o Grande Otelo.

A habitualidade e o reforço desta figuração forçou Sebastião a negar a si próprio, na tentativa de manter-se vivo. Imerso numa “violência simbólica”, condicionante de sua existência, paulatinamente Sebastião expõe uma subjetividade que o demarcou enquanto sujeito, a qual também atuou sobre os ombros de Grande Otelo. A irradiação de suas peculiaridades enquanto sujeito, no dia a dia, transforma-o em objeto do jogo, causando uma crise de identidade, a exemplo da sua significação manifesta no poema “Grito”, no livro *Bom dia, manhã*, de sua autoria como Sebastião em Prata:

A tua carência absorve
 Por isto é que não resolve
 Absorvida no anúncio da televisão
 Dentro da consumação
 Desigual, total
 Daí sou de viver, sem vivência
 Brigando com a consciência
 Briga brigada perdida liquidada
 E então sou você
 E você totalmente eu
 Não me convence nem convenceu
 Na carência obsessiva
 De quem precisa
 Não tenho pra dar
 O rádio me tomou
 A televisão me tomou
 Sou consumido no todo
 E sou carente também
 Da personalidade
 Que ninguém mais tem
 Não tenho pra te dar
 Você não tem pra dar pra mim
 Na carência da minha carência
 Eu sou assim
 Tu não és diferente
 Olha, ninguém tem nada
 Olhos de ver, boca de falar
 Ouvidos de ouvir,
 O que ninguém quer
 Mas tem que seguir
 É suasório, compulsório

É um marketing dos sentimentos
Completamente surdo
Aos humanos lamentos.¹¹

O poema consiste num embate entre individualidades que procuram *lhe(s)* anular. Do eu lírico de Sebastião como Prata, desabrocham seus *tus*, que deságuam em *nós* de uma experiência pluralmente significativa mas que, ao mesmo tempo, parece destituí-lo de identificação a uma qualquer delas. Essa infinidade de identificações o fez estar numa infinidade de lugares, mas não o fez ligado a nenhum deles, na medida em que “retiravam-lhe” a humanidade. Tinha que seguir mesmo na trágica condição plenamente perceptível, ou seja, tinha plena consciência do jogo do qual participava (e aceitava): reconheceu que a contínua criação do ser Grande Otelo foi proporcionada também por ele.

Sebastião como Prata, lançado à cena pública como Grande Otelo, se viu impedido de ser quem era, na medida em que se submeteu ao seu produto. Neste sentido, apontamos que sua crise identitária decorreu da aceitação em assumir enquanto o segundo. Sua aceitação social foi fomentada pela circulação em meios e linguagens que transitavam entre o massivo e o popular e embora, negando-lhe *status* próprio do glamour gerado pelo cinema à época, foi reconhecido em diversas oportunidades como legítimo representante da produção cinematográfica nacional.¹²

Daí, o poema expressar a coexistência e ambiguidade de duas construções históricas, sujeito e produto cultural, que manifestam a incapacidade em romper com o que, àquela altura dos acontecimentos, estava posto. Sebastião como Prata assume-se menor que o apelo social temporal, sendo o segundo gerado com seu próprio consentimento, *lhe* impingindo uma marca da qual não se libertaria jamais. A não separação do gestual em Sebastião como Prata, tornou-se o elemento de sua continuidade tanto artística quanto pessoal, identificando-o não apenas como artista, mas como um sujeito tomado por seus personagens. Assim, reconheceu que sua existência, por essa lógica, passava necessariamente por Grande Otelo.

Nesse sentido, o imagético e o textual se intercomunicam na referida conjuntura, dotando Grande Otelo de uma força capaz de encobrir Sebastião como

¹¹ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. “Grito”. In: **Bom Dia, Manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 35.

¹² BARBERO, Martín Jesús. “Das massas à massa”. In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. p.182.

Prata. Dessa maneira, a relação entre estética e memória da grandeza¹³ se emoldurou nos escritos de notícias que evidenciaram a morte de Sebastião. Isto é, as manchetes referentes aos fatos, esteticamente, pré-configuram o presente como expressão de passado.

A estratégia da mídia se fez pela tática de ligações diversas, valorativas de localidades que estreitaram uma agregação compartilhada entrecruzando, harmonicamente, um passado próximo que foi, no entanto, dinamizado por abusos.

As imagens a seguir indicam a publicização de Sebastião ligado a diversas localidades, uma espécie de paisagem que confere sentidos ao que veio a ser Grande Otelo. Firmam, em meio a deslocamentos do passado, apropriações no presente, novas representações indicadoras de grandeza, encobrimdo o vivido por Sebastião.

Esse momento de “publicidade” consistiu em reafirmar façanhas, cuja sincronia produz efeitos de uma paisagem homogênea, na qual a simultaneidade dos quadros interligou momentos de seu engrandecimento como síntese de uma única identidade.

A representação integralizada por quadros dimensionou o olhar do sujeito ao produto cultural sintetizado em Grande Otelo, e deste ao sujeito, sintonizando um horizonte único, ajustado por diferentes tempos. Por esse prisma, atrela-se o imagético do cotidiano de Sebastião como Prata relacionando-o à cidade do Rio de Janeiro, cujas ideias de pertencimento ali oriundas se relacionam ao mundo artístico, em especial ao cinema, sendo a Cinelândia o eixo institucional da transformação de Sebastião em Grande Otelo.

As representações construídas pelos periódicos, ao anunciarem a morte de Sebastião, não se encaixaram numa ordem sequencial, mas em ordens simultâneas¹⁴, assegurando suas individualidades e, ao mesmo tempo, produzindo a esfera de imagens compartilhadas enquanto expressões do ser Grande Otelo. Contudo, ocorreram ajustamentos individuais com o intuito em preservar o efeito geral,¹⁵ que ativa sua identidade equivalendo Sebastião a Prata e seus personagens, sublimado em Grande Otelo.

Considerando tempos e espaços distintos, fica evidente que os estertores midiáticos se valeram da mesma estratégia, na medida em que o efeito de sincronização

¹³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p.66-70.

¹⁴ EISENSTEIN, Sergei. **Sincronização dos sentidos: o sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.57.

¹⁵ **Ibid.** p.56.

foi caracterizado pela simultaneidade, transformando matérias numa metalinguagem constituinte de escopo conceitual, configurador de Sebastião como Prata em Grande Otelo.

Por essa lógica, as reportagens são resultado de um processo em que, pelo ajustamento da linguagem, se determina que a integralidade de Sebastião, em Sebastião em Prata como Otelo, consista num recalque de Sebastião.

A ampliação de sua memória pública se fez semelhante a uma estrutura polifônica, em que as representações produzidas pelos diversos meios de comunicação (oriundas das sensações derivadas da combinação de todas), resultem em efeito total, transformando-se a realidade do sujeito naquela vivenciada por seus personagens, os quais, estes últimos, renovam sua condição de produto cultural por meio de uma “existência própria”. Cada texto ou imagem expressa a história da história, indo do particular ao geral via transferência negativa de Sebastião, como Prata, por Grande Otelo. Nesse sentido, as imagens foram indicativas do processo em que a identidade de Sebastião foi diluída em Otelo via imprensa.

Inicialmente, o jogo das mídias, via linguagens, consistiu em manter o equilíbrio imagético entre o sujeito e o seu produto. Desta feita, tem-se a sincronização de uma materialidade anunciadora da morte de Sebastião, e a sequência dos atos de contar em planos que dotam de sentido integral uma engrenagem que se quer tradutora de uma memória ensejada: a publicização do sujeito para fomentar o produto cultural. Os modos de divulgar a morte motivam, nos leitores, surpresa, susto e fascínio, por serem pré-estabelecidos com o intuito de assegurar a perenidade e a sutileza, próprios do ato narrativo.

Parafraseando Jesus Martin Barbero, as linguagens, por inversão de sentidos, incentivam os usos e abusos, conferindo natureza de histórico ao ficcional, transformando Grande Otelo em sujeito da ação, pela usurpação do lugar de Sebastião. O imagético evidencia aberturas, cujas representações ligaram-se à sua experiência pessoal, conforme percebido na matéria, do *Jornal do Brasil*, em 27/11/1993:

Grande Otelo (1915-1993)

O cinema brasileiro perde sua cara

MELANA CELESTINO

Correspondente

PARIS — O ator Grande Otelo, de 78 anos, morreu assim: ao chegar em Paris, pouco depois de desembarcar no Aeroporto Charles de Gaulle, ele caiu de costas, como um velho, e não foi mais levantado. Seu corpo foi levado para o Hospital Americano de Paris, onde morreu, após uma cirurgia de emergência, em 26 de novembro. Grande Otelo foi o primeiro brasileiro a morrer em Paris, em 1993, após uma longa e frágil luta contra o câncer.

Em 1993, em Paris, foi a vez dele, que, com 78 anos, morreu assim: ao chegar em Paris, pouco depois de desembarcar no Aeroporto Charles de Gaulle, ele caiu de costas, como um velho, e não foi mais levantado. Seu corpo foi levado para o Hospital Americano de Paris, onde morreu, após uma cirurgia de emergência, em 26 de novembro. Grande Otelo foi o primeiro brasileiro a morrer em Paris, em 1993, após uma longa e frágil luta contra o câncer.

Desde 1991, ele não parou de trabalhar. Seu último papel foi no filme "O Grande Otelo", dirigido por João Paulo Candeia, em 1993. Grande Otelo, sempre em busca de novos desafios, não parou de trabalhar. Seu último papel foi no filme "O Grande Otelo", dirigido por João Paulo Candeia, em 1993.

Com 78 anos, o ator brasileiro não parou de trabalhar. Seu último papel foi no filme "O Grande Otelo", dirigido por João Paulo Candeia, em 1993.

Desde 1991, ele não parou de trabalhar. Seu último papel foi no filme "O Grande Otelo", dirigido por João Paulo Candeia, em 1993.

Desde 1991, ele não parou de trabalhar. Seu último papel foi no filme "O Grande Otelo", dirigido por João Paulo Candeia, em 1993.

Desde 1991, ele não parou de trabalhar. Seu último papel foi no filme "O Grande Otelo", dirigido por João Paulo Candeia, em 1993.



Grande Otelo na França, em 1993, após uma longa e frágil luta contra o câncer.

De Uberlândia às telas, a vida atribulada de Sebastião Prata

Sebastião Prata nasceu em Uberlândia, Minas Gerais, em 18 de setembro de 1915. A origem do nome glorioso, Grande Otelo, sempre gerou controvérsias. Em entrevista ao *GLBO*, em 1980, o artista afirmou: "Eu nasci em Uberlândia, mas meu nome é Sebastião Prata".

Em 1938, Otelo conheceu "o rei da música" Carlos Machado, que o levou para o cinema. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Em 1938, Otelo conheceu "o rei da música" Carlos Machado, que o levou para o cinema. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Em 1938, Otelo conheceu "o rei da música" Carlos Machado, que o levou para o cinema. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Em 1938, Otelo conheceu "o rei da música" Carlos Machado, que o levou para o cinema. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Em 1938, Otelo conheceu "o rei da música" Carlos Machado, que o levou para o cinema. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Em 1938, Otelo conheceu "o rei da música" Carlos Machado, que o levou para o cinema. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Em 1938, Otelo conheceu "o rei da música" Carlos Machado, que o levou para o cinema. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Em 1938, Otelo conheceu "o rei da música" Carlos Machado, que o levou para o cinema. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Comicidade e drama num pequeno frasco

Em mais de cem filmes, um ator de muitas caras

ELI AZEVEDO



Eli Azevedo em um dos seus papéis de ator.

Muito de um filme, já em 1940, a filmografia de Grande Otelo representa importante contribuição ao cinema brasileiro, que precisava de novos talentos para obter legítima projeção. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Muito de um filme, já em 1940, a filmografia de Grande Otelo representa importante contribuição ao cinema brasileiro, que precisava de novos talentos para obter legítima projeção. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Muito de um filme, já em 1940, a filmografia de Grande Otelo representa importante contribuição ao cinema brasileiro, que precisava de novos talentos para obter legítima projeção. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Muito de um filme, já em 1940, a filmografia de Grande Otelo representa importante contribuição ao cinema brasileiro, que precisava de novos talentos para obter legítima projeção. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Muito de um filme, já em 1940, a filmografia de Grande Otelo representa importante contribuição ao cinema brasileiro, que precisava de novos talentos para obter legítima projeção. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Muito de um filme, já em 1940, a filmografia de Grande Otelo representa importante contribuição ao cinema brasileiro, que precisava de novos talentos para obter legítima projeção. Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Artista queria produzir filme

BRASÍLIA — Na tarde da quinta-feira, horas antes de começar sua jornada de trabalho, o ator brasileiro, Grande Otelo, morreu em um acidente de trânsito. Ele estava dirigindo um carro quando ocorreu o acidente.

Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

Grande Otelo, então, começou a trabalhar no cinema. Seu primeiro filme foi "O Grande Otelo", em 1938.

DEPOIMENTOS

■ **PAULO CÉSAR SARAENI** (artista) — "Grande Otelo era de uma humildade e profissionalismo incríveis. Ele não se importava com fama ou dinheiro, apenas com o trabalho."

■ **WILSON FERREIRA** (artista) — "Grande Otelo sempre me chamou atenção por sua simplicidade e sua grande capacidade de trabalho. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **WENDILINHA BORBA** (atriz) — "Tive a oportunidade de trabalhar com Grande Otelo em um filme. Ele era um homem muito simples e muito trabalhador."

■ **JOSÉ JOFFILY** (artista) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **JULIO BRUNO** (artista) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **WÂNGELA LEAL** (atriz) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **WIVON CURI** (artista) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **MURILLO REINHO** (artista) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **MURILLO REINHO** (artista) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **MURILLO REINHO** (artista) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **MURILLO REINHO** (artista) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **MURILLO REINHO** (artista) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **MURILLO REINHO** (artista) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **MURILLO REINHO** (artista) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **MURILLO REINHO** (artista) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

■ **MURILLO REINHO** (artista) — "Grande Otelo era um homem muito simples e muito trabalhador. Ele era um verdadeiro profissional."

Embora a imagem impactante da matéria tenha Sebastião como Prata, tessitura a abordar Grande Otelo, ela deveria, no entanto, referir-se a Sebastião Bernardo da Costa. Se o mesmo já fora morto por Sebastião quando este Prata, a imprensa assegura tal morte ao anunciar, agora, a morte de Prata. Nesta construção, as vivências de Sebastião serviram apenas de embasamento experiencial às de Grande Otelo, e resultaram na transposição dos espaços ou lugares a Sebastião. O produto cultural Grande Otelo dependia das ações de Sebastião, como Prata, para continuar existindo.

A deflagração do noticiário, tendo como porta-vozes as mídias das localidades às quais Sebastião se vinculou, revelam os modos destas em reclamar suas contribuições para o processo que deu vazão ao forjamento de um ícone do cinema. Consensualmente, Uberlândia, por ser sua cidade natal, foi considerada *locus* de sua formação inicial. Nesse sentido, o passado seletivo justificou uma memória que, ligada ao imaginário local pelo circo, pela estação ferroviária e pelo hotel, encobria o que destoava em relação a uma premente harmonização que sempre esteve no horizonte de interpretação, realizado pela cidade, em relação ao seu “filho”.

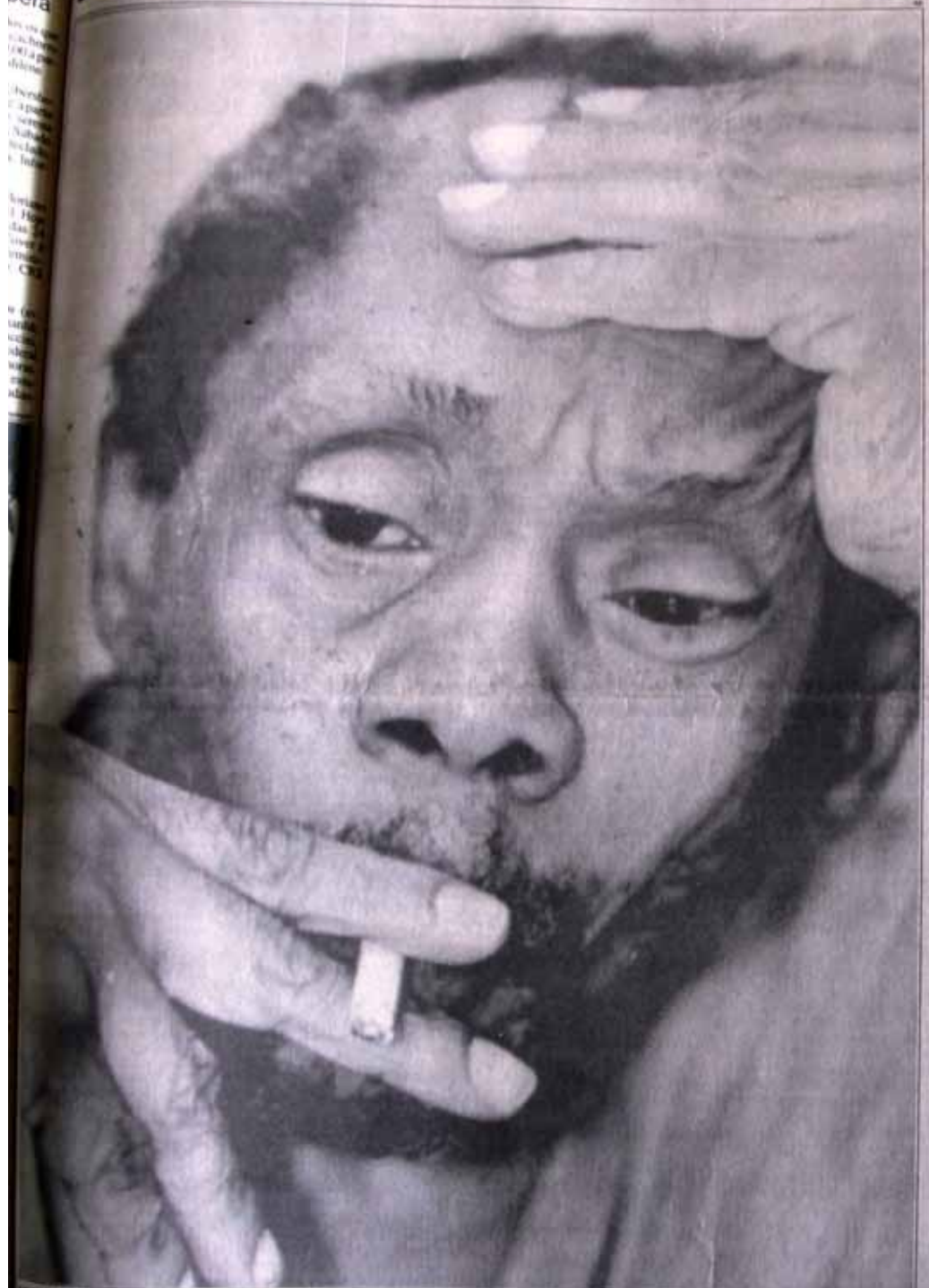
Os referidos elementos deveriam possibilitar a abertura a novas interpretações, evidenciando as incoerências expressivas de sua mundanidade. Contudo, a cidade se quer afirmativa de uma memória e de um discurso que, via de regra, procura dar suporte à existência daquele “ilustre artista”. O título da manchete posterior “Uberlândia perde o seu Grande Otelo”, publicado pelo Jornal *Correio de Uberlândia*, em 27 de novembro de 1993, não somente anunciou a morte de Grande Otelo como Sebastião, vinculando-o à localidade pela relação de proximidade mas, também, criou um ato específico de lembrar, por recordação, possibilitando a intencional publicização de um passado que sequer existiu. Ressalto que Uberlândia se interessava por Grande Otelo, desconsiderando Sebastião como Prata e o próprio Sebastião Bernardo da Costa, pois a redação se iniciou com a notícia da morte em Paris do ator uberlandense Grande Otelo.

Legando às sombras os conflitos e as contradições envolvendo Sebastião e a localidade, o discurso da imprensa cidadina cria, pelo imagético, uma ilusão de verdade, em que a reprodução manifestada foi dada a ler como expressão de memória cristalizada, decorrente da interpretação, do reconhecimento e respaldo do corpo social da localidade. A cidade transmutou-se da condição daquela que o rejeitara e o condenara por suas ações, para aquela que sentiu a sua perda, sentida como a perda de um “filho querido”, que com ela muito contribuiu para o seu desenvolvimento.

As imagens subscritas pelos títulos “Uberlândia perde o seu Grande Othelo” e o “País chora a morte de Othelo”, reforçam tal efeito, num movimento em que, por um lado, a dimensão da perda o vincula à cidade, firmando um estreito relacionamento entre ambos, denotando reconhecimento e aceitação social a ele e, por outro, o projetam como símbolo público e popular nacional. A imagem abaixo foi publicada pelo Jornal *Correio de Uberlândia*, em 27 de novembro de 1993:

O REVISTA

País chora morte de Othelo



ADUS AO GRANDE HOMEM - Grande Othelo foi recentemente homenageado por sua terra natal, que deu seu nome a um teatro dia, quando o antigo Teatro Vera Cruz ganhou o seu nome. O chefe da Seção Afro-Brasileira da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, Valter Prata, o conhecido carnavalesco "Mestre Capela", primo do ator, disse que está fazendo contatos com o objetivo de trazer o corpo de Grande Othelo para ser enterrado na cidade. No *Revista*, você confere ainda um resumo da carreira do ilustre uberlandense.

Uberlândia

O ator uberlandense Sebastião Prata, o Grande Othelo, morreu em Paris, vítima de um ataque cardíaco. Ele participou, como principal convidado, do 15º Festival dos Cinco Continentes, que tem como tema a participação do negro no cinema. Othelo foi homenageado no dia 12 em Uberlândia.

Página 13

Testemunho Imagético 36: País chora a morte de Othelo. In: Jornal Correio de Uberlândia, 27 nov.1993. p.1.

O traslado do corpo, para Uberlândia, se iniciou via Seção Afro-brasileira da Secretaria Municipal de Cultura (COAFRO), presidida por Walter Prata (Mestre Capela), primo do falecido, que fez consultas aos familiares para trazê-lo. A meu ver, a atitude consistiu, antes de mais nada, numa acolhida e reconhecimento da negritude de Sebastião que, em vida, sempre a reclamava como sua expressão.

Em relação ao nome, reporta-se sempre a Sebastião Prata ou Grande Otelo, ignorando completamente Sebastião Bernardo da Costa, o nome que ligava o filho à cidade natal. Por fim, declara a homenagem prestada dias antes do seu falecimento, a mudança do nome do Cine Vera Cruz para Teatro Grande Otelo. Tais argumentos foram cruciais na negociação interna e externa de obter o seu almejado retorno.

As cidades que disputaram seu legado de memória e, porque não mencionar, de história, devem ser analisadas pelas efetivas relações mantidas com Sebastião. Neste sentido, se apresenta no último momento à cidade materna, com a qual sempre se mantivera em descompasso. Seu diálogo sempre foi com Sebastião Bernardo da Costa (Sebastiãozinho da Tia Silvana ou “Tziu”) e Sebastião Bernardes de Souza Prata.

São Paulo lhe possibilitou afirmação artística. Lá, foi gestado o nome do seu produto cultural, Grande Otelo, tendo alimentado as denominações “Otelo de Abigail Parecis” e “Pequeno Otelo” pela Companhia Negra de Teatro de Revista Quanto ao Rio de Janeiro, foi nessa localidade que lhe possibilitou tornar-se Grande Otelo e Sebastião Prata, bem como integrar-se ao cenário cultural brasileiro, assumindo destaque artístico e cultural.

A transmutação de Sebastião em Grande Otelo decorreu da desconsideração das pontuações abordadas referentes às cidades, a exemplo do artigo de Fernanda Scalzo, publicada em 27 de novembro 1993:

4 Sábado, 27 de novembro de 1993

Editor: de Arquivo Imagem

FILMOGRAFIA DO ATOR

1935 - Nossas Caricaturas	1963 - O Homem que Roubou a
1937 - João Ninguém	Copa do Mundo; Quero Essa
1938 - Futebol em Família	Mulher Assim Mesmo
1939 - Onde Está Felicidade?	1964 - Samba
1940 - Pega Lábrico!	1965 - Crônica da Cidade
1941 - Cão Anã; Sedução do	Amor
Geringon	1966 - Arrestado; Les Amants de
1942 - It's All True	la Mer; Uma Rosa per Tutti; Uma
1943 - Asas em Desfile; Samba	Rosa para Todos
em Barão; Canção do Cão	1968 - Massacre no
Milagre Tão	Supermercado; Os Marginais;
1944 - Tereza Não Paga	Enfim São com o Outro
Dívidas; Romance Proibido	1969 - Os Herdeiros;
1945 - Não Adianta Chorar; O	Maximino; Alencar Ben
Gal da Vitória	Griffin; A Doce Mulher Amada;
1946 - Segura Essa Mulher	Em Ritmo Jovem; Pior um
1947 - Luz de Meus Olhos	Amor; Lottan; Por um Amor
1948 - E com Ela que Eu Vou;	Distância
Sem Violência; Capão da	1970 - O Desejo; Não Aperto;
Barra	Apertado; A Família do Barão;
1949 - O Mundo se Diverte;	Se Meu Dólar Falasse
Também Somos Irmãos	1971 - O Barão Otelo no
1950 - Carnaval no Fogo	Barão dos Bêbados; Sebastião
1951 - Avião nas Nuvens	Prata ou Bem Otelo
1952 - Barnabé, Tu és Meu; Os	1972 - Caxi Jones - O
Três Vigamentos	Magnífico Sedutor
1953 - Carnaval Atlântida; Amei	1973 - Negritude do Passado
um Bicheiro; Duplo do Barão	1974 - O Rei do Barão; A
1954 - Malandrinha em Quarta	Trança de Turfe
Dinâmica; Hater no Correr	1975 - As Aventuras de um
1955 - Conchita und der	Detective Português; O Páramo;
Ingenieur; Páido nas Selvas	Assim Era a Atlântida; Ládrão de
1956 - Depois eu Conto	Bagdá
1957 - Menino e Sacana; A	1976 - Delícia Amoroso...
Baronesa Transviada; Com Jato	Delícia; Tem Alguém na Mão
Vai; De Pernas pro Ar; Rio, Zona	Cama
Norte; Brasília	1977 - Lúcio Flávio, o Passageiro
1958 - E de Chulú; Uma Mulher	da Agente; Onda da Bahia;
de Fúria; A Mulher de Fogo; E o	Ladrões de Cinema; A Força de
Bulho Não Dói	Xangô
1959 - Mulheres à Vista; Gerota	1978 - A Fera Caricosa; As
Enxada; Pá na Tábua	Aventuras de Robinson Crusoe; A
1960 - Envel de Gato;	Não do Duro; A Nova de
Passadeira Boa; Nova; Vai que é	Cidade; Agonia
Mole	1981 - O Homem do Pao Brasil
1961 - Os Três Cangaceiros; Um	1982 - Fitzarrado
Candango na Balança; O Dano	1983 - Paralyxia Mulher Macho
da Bola	1984 - Quilombo: Eu-Pá;
1962 - O Assalto ao Trem	Coração de Macaneta
Pagador;	1985 - Nem Tudo é Verdade
Os Conquistadores	1986 - Jidokai (Reis
	de Todos os Santos)

Grande Otelo morre aos 78 anos em Paris

O ator sofreu um infarto ontem ao chegar na França

FERNANDA SCALZO
De Paris

O ator Grande Otelo morreu ontem, aos 78 anos, assim que desembarcou no aeroporto Charles de Gaulle, em Paris. "Ele teve um acidente cardiovascular súbito. Apesar de nossos esforços para tentar reanimá-lo, ele foi declarado morto às 16h30", disse à Folha o dr. Bergain, que o atendeu no Serviço Médico do aeroporto. O ator chegava em voo da Varig a Paris para participar, como homenageado, do 15º Festival dos Três Continentes de Nantes (Noroeste da França).

Segundo Teresa Brandão Costa, que acompanhava Grande Otelo na viagem, o ator passou todo o trajeto Rio-Paris muito animado, cantando tanto no avião com a comitiva uruguaia do presidente Luis Alberto La Calle — que passou por Paris a caminho da China —, e desceu do avião aparentemente contente.

Mas, pouco antes de chegar ao controle de passaportes, o ator sofreu um gemido e desmaiou. Funcionários da Varig e do aeroporto, além de uma médica brasileira que chegava no mesmo voo, precipitaram-se para socorrê-lo, com respiração boca-a-boca e massagem no pulmão, ao mesmo tempo em que o levavam ao Serviço Médico do aeroporto.

Médicos do Samu (Serviço de Assistência Médica de Urgência) foram chamados, "As pessoas foram gentilíssimas, e ele foi muito bem assistido", disse a psicanalista Violeta Arraes, passageira do mesmo voo que Otelo, que conversou com Teresa Brandão.

No fim da tarde, o corpo do ator foi levado para a funerária de Geneve, cidade perto de Roissy, onde fica o aeroporto, ao norte de Paris. O Consulado Brasileiro na França está tomando as providências para liberar o corpo, o que deve acontecer só segunda-feira.

Rosenberg Cariri, diretor do filme "A Saga do Guerreiro Aluminoso", que representa o Brasil no Festival de Nantes, disse que a homenagem ao ator amanhã deve-
rá ser mantida. Em sua edição de anteontem, o jornal "Le Monde" dedicou uma página ao festival, com destaque para Grande Otelo, que chama de "herói carioca".

A atriz Zezé Motta também está em Nantes, representando "Les Eclairs Noirs du Samba", da diretora Ariel Bigault, que esperava Grande Otelo no aeroporto de Roissy. Com a presença do ministro francês da Cultura Jacques Toubon, o festival exhibe em sessão especial "Rio Zona Norte", de Nelson Pereira dos Santos.



Grande Otelo, morto em Paris, onde seria homenageado

Testemunho Imagético 37: Grande Otelo morre aos 78 anos em Paris. In: Jornal Folha de S.Paulo, São Paulo, 27 nov.1993. p.4.

A filmografia acima foi um dos modos de apresentar a integralidade de Sebastião como Grande Otelo, através de um ato de lembrar premeditado ou preestabelecido, enquadrando suas imagens públicas, paulatinamente, como lembranças, equivalendo os espaços de suas atuações aos de sua existência, a partir de 1935, quando Grande Otelo se instaura em detrimento a Sebastião.

A lista apresentada refere-se ao período entre o ano de 1935 a 1986, expressando a diversidade de experiências de Sebastião, Grande Otelo surgido em 1935 e posteriormente, em 1939, Sebastião como Prata, tratados na integralidade como se fossem Grande Otelo. Os filmes, manifestos da expressão do lembrar o passado, dotam de grandiosidade as experiências de Sebastião como Grande Otelo, materializando sua memória pública. Aspectos representativos de sua arte se fazem pontos de lembranças que o vinculam ao cinema, acentuando sua identidade por ser ator, em cujo percurso, fragmenta-se o sujeito, e os personagens assumem destaque. Aqui, são relevantes as ponderações de Jesus Martin Barbero, já que a fragmentação consistiu num dispositivo

de leitura, cujo didatismo ensejado pelos elementos tipográficos, remeteu-se ao público leitor, para além do caráter comercial. Dessa feita, os quadros se fizeram em verdadeiras unidades de leituras, de modo que:

A meio caminho entre os mecanismos tipográficos e as regras do gênero, aparece um conjunto de fragmentações que vão desde o tamanho da frase e do parágrafo até a divisão do episódio em partes, capítulos e subcapítulos. Estes últimos, encabeçados por títulos, são as verdadeiras unidades de leitura. Por essas unidades, enquanto articulam o discurso narrativo, permitem dividir a leitura do episódio em uma série de leituras sucessivas, sem que se perca o sentido global da narrativa.¹⁶

A memória produzida deu contornos e moldou as representações, ajustando um retorno ao já antecipado, criando-se uma ilusão de não distanciamento entre presente e passado, ou seja, com a mútua pretensão de expressar e ser expresso um pelo outro. Desse modo, as diversas mídias funcionaram como se fossem fios de uma mesma teia, embora diversificando os respectivos meios de anunciar a morte, sincronizando graficamente as narrativas e impondo uma estética para o contar renovador da identidade de Sebastião em Prata como Grande Otelo.

Os depoimentos são eivados de confusões que atrelaram ficcional e real de Sebastião como Prata e seus personagens, como expressões de uma mesma realidade que, na verdade, correspondeu a distintas identidades, desvelando sua mundanidade respaldada nas amizades e nos espaços de sua circulação.

Os depoimentos pessoais representam a diversidade das relações construídas por Sebastião como Prata, cujos entrevistados/falantes foram seletos com o intuito de ampliar, mnemonicamente, sua memória pública, dotando-a de foro íntimo.

Todavia, as experiências de Sebastião como Prata ficaram restritas ao universo artístico, materializado pela imprensa. Estas impõem um olhar do seu passado, de modo que as recordações são circunscritas a esse âmbito. As publicizações assumem caráter de representações cotidianas, equivalendo à sua integralidade, num tom testemunhal que confunde semanticamente os personagens, equivalendo Grande Otelo com Sebastião em Prata.

A literatura, manifesta na conjuntura da morte, expressou um tipo de indistinção para dar suporte à existência de Sebastião em Prata como Grande Otelo,

¹⁶ BARBERO, Martín Jesús. “Das massas à massa”. In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio Janeiro: Editora UFRJ, 2006. p. 186.

recorrendo à publicização de diversas linguagens, como imagens e textos instituintes de uma mesma realidade pelo artifício da junção, ilusória da indissociação entre ambos.

A diversidade de depoimentos e expectativas foi forjando o fortalecimento de tal processo, na medida em que se salientaram os diferentes pontos de vista como formas de lembrar para esquecer. Os depoimentos derivam dos espaços sociais transformados em lugares memorialísticos, tais como: rádio, cinema, televisão, humorismo, teatro, música, política e literatura, todos reverberando lugares de memória.

O artifício da imprensa consistiu em jogar com as aproximações e distanciamentos dos diversos seguimentos, reconhecidos socialmente, para a construção de uma memória compartilhada com apelo popular. Em decorrência disto, deslocamos os depoimentos que deram sentido à integralidade das matérias, para enunciar o jogo que essas mídias estabeleceram num reforço a uma única memória.

Os jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *O Globo* foram representativos deste quadro aqui esboçado. Entre eles, um fato chama atenção: a consumação de uma memória que se pretendeu única, na conjunção da teia nacionalmente exposta pelo seu lugar social, mediadora e instituidora de representações que orientaram atos na sociedade, numa elasticidade transportadora de significações que procuraram definir e delinear aspectos heterogêneos em homogêneos.

Ressalte-se que a pretensa relação de proximidade se deixa trair pelos próprios depoentes, ao indicarem ou deixarem entrever seus distanciamentos sobre quem falam na escritura do próprio jornal. Entre os próprios depoentes, foi possível observar a distância de cada depoente em relação ao referente e, assim, perceber a real proximidade (ou relacionamento), mantidos com o sujeito. Daí, a confluência das espacialidades para o tom unificado, conforme percebido nas listagens dos depoentes dos órgãos referidos.

DEPOIMENTOS

Ilummar Franco, presidente da República — "A notícia do falecimento do popular Grande Otelo causa grande consternação a todo o Brasil pela perda irreparável de um artista autêntico e do homem simples e humilde que soube traçar, como ninguém, a sua trajetória no cenário cultural do País. Ao iluminar, profundamente, o seu falecimento, transmitindo a minha solidariedade e conforto aos seus familiares, associo-me à dor de todos os seus admiradores, de várias gerações, em todo o Brasil. Com o genial mestre da arte de representar, que captou a alma brasileira ao longo de tantos anos, morre uma das maiores expressões de nossa cultura."

Morvan Domingos, atriz — "Na semana passada ele foi a Brasília pedir US\$ 1,6 milhão para fazer um filme. Se eu fosse o presidente, tinha dado na hora. Todas as homenagens que se fazem a Otelo são poucas. Ele deveria ter sido vivido como um rei."

Agildo Ribeiro, humorista — "Otelo, Oscarito e Dercy (Gonçalves) foram os grandes mestres do humor para a minha geração, que é a mesma de Jô Soares e Chico Anysio. Tenho certeza de que, agora, ele está lá em cima, ao lado do Senhor, fazendo graça. Ele é Oscarito."

Zezé Macedo, atriz — "A morte de Otelo é um marco de tristeza e saudade. Na minha vida ele era como uma estrela admirada e amada. Otelo era símbolo e carinho. Não passará jamais."

Júlio Bressane, cineasta — "Quando vejo o rosto único de Otelo, sei que ele ficará sempre, não apenas enquanto houver cinema nacional, mas enquanto existir cinema. Lembro que, em 1968, Orson Welles me disse que, se fosse rico, faria o possível para ter sempre ao seu lado a companhia de Otelo."

Flaviana Proença, atriz — "Ele foi uma pessoa muito maltratada pela vida, mas sabia dar a volta por cima. Ele devia ser feliz e não era. O que mais eu posso dizer? Estava difícil de Otelo."

Jordânia Silveira, representante de Cultura — "Grande Otelo sintetiza a própria cultura nacional, por sua dinâmica participação ao cinema, teatro e TV."

Caio Diegues, cineasta — "Grande Otelo é a própria imagem do cinema brasileiro dos últimos 50 anos. A memória dele deve ser preservada como a própria memória do cinema brasileiro. Ele atravessou todas as fases de mudança brasileira."

Testemunho Imagético 38: Grande Otelo morre em Paris. In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 27 nov. 1993. p.1.

DEPOIMENTOS

PAULO CÉSAR SARACENI (cinasta) — "Otelo era de uma humildade e profissionalismo fanáticos. Já veterano, ajudou a nós, meninos do Cinema Novo."

IRINI FERREIRA (atriz) — "Otelo sempre me comoveu como nenhum outro ator. Conseguiu ultrapassar todos os preconceitos. Ele foi o primeiro Sancho Pança negro."

EMILINHA BORBA (cantora) — "Nosso último encontro foi no teatro da Galeria Alameda, há oito meses, quando cantamos 'Bonica de pique' num show em benefício do pedadores do vírus da Aids."

JOSÉ JOFFILY (cinasta) — "Otelo era a reserva oratória, moral e ética da cultura nacional."

JÚLIO BRESSANE (cinasta) — "Otelo não precisa de elogios. Ele é hoje um ícone do cinema mundial. Fiz 'O rei do barão', um dos únicos filmes protagonizados por ele."

ÂNGELA LEAL (atriz) — "Era uma pessoa integrada ao seu estilo de viver, de representar. Era um síntese do Brasil."

IVON GURI (humorista) — "Otelo não queria em qualquer papel. Era capaz de fazer rir e de, minutos depois, fazer chorar. Perco um amigo e o Brasil, um grande humorista."

AGILDO RIBEIRO (humorista) — "A nossa geração de humoristas teve dois grandes professores: Oscarito e Grande Otelo."

BETTY FARIA (atriz) — "Trabalhamos juntos em 'Chica da Silva', um show de Carlos Machado, em 1963. Ele cuidava muito dele, ele me chamava de 'minha mãe'. Morreu bem. Não ia aguentar ficar velho, doente, na cama."

ZEZÉ MACEDO (atriz) — "Antes mesmo de me tornar atriz, eu já admirava Otelo."

ANILZA LEONI (atriz) — "Era uma pessoa muito querida, liberto como eu. Nós nos ligávamos no dia do aniversário. Ele era muito brincalhão."

CLÁUDIA JIMENEZ (atriz) — "Ele vivia dizendo que, se fizesse uma revista, eu seria a vedete. Eu dizia que era muito gorda, mas ele dizia que o importante é ter sex-appeal."

ADELAIDE CHIOZZO (atriz) — "Todas semanas ele ligava para mim e dizia: 'ninguém ainda viu o teu talento, Adelaide!'. Além de um grande ator, perdi um grande amigo."

NORMA BENGELL (atriz) — "O Otelo era uma pessoa nostálgica, reservada, delicada. Mas brincávamos muito. Acho que no Brasil nunca lhe deram o merecido valor."

ANTÔNIO PEDRO (ator) — "Era um grande artista brasileiro. O negro-olho pequeninho tinha um talento excepcional. Um ator símbolo."

VIRGINIA LANE (atriz) — "Fui a primeira 'bonica de pique' dele. Otelo era uma pessoa de um coração enorme, muito brincalhão. Muita gente não lembra o lado dele autor. Foi 'Príncipe Otelo' com Hervalto Martins, escreveu quadros de teatro de revista, poemas."

ZEZÉ MOTTA (atriz) — "Otelo era a cara do cinema brasileiro."

PAULO THIAGO (cinasta) — "Temos que celebrar Grande Otelo com bons filmes."

Testemunho 39: O cinema brasileiro perde sua cara. In: Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 27 nov. 1993. p.1.

Jorge Amado, escritor: "É um dos maiores artistas brasileiros de nosso tempo. Poucos foram tão grandes como ele. Mesmo em sua condição de filho do povo, pobre, conseguiu chegar às maiores alturas, seja no teatro, na TV ou no cinema."

Mário Lago, ator: "O Brasil está ficando cada vez mais triste. Não vou falar mais nada."

Henriqueta Briebe, atriz: "Fiquei muito triste. Otelo era um grande ator e um grande colega."

Jô Soares, comediante e apresentador: "A importância de Grande Otelo na carreira de todos os comediantes mais jovens que ele é óbvia. A primeira vez que o vi no palco eu tinha dez anos. Achei espantoso. Há cerca de três anos, entrevistei-o. Ele nos deixou muito mais do que levou."

Zezé Macedo, atriz: "Perdemos um grande intérprete brasileiro. Ele foi meu ídolo e sempre será."

Antunes Filho, dramaturgo: "É uma enorme perda a morte do 'minúsculo e grandioso' ator Grande Otelo. Ele será inesquecível por tantos papéis, desde a Atlântida até o maravilhoso Maganáfina."

Renato Aragão, comediante: "Grande Otelo foi no cinema um herói, anti-herói, cômico e dramático. Sua dupla com Oscarito, na grande fase da comédia, me incentivou a entrar para o cinema."

Júlio Bressane, cineasta: "Grande Otelo trabalhou em quatro filmes meus. Ele não merece simples elogios, pois é um fenômeno, um ícone do cinema brasileiro. Sua participação em 'It's All True' eternizou-o."

Max Nunes, redator de TV: "Ele poderia ter sido o maior comediante do Brasil de todos os tempos. Eu escrevi alguns programas 'Balança mas não Cai' em que ele participou, mas nosso contato era de corredor."

Testemunho Imagético 40: Ator queria vaga na Academia de Letras. In: Jornal Folha de S. Paulo. São Paulo, 27 nov. 1993. p.3.

As pessoas que falaram sobre Sebastião, em Prata, como Grande Otelo, no momento de sua morte, fizeram referência apenas às suas representações públicas já apropriadas em vida. Tais representações são oriundas dos diversos campos funcionais e classes sociais, trazidos pela mídia por seu trabalho de mediação e criação dos significados a serem cultuados via sua linguagem.

As várias facetas de Sebastião/Sebastião como Prata/Grande Otelo são utilizados num processo que os converteria em equivalentes e/ou substitutos da historicidade de cada um, deslocando o *com* pelo *por*, criando-se um subterfúgio em tornar aquilo que é distante em próximo. Foram valorizações artísticas que lhe conferiram certo engrandecimento e se formaram como uma narrativa afirmadora do campo imagético e textual, com caráter de verdade a um passado noticiado.

Os três jornais, com depoimentos, manifestaram jogos de aproximações via escrituras, por meio de estratégias homogeneizantes. Trata-se de um mosaico de tempos em que os sujeitos que falaram, a partir do presente, (res)significaram o *acolá* (passado). Os atributos de Sebastião/Sebastião como Prata/Grande Otelo, cujo simbolismo remete ao âmbito nacional, geraram uma ilusão do referente, impingindo uma demanda por verdade. Essas representações apareceram como se fossem um desejo do próprio sujeito.

O caráter longo, justaposto a Sebastião, reportaram suas relações com a Atlântida, o Cinema Novo e a vertente do cinema dito Marginal, embora sua comicidade tenha tido maior realce e grandiosidade em sua arte, cotejando o grotesco e o vulgar, numa referência à sua mundanidade, unificando-o em Grande Otelo. Daí, as imagens públicas serem destituídas do sujeito Sebastião.

A conjuntura, como futuro do passado, manifestou desejos, sonhos e aspirações de um processo outrora ocorrido, cujo retorno conduziu ao *acolá*, requerendo compreensão à luz dos que lhe deram vida e forma. No tocantes aos relatos, faz-se necessário ressaltar que o modo pelo qual se aglutinaram e se espalharam, horizontalmente, os seletos depoentes, converteram-se em fios de uma mesma teia silenciadora do caráter de rastros de realidades pretéritas, tornadas especulares, fazendo da ausência, presença. Integraram a tríplice temporalidade, inaugurando o presente como futuro de passado. Os rastros conduziram a uma expressão social que relacionou Sebastião, Sebastião em Prata, sociedade e o ser Grande Otelo, desvelando, por um lado, a sua constituição e, por outro, os processos de produção, circulação e recepção, estabelecendo entre eles aproximações e distanciamentos, propositais, decorrentes de

apropriações ocasionadas por usos e abusos da linguagem, pelo enquadramento imagético e textual.

As instituições se fizeram mediadoras e, ao mesmo tempo, criadoras daquilo que deveria ser lembrado em relação ao sujeito. As diversas narrativas demonstram como recordá-lo, partilhado coletivamente. Tomaram a memória-lembrança por memória que, pela celebração e ausência, propositalmente constrói artifícios que visam impedir a fratura entre sujeito e personagens. Entretanto, há que considerarmos que cada personagem nos levou a um processo específico de constituição.

Embora as representações de Sebastião tenham sido moldadas pelos propósitos das mais diversas mídias, é necessário considerar que existe uma correlação entre as mesmas, na medida em que geraram representações comuns, suportes ao horizonte temporal, aspecto renovador dos significados da existência de Sebastião em Prata como Grande Otelo. Suas práticas narrativas estavam alicerçadas em táticas de dimensionamento textual e imagético, relacionadas num “avanço simultâneo de uma série múltipla de linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso de composição total da sequência”.¹⁷

Com efeito, as mesmas imagens também abriram canais para o conhecimento do próprio sujeito socialmente em diversificados espaços, já que não se esgotam na lógica mercantil. Representaram Sebastião como Prata em sua miséria humana que, abandonado ao longo do tempo, afirmou seu esquecimento para a consequente emergência do ser Grande Otelo. Esse processo apagou as marcas da violência por ele sofrida e o negaram enquanto sujeito ao impor-lhe uma roupagem de produto cultural.

As significações seguintes, alocadas na mesma página produziram, coerentemente, integração por meio do dado dialógico e polifônico, assegurando a presentificação de passado que consolidou Sebastião em Prata como Grande Otelo. As *re*-apresentações buscaram preservar uma massificação visibilizadora do popular como objeto de consumo em que o passado, por conservação, assegurou a perpetuidade e a valorização mercantil.

Neste sentido, sua arte, canalizada para o pictórico/gestual, assumiu a funcionalidade demarcadora da “expressividade ilusória” de sua constituição, tornando-se hegemônica. Tal movimento consistiu numa inovação conservadora, que apenas assegurou Sebastião Prata via Grande Otelo, firmando suas aproximações. Não

¹⁷ EISENSTEIN, Sergei. **Sincronização dos sentidos: o sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.55.

obstante, as referidas imagens, por meio dos abusos também das linguagens, são conformadas à conjuntura da morte, com caráter de finitude, vivificando o produto cultural negociado pelo sujeito enquanto vivo.

Os testemunhos foram cargas sentimentais e morais outrora formados socialmente pela lógica de mercado, cujos quadros contadores de histórias, dentro da história, se entrelaçaram enquanto narrativas do passado, integralizando os discursos textuais e imagéticos, mas não a Sebastião. Em meio à junção de atuações artísticas, aliadas às suas experiências mundanas, equivalendo o ficcional ao “real”, fizeram como se o lembrar Grande Otelo fosse, também, o lembrar Sebastião pela significação comercial.

Em suma, as imagens reportaram Sebastião como Grande Otelo e, num jogo de equilíbrio, suscitam Sebastião como Prata para reforçá-lo, visto que, mesmo as que referiram apenas a Sebastião como Prata, não se anteciparam à instauração do seu ciclo mercantil. Ao expor a morte de Sebastião, o jornal *Estado de Minas* também reportou a última homenagem prestada ao mesmo em Belo Horizonte, valendo de sua percepção enquanto artista e da valoração da arte nacional para passar a organizar os muitos quadros que perfizeram movimentos de urdiduras temporais, presentificadas na ocasião da morte:

Na última entrevista, uma declaração de amor à arte

[illegible][illegible]

Chambers

[illegible][illegible][illegible]

Crépuscule au Théâtre-Français. Nourissu à l'école des sciences du genre "Halle-Grand National", qui a beaucoup

As muitas faces de quem viveu para o cinema e o teatro



Un momento da quella dor: nel 1936,
a otto anni, a morte da primigena
madre e da fillo.



Grande Otelo se casa pela
segunda vez



nos



Em toda a vida de Grande Otelo, era muito difícil separar o homem do ator. Para ele, representar era o mais importante



A dupla mais famosa da
história do cinema:
Grande Otelo e Oscarito



A irreverência bem brasileira: Ousadia travesti de mulher para costurar marchinhas de Carnaval



maison: Otello e Adalgisa Colombo.
 sulla sua bella casa benediziona



About the year 1837,
 JOHN RICHARDSON, Esq.

As diferentes imagens trazem nuances da vida pessoal e profissional de Sebastião como Prata. A referida página teve natureza de campo operatório com dupla possibilidade de interpretação. A primeira imagem, enquanto fechamento, significou propositalmente a heterogeneidade ao sentido de harmonização e ofuscamento da expressão do sujeito, por supressão temporal/espacial, num ordenamento linear de catalogação de legendas, reforçando o gestual. Progressivamente, a imagem também assegura a pretensa identidade a ser conformada pela apresentação da narrativa e tecida pelo liame entre o título e os plurais sub-temas, cujo equilíbrio ateu-se ao veio temático, desconsiderando tempos e espaços, em junção impactante e ilusória de uma homogeneidade que encobriu heterogeneidades.

A imagem central correspondeu ao seu anúncio. Para significar o pretendido, foi ladeada por fragmentos de natureza pessoal e artística com os quais dialoga em suporte à sua afirmação e realce. Pela distribuição espacial didática, promoveu-se o equilíbrio entre a ambivalência de Sebastião como Prata e como artista, suprimindo-se a diversidade semântica.

Já a segunda, como abertura, permitiu os desdobramentos das específicas temporalidades e espacialidades, num inter-relacionamento que perpassou o próprio sujeito e sua arte *na* e *para* a sociedade, irradiando tanto o diacrônico quanto o sincrônico, ao jorrar incessantes singularidades potencialmente plurais, em razão dos quadros delimitarem-se ora ao sujeito, ora ao seu produto cultural sem equivalência, fato que implicou nas afirmações individuais dos mesmos, cada qual reclamando sua própria ótica de leitura.

A figura central, embora em destaque, destoou da integralidade do duplo marco existencial, pessoal e artístico, de Sebastião como Prata, sendo apenas ladeada por fragmentos ilustrativos de ocasiões seletas como expressivas, sem, contudo, estabelecer um liame correspondente à sua natureza. Os componentes da esquerda e da direita, vertical e horizontalmente, estabeleceram uma elasticidade que ora aproximava, ora distanciava, entrecruzando sujeito e personagens. As imagens situadas abaixo assumem o mesmo caráter de suportes reforçadores dos artifícios que se ligaram, simultaneamente ao sujeito e ao artista integralizando seu duplo marco existencial.

Os diálogos, como indicações de sua mundanidade, tanto foram utilizados pelo mercado como lhe valeram à defesa de ataques. As imagens reclamaram tempos e espaços próprios, e dotaram a significados a cada ocasião, assegurando a identidade de Sebastião, em Prata, como Otelo, embora, contraditoriamente, alocassem-se,

sequencialmente, reclamando os respectivos suportes existenciais. Os personagens de Sebastião Prata em Grande Otelo motivaram a identificação do seu mundo com o do leitor, cuja realidade o mesmo pôde pretender alterar mesmo que superficialmente, mas jamais recusar.

A confusão Sebastião como Prata/Grande Otelo foi ocasionada pelo “real/possível”, já que o primeiro foi substrato do segundo. A articulação fundamental entre o social e a dramaturgia, resulta em Sebastião Prata como Grande Otelo, acarretando uma estética/ética pautada no traço popular. A abertura realizada partiu do gestual e caricatural de suas representações, travestidas em encenações, fazendo da arte não somente objeto de sua expressão, mas da sua própria vida.

Os diversos quadros, com suas histórias, exibiram perspectivas que forneceram significativas, irradiando o campo familiar e aquele voltado ao imaginário social, levada adiante por suas atuações cênicas na “dupla do barulho” com Oscarito, nos musicais e, sobretudo, nas rádios e no cinema com as Chanchadas, berço, matriz e *lôcus* de sua arte e afirmação.

A conservação das imagens de Sebastião, em Prata, como Grande Otelo, expressam suas ações referentes ao mercado, cuja presença foi nele assegurada pela capacidade de permanecer para durar temporalmente. Na sua luta contra o próprio esquecimento, tentou impedir o silenciamento absoluto, mesmo transfigurando sua identidade na negação de si, pela constante subversão subjetiva de sua afirmação e pela pseudo-identidade criada. Esta foi uma forma de se manter lembrado.

O reavivar consiste em apresentá-las como resultado da mundanidade de Sebastião como Prata, em referência à sua cotidianidade processada pelo imagético, criando a ilusão de verdade, num movimento em que seu corpo expressiu as transgressões impostas por cenários particulares, como elos de tessituras que o enquadraram nos *tropos* artístico-cômico-grotesco. As referidas imagens, embora com pretensão de abrangência do todo existencial de Sebastião, circunscreveram-se em Sebastião como Prata, no intervalo de 1940 a 1980 levando, em seguida, a Grande Otelo como produto comercial/consumível.

Por essa lógica, a não separação entre homem e ator consistiu em dotá-lo de natureza comercial, cujas experiências do sujeito foram transferidas a Grande Otelo. Contudo, a indissociação implicou na linha tênue entre arte e vida, onde essa relação proporcionou contínuo diálogo entre ambos e, ao mesmo tempo, o processo de individualização de cada um. Grande Otelo foi o resultado final desse processo e, por

DEPOIMENTOS

Ismael Francisco, jornalista da Magistral — “A morte de Sebastião do popular Grande Otelo causa grande consternação a todo o Brasil pela perda irremediável de um artista suntuoso e de homem simples e humilde que soubera atuar, como ninguém, a sua linguagem no cenário cultural do País. Ao mesmo tempo, profundamente, e até fatalmente, transmitindo a minha solidão e criando as suas famílias, encenou a dor de todos os seus admiradores, de vários países, em todo o Brasil. Com o genial senso da arte de representações, que capta a alma brasileira ao longo de tantos anos, morreu entre as maiores expensas de nossa cultura.”

Roberto Diniz, ator — “Na semana passada ele foi a Brasília pedir US\$ 1,5 milhão para fazer um filme. Se eu fosse o presidente, teria dado os três milhões. Todos os brasileiros que se ligam a Otelo são poucos. Ele deveria ter sido vivido como um rei.”

Agostinho Ribeiro, humorista — “Otelo, Oscarito e Dercy (Gonzalez) foram os grandes mestres do humor para a minha geração, que é a mesma de João Soares e Chico Anysio. Tenho coisas de que, agora, me dá a em cima, ao lado do Sertão, fazem-me gargalhar. Ele e Oscarito.”

Enoch Almeida, ator — “A morte de Otelo é um marco de tristeza e saudade. Na minha vida ele era como uma escola silenciosa e atada. Otelo era nobre e carinhoso. Não passava um dia sem vê-lo.”

Adolfo Almeida, ator — “Quando vejo o rosto amado de Otelo, sei que ele ficou sempre, não apenas enquanto houve o cinema nacional, mas enquanto existir cinema. Lembro que, em 1968, Osmar Vilas foi dizer que se fosse rico, faria o possível para ter sempre ao seu lado o companheiro de Otelo.”

Flamora Pimenta, atriz — “Ele foi uma pessoa muito trabalhadora pelo lado, mas sabia dar a volta por cima. Ele devia ser feliz e não era. O que isso me pode dizer? Lamento a falta de Otelo.”

João Batista Almeida, diretor de teatro — “Grande Otelo contribuiu a primeira cultura nacional, por sua atuação participando ao cinema, teatro e TV.”

Caio Diégono, cineasta — “Grande Otelo é a própria imagem do cinema brasileiro dos últimos 30 anos. A maioria dele deve ser preservada como a própria história do cinema brasileiro. Ele atuou em todas as fases de cinema brasileiro.”

Ator publicou livro este ano

A última atividade profissional de Grande Otelo foi o lançamento de seu primeiro livro de poemas, *Um dia, amanhã*, pela editora Topbooks, em outubro, no Rio. São os seus 103 poemas de um escritor tardio mas que, mesmo assim, possuem perfis elegantes de Antonio Gonalves e Jorge Amado. Organizador do livro, o cineasta Luis Carlos Prates Filho compôs o seu trabalho ao de garimpo em busca de esmeraldas. “Eu sou amigo de Otelo há 10 anos e sempre que ia a sua casa achava entre as paredes espartilhas pelos cantos. A esmeralda você não pode retirar da terra com explosivos, só com a mão. Cada poema de Otelo é uma esmeralda”, compara Luis Carlos.

O livro, extremamente confessional, revela muito da personalidade solitária do ator. Começa, inclusive, com os versos: “Sou só, Hugo. Quero também eu ser eu”. Essa solidão se reflete no lançamento do livro, na livreria República, onde só compareceram 10 amigos. “São as pessoas que realmente me amam”, confessou o ator para Luis Carlos Prates Filho.

Apesar disso, de Luis Carlos, Otelo estava muito satisfeito com o livro. “Ele se impressionou quando viu o livro pronto, não acreditava que ele tinha escrito aquilo. Ele só deixava em se candidatar para a Academia Brasileira de Letras”, revela.

‘Elite Club’, o filme no papel

A vida de Grande Otelo era mesmo o cinema e, por isso, ele não passou momentos pela crise que se abateu sobre a atividade nos anos 90. O ator deu um filme, pronto — mas sozinho —, *Histórias dos anos 80*, dirigido por Roberto Menezes, com o mesmo diretor de cena apenas no papel o projeto de sua vida: *Elite Club*.

Histórias dos anos 80 foi filmado em 16 mm e concluído em 1990. Desde então, dada a postura da atividade cinematográfica durante o governo Collor, o longa ficou na penitência representativa. Otelo faz um personagem múltiplo, o Euzélio Pereira Clemente dos Santos, num filme sobre a situação da cultura brasileira nos anos 80.

Ai *Elite Club* era a memória das coisas de Otelo. E ele propôs quem fizesse o projeto que acabaria desde a década de 50, e pretendia estudar o universo das galinhas cativas para o filme: “O *Elite Club* vale por um tempo da minha vida. É um poço de conhecimento que vou ter tentando transmitir para a vida. Talvez seja uma coisa muito ambiciosa de minha parte, mas eu não sei disso que seja tanto assim, por que não é só pra mim, e não é só pra Rio de Janeiro. O filme fala de um clube dos anos 30 onde negro e branco se divertiam na maior democracia e na maior alegria”. Mas mesmo assim acabou hoje às 12h na TV e encerrado em 1993 na Companhia do MAM.

Ribalta apagada

... Depois de 100 anos de vida, ele se foi de uma maneira simples. E se há um cinema também...
 Ribalta...
 Ele já não tem aparência mais...
 Mas eu tenho um...
 Pode ser que alguém se lembre...
 Não tenho nenhuma lembrança...
 Quero dizer, não sou ninguém...
 Apenas uma lembrança, uma lembrança...
 Eu sou alguém que alguém...

(Trecho retirado do livro *Elite Club*, de Euzélio Pereira Clemente dos Santos, publicado por Luis Carlos Prates Filho)

Testemunho Imagético 42: Grande Otelo morre em Paris. In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 27 nov. 1993. p.1.

O que na verdade se apresenta com reforço a Grande Otelo ou Sebastião como Prata se contradiz por se reportar a Sebastião. Ressalto ser a distinção temporal essencial ao reconhecimento, qualificadora de Sebastião e seus *nós*.

A matéria do *Jornal do Brasil* compôs-se, acima, por texto sobre a morte de Sebastião, relacionado a uma imagem centralizada, ligada ao textual, referente a uma peça em que Grande Otelo atuou na década de 1970. A parte inferior foi construída por um texto com um quadro de diversas imagens (em sua parte superior direita); à esquerda, constou de uma imagem do mesmo integrando a *Companhia de Teatro de Revistas Negras*, em São Paulo, no final da década de 1920. Centralmente, retratou Sebastião como Prata no papel de “Macunaíma”. A metade direita, que ladeia a referida representação, foi integrada por três sub-quadros: um acima, reportando-se ao cinema, apresentando a “dupla do barulho”, representativa de sua parceria com Oscarito, abaixo do qual, à esquerda, registrou-se fragmento de sua atuação teatral, tendo, à direita, um poema de sua autoria.

Em referência ao texto compôs-se, do lado esquerdo, da iconografia contendo duas pequenas matérias: a primeira, relativa à publicização do seu livro, à direita da qual outra referida a seu desejo de realizar um filme. Foi esse mosaico de representações que, justaposto num mesmo espaço, ligou fragmentos de realidades contraditórias para harmonizá-la via imaginário.

As imagens e quadros aglutinaram tempos e espaços distintos, formadores de representações públicas outrora comercializadas, como se fossem identidades de Sebastião como Prata. Neste sentido, as justaposições das heterogeneidades que compuseram a matéria permitem lembrá-lo, equivalendo sujeito e produto cultural.

Nesse jogo, Sebastião como Prata, como elemento de enunciação da morte de Sebastião, tem em Grande Otelo o seu espriamento. Desta feita, as representações imagéticas alocadas simultaneamente exibiram momentos, considerados marcantes de sua carreira artística que, de algum modo, vincularam-no a uma expressividade que o enaltece, reforçada por depoimentos entrecruzadores de realidades contraditórias, motivando consensos via imaginário. Tal processo apresentou uma verticalidade cronológica como expressão de sua identidade e, ao mesmo tempo, uma horizontalidade afirmadora de uma veracidade, dado pelo viés quantitativo relacionado à sua presença/permanência temporal/imagética/textual nos meios de comunicação.

Considero que a imagem referente à infância de Sebastião, relacionada à *Companhia Negra de Teatro de Revistas*, sintetiza o intuito da matéria, pois dele a usurpa para atribuí-la a Grande Otelo, numa necessidade em justificar sua existência, num processo de transposição da experiência de Sebastião para dar consistência a Grande Otelo. A vivência de sua adolescência em São Paulo foi dada como restrita à sua participação nas *Companhias Negras de Teatro Revistas*, relacionando-o à família Queiroz, com a qual lá conviveu e proporcionou-lhe estudar no Liceu Coração de Jesus, onde se relacionou com o teatro.

Uberlândia também se inscreve enquanto objeto dessa criação ao conferir-lhe o início de sua trajetória artística, numa história seletivamente tecida vinculando-o ao *Circo de Mambembes*, à Estação Ferroviária e ao Hotel Central, nome usado para conferi-lhe a denominação “Grande Otelo”. A localidade evocou a infância de Sebastião Bernardo da Costa para realçá-la como vital à afirmação do sujeito e, ao mesmo tempo, silenciar a exibição de conflitos na sua dinâmica social.

As memórias de Sebastião, como Prata, consubstanciadas em Grande Otelo, foram contadas de modo que a seletividade do passado, por enquadramento artístico, equivaleu ambos, pelos olhares retrospectivo e prospectivo.

As representações contraditórias foram apresentadas como pontuais identidades, embasadas num passado harmonizado paisagisticamente, que irradiaram criando uma ilusão formativa de sua experiência pessoal quando, na verdade, se restringiram apenas à publicização do artístico comercializável e aceito socialmente.

A memória/lembrança foi exibida como memória, por ser presentificada e destituída de reflexão, já que o passado emergente foi conformado à ocasião como objeto de louvação, pela modelagem do ficcional de Sebastião como Prata, cujos personagens lhe deram vida no cinema e no teatro. Contudo, as referidas realidades são relacionais, por vincularem Sebastião como Prata a naturezas distintas.

Na seara da memória, tanto o fechamento no binômio Grande Otelo/sujeito, no qual o último formou-se personagem, quanto a abertura possibilitadora da disjunção de sujeito e personagens, condicionam-se aos modos de lembrar e esquecer.

O espaço da morte de Sebastião como Prata foi o terreno para tal reflexão, como *locus* de significação da passagem de uma dimensão temporal a outra, levando à saída do “tendo sido” (tempo vivido) e remetendo o sujeito à relação com o tempo pelo prisma relacional e dinamizador de sua identidade. Assim, no campo profissional desdobrou-se em Grande Otelo quando, na realidade, deveria remeter ao “ter sido” (passado findado/foi), possibilitando lançar o referido binômio à memória e à ontologia dos processos constitutivos de ambos. Ao tomar o presente recente no funeral de Sebastião, tornou possível conectá-lo a um passado que propiciou seu esquecimento, ao dissociar memória-lembrança e memória-hábito.¹⁸

O espaço da morte, embora o vincule ao presente, se retratou como o fim em si mesmo, portando futuro e passado. Tal modo de relacionar as temporalidades não apenas estipulou as formas de lembrá-lo, mas também delimitou o que buscar e projetar para o futuro. O ato de lembrar dificultou pensar a existência dissociada do sujeito e personagens, uma vez que os entendia enquanto unívocos, no esquecimento, representado pelo binômio Sebastião como Prata/Grande Otelo, em que lembrar um implica também o outro. Tal parâmetro pautou-se no socialmente aceito e tem sido o modo de reportá-lo na contemporaneidade, como fio da trama em que Sebastião em

¹⁸ RICOEUR, Paul. “História e Tempo”. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p.351.

Prata tornou-se conhecido como Grande Otelo. A complexidade da análise originou da dupla significação interpretativa de Sebastião, em Prata, como Otelo, em que o historiador ora assume o caráter de memorialista, ora o de crítico reflexivo.

Os memorialistas reforçam Sebastião em Prata como Grande Otelo, não permitindo alçá-lo ao que foi, para inseri-lo na esfera da memória, já que persistem em presentificá-lo. A esse respeito, são pertinentes as reflexões de Paul Ricoeur no tocante ao discernimento entre memorialista e historiador na contemporaneidade:

As dificuldades com as quais se confronta o historiador do passado recente reavivam as interrogações anteriores concernentes ao trabalho de memória e, mais ainda, ao trabalho de luto. Tudo acontece como se uma história próxima demais impedisse a memória-relembração de se despregar da memória-retenção e, simplesmente, o passado de se separar do presente, o decorrido não exercendo mais a função de mediação do “não... mais” em relação ao “ter sido”. Numa outra linguagem, que será a nossa mais adiante, a dificuldade, aqui, é a de erigir sepultura e túmulo em favor dos mortos de ontem.¹⁹

Até a sua morte, tal confusão era passível de ocorrência, já que se inseria nas atualidades pessoais em que também Sebastião como Prata se fazia presente. O historiador, ao contrário do memorialista, deve atentar-se para o foi e existiu e para aquilo que assumiu apenas caráter de lembrança de outros tempos presentes. Desse modo, ultrapassou o mero aspecto memorialístico, por ter como premissa a interpretação para a operação na qual, embora inserido na contemporaneidade, toma a realidade humana como inesgotável e passível de intermináveis dissecações.

No entanto, a prática consistiu em apropriar de representações de Sebastião atribuídas a Grande Otelo na conjuntura da morte, para renovar o instituído, relativo à sua produção, circulação e recepção. Assim, na morte houve uma tentativa de sincronização das representações de Sebastião em Prata como Sebastião, justapondo seus plurais presentes/passados que, no referido presente, o fez lembrado integralmente pela recorrência de imagens fragmentárias de outrora, firmadas socialmente, numa memória compartilhada como uma representação coletiva.

Pelo refigurar do tempo e espaço dos periódicos anunciadores da morte de Sebastião, as representações por eles construídas não se elaboram sequencialmente, mas

¹⁹ RICOEUR, Paul. “História e Tempo”. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p.351.

de forma simultânea²⁰, assegurando as individualidades e, ao mesmo tempo, o dado compartilhado como expressivos de Grande Otelo, assim preservando sua significação como efeito geral,²¹ equivalendo-o a Sebastião como Prata e a seus personagens.

A estratégia produtora de sincronização foi caracterizada pela simultaneidade, transformando as matérias de forma metalinguística em escopo conceitual de Sebastião, em Prata, como Grande Otelo, equivalendo o externo ao interno, levando os efeitos produzidos pela descrição a reverberarem como gramática peculiar ao ajustamento de ambos. Desfigura-se o histórico de seus suportes existenciais, ao dimensionar o ficcional como histórico, por fazer do “significante” o portador da historicidade, criando-se, por meio deste, a ilusão do “referente” em substituição à própria historicidade.

A estratégia midiática de relacionar o textual e o imagético, como análise cambiante numa imagem geral e complexa, pretendeu produzir representações pelos personagens. Desta forma, silenciaram o sujeito, embora os seus campos sensorial ou gestual impactassem os leitores, equivalendo ambos. Com efeito, o fazer da imprensa, via memorialismo, ocorreu relacionando a memória ao esquecimento, intentando o apagamento dos rastros, impedindo-os de serem atualizados, enquanto referentes, originados como pontos de referência cultural.²²

A trama de Sebastião, como Prata, em Grande Otelo se deu por seu silenciamento e de seus suportes existenciais, os quais, ao contrário de se fecharem, deveriam se constituir fluxo de abertura dinamizadora de seus tempos e espaços de constituição no mundo social. Daí, há uma memória-lembrança enquanto esquecimento ser o referente do sujeito como impeditiva do seu pretense apagamento, pois sua ausência porta presença e, ademais, apesar de abrigar o voluntário, carrega simultaneamente o involuntário, o que assegura Grande Otelo trazer sempre consigo Sebastião como Prata e o próprio Sebastião.

A subjetividade que fraturou o seu esquecimento absoluto foi firmada pelos rastros referentes à sua própria existência. Isto é, cada imagem presente na trama pode equivaler a uma experiência de Sebastião, mesmo que se apresente configurada pela linguagem, num enquadramento que renova Sebastião, em Prata, como Grande Otelo.

²⁰ EISENSTEIN, Sergei. “Sincronização dos sentidos”. In: **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.57

²¹ **Ibid.** p.56.

²² Em relação à importância dos rastros, ver: RICOEUR, Paul. História e Tempo. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p.378.

Apesar dos usos e abusos da linguagem terem atendido ao mercado, as intervenções de Sebastião como Prata jorram sutilmente sua existência, como empecilho ao seu esquecimento absoluto, reclamando o direito de ser sujeito de sua própria história.

O lúdico, pelas imagens, garantiu Sebastião, em Prata, como Grande Otelo, em sua luta pela sobrevivência e pelo seu lugar na indústria cultural, evitando seu perpétuo esquecimento e o direito da existência enquanto sujeito social descolado de sombra do ser Grande Otelo. Daí, percebe-se as diferenças das práticas dos historiadores e dos memorialistas: enquanto os primeiros devem ater-se à perscrutação com perspectiva de abertura, inversamente os segundos procedem intentando sedimentar um fechamento resistente à mesma.

A morte, com base nas reflexões de Paul Ricoeur,²³ demonstrou a operacionalidade das mídias no silenciar Sebastião em afirmação a Grande Otelo, Sebastião Prata, Sebastião, em Prata, como Grande Otelo, e Grande Otelo em Sebastião, como Prata, já que ao primeiro deveria ser conferido o reconhecimento, que, no entanto, foi atribuído aos demais que se arrogaram portadores da integralidade e de sua finitude.

Daí, o referenciamento demandar o “sobre” ou “a respeito de” em detrimento do “para”²⁴ ou a “ausência do presente”, pois o corpo/objeto assumiu caráter de natureza amorfa, passível de modelagem e alterações contínuas que o tornaram material escultural. Reforça-se o esquecimento de Sebastião como Prata em afirmação de Grande Otelo por meio do recurso da sua produção, circulação e recepção, socialmente acentuadas durante 58 anos, com afirmação artística pelos principais meios de comunicação do país que, no espaço da sua morte, intervieram intentando o procedimento pelo qual a seu modo o produziram.

Ao mesmo tempo em que há resolução de Sebastião, em Prata, como Grande Otelo via imaginário, este passou a constituir-se ou suscitar novos problemas, pois

²³ Contudo, o sentido de morrer para si, para os próximos e para os outros, reporta a necessidade da crítica e não em assumir o morto por nostalgia. Por ser a morte a única oportunidade e originalidade, a qual consiste no ponto de partida para o historiador fazer reflexões de cunho histórico. Assim, para Ricoeur a ontologia do ser histórico na tríplice temporalidade – futuro, passado e presente – contrapõe as pretensões retrospectivas e hegemônicas de uma história fechada numa mera retrospectiva. RICOEUR, Paul. “História e Tempo”. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p.363.

²⁴ O “para” do ser-para-a-morte, impede a totalidade e imprime à abertura as temporalidades que nela não se funda. Desse modo, o “para” do ser-para-a-morte indica um fechamento em uma possibilidade que se projeta aberta do poder ser. Cf. RICOEUR, Paul. “História e Tempo”. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p.368. Apoiando nessa ótica é que consiste o nó do problema em relação à morte, já que constitui espaço produtor da possibilidade de um único esquecimento encerrando em si mesmo. Ao contrário, deveria processar o fluir de novas memórias se aberto para as possibilidades de percepção e lembranças decorrentes da pluralidade dos possíveis esquecimentos que não se findam num contínuo devir. **Ibid.** p. 368-369.

operou-se a camuflagem de conflitos como se harmonizada, apesar da insurgência de novos impeditivos do esquecer.

Noutro sentido, o trabalho da memória deveria ter consistido em explicitar e exaurir os problemas, culminando em esquecimento, já que o operacionalizado e não silenciado produziu o seu efetivo apaziguamento. Em decorrência, as imagens de Sebastião como Prata apresentadas em suas distintas naturezas, sustentadas pelas mídias, deveriam prestar-se ao movimento e não à sua suposta integralidade fragmentária.

Desse modo, o mosaico constituído, se efetivamente refletido ou analisado, possibilitaria, pelas fragmentações das soluções, as relações diversas por ele experimentadas, por seu desnudamento prover olhares múltiplos das tramas pelos quais o instrumentalizaram. É nesse jogo nebuloso, erigido entre o ficcional e o histórico, que originou-se o horizonte descortinador tanto do aprisionamento de Sebastião, em Prata, como Otelo, quanto de sua abertura.

As mídias se mostraram harmonizadas ao sujeito via tática de convencimento por liames que, estrategicamente, o converteram em irradiador cultural negligenciado de posição política de suas práticas de sujeito, procedimento efetuado em 27 de novembro 1993. Se considerarmos as linguagens como fatos culturais, a pluralidade de imagens que compuseram o mosaico, embora se pautem por organização direcionada, não se eximiu suas peculiaridades por tratarem de singularidades conflitantes, tanto no consumo quanto na produção como uma “explosão da unidade da escrita”.²⁵

A literatura de Sebastião, em Prata, como Grande Otelo, se operacionalizou comercialmente, tornando a existência do último apenas possível por tal veio. Daí, a mistificação de Prata como Grande Otelo ter sido uma forma de esterilizá-lo, fazendo das exposições, configuradoras obsessões do medo em relação à sua perda. Pela ausência, procuraram ressaltar o “desaparecimento” de dois em detrimento de um, cujo lembrar se insurgiu contra o esquecer, num processo de resgates ou recordações do passado, como práticas de conservação para reafirmá-lo como Grande Otelo.

O passado, por conservação, manifesta abusos outrora fabricados ou inovados já que, parafraseando Jeanne Marie Gagnebin²⁶, só sabe-se que até atualmente o nome “Grande Otelo”, símbolo do cinema nacional brasileiro, continua sendo o emblema

²⁵ BARBERO, Martin Jesús. “Das Massas à massa”. In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio Janeiro: Editora UFRJ, 2006, p.176.

²⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O que significa elaborar o passado”. In: **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

daquilo que não pode e não deve ser esquecido: por nos impor um “dever de memória”.²⁷

Assim, houve uma recusa em elaborar o passado, pois a conjuntura da morte de Sebastião foi operada pelas linguagens para perpetuar sua condição de produto cultural, reafirmando sua memória em Grande Otelo, impossibilitando o seu esquecimento pela insistência na repetição.

Desta forma, edificou-se uma perspectiva domesticada pela malandragem propulsora do engendrar dialético entre escrita e leitura, promotor do fluir rumo ao cinematográfico, ente dinamizador do ficcional dos personagens de Sebastião em Prata como Grande Otelo confluentes à sua vida, pelo tom folhetinesco transpositor do popular ao massivo na continuidade cultural.²⁸ A memória, gerada para emoldurar Sebastião em Prata como Otelo, reafirmou a recepção tecida pelo mercado, reavivando a sua aceitação e reconhecimento social.

²⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O que significa elaborar o passado”. In: **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006. p.98.

²⁸ BARBERO, Martin Jesús. “Das Massas à massa”. In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio Janeiro: Editora UFRJ, 2006. p.182-183.


4.

**O IMAGINÁRIO DA TESSITURA
DE SEBASTIÃO COMO PRATA POR GRANDE OTELO:
FIOS ATEMPORAIS EM REDES DE LINGUAGENS**

Sebastião como Prata foi convencionado em ser visto, lido e ouvido como Grande Otelo. Transformou-se em uma representação constituída e, por conseguinte, fechada em si, se analisado pela ótica da própria imprensa, vista como fim e não meio, apesar da complexidade portada.

Ao longo de 60 anos do produto cultural Grande Otelo, foi produzida uma memória que, embora pautada numa realidade heterogênea e contraditória, se mostrou rígida na construção pela mídia em todo esse tempo. Tal memória o apresenta limitado ao olhar e, ao mesmo tempo, condicionou o rememorar dos sujeitos a um significado único, mesmo vendo-o diversamente, assistindo-o em diversas matizes. Contudo, não se pode compreender Grande Otelo sem levar em conta a relação de Sebastião como Prata tanto com os diretores dos filmes dos quais participou quanto as opiniões das pessoas que o assistiram.

Foi por meio do cinema, dos jornais, das revistas e do teatro que o seu ficcional foi dotado em histórico, ampliado pela recepção, a qual, pelas notícias, visaram simplificar os personagens em sujeito. A dimensão subjetiva foi reescrita de forma objetiva, apresentada como concreta e não ficcional, conforme a ilustração abaixo do livro “Grande Otelo em Preto e Branco”, publicada pelo Jornal O Globo, em 1987:

FOTOGRAFIA  Livro registra em imagens e depoimentos a longa trajetória artística de Grande Otelo

Tamanho não é documento



Expressão facial e inconfundíveis 'votos e bores', sempre usados pelo vocalista Grande Otelo para conquistar a plateia



Bastão, em 1923, já com pose de artista



Ao lado de Odetta, a impagável "Dupla do barulho"



Fotografado por Rêmy e Mello, com as do sonographe



Com Carmen Alencar em "Brasilão da noite"

Sebastião Bernardino da Silva Prata é um negro brasileiro com tanta talento que ao Brasil inteiro todos os confusos como Grande Otelo. Para registrar a longa trajetória deste músico de Ilhéus (Bahia) que conquistou o País com músicas "carnas e bores", os fotógrafos Rêmy e Mello foram até o local onde nasceu o artista, em 1923, para registrar a história de sua vida, desde a infância até o presente. O resultado é o livro "Grande Otelo: um perfil e história", lançado ontem na Sebrae, em clima de celebração à diversidade, como o próprio protagonista desta história.

Rêmy e Mello contam que o projeto de fazer o livro nasceu há 18 anos, quando foram apresentados a Grande Otelo pela atriz Ruth de Souza. Eles revelaram ao

profeta do Brega como todo o mundo. "Quando nos conhecemos, logo intuímos que era 'nosso', com o intuito de fotografá-lo. Apesar do esqueço, um pouco, Otelo foi se deixando conquistar". Depois de muitas horas registradas a lápis, com muita paciência e resistência, surgiu a ideia de fazer um álbum de fotos, uma maneira de homenagear o artista.

Para celebrar a carreira do ator, seu amor e maldade, foram reunidos diversos artistas e personalidades, dando a oportunidade de Otelo de se apresentar. Assim, nos atores Chico Assis, Elton Sato, Martin Ferra, entre outros. Além do cantor (Roberto Gil, o dramaturgo Elton Gomes, o jornalista Joaquim Pereira de Almeida, o escritor Jorge Amado e outros dos velhos tempos, como Carlos Manga e Cyril Farney.

Marly revela que foram essas cenas de trabalho, onde

se conheciam bastante e deu risadas com as histórias que marcaram a vida de Sebastião Otelo. Todos dizem que não é um gênio e alguns lembram as trocas que deu na vida. "Um dia ele chegou em um emprego na Rádio Itatiaia, com Chico Assis. O Laila Vasallo me disse: cuidado que ele vai falar. Não acreditei. Falou: Mas o grande truco é pedir perdão e Otelo já riu e riu e riu".

Otelo acabou se destacando em diversas áreas, como compositor e intérprete, nas chanchadas, teatro-circo e

filmes, participando até de produções internacionais. Foi o ator principal na peça "O Gato", de "Tá aí, tá aí", de Odetta e Chico Assis, e Chico Assis, que não só foi interpretado por falta de verba. Também trabalhou em "Tua rosa por mim", com Clotilde Cardinale e Nino Manfredi. Além, Cyril Farney revela que Grande Otelo sempre se aproximava pelas sociedades dos filmes. Uma vez, com uma e com a outra companhia, apesar da antipatia. "Foi uma", o cantor Otelo Gil avisa que vai começar a cantar "Café de gato", de autoria do ator.

Todas as histórias desta obra estão nas fotos registradas em "Grande Otelo: um perfil e história". Foi um trabalho de paciência e muita fé, com uma das famílias que o adora, vestida de palhaço, como gail nos anos 50 na interpretação de Chico Assis, no "Ressurreito de la Mancha". Mas, como disse Marly Ferra, este livro não é só do artista, mas de quem o produziu, de quem o produziu.

Testemunho Imagético 43: Tamanho não é documento. In: O Globo, Rio de Janeiro, 02 dez. 1987, Segundo Caderno. p.3.

A matéria consiste em três colunas superiores de imagens superpondo textos, equivalendo-se as duas primeiras à direita à esquerda. Ressalto que as referidas imagens, por terem sido feitas, em 1987, ocasião de lançamento do livro, realçaram seu caráter de mediador na construção do ser Grande Otelo. Houve uma tentativa de simplificação da complexidade do processo da instituição do Ser Grande Otelo, que faz de Sebastião passivo para destituí-lo da produção de Grande Otelo, a qual foi revelada pelas imagens/fotos do texto.

A coluna à direita inicia-se com uma foto de Prata e Oscarito remetendo à Atlântida em reforço à parceria entre ambos como a dupla do barulho. Abaixo da

mesma em menor tamanho, consta outra foto sua com Carmem Miranda. A coluna termina com o fim do texto iniciado à esquerda.

A segunda coluna ou intermediária tem, acima, a imagem de um cartaz reportando-se à sua infância como Sebastião Bernardo da Costa (Pequeno Otelo), por meio de uma fotografia para divulgação da Companhia Negra de Teatro de Revistas, abaixo da qual aparece outra produzida pelos autores do livro, o evidenciando já consagrado. A última coluna, à esquerda, assume uma proporção colossal, por afirmar conjunto o caráter artístico, humorístico dado pelo gestual, caricatural e cômico como se identitária do ser ator. Abaixo da mesma constam duas colunas iniciais do texto.

As quatro imagens situadas à direita, por se equivalerem à da esquerda, criam uma confusão imagética que acentua o propositado pela matéria, que consistiu num gestual expressivo do imaginário de Sebastião em Prata como Otelo. Irradiou-se, a partir da esquerda, espraçando-se como integradora ou ligação das suas diferentes fases legendadas nas mesmas. O lembrar que, opostamente, *linka* cada foto da direita à da esquerda, articulou temporalidades relacionadas ao veio cômico, pela intentada redução do testemunho, que, pelos deslocamentos, fez-se lembranças. O recordar visou o processamento pelo enquadramento para o esquecer do sujeito. Prevaleceu a maior imagem com seu significado gestual que integradas às demais, as tornaram apenas suas sombras.

As imagens acopladas ao texto são de Sebastião como Prata e de Sebastião como Pequeno Otelo, presentificadas em seus personagens e percebidas na esfera do esquecimento de reserva, tornando-as impeditivas ao existenciário do sujeito. Contudo, pelas mídias foram instituídas destituindo-se desta possibilidade, impulsionando o fortalecimento do apagamento do sujeito.

O jogo perceptível na arte de narrar, preso à leitura fechada nos meios de comunicação, fez dos mesmos finalizadores ao invés de meio na relação com os leitores pela tessitura mercadológica. As diferentes instituições midiáticas se pretenderam narradoras de uma dada realidade enunciada aos seus respectivos leitores, visibilizando Prata como Grande Otelo, os quais contribuíram em tal processo de elaboração.

Pela construção de tal imaginário, recorremos a Paul Ricoeur, para o qual afirmar que o entrecruzamento da história e da ficção se dá por redimensionar via experimental, o ficcional em histórico, de modo que o primeiro, enquanto prática humana, foi inerente ao segundo. Atentamos para o paralelismo “entre a representância

do passado histórico e a transferência do mundo fictício do texto para o mundo efetivo do leitor¹

O processo originário de representância² foi dotado de historicidade, sem a qual a mesma firmou-se como nova representação dada a ver como uma narrativa de ficção que fugiu do texto para tornar-se fictícia aos leitores pela impactação de estilo. Desta maneira pode constituiu-se uma abertura para uma reflexão crítica, ao impulsionar o fantasioso e o fabuloso, já que:

As análises do entrecruzamento da história e da ficção que vamos esboçar remetem a uma teoria ampliada da recepção, da qual o ato de leitura é o momento fenomenológico. É nessa teoria ampliada da leitura que se dá a inversão, da divergência, entre a narrativa histórica e a narrativa de ficção.³

Por esterías, “a ficção tem a capacidade de suscitar uma ilusão de presença, controlada, porém, pelo distanciamento crítico”.⁴ O ficcional tornou-se crucial à reflexão histórica, pelo seu duplo movimento de tecer a trama e assim distinguir o que de fato é histórico. Não há possibilidade alguma de narrar sem o ficcional, já que o vestígio configurador da estratégia resulta da relação tecida entre ele e o real:

É evidente no fenômeno do vestígio que culmina o caráter imaginário dos conectores que marcam a instauração do tempo histórico. Essa mediação imaginária está pressuposta na estrutura mista do próprio vestígio enquanto efeito-signo. Essa estrutura mista exprime abreviadamente uma atividade sintética complexa, em cuja composição entram interferências de tipo causal aplicadas ao vestígio como marca deixada e atividades de interpretação ligadas ao caráter de significância do vestígio, como coisa presente que vale por uma coisa passada.⁵

A história e a ficção, apesar de distintas, se entrecruzam para concretizarem suas intencionalidades, em decorrência das respectivas perspectivas ontológicas e epistemológicas. Como elemento inaugural da narrativa, o vestígio porta a dualidade a

¹ RICOEUR, Paul, O entrecruzamento da História e da Ficção. In: **Tempo e narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 (3.v.). p.311.

² Designa a expectativa ligada ao conhecimento histórico das construções que constituem reconstruções do curso passado dos acontecimentos. É neste sentido, o autor problematiza a construção da narrativa histórica diferenciando o ficcional do histórico pelo epistemológico ontológico não eximindo a possibilidade ou necessidade de ambos para visibilizar e legitimar a produção escrita. Para tanto, conduziu uma discussão metodológica que culmine na representância, lugar último da operação historiográfica. Cf. RICOEUR, Paul. Representação historiadora. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010. p. 289.

³ RICOEUR, Paul, **Op.cit.** p.311.

⁴ **Ibid.** p.222.

⁵ **Ibid.** p.315.

ser decodificada pelo leitor. A elaboração do imaginário que transformou Sebastião Prata no ser Grande Otelo vai dos referentes (experiência pessoal de Sebastião, filmes, peças teatrais, composições, dentre outras) de produção aos lugares de memórias (revistas, jornais, discos, dentre outros), o que possibilitou peculiares olhares temporais aos observadores. A força do instituído pretende-se portadora da integridade e legibilidade intencionadas e sempre atualizadas numa conotação plural.

O leitor foi elemento essencial na produção do imaginário de Sebastião em Prata como Grande Otelo. Concretizou no movimentar do mundo fictício do texto para o do leitor, que, o presentificando ficcionalmente no seu viver, dinamizaram-no no cotidiano pela possibilidade da criação de expectativas, sonhos e desejos.

Esse modo de configurar se fez por estratégias retóricas, em que o ficcional das expectativas, desejos e sonhos das pessoas que integravam ativamente o jogar pelo ler nas revistas, no cinema e teatro e do ouvir contar e tornou irradiador na sociedade.

O imaginário reclama os processos de produção, circulação e recepção para afirmação do socialmente aceito, que, pela imprensa, recai apenas nos diferentes leitores (de cinema, teatro, revista, rádio, dentre outros) que idealizam e veiculam o assumido por eles, criando canais de inferências compartilhadas aos cotidianos diversos e reforçando a identidade imaginária. Redimensiona o ficcional em histórico, matando a historicidade, numa dimensão paisagística temporo/espacial temática. Reiterou-se que o referido processo atrelou o cinema e o teatro, na produção de sentidos condicionados ao mercado e que se irradiaram pelos meios de comunicação como presença constante e elemento vivo no cotidiano de quem frequenta o cinema ou teatro, ou ainda lêem revistas e ouviram falar do mesmo, fazendo do histórico contado e o mnemônico experimentado se entrecruzarem na linguagem.

O ouvir e o ver, como elementos condicionados culturalmente pela linguagem, tem pretensão tanto de memória quanto de história para delimitar o dado cultural. Visou consolidar pelas mediações subjetivas mais objetivadas, para que o contar se efetivasse via pretensão compartilhamento por parte de quem ouve, lê, vê, sente e imagina, o que demandou de Sebastião como Prata atinar as intencionalidades do público.

Por isso houve um atrelamento das vertentes subjetiva (materialidade do impreso) a sua objetiva(lugar social) que pretenderam equivaler as notícias de Sebastião em Prata como Grande Otelo, em sujeito, equiparando-se suas realidades.

Dai, a relação entre a notícia do periódico e o lugar social do mesmo.⁶ O efeito de verdade da notícia se fez socialmente, mas não se restringe apenas à relação periódico e seu lugar social. O crivo de leitura do leitor, muitas vezes, o impossibilita de perceber as instituições como produtoras de significados que criam representações. Desconsidera-se o movimento subjetivo do impresso que se articula à mídia, via mercado, fazendo com que o testemunho seja visto como uma representação estabelecida, em reforço a uma dada realidade que se quer sempre presente e eterna. Contudo, na interação com as linguagens, por não ser um sujeito passivo, pela sua reflexão, percebe outras possibilidades de leitura.

Pelas mídias, as notícias sobre Sebastião em Prata como Grande Otelo o firmam para o mercado como uma dualidade indistinta a fim de que no fluir temporal haja um retro-alimentar do imaginário pelo apresentado contemporâneo.

A memória que deveria portar historicidade, por requerer historiograficamente reflexão, processa-se isenta da mesma, pretendendo assumir o dado cultural mecanicamente, contrariamente desconsiderando as aproximações e distanciamentos entre memória e história.

O imaginário construído de Sebastião em Prata como Grande Otelo entrelaçou o universo pessoal do sujeito à tessitura artística realçado pelos críticos contemporâneos. Desse modo, foi visto de forma restrita e conduziu o que equivaleu o recordar ao rememorar, como exemplifica a citação abaixo retirada da Revista do Rádio, em 1962:

⁶ O procedimento metodológico de Circe Bittencourt, elucidado em seu texto *Livros Didáticos Entre Textos e Imagens*, abre uma possibilidade de analogia entre a análise de ilustrações pedagógicas àquelas veiculadas em jornais e revistas, quanto ao caráter de personificação do sujeito, ou seja, de transformação do personagem em ser desvinculado do seu sujeito suporte.

Pelo exposto, sua metodologia desvela o modo em que as imagens assumem a condição de sujeito em diversas mídias. Pela articulação das matérias com as intencionalidades dos jornais ou revistas, papéis se definem institucionalmente, interferindo no imaginário social enquanto de memórias destituídas de historicidade. Embora a autora se refira aos livros didáticos, também consideramos haver um processo de transformação da realidade veiculada nos jornais e revistas na dimensão do sujeito, pela natureza das referidas fontes e seus respectivos papéis sociais. A natureza deve ser de: (...) Mercadoria (...) depositária de conteúdos socialmente mercantilizáveis (...) instrumento de reconhecimento tradicional (...) veículos portadores de um sistema de valores (...) ideologias e cultura que comportam nos seus amplos aspectos contradições que devem ser refletidas em decorrência de suas produções serem condicionadas a interferências à mercantilização e ao consumo (...) de modo que passa afigurar como reproduzidor e porta voz de ideologias instituidoras de representações pré-estabelecidas.

Nessa lógica, urge considerar que a integralidade do processo de constituição das mídias deriva da sua natureza, de modo que suas diferentes fases de elaboração entrelaçam-se ao mercado almejado, por exemplo, pelos jornais e revistas. A operacionalidade das mesmas se constitui na elaboração de produtos culturais, de modo que as plurais intervenções dos profissionais envolvidos nessa trama visam à mercantilização. Assim, é necessário considerar, por um lado, as matérias e imagens isoladamente, manifestando o sentido de quem as elaborou e, por outro, suas presenças nas revistas e jornais como produtos culturais, configurado aos propósitos dessas mídias pelo veio comercial. Cf. BITTENCOURT, Circe. *Livros didáticos entre textos e imagens*. In: BITTENCOURT, Circe (org.). **O saber histórico na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2005. p.69-89.

Não. Não é somente a propaganda sbliminal que nos atinge de maneira traiçoeira. Vivemos mergulhados num oceano de palavras e estamos de tal maneira condicionados a elas, que raciocinamos com “slogans”, repetimos insensivelmente o que ouvimos, certos de que estamos emitindo opiniões próprias. Agimos e compramos em função do rádio, da televisão e do jornal. Vejam bem este fato real. Aí está o Gustavo que não me deixa mentir. Dona Eugênia um dia se encontra com Grande Otelo e diz: “Parabéns, Grande Otelo. Gostei muito de saber que você teve um filho.” “Obrigado, Dona Eugênia”, faz Otelo. “Mas não é filho. É filha.” Que nada, seu Otelo”, insiste a senhora. “É filho. Então eu não sei?” “Mas, espere aí, Dona Eugênia”, explode Otelo, “se estou dizendo que é filha, como é que a senhora insiste que é filho?” Insisto porque sei”. “Mas, sabe como?”, desespere-se a ator, “como é que a senhora pode saber mais do que eu?” E Dona Eugênia, com a segurança de mil razões: “Ora! Eu li na “Revista do Rádio”!”⁷

O trecho acima manifesta a participação do grande público como integrante da produção do imaginário social de Sebastião em Prata como Grande Otelo. Sublinha a lógica que pauta os níveis de recepções configuradores pela realidade social no campo da narrativa. Contudo, foi acentuada uma fluida e contínua recepção, em que plurais representações heterogêneas, articulando Sebastião em Prata como Grande Otelo.

Pela lógica da mediação foi que se fez Sebastião como Prata como objeto produção de sentidos tangentes pela esfera mercadológica, num movimento interativo na recepção, que, por deslocamentos e apropriações, lhe geraram novas significações.

A produção de tal imaginário também foi acoplada pelas apropriações dos meios de comunicação, leitores de sua constituição social e das atuações no cenário artístico, também conduzindo a um sentidos por deslocamentos e apropriações.

Por esse dédalo, a reportagem confere sentido à realidade de Sebastião como Prata, em que, pela recepção por Dona Eugenia, foi lida contraditoriamente a experiência pessoal de Sebastião como Prata.

A renovação dos diversos espaços de sua circulação em representações fílmicas, cênicas e musicais impuseram o esquecimento de Sebastião como Prata por impedir a sua ruptura a seus personagens firmandos em Grande Otelo.

O jogo consistiu por diferentes linguagens, reforçando a sua condição de produto cultural.

Grande Otelo foi o resultado final de um processo intermediado pela indústria cultural, cuja produção, circulação e recepção, por deslocamentos sociais, apropriações conjuntamente a outras possibilidades de atribuições, embora apresentado como a integralidade de um processo, na verdade, deveria constituir o ponto de partida para sua problematização em apagamento a Sebastião como Prata, possibilitando aberturas a

⁷ BLOCH, Pedro. História de Gente. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 21 abr. 1962. p.59.

construções das heterogeneidades sícrônicas e diâcrônicas. Entretanto, os usos e abusos fizeram do seu gestual a peculiar leitura artística e pessoal para equivaler as realidades simultâneas do sujeito e produto cultural.

Tomamos o ano de 1935 como florescimento de Grande Otelo e de esquecimento de Sebastião, numa contradição transformada em paisagem composta da ambígua realidade, por encobrimentos e silenciamentos, para salientar Grande Otelo e deixar Sebastião em Prata como sombra. Se tomado por referência o ano de 1987, verifica-se um distanciamento de 57 anos para Grande Otelo e 77 para Sebastião e 53 para Sebastião como Prata. A longevidade de Sebastião possibilitou uma vastidão de deslocamentos de realidades que também como de Sebastião como Prata foram lançadas em Grande Otelo.

A repetição de certos aspectos do seu gestual encobriram mudança, porém, não impediram o afloramento da subjetividade de Sebastião como Prata.

O tropo via mercado emoldura-o pelo cômico, popular, grotesco, vulgar e jocoso não somente pela sua arte, mas do seu universo.

No entanto, há que se considerar que a experiência de Sebastião comporta o existenciário de Sebastião em Prata, embora articule o ficcional e o real em Grande Otelo, o faz apenas uma representação de Sebastião.

A análise processou pelo escalonar dialogal entre presente e passado, para desvelar que as linguagens intentaram instituir ausência como presença. A repetição e a habitualidade das mesmas pretenderam canalizar a um sentido único homogeneizador da experiência de Sebastião, imputada a Grande Otelo, objetivando-o um objeto de lembranças, no qual a memória lembrança intentou ser a própria memória.

Retrospectivamente, foi possível ir até o ponto referencial da existência de Otelo, da mesma forma que, a partir dele, propesctar a realidade emoldurada graficamente pelas mídias nos diversos formatos, independentemente de tempo e espaço, objetivando reforça'-lo. Por esse veio, houve uma tentativa de definir a identidade de Sebastião em Prata como Grande Otelo via mercado.

Retornamos à década de 1980, na qual o dado ali presente reflete um lampejo e um questionamento àquele presente/passado que se fez atualidade/futuro:

Manchete – Grande Otelo e Sebastião Prata são duas pessoas num só corpo?
Grande Otelo – São. Mas Grande Otelo era bem recebido em todos os lugares, fazia-se de engraçadinho, falava “sim senhor” para todo mundo. Sebastião desejava concluir o curso ginasial, aprender fluentemente inglês e francês. Sebastião não teve essa chance. Ambos se fundem na hora de assinar contratos.

Um deles põe a assinatura e os dois nem sabem quanto vão ganhar. Nem ao menos calculam se estão certos os direitos autorais que recebem pelas quase 50 músicas que compuseram.⁸

Aqui, fica muito claro que Sebastião sabe bem separar-se de Grande Otelo e Sebastião como Prata quando reclama que gostaria de aprender e do pouco que recebe pelos direitos autorais. Além disso, também reconhece a sua aceitação como Grande Otelo. A abertura proposta por Sebastião se fez fechamento pela lógica da imprensa.

O momento em questão diz respeito à comemoração dos 65 anos de idade de Sebastião Bernardo da Costa, 45 anos de Grande Otelo e 41 de Sebastião como Prata. O espaço da celebração se constituía *manancial* de significados pela seletividade do apresentado enquanto presente, que se quer eterna e contemporânea.

A presença do sujeito que se fez tributária à dada comemoração tornou-se um importante elemento por suas lembranças levarem ao dimensionamento do rememorar explicitado em sua narrativa que, se por um lado (na esfera da estratégia), tem a comemoração como mote aquecedor do mercado cultural (já que tal dimensão se constitui num *locus* de produção da representação de um passado que se quer contínuo e, por vezes, imutável), por outro, tornou-se este mesmo panorama comemorativo espaço em produção de vestígios, exibidores de uma realidade contraditória à instituída e dada a ler e ver enquanto verdade.

A rememoração de Sebastião como Prata sugere uma agregação de tempos possibilitadores de evocar lembranças que entrecruzam elementos peculiares ao sujeito, seus personagens e Grande Otelo. Embora apresentadas pelo veio relacional, por aproximações e distanciamentos, não se eximem de reminiscências representativas de aberturas/fissuras, pois, apesar de partícipes de uma mesma trama, a fraturam, antecipadas pelo próprio sujeito que desvela peculiares e de Grande Otelo.

No corte das lembranças de Sebastião como Prata em distinção a Grande Otelo, apesar de aspectos dos personagens também derivarem de sua vivência e apresentarem contradições dela decorrentes pela distinção das naturezas históricas do sujeito e dos personagens, foi possível observar campos de ação. Isto é, o próprio Sebastião como Prata se reconhece enquanto personagem e assume o papel de ser Grande Otelo.

⁸ Grande Otelo aos 65 anos “O drama de minha vida num livro”. **Revista Manchete**, 10/01/1982, Rio de Janeiro, nº 1.467, ano 29, p.28.

Todavia, a sua resposta cria uma perspectiva de uma memória não apaziguada⁹, pautada no dissenso em relação à aceitação social que faz do sujeito/personagens e dos personagens/sujeito.

Por diversas vezes, declarou o desejo de escrever suas memórias narrativas para a posteridade, bem como uma obra fílmica permeadora de sua trajetória pessoal, conforme suas reminiscências presentes na Revista Manchete de 1966, em diálogo com Nininha Magalhães Lins:

Nininha – E seus planos para o cinema?

Otelo – O Roberto Farias estava querendo tratar de um filme sobre a minha vida, mas depois teve outros problemas e abandonou a ideia. Fez *Selva Trágica*, que não deu quase nada, e, agora, *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*.

Nininha – Um sucesso enorme.

Otelo – Eu pretendo voltar a filmar, mas não é bem a história da minha vida. Quero fazer um filme sobre gafeira: História de uma Gafeira, com todas as alegrias, todas as paixões¹⁰.

Embora Sebastião como Prata atribua a Roberto Farias a ideia de elaboração de um filme sobre sua vida, o seu rememorar explicita um desejo arraigado na memória, na medida em que a pergunta de Nininha se refere a seus planos para o cinema e não ao campo pessoal. A mudança de plano decorre da receptividade do diretor e da aceitação à referida idéia, pois considerada a possibilidade de filmagem de *A História da Gafeira*, de algum modo tal panorama estaria em consonância com aspectos da vida de Sebastião como Prata, já que a mesma fora um dos espaços sempre por ele frequentado no Rio de Janeiro.¹¹

Reiteramos que, apesar da simbiose encetada por ambos, a natureza que os constituiu possibilitou perceber-los num aproximar e afastar. Neste sentido, existe uma esfera da vida social compartilhada pelo sujeito/personagens, assim como um plano corporio que os unificam, não permitindo a dissociação.

Embora, pela mídia, seja usual lembrá-lo pelo referido binômio, enquanto sujeito ativo num processo de constituição nos permitiu percebê-lo também em outras paragens, abrindo uma fenda ao futuro perceptível no elá de seus desejos.

⁹ Por tornar-se uma fratura que busca impedir o apaziguamento entre ele e o ser Grande Otelo via imposição renovadora do imaginário. Em relação ao conceito de memória apaziguada. RICOEUR, Paul. **Op.cit.** p.423.

¹⁰ Nininha Magalhães Lins, **Revista Manchete**, 20/08/1966, Rio de Janeiro, ano 14, nº 748, p.100.

¹¹ Ressaltamos que desde a década de 1950, várias foram as demonstrações de Sebastião como Prata para que alguém pudesse escrever a sua história de vida.

Embora o rememorar de Sebastião como Prata se apresente como um corte temporal demarcador de um “antes” e de um “depois”, ensejando os modos e as variantes que o sujeito se valeu para se diferenciar dos personagens prevaleceram, dando continuidade que o articula à retrospecção e à prospecção, configuradas no terreno daquilo que poderia ser socialmente aceito.

A retrospecção, se tomada a partir da década de 1980, em que Sebastião como Prata se apresenta como um ser contra-a-morte¹², nos impõe um olhar ao passado dissecando-o ontologicamente e assegurando-lhe a possibilidade de um revisionismo com fim em si mesmo. A dimensão temporal se mostrou condicionante da análise e determinada pelas intenções do sujeito. Também se fez necessária a natureza do dado cultural, visualizando-o como memória declarativa, uma vez que Sebastião em Prata como Grande Otelo se inscrevem em realidades múltiplas (jornalística, cinematográfica, teatral, musical) dotando Grande Otelo de uma perspectiva nacional.

Com efeito, foi necessário considerar que o enquadramento exibido por essa nova realidade resulta de deslocamentos e apropriações seletivas, expressão de uma leitura cultural, que, paulatinamente, silenciaram outras realidades que lhe deram vida e forma, condicionado o modo de lembrar a um conhecimento de lugares usualmente presentificados, mas que se atrelam ao passado e ao futuro, transformando-o num sujeito destituído de realidade que, de fato, possibilitou-lhe sua existência.

Assim, ocorre um processo de apropriação e atribuição das realidades circundantes a Sebastião como Prata/ personagens/ Grande Otelo que se apresentam contraditórias para o ser Grande Otelo, pelo fato dos elementos que o tornam lembrado socialmente serem destituídos de contradições e conflitos, harmonizados.

O dado temático temporo/espacial se inscreveu numa dimensão macro, na medida em que ele não se prende ao tempo e espaço de constituição de Sebastião como Prata e seus personagens. Daí ser a inscrição transformada em paisagem pela força da instituição dos lugares em que Grande Otelo se fez presente e passou a habitar. Mediante tal quadro, devemos perceber as suas imagens em circulação nas revistas Manchete, Cruzeiro, Revista do Rádio, dentre outras, já que as mesmas se fizeram

¹² Segundo Paul Ricoeur, o “para” do ser-a-morte impede a totalidade e imprime à abertura as temporalidades que nela não se funda. Por essa lógica, Sebastião como Prata obstaculariza a absolutização do presente, para abrir as perspectivas de preteridade e futuro e, assim, desentranhar o trinômio sujeito/personagens e produto cultural imbricados no conceito referencial adotado como Grande Otelo unilateralmente. Daí a morte agrega a finitude da existência e ao mesmo tempo a sua vivificação. RICOEUR, Paul. **Op.cit.** p. 367.

presentes por longos anos na sociedade brasileira e se constituíram, ao lado dos jornais e cinemas, os principais meios de difusão e circulação do país.

Sebastião em Prata como Otelo não se prende a tempo e espaço. Destitui-se do chão da sua existência, daí não ser mais acoplado às novas realidades a que foi conduzido. Neste veio, foi possível percebê-lo nas sociedades carioca, paulista, mineira, dentre outras do país, conformando uma visualização nacional reforçadora da naturalização da sua representação, conforme fragmentos de jornais, de tempos e espaços distintos:

Quadro III – Manchetes de plurais jornais e revistas do país

JORNAL/REVISTA	MATÉRIA	LOCAL/DATA
Jornal Fluminense ¹³	O astro Grande Otelo entrevista os astros	Niterói/ Rio de Janeiro – 1982
Jornal do Brasil ¹⁴	Grande Otelo 57 anos entregue ao palco e ao público	Rio de Janeiro – 1982
Folha de São Paulo ¹⁵	De Tião a Grande Othelo	São Paulo – 1983
Gazeta de Vitória ¹⁶	Grande Otelo 72 anos de vida, 62 anos de profissão	Vitória/Espírito Santo – 1987
Jornal O Globo ¹⁷	Grande Otelo estréia em peça de Braguinha	Rio de Janeiro – 1981
Diário de Pernambuco ¹⁸	Vida tumultuada do moleque Sebastião Prata, Grande Otelo por Dentro	Recife/Pernambuco – 1981
Diário da Tarde ¹⁹	Homenagem a Grande Otelo	Belo Horizonte/Estado de Minas Gerais – 1895
Revista Amiga TV TUDO	Grande Otelo fala de sua luta contra a morte	Rio de Janeiro – 1990
Revista Veja	Paulo Grancido, Grande Otelo e Yara Côrtes não têm nada contra Mandala	São Paulo – 1982
Revista Amiga TV TUDO	Jogo de Memória com muita emoção, a vida de Grande Otelo	Rio de Janeiro – 1980

¹³ O astro Grande Otelo entrevista os astros. **Jornal Fluminense**, 12/09/1982, Niterói, Rio de Janeiro. (Pasta Grande Otelo-FUNARTE)

¹⁴ Grande Otelo 57 anos entregue ao palco e ao público. **Jornal do Brasil**, 07/11/1982, Rio de Janeiro.

¹⁵ De Tião a Grande Othelo. Folha de São Paulo, 13/03/1983. São Paulo. (Pasta Grande Otelo-FUNARTE)

¹⁶ Grande Otelo 72 anos de vida, 62 anos de profissão, **Gazeta de Vitória**, 17/10/1987, Vitória, Espírito Santo. (Pasta Grande Otelo-FUNARTE)

¹⁷ Grande Otelo estreia em peça de Braguinha, **Jornal O Globo**, 11/09/981, Rio de Janeiro. (Pasta Grande Otelo-FUNARTE)

¹⁸ Vida tumultuada do moleque Sebastião Prata, Grande Otelo por Dentro, **Diário de Pernambuco**, 05/06/1981, Recife, Pernambuco. (Pasta Grande Otelo-FUNARTE)

¹⁹ Homenagem a Grande Otelo, **Diário da Tarde**, 02/12/1985, Belo Horizonte, Estado de Minas Gerais.

Os títulos das matérias consistem num ajuntamento de realidades contraditórias, apresentadas como uma camada superficial em jornais de caráter nacional e regional, como suportes de uma mesma trama, reforçando a imagem de Sebastião como Grande Otelo enquanto produto cultural.

Pelas manchetes dos jornais e revistas é possível perceber a tentativa de imbricação do sujeito/personagens a Grande Otelo, de modo que a realidade fosse unificada, apesar dos diferentes formatos, cuja mercantilização se fez para consumo no rol de comemorações próprios da década de 1980, expressiva de homenagens reverberadoras de Sebastião como Prata.

Na lógica da estratégia, os referidos títulos configuram desejos, sonhos e imaginário, em que o visual define estilos e se apresenta enquanto camadas profundas que procuram produzir efeitos de verdade. As imagens destacadas como letreiros impulsionam a motivação da materialidade presente, numa leitura que as atrelam a texto, canalizando o olhar e reduz o ato de lembrar.

As configurações de “demandas de verdade” nos alçaram à seara da memória, num movimento dimensionado pelo mercado. Apresentados por anúncios, travestem o esforço do “fazer lembrar” e renovam a realidade que se quer presente por tentar limitar o ver/ler no campo do rememorar. Assim, a conexão dos meios de comunicação dos grandes centros e pequenas localidades, que deram suporte à mesma “paisagem”, tenderam ao processamento de uma única memória, como a de Grande Otelo.

A culminância temporal/espacial e temática foi reduzida ao âmbito unificador de sujeito e personagens, ocorrendo uma inversão de lugares descompassados pela brevidade ou temporalidade do objeto. Isto fez com que o construído socialmente fosse aceito em sua atualidade. Suprimiu-se a história em detrimento do dado cultural temático no impulso de assegurar a pretendida memória.²⁰

Por esse caminho, os jornais e revistas do referido quadro se constituíram em verdadeiros representates de um processo que conduziu as lembranças ao ocultarem o tempo de seus respectivos horizontes informativos, pelo fechamento do tempo em si, destituído de uma abertura histórica.

A memória declarada²¹, que assume forma e gestos visualizados no ser Grande Otelo, transitou socialmente repousada e como aporte de uma experiência que “deu certo” enquanto um dado de projeção nacional, por meio do lembrar. Ao mesmo tempo,

²⁰ RICOEUR, Paul. *Op.cit.* p.400.

²¹ *Ibid.* p.403.

tal processo limitou o campo das reminiscências ao âmbito de seu ser, conjecturando seu arquétipo ao gestual. O enquadramento dessas novas realidades resultou de que deslocamentos, apropriações e seletividades? Silenciaram uma realidade vivida e, *pari passu*, condiciona o modo de lembrança através de um conhecimento codificado entre o passado e o futuro, destituindo o da realidade de sua existência.

Essa nova realidade norteadora do percurso de Grande Otelo, no fluir temporal, em termos retrospectivos e projetivos, pois que na condição de dado nacional, a figura do artista tem trânsito livre e reafirmou o próprio ser em si. Pela lógica da industrial cultural buscava ser extensiva.

Neste sentido, percebemos as imagens de Grande Otelo circulando nas revistas Manchete, O Cruzeiro, do Rádio, dentre outras, já que, por longos anos, as mesmas se fizeram presentes na sociedade brasileira e constituíram, ao lado dos jornais e cinemas, os principais meios de difusão e circulação.

Tais meios de comunicação também se prestaram à construção da identidade para Sebastião em Prata como Grande Otelo.

A relação estabelecida é assegurada pela mobilidade e deslocamento de significações pelos espaços em que transitaram socialmente, já que o histórico contado e o mnenônico experimentado nelas se entrecruzar.²² O ouvir e o ver se emanaram do veio cultural impulsionando a recepção que se pretendia impactante pelo sensório.

Vejamos o ano de 1985 e nele a figura de Grande Otelo:

²² **Ibid.** p.401.



Testemunho Imagético 44: Capa do Compacto Grande Otelo, Água, Água, Água do Carnaval de 1985.

A imagem acima, capa de um *LP* de 1985, foi uma charge matizada em preto e branco que destacava o veio cômico de Sebastião como Prata, somente propalado em Grande Otelo. Nela, o reaviamento da sua relação com o campo musical, entremeado ao cinema e ao teatro, divulgando sua imagem no carnaval, do qual foi feito símbolo pelo seu apelo cômico. Sobretudo, sobressai na “cena” o aspecto jocoso indicado pelo deboche e o grotesco, que o aprisionaram à sua criação inaugural. Os gestos e a própria caricatura se guiaram aos “exagero”, percebido em sua expressividade física, desde o olhar aos trejeitos labiais, de modo que o campo visual o referenciou, negligenciou a totalidade dos processos vivenciados pelo sujeito.

A referida data ensejou o momento em que Sebastião completou 70 anos de idade, Sebastião como Prata 46 e Grande Otelo 50 anos de presentificação. Tal sentido, este momento deveria estabelecer-se no *lôcus* de produção de significados, por reflexões sobre Sebastião e Grande Otelo. Contudo, tal espaço foi alçado à celebração, em que a vida de Sebastião tornou-se o suporte a Grande Otelo, resultando nas homenagens. As observações de Pierre Nora, em relação aos lugares de memória, foram sugestivas:

Estranho destino desses ‘lugares de memória’: por seus procedimentos, seus métodos e seus próprios títulos, queriam ser uma história de tipo contracomemorativo, mas a comemoração os alcançou. [...] A ferramenta forjada para evidenciar a distância crítica tornou-se o instrumento por excelência da comemoração...²³

Desta feita, foi que consideramos os mecanismos que, arraigados socialmente, engendraram uma “paralisação do tempo”. Neste caso específico, as homenagens a Sebastião e a geografia das celebrações vivificaram um passado que buscou remontar ao presente como repetição, tornou-se uma criação, na medida em que acentuou a relação temporal passado/presente na contemporaneidade, um contexto a não apenas definidor do olhar a realidade pretérita, mas também a futura, a partir de uma elaboração instituída que pretendeu assegurada.

Houve uma renovação do passado feita por meio dos novos suportes tecnológicos, transformando o espaço em dimensionador do lembrar em meio aos usos do cômico e abusos produzidos pelos elementos gráficos, já que ilusoriamente conferiram ao significante sentido de referente.

Sem perscrutar ou buscar a sua historicidade as representações assumiram o mesmo sentido, independentes do tempo e espaço em que se localizaram ou que significaram uma dada linguagem, pois “a inversão que está na origem da obsessão comemorativa consistiria na recuperação das tradições defuntas, de fatias de passado das quais estamos separados.”²⁴

O espaço da comemoração foi mediado pela indústria cultural, em que o panorama celebrativo passa pela imagem de Sebastião como Prata atrelada, precipuamente, ao ser Grande Otelo, na mesma faixa cultural as linguagens cinematográfica, radiofônica, musical e teatral, a qual, que em seu processo de difusão e circulação, disponibilizaram ao sujeito uma dimensão reduzida do passado que se quer presente, enquanto instância propulsora do próprio futuro.

Embora considerados pelo veio relacional, Sebastião como Prata e Grande Otelo se constituíram num movimento que questionou o que lhes foi imputado. Neste sentido, os personagens se tornaram pontos de atrito, camuflado, para o próprio sujeito Sebastião, pois o seu eu não o foi ontologicamente, na medida em que não permite um

²³ NORA, Pierre apud: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p.10.

²⁴ **Ibid.** p.103.

“ajuste automático” imposto externamente. Entretanto, no jogo social, ainda que porte atributos reais em descompasso à imagem dos próprios personagens, Sebastião se alçou ao posto de Grande Otelo pelo campo artístico.

As diversificadas linguagens das instituições midiáticas espalharam o ser Grande Otelo interpretando-o de múltiplas maneiras, como se linhas irradiadas de uma mesma teia que o difundiram socialmente. Colocaram-no em contato com as pessoas via cinema, música, televisão, revistas especializadas, jornais locais e nacionais, condicionando os modos de lembrar, na esfera da representação, conformada num movimento em que a própria crítica fica em suspensão.

O fechamento do tempo em si como intratemporal, entranhado em sua própria temporalidade, conduziu a um “sujeito referente” negado de abertura para a perspectiva histórica, num reducionismo em que o mesmo foi apenas perceptível pela filtragem pontual dos indícios que obstruíram-no alcançar a amplitude da sua real existência.

Isso assegurou a ambivalência entre sujeito e personagens que, embora constituíssem um binômio, possuíam distintas individualidades. A construção definidora do referente resultou da sua aceitação social, ou seja, do previamente aceito ao seu ocaso/morte. Fundou-se na credibilidade advinda dos elementos que lhe deram suporte, considerados inquestionáveis e aceitos como portadores de verdade, com o propósito de não refleti-los, como se fossem isentos de dúvidas ou equívocos. No entanto, trataram-se de mera persuasão tomada como convicção, codificadora das representações e direcionamento dos modos de ver/olhar os testemunhos que buscaram sustentar as trajetórias do ser Sebastião como Prata/personagens/Grande Otelo.

Pela ótica do mercado fonológico ficou patente o atrelamento entre o imagético e o musical, num fortalecimento a uma memória enquadradora do ser lembrado, de modo que a legada arte de rir e chorar não foi um convite à apologia do riso, mas atravessou integralmente a problemática do sujeito, enquanto ser composto por múltiplas pluralidades no seu desdobramento com o “nós” social.

De modo semelhante, consideramos que o atrelamento do cinema e do teatro como espaços de veiculação cênica do ser Grande Otelo lhes deram visibilidade a uma representação temporal, apresentando o privado de seus atributos como sujeito, deixando de lado seu processo de formação.

Todavia, as pessoas que o viram por meio das imagens de revistas, do cinema ou da encenação teatral, nele perceberam um componente de arraigamento de sua condução à fixação de quem, de fato, fora Grande Otelo. Este processo ocorre em meio a uma

percepção do artista integrado ao cotidiano dos telespectadores, fazendo-o uma presença viva em que o ato de lembrá-lo restringiu-se ao seu dimensionamento “pelo que” e “quem é”, desconsiderando o “como” se elaborou, a qual deixou percebê-lo compondo-se e recompondo-se temporalmente. Podemos ler as imagens abaixo da Revista Radiolândia de 1963, condicionante de lembranças cujo rememorar se deu buscando a equivalência de Sebastião como Prata e o teatro brasileiro, assim como fazem a mesma atribuição entre Sebastião e Sebastião como Prata:



Testemunho Imagético 45: Revista TV Radiolândia, nº 403, ano VIII, Julho 1963. p.7.



Testemunho Imagético 46: Revista TV Radiolândia, nº 403, ano VIII, Julho 1963. p.10.

As imagens consideradas como retratos foram distribuídas de forma que a primeira compôs-se em um conjunto com outras, num processo de exibição do conteúdo da Revista. Já a segunda se estende para além de sua natureza de ilustração (retrato),

uma vez que integrou a trama que se formou na matéria que foi exposta, dando substância à articulação entre vida pessoal e artística de Prata. Enquanto a primeira foi convencionalmente exibida como “chamada da matéria”, a segunda promoveu o deslocamento do sujeito, lançado-o à dimensão de semelhança ao teatro brasileiro.

Embora as referidas imagens tenham sido editadas duas décadas anteriormente à analisada referente à capa do disco de carnaval de 1985, enfatizavam a atuação de Sebastião como Prata no teatro. Lastreavam as argumentações que, pretensamente, recompunham sua trajetória de forma reducionista, sustentando o apregoado fio condutor temático, que o alçou a uma projeção nacional, moldada estritamente no ser identificado pela jocosidade e comicidade, pela sua natureza de humor. Vejamos a matéria a seguir:



Testemunho Imagético 47: Lamento de Otelo. In: Revista Intervalo, Rio de Janeiro, 05 a 11 set. 1965, ano III, nº 139, p. 32.

A imagem acima evidencia com mais clareza o movimento de cristalização que deslocou o sujeito à capa de Grande Otelo. Ou seja, o veio imagético, eivado pela matriz

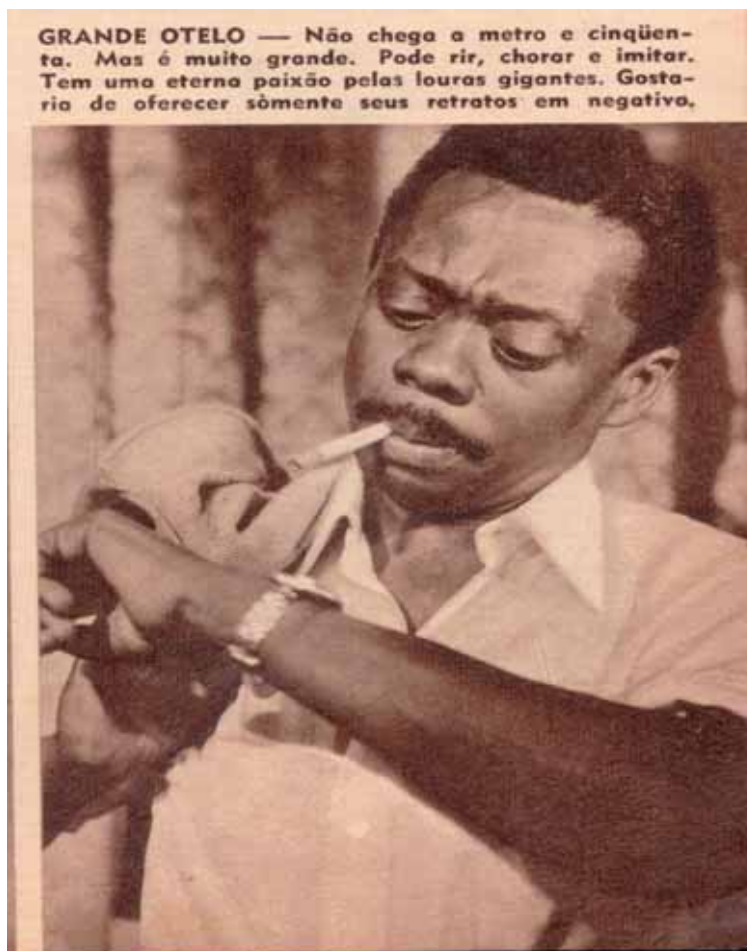
mediática, visou declarar a realidade do sujeito, num movimento em que, a um só tempo, garantiu a visibilidade do artista silenciando sua vivência pessoal. Tal panorama edificou, paulatinamente, um “tempo único”, retificado na memória que se quis “viva” em meio a um jogo em que “eternizar” também pode designar “dissimular”.

Assim, houve uma transposição da realidade de Sebastião como Prata para a de Otelo, de modo que, o ambiente televisivo foi invertido assumindo o lugar da própria cidade do Rio de Janeiro. Isso demonstrou o seu compartilhar e compartilhar das imposições do mercado, mesmo a contragosto, irradiou seu horizonte ao nacional.

Enquanto Sebastião como Prata se desdobrou em plurais personagens, ao contrário, Grande Otelo visou sintetizar-se como único e equiparável a Sebastião como Prata, o qual, por sua forma, portou perspectivas temporais e espaciais propiciadoras da heterogeneidade composta por seus personagens numa progressão tradutora síncrona e diacrônica. Por outro ângulo, Grande Otelo, inversamente via temporo/espacial/temático, fechou a heterogeneidade na unicidade do produto cultural atribuído ser Otelo que pretendeu reduzir Sebastião como Prata.

É possível apontarmos que, enquanto em Sebastião como Prata, seu “eu” não se ajustou às vicissitudes, engendradas tanto pelas mensagens quanto pelos meios, parafraseando Jesus Martin Barbero²⁵. Sua condição de portador de qualidades singulares porque reais se mostraram em profundo descompasso com as imagens forjadas em torno dos personagens, pois embora tal cenário tenha sido oriunda da mídia, num jogo simbólico articulou num mesmo terreno o artístico, a ser compartilhado, a necessidade de retorno financeiro, a circulação de revistas e jornais de sua visibilidade. Um exemplo: a abordagem imagética e narrativa realizada pela Revista O Cruzeiro em 1953:

²⁵BARBERO, Jesús Martin. Das massas a massa. In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.



Testemunho Imagético 48: LIMA, Pedro. 13 de maio – libertação dos escravos. In: *O Cruzeiro*, nº 15, ano VIII, 1953. p.48. Coluna Cinelândia.

A imagem indicou uma cena de um filme desconhecido, à qual agregou-se uma pequena narrativa referente à vida pessoal e profissional de Sebastião como Prata, na pele de Grande Otelo. Houve um deslocamento semântico, realizado pelas imagens, que acabou por apresentar duas realidades contraditórias: a de Sebastião como Prata/sujeito e a de Grande Otelo/produto cultural, constituidoras de uma terceira: a matéria elaborada por Pedro Lima, que reforçou a naturalização das mesmas, tomadas enquanto elementos corroboradores do já criado.

Os textos nela apresentados foram articulados a imagens, a exemplo do título da matéria “13 de Maio- A Libertação dos Escravos”. A narrativa textual faz da Cinelândia (e, por consequência, da cidade do Rio de Janeiro), o polo de produção do cinema nacional, cujas condições que o originaram permanecem as mesmas até aquele presente momento.

Desta feita, valeu-se do referido título como uma forma de protesto em defesa do desenvolvimento do cinema carioca ainda muito incipiente em relação ao de São Paulo. A imagem, articulada às demais da montagem, visou despertar, nos sujeitos, determinadas lembranças, condutoras a uma certa forma de olhar o cinema. Por um lado, retrataram Edith Morel, Fada Santoro e Laura Hidalgo, superior e lateralmente, por outro, de Cil Farney, Oscarito e Sebastião em Prata como Grande Otelo, inferiormente, num mesmo plano, denotando as opções estéticas das convenções que se queriam estabelecidas.

As imagens veiculadas neste panorama foram interligadas pelo viés temático, como se representativas do universo de um cinema que se afirmaria pela égide do jocoso, do riso e do choro, numa miríade de definições e enquadramentos que norteadora do olhar do público acerca do cinema nacional, o qual também foi lido e representado por meio dos referidos artistas, na medida em que alçados à condição de seus “salvadores”, por suas performances e atuações traduziram o *ser* e *ver* no cinematográfico brasileiro.



Testemunho Imagético 49: LIMA, Pedro. 13 de maio – libertação dos escravos. In: *O Cruzeiro*, nº 15, ano VIII, 1953. p.48. Coluna Cinelândia.

Nesta perspectiva, a lembrança se materializou de maneira temporal. Alçando-se ao imaginário por meio das instituições culturais, numa cadência repetitiva que tornou o

tempo “longo” em “curto”. Entre o enunciado e o estabelecido, ocorre o “abuso” pelo modelagem gráfica, que sobrepôs, no mesmo espaço, temporalidades de naturezas divergentes. Tudo isso configurou a seletividade que apresentou uma realidade desfocada, na medida em que foi feita para metamorfosear-se numa longa tradição no movimento temporal, dissociado do espaço forjado.²⁶

Nesse sentido, podemos dizer que, se cronologicamente, houve um intervalo temporal de aproximadamente 20 anos entre a primeira imagem e a segunda, o movimento ontológico das subseqüentes ocorreu por meio do encurtamento/distanciamento do tempo em relação ao nosso ponto de partida (1985). Desse modo, delineou-se um caminho condutor ao ponto inaugural, embora com diferentes formatos.

Houve um processo contínuo no dimensionamento icônico e plástico da imagem de Sebastião em Prata como Grande Otelo nas diversas linguagens, no seu jogo pretensioso de consolidar-se socialmente, o que apenas se viabilizou via Grande Otelo. Assim, apesar do espectro caricatural, foi este mesmo “modelo” que se afigurou como elemento dorsal e sustentáculo de suas lembranças e ações. Por isso, necessidade da consideração da pluralidade desta presença como dispositivo de memória. O exercício de rememorar não foi isento de contingências e de desvios.

No campo cênico houve a confluência da realidade cinematográfica com a teatral, como partes constitutivas e, por vezes, complementares de um processo de manutenção do ser Grande Otelo. A arte de rir e chorar se mostrou enquanto interligante das pretensões sóciohistóricas do sujeito com o processo de elaboração do imaginário cinematográfico, no qual se fez impulsionando-os nacionalmente.

Dessa forma, cinema e teatro fizeram Sebastião em Prata como Otelo ser lembrado enquanto expressão de si (personagem), estabelecendo-se e restabelecendo-se na fluidez de ambos os espaços, conforme observado na matéria da Revista O Cruzeiro em 1947:

²⁶ Em relação a memória ligada a arte, retórica e espaço ver RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p.76.



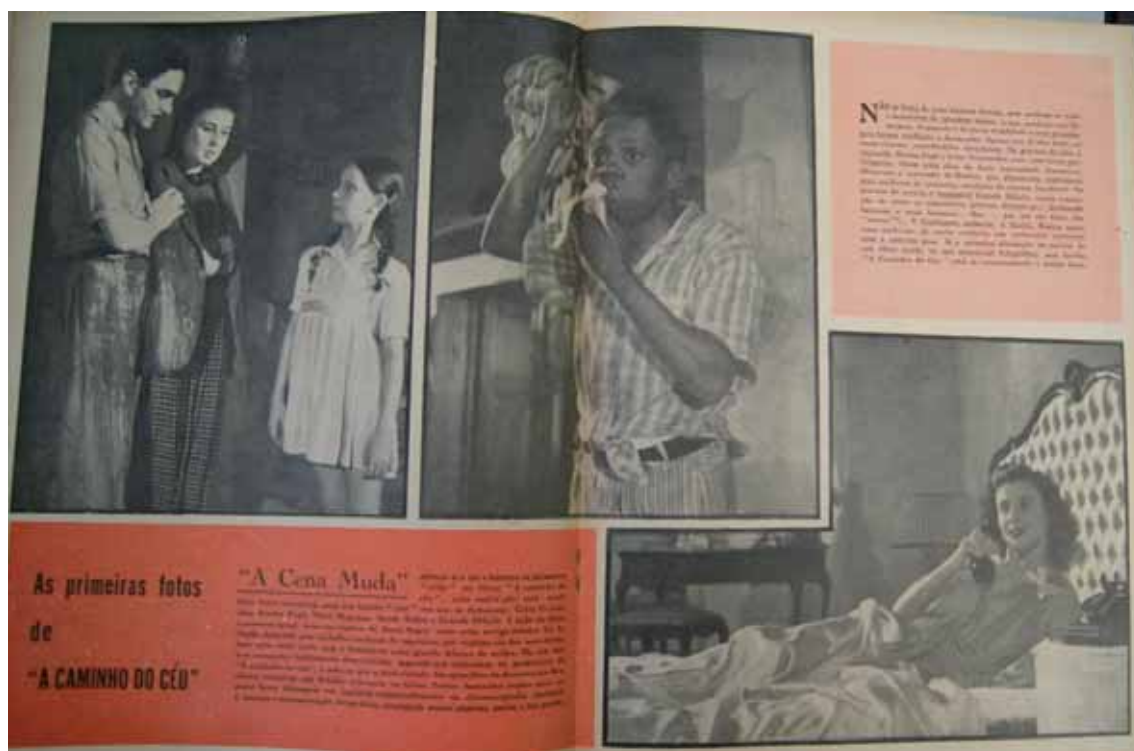
Testemunho Imagético 50: VATINYCE, Libra. Um “casamento” na roça. In: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 05 jul. 1947, ano XIX, n. 37, p.82-83.

A imagem acima, da Revista *O Cruzeiro* de 1947, mostrou o modo em que o popular era visualizado nos periódicos impressos. A cena em questão foi de uma peça na qual Sebastião como Prata se fez presente. Consideramos que as cenas de teatro nas revistas funcionaram como elementos de aproximação não apenas do público com o teatro mas a dos próprios artistas no horizonte de um imaginário composto de “fora para dentro”.

Na perspectiva da respectiva imagem representada, o teatro fora levado para dentro da casa do público leitor/espectador e, no que concerne a Sebastião como Prata, houve um movimento gradativo, condicionador do ato de lembrá-lo pelos mesmos. Dessa forma, não é improvável a hipótese de que tal panorama cultural atrelou a referida imagem de Sebastião em Prata como Grande Otelo aos epítetos da comédia e da tragédia, vivificados em cena pelo riso e pelo choro, em meio às convenções que, tanto no cinema quanto no teatro, estavam pautadas pelas práticas oriundas da cultura popular.

Neste processo, o ser Grande Otelo acabou por definir o lugar de Sebastião como Prata na esfera do mercado pelo campo gestual, ao fazê-lo lembrado pela

demonstração de seus gestos, acentuados pelo olhar, procurando reduzi-lo em entretenimento, numa relação direta com o cinema e o teatro, alusiva a Sebastião como Prata que se realçou no filme “A Caminho do Céu”, observado na Revista A Cena Muda, em 1943:



Testemunho Imagético 51: As primeiras fotos do filme “Caminho do Céu”. In: *Acena Muda*, ano 23, nº 22, 1943. p.18-19.

A montagem do referido filme em que aparece Sebastião como Prata se fez interna e em páginas com formato duplo, com o mesmo centralizado de modo a fazer a distribuição de toda a disposição da matéria nelas contidas, como se o link projetador do imagético. A referida matéria ocupou duas páginas em que a revista privilegiou a sequência, divulgando e apresentando a novidade ao público. A película marcou o processo de inauguração do cinema brasileiro quando da formação da incipiente indústria cultural no país, sublinhando a presença de Grande Otelo e não de Sebastião como Prata.

Dessa maneira as imagens de Sebastião como Prata foram subsumidas pela de Grande Otelo. Em breve espaço de tempo, Sebastião como Prata passou a ganhar o *status* de artista nacional. Tal fato foi importante, na medida em que, à época, o mesmo

era o único negro presente no cinema brasileiro e que adentrava cotidianamente ao lares de uma parcela importante da população, de modo que a sua presença artística não era um elemento agressivo, por atrelar-se à esfera do entretenimento, principalmente por meio do deboche.

Por este panorama, entendemos que aquela realidade que passou a circundar os passos de Sebastião em Prata como Otelo é “retratada privada” do veio histórico, na proporção em que a circulação no referido universo ocorreu em meio à produção de um imaginário configurativo do que seria Grande Otelo, modificando uma literatura histórica em memória. Na ótica da estratégia, o material de divulgação do filme valeu-se de usos e abusos para alterar uma realidade em outra, ou seja, uma literatura histórica em memória. Enfatizaram-se as cenas que destacava Sebastião como Prata na pele de Grande Otelo. Nisto se deflagrou a configuração da herança da violência fundadora²⁷ produtora do esquecimento de Sebastião como Prata, por uma ideologia perniciosa à memória. Equivaleram identidades e modelaram ações, fazendo da encenação da narrativa um meio de manipulação. Houve uma inversão de papéis das memórias ligadas à arte (espaço e retórica), deslocando o produtor para produto.

Cronologicamente, se comparada à referida imagem de 1943 ao ponto de partida (1987), constatamos um distanciamento de 44 anos, ao passo que em relação ao ponto inaugural do ser Grande Otelo de apenas 8 anos e 4 em relação a Sebastião como Prata, conforme afirmação do mesmo reportando-se ao nascimento de Grande Otelo, em 1935:

Grande Otelo – Foi na peça Gol, no João Caetano, em 1935, que passei a ser chamado de Grande Otelo. O Jardel foi quem teve a ideia: “Eu anuncio o Grande Otelo e aí aparece esse toquinho de Gente”. Mas veja até onde vai a invenção de certa gente. Os da oposição dizem que meu nome vem do fato de eu, na minha terra, viver anunciando na estação: “Grande Hotel! Quem vai pro Grande Hotel?!”²⁸

Sebastião como Prata, participante da construção de suas memórias, fez do diálogo abertura. Por um lado, reforçou algumas interpretações pessoais, enquanto por outro, dirigiu o olhar para outras criações mas que, reificadas pelo tempo e ligadas à

²⁷ Relaciona-se à problemática dos “usos da memória, em que as comemorações com seus cortejos de ritos e mitos, geralmente vinculados aos acontecimentos fundadores evocados há poucos”. Cf. RICOEUR, Paul. História e tempo. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p.98. Em relação à Sebastião como Prata, as diversas comemorações fazem usos de sua memória, firmando o ano de 1935 como definidor de sua história. Funda-se a referida data como ligante do seu vincular ao cinema brasileiro. Assim, instituiu o acontecimento que mitologicamente transcende a sua existência e o conduz a ser Grande Otelo, que o faz símbolo do cinema nacional. Desta feita, o ser Grande Otelo é expressão dessa violência fundadora.

²⁸ BLOCH, Pedro. **Revista Manchete**, 14/03/1964, Rio de Janeiro, Ano 11, nº 621. p.43. Entrevista.

tradição narrativa do “ouvir contar”, transformaram-se em verdades, a exemplo do seu nome artístico.

A primeira afirmação do surgimento do ser Grande Otelo atrelou-se ao teatro, exprimindo-se fluida e, só pelo tempo, adquiriu consistência pelo pulsar no cinema, por intermédio da veiculação pelos meios de comunicação do país. Desse modo, as lembranças de Sebastião como Prata se apresentaram ruptura da simbiose entre sujeito e os personagens, oposta à coerência das distintas realidades, bem como o aprisionamento do sujeito nos personagens como suas extensões. O rememorar pessoal tornou-se crucial por limitar o ser Grande Otelo, usurpador do seu direito enquanto sujeito. Houve tentativa de restringir o produto cultural Grande Otelo como se apenas definido a partir do teatro em diálogo com o cinema, apesar de suas incursões pelos outros âmbitos artísticos:

Já tendo tomado parte em dezenas de filmes, o seu primeiro data de 1935, onde fazia uma pontinha. Em 1936 veio “João Ninguém”, da Waldo Filmes. Depois foi o período da “Sonofilmes” até por volta de 1943, quando deu o “chômage”, o que o deixou trançado até o advento da “Atlântida”, onde fez “Moleque Tião”, que considera o seu melhor papel, sob a direção de José Carlos Burle.²⁹

Em relação às imagens, analisadas sob a ótica das variações de escalas e, ainda considerando os tempos e os lugares de inscrição de cada uma delas, afirmarmos que, embora tenham sido dadas como reflexos do ser Grande Otelo, foram reveladoras do seu movimento de consolidação por apresentarem Sebastião como Prata.

Aprisionado-o pelo veio temático, via variações de escalas, as referidas imagens evidenciaram-no um sujeito processando sua formação e dos seus personagens como realidades contraditórias. Contudo, visualizado enquanto Grande Otelo, representação criada, não permitiu desvelar os modos de fazer rir configurativos da heterogeneidade que lhe foi peculiar, por fixar-se ao gestual, dotando-se de sentido único, impeditivo do veio relacional que possibilitaria elucidar as modalidades do riso alçados aos processos de suas constituições.

É neste sentido que a paisagem se apresentou como formativa de Grande Otelo, não se prendendo a tempos e espaços, por intentar-se portadora da sua própria historicidade e dar-se a ler como se o significante (conhecimento elaborado e codificado imageticamente) portasse em si o próprio referente.

²⁹ MORAES, Vinicius. Aventuras e Desventuras de Pequenino Grande Ator, **Revista Manchete**, 19/09/1953, Rio de Janeiro, nº 74. p.36.

Assim, o ser Grande Otelo, embora destituído de sua condição existencial, foi transmutado em equivalente da sua dimensão simbólica, fazendo da mesma portadora da sua própria natureza, já assumindo-se um dado cultural nacional.

Neste ínterim, podemos dizer que a relação cinema/Sebastião como Prata e os plurais lugares em que transitaram permitiram uma memória coletiva em que o cinema foi dado como instituidor do que se quis coletivamente desaguando no “nós”, que remeteu ao “tu” do sujeito/Sebastião como Prata, irradiando-se em distintos “eus”, linguagens que o cristalizaram em Grande Otelo. Conforme proposto por Maurice Halbwachs analisamos que:

Cada vez que percebemos, nós nos conformamos a está lógica; ou seja, lemos os objetos segundo essas leis que a sociedade nos ensina e nos impõe. É também esta lógica, são leis que explicam que as nossas lembranças desenrolam em nosso pensamento a mesma sequencia de associações, pois no momento em que estamos mais em contato material encontramos no referencial do pensamento coletivo os meios de evocar a sequencia e seu encadeamento; facilmente perceberemos isto quando se trata das percepções do mundo material, se essa lógica social, neste campo, não estivesse a esta altura rigorosa, fortificada que está por sua universalidade. As leis naturais realmente se impõem a todas as sociedades pelo menos de direito e, de fato, a todas aquelas de que fazemos ou estamos expostos a fazer parte. É por isso que facilmente nos persuadimos de que essa leis se impõe a nós, não porque são admitidas em nosso grupo, mas porque estamos em contato com as coisas materiais. Na realidade, a percepção resulta de uma demorada operação de treinamento e de uma disciplina (social) que não se interrompe; como as coisas não podem entrar em nosso espírito e não podemos explicar agora a ligação dos estados de consciência que nossas lembranças pelas forças e relações do mundo inerte, somos obrigados a imaginar um princípio de atração entre as imagens, como princípio de associação por contigüidade no tempo e no espaço.³⁰

Embora, as mídias tenham se distanciado pelo tempo, apontamos que o riso foi capaz de interligá-las num mesmo terreno, dotando o ser Grande Otelo enquanto símbolo de brasilidade.

As representações cinematográficas de Sebastião como Prata disseminadas pelos demais meios de comunicação temporalmente se consolidaram “formativos” pelo ver e ler que conduziram ao seu deslocamento para Otelo. São as mesmas que, pela multiplicidade de circulação, se impuseram como a própria identidade do sujeito, num

³⁰HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. In: **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006. p. 61-62.

movimento em que o cinema se pretendeu tornar sua matriz, desconsiderando a sua historicidade pela ilusão que tomou o significante como referente.

O enquadramento do testemunho também implicou em limitar as lembranças, ou seja, impôs ou reduziu as reminiscências dos sujeitos que o viram e escutaram no cinema, teatro e televisão, revistas, jornais e rádio. Até da experiência do próprio Sebastião como Prata, em cujo cotidiano/trajetória de vida, passou a ser elemento suporte da existência do ser Grande Otelo.³¹

Daí, derivou o fazer constante, ou seja, a existência de um processo que avalizou o ser Grande Otelo como uma representação instituída permanentemente contemporânea. Assim, tal ser produziu uma ilusão referencial, fazendo da ausência, presença, já que foi uma criação hipotética que tinha valor de significado, tornando-se silenciadora da sua relação com o referente³².

Tais imagens se apresentaram como representativas de um modo de produção de sentidos, difundidos como polissêmicos, base de um discurso auto referencial das construções lingüísticas e impeditivo de identificar realidades estáveis. Isto impulsionou o seu atravessar à sociedade pelo rompimento dos tempos e espaços. Há uma convergência de sentidos presentes nestas mídias, visualizados socialmente e que remeteram ao campo experimental transparecido pelo olhar. Movido pela seara da lembrança, esse processo visual se movimentou em meio a uma dada perspectiva da realidade. No nosso caso, foi Sebastião como Prata tido por Grande Otelo, cujo sentido foi ecoado por imagens em distintos espaços afigurativos e se concretizou por meio da encenação dos atores e rituais de preparação dos personagens, trazendo à baila sentimentos inquietantes por parte do seu espectador em relação ao desenvolvido em cena. Assim: “É a própria noção de regularidade que deixa de ser óbvia. Emparelhada com a reiteração, atraiu a contrapartida de comportamentos de apropriações, ligada à competência dos atores.”³³

Nesse sentido, houve, com frequência, um dado que procurou renovar o passado em meio aos estímulos visuais de um determinado presente, tornando perceptível o soerguimento de uma memória construída pelo visual como sensória, num fluir temporal que procura tornar o plural em singular. Frisamos que o dado cultural se movimentou no tempo e, neste caso em particular, Grande Otelo teve seus processos de

³¹ VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica**. São Paulo: Hucitec, 1997.

³² RICOEUR, Paul. **Op.cit.** p.269.

³³ RICOEUR, Paul. **Op.cit.** p. 236.

difusão e consolidação a partir dos diversos campos culturais. Foi no tablado, por meio das encenações teatrais, que Sebastião como Grande Otelo ganhou impulso artístico, uma vez que circulava pelo país atuando em diversas companhias teatrais, cuja atividade até por volta de 1935 proporcionou que sua imagem figurasse em alguns jornais da época. Tal espaço cênico permitiu-lhe que mantivesse contato com importantes nomes do teatro no período, fato que ajudou de forma significativa para sua inserção no panorama cinematográfico.

Apesar do teatro concentrar-se em São Paulo e Rio de Janeiro, difundia-se país a fora pelo que era notícia por jornais e revistas, fazendo-se incipiente em outras regiões. Todavia, foi pelo cinema que Sebastião como Prata realçou-se em Grande Otelo, como produto cultural a ser explorado comercialmente.

Sebastião como Prata/Grande Otelo ganhou destaque em filmes de diversas escolas cinematográficas ao longo de sua trajetória. Desde o ano de 1935, na pele de Grande Otelo, teve participação no filme “Noites Cariocas”, dirigido por Henrique Cadicamo. Sua passagem por diferentes ciclos estéticos da cinematografia nacional completa 50 anos quando Sebastião como Prata atuou em “Nem tudo é verdade”, filme dirigido pelo cineasta Rogério Sganzerla. Entre ambos os filmes mencionados, a sua participação cinéfila constou da realização de 100 filmes³⁴. Pelo cinema, Sebastião como Prata, por meio de seus personagens, foi transmutado em Grande Otelo e firmou-se no mercado, fazendo-se aceitável de modo que tal referencial, embora sendo apenas um dos seus integradores, possibilitou-lhe o instante em que Sebastião como Prata foi tomado por Grande Otelo. As imagens da Revista O Cruzeiro, de 1939, elucidam o processo de constituição do cinema no Brasil e, de quebra, põe em evidencia a transposição de Sebastião em Prata como Grande Otelo:

³⁴ Os 100 filmes de quem espera”, com dados das coleções Guia Filmes e Brasil Cinema, Cinemateca e EMBRAFILME. In: **Grande Otelo um artista múltiplo**, Embrasilme, Funarte, Inacen, 1985. p.21-25.



Testemunho Imagético 52: PIRES, Júlio. Como nasce um film. In: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1939, anno XI, nº 32. p. 36-37.

A página que antecedeu a do título integralizador da matéria, afigurou Sebastião já como Prata, sendo o ano de 1939, de publicização da morte, o momento em que Sebastião Bernardo da Costa, assumiu conscientemente a denominação Sebastião Arthur Bernardes de Souza Prata. Seu enquadramento foi apenas imagético, enquanto, à direita, avizinhou-se uma narrativa centralizada, acima e abaixo da qual constaram representações de Sebastião como Prata. Considerando que tal imagem date-se de 1939 e que o total de quadros foram de Sebastião como Prata, isso denotou a sua afirmação artística e seu caráter humorístico expressivamente apelativos comercialmente e que seu gestual já demonstrava a identidade assumida. A referida matéria ocupou duas páginas da revista que, didaticamente, seqüenciam as cenas como suporte para comercialização. A distribuição das imagens em retratos divulgadores das atuações dos atores foi visualmente ajustada de forma icônica e plástica, aos elementos gráficos ao respectivo título. Os diversos quadros distribuídos vertical e horizontal se mostraram histórias particulares interna à história. Pretendeu-se plurais sentidos, quando, na verdade, foram meras cenas distribuídas em quadros, tecendo o mesmo efeito.

Embora a organização gráfica e distributiva das cenas, nas referidas páginas, pelos enquadramentos, nelas tenham produzido efeito de movimento, houve que considerá-las criadoras do referido filme (suporte de seu existenciários), contudo, deslocadas para a revista, foram publicizadas como se estivessem para qualificá-lo. Na verdade, ilusoriamente produziu-se um efeito de verdade, a partir de um processo já existente, peculiar ao formatar pelas representações via deslocamentos, apropriações e atribuições.

Foi estabelecido o modo de apresentar a novidade aos leitores, aproximando-os dos atores. Nesse sentido, o dar a ler e ver desse processo filme se desenrolou evidenciando Sebastião como Prata, realçando seu gestual como objeto do contar, expressivo dos códigos culturais à época, presentes em outras linguagens, a exemplo do teatro, conforme nos afirma Deise:

Os espetáculos que contam com a participação de Otelo e que serão aqui citados foram: *Ensaio Geral* (1943), *Goal!* (1935), *Carioca* (1935), *Rio – Folies* (1935), *De Ponta a Ponta* (1935), *Maravilhosa* (1936), *Estupenda* (1936), *Magnífica* (1936) e *No Tabuleiro da Baiana* (1937).³⁵

Tais características foram oriundas de uma época em que o cinema, no Brasil, estava em sua fase embrionária e se apresentara ao leitor/espectador como algo surpreendente, mágico, encantador, uma novidade que adentrou à produção de um imaginário que referendaria Sebastião como Grande Otelo. A presença do personagem/ator nos periódicos revelou uma espécie de trama em que o visível proveniente de outro ambiente de ação (o cinema) passa, com efeito, a ter espaço na pauta da agenda cultural do país.

O intento da revista, por um lado, foi levar à produção de um efeito de verdade dirigido ao leitor, como modo de passar a noção de credibilidade e de prestação de serviço à população. Todavia, como de maneira velada, teve escopo um projeto cultural social a ser difundido. Foi decorrente dessa relação que se articulou a matéria ao propositado pelo próprio jornal.

O criado e articulado pela indústria cultural por meio de um corolário imagético escamoteia o processo de sua sobreposição de ator ao sujeito, cuja irradiação de Sebastião em Prata como Grande Otelo, a partir da difusão visual, acabou aprisionando-

³⁵ BRITO, Deise Santos de. **Um ator de fronteira: uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes e Artes de São Paulo – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

o a uma esfera que, se, por um lado, lhe permitiu adquirir fama, por outro, colocou à margem a existência de Sebastião. Dessa forma, o cinema transpareceu a espinha dorsal do ser Grande Otelo, dotando-o de uma natureza unívoca redutora da heterogeneidade dos personagens e do próprio Sebastião como Prata, fechando os mecanismos de pluralização dos sentidos, visíveis em suas peculiaridades.

Ressalta-se que, nesta seara, as diferentes mídias estabeleceram relações com o cinema por meio da apropriação e atribuição de sentidos. Deslocaram aquilo que por ele fora produzido para outras dimensões simbólicas, exibindo o já instituído como equivalente ao processo formador. Nesta ótica, o cinema se apresentou, ambivalentemente, aglutinador e disseminador das linguagens encenadas por Sebastião como Prata, configuradas em Grande Otelo, pelo fato de abarcar teatro, TV, rádio, literatura e narrativa, numa composição que o dotou de sentido único.

Partindo do cinema, o dado cultural Grande Otelo matizou as imagens em formas e cores sedimentando-os como paisagem. Dessa forma, articularam-se ao processo de rememoração das representações: ver, ler, pintar, desenhar, esculpir, escrever, imaginar, caracterizando o dado cultural.

Na tessitura do imaginário que transmutou Sebastião em Prata como Grande Otelo, as críticas cinematográficas, em relação às suas atuações e cotidiano, foram demonstradas de várias formas, nas quais o gestual deu o tom a Grande Otelo e presentificou elementos gráficos que, pela retórica do mercado, se prestaram à criação de um imaginário pautado pela repetição, evidenciada numa espécie de “memória única”. Esse processo de difusão e consolidação do imagético ocorre a partir da cidade do Rio de Janeiro, *locus* da produção cinematográfica nacional. No entanto, a cidade de São Paulo, de algum modo, também disputava o espaço de produção artística, pelo que Sebastião em Prata como Grande Otelo teve presença retratada nos veículos de comunicação dessas localidades.

Pelo cinema nacional, revistas e jornais, processaram uma acentuação, paulatina, de imagens que fizeram-no ser percebido enquanto um ator negro atuante. Seu veio cômico, expressão do grotesco, visibilizou-se socialmente numa concepção macro, tendo como suporte um tempo diacrônico, inserido numa tradição cênica. Neste sentido, a estética do riso é associada em Grande Otelo ao caricatural, delineando o seu marco acompanhador pelas diferentes escolas cinematográficas.

A origem de Grande Otelo em 1935 inscreveu-se na fase “experimental” do cinema brasileiro, quando já assim ficará conhecido. O quadro apresentado na página

que se segue lista os filmes do livro *Grande Otelo um artista múltiplo*³⁶, resultante de um evento em Brasília em 1985, comemorativo dos 70 anos de Sebastião, embora tributado a Grande Otelo, o qual registrou cem filmes do período entre 1935 a 1985, nos quais o mesmo esteve presente.

O livro, como lugar de memória, expressou-se como uma realidade fechada, mediadora do contraditório, suporte da representação de Sebastião em Prata como Grande Otelo. Dirigido ao mercado pelo cinema, teatro e campo musical, fez se relevante por se remeter a realidades individualizadas cronologicamente na relação estabelecida com artista ao longo de sua vida. Delimitando o início e final de cada qual, restrito ao ano de 1985, celebrativo, haja vista ter Sebastião vivido, posteriormente até o ano de 1993.

A tessitura por interposição das diversas linguagens possibilitou o adensamento da consistência levando a verdadeiros nós o emaranhar das sensações formatadoras do pretendido sentido, decorrentes do ver e ouvir, resultantes do experimentar e sentir, desencadeantes inaugurais do campo mnemônico instituidor da forma de lembrar que silenciou o histórico, conforme representado abaixo:

Quadro IV – Fase constitutiva de Sebastião como Grande Otelo

Início da carreira no Teatral/Cinema/Música	Primeira Peça/Filme/Música	Última Peça/Filme/Música até a data da Comemoração
1924	<i>Tesouro da Serra Morena</i> , Uberlândia	1984: <i>Golden Rio</i> .
1935	<i>Noites cariocas/Noches cariocas</i> . Uiara-Cadicarmo. Dir. Henrique Cadicamo, com Mesquitinha e Lódia Silva	1985: <i>Nem tudo é verdade</i> . Rogério Sganzerla. Dir. Rogério Sganzerla, com Arrigo Barnabé e Helena Inês.
1940	Composição: “Vou pra orgia” em parceria com Secundino. Odeon; n° do disco 11906-a; tipo 78. Intérprete: Nuno Rolland	1979: <i>A vida não vale nada</i> . Gravadora Som Livre; n° do disco 603.6015; tipo LP. Interpretado: Cláudia Savaget

Fonte: **Grande Otelo um artista múltiplo**, Embrafilme, Funarte, Inacen, 1985. p.15-34.

³⁶ **Grande Otelo um artista múltiplo**, Embrafilme, Funarte, Inacen, 1985. p.21-25.

As três instâncias constantes do quadro fomentaram as relações de Sebastião na criação de seus personagens prévios, durante a consolidação e posteriormente à sua afirmação como Grande Otelo, relacionada ao mercado, difusor de suas imagens pelo país visou regular à mesma lembrança.

A paisagem agregou elementos como se numa tela, por meio do apropriar e atribuir relacionados às conotações artísticas distintas. O lembrar reforçou presença como ausência, estruturada numa teia supressora das contradições e conflitos que articulou o aqui(presente) e o acolá (passado), na qual o quantitativo foi expresso pelos 100 filmes, num lapso temporal de 50 anos, enaltecendo de Sebastião em Prata como Otelo por movimentar-se junto aos renomes cinematográficos, sejam diretores, atrizes e ou atores. A grandeza se faz concebida pela repetição temporal que fluiu siconicamente em curtos intervalos instalando os suportes do veio temático cômico continuamente, galgado na heterogeneidade e relação com parceiros de atuação. Os tempos se intrincaram e embaranham transformando Grande Otelo num ente que não se desatualizou pelo acolá ter ocorrido simultaneamente como aqui.

Nessa perspectiva, pudemos ler a intentada paisagem considerando o tempo do calendário, que mostra apenas a inscrição de cada filme ou peça teatral.

As ações de Sebastião como Prata ligadas ao teatro e campo musical, em consonância com o cinema, evidenciaram suas astúcias e táticas como se instrumentais de que se valeu para assegurar-se presente no cenário cultural das diferentes épocas. Isto é, foram expressivas de suas habilidades em provocar situações para firmar-se como Grande Otelo. Pelos referidos meios lança-se para além do cinema e mostra-se cavando seu espaço, manifestando-se como um criador. Desta feita, fratura a sua concepção de produto do cinema nacional, se afigurando sujeito capaz de lidar com os meandros nos quais se inseriu.

Os quadros que se querem expressivos da referida paisagem, na verdade, representam pistas das suas habilidades em cavar e manter o seu lugar no cenário artístico. Se frequentemente convidado, do contrário, articulava meio de proporcionar integrar-se à participação.

Desta feita, o ser Grande Otelo resultou da própria interação com os diversos meios culturais do país e não apenas do cinema. Para tanto, valeu-se de diferentes recursos, inclusive da própria experiência pessoal para presentificar-se continuamente. Em síntese, os diferentes quadros ilustrativos de sua atividade profissional significam a persistência do acreditar de Sebastião no seu atuar nas brechas.

O intervalo entre 1935 a 1985 pretendeu estabelecer um “presente do cinema”, no qual a repetição e o quantitativo alçam Sebastião em Prata como Grande Otelo pela sua longevidade, certificada pelo seu gestual definidor.

Neste sentido, Sebastião como Prata perpassou diferentes fases conceituais no cinema, assim distribuídas: a primeira, de 1935 a 1942, em que se teve o desenvolvimento embrionário do cinema no Brasil; a segunda, de 1943 a 1955, período de consolidação de Sebastião em Prata como Grande Otelo e do cinema brasileiro, com sua singular presença na Atlântida e sua linguagem para o cinema nacional; a terceira, com abrangência de 1956 a 1969, em que para além da Atlântida, Sebastião como Prata incursionou por outras paragens estéticas, participando do Cinema Novo, em que se consagrou como ator reconhecido nacional e internacionalmente pela atuação no filme *Macunaíma*) e a quarta fase, de 1970 a 1985, com sua frequente presença no cinema, no celebrismo ao seu reconhecimento na cena artística brasileira.

**Quadro V – Afirmação de Sebastião como Grande Otelo,
Sebastião como Prata e do Cinema Nacional**

Data	Nome	Produtora	Diretor	Atores
1935	Noites criocas/ Noches cariocas	Uiara- Cadicamo	Henrique Cadicamo	Mesquitinha, Lódia Silva e Grande Otelo
1937	João Ninguém	Sonofilmes	Mesquitinha	Mesquitinha, Déia Selva e Grande Otelo
1938	Futebol em família	Sonofilmes	Rui Costa	Dircinha Bastita, Jaime Costa e Grande Otelo
1939	Onde estás, felicidade?	Cinédia	Mesquitinha	Mesquitinha, Alma Flora e Grande Otelo
1940	Pega ladrão!	Sonofilmes	Rui Costa	Mesquitinha, Heloísa e Grande Otelo
1940	Laranja-da-China	Sonofilmes	Rui Costa	Barbosa Júnior, Dircinha Batista e Grande Otelo
1941	Céu azul	Sonofilmes	Rui Costa	Jaime Costa Heloísa, Heloísa Helena e Grande Otelo
1941	Sedução do Garimpo	Cinédia	Luís de Barros	Rodolfo Mayer, Roberto Lupo e Grande Otelo.
1942	It's all true	RKO	Orson Welles	Linda Batista, Anselmo Duarte e Grande Otelo
1943	Astros em desfile	Atlântida	José Carlos Burle	Manezinho Araújo, Emilinha Borba
1943	Samba em Berlim	Cinédia	Luís de Barros	Mesquitinha, Laura Soares e Grande Otelo
1943	Caminho do céu	Cinédia	Luís de Barros	Mesquitinha, Lourdinha e Grande Otelo

Fonte: **Grande Otelo um artista múltiplo**, Embrafilme, Funarte, Inacen, 1985. p.21.

O quadro acima mostrou a permanência de Sebastião como Prata no processo de desenvolvimento do cinema no país, referenciado enquanto Grande Otelo. Na fase embrionária de tal arte, pela nomenclatura dos filmes, verifica-se uma leitura de proporção macro que possibilitou a percepção de Sebastião Prata como Grande Otelo nacionalmente, por sua constância tanto no cinema, em intervalos regulares de um ano e em diversas produtoras; quanto no teatro, com intervalos irregulares e concomitantes ao cinema.

Por não demarcarem a localidade, o tempo foi assumido como seu fundador existencial pelo fluxo de continuidade de sua presença no meio cultural reforçada pela quantificação que o engradeceu, apesar da ausência de uma análise qualitativa. Seu ponto de chegada foi tomado como conclusivo, quando na verdade, consistiu-se em ponto de partida. O cinema como elemento presente no cotidiano das pessoas na sociedade brasileira daquele período o circulou e o difundiu não apenas pela novidade tecnológica, mas pelo ver e ler das películas, num imaginário, aprisionador do olhar do leitor/espectador pelo encanto do movimentar das imagens.

**Quadro VI – Peças teatrais encenadas por Sebastião como
Sebastião Bernardo da Costa e Sebastião como Prata**

Ano	Nome	Diretor	Roteiro	Local	Outros
1935	Estupenda	-	-	Teatro João Caetano	-
1935	Goal	Jardel Jércolis	-	Teatro João Caetano	Música: Ferreira Filho, Ercole Vareto, Cústodio Mesquita
1937	Maravilhosa	Jardel Jércolis	Jardel Jércolis e Geysa Bôscoli	Carlos Gomes	-
1937	No taboleiro da Bahiana	Jardel Jércolis	Jardel Jércolis e Nestor Tangerini	Teatro Carlos Gomes	-
1942	Você já foi a Bahia?	Walter Pinto	Freire Júnior	Teatro Recreio	Elenco: Araci Cortes, Mary Lincoln, Oscarito e outros

Fonte: **Grande Otelo um artista múltiplo**, Embrafilme, Funarte, Inacen, 1985. p.15.

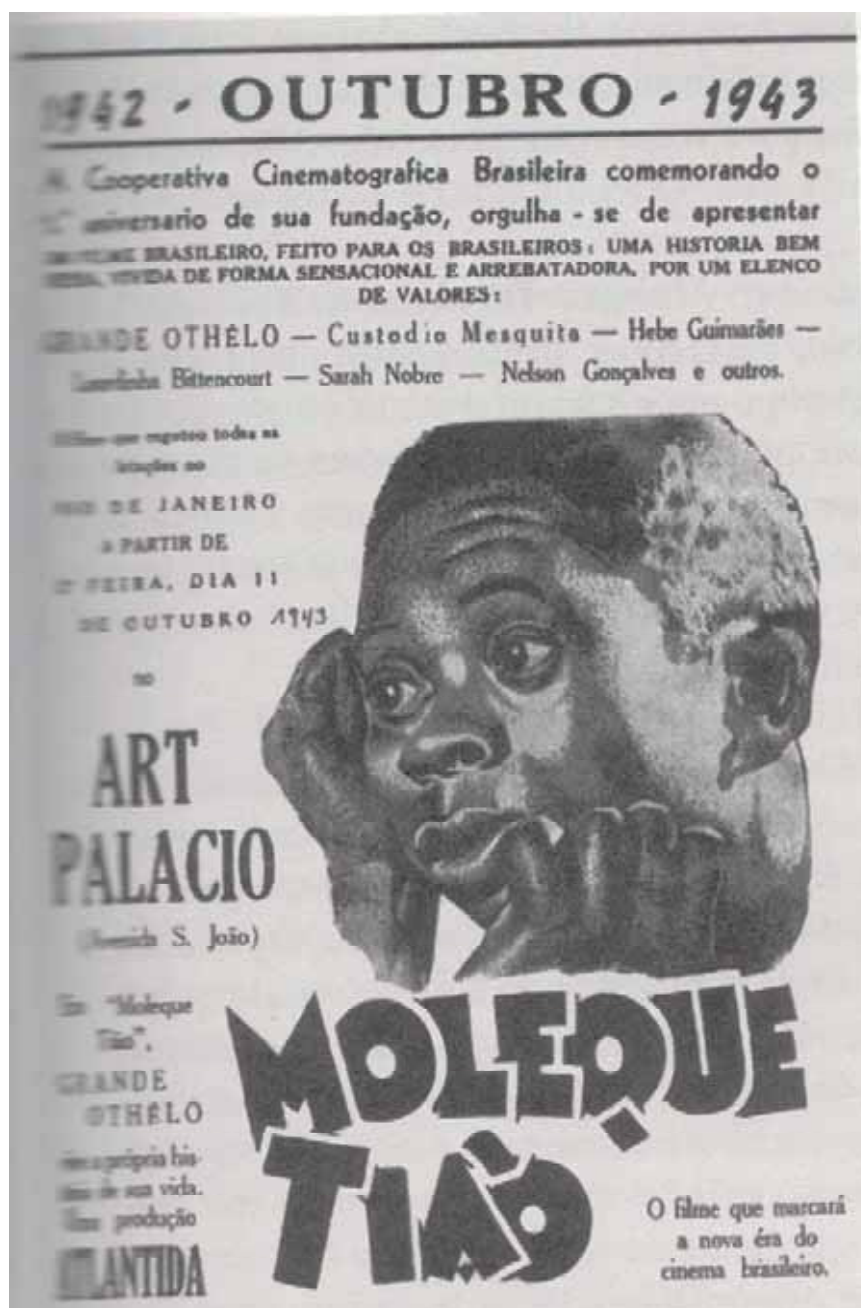
Os quadros V e VI intrincaram-se pela base mercantil via música, teatro e cinema, que fez do heterogêneo aparentar-se rígido e tido como homogêneo pela repetição e

habitualidade de consumo. Isso tornou a ausência constante em uma presença que forçou o lembrar pelo esquecer. Direcionou abusivamente a memória atribuída de forma seletiva, sublinhando os aspectos característicos de estereotipação manifestos pelo gestual, caricatural e grotesco, portadores de potencial apelo para aceitação.

Desta feita, pela repetição, se assinalou o dado temático/temporal/espacial, visibilizando enquanto Grande Otelo, fruto de uma conjuntura referendada em suas expressões gestuais. Apesar de pouco presente em revistas e jornais, os mesmos já o apresentavam como Sebastião como Grande Otelo. Todavia, os títulos dos filmes, assim como as suas sinopses, revelaram a indefinição por parte do cinema de um dado gênero. A variação de temáticas, como comédias, dramas e tragicomédia, foi indicativa da aplicação, por Sebastião como Prata, de elementos de diferentes naturezas no processo de criação e manutenção de seus personagens, os quais, por deslocamentos desfiguradores feitos pela indústria cultural, foram transpostos a Grande Otelo.

Embora circulasse Sebastião como Grande Otelo em diversos meios de comunicação até aquele momento, constituiu numa paisagem sem definição, enquadrando-se ao cinema a partir da Atlântida e, por conseguinte demarcando um lugar na cena cultural do país. Mesmo existindo vários entremeios em decorrência da sua participação em atividades teatrais e cinematográficas, podemos considerar que a partir de 1943, se concretiza a existência de Grande Otelo consolidada na Atlântida, expressa pelo filme *Moleque Tião*, que lhe instituiu lugar no cinema brasileiro. O referido filme, nas páginas das revistas e jornais, foi transformado em marco da carreira de Sebastião, de modo que o reconhecimento da sua atuação pelos críticos conceberam-no consolidado no contexto cinematográfico. Ainda que o tal filme se portasse com caráter social, pela sua temporalidade, caracterizo-o como experimental pela inexistência ainda de uma corrente estética cinematográfica estabelecida.

Simbolicamente, o ano de 1943 foi tido como um lugar de memória, lançando o olhar ao passado em projeção ao futuro, em reafirmação de um presente que se quer eterno. Houve um ajustamento das experiências de Sebastião Bernardo da Costa, confinando heterogeneidade suporte da sua arte de representar no cinema e teatro, pela rigidez, apesar de fazê-lo movente e compreendido socialmente nos meios de comunicação. Já como Grande Otelo, conforme apresentado no cartaz de sua divulgação:



Testemunho Imagético 53: CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007. p.109.

No cartaz, já foi perceptível o deslocamento propositado de Sebastião para Grande Otelo, pelo fato do título Moleque Tião e as considerações se reportarem a Grande Otelo, nos dizeres: “um filme bem brasileiro, em que Grande Othello vive a própria experiência de vida”. A película assumiu natureza social, com estratégia de sua diluição no massivo para significação deslocada da realidade criadora da confusão sujeito personagens.

Necessitou-se considerar diferencialmente a representação fílmica como suas apropriações das realidades sociais que deram sentidos a Sebastião e seus universos sociais. Pela circulação, o cartaz se tornou dispositivo para o convencimento e permitiu o processo de recepção pelo leitor da própria realidade de Sebastião.

Nesse sentido, o movimento diluiu o popular no massivo e elegeu Sebastião no representante. Acentuou representações que o desqualificaram. Daí, criou-se o campo de suas atuações, delimitando os campos de suas performances, no tatear o cenário artístico, ao fazer e refazer temporais peculiares à referida dinâmica. Ao ser apresentado tomado como representante do popular, diluído no massivo, Sebastião foi metamorfoseado em produto cultural³⁷.

Nas imagens retratadas, o sujeito assumiu a condição de centralidade para a comercialização, pela tentativa de reduzi-lo aos atributos de riso e choro. A presença de Sebastião em Prata como Grande Otelo na referida película cinematográfica, *a priori*, configura seu lugar e, ao mesmo tempo, o exibiu no processo de afirmação no cinema nacional.

Ao relacionarmos Sebastião como Prata e Grande Otelo e vinculá-los aos seus referenciais, constatamos a escassez de documentos sobre o primeiro, pois os poucos vestígios, pistas e fragmentos de sua história foram imagens de sobrevivência, por se tratar de uma pessoa negra das classes populares. Quanto ao segundo, foram amplos pela sua frequência no cinema, incidindo em manancial documental produtor de representações, objetivando a sua subjetividade convertida em pessoa.

Tal fato, se manifestou também nas produções acadêmicas e de outras naturezas, que acentuaram o caráter artístico até 1935. Poucos foram os rastros de Sebastião Bernardo da Costa. A existência de fotografia ou impresso da sua infância restringiu-se às famílias que o adotaram e à participação nas Companhias Negras de Teatro Revistas. Desta feita, a maioria dos seus vestígios, até a referida data, foram afloramento de lembranças de Sebastião, em decorrência de ter sido uma figura pública.

A existência de Grande Otelo, a partir de 1935, se desenvolveu longamente no cinema, que se tornou locus de significação de suas vivências ficcionalizadas assumidas como natureza do real. Embora hegemonicamente tenha sido o cinema o seu principal,

³⁷ Nessa lógica, urge considerar que a integralidade do processo de constituição das mídias deriva da sua natureza, de maneira que suas diferentes fases de elaboração entrelaçam-se ao mercado almejado, por exemplo, pelos jornais e revistas. A operacionalidade das mesmas se constitui na elaboração de produtos culturais, de modo que as plurais intervenções dos profissionais envolvidos nessa trama visam à mercantilização.

houve que considerar que os demais cenários culturais foram contributivos para sua vitalização.

Foi observado na obra “Grande Othelo” um artista múltiplo, de Roberto Moura, em que a sua narrativa sobre Sebastião como Grande Otelo, a partir de 1935, foi referendada nos filmes em que o mesmo esteve presente. O repertório testemunhal fabricado outrora foi narrado no presente como teia, cujos fios de plurais modos colocaram justapostas temporalidades para acarretar o mesmo efeito, dotando as diversas realidades como única.

A tessitura dessas películas processa-se por deslocamentos, efetivados por apropriações que, por atribuições, conceberam criando novas percepções. Por essa lógica, a utilização do cômico pelos efeitos gráficos equacionaram abusos do fazer social. Daí, a relevância aos sentidos políticos as práticas sociais dos atores, alçando-as a âmbito do entretenimento pela estética, do grotesco, vulgar e chulo, orientando os leitores a verem e lerem o mundo social pela desqualificação. Por essa ótica, equalizaram Sebastião como Prata e o referido universo, no qual circularam e materializaram linguagens expressivas que, repetidas mecânica e cotidianamente, bem como acentuadas pela habitualidade enquanto memória dos mencionados atores sociais, unificaram Sebastião como Prata ao referido universo.

Tal processo consistiu numa abertura no cinema em que sujeito fica enrijecido e aprisionado ao riso e ao choro. O quadro abaixo, com os títulos de filmes entre os anos de 1940 a 1960, tornou-se revelador do processo de acentuação de Sebastião como Prata via Grande Otelo pelo cinema, em sua visibilidade no campo gestual, demonstrativa da sua arte de representar, condicionadora da mercantilização de sua identidade para o consumo.

Quadro VII – Participação de Sebastião como Prata na Atlântida

Data	Filme	Produtora	Diretor	Atores
1943	O moleque Tião	Atlântida	José Carlos Burle	Custódio, Mesquitinha e Lourdinha
1944	Tristeza não pagam dívidas	Atlântida	José Carlos Burle	Oscarito, Milton Marinho e Grande Otelo
1944	Romance proibido	Cinédia	Ademar Gonzaga	Lúcia Lamur, Milton Marinho e Grande Otelo
1945	Não Adianta Chorar	Atlântida	Watson Macedo	Oscarito, Mary Gonçalves e Grande Otelo
1945	O Gol Da Vitória	Atlântida	José Carlos Burle	Ribeiro Martins, Cléia Barros e Grande Otelo
1946	Segura esta mulher	Atlântida	Watson Macedo	Marion, Mesquita e Grande Otelo

1947	Luz de meus olhos	Atlântida	José Carlos Burle	Cacilda Becker, Celso Guimarães e Grande Otelo
1948	É com este que eu vou!	Atlântida	José Carlos Burle	Oscarito, Humberto Catalano e Grande Otelo
1948	Terra violenta	Atlântida	Bernoudy, Plínio Campos e Paulo Machado	Anselmo Duarte, Maria Fernanda e Grande Otelo.
1949	E o mundo se diverte	Atlântida	Waltson Macedo	Oscarito, Humberto Catalano e Grande Otelo
1949	Também somos irmãos	Atlântida	José Carlos Burle	Vera Nunes, Aguinaldo Camargo e Grande Otelo
1950	Carnaval no fogo	Atlântida	Watson Macedo	Oscarito, Anselmo Duarte e Grande Otelo
1951	Aviso aos navegantes	Atlântida	Watson Macedo	Oscarito, Anselmo Duarte e Grande Otelo
1952	Os três vagabundos	Atlântida	José Carlos Bule	Oscarito, Cyll Farney e Grande Otelo
1952	Barnabé, tu és meu	Atlântida	José Carlos Bule	Oscarito e Fada Santoro
1953	Carnaval Atlântida	Atlântida	José Carlos Bule	Oscarito, Cyll Farney e Grande Otelo
1953	Amei um bicheiro	Atlântida	Jorge Ileri e Paulo Vanderley	Cyll Farney, José Lewgoy e Grande Otelo
1953	Dupla do barulho	Atlântida	Carlos Manga	Oscarito, Editel Morel e Grande Otelo
1954	Malandros em quarta dimensão	Atlântida	Luís de Barros	Jaime Costa, Colé Santana e Grande Otelo

Fonte: **Grande Otelo um artista múltiplo**, Embrafilme, Funarte, Inacen, 1985. p.21-22.

O quadro VII ressaltou o período de Sebastião como Prata na Atlântida, iniciado com Moleque Tião, em que também fez parceria com Oscarito. Tal panorama foi marcado pelo pejorativo de sua produção, associando-o ao banal, popular, chucro, caricatural e estereotipado pela atribuição à referida escola cinematográfica. Apesar disso, a nomenclatura fílmica exibida no referido período, por sua circulação, imprimiu ao imaginário coletivo sua expressão de grandeza.

Pelo referido quadro, foi conferida uma grandeza privada da sua constituição. Ressaltou que o período reportado consistiu no auge de sua carreira artística e em fonte usual de leitura para análises que privilegiam o mito da dupla Otelo/Oscarito.

Quadro VIII – Peças teatrais com atuação de Sebastião como Prata

1946	Sonho Carioca	-	-	-	-
1947	Um Milhão de Mulheres		Produção de Chianca de Garcia e Roteiro de J. Maia e H. Cunha	Teatro Carlos Gomes	Salomé, Colé, Virgínia Lane, Badu e Outros
1948	Samba Brasil		Produção e Roteiro de N. Tangerini e J. Maia	Teatro Carlos Gomes	Marion, Catalano e Outros
1948	O Petróleo É Nosso	-	Produção Geysa Bôscoli	Teatro Jardel	-
1949 SP	A Caixinha do Adhemar	Walter Pinto	-	-	Paulo Celestino, Violeta Ferraz, Virgínia Lanes e outros
1949	Está Com Tudo e Não Está Prosa	Walter Pinto	Roteiro de Freire Júnior e Walter Pinto	Teatro Recreio	Manoel Vieira, Violeta Ferraz, Pedro Dias, Virgínia Lane e outros
1950 SP	Muié Macho, Sim Sinhô	-	-	Teatro Recreio/Teatro Odeon	-
1951	Rio Zona Sul		Produção e Direção de Carlos Machado	Boate Monte Carlo	-
1952	Folias de Monte Carlo	-	Produção e Direção de Carlos Machado	Teatro Jardel	Vierinha, Sílvia Fernanda e outros
1952	Branco, Tu És Meu		Roteiro de Humberto Cunha e Roberto Fonte e Direção Geral de Walter D'Ávila	Teatro Carlos Gomes	Linda Batista, Carmem Rodrigues, Walter D'Ávila e outros
1952	Ponto e Banca	-	Produção de Miguel Khair	Teatro Carlos Gomes	-
1952 SP	Ponto e Banca		Produção de Miguel Khair	Teatro Odeon	Virgínia Lane, Violeta Ferraz, Spina, Carmen Rodrigues e outros
1952	A Filha Tiroleza		Produção de Carlos Machado e roteiro de Silveira Sampaio e Teófilo de Vasconcelos	Boite Monte Carlo	-
1952	Pigalle et Son Grand Marché D' Amour	-	Produção de Carlos Machado, coreografia de Edgardo Deporte, adaptação musical de Jean D' Arco	Boite Monte Carlo	-
1952	O Terceiro Homem		Produção de Carlos Machado, roteiro de Accioly Neto e Silveira Sampaio	Boite Monte Carlo	-
1953	O Que É Que o Bikini Tem		Empresa de Basile, roteiro de Paulo	Teatro Recreio	Walter Dávila,

			Orlando e Alberto Flores		
1953	Como É Diferente O Amor Em Portugal		Produção de Carlos Machado, Roteiro de Accioly Neto	Boite Casablanca	João Vilaret, Sílvia Fernanda, Mary Gonçalves, Armando Rodrigues e Outros
1953	Feitiço Da Vila		Produção de Carlos Machado, Roteiro de Carlos Machado, Músicas de Noel Rosa	Boite Casablanca	Sílvia Caldas, Jardel Jércolis Filho, Elizete Cardoso e Outros
1954	Esta Vida É Um Carnaval		Produção de Carlos Machado	-	Boite Casablanca e Teatro Jardel

Fonte: **Grande Otelo um artista múltiplo**, Embrafilme, Funarte, Inacen, 1985. p.15-16.

O quadro VIII referiu-se ao teatro no período concomitante ao da Atlântida. A consonância dos elementos constitutivos pela inter-relação com o reforço do veio cômico foi comercialmente apelativa e agregou elenco provido de múltiplos meios do cinema, teatro e música. Essa tripla sensibilização do ver, sentir e ouvir, além do ler requereu numa memória manipulada, externa e introjetada como se experimentada, impondo o campo do lembrar, na defesa de uma memória portadora de elementos pontuais, redutores da compreensão do testemunho com o intuito de regular o permanente recordar.

Percebeu-se, pela relação dos quadros VII e VIII, o adensamento no cronológico, em que, em determinados anos, intensificou-se a produção artística, ao contrário dos quadros V e VI, em que havia uma regularidade anual de produção fílmica alternada a maiores intervalos para as peças teatrais. Apesar da prevalência da organização temporal macro nos quadros, ocorreu aproximação em densidade de produção em intervalos correspondentes tanto no cinema quanto no teatro.

Tudo isso foi um modo de afirmá-lo como Grande Otelo, pelo campo visual produtor de efeito para a mercantilização, cuja fabricação cinematográfica foi avaliada pelos críticos da época, expressando o período de 1940 a 1960, reduzida ao riso e choro.

O caráter de brevidade se torna duradouro pela repetição exaustiva, em que a difusão e sua visibilidade traduziu um ritmo, em tom de cadeia mecânica, que determinou, pela presença realçada, uma dada representação. O dado cultural como voz de autoridade, apesar de processar-se relacionalmente, apresentou-se persuasivo, despojado da potencialidade histórica. Afigurou-se como o que alicerçado coletivamente e suprimindo o interno possibilitador de ontologia.

O Erguido e aceito em sua atualidade relegou a história em detrimento do dado cultural temático certificador da pretendida memória, silenciando espaço e tempo reveladores de referentes, conforme Paul Ricoeur, ancorado no remanejamento falacioso entre história e memória coletiva, afirma: “Ao mesmo tempo, são ignorados os recursos potenciais da memória que permitiriam empregar esse termo num sentido menos determinado cultural”.³⁸

Houve um descompasso entre memória e história por tomar a anterior pela posterior e, ainda, numa concepção aquém da potencialidade reputável à memória não restrita, restringe-lhe apenas ao âmbito temporoespacial confinado no dado cultural específico.

O campo temático desnudou o imbricamento do sujeito/produto cultural/personagens, que se fez renovável pelos pontos/suportes cinema, jornalismo, revistas e cartazes de filmes de naturezas distintas, mas que se articularam na instituição de representações, decorrentes da relação entre o imagético e o textual, como prática orientadora de atos na sociedade.

Quadro IX – Filmografia de Sebastião como Prata entre 1955 a 1969

Data	Filme	Produtora	Diretor	Atores e Artistas
1955	Conchita Um Der Ingeniuer/Paixão Nas Selvas	Atlântida	Franz Eichorn	Vanja Orico e Cyll Faney
1956	Depois eu Conto	Walter Macedo	José Carlos Bule	Anselmo Duarte e Eliana Macedo
1957	Metido a Bacana	Cinedistri-Sino	Josip B. Tanko	Ankito e Renato Restier
1957	A baronesa Transviada	Walter Macedo-Cinedistri-Sino	Watson Macedo	Dercy Gonçalves e Humberto Catalano
1957	Com jeito Vai	Cinedistri-Sino	Josip Tanko	Fred e Carequinha
1957	De Perna Pro Ar	Sino-Cinedistri	Vitor Lima	Ankito e Renata Fronzi
1957	Rio, Zona Norte	Nelson Pereira dos Santos	Nelson Pereira dos Santos	Malu e Jece Valadão
1957	Brasiliana	Cosmos	Helmut Wiesler	Monika Klinger e o elenco do grupo Banzo Aiê, de Carlos Machado
1958	É de Chuá	Sino-Cinedistri	Vitor Lima	Ankito e Renata Fronzi
1958	Lina, Mulher de Fuego/A Mulher de Fogo	Mier y Brooks-Artistas Associados	Tito Davison	Ninón Sevilla e Carlos Baena
1958	E o Bicho Não Deu	Herbert Richers	Josip B. Tanko	Ankito e Aínda Campos
1959	Mulheres À Vista	Herbert Richers	Josip B. Tanko	Zé Trindade e Renato

³⁸ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François {et. al.}. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007. p.399.

				Restier
1959	Garota Enxuta	Herbert Richers	Josip B. Tanko	Ankito e Neli Martins
1959	Pé Na Tábua	Herbert Richers-Nova América	Vitor Lima	Ankito e Renata Fronzi
1960	Entrei de Gaiato	Herbert Richers	Josip B. Tanko	Zé Trindade e Costinha
1960	Pistoleiro Bossa Nova	Herbert Richers	Vitor Lima	Ankito e Renata Fronzi
1960	Vai Que É Molé	Herbert Richers	Josip B. Tanko	Ankito e Jô Soares
1961	Os três Cangaceiros	Herbert Richers	Vitor Lima	Ankito e Ronaldo Golias
1961	Um Candango Na Belacap	Herbert Richers	Roberto Farias	Ankito e Marina Marcel
1961	O Dono Da Bola	Herbert Richers	J.B. Tanko	Ronaldo Golias e Vera Regina
1962	Os Cosmonautas	Herbert Richers	Vitor Lima	Ronaldo Golias e Neide Aparecida
1962	O Assalto ao Trem Pagador	Herbert Richers	Roberto Farias	Eliezer Gomes e Luísa Maranhão
1963	O Homem que Robou a Copa do Mundo	Herbert Richers	Vitor Lima	Ronaldo Golias e Renata Fronzi
1963	Quero essa Mulher assim Mesmo	Lupofilmes	Ronaldo Lupo e Carlos Alberto de Souza Barros	Ronaldo Lupo e Anilza Leoni
1964	Samba/Samba	Cesareo Gonzalez-Suevia-Condor	Rafael Gil	Sara Montiel e Marc Michel
1965	Crônica da Cidade Amada	Atlântida-Christensen; episódio Um Pobre Morreu	Carlos Hugo Christensen	Pepa Ruiz e Eliezer Gomes
1966	Arrastão/Les Amants De La Mer	Antoine d'Ormeson	Antoine d'Ormeson	Duda Cavalcanti e Cecil Thiré
1966	Uma Rosa Per Tutti/Uma Rosa Para Todos	Vides	Franco Rossi	Claudia Cardinale e Nino Manfredi
1968	Massacre No Supermercado	Herbert Richers	J.B. Tanko	José Augusto e Nestor Montemar
1968	Os Marginais	Mariana-Cinemas de Santos-Exifilms-Filmaci-Columbia; episódio: Papo Amarelo	Moises Kendler	Davi José e Carlos Prata
1968	Enfim Sós Com O Outro	Horus	Wilson Silva	Augusto César e Leila Santos
1969	Os Herdeiros	Diegues-J.B.-Condor	Carlos Diegues	Sérgio Cardoso e Odete Lara
1969	Macunaíma	Filmes do Serro-Grupo-Condor	Joaquim Pedro de Andrade	Paulo José e Dina Sfat

Fonte: **Grande Otelo um artista múltiplo**, Embrafilme, Funarte, Inacen, 1985. p.22-24.

O quadro IX referiu-se ao período compreendido entre 1955 a 1969, em que dissociado de Oscarito, Sebastião como Prata atuou numa diversidade de produtoras, como participe, a partir de então, de diversas escolas, no entanto, mantendo a rotulação que outrora o caracterizou.

O apogeu dessa fase foi representado pelo filme Macunaíma, marco de sua trajetória, a partir de 1955. Apesar da variedade ou contradições da filmografia realizada, persistiu o pejo que o enalteceu nacionalmente, ofuscando aspectos da sua constituição.

O movimento anterior se repetiu ao desalojá-lo de tempo e espaço e reforçou a memória única pretensamente atual e contemporânea, apesar do intervalo de tempo. Tal rigidez se fluíu por intermédio do mercado via circulação que media o mecanismo de unificação do diverso por dá-lo já naturalizado, pronto e elaborado, sem ater-se aos suportes de seus processamentos.

Quadro X – Peças com atuação de Sebastião como Prata entre 1955 a 1968

Data	Peça	Cia.	Produtor/Roteiro	Teatro	Atores/Música
1955	Este Rio Moleque	-	Produção de Carlos Machado; Roteiro de Carlos Machado e Fernando Lobo com colaboração de Pedro Bloch	Boite Casablanca	-
1955	Gente Bem do Morro	-	Produção de Chianca de Garcia	Teatro da Tijuca	-
1956	Banzo-Aiê	-	Produção de Carlos Machado; Roteiro e Direção de Carlos	Boite Night and Day	-
1956	Hip, Hip, Carnaval	-	Produção de Carlos Machado	Boite Night and Day	-
1956	Botando Pra Jambrar	Walter Pinto	Roteiro de Luiz Iglesias	Teatro Recreio	Walter Pinto e Meira Guimarães
1957	Rio... de Janeiro a Janeiro	Jardel Jércolis	Produção de Carlos Machado; Direção de Carlos Machado, adaptação musical de Jean D'Arco	Boite Night and day	Edith Morel, Norma Benguel e outros
1957	Paixão da Terra	-	Texto de Heloísa Maranhão; direção de José M.	Teatro Municipal	-
1958	Bela Época 1900... E 58!	-	Produção de Carlos Machado; baseado na opera A Viúva Alegre, de Franz Lehar; diálogos de Meira Guimarães, direção de Carlos Machado	Boite Night and Day	-

1958	Mister Samba	-	Produção de Carlos Machado; música de Ari Barroso	Boite Night and Day	-
1958	Que Pedaco de Mau Caminho	-	Produção de Luiz Iglesias	Teatro Rival	Conchita Mascarenhas e outros
1959	The Million-Dollar Baby	-	Produção de Carlos Machado	-	Marina Marcel, Norma Benguel, Vera Regina, Antonio Carlos, Maurício Loyola e outros.
1959	Te Futuco... Num Futuca!	-	Produção de Fernando D'Ávila; texto de Fernando D'Ávila e Meira Guimarães.	Teatro Recreio	-
1960	Festival	-	Produção de Carlos Machado	Boite Night and Day	Bibi Ferreira, Walter Dávila e outros
1960	Alegoria Carioca	-	Produção de Silva Filho; texto de José Sampaio e Meira Guimarães	Teatro Carlos Gomes	-
1961	O Negócio É Dá No Pé	-	Produção de Silva Filho; Texto de José Sampaio e Meira Guimarães	Teatro Carlos Gomes	-
1961	Samba, Carnaval e Café!	-	Produção de Carlos Machado	Boite Night and Day	-
1961	Conheça Seu Homem	-	Texto de Henrique Pongetti; direção de Pernambuco de Oliveira	Teatro Dulcina	Vera Regina, Álvaro Aguiar, Sérgio de Oliveira e Vera Nunes.
1962	Obrigado Rio!	-	Produção e Direção de Carlos Machado	Boite Night and Day	Carmélia Alves, Vilma Vernon e outros
1962	Elas Atacam Pelo Telefone	-	-	-	-
1963	Chica da Silva 63	-	Produção de Carlos Machado; Roteiro de Accioly Neto e Meira Guimarães	Boite Night and Day	Betty Faria, Paulo Celestino, Maria Pompeu e outros
1964	Tem Shakespeare no Samba	-	Texto de Ney Machado e Stanislaw Ponte Preta; produção de Ney Machado, direção de Sebastião Prata(Grande Otelo); coreografia de Mary Marinho;	Boite El Bodegón	-
1965	Auto Guerreiro	-	-	Arena Clube de Arte	-

1965	Teu Cabelo Não Nega!	-	Produção de Abraham Medina e Carlos Machado, músicas de Lamartine Babo; direção geral de Carlos Machado	Teatro República	-
1966	Frenesi		Produção de Carlos Machado	Golden Room do Copacabana Palace	
1968	Vanja Vai. Vem e Grande Otelo Também.			Teatro Miguel Lemos	

Fonte: **Grande Otelo um artista múltiplo**, Embrafilme, Funarte, Inacen, 1985. p.16-17.

O quadro X se mostrou uma extensão do quadro IX pelos elementos que o compuseram e as especificidades do âmbito teatral. Contudo, foi mais limitado e localizado para prestar-se à mesma lógica do mercantil, ancorado ou reforçado interativamente na influência extensiva do cinema.

Em tal período percebeu-se, pelos referidos quadros, a aproximação do adensamento dos intervalos temporais de produções tanto no cinema quanto no teatro, num fortalecimento à revitalização da realidade suporte à memória vivificadora do ser Grande Otelo nas varias temporalidades. Teve-se a percepção como atual do mesmo Grande Otelo de outrora, em que a indumentária foi inovada como invólucro pelo anacrônico, com o novo não diverso do tido como velho. Não foi explicitado ruptura, tensão, contradições, conflitos, incoerências, mas sim a unanimidade, unicidade e homogeneidade.

Quadro XI – Filmografia de Sebastião como Prata entre 1969 a 1985

1969	Abentueuer Inben Grifen	TV Alemã	Série de Filmes Para a Televisão Alemã	
1969	A Doce Mulher Amada	Santos-Palácios-Galante-Eurofilmes-Royal	Rui Santos	Arduíno Colasanti e Irma Alvarez
1969	Em Ritmo Jovem	Eurobrás Filmes	Mozael Silveira	Marcio Greick e Adriana
1969	Pour Um Amour Lointain/Por Um Amor Distante	Capac-Proty	Edmon Séchan	Jardel Filho e Darlene Glória
1970	O Donzelo	Allegro Filmes	Stephan Wold	Flávio Migliaccio e Leia Diniz
1970	Não Aperta, Aparicio	Leopoldis-Som	Pereira Dias	José Mendes e Alexandra Maria

1970	A Família do Barulho	Bel-Air	Júlio Bressane	Helena Inês e Maria Gladys
1970	Se Meu Dólar Falasse	Cinedistri	Carlos Coimbra	Derci Gonçalves e Manuel Vieira
1971	O Barão Otelo no Barato dos Bilhões	Luiz Carlos Barreto Prod. Cinematográficas	Miguel Borges	Dina Sfat e Ivan Cândido
1971	Sebastião Prata, Ou Bem Dizendo, Grande Otelo	Luiz Carlos Barreto Prod. Cinematográficas	Murilo Sales e Ronaldo Foster	
1972	Cassy Jones, O Magnífico Sedutor	Lauper Filmes	Luiz Sérgio Person	Paulo José e Sandra Bréa
1973	Negrinho do Pastoreiro	Ipanema Filmes	Antônio Augusto	Breno Mello e Rejane Costa
1974	O Rei do Baralho	J. Bressane	Júlio Bressane	Marta Anderson e Wilson Grey
1974	A Transa do Turfe	Meldy Filmes	S.M.L. Mellinger	Jacyra Silva e Wilson Grey
1975	Aventuras de Um Detetive Português	Allegro Filmes	Stefan Wohl	Raul Solnado e Jorge Dória
1975	O Flagrante	R.F. Farias	Reginaldo Farias	Reginaldo Farias
1975	Assim Era A Atlântida	Atlântida Cinematográfica S.A. E Carlos Manga S.A.	Carlos Manga	Adelaidade Chiozzo e Anselmo Duarte
1975	Ladrão de Bagdá	“VE” Victor-Eboli-Embrafilme	Vitor Lima	Milton Vilar e Monique Lafond
1976	Deixa Amorzinho ...Deixa.	Belfilmes	Saul Lachtermacher	Ney Latorraca e Sandra Bréa
1976	Tem Alguém Na Minha Cama	KIKO Filmes Ltda-episódio Dois Em Cima, Dois Em Baixo e Dois Olhando	Luís Antônio Piá	Wilson Grey e Carlos Kroeber
1977	Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia.	H.B. Filmes	Hector Babenco	Reginaldo Farias e Ana Maria Magalhães
1977	Otália da Bahia/Os Pastores da Noite.	CIC e Orphee Arts	Marcel Camus	Antônio Pitanga e Mira da Fonseca
1977	Ladrões de Cinema	Lente Filmes	Fernando Cony Campos	Milton Gonçalves e Lutero Luiz
1977	A Força de Xangô	Cine TV Áudio Visual	Iberê Cavalcanti	Elke Maravilha e Geraldo Rosa
1978	A Fera Carioca	Cinemática Produções Cinematográficas Ltda	Giuliano Carnimeo	Aldo Nacionne e Milton Gonçalves
1978	As Aventuras de Robson Crusoe	J.B. Tanko	Mozael Silveira	Costinha e Franciso de Franco

1978	A Noite Dos Duros	Cinedistri	Adriano Stuart	Marcos Nanini e Antônio Fagundes
1978	A Noiva da Cidade	Catavento e Embrafilme	Alex Viany	Elke Maravilha e Léa Garcia.
1978	Agonia	Júlio Bressane Prod. Cinematográficas	Júlio Bressane	Joel Barcelos e Maria Gladys
1981	O Homem do Pau Brasil	Filmes do Serro	Joaquim Pedro de Andrade	Paulo José e Dina Staf
1982	Fitzcarraldo/Fitzcarraldo	Werner Herzog Film Produktion-Monique Tv-Gaumont	Werner Herzog	Klauss Kinski e Claudia Cardinale
1983	Parahyba Mulher Macho	CPC Produções	Tizuka Yamazaki	Tânia Alves e Cláudio Marzo
1984	Quilombo	CDK	Carlos Diegues	Antonio Pompeu e Zezé Mota
1985	Nem Tudo É Verdade	Rogério Sganzerla	Rogério Sganzerla	Arrigo Barnabé e Helena Inês

Fonte: **Grande Otelo um artista múltiplo**, Embrafilme, Funarte, Inacen, 1985. p.23-25.

O quadro XI refletiu o intervalo pós Macunaíma, com a consagração internacional do ator e estendeu-se de 1969 a 1985, ocasião celebrativa de 70 anos de Sebastião e 50 anos de Grande Otelo e 46 de Sebastião como Prata, cujo celebrismo usurpou o sujeito pelo produto cultural festejando-o. O que deveria constituir-se em fase de declínio, ao contrário, apresentou-se como sua fase áurea, em decorrência do cinema da tradição cinematográfica e o rememorar do artista se firmou num ótimo propagandisco para sua vendagem e consumo. Daí, as variações de adensamentos que interligaram as intensificações das produções aos períodos comemorativos, em que, a partir da década de 1970, anualmente se celebrou a memória de Sebastião em Prata como Grande Otelo por sua longividade na cena cultural do país, em especial no cinema.

Assim, houve um direcionamento do olhar, fixando um fio, uma linha que retrospectivamente não pensou as realidades pretéritas como agregadoras de unicidades matizadoras do agregado heterogêneo reconfomado a uma nova realidade condensada, o plural aglutinado num mesmo intervalo de tempo, em nova forma e sentido. Ao imprimir a concepção histórica pelo ajustamento do campo existenciário por intermédio de unicidade, silenciou-se a mesma, por reduzi-la ou acoplá-la ao tempo/espazo/temático condutor da sustentação do binômio Grande Otelo/Sebastião Prata.

Ocorreu um processo de criação de uma zona verticalizada, cuja realidade sustentadora foram pontos estáticos, ofuscadores e fixadores das suas dinâmicas e impossibilitadores do flexionar-se os seus tempos e espaços. Agregaram as dimensões sincrônica e diacrônica, instituidoras do relacional que os fizeram portadores de abertura para o veio histórico com natureza contraditória.

O dado cultural que assegurou a existência do sujeito atrelado ao produto cultural, ou vice-versa, foi exibido como se fosse ausente de contradições e conflitos, em decorrência da realidade ter sido desentranhada de historicidade e fundada na exteriorização que omitiu o potencial do testemunho.

Quadro XII – Peças teatrais de Sebastião como Prata entre 1969 a 1985

Data/Local	Peça	Produtor/Roteiro	Teatro	Atores/Música
1970	Maio Belo	Caeté Tênis Clube	Boite Casablanca	Odete Amaral, Blecaute, Clementina de Jesus e ritmistas e passistas da Escola de Samba Mangueira
1972	Grande Otelô Saúda e Pedre Passagem	Direção Grande Otelô	Teatro Opinião	-
1973	O Homem de La Mancha	Texto de Dale Wasserman; direção de Flávio Rangel	Teatro Adolfo Bloch	Bibi Ferreira, Paulo Autran, Rubens de Falco
1974	Jantou O Marido e Dormiu Com O Leitão	-	Teatro Glória	-
1976	Vivaldino, Criado de Dois Patrões	Comédia de Carlo Goldoni, adaptação de Millôr Fernandes; direção de José Renato		Ari Fontoura, Ganzarolli, Ítala Nandi, Josephine Hélène, Lauro Góes, Luís de lima e outros.
1977	Os Saltimbancos	Texto de Walter Quaglia, direção de José Produção de Carlos Machado; Direção de Carlos Machado, adaptação musical de Jean D'Arco	Boite Night and Day	Edith Morel, Norma Benguel e outros
1978	A Revolução Dos Patos	Texto de Walter Quaglia; direção de José Roberto Mendes	Teatro dos Quatro	Ruth de Souza, Alby Ramos, Beth Erthal e outros
1978	A Muqueca de Natal	Projeto Muqueca, Fundação Cultural do Espírito Santo	Teatro Carlos Gomes	-
1979	Lola Moreno	Comédia de Braúlio Pedroso, Geraldo	Teatro Ginástico	Lucélia Santos, Ney Latorraca, Elza

		Carneiro e John Neschling, direção geral de Antonio Pedro, direção musical de John Neschling-NHOC Produções Artísticas		Gomes, Osvaldo Louzada, Betina Viany, Claudio Mamberti e outros
1980	O Desembestado	Comédia de Ariovaldo Mattos; direção de Aderbal Júnior- SER Produções Artísticas	Teatro América	Rogéria, Nelson Caruso, Maria Pietro, Iracema Borges e Paulo Nunes
1980/SP	Tempo Bom.	Ópera Cabaret.		-
1981	Cabaré S/A	Pessoal do Pessoal e Ello Produções Artísticas; roteiro e direção geral de Antonio Pedro, música e direção musical de Caique Botkay	Teatro Rival	-
1981	Acorda Zumbi	Coordenação, direção geral e roteiro de Milton Gonçalves, Jorge Coutinho e Dulce Alves, texto de Joel Rufino dos Santos Carlos Machado	Espetáculo no Maracanãzinho	-
1982/SP	Tango	Roteiro de Luís Alvares sobre idéia de João Tadeu; direção de Zeno Wilde	Teatro de Cultura Artística	-
1982	Espetáculo Ionesco	Coletânea de textos de Eugène Ionesco; direção de Luís de Lima-Belgravia Produções Artísticas; produção de Norma Dumar	Teatro Delfin	-
1983	Vargas. Texto de Dias Gomes e Ferreira Gullar, música de Chico Buarque de Hollanda e Edu Lobo; direção geral de Flávio Rangel	Texto de Dias Gomes e Ferreira Gullar, música de Chico Buarque de Hollanda e Edu Lobo; direção geral de Flávio Rangel e produção Funarj	Teatro João Caetano	Oswaldo Loureiro, Isabel Ribeiro, Milton Gonçalves, Jorge Chaia e outros
1984	Golden Rio.	Produção Paulo Max.	Scala	

Fonte: **Grande Otelo um artista múltiplo**, Embrafilme, Funarte, Inacen, 1985. p.17-18.

O quadro XII, analogamente ao XI, reportou-se ao intervalo das celebrações dos 70 anos de Sebastião, 50 de Grande Otelo e 46 de Sebastião como Prata, estendendo-se entre 1970 a 1984. Explicitou o aquecimento mercadológico pela constância das

produções no cinema e teatro. Menos denso no cinema, embora correlacionadas e concomitantes. Desta forma, circulou no mercado acentuadamente nas décadas de 1970 a 1980, com alternância de picos norteadores de marcos correlacionados às produções fílmica ou teatral.

Em suma, tal análise decorreu da percepção da intencionalidade do estabelecimento de uma memória única, mutualista, entre sujeito e personagens pela leitura via escalas na dimensão macro, provida de regularidade e quantificação/serial, cujo processo se apresentou como mecânico e isento do seu constitutivo. Por tratar-se de uma relação mercadológica instituidora de um produto cultural, a memória pretensamente coletiva se deu pelo veio das apropriações, utilizando-se de deslocamentos e atribuições para condicionar o lembrar e o recordar como se rememorar.

Problematizamos o dado cultural ao percebermos a tentativa de forjar uma memória definida, pretensamente histórica, mas apenas explicitadora do socialmente aceitos, visando a negação da história pela usurpação do historiador com a pretensão de ser dela independente, reclamando-lhe o lugar.

Houve um processo no qual a unicidade, suporte do heterogêneo, o homogeneizou ao condensar os elementos constitutivos das diferenças. O imbricamento do retrospectivo e prospectivo se deu pelo contínuo.

A memória ofertada e elaborada externamente ao sujeito, concedida a ele coercitivamente para que a internalize, a compartilhasse e reafirmasse. Desta forma, tornou-se possível a frequente atualidade do ser presente desvinculada da história e crítica.

Pela conexão em rede, feita a partir dos diversos meios de comunicação, buscou-se constituir uma teia, unificadora de suas dimensões que o difundiu pelo modo de lembrá-lo que impediu esquecê-lo, pela reiteração da lembrança que se quer presente, compartilhada ao longo do tempo, como memória coletiva, pela longevidade dos seus objetos constituintes.

A visualização de Sebastião como Prata, por meio da manifestação de seus personagens transmutados no ser Grande Otelo, no referido período, deveria assegurar apenas que o mesmo existiu, mas foi dada a ler como sua representação constituída, em que a vivência do sujeito foi feita equivalente à dos personagens. A realidade de um foi transmutada por extensão à dos outros, elecando-as numa mesma trama e dotando-as da

possibilidade de serem vistas e lidas enquanto o conceito Grande Otelo, resultante de uma memória que pretendeu única, eterna e contemporânea.

O universo mostrado de 1935 a 1987 nos revelou para além das mídias, as habilidades em lidar de Sebastião como Prata com diferentes espaços cênicos e sua capacidade de construir o ser Grande Otelo.

A imprensa ensinou ser fim e não meio, quando deveria se fazer o contrário, por se fazer receptora e, ao mesmo tempo, mediadora da complexa trama que envolveu o cinema, Sebastião como Prata, o teatro, o campo musical, dentre outros, e os leitores ao longo de quase seis décadas.

Embora a análise tenha dado ênfase à imprensa, não foram desconsiderados os demais elementos anteriores a ela, como o cinema e Sebastião como Prata e nem os posteriores, como o grande público, os quais participaram incisivamente do processo em que Sebastião Prata se fez Grande Otelo. Nesse sentido, trata-se de exprimir o desejo de Sebastião em ser eternizado pela manifestação do seu ser e do que tivera a que submeter-se para a construção do ser Grande Otelo, não se deixando entrever como um sujeito passivo, mas contrariamente se visibilizando vivo e reclamante da sua referida grande obra.

2ª P A R T E
AS MÚLTIPLAS FACES DE SEBASTIÃO

Tão pequeninho
Tão frágil
Tão brasileiro
Tão humano
Tão volátil
Tão menino
Tão cômico
Tão negro
Tão retaguarda
Tão verso

Jacira Silva

Tão Religioso
Tão Político
Tão Cantor
Tão Compositor
Tão Pai
Tão Filho
Tão Ator
Tão boêmio
Tão Sebastião como Grande Otelo
Tão Sebastião como Prata
Tão Sebastião

Tadeu Pereira dos Santos

5.

SEBASTIÃO E SUAS MÚLTIPLAS FAMÍLIAS: HISTÓRIAS DE UM SUJEITO

Quando falamos de lar, os olhos de Otelio ficam ainda mais acesos. Ah! Agora meu divertimento é ficar em casa, brincando e “brigando” com os garotos para que não parem de estudar” – diz o querido ator da TV Excelsior. E completa: “Mudei, como é fácil perceber. Entre o lar e o trabalho paro para discutir futebol com o craque da família, o “Nininho”, que participa do time de “Dentes de Leite” do Flamengo, ou falar de samba com o José Antônio. Os filhos são o complemento da felicidade que alcancei, dando um adeus sem saudades a uma época de minha vida que está definitivamente arquivada”.

*Sebastião Bernardes de Souza Prata,
Revista do Rádio e TV (1969)*

Para todo sujeito social existe uma família, porém, em relação à experiência de Sebastião, a mesma é quase ausente, permitindo perceber os seus silêncios e esquecimentos. Na sua história elas são silenciadas. Toda a produção existente em torno da sua condição social privilegia o ser ator. Os elementos concernentes ao seu núcleo original são apenas utilizados em reforço ao caráter artístico. As paulistanas são tidas como centrais à sua formação:

Foi tempo difícil, até conhecer Jardel Jércolis, pai de Jardel Filho, que lançou o mineirinho cantando em inglês e o apresentou ao público como The Great Othello. Tempos depois, veio o contrato da Urca. Foram tempos de ouro, e ele se estabeleceu definitivamente no Rio. Sua carreira deslanchou daí. Graça à educação recebida, era um ator que falava francês, inglês, espanhol e italiano. Coisa rara.¹

Assim, suas atividades são tidas como importantes na medida em que se ligam ao seu lado artístico. Contudo, se deslocarmos para uma perspectiva que o percebe enquanto sujeito social, trazemos ao centro da trama suas lembranças que norteiam o

¹ CARONE, Helena. O pequeno grande homem. In: **Jornal do Brasil**, 13/10/1985, ano 10, nº 493, p.29.

seu processo de constituição, entrevendo a contribuição de cada qual. Quanto à sua primeira família, diz:

Nasci em Minas, Uberlândia. Minha mãe era cozinheira, e das boas. Mas só cozinhasse bem com sua garrafinha de cachaça ao lado. Um costume que também tenho – é para o tempero ficar melhor, sabe? (...) Todo mundo sabe da minha vida errado. Por que me chamo Grande Otelo, por exemplo? Dizem uns que é porque na estação da minha terra eu gritava “grande hotel, grande hotel!”, para arranjar fregueses para aquele hotel. Mas não é verdade. Na minha terra eu era o Bastiãozinho da Tia Silvana.²

Na sua qualificação legítima percebe-se o diálogo entre Sebastião como Prata e o Bernardo da Costa, tendo por atribuição local o Sebastião da Tia Silvana. Sua própria memória conflita-se com as instituídas sobre si na cidade em que nascera e nos conduz à sua perspectiva humana. Sebastião como Prata disputa as memórias instituídas sobre si em sua cidade:

Começou cedo minha vida de viver, de brigar com ela, de não ter medo dela. Só tinha medo de passar na porta do cemitério, porque saía um fogo do chão. Daí, se eu ficava na cidade até tarde da noite, não ia mais para casa. Minha mãe ia me buscar e eu apanhava pra cachorro. Um dia, ela estava muito brava: me amarrou com a corda do poço, passou a mão numa correia trançada e meu deu uma surra pra valer, gritando:
- Isso é para não fugir mais de casa, moleque.
Então eu lhe disse que ia fugir para não voltar nunca mais. Depois me arrependi, mas tive que fugir – para cumprir com a palavra. Tinha oito anos. Fui para São Paulo junto com uma companhia de comédias que apareceu em Uberlândia.
Sempre bebi. Desde criança. Minha mãe me mandava comprar cachaça pra ela, lá em Uberlândia, eu ia e na volta tomava meus golinhos escondido.³

Em suas narrativas dá a ler, que por seu pai ter sido assassinado, a sua mãe assumindo não apenas o papel de provedora do lar e responsável por sua educação, pelo assassinato de seu pai. As fugas de casa a preocupavam, fazendo-a procurá-lo e, pela desobediência, surrá-lo. Tornou-se, pelo carinho, afeto e pelo rigor reparador, delineadores a sua infância.

Pela falta da figura paterna, tem com base sua mãe, em seus avós, os Freitas e nos espaços de circulação o contato com outras crianças. As lembranças de Uberabinha, mesmo que o conduzam para o universo artístico são mediadas pela sua meninice entrecruzada ao âmbito familiar, que constitui-se em sua referência e não pode ser

² PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Pedro Bloch entrevista Grande Otelo. In: **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 14/03/1964, nº 621, p.41.

³ GRILLO, Gilda. O Pequeno Otelo. In: **Revista Realidade**, São Paulo, ano II, nº 13, 1967. p. 88, 89, 90

silenciado por uma história que o aprisionem ao Circo de Cavalinhos, à Estação Mogyana e ao Hotel Central. As recordações são sempre renovadas pelas significações atribuídas à mãe e à avó em sua formação. Manifesta o constituir-se criança numa localidade que explora sem limites, a qual é por ele nominada:

“Eu sou o Pratinha, de Uberabinha, moleque que quando ia buscar cachaça pra mãe tomava sempre um gole à beira do caminho”.⁴ “Eu ia seguindo Vovó Silvana, uma parteira, catando goiaba, cabriola, capinzinhos, correndo atrás de seriemas. Continuei, pela vida a fora, correndo atrás de minhas seriemas”.⁵

Vale-se dos sentidos iniciais para reprocessá-las em seu percurso de elaboração da própria memória enquanto Sebastião como Prata. A citação manifesta o diálogo entre Sebastião como Prata com Sebastião Bernardo da Costa, suscitando suas atribuições próprias e as significações assumidas em São Pedro de Uberabinha como expressivas do seu experimentar social.

Suas recordações levam-nos à sua formação, conflitos e relacionamento familiar. Os desconfortos são aflorados ao deles se lembrar em contraste com seu novo lugar social:

Papai não cheguei a conhecer. Soube que ele vivia de biscate. Mamãe era cozinheira. Foi cozinheira na casa do senhor Josias de Freitas, lá em Uberlândia, foi quando eu nasci. Dr. Josias nasceu um pouco antes. Nasceu um outro irmão. Mamãe não tinha leite. A mãe do Josias e minha mãe de leite.⁶

Nas lembranças de Sebastião como Prata instaura-se um vazio referente às histórias de seu pai. O não conhecê-lo e a palavra “soube” revelam o distanciamento e, ao mesmo tempo, o desejo de torná-lo próximo, mesmo que apenas em lembranças. Pelo tom da escrita, vincula seu nascimento à mãe na casa dos Freitas. Se tais recordações alimentam a história de Sebastião Bernardo da Costa em São Pedro de Uberabinha, também constituem objeto a ser utilizado por ele para a criação do ser Sebastião como Prata, no Rio de Janeiro, no final da década de 1930. Isto é, redefini-se, ao construir uma memória instituidora de um núcleo familiar próprio, enraizando seus genitores como responsáveis por sua história, ao referi-los como expressivos do seu constituir-se e reconstituir-se no mundo. Pela nova nomenclatura, insere a existência

⁴ SÉRGIO, Renato. Eu, Grande Otelo, “Estou prestando atenção aos problemas de minha casa e do Brasil”. In: **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 15/10/1983, nº 1.643. p.26.

⁵ SÉRGIO, Renato. **Idem**. p.27.

⁶ VIANE, Alex; ALIONOR, Azevedo; ALBIM, Ricardo Cravo. **Circulo de Depoimento sobre o Cinema Brasileiro, Museu de Imagem e Som**. Rio de Janeiro: 26/05/1957.

dos pais como elo do que fora e que viera a tornar-se. Singulariza o seu referente parental cujo destaque social evidencia a história do homem vencedor filho de uma lavadeira e um biscateiro. O vincular ao pai foi uma forma de lidar com a ausência e suprir a carência através das lembranças, bem como situá-lo pelo narrar em comum tempo e espaço.

O viver de Sebastião Bernardo da Costa reflete o desmantelamento familiar, que evidencia a luta de sua mãe pela sobrevivência. Daí, a reconstrução do nome no final da década de 1930, a meu ver, ser a instauração de uma própria memória negociada com Bernardo da Costa, de Uberabinha. A transposição de Sebastião Bernardo da Costa para Sebastião Bernardes de Souza Prata (res)significa uma nova identificação por deslocamentos, apropriações e atribuições concientizadores do seu novo ser sujeito. Os fragmentos abaixo explicitam o diálogo de Sebastião como Prata com as imagens de Sebastião Bernardo da Costa negociada para a mesma:

Sebastião Bernardes de Souza Prata nome próprio que ele escolheu para si – entrando o Bernardes por influência do Ex-presidente da República e o Prata por causa de uma fazenda onde ele foi criado – é filho de uma lavadeira e de um biscateiro. Não conheceu o pai, e seu primeiro apelido em Uberlândia, onde nasceu, foi “Tsiu”.⁷ (...) Sebastião Bernardes de Souza Prata, (Esse Prata era um apelido de seu pai), trabalhador braçal conhecido pois como o Sebastião do Prata, nome que seu filho adotou, nasceu em Uberlândia, no Triângulo Mineiro, há 53 anos e foi menino pobre, sem escola e sem comida. Ele mesmo contou.⁸ (...) Nasceu em Uberlândia, filho de mãe cozinheira e pai biscateiro.⁹

Fica evidente a construção de um lembrar presente, representativo do seu fazer e refazer social enquanto agente autônomo. A carência financeira não implicou em ausência de caráter, conforme manifesta à Revista Fatos e Fotos, em 1980:

... mas até que ponto ele foi importante?

Em todos os pontos. Em primeiro lugar, porque me tirou do asilo de menores...

... do contrário era mais um marginal... você sente isso?

Eu seria um marginal... não... não sei... porque eu já vinha de Minas Gerais com alguns princípios... de convivência, de comunicação, de amizades... eu era o negrinho da cidade, eu era o bebê da Tia Silvana, a cidade toda me paparicava. E eu apanhava os jornais velhos, que chegavam pelo trem da Mogiana, e ia vender. Dizia: “Olha, é de ontem,

⁷ Otelo: Diretores Impõem Cinema que Povo não Quer, **O Globo**, Rio de Janeiro, 27/08/1967. Acervo Funarte/Pasta Brício de Abreu.

⁸ Grande Otelo, **O Jornal**, Rio de Janeiro, 25/06/1968. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

⁹ Grande Otelo queixa-se no Museu da Imagem e do Som de que cinema já não o quer. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27/05/1967. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

mas é o que eu tenho”. Eu já era honesto naquela época. E tinha sido amamentado por Dona Sinhá, mãe de um médico famoso hoje no Rio, o Dr. Josias de Freitas... a mamãe era cozinheira da casa dos Freitas... (...) Por isso não acredito que pudesse me tornar um marginal. Porque um das coisas que eu gostava de fazer era ir para um café que tinha na Avenida São João, chamado Bar Natal, matar aula e ficar ouvindo os artistas antigos, com Alves Moreira, Leopoldo Prata, José Policena...¹⁰

No diálogo que traz à tona os Queiróz, ele faz de Uberabinha local de afirmação de princípios e caráter, em que pobreza não implicou em marginalidade. Reconheceu a falta cometida em relação à apropriação dos livros de Queiróz, a quem era grato por tirá-lo do Abrigo de Menores, mas não a concebe determinadora de uma possível delinquência. O seu formar constituiu-se por pilares na lide em São Paulo e Rio de Janeiro.

Os meios de comunicação centralizam os Queiroz e Abigail Parecis para justificá-lo como homem das artes, bem como os desastres pessoais ao seu primeiro relacionamento em 1949, pelo suicídio de sua companheira e assassinato de seu enteado. Os diferentes núcleos com as quais convivera lhe foram fundamentais à humanização, devendo ressaltar, para além do seu genitor, as duas adoções, e que fora tutelado e agregado por amigos até consumir seu matrimônio no Rio de Janeiro, onde passou por três experiências conjugais, em 1946, 1955 e meados de 1970. Seus vínculos familiares foram reveladores da complexidade do seu fazer-se negro e cidadão brasileiro, pelos desencontros que oportunizaram-lhe conviver com os diversos nichos processadores de sua negritude.

O existenciário de Sebastião compõe-se por seis famílias. A primeira por nascimento, em Uberabinha, composta pelo seu pai Francisco Prata, mãe Maria Abadia, irmão Francisco Pinto, de quem separou-se já na infância, conforme manifestação da Tia Marolina:

(...) entregou Otelo pró avó, entregou o Francisco pro... pro... como que chama aquele outro? ... que mexe com esse negócio aí... Com tem o outro... Só sei que ela deu Francisco pra esse povo. Que mexe assim, enterrar gente, essas coisas. Ângelo. É foi pro “Anjo” que ela deu. Não foi pro “Anjo” não. Foi pro outro colega do Ângelo que mexe com enterro.¹¹

¹⁰ SÉRGIO, Renato. Grande Otelo Sensacional, **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 04/08/1980, nº 989, p. 38.

¹¹ SILVA, Marolina Francisca da. **Depoimento**. Uberlândia, 20/02/2003.

Em 1956, a Revista *Uberlândia Ilustrada* reafirma as ponderações da entrevistada e explicita significações da experiência de Francisco Pinto, resumindo sua trajetória com fotografia, talvez, a única impressa. Essa foi a única notícia de Francisco em Uberlândia e, decorrente, de seu irmão Sebastião, fazendo aflorarem seus familiares por idêntica razão. À medida em que se torna mercadoria de consumo cultural, dá vazão a testemunhos que lhe redimensionam em Sebastião como Prata. As experiências paradoxais e distintas os conduzem ao mesmo destino: o palco, cujas imagens foram manifestas apenas pelas novas condições ocupadas, pois, ao contrário, continuaria no ostracismo dos comuns.

Enquanto Sebastião Bernardo da Costa viveu com os avós e freqüentava a casa dos Freitas em Uberlândia, Francisco Pinto tinha a seguinte experiência:

Francisco Pinto é irmão do Grande Otelo. Graças à pobreza de “Tia Silvana foi o crioulinho criado pela Dona Rita Morena da Independência (Dona Ritinha). Recebeu boa educação no lar e alcançando grau de cultura. Ótimo gráfico, trabalhou aqui em diversas tipografias. Como jornalista colaborou em diversos jornais da cidade, dirigindo o *Cruzeiro*, órgão da Liga Marianista; sua vocação artística levou-o inúmeras vezes ao tablado dos teatros de amadores, onde o “astro negro” sempre foi apreciado, pelo justo valor do seu gênio artístico. Reside na Capital da República.¹²

Se os dois irmãos, na infância, foram separados por dificuldades familiares, casualmente foram posteriormente unidos pela arte. O reencontro entre ambos, em meados da década de 1940, ocorreu na atuação teatral. Posteriormente, Francisco mudou-se para Brasília, onde faleceu. Tia Marolina assim o interpretou:

Tadeu: Como era a vida do irmão dele. Até a senhora falou que lembra mais do irmão dele do que dele?

Marolina: O irmão dele foi trabalhar junto com ele. A mulher dele foi pro Rio de Janeiro também, nessa companhia desse homem aí que criava ele. Foi pra casa do Otelo. Foi conviver lá com Otelo, mas disse que não fazia muita conta do irmão. Até que foi morar lá com ele. Lá ele casou, foi conviver com ele.

Tadeu: E, esse período que viveu, que a senhora falou que lembra mais dele aqui em Uberlândia, em Uberabinha, como é que era?

Marolina: Aqui lembro dele, que assim, sempre eu vim aí, ia lá pra onde ele morava, nós ficava lá, ficava uns dias lá com ele lá, por isso que eu lembro dele e o Francisco. Diz que é muito bão. Eu senti quando Francisco morreu. Depois Francisco casou, combinava muito bem com a mulher,

Tadeu: Teve filhos?

¹² *Revista Uberlândia Ilustrada*. Uberlândia, n.º 75, 1956, p.5.

Marolina: E foi trabalhar e depois saiu. Teve duas filhas. Uma mora em Brasília. O Otelo arrumou serviço pra ele... ele foi trabalhar na, eu sei que ele trabalhava na, como é que chama onde, esqueci onde é que ele trabalhava. Só sei que ele trabalhava pro governo. Trabalhava lá no prédio do governo.

Tadeu: Em Brasília?

Marolina: Em Brasília. Francisco trabalhava de pensão, lá café pra ele. Lá no hotel, lá naquele sobrado onde fica o governo. Lá naquele hotel onde o Francisco trabalhava. Eu fui lá duas vezes. Subia na escada... Ia lá em cima. Pro governo. Tinha outro apartamento do lado, o governo. Morava o governo. Dizem que ele arrumou serviço pro Francisco lá. Lá que Francisco morreu.¹³

Se é possível que Sebastião como Prata crie suas próprias memórias, isto decorre, também, das vivências tidas no âmbito familiar, capazes de construir um peculiar foco de visões obscurecidas localmente, mas, para ele, expressivas e fundamentais. Quanto à mãe, Sebastião como Prata observa, inicialmente em relação ao convívio entre ambos:

(...) da infância lembro que minha mãe me tratava de Fiinho e meus amigos me chamavam de Tiziu, um passarinho preto. Não recordo tristeza de menino. De alegria lembro bem. Banho de açude, pescaria, matar passarinho.”¹⁴ (...) Da sua infância Grande Otelo lembra que “gostava de comer gabirola, empinar papagaio e ficar sempre na rua”.¹⁵ (...) – Nasci em Uberlândia, que se chamava então São Pedro de Uberabinha. Molecote, não parava em minha casa. Vivía na casa de todo mundo. Mas aí tem um dado importante que nem eu consigo entender. Foi o tempo da gripe espanhola. Na época, eu estava com três anos e peguei a tal gripe. Me lembro que um dia levantei da cama para agradecer ao médico que tinha me tratado e desmaiei na porta do consultório. Então, fico na dúvida sobre o ano em que nasci. Mas fiquei em Uberlândia até 1920; até a idade de oito anos e meio.¹⁶ (...) A vida com a mãe – empregada doméstica – estava longe de acenar-lhe algum futuro. Viveu então com duas famílias ricas de Minas, com quem aprendeu francês e inglês e completou os estudos. Saudades da mãe? Arrependimento? Ele não explica bem, mas diz que sempre a adorou e jamais esqueceu ou foi esquecido por ela, que “compreendeu o meu gesto”.¹⁷

¹³ SILVA, Marolina Francisca da. **Depoimento**. Uberlândia, 20/02/2003.

¹⁴ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Pedro Bloch entrevista Grande Otelo. In: **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 14/03/1964, nº 621, p.41.

¹⁵ Grande Otelo queixa-se no Museu da Imagem e do Som de que cinema já não o quer. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27/05/1967. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

¹⁶ Grande Otelo: um ídolo sem idade, **Jornal Fluminense**, Niterói, Rio de Janeiro, 12/11/1982. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

¹⁷ BARROS, Teresa. A alma boa de Grande Otelo. In: **Revista O Cruzeiro**, 30/11/1968, nº 48, ano XL. p. 118.

O jornalista fala por Sebastião, conferindo sentido ao seu deslocamento para São Paulo, embora atribuindo-o a Minas. Os Queiróz oportunizaram-lhe não nutrir ressentimento em relação à mãe, mas, ao contrário, reiteraram a afetividade entre ambos, afirmando que “sempre a adorou e jamais esqueceu ou foi esquecido por ela, que “compreendeu o meu gesto”.

Continua a partir de notícias, por dela estar distante já há 15 anos:

Mamãe se chamava Maria Abadia. Estão ambos mortos. Um dia, quando eu já trabalhava na Urca, meu irmão, Chico Pinto, deu notícias de mamãe: trabalhava na fazenda de São Simão. Eu, que não a via desde os oito anos, telefonei aflito. “Foi internada ontem, na Santa Casa... e morreu!” – foi a resposta”.¹⁸

Se a perda do pai representava um luto determinante que tentou resolver com um imaginário peculiar de afetividade, materializando as pequenas recordações do ouvir contar, experimenta similarmente o enlutar pela mãe que desejava reencontrar, num desfecho trágico. Tais fatores podem tê-lo motivado a uma renominação em função de buscá-los para si e assegurá-los no seu cotidiano, como uma forma de sublimação avivadora dos mesmos, e que o retirassem da solidão e do despojamento familiar. Representam, talvez, uma resolução para Sebastião em relação à falta dos pais, então destituídos dos mesmos e carente de família, motivo também cogitado depreendido das palavras de Marolina do intento de sempre querer levá-la para junto de si:

Ele não foi criado junto com a mãe dele. Ele sabia que tinha mãe. Tanto que na véspera dela morrer eu vi falar que ele tava doido pra levar a mãe pro Rio de Janeiro, pra casa dele. Eu mesmo, ele era doido pra mim ir embora prá São Paulo, Rio de Janeiro pra morar com ele. Ele falava que ia tomar conta de mim igual fosse a mãe dele, dentro da casa dele. Eu quando ia lá, ele me tratava muito bem.¹⁹

O momento da adoção do nome Sebastião Bernardes de Souza Prata quase coincidiu ao do falecimento de sua mãe e instalação do seu irmão no Rio de Janeiro. Referente à vida e falecimento da mãe de seus sobrinhos, Marolina afirma:

Tadeu: A senhora lembra quando morreu?

Marolina: A mãe dele trabalhava num lugar prá cá de Uberaba. Até o lugar que também esqueci. Só sei que a mãe dele morava pra cá de Uberaba. De vez em quando ela vinha aqui em casa. Queria demais me

¹⁸ **Ibid.** p.41.

¹⁹ SILVA, Marolina Francisca da. **Depoimento**. Uberlândia, 20/02/2003.

levar pra lá, mas nunca deixou. Agora nós tá começano a vim pra lá. Ai soube, soube igual nós soube que ela morreu.

Tadeu: Depois que ela morreu que vocês ficaram sabendo?

Marolina: Depois que ela morreu que ficou sabendo.

Tadeu: Não é Miraporanga não é?

Marolina: Ah?

Tadeu: Não é Miraporanga que chama não?

Marolina: Morava numa estação chamada Goiabeira.

Tadeu: Ela morava na estação com o nome Goiabeira.

Marolina: Com o nome Goiabeira. Morava numa fazenda lá. Pra cá de Uberaba. Morava muito tempo lá. Lá que ela morreu.

Tadeu: Isso depois que ela deu os meninos?

Marolina: Ih... O Otelo já estava no Rio de Janeiro muito anos que ela deu esses meninos, faz muito tempo. Até já tava morando no Rio de Janeiro. Mas nem ele também soube. Francisco também morreu por último. Ela morreu primeiro do que o Francisco. Francisco morreu já tinha casado, tinha duas meninas. [A mãe] chamava Maria Abadia, a outra Aparecida. Muita coisa. Um muncado eu alembro, um muncado não alembro, um muncado vem do meu tempo.²⁰

O núcleo familiar de Sebastião Bernardo da Costa, após o falecimento do seu pai, constituiu-se pela mãe Maria Abadia, irmão Francisco Pinto, avó Tia Silvana e avô Tio Marcelino, apresentados pelas imagens abaixo, pela carência de referenciais ao pai e demais.

²⁰ SILVA, Marolina Francisca da. **Depoimento**. Uberlândia, 20/02/2003.



Testemunho Imagético 54. Maria Abadia mãe de Sebastião. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). *Grande Otelo em Preto e Branco*. Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p. 18.



Testemunho Imagético 55. Francisco Pinto irmão de Sebastião. In: Revista Uberlândia Ilustrada. Uberlândia, n.º 75, 1956, p.5.



Testemunho Imagético 56. Sebastião Bernardo da Costa na Estação Mogiana em São Pedro de Uberabinha. In: CABRAL, Sérgio. *Grande Otelô: uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007.p. 26.

Sua história em São Pedro de Uberabinha foi marcada pela morte de seu pai na fazenda dos Pratas, que impôs o seu deslocamento para o espaço urbano, onde morava na casa dos avós maternos no bairro das Tabocas. Educou-se calcado em valores rurais e da negritude. Do referido núcleo familiar, Sebastião como Prata constrói a seguinte árvore genealógica ao compor a canção Congada de Minas, no final da década de 1960:

Tia Silvana, Tio Antônio
Bastião, Mãe Maria
Chama vovó Marcelino
Diz que ele ta demorando
Nós já vamos caminhando²¹.

²¹ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Congada de Minas. In: **Bom dia, Manhã**: ensaios/Grande Otelô, 1915. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 149.

Apresenta seus tios como atores significadores do seu existir. Dona Marolina, em suas lembranças, faz as seguintes considerações em relação à família e, especialmente aos irmãos (as):

Tadeu: vocês eram quantos?

Marolina: Nós?

Tadeu: Vocês eram quantos?

Marolina: Nós era três mulher e um homem.

Tadeu: eram quatro filhos?

Marolina: Eram quatro filhos. Quatro irmão. Três mulheres e um homem. Mas tudo já morreu. Meu irmão... meus irmãos morreu tudo... minha irmã... morreu tudo... meu pai, minha mãe. Vive somente eu. Pai e mãe descendente somente eu.²²

A entrevistada esclarece ser a última remanescente do núcleo original de seu sobrinho. O ser criança de Sebastião, em Uberabinha/Uberlândia, se fez pelo veio materno como referência, o qual dotava-se de nome e endereço. Tal evidência leva à reflexão de que a convivência com várias outras famílias não significou ter sido por elas criado ou adotado. A instituição de seus valores afro-brasileiros se deu no seu peculiar seio familiar. Por não ter pai, o seu forte vínculo maternal lhe proporcionou, na fase adulta, lembranças da infância, reportando-se à mãe e à avó, como referências de sua vida em Uberabinha.

Em São Paulo, esteve vinculado a dois nichos. O primeiro foi responsável por seu deslocamento para lá, o oportunizou desenvolver suas habilidades artísticas e executar tarefas domésticas. O segundo, a família dos Queiróz, o educou eficazmente, além de permitir-lhe ser criança e partilhar de colégios de elite, a exemplo do Liceu Coração de Jesus, em depoimento de Moysés de Queiroz:

Garoto levado, muito sabido, integrou-se logo à família adotando o tratamento de padrinho e madrinha para meus pais. A nós, considerava irmãos e nós a ele. Papai o matriculou na Escola Modelo Caetano de Campos. Brincávamos sempre juntos. De bicicleta fazíamos longos passeios; eu dirigindo e Othelo sentado no cano, segurando nosso cachorrinho Nickel. Eramos conhecidos no bairro como Chiquinho, Benjamim e Jagunço – a trinca inseparável de O Tico-Tico, famosa revista infantil da época. Othelo gostava de conversar com adultos, especialmente meus irmãos universitários: Mário, Oscar e Antônio (que mais tarde batizou um dos filhos de Othelo).²³

²² SILVA, Marolina Francisca da. **Depoimento**. Uberlândia, 20/02/2003.

²³ QUEIROZ, Moysés de. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**. Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p. 18.

A criação do seu imaginário tem como referência pessoas a ele ligadas e que com ele tiveram alguns momentos de sua vida, uma relação temporal. Ampliando as lembranças referentes ao seu viver em São Paulo, Sebastião como Prata faz as seguintes considerações:

(...) Quando estudei no Colégio Coração de Jesus, orientado por padres vindos da Itália, conheci muitos garotos nascidos em São Paulo, negros como eu, que falavam o português com forte sotaque italiano.²⁴ (...) Quando apanha o papai livre os meninos se divertem, começando com o jogo de futebol no primeiro campo que encontrarem livre e onde Otelo relembra seus tempos do “Infantil Barra Funda”, de São Paulo.²⁵

Os dois fragmentos temporais citados confluem para sua infância em São Paulo. No primeiro, relembra sua experiência no Liceu Coração de Jesus com garotos negros com sotaque italiano, explicitando que, no mesmo, a negritude já se fazia presente e fora elementos do qual compartilhara. Já no segundo, reporta-se aos filhos nos momentos de lazer, sua experiência no futebol, nos tempos do “Infantil Barra Funda”, onde jogara. Em Uberlândia compunha a dupla Tônico e Tião enquanto em São Paulo, Moysés busca na O Tico-tico inspiração para sua vinculação inseparável composta por Sebastião, o cachorrinho e o próprio Moysés. Nesse reportar, procura destaca-se a inserção de Sebastião não somente no meio infantil quanto no adulto, granjeando de ambos simpatia e aceitação.

Em São Paulo, começou a experimentar a dura realidade do distanciamento familiar, submetendo-se aos mandos e desmandos de Abigail Parecis, que o fazia desdobrar-se em atividades artísticas e domésticas, cerceando-lhe a liberdade em ser criança. O que lhe era peculiar em Uberabinha torna-se, na realidade em São Paulo, um grande problema, motivo para que ele fosse castigado. Com Abigail Parecis, sentiu o peso das responsabilidades, embora sendo uma criança.

São raríssimos os indícios de sua mudança para São Paulo em companhia da mesma. Segundo ele, “aos oito anos de idade sua mãe o deu para Dona Abigail Gonçalves, com quem morou até uns 12 ou 13 anos”²⁶. A tal Senhora era cantora lírica, italiana, convivente com sua filha Isabel de Parecis, sobre as quais recai sua transferência para a referida cidade, o que é tomado na posteridade para validar tal condição. Daí, a fuga retroalimentar continuamente o vínculo entre os três. Apesar

²⁴ BATISTA, Tarlis. Grande Otelo “Pimponé é meu irmão de sangue. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 10 de março, nº 603, ano XIV, p. 26.

²⁵ Grande Otelo, o bom pai, **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 26/10/1963, ano XVI, nº 736, p. 11.

²⁶ Grande Otelo queixa-se no Museu da Imagem e do Som de que cinema já não o quer. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27/05/1967. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

disso, deixa escapar limitações impostas a sua infância e ressentimentos que o fazem saudoso da liberdade e circulação em Uberabinha. Suas lembranças dessa família dividem-se entre os dissabores e o apelo ao seu desenvolvimento. Por tratar-se de artistas, em seus dizeres, ao recordar viagens pelo Estado de São Paulo e além deste:

RCA- Dona Isabel mãe...

GO- Dona Isabel era minha tutora! A gente tava viajando com o marido dela, o Gonçalves (...) de companhia. E em São Paulo eu comecei a fugir de casa outra vez. Essa mania de fugir de casa é um negócio que eu não perco.²⁷

São imagens das contradições de um sonhar ser ator, sem deixar de ser criança. Isto é, as exigências a que Sebastião se submeteu reclamavam uma maturidade para lidar com as novas obrigações, restringindo-o aos ensaios e apresentações teatrais atrelado aos afazeres domésticos detratores de sua condição de criança. Sebastião como Prata afirma serem dessa época suas correntes imagens de surras e castigos prévios à obrigação de apresentar-se no palco, após tais agressões. A sua fuga em São Paulo decorreu das contradições e maus-tratos vivenciado com os Parecis, tornando-se a rua propícia para o seu desejado viver, pelo seu estreitamento prévio a ela, por ele manifesto:

<< Era então em 1926 e eu tinha 11 anos de idade. Morando de novo em São Paulo com dona Abigail, dessa vez desempregado, comecei a levar uma vida de cigano, fugindo dias inteiros de casa e levando os meus tabefes quando voltava. Não deixava entretanto de ser uma vida agradável, de inteira liberdade e obrigação nenhuma, quando, então, depois de toda uma semana de molecagem, eu passava outra em casa assistindo às aulas de canto de dona Abigail, que foi quem deu origem ao apelido que carrego até hoje, dizendo do que eu tinha voz de tenorino e que quando crescesse poderia cantar ópera>>.²⁸

O seu recordar expressa um itinerário contraditório, cujas ambigüidades lhe serviam, no entanto, para assegurar os objetivos. As lembranças de Abigail enaltecem o seu diálogo ainda enquanto Sebastião Bernardo da Costa com Otelo, por definição da mesma, que nele via potencial futuro na música clássica. Depreende-se daí que a nomenclatura Otelo refere-se ao canto lírico e não às suas representações cinematográficas, posteriormente. Embora a rua em Uberabinha seja por ele considerada

²⁷VIANE, Alex; ALIONOR, Azevedo; ALBIM, Ricardo Cravo. **Circulo de Depoimento sobre o Cinema Brasileiro, Museu de Imagem e Som**. Rio de Janeiro: 26/05/1957.

²⁸ Grande Otelo aos 50 anos é Frenesi no Golden Room, **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 18/09/1966. Acervo Funarte/Pasta Grande Otelo.

laboratório de sua formação, contava com a preocupação de sua mãe biológica com suas andanças, a qual o reconduzia à sua residência e o castigava com surras. Em São Paulo, de outra forma, além de ter que garantir o seu sustento, passou fome e não tinha onde repousar, pelo que, a meu ver, começou a sentir o significado da mesma, além da recreação. A mesma, para além da liberdade, ofertou-lhe a amargura, o desalento e o sentir-se só no mundo. Entre a casa de Abigal Parecis, a rua, e os Queiroz, tem-se o Abrigo como ponto de alento para a sua sobrevivência. Ao contrário da rua, que lhe significava liberdade, impunha-lhe a conquista diária do auto-sustento, conforme Revista O Coyote Magazine:

Um dia bateu na casa de um senhor e pediu um pouco de comida. Foi atendido e o filho do dono da casa ficou simpatizado com aquele pretinho e pediu para o pai que Othelo fosse ficar em sua compahia. Vendo o jeitão daquele tiquinho de gente o dono da casa exclamou: “esse moleque vai ser o diabo quando crescer”. Foi o grande erro: Grande Otelô não cresceu quase nada.²⁹

Por ser o meio propiciador das próprias lembranças, ao flexibilizá-las, estabelece um jogo peculiar a cada tempo e espaço da comunicação, apresentando controvérsias como se num auto-deboche, com característica ironia. O abrigo de Menores, embora impedisse o seu trânsito pela cidade, confinando-lhe a liberdade, propiciava seu sustento e descanso, como um novo referencial.

As ruas e o abrigo em São Paulo tornavam-se novas opções de sobrevivência, contudo, onde experimentou maus-tratos e abandono, opostos à felicidade na casa dos Queiróz. Embora problemática sua ida para tal família, pelas razões que a motivaram, é necessário considerar que nela Sebastião Bernardo da Costa reviveu sua infância no seio familiar, nos dizeres de Moysés de Queiroz:

Certa ocasião, ouvindo falar sobre discriminação racial, escutou o seguinte: numa reunião de Bispos no Vaticano, um Cardeal estranhou a presença de um negro e interrogou o Papa: Niger? Ao que este respondeu: Niger sed Sapiens. Othelo, entusiasmado, repetia muitas vezes a frase: “Negro, mas sábio.” E creio que esta frase marcou sua vida. Niger sed sapiens. Como adolescente, Othelo não fugiu à regra: aprontou muitas e variadas. Uma delas foi a do “sumiço” dos livros de Direito de papai. Othelo os tirara da estante e vendera-os no sebo. Essas e outras lhe custaram repreensões e cuidados ao meu pai, que o matriculou no Liceu Coração de Jesus, em regime de internato. As férias em casa. Lá permaneceu poucos anos. Othelo era constantemente solicitado por

²⁹ LOPES, Fernando & VILLAR, Jorge. Grande Otelô: tamanho não é documento. **Revista Coyote Magazine**. Rio de Janeiro, 1964, p. 57.

amigos da família para animar festas de aniversário e aí ele estava em seu elemento. Na Revolução de 1932, minha mãe compôs um hino ao soldado constitucionalista cantado nas rádios por membros da família; Othelo disputava o microfone.(...)³⁰

Concomitante aos Queiróz, Sebastião nutriu amizade com Abdias Nascimento, que perdurou por mais de 50 anos, conforme nos narra o mesmo:

Foi em São Paulo. Terminara a Revolução Constitucionalista da qual participei como cabo do 4. “Regimento de Infantaria. Derrotada a revolução, o regimento regressou ao quartel-general da 2”. Região militar, no centro de São Paulo, eu como cabo escrivão. Fui morar numa modesta pensão na Avenida São João. No pequeno quarto de sótão, meu companheiro, até então desconhecido, era um negro baixinho, lépido, beicudo de olhos esbugalhados, que perambulava pelas ruas fazendo graça. Chamava-se Sebastião Prata e ensaiava sua vindoura identidade de Grande Othelo. Essa amizade de 1932, o tempo e a convivência, ainda que intermitente, se incumbiram de consolidar e aprofundar. Mas aquele momento de nossa adolescência sofrida, num mundo não afeito para nós, os negros, é algo inapagável da minha memória. A vida nos separou durante anos, cada um perseguindo seu sonho ou cumprindo seu destino.³¹

Abdias, ao avaliar o passado a partir do presente, refere-se a Sebastião como Prata, quando, na verdade, reporta-se a Sebastião Bernardo da Costa. São consideráveis suas ponderações de amizade e do compartilhar com o amigo as restrições impostas aos negros. Enquanto criança prodígio e em relação ao seu desenvolvimento artístico, Sebastião como Prata expressa em entrevista a Marina Colasanti, em 1969:

- Menino prodígio deve levar uma vida chata pra uma criança, nas companhias não deve ter outras crianças para brincar. – eu era sozinho, e uma vez levei uma surra por causa disso. Tínhamos chegado em Campinas e eu tinha que tirar a roupa da mala e arrumar. Mas apareceu um menino e me chamou pra brincar. Eu fui, fiquei brincando, esqueci da roupa. Meu tutor me deu uma surra daquelas. O menino era Bob Nelson. Vai ver, você nem sabe quem é o Bob Nelson...³²

Contrariamente ao afirmado por Moysés da constante harmonia, as contradições se afluam desde a sua adoção, pela definição do seu lugar em família, a sua internação no Liceu Coração de Jesus e o afastamento dos Queiróz para outra tutela,

³⁰ QUEIROZ, Moysés de. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**, Rio de Janeiro, editora, Ultra-Set, 1987, p. 18.

³¹ NASCIMENTO, Abdias. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO. **Idem**. p. 18.

³² COLASANTI, Marina. Eu Conheço este rapaz..., **Revista Fairplay**, Rio de Janeiro, 05/1969, nº 27, p.12 e 13.

por pretender seguir carreira artística, contrariamente ao desejo do patriarca em transformá-lo num negro advogado:

Por falta de dinheiro. Então, o Brasil perdeu seu Barishnikov Black...

... não só por falta de dinheiro... minha criação em São Paulo foi assim meio...

... cafeeira.. quatrocentona...

.... é, de elite... eu era criado pela família Queiroz, de onde veio o professor Queiroz Filho, por exemplo... então, à noite, eu quase não tinha o direito de sair ... e com 18 pra 19 anos, arrei uma tramóia qualquer e me mandei, com a companhia do Jardel Jercólis, pai de Jardel Filho... eu queria a noite, eu queria o Rio de Janeiro, eu queria dar vazão a tudo aquilo que tinha dentro de mim, que era teatro, boêmia... e em São Paulo eu não podia, porque cada vez que um inspetor de menores me encontrava na rua me levava pra casa... e eu sofria meus castigos...

... que tipo de castigo?

Eu não tinha minha mesada...

... em compensação, tinha cascudos...

... levava minhas palmatórias... uns bolos na mão, com uma escova... mas o pior castigo era ter de conversar com o doutor, no escritório... ele, atrás de uma mesa, austero, de óculos, voz grossa e pausada, conversava... e essa conversa, às vezes, nos arrancava lágrimas...³³

É importante ressaltar que, apesar do acolhimento dos Queiróz ter sido valioso, não se destituiu de desavenças, contradições e ressentimentos, que o levaram, na velhice, a ensaiar e concretizar o proposto e não aceito, cursar direito para honrar seu antigo progênito paulista:

Aos 50 anos, um senhor artista chamado Grande Otelo diz que vai deixar as mágoas para trás e começar tudo de novo, porque sente disposição para começar, de fato, com a experiência de 42 anos de ator – de circo e de cinema – a consciência de estar seguro de si, a vontade de se completar como artista “fazendo o público rir”.

Grande Otelo escreve versos na madrugada, vai publicar um livro de poesias e pretende, depois dos 50, realizar um velho sonho que é, também, uma satisfação de honra à família que o criou: formar-se em direito. Otelo pretende terminar o curso secundário fazendo exames de madureza, depois enfrentar o vestibular e um dia exercer a advocacia.³⁴

Pela dificuldade de adoção de uma criança negra, com 11 ou 12 anos de idade, alimentava pelo Dr. Queiroz um sentimento especial de gratidão, que o fez recordar sua mudança do abrigo para a residência do mesmo:

³³ SÉRGIO, Renato. Grande Otelo Sensacional, **Fatos e Fotos**, Brasília, 04/08/1980, ano XVIII, nº 989, p.37-38.

³⁴ REIS, Antônio Moura. Sem Mágoa aos cinquenta Otelo quer ser advogado. In: **Correio da Manhã**, 21/03/1965. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo-Biografias-Grande Otelo.

Grande Otelo afirmou que ao lembrar que “gostava de contar de suas experiências no juizado de Menores de São Paulo, onde foi parar depois de “sumir da casa de Dona Abigail”.

- Naquela ocasião – contou Grande Otelo – quase eu ia parar numa casa de correção, pois Dona Abigail foi convidada para ir à Itália e o juiz não podia deixar que eu ficasse sozinho. A salvação veio na figura de Dr. Queirós, que me levou para brincar com o seu filho e me fez estudar até o terceiro ano ginasial.³⁵

Além de residir com sua família, Queiróz promoveu seu ingresso no Liceu Coração de Jesus, colégio das elites paulistanas, pelo que o jornalista do Última Hora, em 1968, critica a sua educação como burguesa:

O período do Colégio Coração de Jesus, quando estudou com meninos de famílias abastardas, chegou ao fim com um convite para trabalhar na Companhia Negra de Revista. Com quinze anos morria Sebastião Prata e nascia Grande Otelo. Nascia uma figura contraditória que iria caminhar sempre dividido entre uma formação burguesa e uma tendência à boêmia, entre o desejo de construir um lar e os amores, quase impossíveis, que atormentaram para de sua vida.³⁶

A análise do jornalista se vicia pela inconsistência das suas afirmações. Primeiramente, se equivoca em relação à morte de Sebastião como Prata e nascimento de Grande Otelo. Desconhece ser Sebastião como Prata uma criação do próprio Sebastião ao final da década de 1930, quando conscientemente e, para valorizar sua cidadania e vinculação familiar, opta pela nomenclatura Sebastião Bernardes de Souza Prata, em substituição a Bernardo da Costa. Reporta-se ao Pequeno Otelo e não a Grande Otelo, surgido como produto cultural, em 1935. Finalmente se direciona a Sebastião como Prata e, na sua labuta, para garantir a sobrevivência e as agruras humanas, ao contrário, de Grande Otelo.

Num olhar vindouro, assumem como marcadoras, as suas condições de compositor, sambista, poeta, jornalista, apresentador de televisão, radialista, ator de teatro e cinema, constituintes da integralidade de Sebastião por conjugarem o seu passado e o seu presente. A imagem abaixo revela o último espaço familiar em que Sebastião conviveu em São Paulo. Trata-se de iconografia comemorativa, cujas vestimentas são indicativas do patamar econômico:

³⁵ Grande Otelo Queixa-se no Museu da Imagem e do Som de que Cinema Já não o Quer. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27/05/1967. Acervo da Funarte. Pasta Grande Otelo.

³⁶ Grande Otelo não tem culpa. **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, 11/1968. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo-Acervo Brício de Abreu.



Testemunho Imagético 57. Sebastião Bernardo da Costa na reunião da Família Queiróz. In: FREITAS, Josias de. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). *Grande Otelô em preto e branco*. Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p. 19.

No Rio de Janeiro, onde fixou residência definitiva, sem tutor, assumiu o controle de sua vida, tendo por novo núcleo as pessoas que se tornaram suas amigas. Num crescente, elencamos Jardel Jércolis e Mesquitinha, que não apenas o inseriram no mundo artístico, mas asseguraram-lhe sustento e permanência. Júlio Simões da gafeira Elite, pela sua importância na vida cultural carioca e as orientações para o experimentar a localidade. Foi lembrado por Sebastião:

Agora fiz outro, Saudades do Elite. O elite era a gafeira de moda quando cheguei ao Rio vindo de São, e eu fui lá aprender samba. Agora todo mundo sabe sambar, mas em 35 só carioca sabia. E lá no Elite eu fiz um

amigo, o Júlio Simões, que era o dono. Aí ficou aquilo na minha cabeça e agora fiz o samba.³⁷

Não menos significativo deve ser considerado Herivelto Martins, que além de tornar-se seu colega de profissão, foi seu padrinho de casamento e orientador espiritual, na Casa de Pai Jutúm, da qual era zelador. A convivência entre ambos foi intensa, tornando-se quase entes familiares. Em decorrência, passou a assumir a Umbanda, como filho de Santo no referido terreiro. Em relação ao amigo, Herivelto considera:

1940. Praça Tiradentes. Um crioulinho pegava dinheiro fazendo boca-de-flor. Depois, um crioulinho apadrinhado por Jardel Jércolis fazendo graça. Era o da flor, mas Othelo jura que não. Se não era, cadê o da flor? Por atração, sei lá, no café de tostão me aproximei dele, dizendo: “Oi, bom crioulo!” Azar o meu, nunca mais me largou. Sou padrinho do seu primeiro casamento, e deu-me muito trabalho. Casou-se numa segunda-feira, porque era seu dia de folga e havia dado sua palavra de honra ao Talarico. E de palavra, casou. Casou mesmo. Ah, essa segunda-feira!... Numa fase, suspenso do Cassino, arranjou uma briga com o Russo do Pandeiro, que não era fácil, por causa de mulher. Chegou-se para mim e disse: “Vou arrebentar a cara dele. Eu sou macho, eu faço... eu...” Alguém falou que Russo estava num bar perto dali. E eu lhe disse: “Não vá, Othelo, ele vai quebrar sua cara”. Mas ele foi, valente, decidido. Momentos depois, voltou dizendo: “Pronto, já quebrou”, todo machucado.³⁸

Mostra que sua proximidade lhe possibilitasse, de alguma forma, ajudá-lo, tentando orientá-lo pelo seu temperamento tumultuoso, muitas vezes foi sem êxito. No período de 1930 a 1945, Sebastião, no Rio de Janeiro, aventurou-se amorosamente e fez inúmeras relações, sendo a mais sólida a com Herivelto e Dalva de Oliveira, sua esposa. Em Tal momento, liberto de tutores, fez-se livre para experimentar espaços como Morros, Gafieira Elite, Praça Tiradentes, Lapa, noites cariocas e a boemia, conforme a revista o Cruzeiro e o Jornal O Pasquim:

Naqueles dias hoje tão perdidos no tempo, Grande Othelo arrastava uma enorme loura para onde ia. Parece que se tratava de uma alemã ou sueca, de boa raça, e que ele gostava de conduzir por um cordão invisível, Othelo, como Noel Rosa, sempre quis dar a impressão contrária que o físico desperta. Não que desejasse passar por bonitão e conquistador inveterado. Nada disso. Mas, indignava-se com a piedade, com a compaixão dos outros. “- Se vocês imagina que com o meu fraco físico e a minha escura cor não arranjo nada, estão completamente enganados.

³⁷ COLASANTI, Marina. Eu Conheço este rapaz..., **Revista Fairplay**, Rio de Janeiro, 05/1969, nº 27, p.12.

³⁸ MARTINS, Herivelto. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs). **Grande Otelo em preto e branco**. Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p. 18.

Apanho muita coisa, nas noites em que vocês não me observam.” A verdade é que ele não apanhava mesmo nada. Não sabemos que fim levou a loura sensacional de Othelo. Parece que a separação se consumou após um incêndio, provocado pela companheira ariana, em pleno sono. Pegou fogo no tapete, na cama e na epiderme de Othelo, que acordou aos berros, botou a mulher na rua e tomou-lhe imenso pavor. Até hoje, ao recordar a criatura, advém-lhe um ligeiro tremor. “Aquilo me parecia um Etna explosivo”. Depois dessa aventura dourada de sua vida, Othelo teve outros dois claros amores. Após o fracasso nessas tentativas, inclinou-se para a cor, a sua velha cor, e a encontrou em Gilda. O último episódio começa aqui.³⁹ (...) Dizem que não podia mesmo ver era mulher bonita, fosse loura, morena, mulata ou branca. Seu coração parecia mais um estribo de bonde, onde todos se apertando dá sempre lugar para mais um. E de paixão em paixão, de pifão em pifão, ia levando sua vida.⁴⁰ (...) Odette – É, mas você tem muita fama de mulherengo. Otelo – Eu sou mulherengo, porque acho que o que é bonito é pra gente admirar. Admirar e servir como se fosse um escravo, um vassalo. Eu procuro sempre servir, se há alguma coisa que eu possa ajudar eu ajudo, e mesmo se tem que acontecer alguma coisa a mais eu não fujo disso, acontece porque tem que acontecer. Ultimamente não tem mais acontecido porque estou manjado. Odette- E você tinha sucesso com as mulheres? Otelo – Graças a Deus não posso me queixar, sempre tive muito sucesso, porque apesar do meu físico não agradar muito, aliás, não agradava nada, sabe, a gente tem sempre muita conversa. A minha conversa de hoje é a mesma de 20 anos atrás e não colando mais.⁴¹

Tais colocações feitas de forma cômica, embora trágica, são representativas de um período em que Sebastião, já como Prata, viveu dissolutamente até encontrar-se com Gilda, com quem se identifica e consolida sua primeira relação matrimonial. Torna-se padastro do filho da mesma. Passou a administrar atividades profissionais concomitantemente ao compromisso com a companheira. Pouco se sabe sobre Gilda, tendo a convivência de ambos sido de apenas três anos, entre 1946 a 1949, quando a mesma provocou a tragédia que tanto o marcou. Segue, abaixo, a foto do quarto grupo familiar e primeira constituição matrimonial no Rio de Janeiro:

³⁹NASSER, David. Tragédia do Cômico. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 10/12/1949, nº 10, ano XII, 1949, p. 120.

⁴⁰LOPES, Fernando & VILLAR, Jorge. Grande Otelo: tamanho não é documento. **Revista Coyote Magazine**. Rio de Janeiro, 1964, p. 58.

⁴¹ LARA, Odete. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 22/28-01/1970, nº 31. p.16. Entrevista com Sebastião Prata.



Testemunho Imagético 58. Imagem publicada após a tragédia em 1949. Apud, HIRANO, Luiz Felipe Kojima. *Uma Interpretação do cinema brasileiro através de Grande Othelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)*. Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p.277.

Foi feita uma leitura pelas lembranças suscitadas na ocasião da tragédia de que a união de ambos fora marcada por discussões, desencontros, desacordos, mas também de conforto material. Motivo da avaliação seguinte:

Havia estado juntos durante a reportagem sobre o brasileiro Alberto Calvacanti. Grande Othelo marcara encontro com o cineasta e os repórteres no coração do Rio e, por um milagre fácil de explicar, veio à hora matutina. Trabalhara no Recreio até a meia noite e ceirara com os amigos até de madrugada. O temperamento de Othelo é de expansão. Perde noites a fio, ouvindo músicas e histórias, e recebe o cartaz de boêmio. Adora beber, devagar, sem o intuito de embriagar-se, mas acontece que sempre se embriaga, embora beba pouco, relativamente pouco. “- Dessa maneira, esqueço as preocupações da vida. Meu desejo era sair por aí, viver a existência sossegada de um homem pacato. Não nasci para ser famoso.” Despedimo-nos de Othelo na Atlântida, onde Watson Macedo estava filmando “Carnaval no fogo”. Desde esse dia, nunca mais Othelo apareceu até a trágica tarde do enterro de sua esposa e de seu filho.

Tudo aconteceu depois da madrugada em que Othelo chegou em casa, atrasado como sempre. “- Minha mulher não queria compreender a

minha vida de artista. O artista não pode ter relógio. Cheguei de manhã cedo em casa, pois passara o resto da noite, depois do espetáculo no “Recreio”, conversando com velhos amigos. Conversando o quê? Assuntos sempre o mesmo. A saída de Oscarito do Teatro Carlos Gomes, a volta da parceria Ari Barroso-Luís Peixoto ao Glória, o sucesso da Dercy, as músicas para o carnaval, as francesinhas de Pigalle, o Trenet e coisas assim. Conversa puxa conversa e quando deram conta, o dia vinha raiando, o leiteiro distribuía garrafas, operários e professoras embarcavam nos primeiros bondes da manhã. Othelo sempre se lembrou de uma frase de Custódio Mesquita: Artista só viaja de táxi” – e foi de auto para casa. Sabia que o “Chuvisco”, seu filho, estaria acordando, e que a patroa, Gilda, prepararia uma cena de ciúme. Um homem com a consciência tranqüila enfrenta as tempestades femininas com um sorriso nos lábios. Além disso, Othelo conhecia bem a companheira. A explosão não deixava animosidade. Logo à tarde ela estaria outra vez carinhosa e amiga. Certa vez, encontrei Grande Othelo nos bastidores do Carlos Gomes, quando trabalhava para Heber de Boscoli. Levava o filho. Chuvisco assistia a tudo com os olhos grandes e abertos. Quando o pai entrou em cena, vestido de rainha das sereias, o teatro quase veio abaixo. Chuvisco, com a fisionomia irradiando satisfação, definiu numa frase: “Papai é formidável”.

Por sua vez, Gilda, nervosa e descontente com os hábitos desordenados do marido, era uma esplêndida companheira e uma amorisíssima mãe de família. Procurava que não faltasse a Othelo o que desejasse em casa e dava ao filho o que qualquer filho de gente rica possuía. Grande Othelo se recordava de sua infância triste e queria que o chuvisco estudasse e fosse homem culto e letrado. – só existem duas formas de um negro vencer a linha de resistência: o estudo e o talento. Eu venci com o talento. Darei ao meu filho outra chance: a do estudo.” E arranjava os melhores e mais dispendiosos colégios para o menino.⁴²

Fica patente a pretensão de Sebastião como Prata em proporcionar ao enteado o que não usufruía na infância e sua preocupação com o futuro do mesmo, pelo fato de ser negro, investindo na sua educação. No tocante ao relacionamento com a parceira, fica explícita a disparidade de expectativas, em que um se foca no âmbito artístico, enquanto o outro, mesmo se valendo dos benefícios materiais auferidos, não se contenta com a condição a que foi relegado, a ponto de levar ao extremo tal insatisfação numa consumação trágica de não apenas abortar sua vida, mas a do próprio filho:

Naquela madrugada, entretanto, Gilda e Othelo discutiram muito. O que disseram não interessa ao grande público e faz parte da intimidade de um casal, indevassável aos estranhos. Discutiram e Othelo foi para o quarto. Dormiu, como os artistas noturnos dormem, esse sono que não satisfaz, cheio de ruídos urbanos, comadres falando através das janelas, pregões, buzinas de auto, novelas de rádio. Despertou com sua madrinha de casamento, Dona Nina Fortes, agitando-o:

- Acorda, Othelo, acorda!

⁴² NASSER, David. Tragédia do Cômico. In: **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 10/12/19149, nº 10, ano XII, 1949, p. 120.

- Que aconteceu, Dona Nina?

- Uma desgraça, Othelo. A Gilda matou o Chuvisco e se matou também. Foi assim como se o mundo inteiro houvesse caído sobre a cabeça de Othelo. Logo a esperança surgiu. Alguém vinha dizer que estavam apenas feridos.

- Talvez ainda se salvem.

Era domingo. A ambulância sacudiu toda a rua. Defronte a casa, o povo começava a fazer comentários. Rádio-patrolha, comissário de polícia, investigadores. O bilhete de Gilda, cujo verdadeiro nome era Lúcia Maria de Souza Prata, foi mostrado a Othelo. Dizia:

“- ninguém tem nada com isso a não ser o Othelo que vive me amofinando por tudo. Eu não agüento mais. Não posso ir à praia, não posso visitar uma amiga, não posso sair, enfim, não posso fazer nada e acho que isso é demais. Por isso quero morrer e vou levar o meu filho. Peço que me perdoem por tudo. (a) Lúcia Maria. P. S. – Separar-me eu não posso, senão vão dizer que eu não presto. É sempre assim...”

Pensando que a esposa e o filho estava apenas feridos, Othelo foi para o Recreio, a fim de exhibir-se na matinée dominical. A notícia da morte o surpreendeu ao sair do palco e desde então, terrível crise nervosa o dominou. Amparado por amigos, estimulado por injeções, ele foi à capela de Santa Teresinha, de onde sairia o féretro. Entre os que lá estavam, uma mulher se achava e que poderia ter evitado a tragédia: a empregada Maria José Pereira. Minutos antes do fato, após a discussão de Othelo com Gilda, a criada vira sua patroa, de pistola na mão, dizer-lhe que ia matar o filho e suicidar-se, pois estava cansada daquela vida de sofrimento. Naquela ocasião, a empregada Maria José conseguira tomar a arma e escondê-la. Gilda fora para o quarto, passando a brincar com o filho. Despedia-se. As 10,40 da manhã, voltara à cozinha, solicitando a pistola à empregada, dizendo que mudara de idéia e queria guardá-la antes que o marido acordasse. Maria acreditou na patroa e devolveu a pistola. Logo ouviu os estampidos. Correu até o quarto, mas a porta estava fechada. Desceu pelo elevador, lindo chamar o porteiro, que ajudou a arrombar a porta. Os dois estavam banhados em sangue.

Quem viu Grande Othelo acompanhando os seus para a última residência não viu sequer o fantasma de um comico. Magro, alquebrado, violáceo, lamentava-se do gesto de desespero da esposa, que lhe arrebatara o único filho. E definia tudo numa só palavra: “ – Bobagem.” Gilda não o soubera compreender, jamais aceitara o seu temperamento de artista boêmio, e só não o soubera por que fora, em toda a vida de Othelo, talvez, a única mulher que o amou profunda e desinteressadamente.⁴³

São inúmeras as contradições dos viveres peculiares a cada um dos cônjuges e que se externalizam, proporcionando uma exploração sensacionalista de uma tragédia que a arruína.

Tal episódio tornou-se problema insolúvel a Prata, levando-o a diversas internações na clínica São Vicente e afetando-o das mais diversas formas. O impacto com que sentiu a tragédia foi acirrado por cobranças sociais. O acontecimento reiterado

⁴³NASSER, David. Tragédia do Comico. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 10/12/19149, nº 10, ano XII, 1949, p. 120.

pela imprensa banalizou e sensacionalizou a tragédia numa exploração contínua, ocasionando que plurais imagens ressoassem ainda presentes no pós-morte. O tom é sempre de uma novidade que retroalimenta a curiosidade em relação a esse infortúnio, permitindo que o mesmo já não o esqueça.

Sebastião como Prata não consegue desligar-se do desastre e nem de Lúcia Maria. Suas lembranças com a mesma, bem como das acusações por ela feitas, o perseguem ao longo de sua trajetória, conforme O Pasquim, em 1970:

Odette – Depois do Cassino da Urca você trabalhou com Carlos Machado, não foi?

Otelo – Mas isso foi muito tempo depois, justamente quando trabalhei com a Vera Regina. Mas isso veio muito tempo depois, depois do suicídio da minha primeira mulher. Eu me casei pela primeira vez em 47 e Lúcia Maria, que se casou comigo, não sei porque, até hoje não houve explicação, deu um tiro no garoto, filho dela, e suicidou-se. Isso deu uma queda muito violenta na minha vida. Eu passei um ano desorientado, bebendo, fiz três sonoterapias para me recuperar.

Odette – você sentia culpa pelo suicídio?

Otelo – Eu achei que era realmente culpado, se bem que naquela época nós morávamos num apartamento de quarto, sala, cozinha e banheiro, muito pequenininho. Mas eu mudei pra agradar a ela, pra outro, com 2 quartos, sala, cozinha e banheiro, com vista pra praia da Urca. E eu até hoje não sei porque ela se suicidou, aí é que a gente lembra daquele samba antigo que diz assim:

Comprei um barracão na favela

Pra ela morar

Ela pedia a Deus do Céu

Pra morar num arranha-céu

Dei o apartamento que ela queria

E hoje é de cortar o coração

A pobrezinha chora, chora de dia,

Pedindo pra voltar

Ao nosso antigo barracão

A gente nunca sabe o que é que está na cabeça de uma mulher. E eu não era daqueles que dormiam fora de casa. Eu sempre fui boêmio, sempre gostei de ficar na rua, mas sempre fui pra casa dormir.⁴⁴

É interessante mencionar que, a cada recordação dessa catástrofe, é conferido um novo significado à justificativa dolorosa e incessante do amálgama projetado para uma relação para a qual alimentara expectativas. O distanciamento temporal, depois de 20 anos decorridos, possibilita-lhe avaliar diferentemente do mero emocional da ocasião. Ainda fica perplexo, pois para ele atendera à companheira em seus desejos, dotando-a de melhor moradia e a mesma tinha ciência das exigências da sua profissão

⁴⁴ LARA, Odete. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 22/28-01/1970, nº 31. p. 16. Entrevista com Sebastião Prata.

de artista. Em seus depoimentos aparece a preocupação com a manutenção do lar e com proporcionar uma digna educação aos filhos sempre foi uma marca em suas relações conjugais. A realização dos familiares simbolizava sua própria projeção.

A exploração do acontecido pela mídia, mesmo que contribua para colocá-lo em cena, também o impede de esquecer a fatalidade abatida sobre o seu primeiro lar. Indaga-se: o que significou conviver com tal situação? Como lidava com tais lembranças? E como as mesmas interferiram nas suas posteriores relações consumadas? Sebastião como Prata apesar de frustrado se desafiou em concretizar o grande sonho de consolidar uma família. Avalia a experiência traumática, mas não desiste de empreende uma segunda:

Grande Otelo pode falar com autoridade sobre assuntos do matrimônio. Ficou viúvo do primeiro, quando tragicamente sua esposa se suicidou e envenenou o filho. Casado pela segunda vez, o popular comico nacional foi lacônico: - “O casamento é um espêto!” E depois acrescentou: - “Mas tenho a certeza de que valeu a pena eu me casar”.⁴⁵

Casou-se novamente seis anos após a viuvez, período em que sobreviveu pelo auxílio dos amigos e outros. As exigências da vida profissional e seu papel no lar permaneciam contraditórias. Qual o significado de um sujeito com família? E o papel da mesma à época? Por que se casar se sua experiência foi trágica? Qual valor de ter uma família em seu espaço profissional? Por que buscou tanto constituir sua família? Seria a solidão, a carência do experimentado e ainda não resolvido? Qual o sentido das famílias em sua vida? Pode se supor que casar-se novamente seria uma maneira de expressar o desejo de firmar-se vivo, suportando o disparatado social. Deseja viver, permanecer e se perceber no mundo, mesmo com a consciência dos problemas e conflitos a enfrentar. Exceto a experiência na infância em Uberabinha, Sebastião nunca de fato tivera um lar, fora por durante 20 anos apenas agregado.

Pela sua trajetória podemos observar que a constituição de uma família tornou-se um grande desafio a Sebastião, pois parece-nos desejar oportunizar condições distintas das por ele experimentadas. Contudo, driblar as questões profissionais, harmonizando-as com as demandas do lar, lhe foi aflitivo. No seu discurso afirmava que teve a intenção de fazer do trabalho o propulsor da oferta de educação e conforto para os futuros filhos. Assim, lançou-se em firmar seu novo lar. No entanto, faz-se necessário considerar que ainda se encontrava mergulhado em conflitos de outrora que o

⁴⁵ Grande Otelo, **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 12/02/1955, ano VIII, nº 283, p. 22.

acompanhavam em decorrência do suicídio de sua ex-esposa e do enteado Chuvisco. As notícias de seu novo casamento ganharam os diversos meios de comunicação da época, com retrospecto amoroso e pessoal, a exemplo da matéria “Grande Otelo vai casar-se”, publicada pela revista do Rádio, em 1954:

Otelo se derrete de amores por uma loura. Bem, isso foi no passado. Agora é diferente.

Grande Otelo já foi um dos mais inveterados boêmios desta cidade. Como resultado dessa boêmia desenfreada, andou envolvido em muitas complicações amorosas.

Alguns dos seus romances com loiríssimas “girls” dos teatros ou das boates cariocas marcaram época, tais as circunstâncias pitorescas de que eram cercadas. Certa ocasião, em face da vida desregrada que levava, ele meteu-se em complicações que fizeram com que o público temesse pelo seu futuro na vida artística.

Mas, com o correr do tempo, Grande Otelo foi-se transformando. Fez um tratamento para abandonar de vez o álcool. Disciplinou com muita força de vontade os seus métodos de vida. Abandonou as louras. Tornou-se outro, finalmente. Em consequência, passou a desfrutar de grande prestígio artístico, tendo que se desdobrar para atender a todos os convites que lhe chegavam. Ganhou novas amizades. E o que é melhor, para quem, como ele, sempre andou cercado de mulheres mas sempre viveu na solidão: ganhou uma noiva.

Agora o moço Sebastião Prata vive todo entregue à sua prometida, uma jovem de excelente formação moral, filha adotiva do Sr. José Talarico, alto funcionário do Ministério do Trabalho. Enquanto aguarda o momento do “conjugo vobis”, ele, como bom noivo, cuida carinhosamente do enxoval e de outros detalhes ligados à nova etapa de sua existência.

Grande Otelo volta a sorrir. E promete deixar a cozinha, esquecendo os tempos em que se fez de forno e fogão para cuidar do estomago, aliás, exigente.⁴⁶

Foram salientadas suas valorações e apontadas as distinções do caráter do segundo matrimônio, contraído com uma jovem como procedência e com consciência na expectativa de um acerto. Por ser figura pública, tinha forte apelo popular, sendo sua vida motivo de mexerico como objeto de exposição, conforme A Cena Muda, em 1950:

Otelo, que sujeira é está?

Mais um caso do irrequieto artista “colored”. A noiva é francesa e mede 1 metro e 80. A pista do telefonema anônimo e a verdade nua e crua dos fatos.

Era uma tarde destas que convidam à uma tranqüila sesta numa rede, num local ventilado, e, entretanto, nós estávamos aqui na redação da CENA querendo conseguir um assunto interessante para os leitores. Quando parecia que uma idéia se ia cristalizar no nosso cérebro, a campainha do

⁴⁶ Grande Otelo vai se casar. **Revista do Rádio**, 10/04/1954, Rio de Janeiro, ano VII, nº 239, p.3.

telefone tocou com uma insistência verdadeiramente feminina. O recurso era atender:

- Alô, é da Cena Muda? Eu queria falar com o secretário
- O secretário não está...
- Então queria falar com um dos redatores... o senhor é redator?
- Sim, minha senhora pode dizer o que deseja...
- Eu queria que o senhor me dissesse o que acha do caso de Otelo.
- Que caso e que Otelo a senhora se refere?
- O casamento do Grande Otelo, é claro...
- Perdão, há um engano, o Grande Otelo é viúvo. A senhora dele suicidou-se há poucos meses...
- É verdade, mas ele vai se casar novamente. E com uma francesa da Cia. De Revistas do Walter Pinto. Isto é uma vergonha. Não faz muito tempo que a mulher morreu e ele já está casando com outra...
- Não sabemos nada a este respeito, mas vamos averiguar. Até logo e obrigado...

Largamos o telefone no gancho e saímos atrás do Arnaldo Vieira, nosso inseparável fotógrafo, em cuja companhia dirigimo-nos à casa de Grande Otelo. Otelo reside agora no centro, num novo edifício de apartamentos da rua de Santana, esquina de Presidente Vargas. Ao chegarmos lá, o apartamento estava bem movimentado, pois havia presentes diversos elementos do Teatro Folclórico. Puxamos Grande Otelo para um canto discreto e dissemos ao que vínhamos. Otelo fisou surpreso.

- Não se trata de nada disto. O que há é o seguinte: Por ocasião da morte de minha senhora, todos os elementos da Cia. Walter Pinto procuraram me confortar e levantar meu ânimo. E entre estes elementos, destacou-se Petite Simone ou se preferir Simone Ruolls, que, como minha partner em vários números, naturalmente gozava de alguma intimidade comigo. Agora mesmo ela está ali na cozinha preparando alguma coisa para se comer.

Olhamos e, de fato, vimos na cozinha americana do apartamento de Otelo, lidando com panelas e outros utensílios domésticos, uma big pequena. Sim, porque o apelido “petite” que deram à Simone é uma ironia à sua altura: 1 metro e 80 cm. Entretanto, ficamos surpresos, pois a Simone que conhecíamos era loura.

- Que é isto Simone? O seu cabelo não era naturalmente louro, como é que você agora virou ruiva?

- O meu cabelo – respondeu-nos Simone no seu português arrevezado – era na realidade castanho claro. Mas eu ganhei uma caixa de tintas para cabelo e quando estou cansada de uma cor, mudo.

- E qual vai ser a próxima cor?

- Ah, isto eu nunca sei. Quando misturo as tintas, não penso nisto. Só depois é que vou ver a cor. Pode até sair verde...

- E depois você já imaginou – interrompeu Otelo – que eu para beijar este monumento tenho que trepar numa cadeira? Sabe já o que é carregar uma peça rara destas no colo ou fazê-la sentar em meus joelhos? Nada disto. Além do que por dois ou três anos não quero nem ouvir falar em casamento. A experiência do primeiro foi bem dura, e não pretendo cair noutra tão cedo. Falam muito por aí, mas o que eles querem é entrar em minha vida...

- Mudando de um polo para outro, diga-nos uma coisa, Otelo. Você não ia tomar parte na peça de Bibi Ferreira?

- Realmente, eu fui convidado e as condições eram boas. Mas, eu devo uma série de favores ao Walter Pinto, principalmente pelo modo com que me tratou por ocasião da morte de meu filhinho e de minha esposa. Ora, a

Cia. de Bibi é uma concorrente à do Walter e na mesma rua. Sabendo que iria prejudicá-lo, mesmo sem ter contrato assinado, preferi desistir, embora fosse prejudicado, pois a quantia era interessante. Mas, tudo se resolveu da melhor maneira, pois recebi um convite para trabalhar no Follies, em Copacabana, onde estréio por estes dias. Isto é o que há.... o resto é silêncio...

Despedimo-nos de Otelo e voltamos para a redação. Mal havíamos chegado, quando o telefone tocou. Atendemos, era a nossa informante:

- Então, era ou não verdade?

- Bem, minha senhora, o Otelo desmentiu...

- Conversa... ele vai mesmo casar com ela... vai só deixar passar algum tempo sobre a morte da esposa, para o pessoal esquecer e depois casa com ela... isto não está direito... que ele case vá lá, mas porque vai casar com uma estrangeira, uma branca... renegando a cor... será que não temos bastante mulher aqui? O senhor não acha?...

E sem nos dar tempo de responder, a nossa interlocutora desligou o telefone. Nós não sabemos mesmo o que responder. Os senhores leram a história... O julgamento fica à vontade de cada um...⁴⁷

Como apreender a partir da mídia um sujeito, se a mesma se presta a diluí-lo, com as díspares distorções, extrapolações e intromissões no papel de atribuidora? Há um jogo pelo interesse comercial que o desfigura, mas do qual participa ao se envolver pela dependência do público para se assegurar como Grande Otelo.

Nessa mesma direção, as afirmações de Sebastião como Prata ao Jornalista Antonio Moura Reis, em 1965, também revelam como a sua vida era acompanhada pelo público:

O público acompanha as gargalhadas do humorista. Nos dramas, diz Otelo, há também a identificação com o íntimo do homem da rua, a lembrança sempre presente da grande tragédia de sua vida – o suicídio de sua primeira esposa e a morte de seu primeiro filho. E o público, “mais que um amigo, um irmão de todas as horas”, chora com ele.⁴⁸

O seu casamento é como uma resposta para a experiência prévia ao se constituir novamente um novo núcleo familiar. Busca o amparo por essa forma, porém numa relação desencontrada em que se aparenta mais pai do que cônjuge. Foram problemas iniciais de seu segundo casamento:

Grande Otelo parece estar destinado a ter o seu nome sempre em evidência, dando-lhe uma publicidade por vezes prejudicial. E por estranho capricho da sorte, o querido envolvido em questões sentimentais. Ainda agora, quando tudo indicava que a vida conjugal do cidadão Sebastião Prata era um mar de rosas, (ainda mais que a cegonha

⁴⁷ GOLD, Max. Otelo, que sujeira é esta? In: **Revista A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 04/04/1950, nº 14, p.8-9.

⁴⁸ REIS, Antônio Moura. Sem mágoa aos cinquenta Otelo quer ser advogado. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21/03/1965. Pasta Biografia Grande Otelo/Acervo Funarte.

anunciara que o visitaria brevemente), estoura a notícia de que o seu desquite estava iminente.

Segundo informações que nos foram prestadas por alguns amigos de Otelo, o que aconteceu foi o seguinte: tendo altercado com a esposa por motivos fúteis, ele saiu a persegui-la, em plena rua. Contido por amigos, foi levado de volta à residência e, ali, diante de meia dúzia de pessoas boquiabertas, fez a empregada ajoelhar-se para mostrar sua autoridade de casa.

Depois, denotando estar visivelmente fora de si, Otelo declarou em altos brados que não havia mais possibilidade de reconciliar-se com a esposa, acrescentando em tom dramático:

- Vou acabar com tudo isso!

Jogarei minha aliança no fundo do mar e não quero mais saber de Olga! Porém, com a interferência do grupo de amigos que o cercava, Grande Otelo acalmou-se, teve uma quase crise de choro e lamentou-se:

- Olga é muito criança. Ela ainda não me compreende...

Em face dessa ocorrência, o popular artista foi licenciado por tempo indeterminado dos espetáculos de “Este Rio Moleque” pelo empresário Carlos Machado. agora vai repousar. A fim de por as idéias em ordem. Seus amigos acreditam que, mesmo tendo declarado que estaria propenso a desquitar-se, Grande Otelo volte às boas com a esposa mais cedo do que se pensa, com a D. Cegonha servindo de pomba da paz....⁴⁹

Sua segunda nupcialidade já começa com inúmeros problemas decorrentes da disparidade entre o casal, apenas não se desfazendo pela chegada do filho e apoio de amigos. Experimentou constantes crises nos dois primeiros anos de casado e com dificuldade, não se separou, pois que, com quase 40 anos tinha por cônjuge uma adolescente de apenas 14. Supõem-se que essas contradições vêm de encontro à sua própria experiência pela carência ocasionada/ provinda da falta da figura paterna e da sua necessidade de ser o contrário e, segundo o próprio Talarico:

Mas foi bom pai. Empenhou-se muito na educação dos quatro filhos que teve com Olga, os quais, devido à ocupação do pai, não souberam aproveitar o seu empenho em educá-los. Além dos quatro, Nininho, Mário, José Antônio e Oswaldo Aranha, teve uma filha que se formou em medicina.⁵⁰

Pelo falecimento precoce paterno, quando Sebastião era ainda uma criança de pouca idade, tivera como referências masculinas seu avô Marcelino e os tios maternos. Das poucas lembranças sobressaía a da tragédia, o que o leva a esforçar-se para cumprir um papel paterno pela educação, afeto e carinho aspirados para a paternidade. Apesar dos conflitos conjugais, Talarico o considerou um bom pai, apontando, contudo, que a

⁴⁹ Grande Otelo jogou fora a aliança, **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 19/03/1955, ano VIII, nº 288, p.9.

⁵⁰ TALARICO, José Gomes. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**, Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p.89.

educação dada aos filhos se prejudicara pela sua ausência, mas foi de qualidade, a ponto de sua filha formar-se em Medicina, uma exceção para a época, em virtude de sua negritude.

Seu segundo casamento diferiu do primeiro, apesar de ambas as esposas não serem do meio artístico. Conheceu Maria Lúcia nas incursões pela cidade. Existe pouca informação sobre a mesma. Contudo, até a contemporaneidade, restou uma marca nacional na sua vida pelo seu suicídio e assassinato do filho. Sua nova esposa era filha adotiva de Talarico Gomes de Souza, freqüentador do meio artístico e funcionário do Ministério do Trabalho. O namoro decorreu das suas visitas a sua casa que o despertaram pela menina, desta forma referida, por dotar-se apenas de 14 anos. Em relação ao assédio a Olga, Talarico depôs para o livro *Grande Othelo em Preto e Branco*:

No período de recuperação passado em minha casa, conheceu Olga, filha de criação, e fez o cerco. Cuidei de mandá-la para minha mãe em São Paulo, mas Othelo semanalmente aparecia lá. Tive que aceitar o enlace, que se realizou na Igreja do Sagrado Coração de Jesus. Houve invasão de curiosos, o templo foi danificado e tive que indenizar os prejuízos. A comemoração foi em família, discreta, com o bolo e champanha tradicionais.⁵¹

O intervalo entre o primeiro e o segundo casamentos foi de quase 5 anos. Sebastião como Prata avalia o segundo:

Posso até dizer que foi o mais feliz de todos. Mas como a vida nem sempre é uma mar de rosas, também tive um dia amargo que quase me arrasta para o outro mundo. Acho que todos se lembram do suicídio de minha primeira mulher, que levou consigo o meu filho de criação. Foi um duro golpe e quase sucumbi. Levei um ano desorientado, fugindo até dos amigos. Queria esquecer na bebida o tremendo golpe. Em cada criança via o meu garoto e, por várias vezes, representei no picadeiro de um circo, como se ali fosse encontrar meu filho. Felizmente voltei à vida. Minha atual esposa soube me compreender e me ajudar e, hoje, tenho uma verdadeira companheira, filhos a quem adoro e paz dentro de mim. Sou um homem realizado sentimentalmente.⁵²

Por essa época, em síntese, a difícil situação de Sebastião foi por ele enfrentada com a ajuda de alguns amigos e também por sua freqüência à Clínica São Vicente. Lidando com o referido problema, namorou, noivou e posteriormente casou-se com

⁵¹ TALARICO, José Gomes. Depoimento. In: **Idem**. p.89.

⁵² Grande Otelo Bota os Pingos nos II... Criei Juízo! **Revista do Rádio e TV**, Rio de Janeiro, 08/03/1969, ano XXII, nº 1.016, p.19.

Olga Vasconcelos. O enlace foi noticiado em jornais e revistas da época, cuja imagem de 1955 é apresentada abaixo:



Testemunho Imagético 59: Grande Otelo casou-se de novo. In: *Revista do Rádio*, 09/10/1954, ano VII, nº 265, p.51.

O evento ocupou lugar no mercado, por Sebastião como Otelo municiar os meios de comunicação. A glamourização destoou do intuito de uma cerimônia restrita aos familiares e amigos. Por ser figura pública e com forte apelo popular, ocorreu à Igreja uma imensidão de curiosos que, pela impossibilidade de assistir à cerimônia, depredou o espaço, tendo Talarico que arcar com as custas. Apesar de tido como um casal feliz, Sebastião padecia das crises do casamento anterior, as quais marcaram os primeiros anos de seu segundo enlace. José Gomes Talarico lembra o que ocorrera após a noite de suas núpcias:

A comemoração foi em família, discreta, com o bolo e champanha tradicionais. Othelo, entretanto, reuniu seus amigos no apartamento onde o casal iria morar. No dia seguinte, estava um caos, e Olga começou a limpá-lo. Othelo, ao acordar, deu-lhe uma surra. Chamado para lá, agressivo, avisou não permitir que a “esposa depois da noite de núpcias fosse bancar a doméstica”.⁵³

Tal depoimento contou com o aval de Sebastião para sua publicização em “Grande Otelo em Preto e Branco”. Evidencia, ainda, as contradições das projeções inerentes aos respectivos lugares sociais e das futuras crises a serem experimentadas no casamento. O primeiro ano fora marcado por crises e superações, conforme percebido no texto de Max Gold da Revista do Rádio, em 1955:

O nome de Grande Otelo sempre exerceu grande fascínio sobre o público, por isso volta e meia aparece envolvido em algum caso. Ele mesmo diz que as coisas que lhe acontecem tivessem acontecido com outra pessoa, nada se falaria. Mas, como é com ele, vai logo para as manchetes dos jornais.

Recentemente, Grande Otelo esteve envolvido em novas complicações, entre as quais figurava um desentendimento entre ele e sua jovem esposa. Depois, informou-se que ele havia deixado de trabalhar na boate Casablanca e, finalmente, veio a notícia de sua internação numa casa de saúde.

Para apurar a veracidade de todas estas notícias fomos procurar o próprio Grande Otelo. Estivemos na Clínica de Repouso São Vicente, mas lá já não o encontramos. Experimentamos procurá-lo em sua casa, na Urca, e, para nossa surpresa, lá estava ele, satisfeito e bem disposto. Recebeu-nos muito bem em seu apartamento e pôs-se à nossa disposição para esclarecer a situação.

- Inicialmente devo dizer que meu problema é financeiro (declarou Otelo). Tinha muitas dívidas e com o casamento e a montagem do apartamento elas aumentaram muito. Devo atualmente cerca de 200 mil cruzeiros e meus contratos de trabalho não me permitiam liquidar esta dívida. Estou com o aluguel deste apartamento atrasado há dois meses e

⁵³TALARICO, José Gomes. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**. Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p. 89.

ameaçado de despejo por este motivo. Para amortizar um pouco minhas dívidas, resolvi vender meu aparelho de televisão. Ganho 40 mil cruzeiros, mas isto dá para eu viver e não para pagar o que devo. O caso foi-se complicando cada vez mais e acabei com os nervos esfrangalhados, tendo que me internar numa clínica de repouso. Lá fui muito bem tratado, especialmente pelo dr. Fernando W. Teófilo, que chegou à conclusão de que sou um esquisotímico, tal qual Lima Barreto, isto é, que passo de um estado de satisfação para um de profunda melancolia com muita felicidade.

- E sobre a notícia da separação ente você sua esposa?

- Quando eu vi que meu estado nervoso estava fazendo-a sofrer muito, resolvi mandá-la embora. Pensei mesmo em separar-me dela, para que não sofresse tanto. Amo-a muito, mesmo, e não podia suportar a idéia de que ficasse sofrendo sem culpa, devido aos meus nervos abalados. Mas, com uma coisa eu não contara: a grande dedicação de Olga. Ela não se afastou de meu lado e, quando fui para a clínica de repouso, permaneceu ao meu lado os 4 dias que lá passei.

- E agora Grande Otelo, como é que você se sente?

- Bem, agora, estou muito melhor. Meus nervos já estão bem mais calmos, embora meu problema ainda não esteja solucionado. Carlos Machado, entretanto, foi camarada e deu-me uma licença de seis meses, para ver se consigo ganhar algum dinheiro neste tempo. Vou fazer um filme na Maristela em São Paulo, que se chamará “Neguinho do Pastoreio”. Continuarei meus programas na Mayrink e na Mundial e, entre um programa e outro, farei algumas excursões. Nunca estive tão satisfeito como agora, na Mayrink, onde tenho meu lugar e direitos que nunca tive antes. Achava Vítor Costa horrível por causa da organização da Nacional, mas agora mudei de idéia, pois fora da PRE-8 ele tem demonstrado que estava errado no meu modo de pensar.

- E em que ficou o caso entre você e sua esposa?

- Perfeitamente bem. Olhe, aí está ela. Como vê, continua dedicada e carinhosa como sempre. A propósito, temos novidades, pois estamos esperando o herdeiro, para julho.

- E que nome terá?

- Seu nome será Bastiãozinho, digno herdeiro do pai.

- E se for uma menina?

- Tenho certeza que será menino, por isto não escolhi nome para menina. A Olga é que talvez tenha alguma idéia.

Indagamos então de D. Olga qual o nome escolhido, no caso de ser menina.

- Se for menina (respondeu a esposa de Otelo) terá o nome de Mavione. Nome de uma amiga a quem eu muito prezo e estimo.

- Bem, Otelo, nós estamos satisfeitos. Você tem mais alguma coisa a acrescentar?

- Gostaria de esclarecer um caso. Muitas vezes, quando se escreve a meu respeito, diz-se que eu era o Moleque Boca Flor, que fazia exposições no meio da rua para ganhar alguns níqueis. Isto está errado, porque naquela época, ano de 1933, eu estava estudando. Olhe, aqui está um atestado do Colégio Coração de Jesus, de São Paulo, declarando que no ano de 1933 eu cursei o 3º ano ginasial ali e aqui está o meu boletim de notas daquele ano. E, pra terminar, vou avisando que vou começar a viver agora, pois

no dia 18 de outubro completo 40 anos de idade e dizem que a vida começa aos quarenta...⁵⁴

Apesar da pouca idade, Olga se faz a almejada companheira protetora que o acompanhava em suas crises, assumindo um papel de âncora de Sebastião como Prata, contando com assistência de seus familiares. Há que se reforçar que, durante os 20 anos compartilhados, Olga se faz cúmplice do esposo, demonstrando ser fundamental ao esforço de sua auto-superação e sucesso, pelo zelo e dedicação, apoiando-o nas anormalidades. Passou a entender as peculiaridades dele requeridas pelo meio artístico e respeitá-las, apesar de discordar. Sua relação pública familiar desenrola-se pelo tripé: trabalho para suprir as necessidades básicas ou afirmação social; exclusão doméstica em função do trabalho e duplo conflito por não corresponder à idealização de chefe de família pela própria cobrança da mesma.

O trabalho desenvolvido normalmente assumia papel conflitante, mas quando faltava, acentuava o mesmo, pelo patamar pretendido para a sua família. Sustentou seu grande manancial de idéias e sonhos e fez reproduzir o sofrimento no âmbito afetivo. Paradoxalmente, o trabalho, apesar de relevante, o exclui do convívio familiar, que relega a segundo plano. Exemplifica isso, o nascimento do seu primeiro filho, cuja notícia recebera em pleno palco:

⁵⁴ GOLD, Max. Grande Otelo e a esposa fizeram as pazes. In: **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 09/04/1955, ano VIII, nº 291, p. 43-45.

AO SABER DO NASCIMENTO DO FILHO

Grande Otelo CHOROU EM PLENO PALCO

**O GAROTO
AJEITOU A
VIDA DO
PAPAI ★**

Texto de BORELLI FILHO — fotos de HÉLIO BRITO

Grande Otelo estava nervoso. Chegou a acender o cigarro várias vezes. E se alguém não lhe chamasse a atenção, acabaria fumando quase todo o maço ao mesmo tempo. Estava para entrar em cena, no palco do "Night and Day", para cantar à maneira de Al Jolson, aquele "Sonny Boy", história de um homem que nada mais tem no mundo que o seu filho. Melodia comovente, que Al Jolson cantava entre lágrimas, emocionando a toda gente. Otelo já estava com um pé no palco quando o produtor e empresário Carlos Machado veio ao seu encontro, esbafoado. Segurou-o fortemente e deu-lhe um abraço. E antes que o artista lhe perguntasse alguma coisa, foi revelando:

— É um menino, Otelo!

Não havia mais tempo para outras explicações. Mas Otelo entendeu tudo e naquela noite (13 de agosto) cantou mais do que nunca. Viveu a melodia com toda a sua alma, arrancando lágrimas dos espectadores. No final da revista, o ator Hélio Colonna explicou ao público que minutos antes nascera o filho de Grande Otelo. Palmas explodiram na boate. E logo os presentes começaram a chegar até o novo papai. O sr. Roberto Monteiro, da fábrica de discos "Mocambo", deu-lhe 10 mil cruzeiros para iniciar o pedúlio do garoto. Outros compareceram com abraços e mandaram lembranças no dia seguinte.

Uma beijoca no filhinho. Otelo estica os beiços e o garoto parece sorrir da pose do papai... o mais feliz do mundo.



REVISTA DO RÁDIO — pág. 46

A imagem retrata o distanciamento, imposto pelo trabalho, da família, bem como seu carinho à mesma, que demarcou em todos os seus relacionamentos uma ambivalência insolúvel. Isso será motivo de conflitos e da sua auto-avaliação na própria velhice. Seu comportamento conjugal fugia aos parâmetros da época, motivado pela sua profissão e ocupar lugar diferente de suas esposas, que não eram artistas. Ocorria um desajuste de expectativas entre elas e Sebastião, pois quando ao chegar do trabalho julgando merecedor do acolhimento, não recebia o afeto desejado, pois elas demonstravam ressentimento decorrente de um marido ausente. Fez-se necessário considerar que, por ser suporte de uma imagem comercial, sua família igualmente fora arrolada a tal plano. Sua dimensão de ator, aos poucos, foi associada à de chefe de família, instrumentalizada crescentemente no jogo da indústria cultural. A imprensa se vale na difusão das notícias confundindo com o ator Sebastião como Prata e provedor familiar. Daí sua própria definição de família, a partir da vivência com Olga Vasconcelos: “Família é o lugar onde somos tratados melhor e onde se resmunga mais.”⁵⁵

O paradoxo resume o significado que o lar tinha para Sebastião como Prata no seu matrimônio com Olga. Entre o querer bem e, simultaneamente, ser cobrado num ambiente de carinho, afeto e cumplicidade, mas também de conflitos e desencontros. Fica evidente como foram desenvolvidos os desacordos a partir do fazer-se público com interferências no seu seio familiar. A sua imagem afirmativa familiar passou a ser valorizadora como seu capital midiático, ou não, refletindo no cenário artístico. Principalmente na velhice, sua realidade se apresenta nua e crua, pelos medos de não conseguir sustentar sua família, pela ausência e escassez de trabalhos que lhe acarretava constantes crises, como enunciado pela Revista Fatos e Fotos, em 1970:

O HERÓI É DOMÉSTICO E GOSTA DE COZINHAR

“Mas a verdade é que os rapazes do Cinema Novo não me chamavam para trabalhar. Eles diziam que eu era um ator caro, e que não aceitaria qualquer papel. Como estavam enganados! Veja só: eles esqueciam que eu trabalhei com o Nelson Pereira dos Santos por quase nada... Recebi agora uma proposta de um moço que trabalha com produtores estrangeiros, o Robert Baker. Ele se assustou quando eu pedi um milhão por um dia de filmagem. Mas que diabo: vou trabalhar 3 dias, e ele vai explorar minha fama o resto do tempo, não é justo que eu ganhe bem? Eu preciso comer, pagar o estudos dos meninos, as despesas de casa. Meus problemas não são diferentes dos de qualquer outra pessoa. Mas ninguém acredita que eu seja um chefe de família normal e sobretudo um homem

⁵⁵ SUED, Ibrahim. Frase de Grande Otelo. In: **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 09/02/1963, ano III, nº 106, p.85.

consciente dos seus deveres. Realmente, em outras épocas, eu tive fases em que chegava atrasado para as filmagens, e às vezes até meio alto. Mas eu tinha muitos problemas, estava numa maré muito ruim. Minha vida nunca foi mole, acredite. Passei por várias crises e ninguém me convida para nada. Agora isso acabou. Ainda tomo umas e outras, mas sem exagero. Sou um simples homem doméstico que gosta de cozinhar. Infelizmente, aí fora continuam a fazer uma imagem errada, acham que estou na onda do ouro... Mas a verdade é que eu só tenho o tutu de hoje, o de amanhã eu não sei. O apartamento, por exemplo, está com o pagamento atrasado na Caixa Econômica. Não posso cumprir a promessa de levar a Olga para andar de gôndola em Veneza. E isso me deixa triste”.⁵⁶

Apesar dos conflitos e desacordos, Sebastião como Prata se esforçava para ser um bom pai, priorizando a educação e o cuidado com os filhos para que não adquirissem hábitos próprios indesejáveis, conforme Revista do Rádio, em 1961:



“- Fumo muito pouco, menos de um maço por dia e só fumo cigarro americano ou Minister pois têm um bom filtro. Agora, que os filhos estão crescendo estou deixando aos poucos de fumar para poder dar o bom exemplo e poder exigir que eles me obedeçam quando eu os tiver que proibir de fumar... Grande Otelo”.⁵⁷

Testemunho Imagético 61. In: Quantos cigarros você fuma por Dia? Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 14/01/1961, ano XII, nº 591, p.40.

⁵⁶ Grande Otelo em Londres: “Macunaíma não é bicho”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 05/03/1970, ano X, nº 473/474, p.25.

⁵⁷ OTELO, Grande. Quantos Cigarros você fuma por dia? In: **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 14/01/1961, ano XII, nº 591, p.40.

A imagem sustenta as preocupações já manifestas e a família foi o elemento de suporte para Sebastião, inclusive pelo papel de Olga para inseri-lo e mantê-lo no campo cultural, apesar de, às vezes, discordar, sentir sua falta, mas assumir maduramente o papel de uma esposa comprometida e conforme o próprio afirma: “Sou um homem amadurecido. Volto-me para o lar onde encontro a garantia e o conforto da minha carreira.”⁵⁸

O grande foco, a imagem do artista acaba por ocultar as virtudes e os papeis da companheira que educava os filhos, apoiava-o no trabalho, apesar do desconforto trazido, assumindo um verdadeiro papel de chefe de família, constituindo-se no seu real suporte. Segue a imagem da sua segunda família constituída no Rio de Janeiro:



Testemunho Imagético 62. In: Sebastião, Olga e filhos no ensaio do Homem de La Mancha. Grande Carreira nos Sucessos de Otelo, Revista Amiga, Rio de Janeiro, 07/08/1973, nº168, p.20.

⁵⁸ PAIVA, Waldemir. Nunca mais criarei “casos”. In: **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 19/07/1958, ano XI, nº 462. p. 17.



Testemunho Imagético 63: Sebastião como Prata e sua segunda família. In: Grande Otelo, o bom papai. Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 26/10/1963, ano XVI, nº 763, p.11.

Ressalte-se que a primeira imagem dista-se cerca de 18 anos após o casamento e nascimento do primeiro filho, enquanto a segunda apenas 3, apresentando as compleições dos mesmos, então. Representa a integração familiar no ambiente artístico, demonstrando não ser isto inusitado. Os quase 20 anos de convivência de Sebastião com Olga (1955 a 1973) foram marcados por desafios na constituição de um lar, que, com a chegada dos filhos, assumiu um colorido novo e acarretou esforço especial para a manutenção do mesmo. À proporção dos nascimentos dos filhos, ampliava-se tanto o amor como a cumplicidade entre Olga e Sebastião como Prata, desafiados em mantê-los. É indispensável o papel de Olga para sustentação não somente de Sebastião como Prata, mas também do ovacionado Grande Otelo, conforme deixa entrever o próprio Sebastião:

Odette – Porque você não muda?

Otelo – Eu não tento mais mudar, porque estou casado com a Olga, estou com meus quatro filhos e hoje pra uma conquista a gente tem que ir quase às últimas conseqüências. Tem que ter muita bebida, tem que ficar fora de casa, tem que ir a Cabo Frio, tem que ter dinheiro e eu não tenho dinheiro. Depois a Olga é ótima esposa, me ajudou muito a me recuperar.⁵⁹

Além da gratidão à Olga, a mesma constituiu-se num dos grandes suportes da reinserção artística após a tragédia. Isto é, além de respeitar a sua vida profissional, cuidar de filhos e esposo, lidava também com as situações que advinham do universo artístico trazidos por ele e, sobretudo, adquiridos no seu cotidiano. Somam-se a isto, os problemas derivados das ações de Sebastião como Prata, com os quais a mesma tinha de lidar, a exemplo do aparecimento de Jaciara (filha de Sebastião antes de casar-se com Olga), conforme narra o jornalista Sérgio Cabral:

Em dezembro, Otelo trabalhava tranquilamente no Ministério do Trabalho quando recebeu a visita inesperada de duas pessoas: Nilza Alves, antiga namorada que morou com ele na Urca meses depois da tragédia que matou Lúcia Maria e o filho Chuvisco, acompanhada de uma menina de dez anos de idade, que nunca vira, mas que era sua filha. Ele não teve dúvida de que se tratava realmente de sua filha quando a viu de perto, pequenina e muito magra, e se espantou com a semelhança física da menina com a mãe dele, Maria Abadia. A menina chamava-se Jaciara e soubera apenas meses antes quem era o pai, assim mesmo por insistência da mãe de Nilza, já que, se dependesse da ex-namorada, jamais saberia. Refeito do susto com a descoberta, Otelo passou a receber com frequência a visita de Jaciara em seus locais de trabalho. Enquanto isso, pensava de que forma iria comunicar à família a existência da filha. Quando decidiu falar com Olga, percebeu que a menina não seria

⁵⁹ LARA, Odete. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 22/28-01/1970, nº 31. p.16. Entrevista com Sebastião.

recebida em sua casa. Por causa disso, durante um bom tempo os encontros de pai e filha ocorreram fora de casa. Quando Olga finalmente admitiu recebê-la, apenas ela e Otelo sabiam na família de que se tratava, já que os filhos não foram comunicados. Mas gostaram logo daquela mocinha, que chamava atenção pela doçura e simpatia. Gostaram tanto que Nininho, o filho mais velho, quis namorá-la. Foi quando o pai concluiu que não dava mais para esconder a verdade e disse aos filhos que se tratava da irmã deles. Moradora do subúrbio de Vaz Lobo, Jaciara passou a freqüentar o apartamento de Copacabana assiduamente, levada pela mãe, que se recusava a participar da visita. Não queria nem mesmo ver o ex-namorado. Olga, por sua vez, convencida de que a menina fora gerada antes do seu casamento com Grande Otelo e que não ocorrera, portanto, adultério do marido (pelo menos neste caso), cedeu aos apelos deste para receber a menina. Não demorou muito para Jaciara ser incorporada à família também nas idas à localidade de Marambaia, no Estado do Rio, para passar os fins de semana e vários dias durante as férias escolares numa casa adquirida por Otelo. Este, por sua vez, consciente das responsabilidades de pai, assumiu o pagamento das despesas escolares da menina, pagando inclusive as mensalidades do ginásio Cristo Rei, em Vaz Lobo.⁶⁰

Apreende-se da citação a preocupação do casal em promover a integração e vivência da privacidade como uma família, daí a incorporação de Jaciara que tornou-se presente no cotidiano familiar. Segue imagem de Sebastião como Prata avô:



Jaciara, a filha mais velha de Otelo, foi quem lhe deu a primeira neta, Glauciara. À direita, Otelo e Monique Lafond, a Betinha de Bravo!

Testemunho Imagético 64. Jaciara, Sebastião e sua neta recém-nascida. In: Grande Otelo ser avô é o papel melhor da carreira, Revista Amiga, Rio de Janeiro, 13/08/1975, nº 273, p.8.

⁶⁰ CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 194.

Tal imagem reforça o apelo familiar de Sebastião como Prata por tornar-se avô, o que aumentava suas responsabilidades, mas o alegrava de modo especial, já que com Olga não tivera filha, o que tanto desejava. Concebia a educação com instrumento para enfrentar o preconceito e a exclusão. Olga, por perceber sua exploração, cobrava-lhe atitudes para que não apenas vivesse de promessas:

“Todo mundo me promete coisas e ninguém me dá nada. Na semana passada um sujeito do cinema novo disse que pagava sete milhões para que eu trabalhasse com ele. Passou segunda, terça, quarta, a semana inteira e nada do moço aparecer. Eu até gosto dele, mas acho que ele é maluco, maluco mesmo. Fui procurá-lo, um dia às seis da manhã e ele me estranhou. E não deu o dinheiro. Então vai para o inferno. Outro moço do Rio Grande do Sul prometeu cinco milhões pela minha participação em “Não Aperta Aparício” e nada. Não é meu problema se ele teve problemas. Se eu prometo pagar cinco-contos, eu tenho que pagar cinco contos e acabou-se. Outra coisa: eu devia receber um dinheiro de Brasília, mas o dinheiro chegou tarde. Minha mulher ficou aborrecida, e não era para menos. Eu estava pensando em ter um empresário, mas não adianta, não quero ser explorado. Quer saber de uma coisa? Em toda minha vida artística, jamais encontrei alguém que me tratasse bem. Não é para entrar numa fossa daquelas? O pessoal não acredita que eu tenho família, que gosto da minha família, que preciso de dinheiro para sustentar Olga, minha mulher, e os quatro filhos.”⁶¹ (...) Lembra que seu dinheiro anda curto, muito curto. É que ainda existe uma grande distância entre ser considerado um grande ator e receber a remuneração correspondente. Em qualquer país importante, um artista como Grande Otelo é milionário. Mas, entre nós, é como ele próprio diz: “quando Olga, minha mulher, me pede Cr\$ 1.500, 00 e eu digo que não tenho. Ela não entende. Eu também não entendo. Sou Sebastião Bernardo de Souza Prata, estou cansado disso tudo e resolvi brigar com os patrões.”⁶²

As cobranças de Olga incomodavam-no. Contudo, viviam uma cumplicidade e companheirismo demonstrados quando o mesmo fora preso contando sempre com a sua visita à cadeia:

Aí tive um caso com uma pequena, um drama terrível. Acho que gostava dela. Saí de casa uma noite, encontrei-me com ela, bebi feito um louco e dormi fora de casa. A mãe da pequena foi desesperada à polícia. Fizemos uma confusão enorme, eu fui manchete durante uns quinze dias, em letras desse tamanho: **Estuprador fugiu com a moça**. Passei quatro dias na cadeia, na Rua Frei Caneca mesmo. Minha mulher, coitadinha, não me abandonou um minuto. Fez frango recheado, me levou na prisão – como se fosse mulher de presidiário, tudo direitinho...⁶³

⁶¹ Grande Otelo em Londres: “Macunaíma não é bicho”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 05/03/1970, ano X, nº 473/474, p.24-25.

⁶² CALDAS, Gracinha. O político Grande Otelo: “há uma cadeira à minha espera em Brasília”. In: **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 08/11/1975, ano XV, nº 729, p. 32.

⁶³ GRILLO, Gilda. O pequeno Otelo, **Revista Realidade**, nº 13, abril de 1967, São Paulo, Abril. p. 89-90.

É expressiva da saudade de Sebastião por Olga a carta a seguir:

Carta para Olga de Souza Prata

Lavras do sul, 27/11/1969

Querida filha Olga

Faz tempo que estou longe de você e sinto saudades. Você me conhece, ou fico em casa ou por aí espiando o tempo, ou então, meto os peitos e vou em frente, quando sinto que é preciso. Ficamos em D. Pedrito até o dia 24. Agora estamos em Lavras do Sul, terra do Paulo José (Macunaíma). Estamos ficando em um lugar de chegar, chamado “Rincão do Inferno”. É um lugar bonito. O pessoal da filmagem me trata muito bem e eu te mando um retratinho de alguns da equipe pra você ficar conhecendo.⁶⁴

Realça o apreço à companheira e, mais ainda, que ela ativamente participara de seus trabalhos. O mesmo sentimento é visível no texto a seguir, por ocasião de sua ida a Veneza:

Otelo – Eu te digo com franqueza, tanto como Veneza eu achei muito chato. Havia um motivo muito importante, é que eu tinha prometido à minha mulher que nós iríamos passear de gôndola e eu fui sozinho. Então isso me contrariou muito, tanto que eu nem passei de gôndola. Se eu estivesse com minha mulher eu estaria cumprindo minha promessa. Porque eu gosto muito de cumprir as promessas que faço, por mais incríveis que elas sejam.⁶⁵

O trabalho, para Sebastião, se afigurava ambivalente: quando faltava, possibilitava-lhe a presença familiar, mas não o provimento da subsistência. Tal dificuldade era acentuada pelo patamar a que acostumara aos seus familiares, e não tê-lo permanente, pelo que ora auferia lucro, para, a seguir, desprovê-se de ganhos. Além disso, não se precavam para as necessidades. As exigências de custear as despesas escolares dos filhos apenas com uma aposentadoria obrigavam-o a cumprir outras obrigações. Se, no auge da carreira, teve que submeter-se a baixos-salários, na velhice isso se acentua ainda mais. Sua fama ao invés de valorizá-lo financeiramente, proporcionava-lhe a desqualificação, apesar das homenagens. Entre a “fama” e a “realidade”, Sebastião procurava que os seus filhos tivessem um futuro distinto do seu, já que:

⁶⁴ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza Prata. Carta Para Olga de Souza Prata. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/otelo/index.asp> Acesso em: 20/10/2015.

⁶⁵ LARA, Odete. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 22/28-01/1970, nº 31. p. 16. Entrevista com Sebastião.

Essencial até no dia-a-dia das pessoas mais humildes, o feijão com arroz nem sempre esteve presente na mesa de Sebastião Bernardes de Souza Prata, mineiro de Uberlândia, pobre de Jó.⁶⁶

A pesar da fixação na idéia do trabalho, achava espaço e tempo para conviver com os filhos, ocasiões em que tiravam o melhor proveito, como expressos nos fragmentos e fotos ao longo de quase duas décadas:

Quando falamos do lar, os olhos de Otelo ficam ainda mais acesos. “Ah! Agora meu divertimento é ficar em casa, brincando e “brigando” com os garotos para que não parem de estudar” – diz o querido ator da TV Excelsior. E completa: “Mudei, como é fácil perceber. Entre o lar e o trabalho para discutir futebol com o craque da família, o “Nininho”, que participa do time de “Dentes de Leite” do Flamengo, ou falar de samba com o José Antônio. Os filhos são o complemento da felicidade que alcancei, dando um adeus sem saudades a uma época de minha vida que está definitivamente arquivada”.⁶⁷ (...) Carlos Sebastião, Mário Luis e José Antônio com 5, 4 e 2 anos, respectivamente, aparecem na sala pela mão de babá. Dona Olga traz o menorzinho ao colo. Seu nome é Oswaldo Aranha. (...) Grande Otelo é um inquieto: Tem na vida de todos os dias a mesma vivacidade que exhibe no palco. Aborda todos os assuntos, não se importa se a garotada ameaça quebrar a árvore de Natal armada no centro da sala de jantar, fala de política e literatura. Surpreende a qualquer um sua cultura geral. Mas não deixa de ser ele mesmo nunca: - Eu agora estou na base da Sagramour de Scuvero. Acho que o mundo não vale o meu lar. Embora passe os dias ensaiando e trabalhe de 1 às 3 da madrugada, só penso numa coisa: dar mais conforto à minha família. Pretendo muito em breve construir uma casa num terreno que possuo há vários anos em Vassouras, Estado do Rio.⁶⁸ (...) Grande Otelo afirma que está recuperado: é um artista vitorioso, vive bem com a mulher e os três filhos, que o adoram e são adorados por ele.⁶⁹

⁶⁶ BARBOSA, Severino. A vida tumultuada do moleque Sebastião Prata, Grande Otelo por dentro. In: **Diário de Pernambuco**, Recife/PE, 05/06/1981. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

⁶⁷ Grande Otelo Bota os Pingos nos II... Criei Juízo!. **Revista do Rádio e TV**, Rio de Janeiro, 08/03/1969, ano XXII, nº 1.016, p. 19.

⁶⁸ Grande Otelo e os Otelinhos. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 24/12/1960, nº 453, p. 59

⁶⁹ TRIGO, Mauro. Grande Otelo Brilha Sem Louras. In: **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 24/01/1959, ano 7, nº 353, p. 84.



Testemunho Imagético 65. Sebastião como Prata e filho Mário Luís. In: Grande Oteelo papai outra vez, Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 25/08/1956, ano IX, nº 363. p. 26.



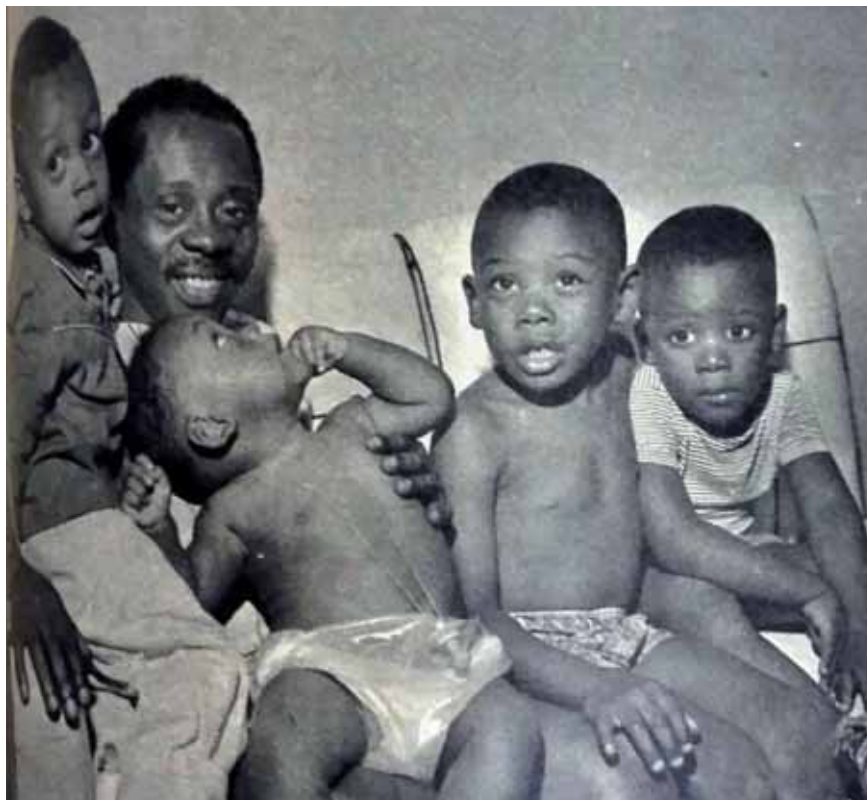
Testemunho Imagético 66. Sebastião como Prata, Olga e Filhos. In: Grande Otelô papai outra vez, Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 25/08/1956, ano IX, nº 363. p. 26.



Testemunho Imagético 67. Sebastião como Prata e filhos. “Grande Otelô papai outra vez”. In: Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 25/08/1956, ano IX, nº 363. p. 26.



Testemunho Imagético 68. Sebastião como Prata e seus filhos. Grande Otelos e os Otelinhos, In: Revista Manchete, 24/12/1960, nº 453, p.55.



Testemunho Imagético 69. Sebastião como Prata e seus quatro filhos com Olga Vasconcelos. Entrevista com Nininha Magalhães Lins. In: Revista Manchete, 20/08/1966, nº 748, p.105.



Testemunho Imagético 70: Sebastião como Prata e sua segunda família. Grande Otelo, o bom papai. In: Revista do Rádio, Rio de Janeiro, 26/10/1963, ano XVI, nº 763, p.11.



Testemunho Imagético 71. Sebastião como Prata e filho Caçula. In: Grande Otelo e os Otelinhos, Revista Manchete, 24/12/1960, nº 453, p.56.



Testemunho Imagético 72. Sebastião como Prata e um dos seus filhos. In: BARROS, Tereza. Revista O Cruzeiro, 30/11/1968, ano XL, nº 48, p.119. Imagem produzida por Sérgio Rocha.

Foram inúmeras as maneiras como se reportou carinhosamente a seus filhos. Em jornais e revistas desde o final da década de 1950 até meados de 1970, tal menção era veiculado constantemente, demonstrando o afeto para com os mesmos, cujo centro de suas preocupações foi entrevistado ao Jornal O Pasquim, em 1970:

Odette - Quantos filhos você têm?

Otelo – Quatro. Carlos Sebastião, Mário Luís, Zé Antônio e Osvaldo Aranha. Osvaldo Aranha está com 10 anos e só agora vai ser batizado. Porque o padrinho dele é o filho do Vaval (Osvaldo Aranha Filho) e estava estudando na Inglaterra. Agora que ele voltou vai ser marcada a data do batizado.⁷⁰

A história de Sebastião como Prata, Olga e os filhos eram de muito amor e carinho, na busca de uma formação sólida, com um aprendizado na lida com as dificuldades ao longo de quase 20 anos. Por ter marcado sua existência em garantir o conforto à família, aos cinquenta anos de idade, foi dado a ler por Antônio Moura Reis:

Otelo chega aos 50 anos com 42 dedicados à arte, com a disposição de “deixar as mágoas para trás e começar tudo de novo, levando do passado apenas a experiência”. Tendo que ser funcionário público, “para garantir uma velhice tranqüila e a educação de meus quatro filhos”, Otelo está, depois de tantos anos, quase tão pobre como quando começou. Nunca foi pago como merecia. Mas não se declara arrependido, pois sobrou em aplausos. O público em suas próprias palavras, “tem sido mais que meu amigo: um irmão de todas as horas”, de quem guarda “ternura imensa, um carinho enorme”.⁷¹

As narrativas jornalísticas revelam a interação de Sebastião como Prata com os filhos para oportunizar-lhes conforto e boa educação. Isto o atormentava, em especial com o avanço da idade que lhe possibilitava compartilhar das agruras de sua etnia.

O pensar no presente e futuro de seus filhos ocasionava-lhe crises, por ser um sentimental envolto nas mais variadas causas, até mesmo integrando o Partido Comunista Brasileiro. O homem criativo e que driblava as dificuldades do cotidiano simultaneamente sentia o peso de seu caráter público e negro, cuja valorização não lhe proporcionava uma vida digna estável.

⁷⁰ LARA, Odete. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 22/28-01/1970, nº 31. p.16. Entrevista com Sebastião.

⁷¹ REIS, Antônio Moura. Sem mágoa aos cinquenta Otelo quer ser advogado. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21/03/1965. Pasta Biografia Grande Otelo/Acervo Funarte.

Os conflitos decorrentes do trabalho e da vivência familiar o fragilizavam e propiciavam a constantes crises, por ser seu objetivo maior prover a família. Paradoxalmente, permite-lhe oferecer uma vida digna à família, mas a desintegra.

As experiências por ele vivenciadas levaram-no a outras relações deduzidas pelos conflitos em sua casa. Aconchegou-se em colegas de trabalho, a exemplo de Vera Regina:

“Fiz uma dupla com Vera Regina que marcou muito. Mas com a Vera Regina eu comecei a sair do bom caminho. Em vez de eu ir pra minha casa eu ia pra casa dela. Porque o meu caso é caso meio chato. Eu quando começo a me interessar por uma mulher é geralmente na base de procurar ajudar e as que têm a cabeça fraca misturam muito tudo. E eu não estou morto. Então eu também misturo tudo. E quando eu vejo estou atrapalhado. Foi uma confusão danada. Depois tive que mudar tudo, tive que compreender que afinal de contas eu tinha minha casa, tinha a minha família e que tinha que andar na linha, pelo menos não podia provocar escândalo que viesse repercutir dentro da minha casa. Mas quando a coisa foi ficando muito feia, muito preta, eu resolvi acabar a dupla, acabar tudo. Aí eu tive um período de dificuldade. Porque eu era muito conhecido como parceiro da Vera Regina e pra desmanchar o negócio foi um caso muito sério. O que veio desmanchar mesmo foi o Macunaíma.”⁷²

Pelo valor dado à família reconhece o seu deslize e afasta-se da comparsa. O compromisso com a família o afetava, a exemplo das dificuldades sofridas pela filha Jaciara, já mãe e com marido desempregado. As dificuldades efetivas em casa o abatiam, sobretudo, desorganizando-o. Apesar de raros, eram intensos os momentos com os familiares, implicando não poder afirmar ser a sua ausência uma mera negligência, o que foi percebido de forma diferente pelo jornalista ao abordá-lo, em 1968:

Agitado, dispersivo, desleixado (estava de terno e gravata, só que com a gravata fora do lugar e a camisa um tanto suja), vê-se que o lar não parece o refúgio que ele tanto deseja, pois jamais consegue ficar muito tempo dentro dele. Há um ar desarrumado no apartamento na Siqueira Campos, onde ele mora. Um apartamento grande com móveis modernos, palhinha, quadros de primitivos brasileiros junto a fotos suas – uma mistura bastante confusa – sofás encapado, mesas de centro com flores de plástico, estante divisória com muitos discos e miniaturas japonesas, estatuetas, jarrinhos. Nesse ambiente, com em tantos mais, ele parece um estranho, um forasteiro, apesar de a casa guardar alguma coisa da sua própria alma, tão simplória quanto angustiada.⁷³

⁷² LARA, Odete. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 22/28-01/1970, nº 31. p. 16. Entrevista com Sebastião.

⁷³ BARROS, Tereza. A Alma Boa de Grande Otelo. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 30/11/1968, ano XL, nº 48, p. 118.

O segundo casamento foi rompido após quase 20 anos de matrimônio com Olga Vasconcelos, em meados de 1970, pelo encantamento do mesmo pela companheira de trabalho Maria das Graças, com o nome artístico de Josephine Hélène, com a qual empreendera a sua terceira experiência:

GRANDE OTELO ESTAVA NA PIOR. JÁ SE CONSIDERAVA, INCLUSIVE, “O MAIOR CHACHAÇA DO BRASIL”. FOI QUANDO APARECEU EM SUA VIDA JOSEPHINE, UMA GAÚCHA EM FORMATO DE AMOR. HOJE É FELIZ COMO OS SANTOS. SARAVÁ.

O velho ditado de que, no amor, idade não é documento está sendo confirmado mais uma vez: separam Grande Otelo (61anos) e Josephine (33 anos) não impedem que eles vivam “um grande amor” e que Sebastião Prata inicie uma nova vida: “Não existe essa história de um momento de felicidade. Na minha vida tive vários tempos e atualmente estou curtindo um novo tempo muito feliz. É um recomeço de tudo. E isto porque encontrei a Josephine. Josephine, mulata alta (em quase o dobro da altura de Othelo) e bonita, entrou na vida de Grande Otelo cantando e dançando: “Nos conhecemos quando o Haroldo Costa nos convidou para fazer um show em homenagem a Josephine Baker.” Se o show não chegou a ser um grande sucesso em termos de público, foi, assim mesmo, o que de melhor poderia acontecer para Grande Otelo: “quando eu conhecia Josephine, estava numa fase muito desiludido, desestimulado. Eu era um morto; permanecia deitado na cama, em posição fetal, e só levantava para ir à cozinha encher o copo (e o corpo) de álcool. Eu havia abandonado tudo o que se relacionava com a minha vida.” Os grandes olhos de Otelo brilham como se quisessem chorar: “Para que se entenda o que a Josephine representa para mim, é preciso voltar um pouco ao passado: a primeira vez que casei, pensava que fazia as coisas direitinho, que corria tudo bem. Um dia, a minha mulher deu um tiro no filho dela – o Chuvisco – e em seguida se matou. Mais tarde, conheci outra mulher, a Olga Vasconcelos, e nos casamos. Tive cinco filhos (quatro homens e uma mulher) e mais duas netinhas. Mas as coisas voltaram a se complicar, até que o nosso relacionamento se tornou impossível. E aí começou a minha fase de regressão.” Mas o destino (sempre o destino) reservava para Otelo, aos 61 anos de idade, mais uma paixão, tão forte quanto a de qualquer adolescente. Foi amor à primeira vista, como ele mesmo diz: “A mim qualquer pessoa não interessava. Mas, quando olhei para a Josephine, deu aquele estalo. Mas sempre tive na cabeça que as nossas negas só querem rebolar as cadeiras. Essa me surpreendeu: o objetivo dela era diferente do das nossas negas.” O amor de Otelo e Josephine tem a proteção dos santos e é ela quem conta: “Quando nos conhecemos, o Otelo atravessava uma fase ruim e achava, inclusive, que não tinha mais nem condições de decorar os textos. Ele falava sempre, também, no centro de umbanda que havia abandonado. Um dia, fui sozinha à cabana do Pai Joaquim Mina. Falei com a mãe-de-santo que nós precisávamos de paz e tranquilidade. Ela me mandou acender uma vela para meu anjo da guarda e outra para o dele.” Coincidência ou não, a verdade é que a partir daí as coisas mudaram: Todo mundo tem consciência de que o relacionamento com as pessoas e com a gente mesmo só é bom quando estamos com a cuca boa. A nossa ficou e começaram a surgir as novas oportunidades: Otelo foi convidado

para fazer a peça Vivaldino e Seus Dois Patrões, ao meu lado. E ele parou de beber.” Otelo interrompe: “Todo mundo sabe que fui um dos maiores cachaça do Brasil. Hoje não bebo absolutamente nada.” Uma vitória da garra gaúcha de Josephine. E é ainda sob a proteção dos santos que eles curtem esse tempo de felicidade: “Fui criada na religião católica, mas nunca encontrei respostas nela. As respostas vieram quando freqüentávamos a umbanda. Vesti a roupa e hoje sou umbandista.” Faz quatro anos que Otelo e Josephine se conheceram: “Quando isso aconteceu- é Otelo quem conta -, eu já havia chegado à conclusão de que não conseguia mais me relacionar com a minha mulher, meus filhos, principalmente o mais velho, e com ninguém. Há dois anos, viajei junto com a Josephine. Na volta, resolvi não voltar mais para a minha casa e fui direto para a dela. Começamos a nossa vidinha. Agora (o sorriso de Otelo se fez grande) é um negócio feliz chegar em casa e encontrar a Josephine esperando por mim. Quando ela não está, fico danado. Aí a gente se dá bronca e a coisa se acerta. Quando o casal deixa de se dar bronca, é porque o diálogo acabou.” Mas, broncas à parte, está difícil, agora, o casal se encontrar: Otelo ensaia Saltimbancos, no Canecão, e Josephine, que foi modelo de Di Cavalcanti e ex-aluna de Biologia, ensaia uma nova versão de O Mágico de Oz. Mas, entre um ensaio e outro, ainda sobra tempo para curtir esse grande e necessário amor. Que seja infinito enquanto dure (com licença Vinícius de Moraes).⁷⁴

Desta feita, a configuração de um novo lar se, por um lado, reacende, estimula e contribui para sua presença no cenário artístico, por outro, amplia os seus problemas, exigindo-lhe habilidades para lidar com a sua nova companheira e filho, haja vista que a mesma era mais nova do que o mesmo 28 anos, o que assemelhava a sua relação com a da ex-esposa Olga Vasconcelos. A citação manifesta a complexidade do ser profissional e chefe de família de Sebastião, bem como a sua instabilidade que o faz buscar sempre novas experiências, a fim de encontrar o apoio de que carecia. O desenlace com Olga não a destitui do seu valor, pelo papel que desempenhava em sua vida, sobretudo, dotando-lhe da sonhada família. Quanto a Josephine, a sua condição de artista o reenseriu novamente no meio artístico. Enquanto contribuía com a reafirmação do esposo, se via pela condição de mulher de Otelo elevada a um patamar de reconhecimento artístico e popular, do qual se valeu pelas diversas portas que lhe abriram.

Paradoxalmente, o que se esperava favorável à união pela mesma natureza de trabalho de ambos os cônjuges, verifica-se o contrário, por cada qual se ver envolto nas solicitações de suas próprias carreiras, em detrimento do investimento afetivo familiar.

⁷⁴ CALMOM, Maria do Carmo. O casal. In: **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 01/07/1977, ano XVI, nº 829. p.52.

As atividades profissionais que lhes possibilitavam a compreensão do meio artístico não os eximiam de conflitos. Avaliando esta relação, pondera:

Na verdade, não ando atrás de recompensa. Busco a felicidade. E sou feliz. Deus me deu uma nova chance e estou fazendo o possível para não aborrecer a paciência Dele. Além disso, tenho a Josefine, uma mulher compreensiva, que luta ombro a ombro comigo, e um trabalho em ordem, na televisão e no teatro.⁷⁵

A sua extensão familiar, a partir de 1970, constituiu-se do terceiro matrimônio com Josephine, de Olga com os quatro filhos, Jaciara, todos dependentes de seu auxílio.

Sebastião e Josephine compartilharam de diversos trabalhos no cinema, teatro e televisão:

Na onda nostálgica, Grande Otelo procurou uma mulata que lembrasse Josephine Baker, a mais famosa das suas partners. Encontrou Josefina Helena. (...) No começo, eu me senti inseguro. Chamar-se Josefina e ainda por cima interpretar a mesma música, que a outra Josephine – a outra, imortal – cantou, não era pequena tarefa. Mas aí a menina topou o desafio e deu tudo de si. Com uma chama e uma graça imensas. Ela superou as minhas expectativas. Vai ser uma boneca de Piche sensacional. Cheguei a ver de novo as noites de glórias do Cassino da Urca... E não tenho dúvida: Josefina, a brasileira, não tem só nome de estrela. Ela será estrela.⁷⁶ (...) Grande Otelo (Benevides) e Josephine Helene (Zuzu), de “Feijão Maravilha”, na vida real são casados e muito bem-casados. Josephine foi de muito valor, na vida já sofrida de Otelo.⁷⁷

Após conviverem 14 anos, conflitos ocasionaram um episódio de violência explorado pela mídia, no ano de 1987:

Um casal a caminho da reconciliação, Grande Otelo, 74 anos, e sua mulher Josephine Hélène, de 43, procuraram apagar ontem os vestígios da briga que custou um registro policial na 15ª DP, que pretendem retirar hoje, com o auxílio de um advogado. Juntos, procuraram desfazer o clima de tragédia: “Ela não me esfaqueou; vinha com a faca da cozinha e nos esbarramos no corredor”. Ainda com o curativo do ferimento causado pelo “esbarrão” sob a camisa, Grande Otelo descansa em casa ao lado da mulher e só voltará a se apresentar no show noturno do Scala amanhã. Nesse meio tempo, fez uma comovente declaração de amor à companheira: “Eu sou parte dela e ela é parte de mim. Tenho um comportamento irrequieto tanto no trabalho quanto em casa e ela me ajuda muito. Eu não gostaria absolutamente de perdê-la. Exu e Pomba Gira – Personagem principal do filme “Três histórias dos anos 80”, que está rodando para o diretor Roberto Moura, Grande Otelo é Exu que vem

⁷⁵ LEÁ, Lucy. Grande Otelo em “Feijão Maravilha, revivo os melhores anos de minha vida”. In: **Revista Grande Hotel**, Rio de Janeiro, 04/05/1979, ano XXXII, nº 1659, p.6.

⁷⁶ NEWTON, Ricardo. Uma nova boneca de piche. In: **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 01/02/1975, nº 1.1189, ano 21, p.98-99.

⁷⁷ AJARA, Norma. Confidencial. In: **Revista Amiga**, Rio de Janeiro, 01/08/1979, nº 480, p.22.

à terra e se enamora de uma cabocla, passando a disputa com a Pomba Gira (vivida pela atriz Vera Setta) a hegemonia dentro da vida. Ontem, ao comentar a briga que teve com Josephine na madrugada de domingo, Grande Otelo reportou-se ao filme:- Acabamos reconstituindo na vida real a ficção cinematográfica. Aqui, também, a Pomba Gira (e apontou a mulher) quer estar sempre acima do Exu. A mulher hoje em dia é assim, quer estar sempre acima do homem – justificou Otelo.No domingo de madrugada, quando voltaram de uma festa no Clube do Samba, onde tomaram “umas quatro ou cinco cervejas” – confessou Otelo – a discussão referiu-se ao trabalho da mulher. Como produtora, Josephine tem a empresa Jop Produções Artísticas, e foi a Brasília na semana passada, acertar a montagem do projeto “Brasa Negra”, aprovado pelo Ministério da Cultura para fazer parte dos festejos dos 100 anos da Abolição da Escravatura, em 1988. Otelo havia recomendado que não fosse, pois não conseguiria nada por lá. Mas a viagem acabou bem-sucedida. Pois foi por causa disto que discutiram em casa, ao retornarem da festa, como explicou o próprio Grande Otelo ontem. - Eu dou muito palpite no projeto, e ela defende o projeto dela com unhas e dentes. Acredito que eu tenha dito alguma coisa que ela não gostou – redimiou-se ele, olhando Josephine enquanto ela comentava que “em torno do trabalho, a gente discute sempre”. Empenhada em ter o respeito da crítica e do público como profissional independente – “não como a mulher do Grande Otelo” – Josephine Hélène, cujo nome verdadeiro é Maria Helena Soares da Rosa, estava magoado porque “uma simples briga de casal virou um caso policial e me colocaram com megera”. A mágoa maior foi por causa das acusações que lhe foram feitas pelos filhos de Grande Otelo, Carlos Sebastião e Oswaldo, do seu segundo casamento, que a delinearão como uma mulher mesquinha, violenta e alcoólatra. O próprio Otelo procurou desmascarar ontem a posição dos filhos, dizendo que eles reivindicam, na verdade, é apoio financeiro: - Eles são maiores de idade. Até admito que tenham um certo ressentimento contra Josephine, embora eu não tenha qualquer ressentimento contra eles. Na verdade, esses dois acham que eu não ajudo eles tanto quanto eles gostariam – afirmou Grande Otelo. Já os outros dois filhos, Mário Luís e José, não se metem com Josephine porque “sentem-se bem ajudados”, segundo pensa Grande Otelo. Ontem, ele defendeu a mulher e disse que anseia por fazer desaparecer o registro da agressão na delegacia: - Quando eu a conheci (há 13 anos), estava desmoralizado artisticamente. Eu bebia demais. Nesse meio tempo, tive algumas recaídas, mas hoje em dia bebo somente em festas, ou com a comida. Ela me ajuda muito – comentou. Josephine estava cortando carne para o cachorrinho Frenesi na cozinha, e por isto veio para a sala com a faca na mão, em meio à discussão com o marido. Otelo disse que perdeu o equilíbrio,caiu sobre a faca e feriu-se.⁷⁸

Pela diferença de idade entre ambos, o desejo de autonomia de Josephine, assim como os de Sebastião como Prata e dos filhos do casamento anterior, acentua a complexidade da tentativa de melhor compreender o episódio, que, apesar de marcante, não apaga as boas relações estabelecidas entre ambos.

⁷⁸ Otelo e Josephine só querem reconciliação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28/07/1987. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

Tal fato foi e ainda é transformado pelos meios de comunicação, na definição de sua relação com Josephine, silenciando o que ambos conviveram. O acontecimento em si é tomado como a leitura da integralidade da vida de ambos. Contrariamente, manifesta a mesma para o livro “Grande Otelo em Preto e Branco”, em 1987:

Fala em Othelo como ator, é perfeitamente dispensável para mim. Todo mundo conhece o seu trabalho, tanto que é chamado de Patrimônio Nacional. E isto eu conheço muito bem. Tenho consciência exata de ser casada com um gênio. Eu sou a pessoa que costuma falar que Othelo já nasceu ator, ou melhor, atuando. Mas o que muita pouca gente sabe é que eu não só convivo, mas conheço muito melhor o cidadão Sebastião Bernardes de Souza Prata. Este sim, as pessoas não conhece como não sabem conviver. Há treze anos eu divido cama, mesa e banheiro com esse cidadão. Não é pouco, é uma vida. E eu digo que as pessoas não conhecem o cidadão, o homem, o pai, o marido, citando um acontecimento muito recente. Uma senhora esteve em nossa casa, pedindo a assinatura do Othelo para um manifesto pela desvinculação da Aviação Civil do Ministério Militar. Prontamente, ele atendeu ao seu pedido. Mas quando ela viu a assinatura do cidadão, do homem, falou que queria uma assinatura de peso e não aquela, isto é, ela queria que naquele papel estivesse o pseudônimo Grande Othelo, e não a assinatura do cidadão Sebastião Bernardes de Souza Prata. Para maior espanto dessa senhora, ele respondeu: “Mas a minha assinatura de peso é esta. Aí está a assinatura do homem”. Este é um pequeno exemplo. As pessoas têm a mania de querer cobrar de mim uma postura, talvez produzida, quer dizer, uma postura que não é a minha, simplesmente pelo fato de eu ser casada com Othelo. Continuam a se preocupar muito com a nossa vida particular e com os nossos problemas. Isto não é necessário. Nós dois sabemos como resolvê-los. Agora, aqui vai a minha mensagem mais carinhosa para você Véia, ou melhor, minha Véia. Beijos na bunda. Da tua Maria Helena. Tchau. Se eu fosse falar realmente desse treze anos de convívio, eu escreveria um livro, com mais de trezentas páginas sobre o homem Sebastião. Mas o espaço que tenho é curto e o que eu escrevi é mais um alerta para as pessoas que ficam usando e explorando o Ator Grande Othelo. Ele merece ser tratado como ser humano e não como uma jóia rara. Obrigada.

Josephine enfatiza o distanciamento entre o ser artístico e o sujeito com o qual convivia, reconhecendo o peso da intervenção, intentando valorar o estereótipo e não o marido a quem reconhecem atributos negativos e positivos pelo que reclama sua humanização. Não se compraz em ser taxada como mera mulher de Otelo, pois também tem a sua afirmação profissional, exortando para que não a tome como interesseira, pois seu convívio conjugal era com um sujeito e não com um artista.

Sebastião como Prata, embora conflitantes com os filhos não abre mão do se relacionar com eles, comprometido com seus futuros, desde o nascimento, conforme deixa transparecer à Revista O Cruzeiro, em 1968:

Ele tem quatro filhos. Um deles já demonstra talento parecido ao do pai: dança e compõe. Um outro já participou de filmes, mas os outros querem carreira superior: ou engenharia ou diplomacia.⁷⁹

Josephine Helène e seu filho somam-se às famílias de Olga e Jaciara, fazendo desdobrar-se profissionalmente e no âmbito familiar. Sua vinculação com Sebastião não o rompe com os filhos, havendo cordialidade entre o próprio filho de Josephine e enteados:

(...) Em casa, ele não é de brincar muito, ao contrário do que as pessoas possam pensar. Eu sou bem mais extrovertida que ele. Otelo, às vezes, chega a ser rígido demais, mas é um pai exigindo demais das crianças hoje em dia e nós achamos que não se pode criar um filho totalmente desinformado. Dos quatros filhos de Otelo, Mário é o mais presente e se dá muito bem com Orson, que gosta tanto do ator que o chama de pai:
- Gosto de saber que ele é um homem famoso. Meu pai é uma pessoa incrível, é muito bom. Gosto também de Mário, que me leva para passear e é muito meu amigo. Mamãe também é muito importante para mim e eu acho legal que ela e papai sejam artistas. Eu só não quero é ser artista também. Acho muito chato decorar aquelas pilhas de papel escrito todo dia. Quero mesmo é ser jogador de futebol. Claro que flamengo. Se não der, outro esporte qualquer também serve. Ah! E gosto muito de dar entrevistas também.⁸⁰

Pelos dizeres de Josephine, Sebastião como Prata era um bom pai e mantinha relação com os filhos, bem como com o seu próprio. A imagem abaixo reporta a terceira família matrimonial de Sebastião como Prata:

⁷⁹BARROS, Tereza. A Alma Boa de Grande Otelo. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 30/11/1968, ano XL, nº 48, p. 118.

⁸⁰ Josephine e Otelo, **Jornal o Globo**, Rio de Janeiro, 18/10/1981. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.



Testemunho Imagético 73. Orson Welles, Maria Helena e Sebastião. In: Josephine e Otelo, *Jornal o Globo*, Rio de Janeiro, 18/10/1981. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

Foram seus legados como pai os valores familiares. A humanidade apresentada por Sebastião como Prata ligava-o aos seus filhos, mesmo estando ele com problemas. Tal traçado marca essas desde a década de 1970 ao seu falecimento, em 1993, antes do que escreveu um manifesto para um de seus filhos:

Carta para Carlos Sebastião Vasconcelos Prata (Filho)

Rio, hoje, aos 31 de março 93

Meu filho Carlos

Saúde para você e pra sua família, é o que deseja este negro velho, que é o teu pai. Desejo que tua família esteja na paz do Senhor, que é quem rege nossos destinos. O legado que você deve carregar e os teus, até o fim da vida, é um legado muito difícil, eu sei, mas o que é que vamos fazer senão cumprir a vontade do Senhor. A vida é um vale de lágrimas, por mais que nos esforcemos, estás passando honestamente por tudo quanto teu pai passou e ainda passa. Você pode acreditar. Não temos direito de ter amigos certos, é a nossa sina. Temos amigos, apenas quando somos

úteis, salvo poucas exceções, inclusive dentro de nossa própria família. Neste caso, só temos um caminho: termos fé em Deus e sermos úteis, não às pessoas, mas sim à comunidade em que estejamos vivendo, sem nos atermos a pequenos sentimentos. Temos a felicidade que nos foi dada por Deus, de sermos grandes almas e corações, em face dos grandes movimentos e das grandes causas. Envelheci pensando nisso, sem me dar conta. Hoje, aos 77 anos, é que compreendi realmente o destino de gente como nós e não fujo da raia. Enfrento como posso, tu fazes o mesmo.⁸¹

A carta ilustra a preocupação paterna de Sebastião como Prata, apesar da distância, fazendo-se presente pelas orientações enviadas via postal. Isto comprova ter tido a família ocupado papel central em suas atenções enquanto sujeito.

Enfim, a história de Sebastião deságua em Bernardo da Costa, Sebastião da Tia Silvana, Tiziu, Otelo, Pequeno Otelo, Grande Otelo, Sebastião Bernardes de Souza Prata e outras denominações tangenciadoras às suas relações familiares como expressivas do seu constituir e existir, vinculado à diversidade de núcleos familiares que o integralizam como homem público movido pelas contradições situando-se em vários tempos e espaços.

Na maior parte das vezes a figura de Sebastião como Prata se entrecruza com a de Grande Otelo, silenciando Sebastião e confundindo sua vida pessoal com a profissional. É bem verdade que é bem difícil separar sua trajetória, contudo, já é tempo de reconhecer o homem, respeitar sua história pessoal e afetiva.

Isto é, cada nome porta uma historicidade que confere ao ser Sebastião uma significação que diz do seu processo de transformação. Assim, a flexionalização temporal confere sentido às suas representações, cujos usos se vinculam aos abusos, na construção de suas memórias. Desta feita, as diversas nomenclaturas reportadas a ele situam-no nas relações familiares. A sua integralização passa pelo âmbito das famílias conflitando-se com o ser mercadoria pela sua humanidade, já que as mesmas, como seus suportes, o auxiliam no enfrentamento das fragilidades e contradições.

O enraizamento reclamado manifesta as referidas ligações que foram obscurecidas pelo mercado reduzindo-o ao campo das artes. Toda construção de suas memórias devem ser originadas do referente Sebastião, o qual experimenta diversos sentimentos capazes de levá-lo aos referidos ambientes.

⁸¹ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Carta para Carlos Sebastião Vasconcelos Prata. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/otelo/index.asp>. Acesso: 20/04/2015.

6.

ECOS DE LEMBRANÇAS/RASTROS DE SEBASTIÃO EM PÁGINAS DE HISTÓRIAS: IMAGENS DE SUA SOBREVIVÊNCIA

Sob a história, a memória e o esquecimento.
Sob a memória e o esquecimento, a vida.
Mas a escrever a vida é outra história.
Inacabamento.

Paul Ricoeur

6.1. SEBASTIÃO COMO PRATA SE SOBRESSAI A GRANDE OTELO: LEMBRANÇAS QUE O CONSTITUEM

A arte de brincar de Sebastião como Prata alicerça-se no seu fazer no espaço do outro¹, no caso específico, nos meandros da indústria cultural. A sua subjetividade se esgueira por brechas que, paralelamente, se sobrepõem a sua participação no cinema, teatro e campo musical. Na esteira de Grande Otelo, há que se desvelar o sujeito Sebastião em Prata. O atrelamento ao produto cultural torna silencioso o Sebastião que o incorpora. Como se deu esse fenômeno? Pela suposição da indústria cultural ou pelas astúcias do sujeito, o que se constata é que, pela sutileza de suas táticas, ora se faz conformado às moldurações tecidas pelo mercado, ora conflita com os enquadramentos que o definem como sujeito em Grande Otelo.

As suas ações avalizam o esquecimento de reserva que não o deixa ser absolutamente esquecimento. O diálogo que se estabelece entre Sebastião como Prata e o mercado “fratura” a memória que o tece em Grande Otelo, pela diversidade de interlocuções tais como: aceitação, confrontação, distanciamentos e aproximações.

¹ Certeau ao problematizar a relação conceitual entre estratégia e tática, traz ao centro do debate as diversas formas de recepção, num diálogo que passa pelos diferentes meios de comunicação, em especial, o cinema e sua articulação com a indústria cultural, em que evidencia a maneira em que os sujeitos apropriam e recriam novas significados destituídos dos usos propostos por aqueles que detêm o poder. Nesse sentido, podemos dizer que o autor abre um campo de análise, no qual o caráter do “fazer com”/uso rompe com a idéia de homogeneidade e lança o sujeito em uma pluralidade de caminhos num percurso afeito pela heterogeneidade. Cf. CERTEAU, Michel. Fazer com: usos e táticas. In: **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Rio de Janeiro, RJ: Vozes, 1994. p. 90-106.

Embora Sebastião como Prata reconheça Grande Otelo, reclama para si próprio a condição de sujeito. Desta feita, a pluralidade de menções tributadas a Grande Otelo são lampejos da busca de Sebastião em propiciar a sua própria história.

As suas recordações públicas alastram o seu campo existenciário para além do mercado, pois memórias-lembranças não convertem o ficcional em extensivo de sua mundanidade. Ao contrário, apenas as aproximam e distanciam ambos numa elasticidade obscurecedora do sujeito. Exemplo disto é o trecho de sua entrevista concedida a Ricardo Cravim, em 1967, ao afirmar que “G.O. – Inicialmente o argumento de “Moleque Tião” não foi baseado na vida de Grande Otelo”², em cujos “dizeres” percebe-se o reclame ao direito de ter uma própria memória. A sua (re)significação se processa em movimento questionador e conflitante com as interpretações daqueles que não foram seus contemporâneos, mas se colocam como autoridade à elaboração da sua peculiar história.

Por um lado, tais lembranças desvelam a transmutação de Sebastião em Grande Otelo, diluindo-o num lembrar para esquecer. Por nomeação, confinam-no ao mercado que busca equivalê-lo ao seu real existenciário. Por essa lógica, a realidade de um é mudada em objeto e feita explicação do outro, apesar de serem distintos e com naturezas específicas.

Por outro, a sua constante luta por não ser esquecido materializar-se no ser Grande Otelo, tendo no mesmo, paradoxalmente, o lócus de subjetividade com “fissuras temporais” de aberturas para explicitar sua própria história enquanto sujeito. Assim, insurge-se contra a sua própria morte simbolicamente fixada no ser Grande Otelo. Sebastião como Prata estabelece o seu relacional a Grande Otelo, dele se distando pela mundanidade não enquadrada socialmente, não obstante, ser sua realidade apropriada por delinação gráfica, pelo vulgar e grotesco consolidando-o em produto cultural.

Para além de um ser apenas consumível, tem suas representações como orientadoras de atos sociais isentos da condição política, visíveis apenas como entretenimento, quando ao contrário, promovem a novos suportes politizadores, que ele qualifica como práticas culturais. Desta feita, politicamente expõe lugares cujas lembranças proferem códigos de sua significação cotidiana. Isto é, desvelam roturas nas atuações culturais que fluidificam em negociações entre práticas apreendidas e

² ALEX, Viany.; Alionor Azevedo.; & ALBIM, Ricardo Cravo. **Circulo de Depoimento sobre o cinema brasileiro, Museu Imagem e Som.** Rio de Janeiro: 26/05/1967.

vivenciadas. Daí, se caracterizarem aberturas, já que, como rastros, dão sentidos aos vestígios:

(...) nossa análise consiste em sublinhar a estranheza do vestígio que “não é um signo como qualquer outro” na medida em que é sempre uma passagem, não uma presença possível, que ele indica. A observação vale para o vestígio-signo do historiador: “tomado como signo, o vestígio, em comparação com outros signos, ainda tem de excepcional o fato de significar sem qualquer intenção de fazer signo e fora de qualquer projeto que o tivesse como meta”.³

Suas narrativas quebram o objetivado imagético ou textual, politizando as práticas culturais por recorrência à experiência, opondo-se ao explicativo existenciário em Grande Otelo. Os deslocamentos realizados por Sebastião como Prata exoneram suas narrativas das conformações gráficas. É nesse sentido que consideramos as ponderações de Roger Chartier, quando nos aponta que os autores produzem textos e não obras:

Se o corpo do livro é o produto do trabalho feito pelos impressores ou pelos encadernadores, a criação de sua alma não envolve apenas a invenção do autor. A alma é moldada também pelos tipógrafos, editores ou revisores, que se encarregam da pontuação, da ortografia ou do lay-out do texto.⁴

Tais argumentações assinalam o movimento dos personagens que vai da produção, circulação à recepção, desenvolvido por um procedimento que os desviam ou os transferem dos textos para o espaço da editoração, no qual as apropriações, calculadas por arranjos que as inovam de sentidos buscam alçá-los ao mercado como consumíveis. Os alocamentos como instrumentais de modelagem à recepção propiciam duplo sentido; em que os elementos gráficos alteram os textos em artefatos culturais conformados ao mercado para satisfazerem os interesses dos leitores. Conduzem-se à recepção por meio do produto veiculado, o qual modifica-se em decorrência dos diferentes níveis de mediação, ocasionados pelas apropriações. Significam-se quando transferidos para os universos de quem os adquirem, em que também passam por novas transformações.⁵

³RICOEUR, Paul. Explicação/Compreensão. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p.212.

⁴ CHARTIER, Roger. Dom Quixote na Tipografia. In: **Os desafios da escrita**. Trad. Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 38.

⁵ O livro de Roger Chartier, *Cadernio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*, problematiza o movimento que decorre de apropriações, deslocamentos e atribuições que confere novos sentidos a dada peça em diferentes lugares da Europa no século XVII. Tal processo consiste na análise da complexidade da trama propositada pelo movimento que vai da produção, dimensionada pelo mercado,

Faz-se necessário considerar em tais enquadramentos a apropriação de práticas culturais (res)significadas, por usos e abusos das linguagens no intento de processamento do produto. Desta feita, o movimento analítico, que se faz a partir do mercado para o social, é expressivo das experiências de Sebastião, em que a pluralidade de tempos e espaços, se faz abertura à vivência suporte de sua existência, enquanto homem. A sua subjetividade aclara os processos de negociações, inclusive seus distanciamentos e aproximações conforme seus ditames, num movimento que lhe é próprio, o qual revela os diversos nós do sujeito.

A sua formatação em produto cultural nos conduz para tempos e espaços, cujas mediações, embora se reportem à pluralidade de suas atuações, desfiguram-no como sujeito para o mercado. Tomam-no com único sentido, homogeneizado identitariamente em Grande Otelo. Assim, o apelo sensório agiliza sua circulação ao irradiar suas representações imagetivamente, realçando o tropo grotesco/vulgar, que transmuta a heterogeneidade em base da paisagem temática que, por criação ilusionária, confere ao ficcional natureza histórica, em que o plural se firma como único.

As linguagens se propagam conferindo à heterogeneidade o mesmo sentido, não obstante, as narrativas de Sebastião como Prata, enquanto recordações, respaldarem em aberturas condutoras a plurais tempos e espaços, valorando suas práticas. Isto é, a sua tentativa funda em não diluir o popular no massivo, mas em distinguí-los socialmente, re-apresentando-os como expressões de suas lutas pessoais e políticas.

Assim, as suas tentativas em escrever a própria história, firmar aproximações e distanciamentos do que o convencionou como Grande Otelo, transformado em objeto de consumo, pois, pela sua mercantilização, foi ficcionalizado em plurais linguagens, identificadoras da sua mundanidade, fazendo desaparecer a sua cotidianidade diversa.

É impossível equivaler o ficcional ao real, bem como opô-los em Sebastião, uma vez que ele cria relações com ambos os universos, embora, enseje, enquanto escritor/memorialista, “fraturar” a sua homogeneidade.

É uma história a “contrapelo” ao seu confinamento em linguagens midiáticas, especialmente no cinema. Por esse dédalo, suas memórias-lembranças são um modo de

ativada pela circulação e, sobretudo, (res)significada também pela recepção. O referido jogo significa a representação, assumindo a dimensão de prática que orienta atos na sociedade. A história é significada de plurais maneiras, ajustada aos tempos e lugares de apropriações. Em síntese, a história é um ponto de referência, que passa por constantes transformações nas realidades sociais que as deslocam e as apropriam. As mesmas têm um sentido dimensionado por seu referencial de produção público e passam a ser objeto de plurais interpretações formatado ou não pelo mercado, nos assinala essencialmente que os autores produzem textos e não obras. Cf. CHARTIER, Roger. **Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 291p.

estender sua compreensão para além do mercado, o qual limitou o seu existenciário ao veio temático temporal/espacial, que designou o seu tropo cômico, em que o vulgar e o grotesco outorgam sentidos não apenas encarcerados em conformações identitárias de sua arte, mas de sua própria vida.

O popular é medido enquanto horizonte de expectativa e agracia, às suas narrativas, significados sobre a sua sobrevivência decorrentes de seu fazer no espaço do outro para avalizar sua existência pessoal e artística. É nesse sentido que as práticas culturais são elos da sua vivência, politicamente qualificadas por suas atuações explicitadas nas brechas.

Sebastião como Prata, por meio de suas recordações, amplia os tempos da memória, na medida em que em cada instante sublinha o presente em que vive entre presentes, desnudando os respectivos tempo e espaço de sua constituição enquanto sujeito, ao vincular suas experiências ao caráter fugidio da memória, que não se deixa aprisionar por ser fluida.

Desta feita, a subjetividade de Sebastião conforma e, ao mesmo tempo, fratura o reducionismo de sua existência em Grande Otelo, impedindo de nele fechar-se como explicação de sua própria identidade. As representações públicas foram construídas por ações que o envolve aos locais de produção, ativadas por um jogo de deslocamentos, apropriações e atribuições de seu universo, pelo qual constroem o ser por na lógica da intentada dominação pela indústria cultural.

As recordações de Sebastião como Prata concedem elasticidade ao seu existenciário para além do consolidado em Grande Otelo. Cada instante, como seu presente vivido, integra ao seu mosaico de experiências, como enunciadores dos seus vínculos ao mercado e fora dele. O próprio Sebastião como Prata reconstrói representações de seu nascimento à morte, cujas recordações são marcas/rastros do seu fazer e refazer como sujeito. Todavia, ressaltamos que cada presente por ele indicado destaca o seu olhar ao passado.

Nesse sentido, esculpe-se o jogo dos presentes/passados como viés do futuro intentado por Sebastião como Prata, ao reunir, em seu livro *Bom Dia, Manhã*⁶, uma variedades de materializações em formato de poemas e músicas de sua lavra.

⁶O livro consiste em seu desejo de memória para contar sua própria história. Desta feita, os poemas são resultados de seus trabalhos, suas intervenções, como janelas, ou seja, aberturas à busca de experiências tecidas em plurais tempos e espaços, cujas representações se interligam ao mercado que, ao mesmo tempo, tornam plurais suas experiências. PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

A escrituração procurou retratar sua vida enquanto pilar de sua identidade encarcerada em Grande Otelo. Por outro lado, a mediação reafirma dadas imagens públicas, cujas intervenções bloqueiam a cristalização da memória que intenta sua condição de sujeito histórico. Suas ratificações consistem em uma construção, na qual, por astúcias, se servia dos personagens ou procurava respaldar-se enquanto sujeito. Os deslocamentos realizados por ele compõem a realização do seu desejo de memória, na medida em que as recordações são registros de sua própria história. A materialidade enunciada traduz em experiências inerentes ou contrárias à lógica mercadológica. São relatos de sua trajetória, relacionando as localidades em que vivera e a diversidade de relações no campo artístico, dentre outros.

Desse modo, o passado como rastro se apresenta ambivalente por não ater-se apenas a uma mera revelação conformada à ocasião, a qual não se ajusta, mas que requer reportar-se ao seu contexto originário, descortinando os tríplices constituintes: *significante, significado e referente*.⁷ Os seus poemas procedem das experiências vividas na dinâmica relacional, que, de algum modo, delineiam a dialética escriturária da sociedade, Sebastião e Grande Otelo.

Contudo, se atribuímos aos poemas a natureza de ausência como presença, a sua subjetividade confere sentido identitário à sua existência. Daí, por apropriações seus deslocamentos montarem suportes de sua simbolização, pelo que a materialidade manifesta seletivamente o apresenta como sujeito de sua história.

Pela “inversão de sentido”,⁸ em oposição a Grande Otelo, seus poemas e músicas mostram uma subjetividade e são considerados universos “concretos” de sua própria constituição.

⁷ Os três elementos dão suporte ao conceito de representação propositado por Paul Ricoeur, conferindo sentido ao campo relacional entre a Memória e a História por flexionar memória-lembrança a *habitus*. Possibilita uma reflexão histórica, apoiada num diálogo do presente com o passado, o que conduz as aproximações e distanciamentos entre as temporalidades, sem perder de vista os referenciais. Por intermédio da escala, os referenciais, como pontos de partida, possibilitam perceber os processos de constituição e reconstituição dos usos e abusos das linguagens. O movimentar temporal se faz partir do jogo em que os sentidos se fazem configurando-se rastros e relacionando-se tempos e espaços. Entrelaçam continuidade e inovação. A representação é configurada como rastro, se faz abertura ao considerar a ausência como portadora da presença e impedindo-a, contudo, de nela transformar-se. Cf. RICOEUR, Paul. A representação historiadora. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p. 250-296.

⁸ A “inversão de sentido” em Jesús Martín Barbero constitui um procedimento que possibilita perceber a fissura entre Sebastião como Prata e Grande Otelo, bem como sua afirmação como sujeito relegado ao esquecimento. Consiste num descolamento produtor de idêntico efeito ao utilizado na construção de Grande Otelo. Não obstante, afigura-se o inevitável veio relacional da negociação pela busca de afirmação incorrer em fissura que abre perspectivas para significação escriturária por suas apropriações constituírem a chave para nova percepção do social num mosaico de ecos. A inversão de sentido na e da escrita de Prata acentua o processo de afirmação de sua identidade de forma subvertida, por oposição ao

A memória produzida por Sebastião como Prata como importante da sua história, por um lado, se faz distanciada do mercado e, por outro, se apresenta relacional, ocupando o mesmo lugar central em ambas.

Assim, a heterogeneidade apregoada pela escrituração do próprio Sebastião como Prata manifesta suas recordações de modo que a sua cotidianidade, seletivamente, modifica-se em objeto caracterizador de suas representações, como fraturas ou amplificações do passado fundante da existência do ser Grande Otelo. Por essa lógica, suas lembranças se fazem enunciadoras de outras experiências em sua infância, conferindo novos sentidos ao seu universo social, para além do veiculado cotidianamente que o limita ao âmbito artístico, num ecoar de Sebastião na poética de Sebastião como Prata que vale-se de Bastião:

Ô a Mimoso- Passa malhada!
 Cerca ali o pintado, Bastião!
 É um bocado de chão!
 Hê, tu é boiadeiro
 Ou o que é quiocê é?
 Bota o bezerro junto com a vaca!
 Daqui de Uberlândia
 Pra chegá em Barretos
 É um pedaço de chão
 E nós tem que chegá
 Com toda boiada, Bastião
 Ô a Mimoso- Passa Malhada!
 Simbora Emiliano
 É preciso chegá em Barretos
 Levando toda a boiada
 Ô a Mimoso – Passa malhada!⁹

Sua referência como pessoa distancia-se do cômico, especificado pelo tropo do grotesco e vulgar, como expressão de seu existenciário. Assim, os versos vão recriando sua própria história neles percebida para além do estabelecido, mesmo fazendo do riso expressão do popular. Suas recordações são como o espriar de sementes que não param de germinar, como resultado do processo em que Sebastião como Prata quer publicizar a sua história, dissociando-se de Grande Otelo. Neste sentido, é que ligamos a sua infância ao espaço urbano de Uberlândia (São Pedro de Uberabinha) e à zona rural, onde viveu grande parte dos seus familiares. Sua relação com o campo foi marcada pela

fraturar narrativo. Uma discussão mais acurada sobre inversão de sentido e sentidos da inversão para a dialética da escrita ver: BARBERO, Jesús Martín. Das massas à massa. In: **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. p.173-213.

⁹PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Bucólica. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.48.

vivência de seus pais e familiares de sua mãe em fazendas da região, por dependerem de tal trabalho para proverem o sustento da família. Em decorrência da morte de seu pai, Sebastião Bernardo da Costa, foi levado por sua mãe para a cidade e entregue a seus avós para que o criassem, conforme nos lembra sua Tia Dona Marolina:

É. Capim Branco. Lá que ela casou e ficou viúva e ficou esperando Francisco, irmão do Grande Otelo. Esse era caçula, quase da minha idade, o Francisco irmão do Grande Otelo. Do jeito que compreendo mais a vida do Francisco. Porque a do Otelo, quando eu compreendi por gente, assim, pra conhecer as pessoas, tudo, foi que fiquei sabendo da minha irmã. Porque ela viuviu e veio na frente pra Uberlândia. Ela veio na frente e trouxe os meninos. Trouxe o Otelo e o Francisco. O Otelo era muito travesso, muito travesso. O Oteli, Nossa Senhora! Ela não pôde ter ele na companhia dela. Entregou ele pro avô.¹⁰

Tais recordações se fazem instrumental do seu processo constitutivo da sua identidade, na qual as lembranças vicárias assumem, simbolicamente, o lócus que confere sentido à sua formação e o ligam ao seio familiar:

Tadeu: Mas ele fez espetáculo aqui no circo, não fez? Quando criança.
Dona: Marolina: Fez. Fazia espetáculo demais da conta ai. Ih!!! Meu filho. E quando ele tava, ia com o avô dele lá pra roça, ele inventava em pescar. Inventava pescar. Ele passava a mão na varinha e ia pescar. Você sabe, você conhece aquele peixe que chama Lambari? Você sabe o que é Lambari? Pegavam aqueles Lambari, você sabe aqueles Lambari, aqueles timburizim, tem um dentro, tem um dentro das redes, você sabe? Pois é aquele timburé. Nem um vento na tripa assim a lado assim, dentro das tripas. Pegava, tirava as tripas e tirava aquele vento que tava dentro. Peixe e engolia. Engolia aquilo. Pescava só para tirar aquilo pra ele engolir. E ele me chamava de tia e antigamente era um respeito que só ver no. Ele falava, tia engole pra nós ver ser artista. Eu falava eu não. Não vou engolir isso; não sou porco igual a ocê. Porco. Quase todia pegava pra mim engolir aquilo. Era dentro do peixe e engolia aquilo. Ai ele ficava ser artista. - “Eu vou ser artista a Senhora vai ver. Eu vou ser artista e a Senhora não vai ser.” Também não topassano artista nada pra você é!. Tive antipatia e ainda brigava com ele. Você fica quieto. Eu não; mexer com isso não. Ele engolia aquilo. Quando ele veio de lá, ele veio mais artista, fazendo mais arte do ele era. Ai meu avô via..., como eu to te falano; ai que te no seguimento minha avô, meu avô deu ele pra essa muié. Ele foi nessa companhia fazer graça lá no circo, levou ele.¹¹

Os códigos sociais de conduta do viver no campo são peculiares aos familiares de Sebastião e, de algum modo, pela entrevistada explicam a sua educação pessoal. Enuncia a zona rural como seu próprio espaço de sua sobrevivência, enquanto para

¹⁰ SILVA, Marolina Francisca da. **Depoimento**. Uberlândia, 20/02/2003.

¹¹ **Ibid.**

Sebastião apenas como laboratório, uma escola, que possibilitou transformar-se em um grande artista:

Tadeu: Como ele aprendeu a dançar?

Dona Marolina: O Otelo?

Tadeu: Ahn.

Dona Marolina: Por conta dele si próprio. Ninguém ensinou não. Ele já nasceu com aquele dom, né? Ai ele era mais o menos desse tamanho assim, tava com o avô. Morava com o avô. O avô ia na roça, lá onde nois morava e levava ele, era desse tamanzinho. Assim, levava o Otelí. Mas o Otelí era levado demais. Chegava lá entrava, naquelas fazendas e chamava ele lá para cozinha, na vinda dele arrumava um jeito de ir na sala, pra ele na sala ia na casa do outro. Não tava sabendo onde era a sala, mas, porque queria conhecer a casa do outro. Ai vinha ele com quatro dia de luta e depois que eu acabava de ver tudo ele dizia: “uai! eu não tô achando a sala. Onde é a sala? Ai, mostrava ele a sala. Mas, ele não ia em nenhuma sala, porque é a casa do outro. Do que ele era... do tanto que ele era levado.

Ai foi ficano na companhia do meu avô, meu avô tamem não levou ele. Porque ele saia daqui, tinha tal capitãozinho... morava numa fazenda muito longe, morava nessa fazenda. Ele saia daqui ia fazer compra, ia lá nessa fazenda lá, pegava pouco prá lá. Meu pai; meu avô levava ele pra capinar, ele largava a enxada, batia, fazia graça pra rua, pra rua, que era avenida, na esquina. Fazia graça lá, cantava, gritava, fazia graça lá pro povo. Meu pai vai, meu avô vai não agüentou ele. Não agüentou ele. Ai deu ele pra uma Companhia pra uma muié, que tinha seus comprados. Que tinha, que tem, a companhia sabe, você sabe, companhia, né?

Ai, deu ele pra essa Companhia e ele foi embora pra São Paulo, tanto..., ele tinha essa muié como mãe dele.

Ai ele foi pra essa companhia pra São Paulo. Primeiro de tudo ele foi pra São Paulo. Aqui trabalhava. Trabalhava no hotel, até por isso que ele tem esse nome de Otelo. Grande Otelo limpava sapato.¹²

Se, por um lado, as lembranças de Dona Marolina regem seu passado aos espaços urbano local, por outro, apresenta também o seu atrelamento ao campo, pleiteando de algum modo, a memória ou identidade de Tião/Otelo pela vivência no seio familiar de cunho rural. As lembranças externam a expressividade das lutas de representações, que entrecruzam sua memória pública à familiar, construídas para justificar a existência do mesmo na localidade. Tal experiência familiar se deveu à integração em uma família que mantinha um pé no rural, mas também relações com o espaço urbano:

Tadeu: Quando a Senhora vinha da roça a Senhora ia em algum clube, algum lugar na praça, onde a Senhora vinha ? Onde a Senhora ia?

Dona Marolina: Quando eu vinha aqui passar?

Dona Marolina: Quando eu vinha aqui passar? Ih... meu filho nós não ia em casa nenhuma não; nois ficava em casa da mãe dele e na casa da

¹² Ibid.

minha avó. Mas passear assim na rua nós quase não passeava não. Ele não me levava também não.

Tadeu: Por que ele não deixava?

Dona Marolina: Antigamente a criação era muito diferente, né? (risos)

Minha criação era muito diferente. Nois vinha somente pra vim pra casa de nossa avó e passear um pouco lá na casa da Maria, poucas vezes. Mas nois ficava era na casa de minha avó. Não passeava na rua não. Nós não foi criado igual o Otelo não. O Otelo veio do berço. Porque foi demais, mas gostava dele, era meu sobrinho.¹³

O modo da mesma se remeter ao espaço urbano é a forma de estabelecer o seu distanciamento com Tião/Otelo. Enquanto restringe a sua formação ao campo, atribui ao mesmo outros códigos sociais, pelo que se tornavam distanciados. No entanto, a memória familiar, por ambos compartilhada, pauta-se numa educação de respeito e regras sociais dos ensinamentos paternos que, ao contrário, os aproximam:

Não sei: nós brigava. Brigava um com o outro em tempo. Ele pequeno, que ele ia prá lá com meu avô, Nossa Senhora! mas nós brigava demais. Ih! Porque ele era muito artista, muito levado e eu não queria aquilo. Nois brigava demais. Ele só falava assim: -“ é Tia Negrinha antes eu fosse tio da Senhora, antes eu fosse tio da Senhora.” Pro ocê me bater, então vem me bater. Porque a mãe dele criou eles não é como os de hoje não. Os meninos de hoje não sabe nem quem é o pai. E lá no tempo que eu fui criada. Meu sobrinho não tinha quem era mais novo nem quem era mais velho, era tio, era respeitado. Todos os dois era mais novo do que eu, mas me respeitava como se fosse uma senhora. Eu é que zangava com eles, eu é que brigava com eles, eu batia neles. Ih ... eu pintava com eles. E eles caladinho não dava nenhuma resposta. Depois desse tempão em respeito a papai.¹⁴

As referidas lembranças somam-se às de Sebastião como Prata por caracterizar seu poema como fraturas e, ao mesmo tempo, aberturas que ensejam percebê-lo para além das suas rotulações. Os versos designam suas raízes silenciadas nas relações sociais pelo artístico. Daí nutre recordações de experiências vividas na infância, vinculadas ao campo, à simplicidade da vida e ao seu enraizamento à localidade. Tais re-apresentações são paisagens impeditivas de institucionalização a uma narrativa com pretensão de autoridade privada de contradições, que se cria urdida ao mercado e, concomitantemente, a sua utilização pela localidade. Nessa mesma direção, o poema abaixo reporta representações encobertas por uma memória cristalizada e dada a ler como verdade tácita, distante de uma narrativa que o presentifica em logradouros como a Estação Ferroviária Mogiana, ao Hotel e ao Circo:

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

Não discunfia não João
 Cumeçô a coiêta, i ocê recebe
 O qui é de minha obrigação
 O dinheiro de aluguer da inxada
 E mais uns mio
 Pras criança i pras criação
 Cê me conhece
 Nois brinquemos junto
 Tomemos banho no córgo
 Quano nois era minino.¹⁵

O eu lírico manifesto no poema denota a sua identificação como o popular que tenta afirmar e expressar e que também era usual aos contemporâneos de Sebastião Bernardo da Costa, ou seja, de Bastiãozinho, Tziu ou Bastião.

Embora os elementos Estação Ferroviária, Circo e Hotel não figurem em seus poemas, não se opõem à usual memória justificativa de seu alcance artístico num reducionismo dos personagens, assim propiciando o seu direito de existir também como sujeito histórico.

Por essa lógica, Sebastião como Sebastiãozinho se faz relacional à localidade, especialmente ao prostíbulo da Maria Cobra, onde aprendeu a dançar o Maxixe, conforme Revista Uberlândia Ilustrada de 1956:

“Lá das tabocas vêm a cidade a <<Tia Silvana e mais atrás o pai Antônio>> manquejando com o bastão.
 O creolinho serelepe que vem conduzido pela mão da Tia-Silvanna é o Sebastiãozinho,
 Está dançando Maxixe agora, onde na esquina uma roda de populares o aprecia.
 E um curioso indaga:
 Onde você aprendeu a dançar maxixe tão bem assim, Bastiãozinho?
 E ele:
 Foi as muié lá do bordel da Maria Cobra que me ensino dança.¹⁶

A prática cultural que traduz a representação construída enquanto expressiva da infância de Sebastiãozinho foi qualificada como artística, pois, em 1956, singularizava o processo de enraizá-lo à localidade. Todavia, a referida prática social, situada em tempo e espaço de sua habitualidade, era, costumeiramente, executada em prostíbulos. Conflita com as significações sobre a cidade, já que destoava dos seus inspirados ideários progressistas, embora nela a mesma fossem praticada por pessoas de diversos

¹⁵PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. “Não discunfia não João”. **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.51.

¹⁶**Revista Uberlândia Ilustrada**. Uberlândia, n.º 75, 1956, p. 05.

segmentos. Sobretudo, Sebastião, criança, paradoxalmente, é tido como promotor de sua aceitação pelo caráter artístico de que a dota, em contraposição à sua pejoração social.

O maxixe é o recurso que supostamente converte Sebastião numa figura pública. Tal dança, porém, não era uma prática artística na referida época, por contrariar a moral desejada que conflituosamente se entrecruza ao viver da cidade. Embora não reconhecida socialmente, era legitimada pelos freqüentadores dos lugares boêmios, onde era apresentada. Portanto, ao ser admitido na Companhia Negra de Teatros de Revistas¹⁷ em São Paulo, não é de se admirar que o mundo novo que se abria a Sebastião fosse uma novidade tão grande, já que não se pode esquecer que localmente ele vinha fazendo pequenas estréias com os shows que vinha delineando estas platéias. Muito criança ainda, já dava entrevista em nome da Companhia, aparecia em programas de rádio divulgando os espetáculos e shows, conforme é notório na foto a seguir:



Testemunho Imagético 74. Sebastião como Pequeno Otelo nas Companhias Negras de Revistas em São Paulo. In: *Grande Otelo um artista múltiplo*. Embrafilme, Funarte, Inacen, 1985. Legenda/Imagem 1.

¹⁷ Uma reflexão mais acurada ver: DOURADO, Ana Karicia Machado. **Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Otelo**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdades de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BRITO, Deise Santos De. **Um ator de fronteira: uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 a 40**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade São Paulo – Departamento de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

A referida imagem, na interpretação de Deise, direciona a exploração de Grande Otelo, embora seja de Sebastião como Pequeno Otelo, numa perspectiva artística que assume a seguinte interpretação:

Otelo entrou na companhia com aproximadamente 11 anos de idade. Esse encontro do ator com um grupo de artistas negros significou uma experiência tanto artística quanto identitária. Ele vivenciou situações de aprendizado a partir da observação, aprimorando seus dotes. Otelo surgiu no grupo com uma novidade, num período em que a companhia tinha que buscar formas para se revitalizar. Dotado de qualidades e habilidades artísticas peculiares para uma criança de sua idade, engrossando o caldo do grupo infantil de crianças precoces, este ator mirim pode ter representado “a carta na manga” de Jaime Silva naquela ocasião delicada pela qual a Companhia passava. Além da saída de D’ Chocolat, Jandira Aimoré e Dalva Espíndola deixariam a trupe migrando para a Ba-Ta-Clan Preta.

A altivez cênica de Otelo foi um grande destaque pode-se ter uma idéia a partir de sua fotografia (figura 4), retirada durante o período em que ele participou da Companhia Negra de Revistas, constata-se um pouco o quanto sua postura de artista mirim era semelhante à de um artista adulto.¹⁸

São poucos os vestígios que nos dizem do viver de Sebastião nas referidas companhias, todavia, tal imagem como expressão de sua sobrevivência nos possibilita abrir novos horizontes de expectativas ao nos referimos ao sujeito.

Se, por um lado, a interpretação dessa autora confere ao mesmo, a partir de sua postura corporal, uma conduta adulta, embora criança, por outro, enquanto pessoa, o que percebermos é o amadurecimento precoce de um infante que teve de incorporar novos códigos sociais não peculiares à sua faixa etária, para prover a sua sobrevivência. Além disso, ressaltamos que a referida imagem também nos permite afirmar que o mesmo, ainda criança, fazia parte do rol das demais submetidas a exploração infantil à época. Exemplo disso é o fato de ter que permanecer nu, por determinação de seu tutor Mário Nunes, para não ir à rua e faltar aos ensaios:

Mas enquanto isso, era eu sozinho. Quando comecei a ser dirigido por Dona Abigail, foi treinando um monólogo. O ponto, Mário Nunes, me deixava nu dentro do quarto, para evitar que eu saísse.¹⁹

¹⁸BRITO, Deise Santos De. A maturidade de um jovem cômico. In: Um ator de fronteira: **Uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 a 40**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade São Paulo – Departamento de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. p.59.

¹⁹ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100 anos de abolição. In: BARBOSA, Maria trindade (org.). **Consciência Negra, Depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**. São Paulo, MIS Editorial, 2003. p. 68.

Daí, acelerar o seu amadurecimento precoce longe de seus familiares. Por sua vez, reiteramos que o seu envolvimento artístico, de algum modo, seccionou sua infância, já que as atividades por ele assumidas obrigavam-lhe a agir como não se fosse um infante. Mediante o exposto, são relevantes os questionamentos: Como vivia essa criança longe da tutela de seus familiares? Como era conviver com pessoas estranhas? As diversas experiências vivenciadas por Sebastião, tanto em Uberlândia quanto em São Paulo, forçadas ou não, proporcionaram-lhe, de algum modo, uma maturidade precoce pela sobrevivência? Na referida companhia, Sebastião, apesar de desenvolver atividades de caráter teatral, tinha como ponto forte o Maxixe, atrativo aos leitores dos espetáculos, pela peculiar sensualidade. As suas recordações em uma de suas entrevistas salientam tal tese:

(...) Em São Paulo aprendi muitas músicas. Inclusive aprendi uma Jaí (...) Costa (mulher formosa mulher brasileira), aprendi tango (cantar). Entrei para a companhia (...) Revista, por intermédio de Oduvaldo Viana. Já estava no teatro em Campinas, no Teatro Grenc. Companhia de Sebastião Arruda. De lá de Campinas vim para São Paulo para fazer apresentação da companhia (...) Depois o Jardel (...) Chegou de São Paulo com a Companhia Trololó e nesta Companhia eu tomei parte do festival do ator Danilo de Oliveira. Eu dançava um Maxixe com uma menina chamada Gabi.

RCA - Tinha sido francesa.

GO - Ela era brasileira.

RCA - Porque tinha uma Gabi francesa.

GO - Porque tinha uma Gabi francesa.

GO - Essa era brasileira. Ela tinha uns dez anos. Então nós dois dançamos um Maxixe, era o sucesso da peça. Neste festival, aliás, eu ofereci uma poesia ao meu particular amigo e colega Leopoldo Fróes. Uma poesia de Campo Amor. (ele declama a poesia) porque a flor tinha nascido dentro de uma caveira. (ele está se referindo a poesia).²⁰

As memórias-lembranças não assumidas enquanto ausências que são presenças se fazem expressões das sobrevivências das imagens como rastros. São aberturas do relacional de Sebastião como Prata e Grande Otelo. As potências de irrupções de Sebastião como Prata acarretam polifonias pelos lugares, em que as muitas vozes proliferam temporalmente a sua existência.

Embora a centralidade das narrativas, tanto acadêmicas, quanto veiculadas das mais variadas formas afirme a sua eloquência artística, no entanto, o sujeito se espraia para além desse contexto. Isto é, a experiência de Sebastião se faz fundamental para a modelagem de seus personagens, constitui-se no laboratório para a efetividade do labor.

²⁰ALEX, Viany.; Alionor Azevedo & ALBIM, Ricardo Cravo. **Circulo de Depoimento sobre o cinema brasileiro, Museu Imagem e Som**. Rio de Janeiro: 26/05/1967.

Ainda, tais lugares lhe oportunizam fazer-se homem, lutando pela sobrevivência e assimilando os códigos por ele requeridos. Apesar de reiterarmos ser a sua vida suporte à arte, ao contrário, esta não pode ser tomada simploriamente, equivalente a primeira. Dizem de suas atuações no cinema, no teatro e no campo musical, podendo, inclusive, extensivamente deixar entrever o seu existenciário, embora não se equivalha a ele.

Sebastião como Prata se apropria do seu universo para elaboração dos personagens que encena, transmutados em Grande Otelo pela mídia. Institui o elo entre Sebastião como Prata e sua arte e não equivalência, já que seus processos de formação são distintos. Mesmo as companhias Negras de Teatro de Revistas sendo consideradas marco de sua carreira artística profissional, é imprescindível reportar à sua vivência de rua, por constituir-se numa escola tanto laboral quanto de vida, para sua formação enquanto sujeito. Isto é aludido por Roberto Moura²¹ ao referir-se à experiência de Sebastião em São Paulo pelo fato do mesmo tê-las integrado e ter tido que viver na rua:

São algumas experiências, algumas pessoas, naqueles idos de 44, quando o sucesso calorosamente o abraçava, quando os limites para os negros se curvavam frente a seu carisma, que manteriam viva em Othelo a perspectiva de um ator negro, de um homem negro na sociedade brasileira. Por um lado, a experiência pelas ruas, ele nunca abriria mão; por outro, gente como Abdias do Nascimento²², com quem fortuitamente ele tinha convivido rapaz, quando dividiram um quarto de sótão numa modesta pensão situada na avenida São João, em São Paulo. Isso, em 32, ao fim da Revolução Constitucionalista, daquela época, quando sem trabalho perambulava nas ruas fazendo graça pra comer, os dois negros discordavam. Othelo achava que Abdias era recalcado, sem paciência e que suas posições militantes só podiam levar a dividir as raças. Mas em

²¹ Um complicador em Moura é abordar Sebastião fazendo-o Grande Otelo, desconsiderando as demais personificações.

²² Nasceu em Franca, São Paulo, em 1914, o segundo filho de Dona Josina, a doceira da cidade, e Seu Bem-Bem, músico e sapateiro. Abadias nasceu numa família coesa, carinhosa e organizada, porém, pobre e vai se diplomar no Atheneu Francano em 1929. Com 15 anos, alista-se no exército e vai morar na capital São Paulo. Na década dos 1930, engaja-se na Frente Negra Brasileira e luta contra a segregação racial em estabelecimentos comerciais da cidade. Prossegue na luta contra o racismo organizando o Congresso Afro-Campineiro em 1938. Funda em 1944 o Teatro Experimental do Negro, entidade que patrocina a Convenção Nacional do Negro em 1945-46. A Convenção propõe à Assembléia Nacional Constituinte de 1946 a inclusão de políticas públicas para população afro-descendente e um dispositivo constitucional definindo a discriminação racial como crime de lesa-pátria. À frente do TEN, Abdias Organiza o 1º Congresso do Negro Brasileiro em 1950. Militante do antigo PTB, após o golpe de 1964 participa desde o exílio da formação do PDT. Já no Brasil, lidera em 1981 a criação da Secretaria do Movimento Negro do PDT. Na qualidade de primeiro deputado afro-brasileiro a dedicar seu mandato à luta contra o racismo (1983-87), apresenta projetos de lei definindo o racismo como crime e criando mecanismos de ação compensatória para construir a verdadeira igualdade para os negros na sociedade brasileira. Como senador da República (1991, 1996-99), continua essa linha de atuação. O governador Leonel Brizola o nomeia Secretário de Defesa e Promoção das Populações Afro-brasileiras do Estado do Rio de Janeiro (1991-94). Mais tarde, é nomeado primeiro titular da Secretaria Estadual de Cidadania e Direitos Humanos (1999-2000). Disponível em: <http://www.abdias.com.br/biografia/biografia.htm>. Acesso em: 20/05/2015.

44, quando Abdias funda o Teatro Experimental do Negro, um marco no teatro brasileiro, para abrir espaço para ator negro, lembrando-lhe a Companhia Negra de Revista, a amizade entre os dois se renova, participa de um dos seus seminários, sua prosperidade lhe permitido ser solidário, hospedando o amigo na sua casa na Urca, paga pelo cassino.²³

Moura estabelece o diálogo do presente de Sebastião como Prata (1944) e o seu passado (final da década 1920 e início de 1930), reforçando o seu lugar no cenário artístico brasileiro, destacando-o dos demais pares, apresentando-o como a grande personalidade negra carioca. Apóia-se na sua relação pessoal com Sebastião como Prata, fazendo a sua experiência pelo mero recordar. Fala sobre ele buscando engendrar por esse veio o seu efeito de verdade. A meu ver, torna substancial diferenciar o recordar de Sebastião como Prata e o de Roberto Moura, problematizando cada qual.

Ao contrário da rua, afigura-se relevante a arte para afirmá-lo, sobretudo, como consistente na formação do sujeito e não ao contrário como afirmado. Para Moura a mesma justifica o artístico e não o sujeito, despojando-o de sua existência em prol de uma interpretação pré-estabelecida na construção de sua narrativa. Apropria-se apenas de alguns aspectos do sujeito que lhes prestem a demonstrá-lo como grande notoriedade para confirmação do pré-estabelecido. No entanto, paradoxalmente, não consegue aprisionar o sujeito no ser Grande Otelo, por não tomar seu processo constitutivo. Sua narrativa é uma modelagem refratária ao processo de composição do ser enquanto sujeito. A rua perpassa todo o seu existenciário, desde a infância, conforme frisado em entrevista por ele prestada em 1967, ao Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro (MIS):

GO - A minha infância foi como de outro garoto qualquer. Soltava papagaio (que aqui vocês chamam de pipa), jogava futebol, eu gostava de gabirola. Não gostava de passar em frente do cemitério. Não gostava de ir pra casa. Gostava mesmo é de ficar na rua.²⁴

Sebastião como Prata permite recordar Sebastiãozinho em sua cidade, onde a rua era um dos principais espaços de sociabilidade sendo palco das centrais práticas culturais populares, como festas religiosas, procissões, congadas, brincadeiras (pau-de-sebo, futebol) e carnaval. Todavia, em relação à prática carnavalesca em Uberlândia, Moura faz os seguintes apontamentos das lembranças que Sebastião como Prata lhe contara:

²³ MOURA, Roberto. **Grande Otelo: um artista genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996. p.50.

²⁴ ALEX, Viany; Alionor Azevedo & ALBIM, Ricardo Cravo. **Círculo de Depoimento sobre o cinema brasileiro, Museu Imagem e Som**. Rio de Janeiro: 26/05/1967.

(...) No Carnaval era um furor, se metendo no meio do curso dos granfinos da cidade, subindo no paralama dos carros com sua fantasia improvisada de serpentina.²⁵

A descrição construída por Moura transforma os episódios narrados emotivamente o que confere ao ficcional natureza histórica. Nesse sentido, há, entre o falar do sujeito e as atribuições do autor, intencionalidade ao aglutinar dados pontuais como se integrais, destoando do “real” para certificar um lugar especial a Sebastião como Prata no carnaval. Desta feita, Moura presentifica-o a partir do seu passado. Tal deslocamento, apoiado na sua própria experiência, cria ilusão do referente em substituição à historicidade. Assim, o episódio narrado encena um falar sobre Sebastiãozinho, inserindo-o no carnaval em um universo que não é próprio de uma criança, mas de adulto. Daí o exagero propositado pelo autor engrandecer a sua genialidade já na infância.

É apresentado como já estabelecido, buscando vetar a perscrutação de sua condição humana, confiscada pela de ator, com o recurso de sua própria infância. Primordialmente, a rua torna-se referência a Sebastiãozinho por oportunizar-lhe fazer-se homem e, sobretudo, pelos modos que utiliza futuramente essa infância nas construções de seus personagens.

Tem na mesma o lócus que o acompanha vida a fora, tendo como referencial as brincadeiras e as lendas populares que permeiam o seu viver imaginativo. O seu fazer e refazer social entrecruza suas experiências pessoal e profissional, ligando amores, boêmia e laços de amizades. Simultaneamente, ela é reclamada tanto nos momentos de tristeza quanto de glória. Considero-o elemento possibilitador da visualização do distanciamento de Sebastião como Prata, seus personagens e Sebastião como Otelo.

A rua cadencia o entrelaçamento temporo/espacial entre Sebastião como Prata e Grande Otelo. Para o primeiro, a mesma é o chão do seu existenciário, enquanto, para o segundo, suporte que dá existência às moldurações que o configura em Otelo.

Moura faz da rua referência para o palco no Brasil. A sua descrição dos episódios, paulatinamente mostrados por dosagem de sentimentalismos, envolve o leitor, impedindo-o de perceber a trama que traça para Sebastião em Grande Otelo.

O seu construto se vale dos lugares cuja tessitura portadora de fios se urdem ponto a ponto e o seu interesse foi o de dotar de sentido integral a realidade encoberta

²⁵ MOURA, Roberto. **Op. cit.** p.15-16.

de Sebastião. Contudo, a mesma se faz abertura, pois que as experiências de Sebastião infância se multiplicam na sua vida adulta.

Percebemos nesse veio, serem variações de lembranças de Sebastião, expressões do seu transformar relacionado à pluralidade de lugares sociais que, de algum modo, fluidificou o seu constituir e reconstituir.

A percepção de mundo de Sebastião é de caráter relacional e composta pelas suas variantes profissionais e mundanas, como materializado no poema “Estou aqui!” produzida por Sebastião como Prata na década de 1980. Ao dialogar seu presente com o passado remete-se a uma diversidade de experiências e lugares como culturalmente expressivos de sua formação:

Estou aqui
 Eu sou o Rio, das batucadas
 De Samba
 Dos terreiros de samba
 E da Praça Onze, neném
 Estou aqui
 Eu sou o Rio da Cinelândia
 Sou o Rio de Mangueira
 Estação Primeira
 Estou aqui
 Pra quem quiser me ver
 Sou o Rio
 Do Brasil, bem brasileiro
 Rio do Leblon
 Ipanema, Copacabana
 Rio do mil réis
 E do cruzeiro também
 Que deve a todo mundo
 Mas não paga pra ninguém
 Senhores, eu sou o Rio
 Rio do céu estrelado
 Carnaval, muito enfezado
 Rio, que era do português
 Agora é da mulata
 Do malandro, que desacata
 Rio, gostoso do professor sem tostão
 Da professorinha suburbana
 Que atura o moleque chorão
 Que virou o presidente
 Da grande e linda nação
 Cheia de encantos mil
 Eu sou Rio, senhores
 Do meu querido Brasil,
 1989²⁶

²⁶ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Estou aqui! In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.78.

A data de elaboração do poema revela o presente de Sebastião como Prata, enquanto os seus versos nos conduzem retrospectivamente ao seu entrelaçamento, especificamente à cidade do Rio de Janeiro a partir da década de 1930. Na referida data, o mesmo ainda não era Sebastião como Prata, mas Sebastião Bernardo da Costa.

Seu recordar se pauta pela polifonia dos lugares, cujos ecos se apresentam como aberturas temporais e demonstram seus elos com a referida localidade, à qual deseja integrar-se pela sua pulsação atrativa, já ocorrente antes dele lá chegar. Daí o seu envolvimento com esses territórios se caracterizava em necessidade de senti-la para nela enraizar-se. Seu desejo não era apenas entendê-la, mas tornar-se seu integrante.

Para justificar tal intenção, Sebastião como Prata entrecruza duas temporalidades. A primeira que antecede à sua chegada na cidade, aludindo aos portugueses, e a segunda, que tem como referência a mulata. A cidade que o mesmo conheceu, dele se fez símbolo, alicerçou-se sua identidade social, tomou-o como sua própria expressão e o apresenta vinculado às experiências populares, sobretudo, dos negros. Daí manifestar os aspectos que, por um lado, o fazem público e, por outro, lhe asseguram pertencimento a ela.

Os versos vão, gradativamente, nomeando os lugares num processo de sua atestação como símbolo da localidade. Constituem aberturas a serem descortinadas, na medida em que apenas nos reportam a lugares apontados pelo mesmo, como importantes na sua constituição social.

Assim, cada verso demonstra a profusão de suas experiências. Nesse viés, a integralidade do poema é sintetizada no seu envolvimento com a cidade, configurada num caldeirão cultural. Sebastião como Prata exercita suas recordações por intermédio da exposição dos lugares relevantes ao seu envolvimento com a cidade. Cronologicamente, organiza o poema enumerando referenciais que (res)significa para ressaltar sua mundanidade na mesma. Seus versos se pautam pela preocupação em explicitar o seu cotidiano, exemplificando vivências pelas quais, como sujeito, se fizera símbolo do lugar.

Incorpora-se ao seu cosmopolitismo afirmando sua peculiar geografia em sua mutabilidade social:

Eu sou o Rio, das Batucadas
De samba
Dos terreiros de samba
E da Praça Onze, neném²⁷

²⁷ Ibid.

Os quatros versos expressam aspectos da cultura negra, que Sebastião descobre e assume. São nítidas, aqui, as mudanças que se operam em sua vida na medida em que, anteriormente, esteve vinculado à religiosidade católica, em decorrência das famílias que o adotaram em Uberlândia e em São Paulo. Reafirmo que sua instalação no Rio de Janeiro lhe impôs a incorporação de novos valores e, sobretudo, o leva a se reinventar com o anteriormente aprendido. Tal processo vai interferir não somente em sua formação artística, mas pessoal, conforme apresenta Ana Karícia:

Se a observação é fundamental na arte de representar, as condições de Grande Othelo no ano de 1936 proporcionaram um laboratório riquíssimo, mas seria imprecisão dizer que Otelo nesse período apenas observou bem de perto existências com as de Elpídio e seus companheiros de romance. Não, a coisa foi mais radical, sem o distanciamento de quem vai só para olhar. Otelo viveu essas condições, dormia nos bancos das praças e em hospedarias de mil réis.²⁸

Sua interpretação se apóia na literatura brasileira para buscar recursos que respaldem a arte de rir e chorar de Sebastião como Grande Otelo. Constata que a arte de viver da malandragem é o artifício empregado pelos personagens citados, dos quais se valem também de Sebastião como Prata como usuais às suas atuações fílmicas ou cênicas. Nesse sentido, não há por parte da mesma uma preocupação em separar a arte de Sebastião de sua vida pessoal. Equivale a realidade de Sebastião a de seus personagens, apesar de deixar entrever vestígios de sua humanização. Intenta interpretá-lo como instrumental de sua atuação tanto no cinema quanto no teatro, tendo por centralidade de sua trama o campo cênico, encobridor do próprio sujeito. Daí, não o percebe como um sujeito social, mas apenas ator em constituição com a apropriação do seu vivencial para demonstrar tal condição.²⁹ Sua obra é carente das variantes de Sebastião, reduzindo-o a Grande Otelo.

²⁸ DOURADO, Ana Karícia Machado. O que faz rir, faz chorar. In: **Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Otelo**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdades de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. KARÍCIA, Ana. p. 141.

²⁹ Embora o ator seja um sujeito social, a autora se prende ao artístico em detrimento dessa complexidade demandada pelo sujeito. Daí ter percebido a necessidade de tratar de modo complementar tais aspectos não apenas frisando o ator, mas também o sujeito. Torna-se um complicador compreender o ator como totalizante do sujeito, haja vista que ele expressa parte e não o todo.

6.2. OS LUGARES ACOLHEDORES

Nesse sentido, os diferentes lugares apresentado pela autora, desde a sua cidade natal até as Chanchadas da Atlântida, são transformados em cenários de sua formação artística, sutilmente intercambiáveis ao sujeito. Contudo, não o revelam como homem e sim como ator. Desse modo, o rir e o chorar constituíram nos elementos centrais de sua tese, equivalendo as realidades dos personagens e sujeito num pretense efeito de verdade transmutado em Grande Otelo. Entretanto, o experimentar de Sebastião Bernardo da Costa se faz pela empreitada popular. Recorre ao morro, já que eram notórias as suas vivências a este espaço, inclusive como lugar de produção cultural. Ao contactar as favelas, defronta-se com elementos oportunistas de sua afirmação tanto pessoal quanto profissional. Decorrem daí seu reconhecimento por tais espacialidade que deságua no seu próprio pertencimento às mesmas:

Favela, você que vive
No coração da malandragem
Tem pena deste vagabundo
Que quer ser bamba
Mas não tem coragem
Pelos teus valentes eu peço
Pelas suas ribanceiras imploro
Eu quero ser bamba favela
E é só por isso que eu choro

Quero as minhas noites de luar
Ser respeitado quando batucar
Quero ver as morenas sambando
Ao som do meu tamborim
Eu quero favela
Que tudo vá por mim.³⁰

Em Sebastião³¹, a favela não está fora da esfera social que tece a sociedade. Pelo contrário, é percebido como locus de variação de suas práticas culturais. O desejo de ser bamba se faz num movimento para dele fazer parte. Daí, apresentá-la como entranhada à cidade. Concebe-a imbricada ao cenário tido como urbano, na medida em que nela transitam práticas sociais reconhecidas socialmente.

³⁰PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Estou aqui! In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.78.

³¹ A usualidade do nome Sebastião advém do fato do mesmo ainda não ter feito sua opção por Sebastião Bernardes de Souza Prata.

Os diálogos entre os referidos espaços do morro produzem a polifonia das suas vozes, indicando a latência de conflitos e disputas que entrecruzam modos de vidas. As pessoas e os lugares sofrem transformações, daí as respectivas práticas culturais ocorrerem por deslocamentos, apropriações e atribuições. São fluidas por negociação conformada e resistência, já que sobrevivem se fazendo visualizadas no cenário público e persistido como brechas nas linguagens.

Por meio das recordações de Sebastião é possível afirmar que a cidade é continuamente renovada pelos códigos culturais num estreitamento ao morro, entrecruzando a noite e o dia, não como lugares que se opõem, mas que são relacionais e integrantes de uma mesma realidade no fazer e refazer de sua cotidianidade.

Sebastião por meio de Sebastião como Prata, se situa entre a experiência e o desejo de memória ao demonstrar a sua expectativa de futuro e ao objetivar tornar-se uma figura pública na década de 1940, na referida localidade. Se, por um lado, desejava conquistar a mesma, ser reconhecido por sua arte, por outro, ao entranhá-la, necessitou buscar socorro na favela. Já identificava a mesma como matriz cultural, ou seja, ganhar a cidade era, para ele, de algum modo, nela se enraizar, em síntese, conquistar a própria favela.

A pretensa maturidade precoce foi um exercício forçado, decorrente de uma necessária afirmação pela sobrevivência, mas que não o isentou de um vazio que repercute na sua desalentada personalidade e percalços. Daí, reconhece a importância da favela para sua projeção, pois a mesma produz aceitação e reconhecimento sociais. Tornar-se parte da cidade era ser reconhecido pelo morro e, ao mesmo tempo, a sua oportunização pública.

Sebastião como Prata atribui à favela o potencial de matriz cultural, já que a cultura do morro era e foi uma referência para torná-lo bamba. Manifesta ainda que por necessidade, aprendeu seus códigos e sua linguagem, na medida em que a mesma era um dos principais referências culturais cariocas.

Daí, se integrar à mesma, não significava apenas apropriar-se de suas práticas culturais para instrumentalizar sua arte e obter o seu reconhecimento social. Representava, sobretudo, o amparo para permanecer e sobreviver na cidade. Se, por um lado, seu enraizamento decorreu da mesma ser o lugar para publicização de sua arte com reconhecimento público, por outro, ao recordá-la mostra o seu respeito e reverência às práticas lá produzidas, que lhe consubstanciaram em seu alicerce.

O ir e vir de Sebastião Bernardo da Costa³² ao morro consiste num assíduo retorno. Embora conquistasse novos espaços como Ipanema, Leblom, dentre outros, seu liame básico é com o referido universo que lhe propicia a contínua negociação e sua própria identidade. Os mesmos geograficamente peculiares ao seu cotidiano, paulatinamente, são difusores da cultura da favela, lócus pulsante de produção num cenário tido como urbano. Daí, o seu viver interligar-se ao morro, à Praça Onze, aos Terreiros de Samba e à Lapa, embora cada qual mantendo a sua especificidade, porém, compartilhados valores em razão da favela ser a matriz cultural.

Desta feita, Sebastião Bernardo da Costa entrelaça-se à Lapa, por ser a mesma expressiva deste movimentar. Por ela nutre afetividade declarada, sentimento de aprendizado, o de mestra da vida, por ter sido sua âncora. Assim, com ela a sua proximidade é especificada pelo seu recordar:

Você me conhece
 Conheço sim
 Gosto de você
 E você gosta de mim
 Lapa! Minha Lapa querida
 Professora de vida
 Sem você, querida Lapa
 O que seria de mim
 Você foi o meu princípio
 E você vai ser meu fim.³³

Os aludidos espaços culturais são, portanto, familiares do ser Sebastião e se fizeram suportes de sua projeção nacional. As plurais apropriações se entrecruzam a outros universos culturais também expressivos do seu fazer, enquanto espaço de sua formação pelo contato com o popular, moderador do seu mosaico cultural. Daí, as suas recordações se fazerem nostalgia, em que o contar de novo é dado a ler por ele, como se o passado fosse o próprio presente. Isto é, o passado pulsante em si, vai, paulatinamente, assumido pelo sentimento que o liga ao referido espaço. O detalhe, a descrição construída pela sua narração transformam-no em símbolo da cidade.

Sebastião, ao longo de sua trajetória, sobretudo a partir do seu reconhecimento e aceitação social, se vale da sua condição de símbolo do cinema nacional, para endossar a sua presença nos diversos meios de comunicação, com vistas ao provimento

³² Tal contexto denota a sua passagem para Grande Otelo e, posteriormente Sebastião Bernardes de Souza Prata.

³³ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Prece. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.87.

de sua sobrevivência e de seus familiares. Tal aspecto é apenas um dos vários instrumentais empregados por ele para se fazer presente na cena cultural do país. Vai criando no campo das astúcias e táticas, marcas que lhe permite também se expressar enquanto sujeito.

O poema abaixo entrelaça as rememorações nostálgicas de Sebastião como Prata à realidade contemporânea de então, e se converte num lamento pela perda de referências no Rio de Janeiro. Nesse sentido, as suas recordações estimulam a construção de sua memória, opondo presente e passado. Da geografia cultural vivenciada por Sebastião ainda como Bernardo da Costa na década de 1930, é ilustrativo o Elite Club, sobre o qual elabora o poema Saudades do Elite, em que como Sebastião como Prata rememora o seu período de Sebastião Bernardo da Costa até fazer-se Grande Otelo e Sebastião Bernardes de Souza Prata:

Saudades do Elite
Do Elite do Júlio
Quanta recordação
Das velhas trapalhadas
Com o mestre-sala e o fiscal de Salão
Dos bailes de fim de semana
Onde a cabrocha se esquecia
Do forno e do fogão....
Das festas do padroeiro
Que é S. Sebastião
Padroeiro do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro do meu coração.

O velho Elite
Hoje é tão diferente
Já não é mais aquele ambiente.....
.... Gente que vem.
Não sei de onde
Com pinta de Marquês
Com pinta de Visconde
Me chamam todos pelo nome
Eu não conheço ninguém
Elite... meu Velho Elite!
Você mudou e eu mudei também.

Como era bom a gente ver o Julio.
Sacudido ainda.
Sempre sorrindo pra uma cabrocha linda.
E o mestre-sala?
Pitoresco, mas impondo respeito
Ai de quem agarrasse a dama
E não dançasse direito!
O moleque descia a escadaria,
Descia e nunca mais subia!...

Bom tempo, aquele do Elite...

Aqui o Júlio dava um conselho:

-Cuidado, rapaz,

Olha que um dia se acaba teu cartaz

Ali, depois de uma desfeita,

Metia a mão no bolso e dava

Dez mil réis, para aviar uma receita...

E quase no fim do baile

Do Júlio ao microfone

Se ouvia a voz sonora:

-Vão se preparando com os vossos

Objetos! Está na hora...³⁴

A primeira estrofe do poema é dada a ler em oposição à segunda, cuja referencia simbólica de outrora remete para a história desse espaço de sociabilidade tornava-se difusor cultural do Rio de Janeiro. É exposto como espaço de afluxo da boemia carioca. Como outros lugares, representava a cena cultural do Rio de Janeiro e as atitudes de Júlio refletiam os códigos da convivência cosmopolita das personagens do lugar.

Não é muito difícil precisar a importância desse local para o seu universo de freqüentadores e, talvez, por isso povoe seu imaginário. Por tal relevância, está impregnado nas recordações de Sebastião. Pelo simbolismo a ele atribuído, figura-o em suas composições, firma-o nas apresentações no Cassino da Urca, exemplificado na composição a seguir, em co-autoria com Marlene³⁵:

Neca, meu camarada

O negócio é de dançar

Você está se excedendo

E eu acho bom parar

Você não é parceiro

Pra nenhuma brincadeira

³⁴PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Saudades do Elite. In: **Bom Dia, Manhã**. Poemas, Rio de Janeiro. Topbooks, 1993. p. 46.

³⁵ “Marlene, nome artístico de Victória Bonaiuti Delfino dos Santos, nascida Bonaiuti de Martino (São Paulo, 22 de novembro de 1922 – Rio de Janeiro, 13 de junho de 2014), foi uma cantora e atriz brasileira. Foi casada com o ator Luís Delfino. Tendo gravado mais de quatro mil canções em sua carreira, Marlene (junto com Emília Borba) foi um dos maiores mitos do rádio brasileiro em sua época de ouro. Sua popularidade nacional também resultou em convites para o cinema (onze filmes depois de *Coração sem Piloto*, de 1994) e para o teatro (cinco peças após *Depois do Casamento*, em 1952), tendo também trabalhado em cinco revistas depois de *Deixa Que Eu Chuto* (1950). Suas atividades internacionais incluíam turnês pelo Uruguai, Argentina, Estados Unidos (onde se apresentou no Waldorf-Astoria Hotel e em Chicago) e (apresentando-se por quatro meses e meio no Teatro Olympia em Paris, a convite de Édith Piaf, que a viria no Copacabana Palace, no Rio). Também compositora, teve seu samba-canção *A grande verdade* (parceria com Luís Bittencourt) gravado por Dalva de Oliveira, em 1953.” Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Marlene_\(cantora\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Marlene_(cantora)). Acesso em: 14/06/2015.

Porque no melhor da festa
Você quer fazer asneira

Compreende perfeitamente
A sua situação
Mas o seu comportamento
Não está direito, não
Passe o tempo dançando
Não fique nesta agonia
Depois do baile acabado
Espere na leiteria.³⁶

Apesar de deixar entrever ter sido o Cassino da Urca, o lugar de sua ascensão, o Elite Club é mostrado como logradouro dos seus prazeres. O Elite era um dos principais expoentes das noites cariocas que possibilitou a Sebastião Bernardo da Costa familiarizar-se com seus plurais códigos, sobretudo, a boemia, ilustrada no poema a seguir:

Alma lavada
Volto pra casa
Porque
Só você
Sabe me compreender
Andei por aí
Bebi,
Caí,
Levantei,
Andei em muitos bares
Mas em nenhum descansei
Depois na roda de samba
Sambei, cantei
Minha alma lavei
Alma lavada,
Voltei.³⁷

Depreende-se pela subjetividade apresentada pelo texto, de como o eu - lírico dá vazão às vivências compartilhadas das quais revela nostalgia. Os versos cantarolados por Sebastião Bernardo da Costa pausam o tempo, imprimem o gingado e manifestam suas práticas de sociabilidade. Estar na noite, de algum modo, exprimia circular pela cidade e trocar experiências no vai e vem da cultura dos bares característicos da época.

A boemia enunciada no poema antecipa-se à sua fama, perpassa os seus casamentos e, sobretudo, se exercita nos seus encontros e desencontros amorosos. Isto

³⁶ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. O negócio é de danar... In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.87.

³⁷ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. "Alma Lavada". In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.87.

é, os versos, metricamente, à medida em que são retratados, vão imprimindo movimento ao transitar de Sebastião Bernardo da Costa pela noite carioca, de modo que cada qual envolve o leitor no seu percurso noturno.

As referidas práticas, nesse contexto, se amalgamam numa aderência do artístico ao pessoal que se fazia cotidiana, conforme aponta Roberto Moura:

Seu talento abre portas, assim como ele volta a se tornar conhecido nas ruas. Nas noites de gafiera se veste de terno branco e por algum tempo chega a usar navalha. Disputa as negras com operários e malandros, geralmente com vantagem, afinal tinha charme e prestígio, e começa vez em quando a comer umas brancas, pois nessa época já circulava pelo Rio granfino e boêmio, no Café Belas Artes, no Café Nice e no Bar Hotel Palace, pontos de encontro da genesse doré e dos artistas, onde é recebido com curiosidade algum escândalo com seu vestuário vistoso, chapéu panamá, fumando grandes charutos.³⁸

Embora Moura ficcionalize a realidade de Sebastião folclorizando o seu alcance, numa pseudo-valorização, obscurece o seu cotidiano, manifesto como se fosse uma prática comum, tanto de natureza popular quanto de afirmadora de seu status. O retorno a casa se faz ao amanhecer do dia. O universo noturno é por ele a ser deliciado, em que o seu andar entrecorta-se ao beber, às quedas e à sua realização pelo samba que o faz renascer pela noite. Sua vida boêmia se confunde com a sua própria existência na noite carioca, com o gingado, a malandragem e a aventura por plurais amores.

Os seus poemas são como vozes polifônicas expressivas do seu processo de constituição. Essas múltiplas vivências corroboram ao seu emolduramento restritivamente ao campo artístico com o qual conflita.

O seu pendor pelas mulheres pode ser visto como um grande vertedouro para a sua arte. Daí notabilizar-se no seu constante recordar, o que é perceptível na música Fala Claudionor, composta em parceria Herivelto Martins, em 1946:

Por que será
Que em toda história
Existe sempre uma mulher
Por que será
Não é capaz de responder

Fala Claudionor
E chora no meu ombro
A sua dor

³⁸ MOURA, Roberto. **Grande Otelo: um artista genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996. p.35.

Claudionor
 Era um rapaz inteligente
 Vivia a vida
 Como vive tanta gente
 Uma mulher na sua vida
 Atravessou
 Fingido de amiga
 Fingido amor
 Fez do rapaz
 Um outro Claudionor
 Fez do rapaz
 Um outro Claudionor

Fala Claudionor
 E chora no meu ombro
 A sua dor.
 Anos 40³⁹

A partir da música, torna-se possível problematizar a ambivalência do ficcional, a partir do real. No âmbito mercadológico, seus personagens são direcionados ao ramo do entretenimento visando ausência de conotação política. As experiências pessoais de Sebastião são desqualificadas, como sinônimas do popular.

A louvação à mulher constitui em um dos suportes que explicitam sua subjetividade, em especial quanto à sua afetividade. Se, por um lado, as mulheres especificam o seu apelo ao mundano, por outro, despertam-lhe os sentimentos mais profundos, superando a superficialidade e apresentando-o como dotado de uma dignidade do seu humano.

Seus poemas são como canções, cujos sons enunciam as vibrações da sua alma, no paroxismo do conforto e dos conflitos experimentados na sua vida. Todavia, os distanciamentos e as aproximações entre a sua arte e a sua mundanidade vitalizam a sua humanidade impulsionando a sua lavra lírica.

Os deslocamentos feitos por Sebastião como Prata em seu livro *Bom Dia, Manhã* diferem das demais produções artísticas, inclusive por ocorrer concomitante à sua afirmação no mercado, bem como pela sua exposição pessoal como ser político, religioso, familiar, artístico e, sobretudo, em processo de agregação de novos valores em negociação aos já vivenciados.

Ao alegrar aos demais com a arte de seus próprios sentimentos revelando, como no samba “a vida não vale nada”, por Claudia Savaget⁴⁰, na década de 1940:

³⁹PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Fala Claudionor. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.119.

A vida não vale nada
Prá que me aborrecer

Sou feliz vivendo assim
Há de passar cem anos
Até que se esqueçam de mim

A minha felicidade
Está em ser quem sou
Eu sei de onde vim
E sei pra onde vou
Vivendo assim
É que eu me sinto bem
Não dou satisfação da minha vida
A ninguém
Anos 40⁴¹

Pelo poema, afirmamos já ter ocorrido a sedimentação de Sebastião em Sebastião Bernardes de Souza Prata, pela explicitação de um eu afirmado.

O poema se reporta a conflitos vivenciados por Sebastião como Prata, não especificando, contudo, a origem de tal descontentamento. Nele, o mesmo assume o centro da narrativa, com postura política afirmadora de seus valores e práticas. As críticas a que se refere mostram que possuía consciência de quem é, de onde veio e para onde vai. Ratifica sua condição de sujeito ao reiterar que sua vida não diz respeito a ninguém.

Sebastião como Prata se coloca em confronto aos problemas que o desafiam tanto em sua prática profissional quanto em sua experiência pessoal, conforme entrevista concedida ao Museu de Imagem e Som, em 1988, cujas recordações reportam à década de 1940:

“Naquela época resolvi imitar ator americano, e o Pedro Lima, que era crítico na época escreveu: Grande Otelo está muito bem imitando o Stefan Fatchid, mas ele precisa fazer uma prótese urgentemente – eu não tinha dentes.”⁴²

⁴⁰ “Cláudia Savaget é uma dessas cantoras raras, que conquista o aplauso de todas as classes de público. Com isso, ela se não só se consagrou como uma das mais requintadas interpretes do samba (a ponto do grande Cartola considerá-la como sua melhor intérprete), como também tornou-se respeitadíssima entre compositores e músicos, por seu rigor técnico e seu apurado bom gosto. Neste CD, apropriadamente chamado “Caminhando”, Cláudia Savaget transita da informalidade à plena sofisticação: interpretando obras de Noel Rosa, Custódio Mesquita, Chico Buarque, Guinga, Nelson Cavaquinho e até uma canção inédita.” Disponível em: http://www.tratore.com.br/um_artista.php?id=15715. Acesso em 15/07/2015.

⁴¹ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. A vida não vale nada. In: **Bom Dia, Manhã**. Poemas, Rio de Janeiro. Topbooks, 1993. P.124.

⁴² PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Consciência Negra. IN: BARBOSA, Marília Trindade. **Série depoimentos**, Rio de Janeiro, editorial Mis, p. 69.

Tal revelação confere sentido ao ser negro e ator no país. Os conflitos e contradições reverberam em suas atuações fílmicas ou de palco e demonstram que, enquanto sujeito luta pelo seu direito de se manter presente no cenário artístico nacional.

Entre glórias e tristezas, vai nos apontando vários cenários de sua vida. Daí cada poema ser como uma página de sua história. É esse vai e vem de tempos que dota de sentido as lembranças de Sebastião como Prata. Isto se torna explícito no poema “Ribalta Apagada” a seguir, cujos versos são como pistas de temporalidades.

Organiza os seus versos como lançamentos de tempos e espaços heterogêneos, alocados cronologicamente, atribuindo ao Cassino da Urca valor referencial por ser o espaço que presentifica sua arte, amplia suas relações pessoais e confere-lhe reconhecimento público.

Como símbolo cultural do país, se consente lembranças de sua vida do reconhecimento público ao ostracismo. Nesse sentido, Sebastião como Prata rememora o próprio tempo e prospecta, no referido espaço, a sua própria condição futura depreendida da correlação entre ambos: como sujeito e produto cultural.

Daí a perplexidade entre a sua auto-percepção e as suas recordações que, embora nostálgicas, ensejam um vislumbre político, pois sua pretensão é não finalizar da mesma forma, vaga lembrança de algo antes relevante e significativo. Manifesta consciente de si, um homem-memória que escreve sobre seu passado pelo tríplice memorialístico da atualização, rememoração e relembração:

Eu também já fui manchete...
 Já fui capa de revista,
 Desta grande e sempre lida revista
 Que é a revista da vida....
 Já se encadearam meus olhos
 Com os flasbs do destino
 E os spotlights do tempo
 Já senti no meu corpo
 O calor morno das gambiarras
 Como se fosse braços aveludados
 De femininos abraços
 Já vim sim, meu nome nos jornais
 Em magníficas caixas altas
 E senti na cara luz de todas as Ribaltas...
 Minha boca foi se abrir, para deixar passar
 A voz aguda e moleque
 Assim, gritada com toda força do pulmão:
 Não acabou a Praça 11, não!...
 As minhas mãos...
 Oh! As minhas mãos...
 Não foram, não, mãos de Rodolfo Mayer

Vivendo as angústias de Eurídice...
 Elas foram mãos de Carmem Miranda
 E eu me lembro muito bem.
 Todo mundo falou que eu fiz melhor do que ninguém...

Palcos móveis, grandes gavetas...
 Pernas de mulher dançando alucinadamente
 No onomatopaico som de uma orquestra demente...

Foi lá que eu então virei Manchete
 Num mar de brancas plumas, eu era o Mistinguet
 Depois foi o moleque Tião
 A Gertrudes também bateu a janela
 Quando eu pulei do portão.
 Até você Getrudes?!
 E veio à luz dos meus olhos...
 Você lembra?
 Lembra sim. Não diga que não
 Eu levava o cego pela mão...
 E veio também somos irmãos, bonito!
 No aviso aos navegantes havia o Oscarito
 Cobrindo a minha fonte com uma nova aura.
 E assim como quem não quer sorrindo triste
 Veio despretensioso rindo triste
 Estimo as melhores da Laura...
 E foi a dupla do barulho!
 A gente dois, queria entrar no trem
 Um amor impossível (loura, morena, mulata...)
 Apenas um amor impossível nesta vida
 Dentro da vida, ou na tela de prata ingrata
 E eu lá no cinema também... bêbado!
 E eu lá no cinema também... bêbado!
 Eles já não me aplaudem mais...
 Não! Eu tenho medo!
 Pode ser que amanhã os outros
 Não batam palmas também...
 Eu quero ficar, assim, só, sem ninguém...
 Apaguem esses refletores, essas gambiarras!...
 Eu vou quebrar este spotlight.
 Eu não quero a luz...
 Apaguem para sempre a luz dessa ribalta
 Quero a escuridão da minha cor envolvendo tudo
 Só se escute meus soluços
 Neste silêncio mudo...⁴³

O poema data da década de 1980, reportando-se à demolição do cassino. O mesmo é contemporâneo ao seu atuar no Cassino da Urca (a partir de 1939), ocasião de sua opção por de ser Sebastião como Prata, o qual espraia uma eclosão de elementos forjadores de sua afirmação pública, o qual se difunde na esteira de Grande Otelo. Cabe

⁴³ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Ribalta apagada. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 52.

ressaltar que o eu lírico de Sebastião se afirma para além de Sebastião como Prata e Grande Otelo, ao constatar o seu infortúnio e desejar ser a si próprio.

Os versos exibiram as aproximações e os deslocamentos entre a condição de Sebastião em Prata como Grande Otelo e o próprio Sebastião como Prata e a proeminência de Sebastião suas matrizes. Na condição de Grande Otelo, pressupunha um real reconhecimento e valor, por todo alarido que lhe era propositado. Contudo, Sebastião como Prata, ao pressentir o ocaso desalentado, aspira refugiar-se em Sebastião e despir-se das gambiarras cerceadoras da consistência que a glória não foi capaz de lhe proporcionar. Sua vida fora um castelo de areia e agora aspirava pela solidez da rocha, com a possibilidade de ser, como os demais, condutor de si próprio, no contraditório da existência. O seu recordar ironiza a abstração que lhe fora imputada, impossibilitadora de ser de fato personagem ou sujeito. Daí reclamar o direito, mesmo sem glória, de refugiar-se como sujeito em Sebastião. Por isso, insurge-se contra a sua condição de objeto de exploração e enseja vivenciar de fato como Sebastião, renegando a própria glória. Tal perplexidade é traduzida por gritos surdos que lamentam o sufocar de outras tentativas de se rebelar, em que suas ações são sufocadas no lembrar para o esquecer.

Sebastião como Prata exprime seu medo em relação ao modo como os símbolos culturais das épocas eram finalizados. Exemplo disto é a sua percepção de ter sido legado de uma escola, o cassino o qual não existem. Na ocasião em que recorda o fechamento dos cassinos, lhe eclode uma ebulição de imagens, que oportuniza rememorar suas lembranças, como um flash back de suas próprias histórias. Processa o seu lembrar ao modo de desenrolar um novelo. Desfia sua glória, seus personagens, o produto cultural, redescobrimo sua negritude, como um ser despido da fama.

Os cassinos são apontados por ele como os divisores de água em sua carreira artística, apesar de previamente circular por jornais e revistas. Os cassinos mudaram sua história, o lugar de sua afirmação e lhe garantiram sobrevivência, já que a projeção nacional atingida via cinema não lhe auferia ganhos condizentes, conforme é também assinalado por Roberto Moura:

O salário irrisório com que eram pagas as estrelas mantidas sob contrato de exclusividade com a Atlântida – Anselmo Duarte conta que no seu ápice como galã, andava, para estupor geral, de ônibus -, lhes garantia entretanto o sucesso popular sustentando pela distribuição nacional dos filmes por todos os cantos do Brasil. Othelo, comico, ator, cantor, bailarino, compositor e poeta, não se apertava. Na época, ganhava muito

dinheiro nas revistas teatrais nos teatros da praça Tiradentes, dirigidas e empresariadas por Walter Pinto, Chianca de Garcia, J. Maia e outros, em excursões pelo Brasil, e se apresentando nos shows dos cassinos. Dinheiro que gastava rápido e nunca sobrava. Com seu trabalho no palco, contribui decisivamente para codificar uma linguagem nacional de teatro musical, que das burletas e operetas estrangeiras apresentadas no Rio, desde a metade do século passado, se afirmava na experiência do teatro revista, experiência que conflui, influenciando e se deixando influenciar, com a chanchada cinematográfica.⁴⁴

O cassino como terreno é o objeto de memória comum por quem o integrou, sem, contudo, retirar as suas individualidades. Embora Moura confira a Sebastião como Grande Otelo a centralidade da sua narrativa, recorre aos outros para exprimi-lo. Os lugares são modificados em suportes de sentido da sua arte, cuja prática constitui-se instrumento de codificação de uma linguagem para o teatro musical em relação direta com as chanchadas.⁴⁵ Moura intensifica ainda sua condição de grande personalidade carioca ao diferenciá-lo dos seus convivas, apontando aspectos ilustrativos de Sebastião designado Grande Otelo socialmente, tomando a sua realidade como justificação do sujeito, feito grande personalidade negra carioca. Por isso, é uma teia social construída por pontos que acarretam efeito de verdade, pelos modos de enquadrá-lo o manifestarem no universo das práticas culturais negras.

O Cassino da Urca como divisor na vida de Sebastião como Prata é retratado no poema ‘Ribalta Apagada’ e foi uma das chaves para seu sucesso, ao contrário do apregoado inclusivamente ao Filme “O Moleque Tião”. Na verdade, tal papel coube ao Cassino da Urca, conforme seus próprios dizeres, o que também foi aferido por Ana Karicia:

Muitas outras coisas aconteceram na vida do ator através do Cassino da Urca. Diversos quadros bolados por Otelo e apresentados nos palcos do Cassino foram incorporados em filmes. Durante os intervalos de uma apresentação no Cassino ele concedeu a primeira entrevista de sua vida, publicada com destaque pela revista Diretrizes. Esperto, contou a sua história lançando mão de uma série de recursos cativantes. Tanto é assim que posteriormente os fundadores da Atlântida lembrar-se-ão de transformá-la em roteiro do primeiro filme ficcional de longa metragem da recém fundada produtora. O repertório do ator, apresentado pelo anos afora, foi constituído no Cassino. Lá ocorreu a parceria com Herivelto Martins e lá conheceu Orson Welles, figura importante em sua trajetória. Enfim, no Cassino Consolidou o

⁴⁴ MOURA, Roberto. *Op. cit.* p.57.

⁴⁵ Moura intensifica ainda sua condição de grande personalidade carioca ao diferenciá-lo dos seus convivas, apontando aspectos ilustrativos de Sebastião designado Grande Otelo socialmente, tomando a sua realidade como justificação do sujeito, feito grande personalidade negra carioca. Por isso, é uma teia social construída por pontos que acarretam efeito de verdade, pelos modos de enquadrá-lo o manifestarem no universo das práticas culturais negras.

seu trabalho, embora tenha tornando-se popular em todo o Brasil depois, através dos filmes da Atlântida. Além da importância na vida do ator, o Cassino marcou época na própria história da cidade do Rio de Janeiro. O estabelecimento era frequentado pela elite carioca com destaque para os quadros políticos do Estado Novo.⁴⁶

Cabe Ressaltar, no entanto, que a sua projeção profissional e reconhecimento público resultaram do trabalho que exerceu ao longo do tempo e não apenas por um exemplo. Em sua lógica, Sebastião como Prata aponta outros como relevantes para sua simbolização nacional, diferentes dos que lhes foram atribuídos. Suas recordações fraturam as cristalizações públicas como suas interpretações.

O passado por ele recordado e dado a ler como público alastra seu referencial histórico e ajusta as temporalidades que lhe são importantes, como conformações e resistências. Simultaneamente, afirma o que considera relevante tanto no âmbito artístico quanto pessoal, a exemplo disto é o filme “Também Somos Irmãos”, em 1949, no qual atua abordando a questão negra e pelo qual nutre especial carinho, por revelar facetas de sua humanização.

Sutilmente, o enuncia percebê-lo como um marco preferencial em sua trajetória. O referido filme aborda a problemática do negro, no país, especialmente o racismo e o preconceito, e é apresentado por Moura, no “Livro Grande Othelo: um artista genial,” em que é perceptível o seu esforço para evidenciar Sebastião como Grande Othelo:

Burle, Alinor, Fenelon, teriam progressivamente de medir forças com Severino e eventualmente sairiam da empresa. Burle, que se sustenta mais tempo, escolhe afrontar, filmando um melodrama dramático extremamente agressivo para a sociedade carioca a época, focalizando o tema, tão ciosa e farisaicamente recalcado no Brasil, do racismo, observado em um dos seus aspectos mais agudos, quando mesmo o brasileiro que omite seus preconceitos, embora exerça-os, se vê forçado a revelá-los, na circunstância-limite de materializar-se uma relação amorosa abertura de alguém da família com um negro. O filme, entretanto, na visão de Burle, se imporia por sua bilheteria, o escândalo garantindo o sucesso, abrindo ainda mais espaço para ele frente à direção da empresa, já que, em sua amoralidade, o capitalismo só tem compromisso mesmo é com o lucro.

Assim, com o título provocador de Também somos irmãos (49), o filme conta a história de um viúvo rico que, não tendo filhos, adota duas crianças brancas e duas negras. Na infância tudo corre bem, mas com a adolescência a situação começa a se transformar, quando um dos negros (Aguinaldo Camargo) secretamente se apaixona pela moça (Vera Nunes).

⁴⁶ DOURADO, Ana Karicia Machado. **Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Othelo**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdades de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. p.165.

Seu romantismo o faz escrever “lindas canções” cantadas pelo irmão branco (Agnaldo Rayol). Tensões e humilhações se sucedem para os dois rapazes negros, e, enquanto um deles a tudo se submete para concluir um curso de advocacia que lhe daria alguma chance de aspirar a uma mulher branca, o outro (Othelo) se afasta ressentido, passando a morar no morro e se marginalizando. Finalmente, o estudante é descoberto em seu amor e expulso de casa, indo também para a favela, mas, perseverando em seus estudos, se forma. Convida a amada para a sua formatura, mas ela é proibida pelo pai, fazendo-o esperar em vão. Othelo é preso. Julgado, é defendido em sua primeira causa, de forma brilhante e comovente, pelo irmão, que consegue absolvê-lo. Um vigarista (Jorge Dória) se aproxima da mocinha do personagem de Othelo, que desconhece os sentimentos do irmão. Este, entretanto, descobre a trama e tenta denunciá-la para o padrasto, que o escorraça. Na noite em que ela seria pedida em casamento pelo escroque, através da letra de uma de suas canções cantadas pelo irmão, o apaixonado consegue expressar seus sentimentos por ela, além de, se passando pelo irmão, conseguir atrair o rival para fora de casa, onde o agride. Na luta, leva a melhor, mas o adversário saca um revólver; lutando para desarmá-lo, a arma dispara no peito do seu dono, que tem morte instantânea, cena testemunhada por seu irmão branco que chegava. Dadas as circunstâncias e os antecedentes é, entretanto, sobre seu irmão marginal que cai a culpa, já que a testemunha, alegando a escuridão, se nega a identificá-lo, sendo logo preso o acusado, que confessa o crime. O irmão vai procurá-lo na cadeia perguntando o por quê da confissão, ao que ele responde com o outro, advogado, solto, melhor poderia lhe ajudar. O rapaz que testemunhara o crime, entretanto, revela a verdade à irmã, alegando que por ser menor não acreditariam nele. Ele então depõe como se tivesse presenciado a cena, inocentando-o. No Grand finale dramático, quando a trama explicita sua conclusão ético-afetiva, o advogado vai visitar sua amada para agradecê-la, pedindo perdão de ter-lhe causado tanto sofrimento. Ela acolhe suas súplicas e explicações, mas pede que não a procure nunca mais.

Mas o filme não acontece, embora tenha recebido o prêmio de melhor do ano, conferido pela Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos. Teria tido a má vontade do exibidor? Teria Burle exagerado na mão, trazendo realidade demais para o público carioca da época, para brancos e negros que não queriam ser confrontados com os inconfessados bastidores, covardes e humilhantes, e de suas próprias vidas? Entretanto, para Othelo questionamento é fundamental. Principalmente para ele, que já tinha se tornado uma unanimidade nacional, o negro mais importante do país, uma figura pública a quem era dada a máxima divulgação; mas, ele começava a perceber, dificilmente a palavra.⁴⁷

O ano de 1949 foi convertido num marco da carreira de Sebastião como Prata. A sua atuação no filme “Carnaval da Atlântida” é sempre recordada como ontológica por conferir sentido não apenas à sua arte, mas à própria história do cinema brasileiro.

⁴⁷MOURA, Roberto. **Grande Otelô: um artista genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996. p. 55-57.

O Filme “Também Somos Irmãos”, produzido na referida data, propicia perceber sua memória estabelecida para além do grotesco e vulgar em que enquadram Grande Otelo.

Na interpretação de Moura, há indícios da humanização de Sebastião, embora transforme-o em suporte da existência de Grande Otelo. Desta feita, repete-se o imbricamento do pessoal ao artístico e algumas de suas obras são tomadas como elucidativas da existência de Sebastião. “Carnaval na Atlântida” aparece para dar sentido a memória de Sebastião como Prata travestido em Grande Otelo.

O seu existenciário é reduzido ao seu campo artístico, cuja pontualidade cronológica o identifica socialmente. Desta feita, do seu nascimento (1915) à morte (1993), as referidas datas de lançamento de cada obra assumem o caráter de enquadramento, criando-se uma representação paisagística das interpretações de Sebastião como Grande Otelo, em que o homem desaparece para dar lugar ao produto cultural.

A sensibilidade da escrita de Moura se vale da sua sutileza em humanizar Sebastião, criando efeito de verdade como expressão de sua experiência pessoal, o que o autoriza a falar pelo ausente Sebastião. Utiliza-se da sua condição de cinéfilo para designar Sebastião como Grande Otelo como a grande personalidade negra carioca. Apóia-se na relação pessoal construída com ele, quando da elaboração do roteiro do filme Gafieira Elite, de cuja proximidade faz o lócus de suas recordações.

Embora as pistas refiram-se também à vida de Sebastião, o cinema consiste no instrumental utilizado por Moura para conferir-lhe identidade e, assim, usurpa o seu direito de sujeito, já que fala em seu nome e não sobre ele. Por sua aproximação Moura se faz autorizado a falar como se o próprio, criando-se a ilusão de referente, apresentando-se como portador da própria historicidade das experiências de Sebastião.

O cenário vivenciado por Sebastião tem como referência o seu trabalho no Cassino da Urca, ligado às suas atividades cinematográfica, teatral e musical, à sua mundanidade e enraizamento local. Esse cassino, lócus da simbolização cultural carioca, foi o cenário no qual figuras do meio musical, cinematográfico e teatral se reuniam, e nele ampliou os laços de amizade, os seus amores e, sobretudo, o relacionar ao viver noturno na localidade. Deve-se considerar a existência de um vínculo entre Sebastião, Sebastião como Prata e Grande Otelo, pelo fato dos personagens transitarem também pelos mesmos espaços, o que ocasiona a confusão entre o produto cultural,

personagens e o sujeito, da qual, por astúcias, Sebastião como Prata se apropria para se manter no mercado.

Embora se asseverando socialmente como figura pública, conjuga-se às suas contradições por se sentir desconsiderado, conforme o trecho abaixo da revista *Realidade*, em 1967:

Eu sou mau, porque acho que dentro desta vida não se pode agir sem maldade. As pessoas que viveram comigo sempre me trataram com maldade. Todos me exploraram ao máximo, porque me julgaram fraco, fácil de ser enganado. Por isso já levo má intenção, em princípio, quando vou lidar com alguém. Não acredito na maioria das pessoas.

No fundo, sou um homem triste. Nunca tive aquela grande alegria, as que tive estavam sempre misturadas com alguma angústia. Agora não queria mais ser o Grande Otelo, queria voltar a ser Bastiãozinho, que cantava no meio da rua pra ganhar um tostão. Mas sem ter cantar no meio da rua.⁴⁸

Sebastião como Prata rejeita Grande Otelo e deseja retornar à condição de Bastiãozinho com o intuito de se eximir da maldade em prol de uma antiga pureza.

Quem sabe, ser daí a sua indisciplina no trabalho. Suas recordações contraditam a sua imagem de figura pública nos espaços que o projetam. Desta feita, sutilmente, explicita sua incursão nos meandros da Indústria Cultural que enfatizava, cada vez mais, a sua condição de produto cultural e lhe atribuía a pecha de irresponsabilidade, por se ausentar dos compromissos, ou dos Sets de Filmagens. Existia um fosso entre a imagem pública socialmente respeitada e o tratamento a ele conferido pela produtora que obtinha lucros pagando-lhe baixos salários e atrativo para sucesso de bilheteria.

Assim, Sebastião como Prata é silenciado como produtor de cenários e quadros épicos/sociais. Por isso, não lhe é admitido ser percebido como criador de seus próprios personagens, já que, usurpado pelo mercado, é reduzido em Grande Otelo, representante do universo expresso pelo vulgar e grotesco, reforçador de sua desqualificação.

Em contraposição à estratégia da indústria cultural, a tática de Prata explicita negociações realizadas pelo sujeito. Suas lembranças evitam o seu confinamento à razão mercadológica e evidenciam os usos e abusos de suas imagens.

O transitar pela noite é percebido pelo seu vai e vem dos cassinos aos terreiros de samba. Interliga-se ao carnaval, cujas práticas populares sobreviveram nas brechas:

⁴⁸ GRILLO, Gilda. O pequeno Otelo, **Revista Realidade**, nº 13, abril de 1967, São Paulo, Abril. p.87.

Com todo carinho
 Como quem transplanta um mal-me-quer
 Eu trouxe um alguém de uma província qualquer
 Pra não viver sozinho
 Eu trouxe a Rosinha
 Pequena, graciosa e bonitinha

Dizia ela: Meu
 Dizia eu: Minha
 Porém
 Um dia
 Anunciou, chegou, chegou a folia
 Onde foi meu amor
 Onde foi meu amor
 A Rosinha sambou
 Neste carnaval que passou
 Pela rua ela se perdeu
 Dançou, sambou, cansou
 Nunca mais apareceu
 A Rosinha se perdeu.⁴⁹

A simplicidade melódica, ritmada, da letra da música não a destitui de seu caráter político. Ao contrário, faz do carnaval uma prática social compartilhada de caráter rebelde entranhada à moral traduzida em rastros. Politicamente, o modo de vida se faz representativo por imagens sobreviventes que sutilmente visualizam o seu social como horizontes que geram novas interpretações. Denota isso à referida música, como uma prática possível e habitual relacionada ao universo carnavalesco. As práticas costumeiras, apesar de tidas como insubordinação, se relacionam à moral convencional pela frequência do cantarolar que a contradiz.

As táticas de Sebastião como Prata baseiam-se em politizar seu universo social para dialogar com o mercado, revelando anseios, sonhos e desejos e, sobretudo, as suas contradições cotidianas. O carnaval como prática de rua era o espaço para subverter as regras sociais. A referida canção indicava a liberdade que Rosinha escolheu para se perder.

O cenário musical como objeto de consumo abarca valores, costumes e hábitos dos sujeitos comuns, como na Marcha de Carnaval “Sossega, Tico-Tico”:

I
 Você parece tico-tico no fubá
 Você parece tico-tico no fubá
 O fúba já está espalhado
 E você quer continuar a espalhar

⁴⁹PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. “Com todo carinho”. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 152.

Você parecer tico-tico no fubá

II

Ainda me lembro de você
Com a Maricota
Ela parou com o barulho
E você quis continuar
Você é Maluco
Pra gostar de se espalhar
No fim das contas
Maricota foi pra rua
E você ficou em cana
Pra poder se acalmar.⁵⁰

Nessa mesma direção, a música composta em parceria com Carlos Sideral⁵¹ reforça os valores dos sujeitos comuns:

Entrei no bate-fundo
Houve tiro e navalha
Graças a Deus
Com papai não houve nada

Briguei
Apanhei pra chuchu,
Mas diz o ditado
Quem morre na véspera é o Piru
É o Piru
Não é pancada
Que dá jeito no papai
Eu nasci na batucada
E malandro assim não cai

De uma conversa
Meu irmão ninguém escapa
Pra não resolver no tapa
Uso a arma do amor
E na saliva mulher
Ainda sou professor.⁵²

⁵⁰PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Sossega Tico-tico. In: **Bom Dia, Manhã**. Poemas, Rio de Janeiro. Topbooks, 1993. p. 148.

⁵¹“Compositor. Profissional de Comunicação trabalhou em diversas agências de publicidade como desenhista entre 1953 e 1985, quando se aposentou. Seu nome Sideral deve-se ao fato de ser estudioso do fenômeno OVNI (objetos voadores não identificados). Faleceu no primeiro dia do carnaval do ano de 2003. Iniciou sua carreira musical na escola de samba Caprichosos de Pilares, sendo vencedor com o samba-enredo de sua autoria em parceria com Dico "O Brasil através de suas músicas". A Escola desfilou com este samba-enredo classificando-se em 11º lugar no do Grupo 2. No ano seguinte, ganhou o primeiro lugar na Imperatriz Leopoldinense com o samba "Bahia em festa", em parceria com Bidi.” Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/carlinhos-sideral/bibliografia-critica>. Acesso em: 20/06/2015.

⁵² PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. OTELO, Grande. O samba do Piru. In: **Bom dia, manhã**. Poemas. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 138.

Embora Sebastião como Prata desfrutasse de diferente condição social, participava da prática carnavalesca. Interligava-se ao carnaval movimentando-se das favelas aos terreiros de umbanda, passando pelo Elite Club, Praça Onze, Cassino da Urca e Sets de filmagens da Atlântida. Suas canções demonstram a pulsação vivaz compartilhada com outras pessoas.

A sua memória assume o caráter coletivo por Prata ocupar sua centralidade relacionando o seu “eu” ao “tu”, desdobrado ao “nós”,⁵³ sustentando a individualidade dos sujeitos e estabelecendo os espaços do compartilhar, sem torná-los apassivados como objeto a serem modulados. Ao contrário, os firmam como campo comum de experimentação para pluralização das interpretações interligadas às respectivas experiências.

Do seu viver surgem canções que expõem sua condição de sujeito que salteia pela capital, especialmente pelo trânsito entre o centro, escorregando pela zona portuária e seus espaços da negritude:

(...) com vinte anos freqüenta a noite, buscando antigos conhecidos das companhias de variedades por onde passou, nos bares e teatros na praça Tiradentes, procurando trabalho no palco, a única coisa, estava convicto, que podia, devia, fazer. Saltando de pensão em pensão, dessa vez, os trajetos no Rio se estendem também para a parte negra da cidade, pra Pequena África, que da zona portuária subia até os arredores da praça Onze, onde tinha sua capital. Sebastião tanto sobe nas favelas, vai até os subúrbios, como freqüentava a vida boêmia e mundana do centro do Rio, o que lhe dava uma visão privilegiada dessa cidade.⁵⁴

O fragmento o denota aprisionado a uma memória que interliga sua vida à própria arte. Por essa perspectiva, aludimos que a sua trajetória artística se sobressai, antes de tudo, se for pensada simultaneamente com o seu viver carioca.

Apesar de inserido no meio artístico, nele se conduz como cidadão, expondo seu patriotismo, assinalado na música “Desperta Brasil”, composta e publicizada em 1942, durante a Segunda Guerra Mundial:

Ora viva a minha terra
E o meu ariverde pendão
Desperta, Brasil!
Raiou teu alvorecer

⁵³ O referido jogo que permite Ricoeur apresenta uma proposição conceitual de memória coletiva em contraposição ao de Maurice Halbwachs, se apóia nos três sujeitos de atribuição da lembrança: eu, os coletivos, os próximos. RICOEUR, Paul. Memória pessoal, memória coletiva. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p.134-142.

⁵⁴ MOURA, Roberto. **Op.cit.** p.33.

Despertar, Brasil!
 Queremos lutar
 Queremos vencer

Pequenino eu sei que sou
 Mas sou brasileiro também
 Desperta meu Brasil
 Você não pode perder pra ninguém
 Desperta, Brasil!

Desperta, Brasil!
 Raiou seu alvorecer
 Desperta, Brasil!
 Queremos lutar
 Queremos vencer

Pequenino eu sei que sou
 Mas sou brasileiro também
 Desperta meu Brasil
 Você não pode perder pra ninguém
 Todos temos
 Uma só bandeira
 Temos todos
 Um só coração
 Mas ora viva a minha terra
 Que tanta beleza encerra
 E o meu ouro verde pendão.⁵⁵

O ufanismo de Sebastião como Prata atende aos interesses de estar na cena, embora deixe entrever seu patriotismo. Suas recordações são decorrentes da arte de negociar ou de se fazer no espaço do outro, buscando reconhecimento popular, especialmente em notícias divulgadas pela imprensa. Já era uma figura pública quando criou o poema anterior. Em reverência à sua brasilidade, já havia concebido o diálogo a seguir:

JON – Oh, tu,
 Que lembras o lince no olhar!
 Gato selvagem
 De galhoem galho a saltar!
 De pulso forte,
 Ao ferir o duro lenho,
 Pra saber o teu nome,
 É que de tão longe venho!
 SERING – Um seringueiro!
 JONH – Qual o teu nome?
 SERING – Brasileiro!
 JONH – Deves então alistar,
 Tua pátria te chama pra lutar!

⁵⁵ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Desperta Brasil. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 62.

SERING – Sou um soldado, na legião dos desconhecidos,
Um dos muitos que não serão esquecidos!

JONH – Onde é tua casa seringueiro?

SERING – No meio, bem no meio,
Oh! Forasteiro
Deste maravilhoso seringal,
Onde eu que sou ninguém,
Na luta fomo também,
Pela paz universal!⁵⁶

Enquanto seu desejo de memória, as suas recordações enunciam o campo de suas interações sociais de natureza pessoal, profissional e política. Suas lembranças aludem a práticas sociais e de outras pessoas, como o manifesto ao seringueiro recrutado para a guerra, participando do exército brasileiro na Segunda Guerra Mundial.

Sebastião como Prata se percebe na sociedade e, ao mesmo tempo, no estabelecimento da mesma, disto se valendo para revelar seu veio político. Se afirma nos campos diversos como cidadão, político, ator, cantor, compositor, religioso, apesar de desfigurado pelo mercado. Faz lócus de suas práticas sociais, a exemplo de seu estreitamento com a Escola de Samba Mangueira, Estação Primeira, desde a década de 1940:

Lá vem Mangueira
Este ano pra valer
Será um desfile
Pra ninguém mais esquecer
Olhem as baianas
Todas filhas de Bastião
Bastião Prata
Que veio de Minas Gerais
A mineirece
Que não vai esquecer jamais
Estação Primeira
Eterno Jequitibá
Madeira de dá em doido
Deixa o Salgueiro falar
Madeira de dá em doido
É Jequitibá – é Jequitibá.
Anos 40⁵⁷

⁵⁶ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Entrevista/Instantâneo amazonense-1940. In: **Bom Dia, Manhã**. Poemas, Rio de Janeiro. Topbooks, 1993. p.58.

⁵⁷Prata, Sebastião Bernardes de Souza. Madeira de dá em doido. In: **Bom Dia, Manhã**. Poemas, Rio de Janeiro. Topbooks, 1993. p.151.

Sebastião, já se assumindo como Sebastião Bernardo da Costa, se liga ao Sebastião Bernardo da Costa, já que faz de Minas Gerais o berço que o originou e dele não pretende se esquecer jamais. Desta feita, o ser Sebastião como Prata define o seu estreitamento com o Rio de Janeiro pela longevidade expressa pelo Jequitibá (suas raízes mineira) e firmando pela Mangueira a primeira Estação Carnavalesca, a que passou a integrar.

Sebastião viveu uma eterna negociação cultural, entre as experiências anteriores e as apreendidas na cidade do Rio de Janeiro. Pela Mangueira, já como Sebastião em Prata definiu-se carnavalesco e carioca, sem, contudo, abdicar dos valores anteriormente adquiridos. Isso é retratado em sua mineirice ao transformar as filhas de Bastião vindas de Minas Gerais em baianas. Referenda seu estado natal e os valores da cultura negra lá vivenciados, trazidos e fixados no Rio. Enquanto personalidade, deixa entrever o seu desejo de ser enredo carnavalesco para equivaler-se a outros homenageados, o que se concretiza na década de 1980, não pela Mangueira, mas pela Estácio de Sá.

Sua subjetividade é marcante nas suas participações sociais, do seu eu – lírico com realce na musicalidade, em cujos versos, sambas ou marchinhas de carnaval exercita a prática negociada.⁵⁸ Dela utiliza via mercado para imprimir sua mundanidade. Por sutileza e astúcia, afigura-se artista da sobrevivência, driblando o próprio mercado, num jogo de usos e abusos para seu intercurso no universo social. Manifesta canções elaboradas por colegas como o samba-choro ou samba que a Carmem Miranda não cantou “Bilhete da Carmem-Avenida São Sebastião, Urca/1949”, por ele também apropriado para o seu livro *Bom Dia, Manhã*, pela mesma constituir-se num espaço de sua afirmação respaldada no compartilhado por outro.

Ai, quem dera, quem me dera voltar
Pra ver Copacabana numa noite de luar
Levar uns encontrões na rua do Ouvidor
Andar na Cinelândia numa tarde de calor
Subir o morro pra ouvir a batucada
Falar de novo com a rapaziada
Tomar um guaraná na arquibancada do Flamengo
Sambar na Praça 11 toda cheia de dengo.

I want be back
But have not tristeza
Here the samba is just uma beleza

⁵⁸ Aponto que suas atuações filmicas ou teatrais portam sua subjetividade, porém, refiro-me ao material por ele produzido.

I make miséria with my rithym quente
 Mestre Ary, faz melodias
 Que machucam a gente.
 The bloco fica crazy
 And say: Alô
 So I asked
 What hapinesa dodo
 Si houver uma brecha,
 Pico a mula, estou com tudo
 E não estou prosa.
 Avenida São Sebastião, Urca, 1949.⁵⁹

Carmem Miranda, uma personalidade internacional, figura dentre seus relacionamentos. (Res)significa espaços revelantes a ambos, num redimensionamento, a partir do equivaler-se a grandiosidade dela.

Em suma, Sebastião como Prata se sobressai a Grande Otelo por não permitir restringir-se a ele, mas dele se vale para projetar-se em permanente negociação. Reclama conscientemente seu lugar humano ao criar as suas próprias memórias em defesa de suas raízes na afirmação como carioca.

6.3. SEBASTIÃO COMO PRATA E SUAS PAIXÕES

O vai e vem da vida, entre poemas e versos, Sebastião como Prata vai cantarolando suas paixões. Daí, o samba, as mulheres, o futebol, entre ritmos cadenciados, geram diferentes sons reveladores da sua mundanidade. Tristezas e alegrias transformam-se em objeto de poesia, pois, enquanto sujeito de sua história, faz florescer a sua arte de vida, na materialidade de seus versos, contabilizando tempos e espaços que o desvelam. Suas diversas linguagens são também táticas e astúcias que se tornam rastros indicativos de um arsenal de pistas e vestígios para ser reconhecido como sujeito.

Quando se trata de paixão, refere-se à mulher nos poemas ou canções cultuando-a. Desse modo, amplia o olhar na direção do seu processo de constituição, uma vez que a figura feminina, era para ele emblemática, com multiplicidade de designações sejam de objeto, amante, amiga, sedutora, dentre outras atribuições, dotadas de crucial relevância tanto para suas inspirações sociais quanto humana, conforme interpretação a seguir:

⁵⁹PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Bilhete da Carmem - Avenida São Sebastião, Urca/1949. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro:Topbooks, 1993. p.125.

É preciso sempre
 Um corpo de mulher
 Acredite quem quiser
 Um corpo de mulher
 É necessário, é preciso
 Pra que não se perca o sizo
 No bate e rebate da vida
 Pra que a alma
 Não fique desiludida
 Si o tempo é muito mau
 A mulher, pode não ser boa
 Será sempre um corpo de mulher
 Para o que se quiser
 Pro que der e vier
 É preciso um corpo de mulher.⁶⁰

Apesar das mulheres serem vistas muitas vezes como objeto de consumo e retratadas por preconceitos e machismos nutridos tanto por Sebastião como Prata quanto por seus pares, em sua formação assumem importância especial que o dotam do desejo de consolidar uma família. Tem nas mulheres contribuição determinante para sua formação enquanto homem e ator.

Apesar do seu destaque no cenário artístico, bem como sua circulação pelos diversos espaços cariocas, especialmente aqueles envolvendo a cultura negra, as impretadas invertidas amorosas e sua vida boêmia foram incapazes, no entanto, de suprir o seu desalento ou sua solidão no mundo.

A recorrência à boemia e aventuras amorosas não representaria fuga à solidão pela ausência de uma afirmação familiar? Tais questões se entremeiam incógnitas às suas relações afetivas, bem como se entrecruzam ao processo de sua constituição e reconstituição.

A sua poética decorre da boemia e suas incursões noturnas circulando por bares e desvela sua solidão na metrópole, a qual talvez resulte de suas relações familiares desestruturadas.

O percurso por ele vivido é revelador de um homem que valeu-se da liberdade para descobrir-se enquanto pessoa, mas teve a solidão como sua permanente companheira:

Sou só.
 Hoje.
 Ontem também eu era só...
 Não mudou nada, sabe José?

⁶⁰ Prata, Sebastião Bernardes de Souza. A saída. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.18.

Agora também tem coisa
 Tem coisa crescendo à minha volta.
 Mas eu estou só.
 Continuo só.
 Feito Antônio Jô.⁶¹

Paradoxalmente, reclama o direito de existir para além das adjetivações do mercado, embora a elas se sujeite. Isto corrobora ao reforço das interpretações reducionistas ao caráter artístico no liame firmado com a cidade do Rio de Janeiro, também por parte de Sebastião como Prata:

(...) Vi a Lapa, fiz amizade com Noel Rosa, com Mário Lago, com Custódio Mesquitinha, e uma amizade meio violenta, com Ary Barroso. Noel Rosa foi uma das melhores pessoas que já conheci. Ele me ajudou muito nas épocas de necessidade. Comecei a sentir o Rio, compreender o Rio e saber e entender o Rio. Não se pode vir ao Rio sem “saber” o Rio. A platéia ainda não tinha me “visto”, porque eu não falava a língua do Rio, falava a língua de São Paulo.⁶²

A linguagem do Rio revelada por Sebastião como Prata foi o seu integrar-se via saber, ver e conhecer, ou seja, foi o processo assegurador da sua manutenção enquanto Grande Otelo e Sebastião como Prata. Além disso, refere-se a grandes nomes do cenário artístico nacional, relata as dificuldades por que passou e a solidariedade que conheceu até o Rio o reconhecer.

Sua constituição humana é encoberta por modulações. Sua arte tornou-se seu ofício assegurador de sua sobrevivência, moldando o seu existir, o que o ocasionou o seu esquecimento pelo intento de que Sebastião em Prata fosse visto como Grande Otelo.

É importante sublinhar que, apesar das contribuições de Moura, Cabral, Deise e Ana Karicia para compreensão artística de Sebastião, suas perspectivas encobrem a percepção do mesmo enquanto sujeito, por equivalerem Sebastião a Grande Otelo. Daí, a pré-concepção de Sebastião viver para a arte, quando, ao contrário, enfrentava as agruras do cotidiano, a exemplo do trecho da entrevista concedida ao Museu de Imagem e Som, em 1988:

⁶¹ Prata, Sebastião Bernardes de Souza. “Sou só”. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.17.

⁶² PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100 anos de abolição. In: BARBOSA, Maria Trindade (org.). **Consciência Negra, Depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**. São Paulo: MIS Editorial, p.43.

MV: Você explica o que é corda?

GO: É uma corda que fica esticada num pátio. A gente chega, tira o paletó, enrola o paletó, bota na corda, bota a cabeça. De manhã o dono vem, desamarra a corda e a gente cai.

JCC: É o despertador:

GO: É, o despertador.⁶³

Tais apontamentos se revestem de relevância por explicitarem as difíceis condições encontradas por Sebastião na ocasião de sua instalação no Rio de Janeiro na luta pela sua sobrevivência. Por isso, se envolveu com os diversos lugares para auferir o seu sustento, valendo desta realidade para tornar-se artista. Era o homem em busca de seus sonhos.

Não obstante sua condição de ator ter sido o que o levou a tornar-se emblema do cinema nacional, como produto cultural comercializável, nada justifica esquecer ou confundir o homem Sebastião com Grande Otelo.

Paradoxalmente, o seu refugiar-se em experiências múltiplas aponta a busca de auto encontrar-se. Privado de seu nicho afetivo e, em geral, firmado em figuras femininas, manifestou-se sempre (des)amado. Na realidade, seus amparos, ao contrário, de incluí-lo efetivamente como membro familiar, mostraram-se apenas como ancoradouros de acolhimento com exclusão. Sebastião abarca em si insolúvel contradição. Ao mesmo tempo em que aspira por uma família para por ela ser amado, não se firma na relação conjugal, em razão de sua vivência, da qual sempre lhe escapou sentir-se amado ou amar-se. Motivo, talvez, de lançar-se à boemia na busca por encontrar-se, conotada nos versos abaixo do seu poema “Sinceridade”:

I
 Si eu lhe disser
 Talvez você creia em mim
 Eu me conformo
 Porque no princípio tudo é assim
 Depois você vai ver
 Que eu só disse a verdade
 Há de ter a certeza
 Da minha sinceridade

II
 Quero ir pro barracão
 Lavar o seu terno branco
 E fazer o seu feijão
 Quero ser feliz enfim
 Ter um garoto chorão

⁶³ **Ibid.** p.60-61.

Uma casa e um jardim
Pra lhe esperar no portão.⁶⁴

Sebastião como Prata se projeta na figura feminina na busca de sustentação de uma ensejada memória. Enuncia a necessidade de constituir uma família, por desejar um núcleo de aconchego e satisfação própria. Deixa entrever a ânsia de consolidar-se enquanto sujeito. Sua inspiração deriva do morro, representativo do seu viver, embora reporte-o ao espaço das referências familiares na infância com os avós e tios em sua cidade natal.

Tal poema reveste-se de significância ao aclarar o desconforto de Sebastião como Prata em relação ao seu referencial, que difere das famílias que o adotaram ou o tiveram em guarda. Quem sabe aspirasse pela própria origem familiar, elo real de sua existência e não suporte de um mero imaginário?

A idade de 20 anos marca a sua ruptura com tutores e pais adotivos por constituir-se na ocasião em que passa a viver sozinho no Rio de Janeiro, lutando por sobreviver e tornar-se artista. Se, por um lado, faz-se necessário considerar sua vinculação afetiva referente aos seus familiares, igualmente deve-se se valorar a sua interpretação das suas vivências de caráter paternalista e escravocrata:

GO: Eu diria que essa paternalização vem desde o tempo da escravidão. E o negro, através dos seus filhos, se habituou a ela. Eu fui paternalizado lá na distante Uberabinha, hoje Uberlândia, assim como a minha avó, que já era respeitada na cozinha, como cozinheira, e depois também como curandeira – ela conhecia ervas e as usava para curar as pessoas, fossem brancos ou pretos. A tia Silvana era conhecida na cidade toda, e eu era o seu bebê. Aquele trato que eles me davam, eu aceitava e até abusava. Só vim sentir realmente a discriminação, em todo o seu apogeu, aqui no Rio de Janeiro. Não foi nem em São Paulo, apesar do negro fedido. Estudava num colégio de brancos, trabalhava ao lado dos brancos, brincava e jogava futebol com os brancos, tanto no colégio na várzea. Antes do Pacaembu ser o que é hoje, eu jogava ao lado de negros e brancos. Por causa disso, quem não me conhece pensa que me alienei. Eu não me alienei, apenas fui acostumado de modo diferente.⁶⁵

Tal constatação equivale à de Deise em seu trabalho, a qual controverte-se Sebastião como Prata, faz atribuições às famílias que o adotaram, enquanto o próprio a

⁶⁴PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Sinceridade. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.29.

⁶⁵ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100 anos de abolição. **Op.cit.** p.72.

concebe como decorrentes da cultura escravagista imposta à sua própria família, da qual se lembra com nostalgia.

A consideração apenas das famílias que o adotaram e lugares como contributivos ao seu tornar-se ator não se afiguraria encobrimento ou silenciamento do seu sentir em relação a eles? Ser e estar sempre sozinho no mundo, afigurou-se um dos aspectos marcantes da sua existência, mesmo transitando pelos diferentes espaços que não o supriam afetivamente, já que fora alçado aqui e acolá como algo e não pessoa.

Apesar de presente em universos familiares de outros, não compartilhava de uma assimilação e real aconchego. Recebia apenas atenção paliativa revelada pelo desamparo manifesto ao instalar-se no Rio de Janeiro. Soma-se a isto, a interpretação apresentada pela Revista O Cruzeiro em 1949, sobre a vida amorosa de Prata, anterior à constituição de seu primeiro núcleo familiar com Maria Lúcia, apelidada de Gilda, pautando problemas:

Naqueles dias hoje tão perdidos no tempo. Grande Othelo arrastava uma enorme loura para onde ia. Parece que se tratava de uma alemã ou sueca, de boa raça, e que ele gostava de conduzir por um cordão invisível. Othelo, como Noel Rosa, sempre quis dar a impressão contrária que o físico despertara. Não que desejasse passar por um bonitão e conquistador inveterado. Nada disso. Mas, indignava-se com a piedade, com a compaixão dos outros. “- Se vocês imaginam que com o meu fraco físico e a minha escura cor não arranjo nada, estão completamente enganados. Apanho muita coisa, na noites em que vocês não me observam.” A verdade é que ele não apanhava mesmo nada. Não sabemos que fim levou a loura sensacional de Othelo. Parece que a separação se consumou após um incêndio, provocado pela companheira ariana, em pleno sono. Pegou fogo no tapete, na cama e na epiderme de Othelo, que acordou aos berros, botou a mulher na rua e tomou-lhe imenso pavor. Até hoje, ao recordar a criatura, advem-lhe um ligeiro tremor “Aquilo me parecia um Etna explosivo”. Depois dessa aventura dourada de sua vida, Othelo teve outros dois claros amores. Após o fracasso nessas tentativas, inclinou-se para a cor, a sua velha cor, e encontrou uma companheira agradável em Gilda.⁶⁶

A esse respeito, torna-se relevante uma entrevista concedida pelo mesmo em 1967, à repórter Gilda para a Revista Realidade, na qual faz um retrospecto pessoal e artístico:

Começou cedo minha vida **de viver**, de brigar com ela, de não ter medo dela. Só tinha medo de passar na porta do cemitério, porque saía um fogo do chão. Daí, se eu ficava na cidade até tarde da noite, não ia mais para casa. Minha mãe ia me buscar e eu apanhava pra cachorro.

⁶⁶ NASSER, David. Tragédia do comico. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, nº 10, ano XII, 1949. p. 120.

Um dia, ela estava muito brava: me amarrou com a corda do poço, passou a mão numa correia trançada e me deu uma surra pra valer, gritando:

- Isso é para não fugir mais de casa, moleque.

Então eu lhe disse que ia fugir para não voltar nunca mais. Depois me arrependi, mas tive que fugir – para cumprir com a palavra. Tinha oitos anos. Fui para São Paulo junto com uma companhia de comédias que apareceu em Uberlândia. Foi quando aprendi a cantar bem mesmo.⁶⁷

A sua relação com as mulheres se deu a partir da própria família, marcada por contradições, que reforçaram seu caráter violento, por ter sido alvo de agressões pela própria mãe, o que motivara sua fuga ainda criança. Contudo, há nesse rememorar um lamento pelo ausentar-se do abrigo familiar, do qual lhe restara efetivamente a recorrência à cachaça, como forma de espantar seus “demônios” secretos.

Quanto ao seu alcoolismo publiciza tê-lo assumido a partir de 1935. Em especial o fato de ter sido impedido de ir trabalhar nos Estados Unidos com Carmem Miranda, segundo ele, contribui para intensificar o vício que, por 7 anos, foi o elemento de subsistência e ocasionou-lhe o encontro com Maria Lúcia, mãe de uma criança de três anos, com a qual coabitara em busca de segurança. Somente em decorrência de preconceitos por ela sofridos na escola, ao tentar matricular o filho, opta por formalizar sua união civil:

“Quando era menino”, bebia escondido”

Até hoje não acerto cantar **No Tabuleiro da Baiana**. Mas, enfim, fomos para a cena, eu e a Deo Maia. Foi um estouro, porque já sabia o que aquele público queria. Saí do **show** pisando nas nuvens. Precisava festejar. Tinha um amigo, chamado Lázaro (não sei onde ele anda). Saímos juntos naquela noite, andando e conversando, fazendo planos. Quando percebemos estávamos num botequim e festejamos: sanduíche de mortadela e cachaça. Foi maravilhoso. Mas a vida ia continuar sendo uma briga para mim. Eu sabia que a gente não ganhava seu lugar sem brigar. E eu brigava mesmo, com todo mundo, principalmente quando bebia. A bebida me deixava mais dono de mim.

Sempre bebi. Desde criança. Minha mãe me mandava comprar cachaça pra ela, lá em Uberlândia, eu ia e na volta tomava meus golinhos escondido.

Em São Paulo, na casa dos meus padrinhos, parei uns tempos. Mesmo no Rio, no começo só tomava cerveja, ou então um fogo, vez ou outra. De verdade, comecei a beber quando a Carmem Miranda me chamou para ir aos Estados Unidos e o empresário não concordou. Depois recebi convites de Orson Welles e Walter Disney, também não pude ir por causa do empresário, sempre. Estas e outras injustiças me marcaram. Passava noites inteiras de bar em bar. Bebi de 1939 a 1946. Nesse ano, fecharam os cassinos, eu estava querendo mudar de vida. E conheci Gilda. O nome dela era Lúcia Maria, mas como era muito bonita e na época estava na

⁶⁷GRILLO, Gilda. O pequeno Otelo, **Revista Realidade**, nº 13, abril de 1967, São Paulo, Abril. p. 87.

moda aquele filme, **Gilda**, puseram-lhe este apelido. Tinha um filho de três anos, nos apaixonamos e passamos a viver juntos. Três anos depois, resolvemos casar, por Gilda foi levar o filho para matricular na escola e voltou chorando, humilhada. Tinha lhe perguntado se ela era a companheira do Grande Otelo. “Você vai ser a esposa do Grande Otelo, eu lhe disse. E casamos.

Pensava que ia tomar jeito, mas não consegui ficar mais que um ano sem beber. A bebida tinha tomado conta de mim. Logo depois do casamento recomecei com as farras, caía pelas ruas, um dia fui para num albergue.

Gilda também tinha tido uma vida ruim, queria melhorar e percebeu que não era possível. Então aconteceu aquilo... desesperou-se, matou o garoto, suicidou-se. Não acho que estivesse louca, parece que sentia que eu não lhe daria a segurança que precisava. Então escolheu aquele lado. Eu não esperava. Nunca tinha falado em se matar. Nós tínhamos brigado dias antes, e naquela noite fizemos as pazes. Deitamos, ela esperou que eu dormisse, trancou a porta do nosso quarto por fora, foi ao quarto do menino e fez o que fez. Foi com um revólver.

Era 1949. Bebi o ano de 1950 inteirinho. Estava desesperado e só. Depois, quando consegui parar pra pensar, concluí: acho que estou todo errado, vou mudar tudo, vou voltar tudo pra trás. Vou namorar uma moça, no portão, na sala, vou pedir sua mão em casamento, ficar noivo e casar. E foi o que eu fiz com a mulher com quem estou casado hoje. Faz 12 anos. Não estou arrependido, não.

Assim que casei de novo, consegui largar a bebida. Mas só por um ano e meio. Não me adaptava às coisas certas que queria, precisava fugir, mas eu não tinha mais pra onde fugir, então fugia para o álcool. Aí tive um caso com uma pequena, um drama terrível. Acho que gostava dela. Saí de casa uma noite, encontrei-me com ela, bebi feito um louco e dormi fora de casa. A mãe da pequena foi desesperada à Polícia. Fizeram uma confusão enorme, eu fui manchete durante uns quinze dias, em letras desse tamanho : **Estuprador fugiu com a moça**. Passei quatro dias na cadeia, na rua Frei Caneca mesmo.

Minha mulher, coitadinha não me abandonou um minuto. Fez frango recheado, me levou na prisão – como se fosse mulher de presidiário, tudo direitinho...⁶⁸

É ambígua sua relação com o vício: era dissimulador das dificuldades que teria que enfrentar e usurpou-lhe a almejada segurança conjugal. O trágico desfecho realizado pela sua cômica o transtornará, conforme afirma Moura:

Depois do trauma causado pelo suicídio da mulher, a vida profissional de Othello fica profundamente ameaçada por uma progressiva crise existencial. Histórias de bebedeiras, de faltas aos compromissos, de internamentos em clínicas de recuperação, são frequentes, contrastando com o amadurecimento desempenhado em cena ou frente às câmeras, única razão pela qual a carreira não é sumariamente interrompida. É o interesse dos produtores, o cuidado dos amigos e das amantes, e uma impressionante vitalidade e capacidade de recuperação, que o mantém sempre presente no cinema e no palco.⁶⁹

⁶⁸ **Ibid.** p. 98-90.

⁶⁹ MOURA, Roberto. **Op.cit.** p. 68.

O ano de 1949 foi especificamente significativo na vida de Sebastião como Prata pelo tríplice realce dos acontecimentos: tragédia familiar, a explosão de seu sucesso, em decorrência da cena com Oscarito, retratando Romeu e Julieta, tida como ontológica para o cinema, em Carnaval da Atlântida, bem como pelo apreço diferenciado ao filme Também Somos Irmãos. Por este filme vincular-se ao seu universo e tratar de questões referentes ao negro, em geral ainda não abordadas, embora premiado sequer fora exibido. Nele, sua atuação dramática extrapola o estereótipo do cômico e grotesco.

Há que frisar a resistência de Sebastião como Prata em abordar a tragédia da sua cônjuge e o filho, talvez numa tática dissuasiva de auto-confrontar-se com a perplexidade que suas condutas dissolutas lhe proporcionaram. Teriam as mesmas contribuído afinal para tal desfecho? Ou seria a mera cachaça a ele imputada? Todavia, o poema... “E eu me perdi na estrada” consiste numa sua rara possível alusão à história:

Eu te achei na estrada
Sem rumo, sem bússola e sem nada
Eu te ensinei os caminhos
Caminhei os caminhos contigo
Caminhaste comigo os caminhos
Foi bom o tempo aquele
Em que não caminhamos sozinhos
As manhãs amanhecendo
O sol brilhando e queimando
As flores o ar perfumando
E eu até às vezes desconfio
Que quando caminhamos juntos
Nem de dia, nem de noite fez frio
Depois você se adiantou na estrada
Já sabia o caminho, era jovem
Não estava ainda cansada
Me atrasei não acompanhei você
Na longa e dura caminhada
E te perdi na curva da estrada.⁷⁰

Sebastião como Prata, poeticamente, atribui a uma experiência amorosa, em que, paulatinamente, vai interpretando o encontro, como se de dois perdidos numa noite, cujas vidas se entrecruzam e se complementam. Firma-se para a amada como porto seguro. Para ele, igual caráter tem a mesma ao tirá-lo da solidão. Nesse sentido, saudosisticamente reporta-se ao tempo em que andavam juntos, à cumplicidade, à parceria e ao companheirismo na superação dos obstáculos e barreiras. Ao final, como

⁷⁰ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. ...Eu me perdi na estrada. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.p.39.

despedida, mostra o desencontro, a separação e sua culpa por não tê-la acompanhado, por ainda permanecer onde a encontrara, enquanto a mesma dele se distanciara estabelecendo caminhos distintos, apesar de juntos, motivo do desfecho trágico.

A separação, assim como o encontro inicial, despe-se de explicação. Assim, como a relação de início se deu casualmente, de mesmo modo ocorreu o final. Lamenta muito alguém tão jovem e com tanta vida pela frente, que poderia tomar outra decisão, optar pela fatal ruptura. Enquanto ela decididamente finaliza a relação, ele continua parado, ausente e solitário. Daí sentir-se perdido na curva da estrada, num piscar de olhos tal como a encontrara. A sua ausência se torna uma ferida incurável, sem resposta que o deixa sem rumo, confuso e perdido.

6.4. SEBASTIÃO COMO PRATA E SEUS DEMÔNIOS

Sebastião como Prata, com sucesso ou não, valeu-se da negação via cachaça para superar seus medos e mobilizar-se para a luta do cotidiano, já que admitia que viver era uma constante luta.

Embora faça dos versos justaposições temporais como se confinadas ao âmbito familiar e pessoal, os mesmos deixam entrever ao profissional, em especial a Atlântida. Apesar de instituir família, não foi capaz de abdicar da boemia. Durante os seus casamentos pouco parou de beber. O que o distanciava da cachaça eram as ocasiões que lhe propiciavam presentificar-se no núcleo familiar.

Neste sentido, Sebastião como Prata permanece no cenário artístico, relacionando-se com sua segunda esposa e filhos, freqüentando os diferentes espaços culturais, cujo viver dos sujeitos comuns retratam na música “Canção do Asfalto”, em parceria com Marinho Lima:

Pelas ruas da cidade a gente vê
Tragédias, dramas e comédias
O real cinemascopo da vida
É o asfalto
Onde tudo pode acontecer

II
Acontece a tragédia
Da mulher que se vendeu
Acontece o drama
Do homem que foi traído
Acontece a comédia
Do garoto esfarrapado

Que foi no asfalto criado
Mas acabou deputado

Canção do asfalto
Eterna canção
Você mora no meu coração.⁷¹

A música faz um jogo entre a rua e o asfalto por aproximações entre parafernália inerentes às ocorrências positivas ou negativas, agradáveis ou desagradáveis, trágicas ou de sucessos, imóveis ou estáticas, num movimento peculiar. A mobilidade de tal espaço flexibiliza seus contatos sociais e, principalmente, lhe permite enfrentar o ser só no coletivo, passar despercebido, o que lhe oportuniza exercer sua mundanidade partilhada também pelos demais.

Estar inserido artisticamente não certifica permanecer no ofício. Desempregar-se era constante ameaça causadora de agruras a quem ora mantinha uma família. O poema abaixo “Efeméride” é revelador do caráter relacional do meio artístico caracterizado pelo político e destituído das relações de afeto. Nada mais que profissional:

Com que então,
Você aniversariou
Me esqueceu, me ignorou...
São coisas da vida
Incontornáveis, realmente
O tempo passa
A conveniência de ontem
Hoje, se tornou inconveniente
Sinto, Olavo.
Porque, to n’uma tanga danada
O cachet que o Sílvio levou
Na minha vida daria um jeito.
Porque o negócio pra mim anda “preto”
Os amigos, parceiros e quejandos
Aparecem aos quandos...
Ou não aparecem, que fazer?
Praticar o ofício de viver,
Rimando pão com banana
Ou então banana com pão
Que a data por muitos anos de reproduza
Votos sinceros do esquecido, vate-irmão
Pobretão!...⁷²

⁷¹PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Canção do asfalto. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.126.

⁷²PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Efeméride. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.96.

O poema mostra a fragilidade e a insegurança a que o sujeito se submetia aterrorizado pelo medo da perda do trabalho, mesmo ancorado na fama. Observa-se uma clara contradição entre o caráter simbólico atribuído ao ator, em detrimento da realidade de seu sujeito suporte, num próximo insolúvel. Sua notoriedade como artista negro, apesar de lhe conferir reconhecimento, não o isentava de preconceitos e racismos. Como objeto de consumo, publicizou-se por sua arte. Enquadrou-se equiparando o identitário social ao grotesco e vulgar. Experimentou a violência inclusive em sua própria conduta como resposta à vida:

“Meu maior defeito é a maldade”

Mas sou completamente inseguro como homem. É uma angústia constante. Quem é que pode relaxar nesse mundo em que vivemos? A gente relaxa durante cinco minutos, pode perder até a vida. Daí o meu defeito: a maldade. Estou sempre com um pé na frente, o outro atrás. Que qualidades terei? Ser honesto, leal com os amigos? Isto sou.

As preocupações e problemas vividos me fizeram um sujeito angustiado, mas não impedem que eu sinta uma grande vontade de viver, de ser, de deixar alguma coisa plantada, apesar de tudo, houve coisas boas. Depois daquela imensa infelicidade de 1950, casei de novo e minha mulher ficou grávida. Eu estava num show, alguém gritando: “Nasceu! É homem! E eu tive que entrar em cena pra cantar “Sunny Boy”, uma música tão triste. Mas foi um negócio: a vida parecia destruída, desarrumada, e veio aquele filho, aquela alegria.

Não quero ter acabado. Quero ficar, não por uma questão de vaidade, não para que digam “o Grande Otelo é que era bom”. Não é bem isto que eu quero. Quero é que digam: “Minha gente, vamos fazer assim. Como fazia o Grande Otelo, vocês se lembram como é que ele fazia?

É só isso que eu quero. Eu acho que não é querer muito, é? Feito naquela música americana: “When this lovely dance is over, don’t say good night.” (Quando está dança adorável terminar, não diga boa noite).⁷³

Por um lado, há o diálogo do presente 1967 (interno na Clínica São Vicente) com o passado 1949 (morte de sua esposa e filho) ajustando temporalidades, conferindo sentido justificativo à sua auto-avaliação. Sebastião como Prata permite construir o lócus de projeção para o seu retorno artístico, bem como a almejada futuridade. Por outro, pelo atrelamento da memória à ocasião, se faz aberturas a outras possibilidades pelo sentido social, conforme perceptível no trecho abaixo da Revista Realidade de 1967:

“Preciso largar o álcool:

Ele é um perigo”

Alcoólatra é o sujeito que não é capaz de parar de beber, mesmo quando quer parar. Em 1950, depois que Gilda se matou, estava nesse estado. Lá dormir bêbado e já levantava com uma garrafa na mão. Mas não me

⁷³ GRILLO, Gilda. O pequeno Otelo, **Revista Realidade**, nº 13, abril de 1967, São Paulo, Abril. p. 90.

considero um alcoólatra, quer dizer, eu sou um sujeito que sofre do fígado e não pode beber muito, a não ser que faça um tratamento longo. Faz dez meses que estou morando nessa clínica. Estava agitado, agressivo e desorganizado mentalmente. Por isso vim para cá. Aqui tenho calma e sossego para escrever, fazer planos artísticos, e com assistência médica. No começo tomava doses fortes de tranquilizantes para poder dominar-me. Agora não, agora só tomo para dormir. Mas no dia seguinte o tranquilizante tem outro efeito: não me deixa apto para qualquer atividade. Mas já sinto menos necessidade... Acho que quando esta reportagem estiver nas bancas, eu também estarei nas ruas.

Preciso largar o álcool, mas ele é um perigo sempre presente. Eu acho que vivo sempre perto da loucura, não por causa dele, mas também por causa da vida que vivo. Minha carreira teria sido outra, muito melhor, se não fosse a bebida. Era sempre um círculo vicioso: nunca fui bem pago, nunca. Pagavam-me o que resolviam, eles lá. Por ser mal pago, eu bebia, era irregular: aí eles se aproveitaram pra não pagar bem.

O álcool me atrapalhou muito mais que o racismo. Sei que o racismo existe aqui, até certo ponto, eu sei. Mas eu – Grande Otelo – posso dizer que não sinto o racismo. O Pelé só se casou com uma branca porque ele é o Pelé. Se fosse o João das Couves, não se casaria com uma branca. O racismo eu sinto quando vejo um sujeito da minha cor não poder entrar num lugar em que eu entro. **Eu** entro, porque sou Grande Otelo.

O racismo consegui superar, seguindo um dos quatro conselhos de minha madrinha: “Use sempre a educação que você recebeu”. Os outros três eram: “Primeiro – tome Phimatozan para garantir os pulmões; segundo – passe alvaide e álcool debaixo do braço, é formidável para tirar o cheiro de suor; terceiro – tome limonada com bicarbonato pra curar pileque.” Com estes quatro conselhos de d. Filhinha vou me dando bem, eu lhe devo muito. Sempre fui cheiroso e não tive nada no pulmão. E quando resolvo não ser o menino bem educado, me dou mal.

O ator cômico é frustrado, um sofrido, feito eu. Muitas vezes ele gostaria de fazer uma peça dramática, mas os empresários não deixam. É mais fácil eles me usarem como palhaço. São maus comigo, por que vou ser bom em relação a eles? Me sinto usado, sou o ator mais injustiçado do Brasil. Nunca acharam que eu fosse um compositor, ou ator dramático, sempre me acharam um engraçado... e jamais me recompensaram ... Veja: acabaram de dar ao Roberto Carlos o título de Cidadão Carioca. **Eu** estou no Rio há 32 anos, faço o carioca rir há 32 anos. Alguém se lembrou de me dar esse título ao menos? ⁷⁴

O presente de Sebastião como Prata questiona a equivalência com Grande Otelo numa fratura explosiva de várias memórias frutos da ocasião da entrevista. Recorrendo à sua condição de figura pública, reclama ao sujeito a projeção atribuída a Grande Otelo, embora sirva-se do mesmo.

Outro paradoxo consiste na sua aproximação com seus pares, sem, no entanto, compartilhar o que lhes é proporcionado. Assim, denuncia a ausência de respeito, o racismo, o preconceito, a pobreza, a desconsideração, o mau salário, dentre outros, e

⁷⁴ **Ibid.** p.90.

reclama ter sido usado, sem oportunidade, a não ser a de palhaço, para mostrar suas várias facetas artísticas, sem reconhecimento.

Sua versão é exemplificativa das intenções intrínsecas à indústria cultural e à própria sociedade brasileira. Isto posto reforça o descompasso entre a realidade vivenciada como Sebastião em Prata, mesmo enquanto alçado à dimensão de Grande Otelo. Nesse sentido, o eu – lírico de Sebastião consiste no elemento do qual, taticamente, ele se vale para transformar-se num mediador que, integrado ao meio, nos desnuda os silêncios que permeiam o campo artístico e social em que viveu. Seu olhar flexiona-se ao que lhe atribui. Significa-se enquanto artista e socialmente. Distingue a natureza da constituição do que o faz figura pública e profissional, especialmente pela sua participação no cinema, teatro e campo musical.

Por essa lógica, as lembranças de Sebastião como Prata, enquanto recordações pelo crivo da seletividade, concedem sentido à sua trama significando o seu presente. No entanto, em decorrência da referida ocasião, potencializa novos sentidos que, de algum modo, se externam contraditórios, como por exemplo de não ter sofrido racismo e imputar ao álcool a culpa da situação em que se encontrava. Sua narrativa prescreve temporalmente quase três décadas. Confere sentido às práticas sociais ligadas ao racismo por ele vivenciado, enquanto cidadão negro e destituído da sua condição artística. De algum modo, mesmo apesar do álcool e instabilidade profissional, ainda colabora para desvelar os processos e as sutilezas do preconceito e o racismo no Brasil.

Sebastião como Prata, mesmo afigurando-se no cenário artístico nacional, ainda se via em diversas situações como um sujeito comum. O sentimento enquanto cidadão se espraia como parte da paisagem que crê no amanhã, mas, simultaneamente, percebe a dura realidade a ser enfrentada cotidianamente:

Acredito no meu amanhã
 Brisa refrescando suavemente
 Não sei de frio inclemente
 Não sei de tempo
 Sei da eterna primavera
 Sei de acreditar
 Na felicidade que é receber
 Acredito na alegria de dar
 Entregar o entusiasmo de viver
 Creio na certeza de ser

No tempo, o tempo mesmo!
 Tempo de partir,
 Tempo de ficar,
 Tempo de existir

Existir sobre todas as coisas
 Creio na violentação
 Do espaço-dimensão
 Creio em mim, no meu batalhão
 Batalha de sapato sem meia
 Batalhão de calça e blusão
 Da terra do auri-verde pendão
 Que a brisa carinhosa, beija e balança
 Sapato sem meia – liberdade
 Calça blusão – esperança.⁷⁵

Sebastião como Prata, enquanto sujeito de sua história, se apresenta como alguém ressentido. Suas lembranças potencializam acontecimentos e os caracterizam por meio das relações neles tecidas profissional e pessoalmente.

Tais ressentimentos não seriam um paradoxo à sua afirmação de que não experimentava o racismo, já que era o Grande Otelo? Percebia, sim, quando alguém da sua cor era proibido de adentrar em algum lugar que freqüentava. Os fatos narrados mostram que ele talvez não tenha sentido tanto sua condição de negro pela condição artística que silenciava o racismo. No entanto, o mesmo não lhe escapa como fissuras partilhadas. Percebe o tratamento conferido a seus pares, distanciados economicamente, mas próximo pela convicção religiosa e identitária étnica -racial.

As suas recordações perpassam a sua vivência desde solteiro, entrecruza-se ao seu casamento na década de 1940, à viuvez e ao novo casamento nucleado por si e filho na década de 1950.

Suas agruras derivadas dos altos e baixos da profissão, de algum modo, o afastam de suas relações familiares. O mundo artístico, por muitas vezes, o vincula ao alcoolismo no transitar pela boemia. A ausência familiar intensificava sua solidão.

Sebastião como Prata, em sua luta pela existência, se embrenhava de corpo e alma no meio boêmio, à época também fórum político freqüentado por figuras públicas com as quais se articulava para assegurar a sua permanência artística. Daí parecer a família ocupar apenas um segundo plano em sua vida. Sua circulação pelo meio artístico ocorre via cinema, teatro, música, festivais e exploração do carnaval via relação com a Atlântida, um dos espaços de trabalho que o relacionava à Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Além disso, o futebol também se traveste num de seus amores, numa embaralhada vida, o que podemos perceber no samba abaixo:

⁷⁵ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Creio!. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.55 e 56.

Ziza
 O garoto está crescendo e é teu fã
 Ziza
 Vamos pra cabeça no jogo de amanhã
 Você vai escutar, quando entrar pra jogar
 Papai, o Flamengo é quem vai ganhar

Você sempre foi
 Flamengo de coração
 Mas agora precisamos
 De reabilitação
 Pra ninguém falar
 Pra ninguém discutir
 Ziza
 Não deixe o garoto se desiludir.⁷⁶

Tal canção denota o apelo da condição paterna de Sebastião como Prata em fazer de seu filho um torcedor do seu próprio time: o Flamengo.

Em sua constituição artística, atuou em circo, companhia de teatro, cinema, teatro, jornais, foi comentarista e apresentador de TV, político, dentre outras funções. Nesse entrecruzar, arrasta tudo isto consigo e mais o que amplia e não se faz possível nominar. Entre o desejo de viver e na luta para superar as adversidades e contradições, significa o tempo do seguinte modo:

Olha o tempo
 Tempo que passa
 Que parece tão sem graça
 Tão sem fantasia
 O tempo que é só trabalho
 Tempo que parece apenas desgraça
 Tristeza, cansaço, desarmonia
 Olha o tempo irmão
 Que parece amigo
 Parece inimigo, parece patrão
 O que que você vê
 Não é o tempo bom do Buarque Chico de Holanda
 É tempo ruim soprado de frente, de lado ou de banda
 Parece impossível dentro deste tempo caminhar
 E às vezes meu irmão sei que a vontade é parar
 Sentar, deitar, dormir e não mais acordar
 Pára a pensa irmão. Há qualquer coisa no ar
 Sinto a violência do tempo cansada
 O cansaço do tempo que sopra ruim
 Sinto perdendo as forças e chegando ao fim
 Tempo patrão é também escravo de alguém
 Vai mais soprar forte, vou mudar tua sorte
 Na roda da vida, o tempo não vai ser tão forte
 Acredita irmão, tanto quanto eu

⁷⁶PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Ziza. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.133.

A tua e a minha esperança não morreu.⁷⁷

Em contraposição à música de Chico Buarque Roda Viva, em que o tempo pára, Sebastião como Prata não admite tal ocorrência, já que o qualifica como compasso de seu gingado. Estava sempre correndo atrás. Na maioria das vezes, as suas atividades profissionais demarcam uma busca desenfreada numa correria sem limites. Busca firmar-se no cenário artístico da época e manter-se no referido meio para honrar os compromissos familiares. Nesse emaranhado é que procura encontrar tempo para si. O vai e vem e a circulação em lugares demonstrava a briga, a sua luta pela vida. Não havia possibilidade de parar nem um instante, ao contrário, justamente esse mover incessantemente é que oportuniza sonhar e ter esperança.

Tal situação se consolida se considerarmos a multiplicidade de trabalhos realizados por atuações e produções entre os anos de 1940 a 1970, no cinema totalizando 70 filmes⁷⁸, no teatro 37 espetáculos⁷⁹ e no campo musical 36 composições⁸⁰. Somam-se a tais atividades as suas intensa vida boemia e familiar. Pelo exposto visualiza-se a vultuosidade do trabalho realizado por ele ou de representações dele derivadas. Tal circulação o espriava pelas diversas regiões do país enfatizando sua dimensão artística como se equivalente ao seu existenciário. Suas atuações cinematográficas visavam transformar o seu universo pessoal em moldurações, como efeito de verdade, ligando sua arte à sua identidade pessoal.

Sebastião como Prata atinge o auge da carreira e nele permanece e sobrevive por longa duração. Passa pela Chanchada, Cinema Novo, Marginal e Pornochanchada, teatro, música e ainda realiza outras atividades, relacionais ao seus universos familiar,

⁷⁷PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. A última que morre. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 81-82.

⁷⁸ Filmografia estabelecida a partir do trabalho de Alex Viany, publicado no Jornal do Brasil em 17 de julho de 1970, “Otelo – Os 100 filmes de quem espera”, com dados das coleções Guia Filmes e Brasil Cinema, Cinemateca e EMBRAFILME. In: **Grande Otelo um artista múltiplo**, EMBRAFILME, FUNARTE, INACEN, 1985. p.21-25.

⁷⁹ “De acordo com a organização do evento “devido à dificuldade de fontes de pesquisa, alguns espetáculos, cujas datas não foram localizadas, não constam da listagem cronológica anterior, a maior parte sendo da fase inicial do ator. Boa-noite Rio, Teatro Folies; Saia comprida, Teatro Jardel; Rei Momo de touca, Teatro Recreio; Tudo negro, Teatro Apolo de São Paulo; Rio boa pinta, Dona Brasilina, Sambando dá, Café Torrado e Mister Show, Sem data e localização; como se faz uma baiana e OK América, Cassino da Urca; Vamos contar mentiras, Teatro Ginástico; Rio Quatrocentão, Restaurante 1800, e Paris, comme ça, Boa Noite Monte Carlo. Face à prodigiosa capacidade de trabalho do ator, é possível que, além desses, outros espetáculos ainda pudessem ser nomeados. Os locais não especificados são do Rio de Janeiro. In: **Grande Otelo um artista múltiplo**, EMBRAFILME, FUNARTE, INACEN, 1985. p.16-18.

⁸⁰ Composições apresentadas pela FUNARTE em 1985, decorrente das homenagens ao setenta de Grande Otelo. Discografia. In: **Grande Otelo um artista múltiplo**, EMBRAFILME, FUNARTE, INACEN, 1985. p. 29-30.

amoroso e boêmio, entrecruzado por alegrias e tristezas, numa constante luta com o próprio tempo:

O meu mundo eu carrego
Fazendo tudo, pra carregar sozinho
Ninguém poderia, mesmo querendo
Me ajudar a carregar
Este meu complicado mundo
Pesa muito e eu paro às vezes
Nos dias, semanas e meses
Em que este mundo pesa demais
E quando eu paro, choro e canto
Sem ninguém para espiar
O choro que eu tenho pra chorar
E é baixinho, o canto que tenho pra cantar
Que é pra ninguém escutar
O canto que eu quero cantar
Que é pra ninguém escutar
O canto que eu quero cantar
Vou carregando com ele
Solitário nesta vida inteira
Levando sem saber para onde
Meu velho mundo sem porteira.⁸¹

A poesia consiste em fissura reveladora da violência sofrida por ele, em que se utilizava de táticas para se manter no campo da estratégia num jogo de submissão ao mercado em busca de aceitação, afirmação e garantia da sobrevivência. É um lamentar da frustração das expectativas impossibilitadas ao sujeito por serem validadas apenas para o artista.

A subjetividade publicizada é expressa vigilante e, pelo medo, deixa escapar suas fragilidades, já que é determinado pela rotulação glamourosa. Nesse sentido, como senhor do próprio destino, se faz símbolo da sua própria ambigüidade ao reclamar para si a solidão. Percebe-se em seu todo emaranhado outrora consentido ou negociado, e que ora lhe frustra pelo tratamento objetal e não de sujeito.

A sua glamourização camufla a possibilidade de sofrer as mazelas por lhe conceder uma aparente liberdade. Tal artifício de violência espraia-se do próprio meio que o circunda, repercute socialmente e entranha-lhe como auto-defesa. A aludida solidão é cultivada como elemento proporcionador de segurança, a qual não lhe é favorecida em função do seu condicionamento impedi-la de efetivar-se.

Sebastião como Prata descobre que querer não é poder, pois confina-se meramente ao encenar, sendo-lhe vetado qualquer outra atribuição, apesar de habilitar-

⁸¹ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Desejo. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 80.

se para o exercício. Sua porteira era o rir e chorar: era o que interessava à indústria cultural.

6.5. RECONHECIMENTO ENQUANTO PRODUTO CULTURAL: SEBASTIÃO COMO PRATA PROJETA-SE NAS SOMBRAS

A intensificação do seu caráter de produto cultural na busca de equiparar realidade pessoal à arte de atuar, faz Sebastião como Prata num sujeito para a morte, louvado e celebrado constantemente, a fim de se reafirmar enquanto homem que intenta assegurar a memória de futuridade.

Tal processo se acentua entre as décadas de 1960 a 1990. Se Observarmos o quadro abaixo, percebemos as diversas homenagens a ele outorgadas não só advindas do cenário artístico, mas por lugares díspares que vão desde sindicatos, escolas, bancos, municípios, Assembléias, instituições como Palmares, em reconhecimento à arte e de papéis sociais e político.

Quadro XIII – Homenagens prestadas a Sebastião em Prata como Grande Oteló

Modalidade	Nome	Ano	Local
Festival de cinema	Festival Cinematográfico do Distrito Federal	1957	Brasília
Televisão/Troféu	Programa do Bibi ao vivo	1968	
Faculdade de Educação e turismo	Faculdade de Educação e turismo Hélio Alonso	1977	
Televisão/Troféu Velho Guerreiro	Programa do Chacrinha	1979	Rio de Janeiro
Teatro	Placa Mérito do Teatro	1980	
Troféu	Troféu Cidade de Curitiba	1980	
Teatro	Prêmio Molière de Teatro	1980	Rio de Janeiro
Prêmio	Prêmio Paulo Pontes	1981	Rio de Janeiro
Troféu	Troféu Zumbi dos Palmares	1985	
Enredo/carnaval	Enredo “Prata da Noite”	1986	
Enredo/carnaval	Enredo da Escola de Samba Estácio de Sá	1986	Rio de Janeiro
Troféu/Homenagem	Troféu Homenagem Especial – Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN	1986	Rio de Janeiro-Funarte
Placa/homenagem	Placa- comemoração do Centenário da Abolição	1988	
Prêmio	Prêmio Oscarito	1989	Gramado/RS
Troféu	Troféu 1ª Noite das Estrelas Negras	1990	
Troféu	2ème Festival Imagens Caraibes	1990	Fort-de-France - Martinica, França

Troféu	Oscarito	1990	Gramado/RS
Placa	Placa- Fundação Palmares	1991	Brasília, DF
Festival	Troféu Festival da Chanchada	1991	Florianópolis, SC
Medalha	Medalha Tiradentes	1992	Rio de Janeiro-RJ
Placa	Placa de reinauguração do Teatro Carlos Gomes	1992	Rio de Janeiro-RJ
Placa	Placa - Sindicato dos Trabalhadores da Indústria da Construção de Belo Horizonte	1992	Belo Horizonte-MG
Prêmio	Prêmio Minas de Cultura	1992	
Troféu	Troféu Centro Cultural do Branco do Brasil e Corisco Filmes	1992	
Festival	Festival de Cinema de Brasília	1993	Brasília, DF
Festival de Literatura	Grande Otelo - Literatura de cordel	1993	Rio de Janeiro-RJ
Medalha	Medalha Estudantina Musical – 15 Anos	1993	Rio de Janeiro, RJ
Festival	Placa – Elite Club	1993	Rio de Janeiro- RJ
Espetáculo	Placa Espectáculo Hollywood Bananas e Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte	1993	Belo Horizonte – RJ
Placa	Placa Poder Legislativo de Uberlândia	1993	Uberlândia-MG
Festival	Troféu 15º Festival dos Três Continentes de Nantes	1993	Nantes, França
Troféu	Troféu Rei dos Boêmios	1993	

O quadro foi construído a partir dos dados do site oficial de Grande Otelo. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/otelo/index.asp>. Acesso em: 20/06/2014.

As homenagens acima concedidas ao fazer do artista confluem para o reforço da pretendida e silenciadora memória de Sebastião, por serem todas elas a Sebastião em Prata como Grande Otelo. Prestadas a Sebastião em Prata como Grande Otelo, se apóiam no caráter transcendental assumido pelo mesmo como símbolo nacional, enquanto ator. O reconhecimento tem por referência expressividade cultural. E, nesse sentido, Moura nos apresenta elementos que justificam a profusão das mesmas:

A percepção que a sociedade brasileira tem de Othelo já nos anos 70 progressivamente transcende ao ator, a pessoa pouco interessava, chegando ao mito. Alguém com quem não se sabia lidar, afinal, como se aproveitar um gênio popular? Simbolizava ele o negro, o homem brasileiro? No fim das conta, se pensava nele ainda como aquele cara das chanchadas que fazia dupla com Oscarito, que ressurgia como a encarnação recalcada de um país sem nenhum caráter. Não, isso não o favorecia muito, mas ele respondia por seu mito, na rua respondendo sério, mas com humor, ao assédio, assinando autógrafos e atendendo a frequentadores e garçons nos restaurantes, a portas fechadas

discutindo com os produtores seu preço. Chamava-se esporadicamente Othelo para uma participação especial, ou mesmo para uma importante participação secundária numa peça, numa novela ou num filme. Textos, para ele como protagonista, o que teria lhe prometido a “cultura brasileira”, escasseiam. Othelo é contratado pela Globo e depois pela Rede Brasil, incorporado ao elenco olímpiano da primeira, reconhecido como patrimônio cultural pela segunda – novamente passa a ter um fixo, como nos tempos de Jércolis ou da Atlântida. As duas sub-aproveitaram.⁸²

Ressaltamos que, embora as homenagens se reportem ao nascimento de Sebastião, se direcionam unicamente ao seu lembrar artístico. Tornam-se equivalentes nascimento e vida artística, equalizando idade e duração de atuação no teatro e, sobretudo, no cinema. E ainda é necessário frisar que os títulos das matérias que se referem a Sebastião se fazem a partir de Grande Otelo, a exemplo de Os 70 anos de Grande Otelo no “Globo Repórter, Amanhã, noticiado em O Globo, em 30/10/1985⁸³, bem como o título Grande Otelo Terá Homenagem, Diário de Notícias, 07/06/1968.⁸⁴ Nesse processo, o memorar já é seletivamente prévio ao condicionamento do esquecer. As recordações de Sebastião são feitas como se de Sebastião em Prata como Grande Otelo numa junção de ambos, um como extensão do outro. Contudo, com frequência, as interpretações de Sebastião se fazem fraturas que reclamam o reconhecimento como em sujeito social conferido a Grande Otelo.

As homenagens consistem no aquecimento mercadológico de Sebastião em Prata como Grande Otelo pelo renovar do contar de novo, da equiparação entre suas imagens no cinema e no mundo social. Por tal lógica de estratégia mercantil, as ocasiões dão continuidade à re-apresentação do dado cristalizado e convertidos pela repetição e habitualidade artisticamente a Sebastião.

O viver não se confina às homenagens. Pulula nos espaços políticos, trabalhando no cinema e no teatro na luta pela existência, atrás do tempo, pois o seu tempo não pode parar.

Sua vida pessoal (família) entrelaça-se à profissional e às constantes investidas amorosas ou por amores, conforme o poema “Apelo”:

⁸² MOURA, Roberto. **Grande Otelo: um artista Genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996. p.77-78.

⁸³ Os 70 anos de Grande Otelo no ‘Globo Repórter’, amanhã. **O Globo**, quarta-feira, 30/10/1985, Segundo Caderno, p.3. Acervo da FUNARTE.

⁸⁴ Grande Otelo terá homenagem. **Diário de Notícias** - Guanabara, 07/06/1968, Rio de Janeiro. Homenagens-Acervo da FUNARTE.

Vem cá e me dá
 O meio da tua vida
 Vamos comigo
 Na minha descida
 Te prometo
 Não ficarás arrependida
 Porque tu destes a mão
 A este quase ancião
 Que ainda tem opinião
 E vai saber entender
 O teu jeito de viver
 II
 Te prometo também
 Que no mundo de hoje
 Não vai encontrar ninguém
 Que apesar do passado que tem
 Não vai te censurar
 Não vai censurar ninguém
 Vai procurar te entender
 Caso você se resolva
 A entendê-lo também
 III
 Daqui a pouco eu embarco
 Logicamente tu vai ficar
 E vai ter muita coisa pra contar
 Vai até poder escrever
 Todo mundo vai ler
 A lição de vida
 Que eu e você vamos viver.⁸⁵

A poesia revela o reforço de Sebastião como Prata para se afirmar já numa idade senil. Utiliza-se de artifício de grandeza e da própria idade como elemento de conquista, usuais ao machismo brasileiro. A arte do convencer se pauta no seu legado póstumo. Embora perpassasse os meandros da superação ou do enfrentamento da solidão, faz-se, sobretudo, com apelo de virilidade ancorado na sua auto-imagem. Tal dádiva, talvez, oriunde do desejo acalentado frustradamente, a partir da década de 1950, que alguém lhe auto-biografasse. Como não logrou êxito, tem a certeza de que será amplamente difundido no pós-morte, a despeito de não produzir suas desejadas memórias. Sebastião como Prata, apesar da pequena assiduidade, continua na velhice, atuando no cinema, teatro e campo musical. Disto decorre, ainda, a necessidade de revelar sua vida pelo social via amores e família.

Suas vivências como Grande Otelo se pluralizam por celebrações a ele conferidas, especialmente, a partir dos seus 50 anos de profissão, quando é instituído

⁸⁵ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Apelo. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.31 e 32.

um ser para a morte, ou seja, pela expectativa de sua breve terminalidade que apela para a proliferação de comemorações.

A partir de então, a imensidade de suas imagens passa a ser efetiva nos jornais e revistas, com teor ufanista, de exaltação à sua carreira, até mesmo ensejada em plena Ditadura Militar. Todavia, apesar de ter sido convertido em objeto de celebração, publiciza o sentimento desvelador de sua condição de um homem que viveu só, embora sempre presente na cena cultural brasileira. No monólogo de 1980 a seguir, Sebastião como Prata se rebela contra a situação em que ora se encontra, afirmando a si próprio a necessidade de reavivamento do que empreendera e, desse modo, explicitando as personificações assumidas ao fazer-se Sebastião:

E agora, Bastião?
 E agora, Bastião?
 Tu tá meio veio
 Tá meio cansadão
 Mas ainda ta vivo.
 Que qui si vai fazê? Paciência...
 Tu inda si vai fazê? Paciência...
 Tu inda tem que brigá pela sobrevivência.
 Não ta dando pra tu pisá na bola.
 Tem qui mostrá o que aprendeu na Escola.
 Na vida de Escola e na Escola da vida
 Vai tê que i nas dividida!
 Tu andou pelos cassino
 Nos tempo qu'inda era minino.
 Meteu as caras nos cinema
 Deitou e rolô, ando si divertindo...
 Cumeçô na Barrafunda
 Groselha cum cachaça.
 Tirô a groselha, deixou a cachaça só.
 Bebeu a cachaça da tua mãe, e a cachaça da tua avó....
 Dispois teve de pará.
 O figo já tava ruim, dando nó.
 E agora, Bastião?
 Faz o que tu pude!...
 Num dá pra trás, não. Vai em frente,
 Graça a Deus, tu inda fala.
 Timpeteca, estufa o peito, qui tem gente na sala.⁸⁶

Nesse sentido, os questionamentos de Sebastião como Prata a Bastião traduzem a integralidade do que viveu, apresentando a sua transitoriedade. Já numa etapa de ocaso ofuscadora das demais em que tivera fama, deixa seu eu gritar por socorro a Grande Otelo e ao próprio Sebastião como Prata por necessitar continuar, já que vive.

⁸⁶ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. E agora, Bastião?. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 94.

O poema consiste no retrospecto de suas frustrações e, ao mesmo tempo, de retroalimentação para a luta. Paradoxalmente se projeta no palco para vitalizar Sebastião, já decaído, esquelético, mas ainda com fôlego para o viver.

O seu recordar se faz conflitante e explicitador da luta que o obscurece em razão da sua condição de artista que faz rir e chorar. Nos versos, reconhece a necessidade de matar Bastião via Grande Otelo para existência de Sebastião como Prata, mesmo na condição de sombra.

Desta feita, as suas narrativas se espalham ao longo da segunda metade do Século XX, fraturando os contornos diferenciados, porém, ligados ponto a ponto, produzindo o mesmo sentido da paisagem que o apresenta como Grande Otelo. A habitualidade cadenciada por métrica repetitiva é domesticada na figura do ator cômico, cujo popular se esbarra no burlesco, vulgar, grotesco, num realce a Sebastião como Prata em ofuscamento a Sebastião.

As práticas sociais que configuram o seu universo são, tanto por ele quanto pelo mercado, criadoras políticas de atos sociais. Enquanto intenta politizar os espaços de sua constituição, o mercado o cristaliza como objeto de entretenimento pelos elementos do riso e choro. Como mediadores, ambos fazem-se instituidores de representações, já que:

os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são autossuficientes, conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente (...) o enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal.⁸⁷

Os ecos de lembranças de Prata são expressões das “sobrevivências das imagens”, configurativas do processo de esquecimento de reserva, impeditivo do seu esquecimento absoluto. Contudo, enquanto essas imagens afiguram-se aberturas para dinamizar a compreensão do social relacional, assumido como ausências que também são presenças e que encobrem o próprio processo histórico do sujeito, impõe-se a ilusão do referente, na medida em que o sujeito que narra, no caso, Sebastião como Prata, se faz portador da historicidade, quando, na verdade, apenas a significa. Suas experiências apontam os tempos e espaços que constituem suas recordações no presente, a exemplo de:

⁸⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6. ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Fratesch Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992. p.316.

Quê qui isso Bastião
 Não tem mais tempo não
 Guenta as pontas
 Vai em frente
 Apesar de tudo
 Tu tem que mostrar qui inda é gente!
 Não atrapaia os caminho
 De quem vem vino
 Dá só uma espiada
 E vai indo
 Tu já passou neste caminho
 De quem vem vindo
 Dá só uma espiada
 E vai indo
 Tu já passou neste caminho
 Cum vontade
 Pru quê passou sozinho
 Na olhada qui ocê dá
 Insina os ôtro caminhá
 Nisso tu tem qui creditá
 Num dá pra tu duvidá
 Si argúem quizé
 Ocê só pode ajudá
 Mais iscuta bem.
 Argúem te ajudo?
 Ninguém.
 E tu não chego
 Vai andando siô!
 Vai andando, vai oiando
 Si argúem quizé e tu pudé
 Ajuda, home.
 Seja home, minino, ou muié.⁸⁸

Em síntese, Sebastião como Prata se faz um homem que arrasta consigo a vastidão do seu experimentar pelas múltiplas personificações quer, como Bastião, Grande Otelo, Sebastião como Prata e outros marcadores de Sebastião. Processa uma implosão da homogeneidade que lhe é redutora, bem como às próprias que promove, apontando lumes inerentes à sobrevivência que deixa rastros apesar do intentado fechamento, pois a complexidade não se sujeita a enquadramento.

Sebastião como Prata, numa fala com Bastião, se sente com se ele próprio. Reclama um lugar que não lhe é pertinente num clamor pela glória passada, realçando as dificuldades enfrentadas no novo tempo que lhe impõe reinventar para permanecer, já que a mudança requer novos elementos aos quais têm que adaptar. Por reconhecer o novo, deve ser sensato em não obstruir e sim auxiliar, pois reclama permanecer em cena

⁸⁸ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Tome Jeito seu Prata. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.31 e 32.

afirmando sua experiência por considerar-se referência aos novatos, a eles integrando-se sem confronto.

Por essa lógica, as recordações de Sebastião como Prata se configuram no processo constituidor da memória prática, de modo que a arte de dizer consista na de fazer. A ebulição das lembranças se faz relacionando memória e ocasião.⁸⁹ Daí os muitos tempos da memória, que, apesar de elástica, ultrapassa o mero artístico, portarem nas linguagens indicadoras da ambigüidade brasileira em se pretender uma afirmação do culto como hegemônico, ao passo que, na mais ampla medida, revela o popular das práticas e humanidade que não se obscurecerem no fluir cotidiano. Vale-se dos espaços dos outros, porém, assegurando o seu peculiar e diferenciado. Não cria apenas uma poética para o mercado, retira-se dele para expressá-lo como prática cultural.

Sua poesia é complexa por comportar a problemática da vida considerando o desconforto, o desalento, a perplexidade, o contraditório, o incoerente de quem labuta e experimenta a usurpação do próprio universo, mas também faz dele astúcia para reclamar sua condição de sujeito de sua própria história.

⁸⁹ CERTEAU, Michel de. O tempo das histórias. In: **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 162.

7.

A NEGRITUDE DE SEBASTIÃO: TÁTICAS DE SOBREVIVÊNCIA, ASTÚCIAS E TRAMPOLINAGENS

7.1. SEBASTIÃO EM BUSCA DE SEU CAMINHO

São muito fundas as razões que ditaram não só a miscigenação como também a integração racial... até a gente poder dizer: nós temos uma raça brasileira”. É uma coisa que eu não acredito que já existia. O que existe é muito branco de olhos verdes, lábios grossos e narinas dilatadas, que não viu o retrato da vovó, por isso não sabe que tem sangue negro. Uma das bases da raça brasileira é o negro.

Sebastião Bernardes de Souza de Prata
Revista Fatos e Fotos, p.73

A epígrafe manifesta o cidadão Sebastião como Prata, cuja prática política explicita suas intervenções sociais no combate ao racismo, ao preconceito e à discriminação social decorrentes de suas atuações nas brechas, apoiando-se em sua condição de figura pública formadora de opinião. Suas considerações reportam a um cenário mais amplo, de constituição da população brasileira, significando o universo social e valorizando a presença e a participação dos negros na formação do país. Sobretudo, observa que os brasileiros desconhecem seus antepassados, na medida em que negligenciam os traços físicos dos avós enquanto vínculos efetivos com os negros, dado que corrobora e fundamenta nossa constituição social.

Tal imagem se faz representativa e, ao mesmo tempo, trabalha como contraponto ao processo que o obscurece enquanto homem social para além do âmbito artístico. A mesma se apresenta, também, como uma fratura, resultante do seu desejo em escrever sua própria história, uma vez que Sebastião em Prata, como Grande Otelo, deriva de uma memória compartilhada¹, produzida socialmente, definindo-o como uma

¹Tais considerações derivam das ponderações de Paul Ricoeur, ao problematizar os efeitos do campo jurídico no processo de liberação do Perdão. Isto é, como as instituições tem obstaculizado e impedido o desenvolvimento do referido processo. A atuação da justiça e o efeito da política e da moral, têm

espécie de “objeto de consumo”. Desta feita, as diversas linguagens que o retratam obstaculizam sua percepção fora desse domínio ao “transformá-lo”, tão somente, em um homem das artes. O imperativo social significa-o como símbolo do cinema nacional. Daí, a atualidade da recomposição de sua trajetória ser continuamente renovada por um prisma em que o quantitativo não conduz ao qualitativo, mas se amplia pela repetição, assegurando uma inovação conservadora antevista pelo ângulo interpretativo: Sebastião em Prata como Grande Otelo.

Contrapondo à referida memória, Sebastião como Prata busca assimetria entre o direito de escrever sua própria história e a necessidade em extrapolar suas imagens, para além da linguagem cinematográfica. Suas intervenções nos meios de comunicação destinam-se a aquecer o mercado, já que este último o transforma em produto cultural e, noutros espaços, confere-lhe um sentido de reserva², impeditiva de seu total silenciamento, como fratura indicadora de expectativas para novas interpretações a seu respeito.

O fluir social em diversos meios de comunicação pluralizam suas recordações acentuando uma gama de imagens lidas como se de sobrevivência que, por um lado, conformam-no ao consumo e, por outro, criam uma perspectiva conflituosa por não “ajustá-lo” à intenção do mercado, devido à sua realidade social. As temporalidades apropriadas que dão sentido à tessitura do texto caracterizam a fluidez da memória, sem aprisioná-la, pois o rastro se configura em abertura que possibilita problematizar a integralidade de Sebastião, constituído primeiramente como homem e, posteriormente, como ator.

O entrelaçamento temporal significa os muitos tempos da memória, em que as representações interligam rememorar, lembrar e recordar, vinculados a determinadas ocasiões. Deste ponto de vista, é perceptível que suas lembranças ora ocorram de forma voluntária, ora involuntariamente, em suas entrevistas.

consistindo num simulacro de perdoar, em que o ato de punir é dado a ler como substituto do perdão. Neste sentido, a publicização dos acontecimentos assume efeito de compartilhado socialmente e em nome da moral e da política são balizados pelo ato de punir equivalendo-se ao perdão. Todavia, ressalta o autor que punir e perdoar são distintos, na medida em há assimetria entre o poder perdoar e o poder prometer, contrariando a lógica jurídica que é a da prescrutabilidade que comprova a impossibilidade de autêntica instituição política do perdão. Cf. RICOEUR, Paul. Epílogo. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p. 465-466.

² A memória relaciona-se ao esquecimento de reserva e não ao apagamento de rastros. Isto é, se assumimos o referido apagamento a aniquilamos à própria, bem como negamos a existência do próprio tempo. Neste sentido, “a imagem-lembrança relaciona a dialética de presença, de ausência e distância”. Faz-se necessário considerar que o esquecimento só pode ser produzido pelo sujeito, já que o seu cérebro não pensa, apenas lhe possibilita funcionalidades. Cf. **Ibid.** p. 423-435.

Seu contexto de vida oportuniza produzir pistas por meio desta flexibilidade temporal. Os relatos podem ser organizados cronologicamente, interligando a divulgação dos trabalhos e a data comemorativa do nascimento. O seu presente, transformado em ocasião, permite uma ebulição de lembranças, cujos passados dotam-se de diversos sentidos, na medida em que se projeta em relação a atos pretéritos, o que constitui-se em *locus* de rememoração.

Sebastião como Prata, enquanto figura pública, afirma-se como popular, mas não afrodescendente. Desta forma, afirmamos que sua documentação, substancial, foi possibilitada pelo seu destaque no cenário artístico brasileiro, sendo quase inexistentes vestígios referentes à sua infância. Cabe ressaltar que a mesma decorre da produção por seus próximos, os outros e, sobretudo, por ele próprio³, e denotam o escalonamento de suas lembranças por aproximações e distanciamentos relativos a si próprio. O ângulo do falar sobre Sebastião como Prata se fez configurativo do relacionar-se ou não com o mesmo, acentuando relações no e do trabalho, pessoais e de admiração ou fãs. Daí, ser substancial considerar as produções de suas representações no fazer e refazer temporal de suas experiências desde o campo pessoal ao artístico, bem como sua instrumentalização comercial dando-o a ler e ver como objeto cultural de consumo.

A proliferação de suas representações possibilita uma guerra de memórias resultante da disputa em seu fazer sujeito social e, ao mesmo tempo, tornar-se produto cultural. Daí, pela circulação que amplia a irradiação de suas lembranças, as mesmas se afirmam socialmente como memórias lembranças. A meu ver, Sebastião como Prata produz imagens de sua sobrevivência contra o ser esquecido enquanto sujeito social. Daí nos valermos da heterogeneidade de suas recordações temporais em diálogos com os mais diversos meios de comunicação e de seus respectivos agentes e interlocutores. A narrativa o apresenta como cidadão afro-brasileiro em luta pela sobrevivência, em

³ Tais elementos são cruciais para explicitar os diversos modos de produção dos testemunhos e dos veios de instituição das memórias lembranças. Assim, tanto nas proposições de Maurice Halbwachs quanto de Paul Ricoeur esses três sujeitos dos discursos configuram-se peças-chaves para a conceituação de memória coletiva. No primeiro, o movimento orienta-se do nós, passando pelo “tu” definindo ou condicionando o “eu”. Já o segundo: a elaboração da memória coletiva, assume um redimensionamento que passa a considerar o “eu” e o “tu”, para levar ao “nós”. Cf. Essa proposição é um contraponto de Ricoeur às concepções de Memória Coletiva de Maurice Halbwachs. Cf. RICOEUR, Paul. Memória pessoal, memória coletiva. In: **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010. p.130-142. Por isso, o calendário é utilizado de modo a sublinhar seus limites, pois apesar da importância da dimensão sincrônica do tempo, também faz-se essencial a diacrônica, como mutuamente constitutiva de um único processo. Em relação à sequência de gerações dispostas cronologicamente, são considerados os aspectos tanto quantitativos como qualitativos e, relativamente aos documentos (não vistos aqui enquanto espelhos da realidade), são compreendidos como monumentos produzidos nas práticas de poder intencionais. RICOEUR, Paul. Entre o Tempo Vivido e o Tempo Universal: o tempo histórico. In: **Tempo e narrativa**. São Paulo. WMF Martins Fontes, 2010 (3v.). p. 184-190.

meio a uma espécie de “negociação cultural”. Desta feita, seu desejo de memória passa por seu reconhecimento enquanto pessoa, não podendo/devendo ser reduzido a mero produto cultural, conforme manifestado pelo próprio Sebastião como Prata à *Revista Manchete*, em 1983:

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

“Eu, pra chegar ao ponto em que cheguei, tive de dizer muito “sim senhor”, tive de me agachar muito, só não me agachei demais pra não aparecer o bumbum”.⁴

Sebastião como Prata tem consciência da sua condição histórica e se vale de seus desalentos para contemporizar no intuito de assegurar sua sobrevivência. Suas ações se processam em múltiplos espaços, irradiadores de uma teia cuja rede de relações e interações permite o afloramento do residual involuntariamente, configurando um desejo de Sebastião como Prata em se firmar enquanto sujeito e não ficar à mercê do esquecimento, como uma sombra de representações fílmicas. Tais explicitações são contrapontos ou rastros deixados pelo sujeito em detrimento de sua instrumentalização mercadológica, como uma fissura de uma pretensa homogeneidade. São elementos desveladores de sua constituição temporal mosaico do ser negro Sebastião relacionado às localidades de Uberlândia, São Paulo e Rio de Janeiro, numa negociação não redutora ao ser ator. A presença de Sebastião como Prata produz uma fratura em meio ao reclame da escritura de sua própria história. Suas atuações, nas brechas, conferem sentidos às astúcias cujas significações decorrem de táticas pelo espriar de vestígios ampliadores de seu universo, humanizando-o e evidenciando-o como pessoa, a exemplo do poema “Saga”, no livro *Bom Dia, Manhã*, de sua autoria:

⁴ SÉRGIO, Renato. Eu Grande Otelo “Estou prestando mais atenção aos problemas de minha casa e do Brasil”. In: **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 15/10/1983, nº 1.643. p. 29.

É isso aí, moçada!
 Do Teatro da Senzala
 A gente saímos para o Teatro da Casa Grande
 Caminhamos para o Teatro dos Palmares
 Onde a estrela foi Zumbi
 Partimos para o Teatro dos Palmares
 Para o Teatro da vida
 E foram dramas, comédias
 E foi a farsa e foi a música
 Pedacinhos que somos das gentes
 Caminhando dentro do tempo
 E para o tempo
 É isso aí, moçada!⁵

O poema relaciona Sebastião como Prata ao Sebastião Bernardo da Costa de Uberlândia num reclame da historicidade do último.

A tríplice personificação Sebastião, Sebastião como Prata e Sebastião como Grande Otelo se aplicam a: Sebastião enquanto sujeito em si; Sebastião como Prata é o sujeito para si (consciente de si/personagem), subjetividade exercitada e Sebastião como Grande Otelo/personagem é o sujeito fora de si, para os outros. Ou seja, traduzem-se em temporalidades associadas a espacialidades designadas: Sebastião Bernardo da Costa/Tião (Uberlândia/São Paulo e Rio de Janeiro) referente que não fala; Sebastião como Prata (Rio de Janeiro) sujeito que fala –narrador/homem memória- e Sebastião como Grande Otelo (Rio de Janeiro/Brasil/Internacional) – Mito, símbolo e estereótipo-.

Sebastião como Prata assume a centralidade da narrativa no bojo social, direcionando-se ao encontro da natureza representativa desdobrada numa individualidade compartilhada. Suas recordações em versos, são lembranças derivadas do ouvir contar ou do conhecimento vicário, num movimento de experiências de seu presente aliado a feitos de seus antepassados. Sebastião como Prata faz da época de Zumbi o seu referencial de significação do passado, suporte ao seu processo de constituição. Paulatinamente, vai indicando o tempo por meio da luta dos negros, ligando marcos referenciais e contextos de lutas. Assim, vincula a Senzala e a Casa Grande e transforma Zumbi no divisor de águas como símbolo de luta.

A história dos negros foi marcada no país não apenas pela luta política em nome da libertação dos escravos, mas pelo cotidiano social escrito por cada um. Sebastião como Prata concebe histórias sobre o contar a experiência dos negros, uma

⁵PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Saga. In: FILHO, Luis Carlos Prestes (org.). **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p. 64.

delas expressa pela figura de Zumbi como se coletiva e outra, posteriormente, configurada por plurais sujeitos sociais, mas individualizada como expressão do viver de cada qual. Assim, compreende o tempo e as experiências dos mesmos antes e após Zumbi. Se até Palmares o símbolo da luta foi o mesmo, a partir da escrita de sua época, manifesta a complexidade e os nós das ações, já que a história da cultura negra se pluraliza por intermédio de seus pares.

O rastro, como elo entre presente e passado, é o que permite a Sebastião como Prata se fazer reclamante da cultura negra. Conecta seu presente ao de seus antepassados e anuncia sua vivência enquanto negro, pela cor, e por outros vínculos à negritude. Enquanto integrante dessa história, reverencia seus antepassados, visibilizando-os no presente e assumindo-os como expressão do futuro. Pelo poema, a história dos negros até Palmares é sublinhada em Zumbi: o tempo da vida consistiu escritura da cultura negra em diversos setores sociais. Os versos referentes ao teatro da vida são uma figuração temporal, simbolicamente transitória, por se tratar de uma história coletiva singularizada em um sujeito apenas. Neste sentido, podemos tomar como exemplo sua própria experiência no cinema, no qual é reconhecido como símbolo nacional. Sua representatividade se entrecruza à de outros sujeitos sociais que qualificam a cultura negra em seus diversificados *lôcus* de atuação.⁶

Embora seja visto como figura pública, Sebastião integra-se ao teatro da vida devido às suas lutas, superações e conflitos, numa sociedade em que, a todo instante, é acentuada a descaracterização dos negros. Aqui, Sebastião como Prata nos aponta a longevidade de tal processo, ao ser indagado sobre a ausência (ou não) do preconceito de cor, no momento em que se torna efervescente o surgimento dos movimentos negros no país⁷, conforme matéria da revista *Veja*, na década de 1970:

⁶ A partir da Lei 10.639 ocorreu uma significativa potencialização de trabalhos sobre negros na sociedade. É ampla a produção de trabalhos científicos referente a referida temática. A exemplo de: MUNANGA, Kabengele (org.). **Superando o Racismo na Escola Brasileira**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005; GENTILE, P. África de nós. **Revista Nova Escola**, nº 187, São Paulo: 2005; CAVALLERO, E. Educação anti-racista: compromisso indispensável para um mundo melhor. In: CAVALLERO, E. (org.). **Racismo e Anti-Racismo-Repensando Nossa Escola**. São Paulo: Summus, 2001; MORAES, Kelly da Silva. **A Lei 10.639/2003 e seus reflexos nos materiais didáticos: uma análise sobre o negro na história do Brasil**. Editora FAPA, 2008; OLIVEIRA, R. **Relações raciais: uma experiência de intervenção, 1992**. Dissertação (Mestrado em Supervisão e Currículo). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1992; RODRIGUES, João Carlos. **O Negro e o Cinema Brasileiro**. São Paulo: Pallas, 2001; BRASIL. **Lei 10.639 de 09 de janeiro de 2003**. Altera a lei de Bases e Diretrizes da Educação nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 09 de Janeiro de 2003.

⁷ STARLING, Heloisa. Questão racial no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz & REIS, Leticia Vidor. **Negras imagens**. São Paulo: Edusp, 1996.

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

Grande Otelo – Não é bem isso. No Brasil, no tempo da escravidão, os negros se destacavam pelo trabalho e pela força física. As negras pela beleza e porque iam para a cama dos senhores. Com o 13 de Maio, na minha opinião, foi como se tivessem aberto uma porteira e soltado um rebanho. O negro ficou sem saber o que fazer. Mas o coração do português sempre foi terno e carinhoso. Então, ao mesmo tempo que dava a bronca, criava um saco, ele oferecia um prato de comida, tomava uma bebida junto com os negros e mulatos. Os negros então começaram a progredir, mas às vezes isso é muito difícil. Em vez do preconceito, o que existe é a ânsia do preto em progredir. Mas o temos que levar em conta a cabeça do negro, o que está dentro dela. O que ele passou lhe deixou vários estigmas. Pelo tempo em que se escondeu no mato, pelo tempo em que foi ladino, cavorteiro, inzoneiro, ele se tornava livre, e, na cidade, ladino, cavorteiro, inzoneiro. Então ele procura chegar nas coisas através do sorriso, da inteligência nata. Enquanto tenta abrir caminho violentamente em outros países, aqui ele procura abrir caminho inteligentemente, através da arte e dos estudos. É verdade que até um negro chegar à posição de um branco tem de saber dez vezes mais do que o branco. Porque em cada branco está um senhor de engenho, um feitor de fazenda. Em cada mulato está um capitão do mato. Então o negro está acuado por todos os lados. Ele tem que lutar, não dando a essa luta o nome de preconceito, mas o de luta pela sobrevivência, que todo branco pobre enfrenta também. Eu pessoalmente não sinto o preconceito. Eu sinto paternalismo. Por exemplo, depois que tive um enfarte, no ano passado, vários bares da cidade se recusaram a me servir uma simples cervejinha. Dona Laura, no Beco da Fome, só me deixava beber se eu comesse.⁸

Tal paisagem deriva da escravidão e dos conflitos vivenciados cotidianamente, à qual pela permanência e latência das disputas e contradições, temporalmente se acentua como discriminação, racismo e preconceito, que também se fazem presente na infância de Sebastião Bernardo da Costa, por ser parte integrante da cultura negra. Conjuga resistência, conformismo e negociação, em que as astúcias orientam suas atuações e significam suas práticas.

O contexto de seu nascimento apresenta características de desqualificação das representações de práticas sociais, despolitizando os modos de vida dos negros: a atuação em diferentes espaços, pautada pelo paternalismo e a visibilidade social reclamante de um senso de pertencimento como sujeito. O caminhar dos negros durante

MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura. **Raça como questão: história, ciências e identidade no Brasil**. Rio de Janeiro: Fiocruz; CCBB, 1996; _____. **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz; CCBB, 1996; CARDOSO, Marcos. **O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998**. Belo Horizonte: Mazza, 2002; CONRADO, Mônica. **A questão racial no Brasil sob a perspectiva de Gilberto Freyre e Florestan Fernandes**. Belém: Humanistas, v. 20, nº ½, 2004. p.7-27; 83-98.

⁸ AMORIM, Osvaldo. Eu sou todo cordura. In: **Revista Veja**, Rio de Janeiro, 14/02/1973, nº 232, Abril, p.4.

o período republicano desdobra-se desse intercuro, cujas representações construídas pelos periódicos intentam destituí-los da condição de sujeitos sociais, conforme o Jornal *O Binóculo* em 1916, da cidade de Uberabinha:

O nosso amigo Torres, que tão bons serviços vem prestando à causa pública, como delegado de polícia, quer reprimindo a vagabundagem, quer policiando enfim a cidade, podia ver se dava um geitinho à negrada desenfreada que invade tudo sem preceito, impestando... queremos dizer, infectando todos os logares daquelle perfume jaratataico, que nem todos apreciam.

Não queremos ser palmatória do mundo e nem darmos regras de bom tom.

Mas em todos os logares, até no céu, há distinções, classes e herachia. Em todas as cidades adiantadas as decahidas teém residências determinadas pela polícia; nas repartições e passeios públicos tem logares determinados para cada classe.

Só aqui, em Uberabinha, não se observa isso. Na Igreja é uma lastima. No jardim, então, nem se fala.

A negrada faz roda nos passeios e as senhoras, se quizerem passar, têm que desviar descendo do passeio para sujeitar-se ao perfume, roçando numa ou noutro jaratataico.

Dirá Ella, a negrada, que o jardim é público é para todos.

Não é assim. Que formem a sua roda, deixando, porém livres espaços onde possam outras classes também formar a sua roda.

Lé com lé, cré com cré.

A continuar assim, veremos breve desaparecerem de lá as famílias da elite uberabinhense.

A questão não é da cor, mas da qualidade do odor.⁹

A escrituração deliberada do jornalista consiste numa fala sobre o outro em que, na sua voluntariedade em descaracterizar os afro-brasileiros, se faz presente o involuntário, apresentando-a eles o lugar que lhes cabe no tecido social, numa relação direta com os diversos grupos sociais construtores da cidade cotidianamente¹⁰. Essa imagem caracteriza a transição da paisagem do teatro dos Palmares para o teatro da vida enunciado por Sebastião como Prata relacionando-se a Sebastião Bernardo da Costa, após a abolição da escravidão. Um cenário de penúria e miséria, tornando a descaracterização destes universos sociais imagem corrente nos periódicos da época.

⁹ JORNAL O Binóculo, Uberabinha, 30 de abril de 1916, trimestre I, n 10. p.4.

¹⁰ CARMO, Luiz Carlos do. **“Funções de preto”: trabalho e cultura de trabalhadores negros em Uberlândia/MG, 1945-1960**. Dissertação de Mestrado. Pontifica Universidade Católica. SP, 2000. Oliveira, Júlio César de. **O ultimo trago, a última estrofe – vivências boêmias em Uberlândia nas décadas de 40, 50 e 60**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifica Universidade Católica, 2000. SANTOS, Fernanda. **Negro em Movimentos: Sentidos Entrecruzados de Práticas Políticas e Culturais (1984/2000)**. Uberlândia, 2011. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História). UFU, Uberlândia, 2011.

O racismo é o ponto inaugural de explicitação das expressões culturais repudiadas como práticas da negritude, na tentativa de integração aos espaços públicos e, portanto, supostamente de todos. Daí, a não passividade de pessoas que reivindicam o pertencimento público, assegurado pela República por direito, mas negado de fato, frente à transformação da sociedade e, paradoxalmente, apesar de se tornarem agentes sociais têm suas potencialidades renegadas como impeditivas e contrárias as do ideário desenvolvimentista.

O referido paradoxo explicita as contradições peculiares ao convívio na localidade, em que o ideal progressista define o lugar, a participação e os padrões comportamentais, enquanto os negros procuram conferir sentido às ações como integrantes desse cenário, do qual participam sem abdicarem de peculiaridades de seu modo de vida. Se, por um lado, tal descaracterização configura-se em imagens de época, por outro, se valendo das brechas da paternalização para alguns, transforma-se no recurso a ser utilizado para garantir a sobrevivência, exemplificada por Sebastião como Prata, o qual deixa claro em entrevista concedida ao Museu de Imagem e Som de São Paulo, em 1988:

GO: Eu diria que essa paternalização vem desde o tempo da escravidão. E o negro, através dos seus filhos, se habituou a ela. Eu fui paternalizado lá na distante Uberabinha, hoje Uberlândia, assim como minha avó, que já era respeitada na cozinha, como cozinheira, e depois também como curandeira – ela conhecia ervas e as usava para curar as pessoas, fossem brancos ou pretos. A tia Silvana era conhecida na cidade toda, e eu era o seu bebê. Aquele trato que eles me davam, eu aceitava e até abusava. Só vim sentir realmente a discriminação, em todo o seu apogeu, aqui no Rio de Janeiro. Não foi nem em São Paulo, apesar do negro fedido. Estava num colégio de brancos, trabalhava ao lado dos brancos, brincava e jogava futebol com os brancos, tanto no colégio como na várzea. Antes do Pacaembu ser o que é hoje, eu jogava ao lado de negros e brancos. Por causa disso, quem não me conhece pensa que me alienei. Eu não alienei, apenas fui acostumado de modo diferente.¹¹

As suas recordações são expressões do mosaico de vivências que compõem o cenário que o faz uberlandense, paulista e carioca, por meio do racismo e preconceito, epítetos que o caracterizam enquanto cidadão e negro. Em suas avaliações, interligam-se três temporalidades, cujas duas primeiras ele não “sente”, pois que vivendo em

¹¹PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100 anos de abolição. In: BARBOSA, Maria Trindade (org.). **Consciência Negra, Depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**, São Paulo, MIS Editorial, 2003. p. 72.

famílias de brancos, se vale do paternalismo para sobreviver, conferindo sentido à sua formação na infância. Daí sua afirmação “fui acostumado de modo diferente” qualificar seu processo de constituição social, ratificado por suas atuações nas brechas proporcionadas pelas contradições experimentadas por seus antepassados, como manifestações da arte de viver no espaço/tempo do outro por meio de táticas e astúcias.

Desvela ter percebido, de fato, a discriminação na cidade do Rio de Janeiro, apesar de esta também ser usual em São Paulo e Uberlândia. Transfere ao paternalismo o potencial de luta social contra o racismo, vivenciado nas referidas localidades e afirma ter tirado proveito dele. As referidas práticas, entendidas como negociações, conferem novos sentidos a seus pares e, neste caso, transformam sua avó numa referência uberlandense. O papel social por ela desempenhado oportuniza ter uma vida distinta dos demais negros. Valendo-se do seu reconhecimento social, Sebastião como Prata atua nas ranhuras oportunizadas nas contradições sociais, pela ampliação de seus lugares de circulação para além de seu universo familiar.

Por essa lógica, o nascimento de Sebastião liga-o a seus ancestrais situados na escravidão brasileira, cujo passado cintila no presente como expressão de um futuro pretérito, num espectro social que desvela suas ações ora caracterizadas por conformismo, ora por resistência e negociações. Em meio à incipiente República, os modos de balizar os negros se constituem em demarcadores que realçam o paternalismo¹² das práticas da teia que os vinculam aos demais sujeitos, com elementos próprios do nascer normativo identitário produtor da subjugação social. Exemplo disto, é o batismo de Sebastião explicitado em sua ata:

O vigário Conêgo Pedro Pezzuti a vinte e um de Janeiro de mil novecentos e dezoito. Batizei somente o inocente Sebastião, Nascido a dezoito de outubro do ano passado, Phillo legítimo de Francisco Bernardo da Costa e de Maria Abbadia. Padrinho Marcelino Felipe de Campos e Maria Sabrina.¹³

¹² O patriarcalismo refere-se a instituição de um modelo familiar que rege uma dada sociedade, enquanto paternalismo é um resquício do patriarcalismo que se irradia por diferentes modos de relações, em que ocorre a burla da justiça mesmo havendo um arcabouço que a justifique. No caso de Sebastião, o paternalismo é característico do seu sobreviver por migalhas que acentua o distanciamento entre o ser negro e figura pública, inviabilizando a simultaneidade de ambas as condições, explicitando uma lógica fundada na e pela contradição que arrasta consigo um conformismo impregnado de resistência.

¹³ Livro 11, batizados de 1 janeiro de 1915 a 19 de outubro de 1917. Paróquia Nossa Senhora do Carmo de Uberabinha. p.108, parágrafo 42. A localização deste documento só foi possível pela grande contribuição de Josefa (Funcionária do Arquivo Público e mestre em História), que tem um amigo chamado Ricardo que lida com essa documentação, que, a meu ver acredito, deve ter sido restaurada já que em 2005, estava preparando-a para ser tal. Naquela ocasião, o mesmo ao folhear a referida documentação acreditou ter visto algo que se referia a Sebastião.

A ata de batismo não equivale ao registro de nascimento. No entanto, foi utilizada como seu equivalente por Sérgio Cabral. A escolha dos padrinhos indica os resquícios deste paternalismo. Daí, os nomes atribuídos às pessoas decorrerem do local de trabalho, a exemplo do lembrado por Sebastião como Prata, em 1967, ao explicar o seu primeiro apelido:

RCA – Foi o primeiro apelido que você teve?

GO – Meu primeiro apelido foi Tizil. É de lá prá cá a vida veio caminhando. Quando houve o decreto do senhor Getúlio que a gente podia se registrar com duas testemunhas, eu me registrei do jeito que queria. Sebastião Bernardes (porque gostava do presidente Artur Bernardes), de Souza, porque mamãe era Maria Abadia de Souza e Prata porque papai era Chico dos Prata. Eu sou Sebastião de Souza Prata. É a primeira vez que eu conto para um documento para posteridade.¹⁴

Sebastião como Prata dialoga num presente (1967) com os seus passados. Transforma o período de Getúlio Vargas (década de 1930) num divisor de águas, por ser a ocasião em que, socialmente, se firma como pessoa de posse do seu registro civil. Anteriormente à regulamentação, os apelidos funcionavam como nomes sociais com o intuito de práticas racistas, sendo, assim, Sebastião Bernardo da Costa chamado de “Tizil”. Soma-se à referida descaracterização e o controle social, o espaço identificava o vínculo não familiar, mas do patronato.¹⁵

Neste sentido, as recordações de Sebastião como Prata são avaliações de práticas vivenciadas em Uberlândia, onde os afro-brasileiros lidavam com diversas situações decorrentes do processo abolicionista em meio à incipiente República. Vinculado ao patriarcalismo, Sebastião Bernardo da Costa se integra ao legado de outrora constituído no seu presente, como abertura para o futuro, herança dos seus antepassados, amenizando, em termos, a complexa luta pela sobrevivência.

A referida prática foi transformada por ele numa arma para assegurar sua trajetória tanto em Uberabinha (Uberlândia) quanto em São Paulo, conforme é perceptível no depoimento de Josias de Freitas, na década de 1980, para o livro *Grande*

¹⁴ ALEX, Viany; AZEVEDO, Alionor; ALBIM, Ricardo Cravo. **Circulo de depoimento sobre o cinema brasileiro, Museu Imagem e Som**. Rio de Janeiro: 26/05/1967.

¹⁵ Antonio Pereira nos aponta que os registros de casamentos eram efetuados dessa maneira (apenas o primeiro para os negros) pois o intuito era separá-los dos brancos, práticas instituída desde final do século XIX, que vigorou até o início do séc. XX, “Vale a pena anotar que, para os casamentos de brancos, são registrados o nome dos padrinhos (dois e sempre homens), o nome completo dos noivos, o nome completo dos pais, o lugar de nascimento e de batismo dos nubentes. Para os casamentos de negros, constam o nome completo dos padrinhos, o prenome de cada nubente seguido de um qualificativo iniciado com letra maiúscula, como se fizesse parte do nome, e o nome completo dos senhores”. Cf. SILVA, Antônio Pereira da. **As histórias de Uberlândia**. Vol. 3, Uberlândia, s/d.2002. p.166.

Otelo em Preto e Branco, em homenagem a Sebastião em Prata como Grande Otelo. Suas lembranças manifestas são um misto de experimentação durante a infância na casa de sua mãe e do “ouvir contar”, componente a sedimentar o imaginário social, dando suporte aos “mitos” sobre Grande Otelo:

(...) Nasceu em berço de ouro, foi criado por uma mulher, minha mãe, até os 8 anos, a mulher mais rica de Uberlândia. Frequentou o melhor colégio, nunca o grupo escolar. Foi para São Paulo, onde foi criado por uma família riquíssima e não tinha razão de sofrimento.¹⁶

O ressoar de São Paulo em sua vida se faz equivalente à sedimentação de valores a Sebastião Bernardo da Costa direcionados como estes designados por Freitas no que se refere a Uberabinha. Desta feita, faz da família espaço de acolhimento e harmonização, apoiando-se no lugar social destas quando, na verdade, contraditoriamente, apenas é por elas recolhido, não estando isento de conflitos em meio à carência afetividade que não lhe era ofertada pelos seus familiares. Assim, faz-se necessário considerar as razões pelas quais Sebastião Bernardo da Costa frequentava a residência dos Freitas e o aprendizado a ele proporcionado nesse convívio. O contato com os mesmos decorreu da condição de sua mãe como trabalhadora doméstica:

Minha mãe era cozinheira na casa de Dona Maria Augusta de Freitas, que foi quem me amamentou. Assim, passei a ser irmão de leite das crianças da casa – entre outros, do Dr. Josias de Freitas, hoje professor da Faculdade Nacional de Medicina. Aliás, entre os companheiros de infância, estava o Dr. Rondon Pacheco, chefe da Casa Civil da Presidência. A gente tomava banho no córrego.¹⁷

Tais lembranças funcionam como ligações temporais que, por justaposição, conferem sentido ao cenário infantil vivido por Sebastião em Uberlândia. Desta feita, as recordações são como fios de uma rede, cuja tessitura interliga o rural e o urbano, suportes do trânsito de seu vinculado ao âmbito familiar, conduzindo sua vivência no campo oportunizada por sua bisavó, Tia Silvana e de sua presença na cena urbana, possibilitada por sua mãe, trabalhadora para a família Freitas.

Tal processo assume um duplo movimento em sua formação. Sua família, num primeiro momento, apresenta-se como seu esteio identitário que, adiante, também se

¹⁶ FREITAS, Josias de. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**, Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p. 14.

¹⁷ As memórias de Grande Othelo. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 23/08/1969. Nº 905. Acervo da Funarte

traduz num outro ambiente, marcado pela dinâmica escolar por meio do contato de Sebastião Bernardo da Costa com os Freitas e a amizade com outras pessoas da elite, a exemplo de Rondon Pacheco. Tal processo, contributivo à sua formação infanto-juvenil, firma valores que o acompanham ao longo de sua trajetória, os quais explicita ao avaliar sua experiência em Uberlândia, entrecruzando-a à de São Paulo:

... é, de elite... eu era criado pela família Queiroz, de onde veio o professor Queiroz Filho, por exemplo ... então, à noite, eu quase não tinha o direito de sair... e com 18 pra 19 anos, com a companhia do Jardel Jércolis, pai do Jardel Filho... eu queria a noite, eu queria dar vazão a tudo aquilo que tinha dentro de mim, que era teatro. Boêmia ...e em São Paulo eu não podia, porque cada vez que um inspetor de menores me encontrava na rua me levava pra casa... e eu sofria meus castigos....
 ... que tipo de castigo?
 Eu não tinha minha mesada...
 ... em compensação, tinha cascudos...
 ... levava minhas palmatórias ... uns bolos na mão, com uma escova... mas o pior castigo era ter de conversar com o doutor, no escritório ... ele, atrás de uma mesa, austero, de óculos, voz grossa e pausada, conversava... e essa conversa, às vezes, nos arrancava lágrimas...
 ... mas até que ponto ele foi importante?
 Em todos os pontos. Em primeiro lugar, porque me tirou do asilo de menores...
 ... do contrário era um marginal... você sente isso?
 Eu seria um marginal... não... não sei... porque eu já tinha de Minas Gerais com alguns princípios... de convivência, de comunicação, de amizades... eu era o negrinho da cidade, eu o bebê da Tia Silvana, a cidade toda me paparicava. Eu, eu apanhava os jornais velhos, que chegavam pelo trem da Mogiana, e ia vender. Dizia: “Olha, é de ontem, mas é o que eu tenho.” Eu já era honesto naquela época. E tinha sido amamentado por Dona Sinhá, mãe de um médico famoso hoje no Rio, o Dr. Josias de Freitas... a mamãe era cozinheira da casa dos Freitas...¹⁸

A cidade constitui-se num referente para as diversas interpretações sobre de Sebastião como Prata sobre Sebastião Bernardo da Costa na sua própria afirmação, além de tornar-se, também, *locus* de suas criações e das ebulições e lembranças daqueles que lhe são próximos. Neste sentido, há um movimento em que as repetições se fazem aberturas, num espraçamento horizontal sedimentador do ato de lembrar, suporte a um imaginário que o transforma em um homem artístico.

Por esse dédalo, o contar sobre Sebastião como Bernardo da Costa se amplia e reafirma o cenário que renova o seu imaginário como Grande Otelo, um lugar de memória instigador de recordações que se irradiam com o intuito de uma “mesma”

¹⁸ SÉRGIO, Renato. Grande Otelo Sensacional, **Revista Fatos e Fotos**, 04/08/1980, Brasília, nº 989, ano XVIII, p.38.

significação. Ante esse quadro podemos apontar as aproximações e distanciamentos no falar do próprio Sebastião como Prata sobre si. Enquanto um primeiro prisma o afirma como pessoa, temos lugares que se constituem em suportes à sua formação, ancoradouros de sua sobrevivência, um segundo confere caráter de sua sedimentação no que diz respeito à formação do “mito”, objeto de significação mercadológica.

Assim, projeta-se uma realidade suporte para o imaginário construído em torno de Sebastião, cujo lembrar impõe esquecer, uma vez que se tornam referências e condicionam reminiscências, dinamizadas por uma lógica que, apesar de aparentar uma abertura, na verdade, produz o fechamento em si, reduzindo o potencial do testemunho. Temos, assim, a produção do esquecimento de Sebastião como pessoa, já que “lembrá-lo” ocorre por identificação de seu passado em meio à construção de um “imaginário Grande Otelo”.

Neste sentido, podemos percebê-lo em diversos espaços na cidade de Uberlândia: vale da experiência de sua mãe como cozinheira e passa a frequentar a residência dos Freitas, dos quais se tornou filho de leite, por Dona Filhinha ter dado à luz a Josias e sua mãe ser carente do mesmo, tendo a mesma o amamentado, conforme enuncia Josias de Freitas:

Othelo nasceu em Uberlândia, em minha casa. Quando a mãe dele dava a luz a um menino, minha mãe, Augusta Maria de Freitas, também dava a luz a um menino, chamado Sebastião, daí o nome dele também – Sebastião de Souza Prata. Como sua mãe, dona Maria Abbadia de Souza, não tinha leite, minha mãe o amamentou até a idade de um ano e meio. Os dois eram conhecidos na cidade como a dupla preto e branco ou Tião-Tião. Minha mãe o criou, amando-o, até os oito anos de idade.¹⁹

O contato com a referida família e o lugar social, ocupado pela sua avó (parteira), oportuniza-lhe desfrutar de regalias não peculiares a meninos de sua cor e idade no período. A convivência com pessoas de outros extratos é exemplificada no passeio às Tabocas²⁰, que demonstra a extrapolação das elites que também freqüentavam tais locais populares:

¹⁹FREITAS, Josias de. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**, Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p. 14.

²⁰ JUNIOR, Renato Jales. **Cidade e cultura memórias e narrativas de viveres urbanos no bairro Bom Jesus Uberlândia/MG (1960-2000)**. Uberlândia, Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2006.



Testemunho Imagético 75: Sebastião Bernardo da Costa nas Tabocas. In: SILVA, Antônio Pereira da Silva. História de Uberlândia, Uberlândia, 2002. Vol. II. p.121.

O trânsito de Sebastião Bernardo da Costa com diferentes pessoas em Uberlândia explicita uma convivência que não se restringia ao ambiente familiar dos Freitas, já que relacionava-se com outros membros das elites locais, a exemplo da representação imagética acima, além do fato de Sebastião, quando criança, ter brincado com Rondon Pacheco e o seu amigo turco Ragi Achcar. Sebastião também se integrar ao universo dos populares, fazendo parte desse contingente, embora a ausência de registros corrobore para certo silenciamento de suas experiências. Desta forma, a referida fotografia se constitui em imagem de sobrevivência em sua infância. De outra forma, valendo-se do seu reconhecimento social, se vê imerso a novas representações,

cuja seletividade negociada, paradoxalmente, se faz criação voluntária de um tecido social que o renova como Grande Otelo e, involuntariamente, cria rastros que permitem vê-lo enquanto ser humano.

Na imagem analisada a presença de Sebastião Bernardo da Costa reafirma seu contato com membros da nata social, cujo transito assume duplo sentido: primeiramente, apoiando-se em práticas de caráter paternalista, na medida em que frequenta a residência dos Freitas e, posteriormente, tendo seus familiares como responsáveis por sua formação, numa sociedade em que acentuavam-se as práticas de caráter racista, conforme é perceptível nas lembranças de Dona Olivia Calábria²¹, sobre à época:

(...) sentou na cadeira que quiser, não tinha divisão não. Essa outra divisão não é porque alguém falou: -ôceis fica aqui, oceis fica lá.” Não. É cada um procura o seu ambiente, né? Isso eu tô te falano!

Você vai numa festa que tem muita gente, tem amigos, vão se encontrano e os outros amigos encontram, então é a própria pessoa que faz a separação. Não é porque brigou com ninguém. A própria pessoa sente a necessidade de encontrar seus amigos, seus conhecidos, aquele que mora na rua, então eles se separam porque não sabe conversar com a pessoa estranha, não é mesmo? Mais o que? ²²

As afirmações da mesma fazem referência indireta à infância de Sebastião, ao constatar que a praça era um cenário peculiar no dia a dia do local e, também, espaço de sociabilidade para negros e brancos. Contudo, tal ambiente apresentava práticas discriminatórias fomentadas por conflitos e disputas, tornando-se, assim, alvo da vigilância das autoridades que constantemente intentavam assegurar as determinadas regras de convivência. Embora existissem lugares já pré-determinados costumeiramente frequentados, constituindo-se em pontos de encontros tanto de brancos quanto de negros, vê-se a recorrência a práticas de cunho racista, estabelecidas por uma divisão dos lugares no interior da praça, alocando negros ao lado de negros e brancos ao lado de brancos:

(...) então as moças faziam vai-vem e tinha o lado das moças brancas e tinha o lado das pretas, hoje em dia não tem isso não, é tudo misturado porque a discriminação tem que ser combatida em todo povo, pois, preto é gente, igual aos brancos, né? ²³

²¹ Dona Olivia Calábria é reconhecida como uma militante comunista em Uberlândia, reconhecida pelas suas lutas sociais de seu tempo.

²² CALABRIA, Olivia. **Depoimento**, Uberlândia, 22/05/2003. Acervo particular de Tadeu Pereira dos Santos.

²³ **Idem.**

A significação de Dona Olivia²⁴ objetiva naturalizar as delimitações dos lugares frequentados por negros e brancos, num espaço onde as relações interpessoais eram construídas por processos afetivos ou relações de proximidade. Todavia, ao comparar presente e passado, o racismo aflora, pois ao se referir ao *acolá* enfrentado pelos negros, em seu *aqui* a discriminação é manifesta e combatida, uma vez que Calábria atribui à sociedade de seu tempo o reconhecimento de que a igualdade devesse existir entre negros e brancos. Tal episódio é exemplar, pois que eram contínuas as tentativas de separação entre ambos, realizadas por parte dos órgãos competentes da localidade, exigindo a delimitação espacial não somente na praça, mas na cidade, conforme o Jornal *O Binóculo*, em 1916:

capitão Torres está agindo e consta-nos que anda agora a chamar vagabundos à polícia, obrigando-os a trabalhar.

Há mais tempo o nosso Torres se havia de ter lembrado disso.

Mande pegar essas pretas vadias que só sabem fazer avenida e cemitério novo, mande pega-las, cortar-lhes a gaforinha, dando-lhes passaporte lá do hotel do governo, só a pedido do patrão que ellas hajam angarido.

Peguem esses negros e mulatos que vivem pedindo dinheiro de esmola ou emprestado, e medindo as ruas sem encomenda...

Só quem esses malandros na cadeia e os obrigue a trabalhar, para não viverem nas costas de quem trabalha para sustentá-los sem os conhecer.

Dê também uma corrida nesses meninos vádios que andam na rua como cães sem donos, furtando pão das janelas, etc.²⁵

Nesta sociedade, cujo cotidiano contava com a participação dos afro-brasileiros, as perseguições e descaracterizações de seus modos de vida eram frequentes. A imprensa, neste tempo, constrói uma imagem que os desqualifica em decorrência de seu fazer social na luta pela sobrevivência: os negros ao circular pela localidade reclamam o direito de pertencimento e afirmação do próprio universo cultural. Paradoxalmente, eles também se veem em meio a contradições, por serem

²⁴Ressalto que a entrevista de Dona Olívia Calábria, a princípio, aponta diversas práticas de caráter segregacionista na localidade, contudo, ao perceber que eu poderia relacioná-la a tal prática, conduz a sua narrativa a exercício que faz partilhante da referida prática tanto de negro quanto branco, apontando que era um acordo estabelecido entre ambos.

Daí, a sua avaliação em relação ao tempo de sua infância, embora destaque os espaços e modos como os infantis exploravam a cidade, apesar do seu saudosismo, qualifica o seu passado como ruim, para dizer que o presente é melhor. Nesta perspectiva, foi que acentuou o racismo afirmando que na atualidade o contato com os brancos e negros tinha acabado com tais práticas. A sua memória imbuída dos valores da sociedade progressista, reflete a postura de uma sociedade conservadora que compreende o progresso como construção de prédios e reorganização do espaço urbano, inversão da cidade no jogo da economia nacional, como pólo regional.

²⁵ O capitão Torres. **Jornal O Binóculo**, Uberabinha, 07/05/1916. p.03.

tratados como objetos e, ao mesmo tempo, se constituírem em agentes da objetivada transformação social.²⁶ Assim, as diversas práticas culturais negras, embora visibilizadas no cenário público, a exemplo da Umbanda e o Candomblé, permanecem na clandestinidade e são combatidas. O paternalismo, neste aspecto particular, se constitui em alternativa para amenizar o sofrimento dos mesmos, tal como o de Sebastião, que circulava entre a casa dos patrões e a sua residência com os avós, além de também transitava pelo centro da cidade e pela periferia: no primeiro espaço, se instalava na residência dos Freitas; no segundo, vivia, nas Tabocas, onde habitavam seus avós.

A infância de Sebastião foi marcada pelas contradições locais. O prostíbulo, lugar de conflitos, também se fez suporte à sua formação pessoal, pois o seu convívio ali lhe oportunizou lidar com práticas não peculiares aos infantes e, de algum modo, corroboraram ao seu desenvolvimento humano. Afirmamos que assimilou valores tanto das famílias com as quais convivia quanto de seus avós maternos, em decorrência da ausência de seu pai falecido e os transtornos enfrentados por sua mãe²⁷. É nesta ambiência que a rua faz-se atrativo ao seu viver, sendo fundamental à sua experiência infantil, por oportunizar o seu envolvimento com outras crianças, cujas lembranças Ragi Achcar manifesta na década de 1980:

Meu amigo, meu irmão Sebastiãozinho, admirado por todos. Era o mais sapeca. Nos anos 20, um negrinho bem pequetinho e eu, um turquinho, filho de mascate, iniciamos uma amizade que dura até hoje. Amizade leal, saudosa, constante, mesmo distante. E o meu Sebastiãozinho daquela Uberabinha, hoje grande cidade, mal amanhecia o dia nos encontrávamos. Saíamos às 6 horas para jogar bola, roubar frutas nos quintais, pintar-se-o-sete. Um dia, Sebastiãozinho sumiu. Não apareceu nos encontros. Procurei, ninguém sabia, disseram que foi com o circo. Um belo dia, voltou a Uberabinha. Foi uma festa, todo bonito, roupa de casimira (era o luxo), bonezinho, meias até os joelhos, sapato alinhado. Eu, descalço. Contou-me que estudava no Salesiano, em São Paulo. Uma coisa que ele não sabe é que fiz tudo para ir para lá. Pedi ao meu pai e quando consegui, interno, Othelo já não estudava mais lá. Cinco meses depois fui expulso. O tempo passou. Um dia recebo um convite de televisão (depoimento de amigo da infância) para falar sobre Othelo. Fui entrevistado em casa dele na Siqueira Campos, pela Iris Lettieri, no programa Esta é a sua vida que, na verdade, não mostrou nada. Dizia: “Fala baixo... fala alto... ta alto...” e nesse trem todo, não saiu nada. Fiquei desapontado.

²⁶ HALL, Stuart. **Da diáspora. Identidades. Mediações culturais**. Belo Horizonte. UFMG; Brasília: Unesco, 2003; _____. **Raça, cultura e comunicações: olhando para trás e para frente dos estudos culturais**. Tradução de Yara Aun Khoury e Hellen Roughe. 2003, mimeo.

²⁷ Sua mãe ficou viúva residindo na fazenda dos Pratas e teve que transpor para o meio urbano com Prata e grávida de Francisco, onde sujeitou-se aos desajustes urbanos.

Nossos amigos comuns: Jorge Amado, Rogério Corrêa, irmãos nossos. Se Othelo fosse ganancioso, hoje estaria bilionário. Fez tudo. Irmão do coração. Que Deus lhe dê anos e anos de vida pelo muito que nos transmitiu.²⁸

Nas lembranças do amigo, Sebastião era o Sebastiãozinho, negrinho com que convivia e que transforma-se em Grande Otelo.

Fica explícito no texto acima que o referencial de Sebastião é focado em sua infância, complementado pelo imaginário composto pelo *ver*, *ouvir* e *sentir*, suprimindo o distanciamento espacial e temporal dos amigos na infância, passando, a partir desse panorama, a estar presente num “lugar comum de lembranças” dos demais populares. Por outro lado, a profissão de parteira de sua avó permite-lhe frequentar outros espaços urbanos ou rurais e o reconhecimento da mesma lhe oportuniza benefícios não peculiares a seus pares, embora Sebastião tenha sido discriminado, conforme manifesta em entrevista para o Museu de Imagem e Som (MIS) de São Paulo, em 1988, ao reportar-se à Escola Estadual Bueno Brandão, na década de 1920:

MV: Qual foi a sua formação escolar? Essa escola regular?

GO: Não, apesar do meu QI não ser dos piores. No início da minha vida escolar, eu repeti o primeiro ano primário, lá em Uberlândia, na Escola Bueno Brandão. Depois eu pensei, e hoje em dia penso, que foi acanhamento. Eu ficava inibido perante a professora, porque todos eram brancos, só eu era preto, por isso não conseguia ler. Mas no dia que saí com minha bisavó, Silvana da Costa, para ir numa fazenda aonde ela ia “partejar” uma criança, apanhei um pedaço de jornal, olhei, e as letras começaram a se formar, e comecei a ler sozinho, dentro de um paiol de milho. Voltei pra Uberlândia, que era Uberabinha nessa época, já sabendo ler.²⁹

Afirmamos ter sido sua formação familiar pautada por valores afro-brasileiro, daí Sebastião não se identificar como integrante do espaço escolar, uma vez que as práticas e preceitos de seus colegas diferiam das suas. A discriminação acentuada pelos olhares dos colegas (e da professora), constituíam-se em obstáculo a seu aprendizado, diferentemente do seu nicho familiar onde, longe das reprovações e pressões, sentia-se livre, fato que corroborou para despertar-lhe o aprendizado da leitura, conforme suas afirmações já como Sebastião em Prata à Revista *Fatos e Fotos*, em 1980:

²⁸FREITAS, Josias de. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**. Rio de Janeiro Editora Ultra-Set, 1987, p. 119.

²⁹PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100 anos de abolição. In: BARBOSA, Maria Trindade (org.). **Consciência Negra, Depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**. São Paulo, MIS Editorial, 2003. p. 49-50.

Olha... eu não conseguia ler, de jeito nenhum, nem conseguia fazer conta, era absolutamente inibido. E aconteceu que, nas férias do segundo ano que eu estava no primeiro, fui com minha bisavó para a fazenda dos Freitas...

... isso você já disse, antes...

... e lá peguei um jornal, um pedaço de jornal velho...

... e vendeu, honestamente, dizendo que era velho...

... não vendi... li... comecei a ler, de repente. Ou seja, tudo aquilo que estava na aula, veio de estalo. Até hoje acho isso meio esquisito, porque na sala, quando a professora me mandava ler, eu não conseguia. Me lembro bem, ela se chamava dona Maria Altina, do Grupo Escolar Bueno Brandão...³⁰

Faz-se necessário atentar para que, no processo de memória e ocasião³¹, ocorre a elasticidade e flexibilização do contar, onde as lembranças não se fazem memórias³², mas recolhimentos ampliadores horizontais de sua narrativa em substituição ao rememorar. Sebastião como Prata vale-se de cada ocasião para redimensionar determinados acontecimentos que, apesar de se pretenderem inovadores, firmam a proposição inicial. Beneficia-se, em alguma medida, do paternalismo, porém não estava isento do racismo, preconceito social e discriminação, experimentados cotidianamente. Neste sentido, o acesso a setores não peculiares aos negros era acompanhado de adjetivos pejorativos que desqualificavam-no, a exemplo do apelido “Tizil”³³ na infância. Mesmo Sebastião Bernardo da Costa frequentando a escola, era também usuais suas idas ao cinema, intercaladas pelo transitar entre praça e Igreja. No que concerne ao cinema aponta:

“ O garoto”, um velho filme norte-americano, impressionou-o desde menino em Uberlândia, e tão logo pode, Grande Otelo saiu de sua cidade natal, indo para São Paulo (interior), onde começou sua carreira.³⁴ (...) O primeiro filme que me impressionou foi “ O garoto”, de Jacques Cougan e Carles Chaplin, achei que podia fazer aquelas coisas que aquele menino fazia. Também havia uma gang, Os Peraltas.³⁵

³⁰ SÉRGIO, Renato. Grande Otelo sensacional, **Revista Fatos e Fotos**, 04/08/1980, Brasília, nº 989, ano XVIII, p.38.

³¹ CERTEAU, Michel de. O tempo das histórias. In: **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p.151-166. Ver também: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010. p.400.

³² Lembrando que memória é preteridade e as lembranças são elos de memória.

³³ De acordo com o próprio Sebastião Prata era chamado de Tizil (nome usado para definir um pássaro preto) por seus amigos. BLOCH, Pedro. Pedro Bloch entrevista Grande Otelo. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 14/03/1964, nº 621, p.41.

³⁴ Otelo, diretores impõem cinema que povo não quer. In: **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 27/08/1967. Acervo da Funarte.

³⁵ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100 anos de abolição. In: BARBOSA, Maria Trindade (org.). **Consciência negra, depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**. São Paulo: MIS Editorial, 2003. p.41.

Ressalto que embora Moura refira-se a Grande Otelo, trata-se de Sebastião Bernardo da Costa.

Em Uberlândia, o mesmo teve contato com o candomblé e o catolicismo. Pela não aceitação social da primeira prática religiosa, sua família compartilhava também do credo católico pois, segundo Roberto Moura, “as festas em Uberabinha, geralmente eram ligadas ao calendário católico”³⁶, evidenciando a presença do mesmo na Igreja Católica. Entretanto, desqualifica a referida religiosidade vivenciada por Sebastião:

Só que parece que o negrinho intuitivamente não se enquadrou muito bem naquele catolicismo de segunda classe que reservava aos “pretos”, sendo até algumas vezes advertido pelo pároco, que, contava, contribui até para a tal surra decisiva que tomou da avó.³⁷

A pouca importância dada pela interpretação de Moura à referida prática religiosa de Sebastião teve como propósito avivar os aspectos sociais de Sebastião em Grande Otelo como negro. Em contraponto a Moura, afirmamos que a vivência de Sebastião em Uberabinha oportuniza-lhe o contato com o catolicismo, o candomblé e a umbanda. Por ter sido sua educação ofertada por diversas famílias católicas (e inclusive a sua própria) e partilhar dos mesmos preceitos. Torna-se perceptível a relevância do catolicismo em sua formação religiosa, tanto na referida localidade quanto em São Paulo. As práticas religiosas conferem sentido à condição pública e privada da família de Sebastião. A primeira, era significada como aceitável e compartilhada pelos diferentes grupos sociais, inclusive, pelos afro-brasileiros, enquanto a segunda objeto de perseguições e exclusão, por ser configurada como “prática de negro”, definindo seu lugar social, acentuando preconceitos e discriminação. Sebastião como Prata significando os modos de vida dos negros, cujo simbolismo se reveste de um veio identitário marcado por lutas, revelando dos seus laços familiares que o vincula aos reclames da negritude ao direito de pertencimento à localidade, conforme o seu poema “Congada de Minas”:

É de pai pra filho que vem
Que vem a congada de Minas Gerais

Ê sinhô rei
Sinhá rainha mandou chamá
É negro lembra nesse dia

³⁶ MOURA, Roberto. **Grande Otelo: um artista genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996. p.88.

³⁷ **Ibid.** p.15.

Quando veio lá da Guiné
 Passando pela Bahia
 Bahia de Yoyô
 Bahia de Yáyá

É sinhô rei
 Sinhá rainha mandô chamá

Tia Silvana, Tio Antônio
 Bastião, Mãe Maria
 Chama vovô Marcelino
 Diz que ele tá demorando
 Nós já vamos caminhando³⁸

No campo da religiosidade, a congada³⁹ se constitui num compartilhar de recordações familiares, assegurando o caráter de pertencimento aos afro-brasileiros. Tal significação é reforçada Sebastião como Prata em 1966, na ocasião de divulgação da peça “Frenesi no Golden Room”, em que concede entrevista ao Jornal Diário de Notícias (ao completar 50 anos de idade):

Até os oito anos viveu em companhia de sua bisavó – que morreu com 110 anos -, ele orgulhosamente confessa – e de Tia Silvana, grande experta nas artes da feitiçaria e do candomblé.⁴⁰

A presença de sua bisavó consiste na sobrevivência da referida prática na região. A materialidade manifesta de Sebastião Bernardo da Costa surge numa inscrição temporal como rastro, que diz da religiosidade assumida por ele, elo a outras temporalidades que singularizam modos e formas de cultivá-la. Suas lembranças situam-se num presente que, entrecruzado ao passado, visa ao futuro, tendo como referente à Umbanda e o Candomblé, os quais afirmam tempos e espacialidades, por meio de táticas e astúcias utilizadas pelos afro-brasileiros para afirmarem seus modos de vida na luta pelo direito de se fazerem respeitadas. A religiosidade afro produz a diversidade de olhares e, sendo antagonista à moral católica, torna-se alvo de perseguições e desqualificações, cuja descaracterização materializada nos periódicos

³⁸PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. A congada de Minas: In: FILHO, Luis Carlos Prestes. **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.149.

³⁹ BENFICA, Fabiola Marra. **Práticas do catolicismo popular em Romaria**. Uberlândia, 2003. Monografia de Graduação (Graduação em Ciências Sociais). UFU, Uberlândia, 2003; SANTOS, Fernanda. **Negro em Movimentos**: Sentidos Entrecruzados de Práticas Políticas e Culturais (1984/2000). Uberlândia, 2011. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História). UFU, Uberlândia, 2011; GABARRA, Larissa Oliveira. **A dança da tradição**: Congado em Uberlândia/MG (Século XX). Uberlândia, 2003. Dissertação de mestrado (Mestrado em História). UFU, Uberlândia, 2003.

⁴⁰ Grande Otelo aos 50 anos é Frenesi no Golden Room, **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 18/09/1966. Acervo Funarte.

explicita a reiteração levada adiante pelos negros como direito de afirmação de seu próprio universo cultural.

O diálogo do presente de Sebastião como Prata com o seu passado, a infância, reafirma o papel desempenhado por sua família em sua formação, embora registre a contribuição dos Freitas. Faz da Congada um elo com os afro-brasileiros, ao produzir sentido de identificação a algo partilhado no cotidiano. Por essa lógica, Sebastião Bernardo da Costa vive as contradições locais e, como uma criança negra, procura se beneficiar da sabedoria oportunizada tanto por sua avó quanto por sua mãe. A experiência de seus familiares lhe permite ter uma vida diferente dos seus pares, não o isentando, contudo, de discriminação. Daí fazer-se necessário "resgatar" a integralidade de sua infância, revelando sua cidade natal como um cenário peculiar de sua existência. Percebe-se nele que a Congada reveste-se do simbolismo que conecta diversas gerações por ser uma tradição fluída que se constitui e reconstitui no âmbito familiar. O poema tem a primeira estrofe ligada à última para reclamar o direito de pertencer à mesma, ao significar seu processo de constituição que o vincula à negritude.

Ainda na primeira estrofe, afirma que a transmissão da referida prática é de pai para filho, enquanto na última reforça o caráter identitário, pois reclama o seu pertencimento ao referido contexto por meio de sua inscrição na árvore genealógica. A Congada se faz manifestação da cultura negra, em que os afro-brasileiros continuamente recordam o processo de deslocamento de seus ancestrais. As lembranças de Sebastião como Prata são manifestações da diáspora africana em que, por meio da escravidão, ocorreu o alocamento dos negros no Brasil. Consiste num terreno compartilhado pelos afro-brasileiros, que se individualiza pelas diferentes regiões do país, irradiando-se como religiosidade reclamante dos direitos de pertencimento. O percurso dos congadeiros firma-se como instrumento de luta, já que há resistência à publicização da mesma, gerando conflitos por contrariar à "moral" e os bons costumes. É bom lembrar que a festa da Congada, mesmo que seja representação da negritude, ocupa um lugar no calendário católico.

A formação de Sebastião decorre, portanto, de seu mergulho histórico em distintos lugares contributivos ao seu processo de constituição enquanto ser social. Desta feita, cinema, rua, praça, fazenda, prostíbulo, casa dos avós, Tabocas, Igreja, Terreiro de Umbanda/Candomblé, circo, Estação Ferroviária Mogiana e Hotel Central, se fazem interativos e conflitantes, por suas naturezas contraditórias.

Fica evidente que Sebastião não se delineia apenas por atributos artísticos pois que, como sujeito, dota-se de uma potencialidade inesgotável numa perspectiva de vir a ser imprevisível, ou seja, não se define apenas por suas inscrições, mas pelas suas infundáveis possibilidades. Neste sentido, é injustificável o reducionismo de interpretações que atribuam a especificidade à integralidade, bem como aquelas que tomam a sua realidade pelo artístico. Desse deslocamento interpretativo equivocado, deriva a diversificação de elementos definidores de sua formação artística restringindo-a à Estação Mogiana, ao Circo e ao Hotel Central, com os quais o mesmo apenas vincula-se no amplo leque de espaços formativos que frequentou. Tal apropriação do passado tem tido um suporte vinculado tão somente ao lado artístico, que subverte a lógica do sujeito para a do agente cultural, firmando Grande Otelo em detrimento a Sebastião. Por essa matriz, é feita a junção de sujeito, personagens, Sebastião como Prata e produto Grande Otelo, num imbricamento entre o real (existencial) e o ficcional (prática artística). Contudo, afirmamos que o ser negro e uberlandense de Sebastião, se flexiona pelo relacional, numa elasticidade que o constitui por inteiro.

Já em São Paulo, sua movimentação pauta-se na convivência com a cantora Abigail Parecis, as Companhias Negras de Teatro de Revistas, a residência dos Queiróz, o Internato de Menores, o Liceu Coração de Jesus, intercalados por uma circulação social que o faz continuar frequentando a rua. A meu ver, são esses espaços de formação que o permitem ser negro e paulistano, numa negociação cultural com os valores anteriormente adquiridos.

É necessário ressaltarmos que viveu, quase que a mesma duração de tempo entre São Paulo e o Uberlândia. Isto é, seu deslocamento para lá, ocorreu em meados de 1924 ou 1925. Se considerarmos que nasceu em 1915, vive aproximadamente 10 anos em Uberabinha, período correspondente ao de São Paulo, só se instalando na cidade do Rio de Janeiro por volta de 1934 ou 1935. A diferença entre os seus processos educativos em Uberlândia e São Paulo é que, na cidade natal, se forma pela prática, cujas experiências lhe permitem contato com a religiosidade católica, a Umbanda e o Candomblé. Em São Paulo, apesar do aprendizado na Casa de Menores e da convivência com os negros nas Companhias Negras de Teatro de Revistas, as famílias que o adotaram eram adeptas do Catolicismo, o que, de algum modo, intensificou sua aproximação com tal crença. Isto é, apesar de integrar as referidas Companhias, em seu universo de negritude prevalece sua formação católica, que não o exime de uma dubiedade religiosa, afirmada no Rio de Janeiro.

As contradições em São Paulo ocorrem a partir das atribuições que assume no interior dos diversos lugares em que agiu socialmente, desde a infância. Embora os mesmos sejam relevantes à sua formação identitária, há que considerarmos também o impacto das perplexidades violentadoras usuais a que se expõe, as quais não se dotam de menor valor, influenciando na inquietude de sua personalidade. As diversas formas de acolhimento, consideradas individualmente, não lhe eximem dos conflitos a que se vê exposto enquanto criança, desprovendo de outra alternativa que não o violentasse, ponderadas já por Sebastião como Prata na Revista Fatos e Fotos, em 1980:

... daí você correndo pra São Paulo. E pro Rio?

Eu vim com dona Isabel Gonçalves, a pedido da filha dela, depois professora de piano e coros do Municipal ...ela me achava muito engraçadinho e pediu para me levarem. Minha mãe me deu, de papel passado e tudo. Isso depois de São Paulo, onde morei na Rua Lavapés e cuja principal atividade era cuidar de um cachorrinho, um luzulinho preto chamado Gigollete. Eu queria, mesmo, era brincar. Na sexta-feira Santa, dona Abigail foi fazer o papel da Samaritana e me deixou em casa, tomando conta do cachorrinho. Fui para a rua, deixei o portão aberto, Gigollete fugiu, foi atropelado e morreu. Quando ela voltou, levei a maior surra da minha vida. E, à noite, no Teatro Colombo, ainda tive de fazer um dos diabinhos que aparece quando semiprofissional, fiz um ato variado no Festival dos Empregados do Cinema Avenida, também lá em São Paulo. Eu era um negrinho pequenininho, de sete ou oito anos de idade, que fazia uma porção de coisas. Era chamado de Pequeno Otelô.⁴¹

Sebastião como Prata apresenta o antagonismo entre a necessidade de ser criança e o desejo de ser artista, que o sujeitava a frequentes violências cotidianas em meio a uma maturidade ainda não possuída. Tal quadro explicita as dificuldades de negociação num espaço estranho já que, em Uberlândia, os acontecimentos tinham, quase sempre, outro rumo, enquanto em São Paulo seus espaços são delimitados e conflitantes. A par de seu aprendizado artístico, ocupava-se de afazeres domésticos, a exemplo de cuidar do cachorro “Gigollete”. Suas acolhidas se prendem a um caráter utilitarista que implica na imposição de constantes inquietudes. Isto também se faz presente no modo de adoção pela família Queiróz, que o retirou do Abrigo de Menores, conforme Moysés de Queiróz:

Estávamos no ano de 1926 quando meu pai, dr. Antonio de Queiroz, colega de turma do então Juiz de Menores de São Paulo, recebeu deste, insistente convite para que visitasse o Abrigo. Durante a visita, o Juiz falou-nos de um garoto muito inteligente, dotado de vocação artística

⁴¹ SÉRGIO, Renato. Grande Otelô sensacional, **Revista Fatos e Fotos**, 04/08/1980, Brasília, nº 989, ano XVIII, p.38.

especial. O garoto Othelo foi chamado e nos apresentou interessantíssimo espetáculo: cantou trechos de óperas, músicas regionais, declamou em português e espanhol, dançou e sapateou. Minha mãe- de grande sensibilidade artística como poetisa e pianista- e meu pai entusiasmar-se com o ator. Eu, com a mesma idade de Othelo, vi um companheiro para nos divertirmos, insisti em que o levassem para casa. Houve uma natural relutância, mas na mesma noite Othelo partilhava meu quarto. Garoto levado, muito sabido, integrou-se logo à família adotando o tratamento de padrinho e madrinha para meus pais. A nós, considerava irmãos e nós a ele. Papai o matriculou na Escola Macedo Caetano de Campos. Brincávamos sempre juntos. De bicicleta fazíamos longos passeios; eu dirigindo e Othelo sentado no cano, segurando nosso cahorrinho Nickel. Eramos conhecidos no bairro como Chiquinho, Benjamim e Jagunço – a trinca inseparável de O Tico-Tico, famosa revista infantil da época.

Othelo gostava de conversar com os adultos, especialmente meus irmãos universitários: Mário, Oscar e Antônio (que mais tarde batizou um dos filhos de Othelo).

Certa ocasião, ouvindo falar sobre discriminação racial, escutou o seguinte: numa reunião de Bispos no Vaticano, um Cardeal estranhou a presença de um negro e interrogou o Papa: Niger? Ao que este respondeu: Nigersed sapiens. Othelo, entusiasmado, repetia muitas vezes a frase: “ Negro, mas sábio.” E creio que esta frase marcou sua vida. Nigersed sapiens.

Como adolescente, Othelo não fugiu à regra: aprontou muitas variadas. Uma delas foi a do “sumiço” dos livros de Direito de papai. Othelo os tirara da estante e vendera-os no sebo. Essas e outras lhe custaram repreensões e cuidados ao meu pai, que o matriculou no Liceu Coração de Jesus, em regime de internato. As férias em casa. Lá permaneceu poucos anos. Foram inúmeras suas “artes” e, como todo aluno especial, não se adaptou ao colégio e saiu antes de completar o ginásio.⁴²

Ressalto que em São Paulo, Sebastião Bernardo da Costa pode ser chamado de Otelo de Abigail Parecy, em razão dos seus dotes líricos e de Pequeno Otelo por suas atuações nas Companhias Negras de Teatro de Revistas e não de Grande Otelo, conforme Moysés.

No rememorar de Moysés, as lembranças da família apresentam-no tão integrado que constitui um trio composto por ele, Moysés e o cachorro Nikel, conhecido no bairro como a famosa trinca da revista Tico-Tico. Ainda em reforço afirma o seu tratamento como irmão por parte dos filhos e de padrinho e madrinha a seus pais, mais ainda na fase adulta um dos irmãos batiza seu filho.

Os sentidos produzidos por Moysés se tornam configurações tecidas sob a chancela de Sebastião como Prata, na medida em que as entrevistas alocadas no livro *Grande Othelo em Preto e Branco* foram indicadas por ele. Assim, o interlocutor e

⁴² QUEIROS, Moysés D. Josias de. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**. Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p.18.

“meio-irmão” se insere num campo de análise relacional pela sua condição de proximidade. O depoimento se apresenta como uma paisagem, cujo escrutínio temporal confere sentido à experiência de Sebastião Bernardo da Costa no acolhimento pelos Queiróz, em que sua verve artística diante de seus futuros “pais” torna-se elemento decisivo à sua adoção em decorrência do seu potencial cênico. Mais que considerarmos o seu desenvolvimento artístico, torna-se necessário ampliarmos os horizontes interpretativos, visto que as narrativas apresentadas, tanto por Sebastião como Prata quanto pelos meios de comunicação, nos conduzem a outras perspectivas relacionais, impossibilitando significar sua formação aos apanágios estritamente artísticos, a exemplo da matéria da Revista *Realidade* em 1966:

Foi quando a senhora do Dr. Antônio Queiroz apareceu, querendo adotar uma menina, para educar, criar e também ajudar nos serviços de casa. Mas o juiz quis me proteger, me chamou, me fez recitar e cantar. O filho da mulher, Zezito, ficou encantado:

— Mamãe, leva ele para brincar comigo. Que sorte. Fui pra casa dos Queirós. Dr. Antônio — que era pai de deputado — ficou sendo meu padrinho. Dentro dessa família recebi a pouca educação que tenho, conseguiram me levar até o terceiro ano ginásial.⁴³

As experiências de Sebastião em São Paulo são paradoxais, até mesmo no campo religioso, pois o ambiente em que lá vive foi também palco das contradições da sua formação, qualificando-o enquanto negro e paulistano. O seu fazer em São Paulo, não o isenta do paternalismo e da discriminação, mesmo usufruindo de oportunidades não usuais a maioria dos negros. Daí, a relevância dos conflitos lá vividos, a exemplo daqueles ocorridos com os Queiróz, que intentavam torná-lo advogado e dissuadí-lo da arte.

7.2. NO RIO DE JANEIRO: AS AMBIGÜIDADES DE SEBASTIÃO BERNARDO DA COSTA E SEBASTIÃO COMO GRANDE OTELO NO CENÁRIO CULTURAL

A experiência artística o conduz ao Rio de Janeiro, onde direciona-se à religiosidade de matriz africana, num movimento que vai, paulatinamente, revelando sua face de negro e carioca. Em tal processo, Sebastião dialoga com as formações anteriores, conjugando as paulista e mineira ao seu processo identitário. Apesar de ter

⁴³GRILLO, Gilda. O pequeno Oteló, **Revista Realidade**, nº 13, abril de 1967, São Paulo, Abril. p. 88.

tido acesso a uma educação de qualidade na Escola Macedo Caetano de Campos, em decorrência da sua indisciplina foi internado no Liceu Coração de Jesus. A meu ver, a mesma oportunizou-lhe desenvolver diversas habilidades, as quais se fizeram suportes à sua prática artística, não obstante tratar-se de um colégio religioso católico, conforme pondera o próprio Sebastião já como Prata:

(...) Depois as atividades artísticas entraram em recesso e começou minha educação, e aos 12 anos de idade, entrei para o Liceu Coração de Jesus, da Congregação Dom Bosco, dos padres salesianos, em São Paulo. Fiquei interno nesse Liceu até aos 17 anos e devo aos padres salesianos meu gosto pela leitura, minha pequena cultura e a vontade de aprender cada vez mais.⁴⁴

Sua formação religiosa é fortemente influenciada pelos cinco anos de internato e suas vivências, conforme afirmação do mesmo ao Programa *Roda Viva* (TV Cultura), em 1987, onde declara ser a Umbanda sua opção religiosa, com matriz africana. No entanto, ressalta ter sido o Liceu o impulsionador de seu envolvimento religioso. A integralidade de sua estada em São Paulo é tratada como conflituosa. Por uma análise acurada, interpreta suas dificuldades em afirmar tais contribuições, uma vez que sua afirmação como ator reforça a memória socialmente construída por quase 60 anos que promove o esquecimento do seu ser sujeito para afirmá-lo como ser produto cultural. Sua religiosidade se ilustra no trecho a seguir enunciando sua dimensão humana:

Luciano Ramos: Bom, já que o papo está no nível pessoal, eu queria saber se nessa luta que você fez para parar de “beber com farinha” e só tomar por prazer, se você teve ajuda de alguma força que você consideraria espiritual?

Grande Otelo: Olha, eu sou umbandista [adepto da umbanda, religião afro-brasileira que mistura ensinamentos de espiritismo de Alan Kardec, do catolicismo e de religiões trazidas pelos escravos africanos]. Todos nós necessitamos de acreditar em alguma coisa, todos nós necessitamos de uma crença. E eu comecei, depois de ter estado no [colégio] Coração de Jesus, depois de ter ajudado em missa, depois de ser coroinha e tudo, continuei acreditando em Deus (...)⁴⁵

⁴⁴ Homenagem a Grande Otelo. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 25/06/1968. Coluna Teatro. Acervo da Funarte.

⁴⁵ O Programa *Roda Viva* era apresentado por Rodolfo Gamberini. O seu formato consiste num quadro em que intelectuais do jornalismo brasileiro dos grandes meios de comunicação e do teatro entrevistaram Sebastião como Sebastião Bernardes de Souza Prata sobre o seu passado. Participavam esses mediadores como provocadores, fazendo perguntas por meio das quais Sebastião como Prata, ao responder, avaliava e, ao mesmo tempo, (re)significava a sua própria vida a partir do seu presente. Por isso, devemos considerar as perguntas e o momento vivido por Sebastião para entender o fio condutor ou substrato social em que emergem as suas lembranças, na medida em que o caráter político da memória requer atentarmos para a relação tempo e espaço, o que permite problematizarmos os sentidos das lembranças e a quais interesses elas atendem. Transcrição da entrevista ao Programa *Roda Viva*. Disponível em:

O entrecruzamento de temporalidades apresentado por Sebastião como Prata indica a dubiedade religiosa por ele assumida. Concebe a Umbanda como híbrida, referência de possibilidades de um possível diálogo com o catolicismo, espiritismo e as religiosidades africanas. A experiência religiosa no Liceu Coração de Jesus o conduz à religiosidade, enquanto a Umbanda é um elemento inerente ao seu constituir e reconstituir no Rio de Janeiro, o que não interrompe o seu diálogo com o catolicismo. Transforma o Liceu numa âncora de representação da sua consciência religiosa, apenas ratificadora de seus preceitos cristãos que, contudo, por vezes pareciam incompatíveis com os seus anseios quando identificado à Umbanda, conforme o trecho abaixo:

(...) lá no Coração de Jesus acreditava, que era o anjo da guarda, todos nós temos um anjo da guarda, mas eu precisava de uma força maior e então eu entrei para um grupo e dentro desse grupo tinha um amigo meu, que é amigo meu há 50 anos, e esse amigo me encaminhou para uma sessão de Umbanda, um terreiro de Umbanda. E nesse terreiro de Umbanda eu vi vários fenômenos, várias coisas aconteceram, entre elas uma que eu nunca mais esqueci. Nós tínhamos uma colega que sofreu um desastre e se afastou dos melhores meios de teatro. Eu fiquei sem saber por onde ela andava, todos nós ficamos sem saber por onde ela andava. Uma noite chegou no terreiro alguém de fora e pediu para incorporar e me falou: eu tenho um recado para fulana de tal, preciso falar com fulana de tal. Eu digo: “Eu não sei onde ela está. – você vai saber.” Daí dois dias me apareceu um empresário, que por porte era sério, e me deu um cachê, que até aquela altura não tinha recebido, eu guardei a metade, levei só a metade para Belém do Pará, ela estava em Belém do Pará trabalhando e eu disse a ela: “Olha, um senhor que recebe o seu guia precisa conversar com você”. Ela embarcou no dia seguinte para o Rio de Janeiro e hoje ela é uma personalidade muito bem de vida em uma cidade do Estado do Rio de Janeiro. Isso me fez uma grande impressão.⁴⁶

Tal ambiguidade decorre de seu contato, em experiência com o Rio de Janeiro na década de 1930. Sebastião como Prata, em 1987, denomina a Umbanda de religiosidade afro-brasileira e dela se vale como suporte expressivo dos elementos que o vinculam à cultura negra na nova localidade. Sua integração ao terreiro ocorreu no final da década de 1930 e início da seguinte, circunscrevendo uma temporalidade de 50 anos. Os valores aprendidos previamente à sua ida para lá, impossibilitaram o seu estranhamento ao seu universo negro pois que, tanto em São Paulo quanto, especialmente, em Uberabinha, mantinha com os mesmos estreito relacionamento. Sebastião se enraiza ao Rio de Janeiro não só por esta cidade ser o centro do mercado

<www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/203/grande%20otelo/entrevistados/grande_otelo_1987.htm>. Acesso em 12 jul. 2008.

⁴⁶ **Ibid.**

cultural da época, mas também por cultivar a cultura negra em seus próprios poros, cujas práticas sociais afro-brasileiras oportunizam a ela integrar-se:

Já nos 30 surgem os primeiros sinais de uma superação dos traumas da escravidão, que lentamente estaria se operando nas massas negras justapostas anarquicamente na cidade, vivendo já um novo momento numa sociedade, pelo menos formalmente democrática. Esses sinais aparecem no campo simbólico, em sínteses culturais que se materializam em novas formas coletivas de organização, religiosas ou festivas, em novas formas artísticas, em gêneros musicais, que, inicialmente estigmatizados e marginalizados são aos poucos absorvidos tanto pela indústria cultural como pela administração estatal, generalizando-se pelos diversos lados da cidade e adotando uma identidade paradoxal.

Do encontro dos bantos com os negros nagôs, vindos numa migração insistente da Bahia, desde a metade do século XIX, surgem os ranchos e depois escolas, o samba moderno popularizado pelo rádio, sintetiza-se a macumba carioca que transforma o candomblé baiano numa religião negra nacional. Não são mais negros pioneiros que, numa trincheira avançada no mundo do entretenimento, e formados por suas regras, dão expressão artística a temas e tradições negras. É uma cultura popular que se coagula nas favelas e nos subúrbios cariocas, que, pela oposição política da cidade e por seu carisma, ganharia dimensão nacional, permitindo que – embora as grandes massas tenham, até hoje, sido e expressasse sua face moderna, marcando de forma própria a complexa e heterogênea “civilização brasileira”.⁴⁷

O seu caminhar pela espacialidade cultural carioca reaviva-lhe, aos poucos, as recordações e as práticas aprendidas na infância, ou seja, enseja a cultura negra cultivada no âmbito da família. Aventura-se pelos morros, favelas, por um cenário urbano carioca efervescente de valores da negritude, ainda que, ao lembrar-se de sua chegada no Rio de Janeiro, em 1935, o panorama pareça ser outro, conforme entrevista concedida à Revista *Manchete* de 1983:

(...) E porque o negro brasileiro progrediu de uma forma extraordinária. Quando cheguei ao Rio, em 1935, encontrei o negro escondido, tentando fazer as coisas meio na moita, apesar de, em 1927, ter existido uma companhia de revista só com elementos negros, da qual eu participei também. Agora, por exemplo, o balé do musical *Vargas* é todo negro. Nós somos muito alegres, muito felizes da vida, mesmo na adversidade.⁴⁸

A memória por sua elasticidade possibilita que o artístico induza ao involuntário do sujeito. A sua dimensão humana é reconhecida na afirmação da negritude pelos ligantes Madame Satã e pela afirmação da linhagem africana nobre. De

⁴⁷ MOURA, Roberto. **Grande Otelo: um artista genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996. p.98.

⁴⁸ SÉRGIO, Renato. Eu Grande Otelo “Estou prestando mais atenção aos problemas de minha casa e do Brasil”. In: **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 15/10/1983, nº 1.643. p.26.

outra forma os referidos elementos não seriam reportados, fazendo-o permanecer no ostracismo, em que ora se encontra. Simultaneamente o mercado se faz instituidor da ambivalência e visibilidade:

“Eu cheguei à Lapa em 1937. Logo no primeiro dia encontrei o Sílvio Caldas, cantando a valsa Mimi no Café Club, um botequim em frente aos Arcos”. Eu conheci Madame Satã lá. Querendo bater nele. Não dava pé, claro. Mas ele me disse: ‘Gostei de você, crioulinho!’. “Eu ouvia meu avô falar que era descendente de um príncipe africano. “Sei lá se sou nobre, nem me interessa, porque a nobreza não está valendo nada”. “ Eu era de uma boêmia sincera e honesta. A boêmia de hoje é viciada em coisas que a gente fica meio cabreiro”.⁴⁹

A entrevista de 1983 configura a ocasião que referenda as lembranças de Sebastião como Prata quando avalia, temporalmente, o crescimento da participação negra no âmbito cultural. Afirma, na data mencionada, a explicitação e ampliação expressiva da negritude na cultura, ao contrário da época de sua chegada ao Rio em 1935, contexto de sua transmutação de Sebastião Bernardo da Costa para Sebastião como Grande Otelo.

Roberto Moura dá a ler, como representativo da sociedade carioca na década de 1930, o universo do negro de então, ao qual se vincula Sebastião. Todavia, no que se refere a seu pertencimento aos subúrbios, aos morros do Rio de Janeiro, apresentamos três versões: a de Sérgio Cabral, Ana Karícia e a de Roberto Moura. Cabral sugere que Grande Otelo chega ao Rio em 1935, em pleno carnaval⁵⁰, após uma temporada no Rio Grande do Sul, Argentina e Espanha, quando na verdade, ainda se trata de Sebastião da Costa:

Terminada a temporada, Jardel Jércolis reafirmou a Otelo sua decisão de levá-lo para o Rio de Janeiro e que, enquanto não montasse o espetáculo seguinte, assegurava a moradia e o pagamento do salário.⁵¹

As condições proporcionadas por Jardel Jércolis, de certa forma, permitiriam que explorasse o território carioca, uma vez que, enquanto aguardava a montagem do espetáculo, dispunha de tempo para conhecer a cidade, desejo que acalentava desde criança.

⁴⁹ SÉRGIO, Renato. Eu Grande Otelo “Estou prestando mais atenção aos problemas de minha casa e do Brasil”. In: **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 15/10/1983, nº 1.643. p.27.

⁵⁰ CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo: Editora 34, 2007. p.59.

⁵¹ **Ibid.** p.59.

Para Ana Karicia Dourado, reforça Cabral ao afirmar serem lembranças de Grande Otelo e as reportam como foram constitutivas do processo da sua arte de fazer rir e chorar:

Apenas posteriormente Otelo iria familiarizar-se com a “língua do Rio”. Depois de ter corrido aquilo tudo, favelas, morros, subúrbios, avaliava, refletindo essa experiência, aprendi as manhas do carioca, sua bossa, suas reações. E sabia, o que precisava fazer para conquistá-lo.⁵²

A autora relata as experiências de Sebastião atribuído a Grande Otelo na década de 1930, quando para ela o território carioca lhe propicia a condição de suporte à sua constituição do ser ator. Pelo caráter involuntário deduzido de sua escrita, nos conduz à possibilidade do estreitamento com o universo negro, apesar de suas prerrogativas artísticas. Finalmente Roberto Moura mesmo atribuído a Sebastião a personificação Grande Otelo, trata do processo de transição de um negro cuidado por famílias brancas burguesas:

Só no Rio se consuma essa fase de transição do menino negro, talentoso, divertido, cuidado por famílias brancas da burguesia, mas incontrolável, para o artista negro – ele seria continuamente lembrado disso-, dono do seu próprio nariz. Com vinte anos frequenta a noite, buscando antigos conhecidos das companhias de variedades por onde passou, nos bares e teatros na praça Tiradentes, victo, que podia, devia fazer. Saltando de pensão em pensão, desta vez, os trajetos no Rio se estendem também para a parte negra da cidade, para Pequena África, que da zona portuária subia até os arredores da praça Onze, onde tinha sua capital. Sebastião tanto sobe nas favelas, vai até os subúrbios, como frequenta a vida boêmia e mundana do centro do Rio, o que lhe dava uma visão privilegiada dessa cidade.⁵³

Apresentamos essas interpretações por nos possibilitarem problematizar o processo pelo qual Sebastião foi se enraizando à localidade carioca e, ao mesmo tempo, se fazendo pertencente às religiões de matrizes africanas, com destaque à Umbanda. Assim, o seu *vir-a-ser* se dá por meio da incorporação de novos valores, em um entrecruzamento das práticas prévias apreendidas, às da localidade, resultando na construção da pluralidade de seus personagens. Tudo isso permite-lhe novas experiências as quais, por um lado, foram entrelaçadas à cultura negra e, por outro,

⁵² DOURADO, Ana Karicia Machado. **Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Otelo**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. p.127-128.

⁵³ MOURA, Roberto. **Op.cit.** p.32-33.

também ativam valores cristãos, conforme o trecho do poema abaixo, denominado “Saudades do Elite”:

Do forno e do fogão...
Das festas do padroeiro
Que é S. Sebastião
Padroeiro do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro do meu coração (...) ⁵⁴

Embora faça opção pela Umbanda, ainda manifesta a sua ligação ao cristianismo. Se o morro, os subúrbios e outros cenários populares, conduzam-no ao campo do sagrado, também lhe proporcionam incorporar elementos não assimilados ainda quando de seu tempos em São Paulo como em Minas.

A relação com o morro e os subúrbios cariocas potencializam a sua formação cultural, dotando-o de um senso de pertencimento. Assim, locais tais como a Praças Tiradentes e especialmente a Onze, definidos por Moura ⁵⁵ como a “Pequena África Brasileira”, lhe permitem reavivar suas lembranças na sua busca pela identidade cultural negra. Preocupa-se com a extinção desse espaço pelo simbolismo que lhe é próprio. A letra, em parceria com Herivelto Martins, Babalaô e compositor, revela a sintonia entre ambos, explicita a adoção da mesma fé e valores referentes aos logradouros, a cuja dinâmica conjuntamente refere-se:

“Meu povo
Este ano a escola não sai
Vou lhe dar explicações
Não temos mais a Praça Onze
Para as nossas evoluções
Ali onde a cabrocha
Mostrava o seu requebrado
Um grande homem de bronze
Por todos será lembrando”.

“Vão acabar com a Praça Onze
Não vai haver mais escola de samba, não vai
Chora o morro inteiro
Favela, Salgueiro
Mangueira, Estação Primeira
Guardai os vossos pandeiros, guardai
Porque a escola de samba não sai”

⁵⁴PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. “Saudades do Elite.”In: FILHO, Luis Carlos Prestes. **Bom Dia, Manhã**. Poemas, Rio de Janeiro. Topbooks, 1993. p.46.

⁵⁵MOURA, Roberto. **Grande Otelo**: um artista Genial. Rio de Janeiro: relume-Dumará: prefeitura, 1996. p. 35.

“Adeus, minha Praça Onze, adeus
 Já sabemos que vais desaparecer
 Mas ficarás eternamente em nosso coração
 E algum dia nova praça nós teremos
 E o teu passado cantaremos”.⁵⁶

Os sentimentos de ambos expressos na letra da canção elucidam a proximidade com a cultura afro-brasileira, no caso referente às práticas produzidas pelo subúrbio, morro e escolas de samba Salgueiro e Mangueira. Na virage de Sebastião Bernardo da Costa para Sebastião como Prata sente que a Praça Onze passava a constituir-se apenas numa vaga lembrança, que o desaloja já na mocidade ao ser negro de seus antepassados, conforme o poema “Vida de Negro”, de seu livro *Bom dia, Manhã*:

E dali, a alma da gente ficou vibrando
 Como si fosse uma corda de violino...
 Tudo pode acontecer!
 Está se vivendo... tudo é possível
 Dentro da vida!...
 Si a vida parasse,
 Talvez fosse possível sofrer menos...
 Mas como?
 A vida não parou não, moço!
 Caminhou sempre junto com a gente...
 Si a gente não caminhar com ela
 Vida, se dá mal.
 É melhor seguir este ritmo
 Horrível, monótono
 Como um zabumba de negros
 No meio as selva.⁵⁷

O vibrar das cordas ressoa como um malabarismo na luta pela sobrevivência. Neste sentido, reconhece, enquanto negro, que a luta consiste em sua única alternativa em meio ao inesperado, já que são constantes os desafios e as transformações *na e da* sociedade. Se por um lado, o cotidiano é marcado por práticas de caráter racistas, discriminatórias e, sobretudo, por estratégias de dominação, por outro, como é impossível não lidar com as mesmas, é necessário continuar a luta e não permitir-se abater-se em meio às derrotas e abrir para novos horizontes e perspectivas.

Cria várias “trampolinagens” para jogar com as contradições com as quais tem de lidar na afirmação de suas expectativas. Cria uma poesia que o possibilita manejar as dificuldades defrontadas na realidade, já que sua vida é uma luta. A religiosidade, a

⁵⁶ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Bom dia Avenida.”In: FILHO, Luis Carlos Prestes. **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.118.

⁵⁷ **Ibid.** p.89.

cachaça, o aprendizado na casa de Dona Filhinha, sua mãe adotiva em São Paulo, se entrecruzam no fazer e refazer de Sebastião. Assim, sua poética é construída e ancorada no modo pelo qual se define enquanto ser, ou seja, na forma em que se reconhece enquanto sujeito social e se apresenta ao mundo, conforme expressa na entrevista concedida já Sebastião como Prata à revista *O Cruzeiro*, em 1968:

Foi difícil conversar com esse homenzinho frágil e que desperta na gente um sentimento de proteção.

– Você é assim tão frágil, Grande Otelo?

– Nada disso, nada disso. Eu sou um cristal, sempre procurei dizer isso para mim mesmo. Faço tudo para me proteger, para me defender das pessoas.

– Racismo no Brasil? Existe sim. Eu nunca o senti na própria pele, ou talvez, se senti, não dei importância. Sou como um cristal, límpido, distante, difícil de ser atingido.⁵⁸

Tais lembranças demonstram o seu pensamento em sua luta pela sobrevivência. O sentimento manifesta sua consciência e o enfrentamento da própria vida. Enquanto sujeito de sua história, emerge no teatro da vida, no *vir-a-ser*, cujas táticas e astúcias se fazem necessárias para mantê-lo de pé.

Neste sentido, o sujeito revela sua perspectiva de luta, o modo em que não se aprisiona pelas circunstâncias. Daí o racismo, o preconceito e a discriminação social não se agigantarem em sua labuta diária, na medida em que seus horizontes e expectativas ultrapassam tais infortúnios. Dessa forma, revela que a sua causa maior era “manter-se vivo”, embora tenha ciência das contradições e adversidades inerentes a seu processo de constituição social. Sebastião também se norteia pelos pressupostos abaixo:

O racismo consegui superar, seguindo um dos quatros conselho de minha madrinha: “Use sempre a educação que você recebeu”. Os outros três eram: “Primeiro – tome Phimatozan para garantir os pulmões; segundo – passe alvaide e álcool debaixo do braço, é formidável para tirar o cheiro de suor; terceiro – tome limonada com bicarbonato pra curar pileque.” Com estes quatro conselhos de d. Filhinha vou me dando bem, eu lhe devo muito. Sempre fui cheiroso e não tive nada no pulmão. E quando resolvo não ser o menino bem educado, me dou mal.⁵⁹

As recordações de Sebastião como Prata, colocam Sebastião no centro debate e desnuda extensivamente o modo como os negros para serem aceitos deveriam se comportar.

⁵⁸ BARROS, Tereza. A alma boa de Grande Otelo, **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 30/11/1968, ano XL, nº 48, p.118.

⁵⁹ GRILLO, Gilda. O pequeno Otelo, **Revista Realidade**, nº 13, abr. 1967, São Paulo, Abril. p.90.

O seu narrar resulta das táticas adaptativas, assumindo o tropo do discurso racista positivando ou tornando narráveis suas experiências-limite. Faz isso não por aceitação, mas para contornar como uma submissão subversiva. Neste sentido, os valores ensinado pela madrinha se fazem paradoxais, por expressivos das práticas de dominação para possibilitar a cordialidade. O uso da educação dada presta-se não só a educar o negro como o povo em geral; o cuidar da saúde era curativo, regenerador da raça expressivo do sanitarismo numa conotação higienista oposta ao perfume “Jaratataico” e disfarce dos vícios tais como o pileque.

Quando afirma que ao não ser educado pode “se dá mal”, demonstra que as dificuldades enfrentadas diretamente pelos negros acentuam o problema racial/social, já que a conduta sócio-histórica é repleta de resquícios escravagistas. As afirmações acima, proferidas por Sebastião como Prata em 1967 explicitam a discriminação dos negros ao longo de quase 50 anos e os recursos utilizados por estes para driblá-la. Talvez isto condicione sua aceitação por baixos-salários nos contratos, pois mesmo que seus suportes/padrinhos⁶⁰ assegurassem sua presença, obstaculizavam, ao mesmo tempo, sua afirmação pessoal, conforme o *Jornal do Brasil*, em 1982:

“Nasci virado para a lua. Em todo lugar que vou encontro um protetor.”
De São Paulo, onde estudou e conheceu outros tutores, Otelo veio para o Rio, estreando em 1927 no Teatro República, no local onde está instalada hoje a TVE, com a Companhia Negra de Revista. O nome com o qual se consagraria como um dos maiores atores brasileiros surgiu em 1935. (...) “Nunca fui pago na medida do meu trabalho. Não sei se por não gostarem de pagar a crioulos ou se a este crioulo.”⁶¹

A meu ver a inserção de Sebastião e a garantia de sua presença no cenário cultural, permeia um jogo em que ele se vale da arte de negociar⁶², pois tem consciência do lugar destinado aos negros naquela sociedade e utiliza da educação derivada do paternalismo para não confrontar-se, por exemplo, na questão salarial:

⁶⁰ A presença de tais figuras na vida profissional de Prata é um capítulo que renderia longas páginas de reflexão, já que são manifestas desde a sua chegada no Rio de Janeiro, ou anteriormente à referida localidade, pela forma que o mesmo se reporta a Jardel Jércolis numa viagem à Europa. Ao criar um conflito entre os artistas e Jardel, esse o desfaz revelando que Sebastião como Prata era um dos que apadrinhava. Além disso, em suas lembranças Sebastião como Prata revela seus padrinhos no campo musical como Herivelton Martins, no cinema como José Carlos Bule, cujas relações lhe asseguram um lugar no cenário artístico da época. No entanto, deixam-no de algum modo sem poder de negociação, à mercê das relações cordiais. Daí, o seu silêncio, o seu consentimento.

⁶¹ BAPTISTA, Marta. Grande Otelo, 57 anos entregue as palcos e ao público. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/11/1982, p.1. Acervo da Funarte

⁶² Pela negociação Sebastião se faz capaz de tornar Sebastião Prata e Grande Otelo, sem a qual isso não seria possível.

GO: Agora é que estou sabendo o quanto eu ganho na Globo, mas desde o tempo do Jardel eu não sabia quanto ganhava. Sei que ganhava primeiro quatrocentos, depois ganhava seiscentos. Quando aconteceu o negócio do Romeu Silva me tomar os trezentos mil réis, passei a não saber mais. Até é que entra um pouco do complexo da escravidão, e complexo do ator também. Eu estava no Cassino da Urca, ponto mais alto da época. Se eu comesse a encrencar muito, eles podiam me botar para fora – e me botaram para fora, fui posto para fora do Cassino da Urca. Tive uma discussão com Joaquim Rolla, porque ele ouvia muito os amigos que se sentavam perto dele. Ele mandou lá para dentro uma crítica deles, que eu não gostei. Saí do palco, fui na mesa dele e disse: “escuta aqui, o senhor não pode fazer isso, porque o senhor não entende nada, o senhor não sabe o que é um ator, o que é um artista”, e aí ele desesperado gritou: “prendam esse negrinho”. Isso virou manchete de jornal. No dia seguinte dois policiais foram na minha casa e me levaram para o Distrito, na Praça Mauá. Aí entrou a cabeça: o senhor dá licença um instantinho? Telefonei para o Jornal A Noite, forte naquele tempo, e disse: “tem dois policiais aqui na minha porta e querem me levar para o Distrito”. Ontem tive uma discussão com o Joaquim Rolla, e naquele tempo ele mandava nos ministros, muito mais do que o Carlos Machado. Então com medo, eu me preveni. Cheguei no Distrito, e quinze minutos depois a reportagem policial do A Noite telefonou para lá e perguntou: “o Grande Otelo está por aí? O Delegado, que era o Brandão Filho, disse: está. Ele disse: este negrinho é sempre a mesma coisa, é um desprestígio e tal, mas em tom de brincadeira. De brincadeira ou fosse lá como fosse, o repórter falou: ele marcou para vir almoçar aqui na redação e até agora não apareceu”. Com medo da repercussão, porque o Cassino estava a título precário, eles me mandaram embora. O Brandão Filho me mandou embora, e eu fui embora, quer dizer, eu sempre usei a minha inteligência para meu livrar das complicações que eu mesmo me metia. Eu não tinha nada que brigar com o Joaquim Rolla lá na mesa.⁶³

O imperativo do caráter negro estabelece sua relação de trabalho em sua trajetória como resquício da própria escravidão que o leva a submeter-se a determinada situação apesar da fama, para assegurar seu emprego. O panorama conflitual afigura-se como ocasião que evidencia sua afirmação enquanto negro que tem consciência de que os privilégios não lhe dotam de capacidade de negociação. Contudo, Sebastião como Prata tem a lucidez para a astúcia, na lida com tais contradições, e dela se vale para se firmar. Sabe qual é o lugar conferido aos negros, mas igualmente se vale das brechas para não se subjugar a ditames autoritários/racistas e amenizar as injustiças.

Neste sentido, a partir do trecho acima, é possível perceber que a atitude de Sebastião como Prata causou-lhe problema, pois estava imerso numa sociedade em que as características assemelhavam-se ainda às da escravidão, mesmo vivendo num país tido como democrático. Daí seu arrependimento em ter brigado com o Joaquim Rolla,

⁶³ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100 anos de abolição. In: BARBOSA, Maria Trindade (org.). **Consciência negra, depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**. São Paulo: MIS Editorial, 2003. p.80.

porque os efeitos do confronto resultaram em prejuízos à sua sobrevivência pela perda do trabalho.

Consequentemente, apoiando-se numa ótica paternalista, adota ao político não-enfrentamento como uma alternativa diante da desigualdade de instrumentais e as próprias condições para sobreviver. Em sua luta, apresenta as contradições dessa sociedade que o reconhecia enquanto entretenimento e figura pública, mas que o tratava como seus pares por ser negro. Embora assumisse qualquer função de destaque, não se exime da negritude, o que se torna um elemento a acentuar sua descaracterização ao longo da existência. Daí, a constante reiteração da desqualificação da sua experiência, a exemplo da matéria da revista *Cartaz*, de 1972:

– As pessoas me julgam muito. Nunca tive contrato regular, porque me achavam um irresponsável. É bem verdade que já fiz das minhas, mas se isso aconteceu foi por falta de confiança. Quando vêm fazer reportagem comigo, a primeira coisa que perguntam é se parei de beber. E não vou morrer sem tirar essa imagem negativa de cima de mim.⁶⁴

Tal afirmação reporta ao Rio de Janeiro, onde se firma profissionalmente entre os anos de 1936 a 1972 e, ao mesmo tempo, ganha a pecha de “cachaceiro” nos meios de comunicação do país, cuja reiteração se consuma na formação de uma imagem duplamente negativa de negro e alcoólatra. No entanto, o refúgio ao álcool mais se acentua, a partir de 1949, com a perda de sua primeira esposa e filho. Desta feita, é que nas diversas entrevistas enfatiza suas próprias versões como estratégias paradoxais de percepção, não apenas de como é visto, mas de como *quer dar-se a ver*, o que é representativo do seu fazer no espaço do outro, como tática de politização. No reclame de seu lugar social como figura pública, deixa entrever o seu ressentimento pluralizado horizontalmente, instituindo um lugar próprio de lembrar para barrar o silenciamento imposto a que tivera de submeter-se.

Contudo se, por um lado, ainda persistem as práticas de repressão, por outro, firmam-se as lutas e intervenções dos negros como resistências. O enfrentamento direto era problemático aos mesmos, pelo que Sebastião como Prata faz a autocrítica: “– eu não tinha nada que brigar com o Joaquim Rolla lá na mesa”.⁶⁵ Vale-se da formação

⁶⁴ Otelo Abre Passagem, *Revista Cartaz*, Rio de Janeiro, 24/06/1972, nº 25, p.66.

⁶⁵ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100 anos de abolição. In: BARBOSA, Maria Trindade (org.). *Consciência negra, depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo*. São Paulo: MIS Editorial, 2003. p.80.

paternalista no estabelecimento de pagamentos, do que decorrem suas ausências e crises existenciais caracterizadas como fugas no enfrentamentos à subvalorização no trabalho:

Eu sou do tipo esquizofrênico-agressivo, tenho minhas cóleras, mas elas são mais ou menos facilmente debeladas. Li isso numa ficha de meu médico, por acaso”. “Eu fugia da realidade”. “Eu tinha períodos de paz, sossego e calma, outros de apatia, outros de exaltação”. Eu pressinto quando esses momentos vão pintar, quando não encontro horizonte para me superar”. “Eu já estive na penúria. E sei que é fácil voltar a ela”. “Eu fico indisciplinado em função do desrespeito: nunca pagaram o que pedi e nunca pedi muito”. (...) “Eu fui um dos artistas que sempre ganhou menos”.⁶⁶

Os seus procedimentos em quebrar as regras estabelecidas, a exemplo de ausentar-se do trabalho, eram dados a ler como irresponsabilidade, para desqualificá-lo, acentuando sua memória como de um sujeito desajustado e problemático. Todavia, ao contrário, trata-se de uma contestação em relação às contradições contra as quais se insurge, por realçar sua discriminação, da qual não pode escapar por motivo de sua sobrevivência. Consiste num enfrentamento peculiar, pelo qual imprime no produto cultural os seus rastros de sujeito, explicitando a impossibilidade de harmonização da ambivalência. Enquanto produto cultural, Grande Otelo surgia como um dos principais atrativos no Cassino da Urca, já que protagonizava as apresentações musicais e teatrais, apesar de ter de se sujeitar ao tratamento reservado aos negros:

Mas Sebastião Bernardes de Souza Prata é acima de tudo um homem triste que acha que ser artista é conquistar espaços dentro da profissão (“Nessa altura a gente tem que matar um leão por dia”) e ser artista negro “é matar uma manada de leões por dia”. Mostra com orgulho a Fiat branca de 1979 que consegue dominar sem nenhum embaraço enquanto fala sobre a situação dos atores negros no Brasil:

– Os autores brasileiros fazem seu scripts para atores brancos e, quando colocam um personagem negro, este de um modo geral é um personagem marginalizado pela sociedade. Afinal, negro só tem papel marginal dentro da arte brasileira.

Relembra os dois melhores trabalhos feitos em televisão (Uma Rosa com Amor, onde fazia a cria de um vendedor de bonecos que morria e lhe deixava a profissão como herança, e Bravo, novela de Janete Clair, onde fazia o papel de “pai preto” de um rapaz). Volta a falar com certo rancor sobre a bebida:

– A bebida me prejudicou porque um branco bêbado é apenas um branco bêbado, ao passo que uma pessoa de minha cor ganha dois adjetivos: negro e bêbado.⁶⁷

⁶⁶ SÉRGIO, Renato. Eu Grande Otelo “Estou prestando mais atenção aos problemas de minha casa e do Brasil”. In: **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 15/10/1983, nº 1.643. p. 27.

⁶⁷ ORSINI, Elisabeth. Grande Otelo, o malabarismo para sobreviver, **Jornal do Brasil**, 22/04/1984, caderno B. Acervo da Funarte.

Embora Sebastião como Prata afirme não ter sofrido racismo, deixa explícito, desde suas atuações no Cassino da Urca, que fora alvo do mesmo. Em suas avaliações na década de 1980 demonstra, contraditoriamente, sua marginalização justificada pela bebida que acentuava sua descaracterização mais que de um branco.

Na condição de desajustado de certo cenário artístico, evidencia, pelo olhar do outro, os modos e práticas de um racismo sutilmente erigido no meio artístico e social. Em 1975, reclama sua “expressão pública” em diálogo com o seu próprio passado de glória no Cassino da Urca, enaltecido pelo que o mesmo fora. Gera com isto um paradoxo racista, decorrente da sua condição precursora à inserção dos demais, de início rejeitados e posteriormente antológicos. Sebastião como Prata, ao reclamar a sua unicidade, apresenta a pluralidade de artistas legados ao ostracismo, embora com qualidade:

(...) Sabia apenas que Josephine era a sua partner e que ela pisava o palco ao seu lado, cercada do halo de uma glória mundial. Ao mesmo tempo, havia outro tipo de ansiedade. O espetáculo, patrocinado por Luís Peixoto, lançava pela primeira vez negros, como figurantes, na noite carioca. Diz Otelo: “Até então só dois crioulos trabalhavam na noite: eu, no Cassino da Urca, e Osvaldo Viana, no Cassino Atlântico. Na época, a contratação dos colored para trabalhar com Josephine deu um grande rebu. Lembro que, entre eles, estavam Armando Marçal e Heitor dos Prazeres. Esses dois, mais tarde, iriam aparecer nas antologias da música popular brasileira.”⁶⁸

A partir do exposto no texto depreende-se que, se por um lado, Sebastião como Prata reafirma o preconceito e o racismo por ele enfrentados em seu fazer-se cidadão, negro e ator no cenário artístico brasileiro, por outro, torna-se expressão das lutas dos afro-brasileiros. Sua presença em diferentes cenários culturais, especialmente no cinema, se faz por meio de rastros, os quais, como esquecimento de reserva, possibilitam aberturas para táticas e astúcias contrárias à dominação, integrando-se a sociedade com seus valores e sua cultura nesse contexto.

7.3. FAZER-SE NEGRO NO CENÁRIO CULTURAL

A presença de Sebastião como Prata no cenário público por quase 60 anos, realça o fazer negro na sociedade brasileira, em meio às contradições, conflitos e lutas, tornando-se uma espécie de expressão dos demais silenciados, mas também reclamantes

⁶⁸ RICARDO, Nilton. Uma nova boneca de piche. In: **Revista Manchete**, 01/02/1975, Rio de Janeiro, ano 21, nº 1.189 p.98-99.

e atuantes, embora não reconhecidos socialmente. Tem-se clareza de que sua conquista se deu num processo de conformismo, resistência e negociações, valendo-se das variadas táticas e estratégias asseguradoras da sobrevivência, vinculadas a tempos e espaços de constituições históricas distintos.

Por tal lógica, a tessitura de Sebastião como Prata se efetiva pelo entrelaçar de fios engendrados ao paternalismo, à educação, ao alcoolismo e à religiosidade, extensões da sua infância que se prolongam ao longo de sua existência. As referências de tais elementos devem se processar na dupla desqualificação usual atribuída, pejorativamente, aos negros e ao mesmo, como boêmio, irresponsável e alcoólatra. Daí, serem o cinema e a televisão irradiadores e ícones que acentuam tal espectro, na reafirmação de uma memória, conforme os seus dizeres ao jornal *O Tribuna BIS*, em 1985:

Otelo – Adoro. Interpretação maravilhosa de todo mundo. O capanga de Sinhozinho Malta é, pra mim, a revelação da novela. Esqueci o nome dele... Mas ele tá trabalhando muito bem, embora eu não goste do personagem.

T. BIS – Por quê?

Otelo – Ele é negro e os negros são discriminados na televisão. Eu mesmo sou exemplo disso. Recebo menos que os atores brancos. Sempre foi assim em toda a minha vida. Enquanto Linda Batista recebia 500 reis no Cassino da Urca, eu recebia 200 pelo mesmo trabalho. Em resumo, a única negra no Brasil que ganha igual a branco, e talvez até mais, é a Vatusi.⁶⁹

A pluralidade do seu “tempo presente” decorre da fluidez do fazer-se da memória, que lhe confere sentidos reclamados no pretérito. Neste sentido, o aspecto profissional reclama uma posição ao lado pessoal, sufocado e impossibilitado de se realizar, flexionando o experimentado e os desejos não concretizados pela sua conformação cultural.

Suas falas não são as de um profissional: mas questiona como ser negro e ator nesta sociedade. A ocorrência desse auto-deslocamento, lhe permite um olhar de leitor do mundo. Por não sentir-se realizado, conflita aquilo que lhe é alheio ao seu passado glamoroso, mas desvalorizado:

(...) Engraçado é que ainda hoje, quando vou contracenar com um ator que respeito, fico nervoso, porque não sou nada, não aprendi teatro, não tenho técnica. Trabalho só com a intuição...” Grande Otelo não se envergonha de fazer papeis secundários. Mas reclama que os atores negros dificilmente ganham um personagem principal, um papel-título.

⁶⁹ Pelo telefone com Grande Otelo, *Jornal Tribuna BIS*, Rio de Janeiro, 19/12/1985. Acervo Funarte.

Acontece que nós, negros, lamentavelmente ainda não tivemos chance na televisão. Apesar de todo o meu prestígio pessoal e de outros atores, como Milton Gonçalves que acaba de receber a Coruja de Ouro por sua interpretação no filme *Rainha Diaba*, nós sofremos uma amarga restrição de cor. A responsabilidade maior, a meu ver, é certamente dos autores, que não escrevem roteiros em que os negros possam ter papéis de destaque. É, os escritores não têm coragem de dar papel-título a um negro... Eles ainda têm um ranço de racismo. Lembro, a propósito, uma novela, *A cabana do Pai Tomás*, em que Sérgio Cardoso se pintou de preto para fazer o papel de um negro. É um absurdo! Imagine um preto se pintando de branco para interpretar um ariano... Recentemente, a Dorinha Duval pintou o rosto de preto para viver um personagem no programa do Chico Anísio. Quando ela ia fazer isso novamente, falei-lhe que era um erro. Dorinha concordou e nunca mais se pintou.”

“Acho que cada um de nós tem de lutar para se impor pelo trabalho. Por isso, nunca me empenhei num movimento de grupos. Nossa luta é igual à do branco. É pela sobrevivência, é pelo combate à ignorância, seja ela do branco ou negro.”⁷⁰

Sebastião como Prata politiza sua própria experiência, reclamando o lugar de sujeito que lhe fora usurpado. Manifesta seu ressentimento pelas dificuldades encontradas no trabalho, tendo outrora ocupado lugar de destaque. Faz da experiência do ator negro Milton Gonçalves um referencial de reflexão, pelo qual afirma não ser do interesse dos autores a utilização de negros como protagonistas, substituindo-os até mesmo por brancos em papéis que lhes são pertinentes.

Carregando traço de paternalismo fruto da educação infantil em Uberabinha, quando ainda era Sebastião Bernardo da Costa, ligados ao alcoolismo vivenciado pela mãe e à religiosidade de seus avós. O paternalismo, a partir de São Paulo, reforça sua educação que, apesar da oferta de novos valores, não ofusca os antigos e nem mesmo se torna um obstáculo ao alcoolismo, já que:

(...) o temperamento difícil diz que amou muito, a vida inteira, e que ama e amará muito mais: “não morri ainda.” As grandes crises da sua vida, que não foram poucas – uma aos vinte e poucos anos, outra aos trinta e sete e, agora, há pouco mais de dez anos. Em todas elas, a bebida era a única defesa contra a solidão.⁷¹

O alcoolismo explicita sua forma de lutar no enfrentamento cotidiano peculiar aos seus pares como suporte às agruras sofridas. Alia-se à educação e religiosidade. A imprensa denuncia as crises de sua vida pautadas pelo alcoolismo. Muitas vezes a mídia

⁷⁰ CALDAS, Gracinha. O político – Grande Otelo “Há uma cadeira à minha espera em Brasília”. In: **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 11/08/1975, nº 729, ano XV, p. 33.

⁷¹ BARROS, Teresa. Alma boa de Grande Otelo. In: **Revista O Cruzeiro**, 30/11/1968, ano XL, nº 48, p.118.

observa sua carreira oscilante e, mais que isso, a sua força como fênix que renasce das cinzas:

Quarenta e três anos de palco, 53 anos de vida, 1,56 de altura, muito talento e pouca responsabilidade. Este seria um retrato simplista de uma das personalidades mais ricas do show business brasileiro. A vida de Grande Otelo parece a piada do ascensorista – “Cheia de altos e baixos”. A cicatriz na sombrancelha esquerda é infinitamente menor que outras do mesmo lado, mais para baixo, mais para o fundo. Mas Otelo sempre encontrou forças para superar as horas amargas, recorrendo ora à sonoterapia, ora à umbanda. Saravá!⁷²

Se para qualquer artista o jogo para se manter em cena aparece instável, não é difícil, imaginar para um ator negro cuja única arma era apelar para a diplomacia no trato com as adversidades e discriminações, transmutadas em racismo, preconceito e exclusão. Sua conduta, não lhe permite ir para o enfrentamento direto, mas sempre buscar apoio e suporte. O que se afigurava enquanto fragilidade, ao contrário, aqui, consiste em tática para afirmação e manutenção no meio social. Neste viés, ainda que negro, não era visto como uma “ameaça” social mas, ao mesmo tempo, quando “agredido”, são seus traços étnicos e formais que lhe possibilita revidar à violação de que fora vítima, quase sempre lhe imputando as pechas de omissor, irresponsável e ingrato. Assim, as fugas se tornam incentivos e motivações para sua luta cotidiana, na medida em explicitam as contradições de sua aceitação.

Por isso, o processo de instauração do mito Sebastião em Prata como Grande Otelo é violento e intenso, produzido pelos meios de comunicação para a omissão do “ser esquecido”, numa pretensa supressão de Sebastião. O cinema constitui-se no manancial que lhe oferta subsídios à prática de deslocamentos, apropriações e atribuições e o descaracterizam ao criar seus personagens e assim, impulsionam o ver e o ler de Sebastião como Prata pela ótica exclusiva do ser Grande Otelo. As mídias, pela circulação e divulgação que afirmam sentidos, direcionam o olhar dos leitores pela antecipação de como realizar a leitura da película cinematográfica e, sobretudo, suas atuações, numa associação direta deste aos personagens. Portanto, faz-se necessário considerarmos, por um lado, a sua presença no cinema, atentando para o lugar que o seu mundo social ocupa na confecção de seus personagens e, por outro, para as intervenções realizadas pela indústria cultural (jornais, revistas e outros) que, pelos processos de circulação e divulgação do produto, conferem novos sentidos à realidade que vis culminar no ator Grande Otelo.

⁷² Grande Otelo não tem culpa, **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, nov. 1968. Acervo Funarte.

As práticas nos meios de comunicação situam a negritude nas páginas policiais. Tecem a paisagem brasileira reificando-a e fazendo-a objeto de transformação. Sebastião, como integrante do referido universo, as politiza e maneja enquanto instrumentais de luta por sua sobrevivência, afirmando-as como práticas culturais. Assim, não causa espanto que o álcool tenha sido um elemento recorrente em sua vida. Ante esse contexto, desencadeia-se a tensão permanente por parte do sujeito renegado, que se rompe em fissura e ruptura, emissoras de rastros na consolidada homogeneidade. Vale-se de várias astúcias para enfrentar tais sentidos de afirmação sobre sua personalidade. Cria sua própria poesia, que o possibilita lidar com as dificuldades defrontadas na realidade. O álcool consiste no principal elemento utilizado pelos meios de comunicação para fazer referência às suas ausências do trabalho. Furta-se em veiculá-lo de forma positiva, tratamento dispensado aos seus colegas artistas. Além disso, ressaltamos que sua religiosidade, instrumento de luta, também só assume lugar nos noticiários em decorrência de suas crises existenciais, profissionais e familiares, donde busca refúgio no álcool, como apontado na revista *Veja*, em 1973:

Veja – E como você conseguiu largar a bebida?

Grande Otelo – Ou na Clínica São Vicente, onde fiz tratamento, ou na Cabana de Pai Jatun, que é o meu terreiro. Só sei que não estou bebendo mais. Nem sentido falta.⁷³

O álcool o faz, aos olhos da imprensa, um desqualificado, atributo também destinado àqueles de cor negra na sociedade. O vício, aos olhos da imprensa, afirma o seu lugar social em completo descompasso com sua formação existencial. Reitera e firma o ato de lembrar, que acentua continuamente sua condição de boêmio e alcoólatra, conforme materializado na revista *Desfile* em 1984:

Sua fama de bebedor, de boêmio inveterado, chegou, de fato, a atrapalhar sua carreira, assustando empresários e diretores. Mas é justamente um deles, Watson Macedo que o dirigiu em tantos filmes da Atlântida, que conta, em entrevista ao Globo em 1975, que estavam filmando o famoso Carnaval no Fogo quando a mulher de Othelo se suicidou, e relembra: “Fui com Othelo para o cemitério e de lá para o Estúdio. Surpreendentemente, contestando todos aqueles que o chamavam de irresponsável, Othelo fez o melhor trabalho de sua carreira. Nos Intervalos, caía em pranto convulso, mas em cena não trazia a menor marca da tragédia no rosto...”⁷⁴

⁷³ AMORIM, Osvaldo. Eu sou todo cordura. In: **Revista Veja**, Rio de Janeiro, 14/02/1973, nº 232, Abril, p.5.

⁷⁴ Grande Otelo – sua vida, sua glória. In: **Revista Desfile**, Rio de Janeiro, mar. 1984, nº 74, p.147.

A sutileza narrativa do jornalista apresenta uma nova versão da relação de Sebastião como Prata com o álcool, uma vez que mesmo honrou seu compromisso de trabalho em meio à tragédia familiar que, em tese, o impediria de fazê-lo. O refúgio no álcool consistiu num instrumento para silenciar ou não transparecer seus problemas em cena. Ninguém enxerga sua opção pelo trabalho: era mais cômodo atentarem ao seu problema com o álcool naquele momento de infortúnio pessoal. O atrelamento à boemia o rotula e justifica as contradições que firmam sua personalidade, silenciando sua condição de sujeito. Suas ações decorrem do processo de afirmação como ator e negro. O álcool torna-se o elemento marcante da disparidade entre sua condição de figura pública e a de ser negro, na medida em que contradiz sua aceitação social, expressa pelo seu próprio olhar, em 1964:

ENTRADA DE SERVIÇO – Diante de mim está Grande Otelo. Olha no fundo, triste e diz: “Tremenda coisa essa morte de Kennedy. Me deu uma raiva tal que tive vontade de apontar o caminho de volta para a África de todos os negros do mundo. Babás, artistas, empregadas, atletas, trabalhadores. Tudo voltando. Já calculou o Pelé voltando para África?” De repente espanta aquela visão e observa:
– Esta idéia foi fruto de minha revolta. É claro que a solução não é esta. Evoluímos muito. Mas, mesmo entre nós, houve tempo, Seu Pedro Bloch, em que eu, já astro da Urca... era obrigado a usar a porta de serviço!”⁷⁵

Recorda que no Cassino da Urca, para além do álcool, a negritude demarca os lugares de brancos e negros, independente da sua relevância, como prática racista e preconceituosa, nos remete a outros cuja prática era a mesma:

Novas peripécias e novas paixões. Surge a chance de trabalhar com Josephine Baker, uma mulher admirável e uma colega de primeira ordem. Fizemos juntos a Boneca de Piche. Foi a primeira vez que um conjunto negro apareceu num show da madrugada.” (Mesmo nesse tempo, algumas vezes, em casas de amigos, eu entrava pela porta de serviço, sem reclamar. Mas saía, sempre, pela social.)⁷⁶

É curiosa a sua afirmação de que, apesar de entrar pela porta de serviços, saía, em geral, pela porta social. A meu ver, tal fato ocorre devido às interações que cria e por sua astúcia pessoal. Por essa lógica, a leitura dele que se constrói via Grande Otelo, se fundamenta na memória já construída para os negros na sociedade, tendo como base a escravidão brasileira. Assim, liga-se o objeto à ação e vincula identidade a ser negro.

⁷⁵ BLOCH, Pedro. Entrevista Grande Otelo. In: **Revista Manchete**, 14 mar. 1964, Rio de Janeiro, nº 621. p.42.

⁷⁶ **Ibid.** p.43.

Desse modo, desligado do signo de boêmio, Sebastião como Prata iria se capacitar, potencialmente, para além de seus delitos e faltas. É o *vir-a-ser* que considera a ação como extensão do agente e nunca o contrário. Desta forma, existe uma negação de que o seu ser boêmio corresponda a toda sua existência, devolvendo-lhe a capacidade e a ação contínuas.⁷⁷ Desta feita, o olhar sobre sua condição de boêmio é destituído de condições históricas que a produziram, mas transformado num instrumental para desqualificá-lo. Manifesta o distanciamento entre o sujeito e o produto cultural, já que a aceitação social não equivale ao reconhecimento. O primeiro procura alçá-lo ao patamar de figura pública, mas dentro de uma esfera social em que o fato de ser negro não é colocado de lado.

Mediante o exposto, afirmamos que o álcool assume centralidade na trajetória de Sebastião como Prata e consiste no principal elemento de que se valem as instituições midiáticas para descaracterizá-lo, na medida em que reclamando um passado que o vincula à escravidão. Desta forma, o ser negro o transforma num elemento que o impossibilita, de fato, em assumir sua condição de figura pública. Desse modo, o tratamento a ele concebido é peculiar à sua negritude, mesmo que comercialmente atribuam-lhe tal condição:

⁷⁷ RICOEUR, Paul. Epílogo. In: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2007 p. 497.

ESPETÁCULOS **SENHOR ECU**


Sebastião & Otelo

TENHO pelo Sebastião de Souza Prata uma afeição muito especial. Não sei por que. Sem maiores aproximações, e por culpa somente dele, admiro a sua luta que não foi pequena para sair do nada, do zero, e se transformar, com merecimento, sem discussão, em um dos nossos mais luminosos cartazes. Talvez porque goste dos bravos e dos que vencem com bravura.

Sebastião de Souza Prata venceu com bravura. Afora o carinho que o cronista (ele talvez não o saiba) lhe dispensa. Sebastião de Souza Prata, a golpes do seu próprio talento e do seu próprio valor, transpôs obstáculos terríveis, viveu dramas e tragédias insuspeitadas, desfez tessituras ponto-mímico, e, pequenino gigante, em uma abrir de braços ciclópico abriu o pano-de-boca de sua vida para exibir e para abrigar aplausos, o esplêndido ator Grande Otelo que trazia dentro de si.

Grande Otelo é hoje um patrimônio. Artista excepcional, artista congênito, com diploma do alto mérito conquistado sem escolas e sem mentores, Grande Otelo muitas vezes tem sofrido a influência do cidadão Sebastião de Souza Prata. Quando isso acontece, nem sempre o cidadão tem a mesma fidelidade do artista. Faz falsetas. Provoca uma luta do Tião contra Otelo. E perde um, e perde o outro. Nunca se sai bucrando das disputas inócuas.

Faz doze anos, quando outros empresários o repudiavam pelas extravagâncias de Sebastião de Souza Prata, que Grande Otelo vem trabalhando, sem parar, para um mesmo empresário. É o sustentáculo, tem sido, dos seus "shows", espécie de base que se um dia tremer tudo se desmorona. Nesse tempo, Sebastião



CHORALHO

Com a estreia de "Luzes de..."
deverá surgir novamente
em Copacabana uma nova
boa. Por enquanto, está em
segunda. As míticas boi-
tas de teatro estão sendo
desativadas para substituí-
las por festivais de música
do Espírito que será rebatido
na segunda-feira, no
Museu de Arte Moderna, no
Lamar Alvar, Oscarito, Gran-
de Otelo, Sérgio Viotti, Bri-
lho Rêe, Isadora do So-
no, Nair de Moraes e Rô-
la da Mata, compõem o elenco
de "Luzes de Copacabana",
de Almirante Paiva, que tem es-
tado montada para quatro
seis semanas, no Teatro Gi-
mástico. *** Deu dia e no-
me de Paulo Dalila de
seu "O Solista de Brasi-
lia" de Claude Magnier. ***
O se. Vilmar Rangel, segun-
do de Tortima, tem uma
pequena montagem "Luzes de
Copa" com Grande Otelo
e com Paulo Colares. O
"Luz" de Paulo tem duas
seis semanas. *** Hoje
há a estreia da obra, no Co-
mício de Caju, da montagem
de música de Roberto Durán.
Lament uma coisa. *** Se-

Sebastião E Otelo

TENHO pelo Sebastião de Souza Prata afeições muito especial. Não sei por que. Sem maiores aproximações, e por culpa somente dele, admiro a sua luta que não foi pequena para sair do nada, do zero, e se transformar, com merecimento, sem discussão, em um dos nossos mais luminosos cartazes. Talvez porque goste dos bravos e dos que vencem com bravura.

Sebastião de Souza Prata venceu com bravura. Afora o carinho que o cronista (ele talvez não o saiba) lhe dispensa. Sebastião de Souza Prata, a golpes do seu próprio talento e do seu próprio valor, transpôs obstáculos terríveis, viveu dramas e tragédias insuspeitadas, desfez tessituras ponto-mímico, e, pequenino gigante, em uma abrir de braços ciclópico abriu o pano-de-boca de sua vida para exibir e para abrigar aplausos, o esplêndido ator Grande Otelo que trazia dentro de si.

Grande Otelo é hoje um patrimônio. Artista excepcional, artista congênito, com diploma do alto mérito conquistado sem escolas e sem mentores, Grande Otelo muitas vezes tem sofrido a influência do cidadão Sebastião de Souza Prata. Quando isso acontece, nem sempre o cidadão tem a mesma fidelidade do artista. Faz falsetas. Provoca uma luta do Tião contra Otelo. E perde um, e perde o outro. Nunca se sai bucrando das disputas inócuas.

Faz doze anos, quando outros empresários o repudiavam pelas extravagâncias de Sebastião de Souza Prata, que Grande Otelo vem trabalhando, sem parar, para um mesmo empresário. É o sustentáculo, tem sido, dos seus "shows", espécie de base que se um dia tremer tudo se desmorona. Nesse tempo, Sebastião

de Souza Prata sete vezes tentou desmerecer Grande Otelo, perdurar uma amizade e uma harmonia. Foi vencido, todas às vezes, por Grande Otelo, encontrou a compreensão do empresário, que, entre defeitos, há que se lhe fazer esta justiça.

Sebastião está outra vez na liça. Tirou Grande Otelo do “show” e não disse nada. O empresário é quem diz. Que, desta vez, não quer vê-lo mais. Já o disse de outras feitas e tudo chegara a uma solução satisfatória. Acontece que agora Sebastião beira o meio centenário de vida e não está mais em idade de perturbar o Otelo. A natureza exige que se tenha juízo. Está na hora – aliás já passou um pouco – de Sebastião de Souza Prata fazer as pazes com Grande Otelo, num entendimento definitivo e completo. Assim os queremos nós. Os dois. O cidadão e o artista.

CHORRILHO

Com o nome de “Crazy House” deverá surgir brevemente era Copacabana uma nova boate. Por enquanto, está em segredo.*** As moças bonitas do teatro estão sendo disputadas para madrinhas dos intelectuais no Festival do Escritor que será realizado segunda-feira próxima, no Museu de Arte Moderna.***

Laura Alves, Oscarito, Grande Otelo, Sérgio Viotti, Brigitte Blair, Iolanda de Souza, Nestor Montemar e Raul da Mata, compõem o elenco de “Vamos Contar Mentiras”, de Alfonso Paso, que tem estreia marcada para quarta-feira próxima, no Teatro Ginástico. *** Dois dias após, estreia no Teatro Dulcina da peça “Os Sábios se divertem” de Claude Magnier.***

O Sr. Vitor bouças, secretário do Turismo, em mesa grande aplaudindo “Chica da Silva 63” sem Grande Otelo e sem Paulo Celestino. O “Show do Fred’s está caindo pelas tabelas. *** Hoje às 4 horas da tarde, no Cemitério do Caju, inauguração do túmulo de Dolores Duran. Levem uma rosa *** Só.

Testemunho Imagético 76. Sebastião como Prata e Grande Otelo. In: *Jornal Diário Carioca*, 19/07/1963, Rio de Janeiro, Coluna Espetáculos. Acervo da Funarte.

O jornalista distancia Sebastião como Prata de Grande Otelo com o propósito de estigmatizar o primeiro e referendar o segundo. O atrelamento do imagético ao textual se faz na perspectiva de subsidiar a argumentação narrativa. Tal quadro é relevante por apresentar o fosso entre o “humano” e o “artístico”, mesmo com a identificação entre ambos pois, enquanto sujeito, Sebastião como Prata é considerado um trapalhão que se enquadra às virtudes do artista para não prejudicá-lo. A inserção de Prata no cenário artístico e sua publicização política gera a contradição de ter de abdicar de ser quem é. Sebastião como Prata se vê violentado no conflito entre si e o que lhe imputam. Teria consciência de quem era no contexto da indústria cultural? Vejamos no Pasquim de 1970:

Odette – é engraçado como você cita nomes. Não tinha reparado. Dá a impressão que você se sente obrigado a falar nas pessoas só porque elas te aceitaram. Eu acho que você não devia ter essa preocupação, sei lá, parece falta de confiança em sua personalidade. Eu acho que você se dá a importância.

Otelo – Vou te dar um exemplo muito típico da minha personalidade sob esse aspecto. Outro dia fui procurado pela TV Tupi para aparecer num programa sobre a vida de Virgínia Lane é que deve aparecer na minha vida. Eu sou mais importante do que a Virgínia Lane. Não é ela que é importante, sou eu. Eu falo nas pessoas que valem apenas ser faladas. Tem milhares de pessoas que eu poderia citar e eu não cito porque acho que elas não marcaram a minha vida, as pessoas que marcaram eu cito. Agora o fato de ter confiança em mim é muito relativo. Agora o fato de ter confiança em mim é muito relativo. Quando o artista começa a achar que

ele é ele, começa a cair. Ficar pensando que é o maior. Sabe como é que é, o público ao mesmo tempo que nos endeusa nos arrasa. Eu passo na rua e enquanto um grita – oh!, Grande Otelo! Outra grita – Oh! Macaco! Eu sei o que é que eu sou e o que é que eu faço e pode ser que essa impressão de falta de confiança em mim seja malandragem de minha parte.⁷⁸

Fica nítida a consciência de Sebastião como Prata da complexidade do instituir-se figura pública e de que sabe manejar a seu modo a atenuação de tais dificuldades no espectro que vai do pessoal ao profissional, valendo-se de astúcias para driblar jocosidades, despreços e outras confrontações. Neste sentido, sente as mazelas das nuances do seu fazer-se sujeito e para confrontá-las o faz pluralmente sem pretender isentar-se de contradições, ou seja, vale-se da própria “malandragem” fluente. Exemplo tácito é seu repúdio à sua inferiorização a Virgínia Lane, sabendo que da mesma forma o público que o engrandece também o desqualifica.

Neste viés, o artista apresenta-se como objeto de consumo, reforçado como produto cultural. Sebastião como Prata faz-se em extensão, ou equivalente ao ficcional, de seus personagens e de si próprio, exemplificado por seu casamento em 1955, noticiado e festejado diversos jornais e revistas, como se Grande Otelo e não de Sebastião como Prata:

⁷⁸ LARA, Odete. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 22/28-01/1970, nº 31. p. 16. Entrevista com Sebastião Prata.

AINDA O CASAMENTO DE GRANDE OTELO :

OS CONVIDADOS FESTEJARAM DEMAIS...



Estamos divulgando novos flagrantes das cerimônias (civil e religiosa) do enlace de Grande Otelo, em fins de setembro último: o acontecimento empolgou ardentemente os companheiros do comediante a ponto de, nos últimos instantes da festa, em sua residência, na Urca, ocorrerem pequenos incidentes entre alguns convidados.

Para empanar ainda mais a alegria do artista, naquele mesmo dia seu padrinho, Herivelto Martins, foi "pungueado" em plena igreja na sua carteira que levava 14 mil cruzeiros. Tudo passou, porém, e Otelô está felicíssimo, em plena lua de mel, embora trabalhando, e muito, no teatro de revista, nas boates, etc.

Otelô e sua noiva, Olga, posam para a REVISTA DO RÁDIO. Eles têm a mesma altura (metro e meio) e entendem-se muito bem.



Testemunho Imagético 77. Ainda o casamento de Grande Otelo: Os convidados festejaram demais... In: *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, 23/10/1954, p.42.

Embora a construção tenha sido por tal lógica, possibilita salientar aspectos humanos reveladores de Sebastião como Prata, a exemplo de Herivelto, seu pai de santo que o introduziu na Umbanda, parceiro artístico, amigo e paraninfo de casamento. A realização do matrimônio na Igreja Católica decorre de seu papel social e da aceitação da mesma em contraposição à primeira. Isso não era problema para ele, visto que o seu credo religioso incorpora elementos de matriz católica. O caminho de Sebastião na Umbanda ocorreu na década de 1940, quando integra sua trajetória, enquanto suporte identitário no que se refere a seu pertencimento ao universo dos afro-brasileiros, conforme manifesto por ele à Revista *Intervalo*, em 1971:



Testemunho Imagético 78. SANTOS, Antonieta. Tudo é muito válido para evitar o azar. In: *Revista Intervalo* 2000, São Paulo, 1971, ano IX, Abril, nº 460, p.25.

A presente imagem é um dos poucos resquícios da publicização de sua religiosidade na qual manifesta, abertamente, sua adesão a tal concepção religiosa cultivada desde a infância. A partir da narrativa acima, entrecruza três temporalidades de sua religiosidade afro-brasileira. A primeira, a de sua infância em Uberlândia como Sebastião Bernardo da Costa (década de 1920), ao afirmar que já havia sido apresentado à Umbanda pela sua bisávo, Tia Silvana, a qual nela o batizou; a segunda, a opção religiosa no final da década de 1930 já com Sebastião como Prata no Rio de Janeiro, ocasião em que passa a frequentar o terreiro de “Pai Joaquim de Minas”, dirigido por Herivelto Martins, o qual tornou-se seu Pai de Santo, e a terceira de 1940 a 1970, quando manifesta o seu vínculo que se torna suporte ao enfrentamento de seus problemas pessoais. É neste sentido que devemos considerar as afirmações presentes em relação à sua religiosidade, manifestadas em 1984:

Othelo, que sempre foi católico, estudou em colégio de padres, “conhecia a bíblia, catecismo, tudo”, acabou por adotar a religião umbandista, que pratica na sua linha branca. Ou seja, nada de macumbas, mas uma religião de fato e que o faz me analisar sumariamente: “Vendo você pela luz da Umbanda, sinto até uma espécie de amizade, pelo seu jeito, mas principalmente por sua insistência em fazer esta entrevista, em fazer um trabalho que quer fazer. Por mim eu não faria, não vejo finalidade, mas você insistiu e eu achei que não cabia a mim, que não sou mais do que ninguém, negar. Acho que o ator, enquanto vivo, precisa de publicidade. Mas de uma publicidade até dirigida. Por ele ou pela empresa na qual ele trabalha. Mas depois de 40 anos dando entrevistas, eu acho que mais uma não tem a mínima importância.”⁷⁹

Fica evidente no artigo acima o preconceito à cultura afro-brasileira e o intuito de destituir Sebastião como Prata de maiores comprometimentos com a causa negra e os seus respectivos valores, quando informa que a adoção da Umbanda não tem nada a ver com macumba, é de linha branca. Aqui, a religiosidade, que passa pelo crivo social, torna-se um problema para o mesmo, fazendo-o recorrer a justificativas constantemente.

Contudo, tal prática se faz relacional ao longo de quase 50 anos de sua dubiedade religiosa, pois que o catolicismo é presente em sua trajetória, desde a infância, permanece na fase adulta e se manifestado em diversos momentos de sua vida. Correlacionado à Umbanda, essa fé se manifesta na sua experiência como elemento da sua constituição social. O campo musical de matriz católica também consistiu em outro

⁷⁹ Grande Othelo – sua vida, sua glória. **Revista Desfile**, Rio de Janeiro, mar. 1984, nº 74, p.148.

canal de circulação e significação da sua religiosidade, exemplificado na letra da música “Penha Circular”, fazendo referência ao Rio de Janeiro:

Solo
 Meu Amor foi embora
 Como é que há de ser
 Eu não sei o que fazer

Coro
 Porque não vai à Penha
 Implorar à santa padroeira
 Solo
 Eu nunca fui
 Coro
 Uma vez é a primeira
 Solo
 Será que eu for à Penha
 A Santa vai me ajudar
 Será que se for à Penha
 A Santa faz meu amor voltar
 Será que se eu for a Penha
 Meu martírio vai ter fim
 Coro
 Eu vou à Penha (quatro vezes)
 Solo
 Eu vou à Penha ver as barraquinhas
 Jogar no Jaburu,
 Comer cachorro quente
 Subir os degraus como toda gente
 Pode ser que lá em cima
 Sorrindo aos meus braços, ela venha
 Coro
 Eu vou à Penha (quatro vezes)
 Em cortina musical solista recita:
 Senhora da Penha!...
 E nunca subi aqui em cima, não...
 Eu gosto muito de quentão!...
 Senhora da Penha!...
 Eu não sei rezar...
 Mas...
 Faz o meu amor voltá!...
 – Rosinha! Você voltou?
 Senhora da Penha,
 Meu amor voltou!...
 Obrigado, Senhora da Penha!
 Senhora da Penha!
 Senhora da Penha!
 Anos 40⁸⁰

⁸⁰ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Penha Circular. In: **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.122-123.

A exposição de suas práticas religiosas ocorre em situações relacionadas às crises existenciais ou por sua conduta social, seja no campo do trabalho ou mesmo no que tange à sua vida íntima. Os seus desencontros tanto profissionais quanto pessoais são objetos que fazem com que o seu “ser negro” entre em descompasso com sua condição de figura pública. Tal veio o ajusta a uma paisagem que pinta os negros e populares por meio de tintas da desqualificação e reforçam condições que os destituem de suas experiências enquanto sujeitos históricos.

Os atributos de “irresponsável” e “boêmio”, dentre outros, atribuídos a Sebastião como Prata, são formas que procuram desautorizar a sua “fala”. Como objeto de comercialização e acentuação de sua condição de “produto cultural”, atrelada ao “ser Grande Otelo”, a sua negritude se manifesta nos trabalhos por ele realizados no cinema, televisão e campo musical, conforme o quadro abaixo:

Quadro XIV – Filmes e novelas relativos à temática negra que Sebastião como Prata atuou (1949-1989)

Filme/ Televisão	Ano	Personagens/Atores negro - Vinculados ao Universo Negro	Ator	Sinopse dos Filmes e Novelas
Também Somos Irmãos Gênero: Drama/ Discriminação; Negro; Crime. Atlântida: Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.	1949	Prata (Miro) Agnaldo Camargo (Renato)-	Um grande achado de Alinor foi abrir uma fenda entre os dois irmãos negros. Enquanto Renato é um homem de bem, advogado afeito às leituras e à música “branca”, Miro é um contraventor chegado ao samba, à cachaça e ao inconformismo. Para ele, o irmão tem “alma de escravo”. Numa das melhores sequências do filme, Renato, enfiado num impecável terno branco, sai para a formatura em Direito e é festejado na favela como doutor. O “embranquecimento” de Renato contrasta com a revolta de Miro, que se orgulha de seu “sangue negro”. ⁸¹	Dois irmãos negros, Renato e o Moleque Miro (ou simplesmente Miro) viveram a infância na casa de Sr. Requião, que também adotou duas crianças brancas, Marta e o pequeno Hélio. As limitações aos negros se acentuaram ao fim da infância, transformando-se em verdadeiras humilhações. Renato a tudo se submete, porque ama Marta em segredo e quer terminar seus estudos de advocacia. Ao contrário de Miro que, sem pretensões e estímulo, abandona o lar e vai viver no morro entre marginais. Renato, compositor nas horas vagas, também nutre grande ternura pelo irmão branco caçula Hélio, que interpreta suas canções. Morando na mesma favela que Miro, Renato se forma em Direito e tem

⁸¹ Disponível em: <http://carmattos.com/2011/06/06/nota-dissonante-em-tempos-de-chanchada/> Acesso em: 20/01/2015

				<p>como primeira causa a defesa do próprio irmão, já um marginal detido. Um requintado vigarista, Walter Mendes, se aproxima de Marta e do Sr. Requião para aplicar um golpe. Renato descobre a trama e procura o Sr. Requião para impedir o pior, mas o velho o escorraça alegando ciúme da sua parte. Na noite do pedido de casamento, Renato tenta pela última vez impedir Walter Mendes. Após ríspida discussão e agressão física, Walter Mendes saca um revólver e Renato tenta desarmá-lo, mas a arma dispara atingindo mortalmente o vigarista. Dado os antecedentes, a culpa recai sobre Miro, que imediatamente é preso. Ao saber que o irmão foi detido em seu lugar, Renato se entrega. Hélio, que assistira perplexo ao trágico desfecho, conta a Marta o que presenciou. Mas ele sabe que por ser menor o seu depoimento não terá valor jurídico, e que só ela poderá salvar Renato. Marta reluta, mas acaba depondo a favor de Renato. Ainda traumatizada pelo drama, Marta diz a Renato que nada tem a agradecer-lá, pois fez o que lhe pareceu justo e prefere que ele não a procure nunca mais.⁸²</p>
Macumba/Filme	1954		Sebastião Prata	Lobby Card Americano
Filme: Assalto ao Trem Pagador Gênero: Policial	1962	Prata (Cachaça), Ruth de Souza (Judith), Eliezer Gomes (Tião Medonho) e Luiza Maranhão (Zulmira)	Sebastião Prata (Cachaça) se destaca no papel de cachaceiro muito justamente apelidado de cachaça, que está sempre a cantar trechos de “Eu quero essa mulher, de Monsueto Menezes e José Batista.” ⁸³	Baseado num caso real ocorrido no Rio de Janeiro em 1960. O bando de Tião Medonho atacou e assaltou o trem pagador da Central do Brasil, entre Japeri e Paes Leme, explodindo os trilhos com dinamite. Armados de revólveres e metralhadoras, seis assaltantes levaram 27 milhões de cruzeiros e

⁸² Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgibin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=023749&format=detailed.pft>. Acesso em: 14/01/2015.

⁸³ Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2013/assalto-ao-trem-pagador/>. Acesso em: 14/01/2015

				mataram um homem. O caso só foi encerrado um ano depois, com a prisão dos culpados. ⁸⁴
Filme: Rio Zona Norte Gênero: Drama Cinema Novo	1957	Prata (Espírito da Luz/Sambista), Haroldo de Oliveira (Lorival), Zé Ketti (Alaor Costa) Angela Maria (Angela Maria)	Espírito da Luz (Sebastião Prata), um talentoso compositor de sambas, tenta vender suas músicas e fazer sucesso no Brasil, mas acaba enganado por oportunistas. Inconsciente após um acidente de trem, ele relembra passagens de sua vida e carreira, baseada num bairro da zona norte carioca. ⁸⁵	O humilde sambista carioca Espírito da Luz cai de um trem lotado da Central do Brasil e fratura o crânio. Enquanto agoniza ele se lembra dos últimos meses de sua vida, a luta para ver seus sambas gravados e interpretados por grandes artistas como Angela Maria, as trapaças do falso parceiro Maurício, o filho adolescente que se envolve com criminosos perigosos e o seu novo relacionamento, com a mulata Adelaide. No hospital ele recebe a visita de Moacir, músico de orquestra, que é admirador de suas composições e se oferecera para colocá-las em partituras. ⁸⁶
Novela - Uma Rosa Com Amor	1972	Sebastião Prata (Pimpinoni)	Pimpinoni (Sebastião Prata), velho tintureiro que mora no cortiço do Bexiga. Amigo de Serafina, cativa a todos com as suas marionetes e ajuda a amiga a enxergar a vida com poesia. ⁸⁷	Serafina Rosa Petrone (Marília Pêra) é uma moça solitária, desastrada e aparentemente sem grandes atributos físicos, que sonha encontrar o amor da sua vida, alimentando uma paixão secreta por seu chefe, o industrial Claude Antoine Geraldini (Paulo Goulart). Para atenuar a carência e fazer crer que é cortejada, envia uma rosa para si mesma todos os dias. A secretária mora com os pais ? Giovanni (Felipe Carone) e Amália (Lélia Abramo) ? e a irmã, Terezinha (Nívea Maria), em um cortiço habitado por imigrantes italianos. A moça vê sua vida mudar quando é pedida em casamento por Claude. Estrangeiro em situação ilegal no Brasil, ele precisa de uma esposa para concretizar negócios ilícitos da empresa: em troca da mão de Serafina,

⁸⁴ Disponível em: <http://www.cinemabrasil.org.br/distrib/robertomais.htm>. Acesso em: 12/01/2015.

⁸⁵ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-1020/> Acesso em: 05/01/2015.

⁸⁶ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio,_Zona_Norte. Acesso em: 05/01/2015.

⁸⁷ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Uma_Rosa_com_Amor Acesso em: 20/01/2015

				oferece-lhe parte de sua fortuna. Diante da perspectiva de ver a família e os amigos desamparados por causa da demolição do cortiço, Serafina aceita encenar o falso casamento, sabendo que ele será desfeito após um determinado período. ⁸⁸
Novela - Bandeira 2	1971	Sebastião Prata (Zé Catimba), Jacyra Silva, Cléa Simões, Vera Manhães e Roberto Bonfim ⁸⁹	Sebastião Prata – compositor da escola de samba	No subúrbio carioca do Rio de Janeiro, Artur do Amor Divino, o Tucão, é o dono da banca de bicho e o poderoso da região, mas é sempre ameaçado pelo rival, Jovelino Sabonete. Entre a briga dos dois, está Noeli, desquitada de Tavinho e motorista de táxi. Enquanto os bicheiros duelam para reinar no jogo do bicho, Noeli apaixona-se pelo introspectivo Zelito, filho de Tucão, libertando o jovem do trauma psicológico que o aprisiona em seu quarto. Do outro lado da trama, encontramos Zé Catimba e sua companheira Lena liderando a Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, pano-de-fundo de toda a novela. ⁹⁰
Filme - Negrinho do Pastoreio Gênero: Drama/Lendas Afro-brasileiras	1973	Sebastião Prata (negrinho), Breno Melo (negro) e Ortunho (escravo).	Sebastião Prata	O Negrinho do Pastoreio é um filme baseado na lenda, de mesmo nome, meio africana meio cristã, muito contada no final do século passado pelos brasileiros que defendiam o fim da escravidão. A lenda conta a história de um menino negro de quatorze anos que sofria maus tratos de um estancieiro malvado durante a época de escravidão. Até o dia em que, após ser espancado pelo patrão e permanecer amarrado nu durante uma noite inteira, surpreende o estancieiro aparecendo ao

⁸⁸ Disponível em: <http://videolog.tv/950194> Acesso em: 20/02/2015

⁸⁹ ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004. p.110.

⁹⁰ Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/otelo/frameset.asp?secao=imprensa>. Acesso em: 23/01/2015.

				lado da Virgem Nossa Senhora sem nenhuma marca ou ferimento. O estancieiro se jogou no chão pedindo perdão, mas o negrinho nada respondeu. Apenas beijou a mão da Santa, montou no baio e partiu conduzindo a tropilha. ⁹¹
Novela - Bravo	1975	Sebastião Prata (Malaquias),	Malaquias (Sebastião Prata), Motorista da família Ribas, manteve-se ao lado de Edu (Carlos Eduardo Dollabela), quando ele ficou sozinho. Enquanto esbanjara toda a fortuna que herdara, fez suas economias. Quase sempre é ele quem salva o patrão nas situações mais graves. Também definido como “o protetor Malaquias, chofer, pai e avô de criação de dois brancos.” ⁹²	Casado pela segunda vez com Cristina, o viúvo Clóvis di Lorenzo enfrenta algumas dificuldades em sua vida. Músico, ele opta por ser um maestro e luta para firmar-se nessa árdua carreira. Apaixonado por Cristina, de quem tem total apoio, ele enfrenta a possessiva irmã, Fabiana, que insiste em cultivar a imagem da falecida cunhada, Branca. Ele, ainda, terá que superar a rebeldia de Lia, sua filha do primeiro casamento, que é contra a união de seu pai com Cristina.
Filme - Otília da Bahia/Os Pastores da Noite.	1977	Mira Fonseca (Otília), Zeni Pereira (Tibéria), Maria Viana (Marialva), Antonio Pitanga (Cabo Martim), Paco Sanches (Curió) e Massu (Massu), Josephine Helene (...), Sebastião Prata (...), Djalma Correa (...), Mirinha do Portão (...)	Sebastião Prata	Cinema/Drama (literatura; religião), adaptação para o cinema, candomblé.
Filme - A força de Xangô Gênero: Drama; Fantasia Termos Descritores: Literatura e Religião Descritores secundários: Capoeira	1977	Sebastião Prata (Beicinho), Ivone Lara (Zulmira de Iansã), Geraldo Rosa (Tonho Tiê), (Carlão Elegante/cantor e compositor), Zezé Mota (Estrela), Pai de Santo Milton (...) e Mãe de Santo Dezuíta.	Sebastião Prata (Beicinho) ajudante de uma cigana loura de pele macia. ⁹³	Em A Força de Xangô, Iberê Cavalcanti preocupou-se sobretudo em abordar o comportamento afro-brasileiro sem dar-lhe o caráter de algo culturalmente distante e exótico. Por isso a filmagem foi precedida de uma preparação de um ano, parte do qual ele e a equipe viveram junto a uma favela no Rio Vermelho, em Salvador, e uma comunidade

⁹¹ Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/otelo/filmografia/detalhe.asp?cd=83>. Acesso em: 05/01/2015.

⁹² Cf. ARAÚJO, Joel Zito. **Op.cit.** p.111.

⁹³ A força de Xangô. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, nov. 1978, nº 31, p.98.

				umbandista do Estado do Rio. ⁹⁴
Novela - Maria, Maria	1978	Sebastião Prata (Preto Maravilha), Clementino Kelé, Haroldo de Oliveira, Mario Gusmão, Léa Garcia, Bêne Silva e Darcy de Souza.	Sebastião Prata (não localizei)	Baseado no romance Maria Dusá, de Lindolfo Rocha, a história é ambientada em uma região de garimpo de diamantes na Bahia, em 1860, um ano depois da terrível seca que ficou conhecida como “fome de 60”. ⁹⁵
Novela - Feijão Maravilha	1979	Sebastião Prata (Benevides) e Josephine Hélène	Benevides (Sebastião Prata) – Porteiro do Hotel Internacional. Flamenguista doente e torcedor fanático, na medida as consequências quando quer comemorar a vitória do clube. Torna-se amigo de Ambrósio (José Legowy) e passa a detetive do hotel, depois de desvendar um crime. ⁹⁶	A novela foi uma homenagem às chanchadas do cinema nacional. A trama acontece no luxuoso Hotel Internacional, no Rio de Janeiro, onde se concentram todos os personagens. Eliana trabalha como recepcionista do hotel e está sempre envolvida nas trapalhadas de seu namorado, Anselmo, e da dupla Benevides e Oscar. Entre os hóspedes está o mafioso Ambrósio - a serviço de um misterioso Sombra - e sua acompanhante Marilyn Meyer, que sonha tornar-se uma estrela de Hollywood. Estão ainda no hotel uma quadrilha de contrabandistas de ouro formada por Nenê Minhoca, Scarface, Coruja e Formoso; Rachid, um príncipe árabe, Madame Fifi e Mr. Zigfeld, um empresário artístico norte-americano.
Novela - Água Viva	1980	Sebastião Prata (Canivete) e Clemente Kelé.	Sebastião Prata (não encontrei descrição do seu personagem).	Miguel Fragonard (casado com Raul Cortez), casado com Lucy (Tetê Medina) e pai de Sandra (Glória Pires), é um cirurgião plástico de sucesso que condena o estilo de vida do irmão, Nelson (Reginaldo Faria), um bom vivant que nunca trabalhou e vive de renda. Após perder a mulher na explosão de uma lancha, o médico se apaixona por

⁹⁴ Ibid. p. 98.

⁹⁵ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/sinha-moca-1-versao/galeria-de-personagens.htm>. Acesso em: 20/03/2015

⁹⁶ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/sinha-moca-1-versao/galeria-de-personagens.htm>. Acesso em: 11/01/2015.

				Lígia (Betty Faria), sem saber de sua relação com Néelson. ⁹⁷
Filme - Quilombo	1984	Sebastião Prata (Baba), Zezé Motta (Dandara), Antonio Pitanga (Acaiuba), Antônio Pompeu (Zumbi), Jofre Soares (Caninde), Tony Tornado (Ganga Zumba), Camila Pitanga (...), Aniceto do Império, Léa Garcia, Milton Gonçalves, Zózimo Bulbul, Jorge Coutinho Sale, Babau da Mangueira e Dona Zica da Mangueira.	Sebastião Prata	Superprodução de Diegues contando a luta de um grupo de escravos negros que se rebela em um engenho de Pernambuco, no Nordeste, por volta de 1650, contra os senhores brancos. Entre eles, está Ganga Zumba, príncipe africano e futuro líder de Palmares, durante muitos anos. Mais tarde, seu herdeiro e afillhado, Zumbi, contestará suas idéias conciliatórias. Os fugitivos constroem uma comunidade conhecida como Quilombo dos Palmares, que se torna refúgio e símbolo da resistência contra a escravidão.
Filme - Exu, Piá, Coração de Macunaíma	1984	Sebastião Prata(Macunaíma), Mané Garricha	Sebastião Prata	Gênero Comédia Produção Companhia(s) produtora(s): Marupiara Produções de Arte; Centro Cultural Mário Macunaíma; Jabuti Press Companhia(s) co-produtora(s): SkyLight Cinema Produção executiva: Ferraz, Irene Argumento/roteiro Roteiro: Veríssimo, Paulo
Novela - Sinhá Moça	1986	Sebastião Prata (Justo), Antônio Pompeo (Justino), Norton Nascimento (André), Chica Xavier (Bá) e Milton Gonçalves (Pai José), Zeni Pereira (Mãe Maria), Joel Silva (Tobias), Aldo Bueno (Pedro), Aldo Cesar (Petrúcio), Dhu Moraes (Maria das Dores), José Prata (Bentinho), Cosme	Justo (Sebastião Prata) Escravo Também comprado pelos Fontes e em seguida alforriado. Andou por quase todas as senzalas da região, menos na fazenda Araruna, e sempre foi revendido de pressa por nunca foi de carregar pedra. Matreiro, maneiroso, fugia do trabalho como o diabo foge da cruz. Com a volta de Rodolfo (Marcos Paulo), sua vida ganha novo sentido. Começa a participar da luta pela libertação de seus ex-companheiros da senzala. ⁹⁸	A novela conta a história do romance proibido de Sinhá Moça e Dr. Rodolfo. Ela, filha do Coronel Ferreira, o escravocrata Barão de Araruna. Ele, um fervoroso abolicionista. Na trama, há ainda o drama de Rafael, ex-escravo alforriado, é na verdade filho do Barão de Araruna com a escrava da fazenda, Maria Dolores. ⁹⁹

⁹⁷ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/sinha-moca-1-versao/galeria-de-personagens.htm>. Acesso em 20/01/2015.

⁹⁸ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/sinha-moca-1-versao/galeria-de-personagens.htm>. Acesso em 20/01/2015.

⁹⁹ Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/otelo/frameset.asp?secao=imprensa>. Acesso em: 20/01/2015.

		dos Santos (Sebastião-Bastião), Tony Tornado (Capitão-do-mato), Gésio Amadeu (Fugêncio), Jacyra Sampaio (Rute), Solange Couto (Adelaide), Ruth de Souza (Balbina),		
Novela - Mandala	1987	Sebastião Prata (Jonas Caetano), Ruth de Souza (Zeze-Maria José Barbosa, Milton Gonçalves (Apolinário Santana) e Aidar Leiner (Eurídice Barbosa Santana).	Jonas Santana (Sebastião Prata)- Veterano ator negro, com problemas com a bebida e uma das estrelas do show do Eldorado, casa de espetáculos de Laio (Perry Sales). Marido de Zezé (Ruth de Souza), pai de Apolinário (Milton Gonçalves), fruto do primeiro casamento, e de Eurídice (Aidar Leiner), filha dele com Zezé. Encobre as cicatrizes deixadas pela vida e pelo preconceito com um permanente humor, mas, às vezes, é radical na luta pela igualdade racial.	Inspirada na tragédia Édipo Rei, de Sófocles. A trama começa no Rio de Janeiro de 1961, quando a jovem Jocasta se apaixona pelo misterioso Laio. Grávida, eles se casam, e Jocasta dá à luz a um menino que é raptado da maternidade pelo próprio pai, ajudado pelo místico Argemiro, amigo de Laio. Dezoito anos depois, Jocasta, está separada de Laio e luta para descobrir o paradeiro da criança. Cortejada pelo bicheiro Tony Carrado, ela se apaixona por um homem bem mais jovem e não suspeita que o rapaz seja, na realidade, o seu filho desaparecido. ¹⁰⁰
Novela - República	1989	Sebastião Prata, Cristovam Neto, Jorge Coutinho e Luis Antônio Pillar.	Sebastião Prata (Patápio dos Prazeres), um negro velho, bondoso e já aposentado, que só pensa em deixar para o filho um emprego público que lhe garanta a sobrevivência.	Minissérie produzida em comemoração ao centenário do nascimento da República no Brasil. As causas da revolta política são retratadas, desde a abolição – devido à qual o imperador perde sua sólida base de apoio, os coronéis – até o centralismo econômico e administrativo do governo imperial – que resulta em uma reivindicação republicana região Centro-Oeste do país. Tudo culmina na rebelião militar que envolve federalistas, senhores de escravos e republicanos. ¹⁰¹

Fonte: Blogs e sites da internet.

¹⁰⁰ Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/otelo/frameset.asp?secao=imprensa>. Acesso em 10/01/2015.

¹⁰¹ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/sinha-moca-1-versao/galeria-de-personagens.htm>. Acesso em: 10/01/2015.

O quadro nos possibilita diversas constatações. Uma delas diz respeito à atuação de Sebastião como Prata, no cinema e na televisão e a utilização dos seus universos pessoal e social para a construção dos personagens para a cena cultural do país. Aqui, observamos um duplo movimento que problematiza sua presença nos trabalhos com baixo-salários e que mesmo sendo observado a ampliação do negro nesse mercado que ainda prevalece a discrepantes da remuneração em relação aos brancos. Paradoxalmente, a presença dos afro-brasileiros tanto no cinema quanto na televisão, revela a ausência como presença, na medida em que as práticas que atualizam os seus modos de vida, os descaracterizam uma vez que os ligam à escravidão pela produção de racismo e discriminação (ao desqualificarem suas práticas culturais). De qualquer forma, fazer parte dos referidos espaços, pode ser interpretado como a luta dos mesmos por integração enquanto atores sociais.

Os processos de inserção dos negros nos meios de comunicação do país expressam suas conquistas, apesar da discriminação e práticas de dominação. A própria ação nos referidos cenários, produtoras de significações vinculam-nos, quase sempre, à escravidão. Todavia, a atuação de seus antepassados constitui referências de suas lutas, por meio táticas e astúcias entrevistas nas brechas. Assim, a “conquista” desses artistas pode ser vista como oportunidade em se sobreporem aos referidos resquícios que, travestidos em “arte” os silenciam com o mero intento transformá-los em entretenimento.

Nesta perspectiva suponho que, cada negro ocupante do cenário artístico, especialmente cinema e televisão, transforma-se num canal que faz da ausência portadora de presença, na medida em que oportuniza a busca para serem percebidos como sujeitos atuantes e reclamantes de pertencimento social. A escravidão tem significado crucial à lógica da descaracterização pela acentuação do passado no presente, desvalorizando o universo cultural afro-brasileiro e, de forma positiva, dimensionando o olhar ao universo social negro, afirmando suas práticas em meio aos conflitos e contradições.

A meu ver, o ano de 1949 é a ocasião em que Sebastião como Prata, por meio do filme *Também Somos Irmãos*, relaciona-se diretamente à questão do negro no país. Se tomada a referida data como ponto de análise, constataremos que, até o ano de 1993, ocorre um crescimento gradativo da presença dos negros nos cenário cultural.

Nos diversos momentos históricos, os mesmos se fizeram visíveis em menor ou maior grau nos diferentes setores. Entre as décadas de 1930 a 1960, observa-se a sua

pequena visibilidade no cinema e no teatro, sendo Sebastião um dos poucos negros que se publicizou nesses espaços.¹⁰² Se até 1950 é “único”, a partir de então, paulatinamente, outros foram se firmando tendo, na década de 1970, conseguido significativa ampliação, especialmente no cinema e televisão. A coluna “Descrição dos Personagens”, de Sebastião como Prata, revela os modos pelos quais se valeu dos ambientes para a configuração e montagem de seus personagens por intermédio de uma auto-negociação adequada à concepção desta ou daquela obra. Quando avaliamos a sinopse de cada filme enquanto expressão da totalidade concebida, a referida coluna se faz demonstrativa de seus ajustes às propostas artísticas, explicitando a dicotomia entre as realidades do sujeito Sebastião como Prata e as dos personagens por ele criados.

Cada personagem apresentado no quadro demonstra como o mesmo se apropria do universo social para sua criação, quer para o cinema ou televisão, cuja proximidade de tipos e caracterizações podem levar à confusão entre sujeito e ator, diante da “diluição” do mesmo em meio aos personagens que, no entanto, requerem uma compreensão particularizada em relação às suas lógicas criativas, vinculadas aos espaços ocupados nas tramas.

Sebastião como Prata requer ser entendido como sujeito social, um profissional que se vale de sua realidade para assegurar a possibilidade de sobrevivência. Daí, o entrecruzamento do morro, samba, cachaça, religiosidade e paternalismo serem expressivos nas narrativas presentes nas obras, em diálogo constante e intenso com a realidade social.

Na criação de seus personagens, Sebastião como Prata não apenas se vale de suas vivências e também das dos demais sujeitos, dentre as quais aquelas de seus antepassados que lhes chegam via terceiros, leitura, ouvir contar ou outras formas. Tal aspecto aproxima, num primeiro momento, os personagens de sua própria experiência, fazendo-os relacionais, mas não equivalentes. Sebastião como Prata distancia do ser

¹⁰² Ressaltamos que os Trabalhos de Ana Karícia Dourado e Deise de Brito ao problematizar o papel e a importância das Companhias Negras de Revistas para o desenvolvimento tanto do cinema quanto do teatro no país e, sobretudo, a relevância da mesma no processo de formação artística de Sebastião como Prata, nos revela a dinâmica e a presença desses atores negros no país, ao afirma sua cultura e seus modos de vida. Isto é, as referidas companhias se fazem manifestadoras da condição dos negros como agentes produtores de práticas culturais no país, cujos processos de construção de peças, se valia dos seus universos culturais, os quais ao serem manifesto aos leitores em suas apresentações e, sobretudo, pelos olhares dos críticos ressaltava a qualidades dos atores e das peças criadas e desenvolvidas pelos negros.

ator, ao ser indagado sobre a deformidade do negro e responder que “nunca se achava um negro representando, mas um ator representando.”¹⁰³

Considerando a dialogicidade relacional pluralizadora do real ficcional é que descolam-se sujeito e personagens, fraturando o tido como unívoco em multiplicidades reclamantes de suas respectivas historicidades. Desta feita, não se equivale o real de Sebastião ao real ficcional de seus personagens, mas apenas relacionam por aproximações e distanciamentos.

7.4. QUANDO GRANDE OTELO OBSCURECE SEBASTIÃO COMO PRATA E SEBASTIÃO: OS RASTROS ENCONTRAM O SUJEITO

Os campos existenciais do sujeito e de seus personagens são configurados por diálogos contínuos com o mercado, vinculados a realidade social por deslocamentos com apropriações na produção de filmes e novelas. De igual modo, os meios de comunicação, ao se tomarem dessas “realidades”, produzem novos deslocamentos e atribuições pelos processos de circulação, provocando, como efeito de verdade, novas formas de ler e ver, confluentes para fazer de Sebastião como Prata, Grande Otelo.

Isto é perceptível na análise de Luis Felipe Hirano, *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo*¹⁰⁴, a qual se efetiva horizontalmente do macro para o micro, entrelaçando as escolas cinematográficas por imagens selecionadas de determinados filmes, promovendo pela recordação o lastro analítico imagético. Conduz à irradiação convergente comprobatória do branqueamento de Grande Otelo, restrito ao âmbito da sua trajetória no cinema, de modo factual. Apesar da relevância do mesmo para se pensar o lugar do negro no cinema brasileiro, não perlabora a explicitação necessária requerida pelos processos distintos das representações de Sebastião Bernardo da Costa, Sebastião como Prata (e daqueles por este representados) confluindo para o ser Grande Otelo. Faz do cinema a referência suporte as existências de Sebastião em Prata como Grande Otelo, silenciando-o. Reporta a um distanciamento entre os três que não efetiva, apenas enunciando e criando uma confusão, apresentando-

¹⁰³ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Transcrição da entrevista ao Programa Roda Viva. Disponível em: <www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/203/grande%20otelo/entrevistados/grande_otelo_1987.htm>. Acesso em 22/12/2015.

¹⁰⁴ HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

os como equivalentes à realidade do sujeito as dos personagens por ele representado como uma paisagem com destino a figura de Grande Otelo.

Hirano revisita a literatura escrita sobre Sebastião como Prata, para justificar a sua trama¹⁰⁵ por meio da enumeração de elementos. Faz da infância base para afirmação de uma pretensa persona cinematográfica. Não inova seu repertório, fixando-se na usualidade documental. Por isso, o seu caráter memorialístico atribuído como se de Sebastião como Prata torna-se apenas recurso embarador da pretendida persona cinematográfica, já que usa o sujeito como ator.

Descontextualiza as entrevistas concedidas por Sebastião como Prata para justificar a sua análise sobre memória com cunho de efeito de verdade. Sua preocupação no capítulo Um trajeto e muitos nomes¹⁰⁶ é provar para Sebastião como Prata, apesar da negativa do mesmo, de que tanto ele quanto Grande Otelo foram alvos de discriminação, sem, aprofundar o processo, limitando-se ao mero informar e a quantificação.

Crítica os autores¹⁰⁷ que tratam o racismo como se numa insurgência a si próprio, por repetir o procedimento criticado que tenta explicar o sujeito via ator. A infância de Sebastião Bernardo da Costa é assumida como se de cunho biográfico aprioristicamente sem apresentar as questões pelo quais incorre em preconceito e

¹⁰⁵ Na interpretação do autor, as lembranças de Sebastião como Prata foram o fio condutor para a construção dos sentidos, denominando o capítulo de Uma Trajetória de Nomes. Além disso, também baseiam nas significações produzidas por Cabral, para dar sentido à sua trama. Contudo, tanto as significações por Sebastião como Prata quanto as de Cabral foram utilizadas para conferir sentido à dimensão da vida artística de Sebastião como Prata que o possibilitam significar a sua tese. No entanto, a realidade ao invés de ser assumida pelo autor deveria ser analisada, considerando os tempos e espaços que as institui e a que interesses atendem. Isto é, no caso de Sebastião como Prata, suas narrativas são produzidas no diálogo com o mercado, em plurais temporalidades distintas, sempre nos dimensionando a preteridade, num movimento avaliador de seus processos de formação tanto no âmbito artístico quanto pessoal. Daí, se faz janelas para análise de sua constituição social e não apenas da renovação pretérita que o enquadram ao âmbito artístico. Às vezes, lança indagações, mas não as problematizam. Toma o passado justificador para suas explicações pela infância de Prata para sua trajetória no cinema nacional, enquanto negro.

O seu diálogo com Cabral se faz por apropriação de significações, sem refleti-las. Tal modo de lê-lo, se faz pela justifica de não ter documentos produzidos em relação à infância de Prata. Contudo, a meu ver, seria mais interessante problematizar a razão da ausência, ao invés, de assumir versões de Sérgio Cabral. Afirmando isto, na medida em que o trabalho de Cabral afirma a memória produzida socialmente de Prata como Grande Otelo, por mera transposição e copilação de documentos, sem análise. Aliás, se olharmos atentamente a interpretação de Cabral, torna-se perceptível que a mesma compõe-se de um misto de anacronismo para produzir o efeito de verdade, que transforma Prata no herói nacional.

¹⁰⁶ HIRANO, Luis Felipe Kojima. Um trajeto e muitos nomes. In: **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

¹⁰⁷ **Ibid.** p.62.

racismo. Insiste na pecha de leviano¹⁰⁸ por lembranças que se tornam invenções que se prestam a identificação da identidade pretendida ligante ao cinema.

Na tentativa de sustentação de sua tese respalda-se no artístico e o histórico cede ao ficcional, dessa forma, fazendo de sua narrativa uma mera fabulação. Não explorar o potencial dos testemunhos, cristalizando e reduzindo ao âmago cinematográfico, embora pretenda diferencia-se fixa-se numa concepção do passado, que, embora produza rastros de um sujeito, o conduzem-no ao confinamento consensual, utilizado apenas para afirmar sua essência artística.

Desconsidera o sujeito intentado substituí-lo irradiando flashes resolvidos sem explorá-los, cujo performático assume a lógica do determinante futurístico¹⁰⁹, a exemplo de:

A primeira vez que Otelo fez o público cair na gargalhada, como rememoraria tantas vezes no futuro, foi quando chegou o Circo Serrano em Uberlândia. Empolgado com a nova atração, seguiu atrás do palhaço para ajudá-lo na divulgação do espetáculo, o que lhe rendeu uma ponta na pantomima O tesouro da serra morena (OTELO, 1975 e 1976a). Atuando como esposa do palhaço, com seios postiços e travesseiro nas nádegas, fez sucesso inesperado: sem saber que haveria tiros em cena, saiu correndo, deixando cair os seios postiços e o coxim no picadeiro, para alegria da platéia que já o conhecia pelas peripécias em frente ao Hotel do Comércio. Essa seria a primeira de muitas paródias que faria de mulheres.¹¹⁰

Apesar de intentar um memorialístico e um performático, se descompassa ao reportar o exemplo inicial de Grande Otelo em Uberabinha, o qual não existiu. Reportou a Sebastião como se Grande Otelo.

Faz de Grande Otelo o sujeito, mesmo enunciando a pretensão de um percurso da infância que o leva a maturidade. Enfatiza em contradição ao próprio Sebastião os preconceitos e racismos sofridos pelo mesmo. Desqualifica-o pela não valorização e mero apontamento de sua despolitização e descompromisso com a negritude:¹¹¹

Por hora, vale ressaltar quatro aspectos desse diálogo: 1) a dificuldade que Grande Otelo tem em falar sobre a discriminação racial; 2) a maneira como o ator ameniza a importância do preconceito racial em sua trajetória; 3) o modo como ele busca voltar-se à sua infância e a outras

¹⁰⁸ *Ibid.* p.63.

¹⁰⁹ Tal veio interpretativo é compartilhado por todos os biógrafos e pesquisadores que constroem significados sobre a vida e obra de Prata.

¹¹⁰ HIRANO, Luis Felipe Kojima. Um trajeto e muitos nomes. In: **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica** (1917-1993). Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p.53.

¹¹¹ Sebastião como Prata, tomado como homem-memória não se isenta da politização por assumir a própria negritude.

experiências de vida para justificar sua opinião; 4 essas três estratégias são também meios pelos quais o ator busca livrar-se do “fardo da representação racial”.¹¹²

O ano de 1915 a 1937 é tratado se do branqueamento de Grande Otelo via seus personagens, performances e sonoridades, destituídas das reais significações vistas como para consumo de branco. Incorre na apropriação de ler o sujeito pelos seus personagens.

No capítulo 1¹¹³, apresenta sua temática visando o racismo e o preconceito no branqueamento artístico.

A paisagem elaborada foi delineada pelos elementos racismo, preconceito e negritude fundados em uma memória arrazoada ou apaziguadora¹¹⁴ apenas identificadora de elementos do passado validadores do seu propositado. Distribuiu os argumentos que, de forma aparentemente plural em atenção ao objetivo proposto. Pela temporalidade, reproduz a cristalização do já estabelecido, por prestar ao mercado, manifestando insistentemente a existência de um produto cultural, ao qual se prende.

Reporta ao intervalo de 1917 a 1937, período tido como de constituição de Sebastião em Grande Otelo, embora tome o primeiro pelo segundo:

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

¹¹² **Ibid.** p.54.

¹¹³ O capítulo consiste numa descrição do histórico de afirmação do artista pautando-se na constante reiteração do preconceito e racismo a que se submetia. Daí o apagamento do sujeito ocultado no realce conferido ao produto cultural. Cf. HIRANO, Luis Felipe Kojima. Um Trajeto e Muitos Nomes. In: **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. pp. 53-98.

¹¹⁴ Tal proposição é destituída do trabalho de parto da memória, a qual reclama a perscrutação e a peerlaboração num movimento vinculante da memória e esquecimento por meio da rememoração. Desta feita, a memória feliz distancia-se do histórico reflexivo em relação à representação do passado. É modo de produzir memória, cujo passado serve de confirmação do propositado, quando na verdade, deveria servir a reflexão já que o testemunho manifesto ou localizado se institui por meio de abusos que condicionam o lembrar para esquecer. Por ser uma memória arrazoada e apaziguada, ela se dissimula em decifrador do sujeito, enquanto, ao contrário o oculta. Ao invés de um deciframento do sujeito ocorre o seu mascaramento. Discussão mais acurada a respeito da memória arrazoada ver: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010. p. 452.

Comércio, e algumas marchinhas no carnaval de 1923 (OTELO, 1976b e 1987).

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

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

Antes de partir de Uberlândia, Otelo começou a se apresentar nos fundos do Hotel do Comércio, onde havia o Circo Bebê, composto apenas por artistas-mirins. Lá cantava a seguinte canção: “Aribu desceu do céu/Com fama de dançando/Aribu entro no baile/Tirô dama e não danço/Dança aribu/Eu num sei, não/Dança, aribu/Num sô doutor”. Segundo um de seus biógrafos (Cabral, op.cit.), essa era a canção preferida de Sebastiãozinho. Mas como não pensar que, talvez, fosse a que mais chamava atenção do público? Não por acaso, ela aborda a distância social de um pássaro associado pejorativamente à população negra – o urubu-, que desce do céu com ares de dançador, mas que no fim não é capaz de conduzir a dama, pois não é “doutor”.

A primeira vez que Otelo fez o público cair na gargalhada, como rememoraria tantas vezes no futuro, foi quando chegou o Circo Serrano em Uberlândia. Empolgado com a nova atração, seguiu atrás do palhaço para ajudá-lo na divulgação do espetáculo, o que lhe rendeu uma ponta na pantomima O tesouro da serra morena (OTELO, 1975 E 1967a). Atuando como esposa do palhaço, com seios postiços e travesseiro nas nádegas, fez sucesso inesperado: sem saber que haveria tiros em cena, saiu correndo, deixando cair os seios postiços e o coxim no picadeiro, para a alegria da platéia que já o conhecia pelas peripécias em frente ao hotel do Comércio. Essa seria a primeira de muitas paródias que faria de mulheres. Quando não chamava atenção pela cor ou pela atuação como mulher, o fazia pelo fato de cantar canções e poemas de adulto: “Tarde. Morre o dia tristemente. Um véu de sombras cai do céu à terra lentamente. As avezinhas vão voando...” (OTELO, 1941).¹¹⁵

As contradições de Hirano se explicitam no uso da personalidade memorialística e cinematográfica de Sebastião como Prata para restringi-las a Grande Otelo.

¹¹⁵ HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Op.cit.** p.64-65.

Explora de múltiplas formas o Sebastião tomando-o como Grande Otelo, com o propósito de interpretar o cinema brasileiro como comprovadores do título de sua tese: *Uma Interpretação do Cinema Brasileiro Através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)*.¹¹⁶

Busca, por meio do cinema, ligar, por justaposição temporal, duas realidades distintas, já que Sebastião era o elemento comum a ambas. A sua experiência anterior a 1937 foi suporte de seus personagens no cinema por vale de sua experiência para significá-lo identariamente no campo artístico.

Embora consciente da definição artística de Sebastião tomando-o como Grande Otelo na década de 1930, faz uma confusão semântica para fundar persona fílmica justificadora da branquitude propositada, desconsiderando a sua constituição temporal em suas naturezas.

Enquanto Grande Otelo surge em 1935, Sebastião como Prata é em 1939 e o Sebastião em 1915, pelo que os anteriores somente existem a partir do último, como sua expressão.

O cinema deveria possibilitar as múltiplas percepções das atuações de Sebastião como Prata no seu fazer e refazer temporal, assim, sem conduzi-lo ao grotesco e ao vulgar. Pela ótica de Hirano, o mesmo explicita o negro no cinema, sendo dedutível porém o seu “branqueamento” via Grande Otelo, numa interpretação intencional proporcionada pela indústria cultural que lega a Sebastião como Prata o *status* de produto comercial. Reitero que seu recorte subscreve ao âmbito artístico e mais ainda ao cinema. A meu ver, tal concepção obscurece o existenciário de Sebastião por apenas tratar do âmbito cinematográfico e da consequente versatilidade criativa do artista. Se, por um lado, o cinema torna-se o espaço em que o mesmo tem que “morrer” para assegurar a “vida” de Grande Otelo, por outro, Sebastião como Prata vale-se da própria indústria cultural para reclamar a sua condição pública.

O autor pauta-se na construção performática de Sebastião como Prata, numa análise fechada ao cinema, porém valendo-se das lembranças do sujeito para reforçar a sua interpretação confinada ao enquadramento próprio aos negros na história cinematográfica. Embora aponte apoiar-se nos caracteres performático e memorialístico

¹¹⁶ HIRANO, Luis Felipe Kojima. Um trajeto e muitos nomes. In: **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

de Sebastião como Prata, os entrelaçam no ser Grande Otelo equivalendo-os aos próprios:

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

No fundo, essa distinção entre personas cinematográfica e memorialística busca borrar as fronteiras impostas por uma pretensa dualidade entre aparência e essência, como se houvesse um ser verdadeiro por trás dos papéis, ou como se fosse possível separar a nomeação dos próprios nomeadores. Afinal, o distanciamento só é possível, conforme Lima, quando se muda da dicção memorialística para a ficcional ou ensaística, ou “só parece praticável quando um hiato se depõe entre o memorialista e o tempo rememorado.” (...) Disto isto, aponto uma hipótese central deste trabalho: diferentemente de atores brancos, as personas cinematográficas e memorialísticas de Grande Otelo são, durante todo o seu itinerário, acossadas pelos estereótipos raciais. Neste sentido, os papéis fílmicos e sociais dados à sua escolha são marcados por uma visão reducionista do negro, recaindo sob suas costas aquilo que Henry Louis Gates Jr. (1997) define como o “fardo da representação racial”, na medida em que suas ações – a exemplo daquelas dos grupos estigmatizados – são examinadas como atitudes que invariavelmente traem ou honram seu grupo.

Se a persona protege qualquer ser, ao mesmo tempo que o aprisiona, no caso de Grande Otelo, as personas cinematográfica e memorialística não poucas vezes corresponderão ao estereótipo racial- especialmente do “moleque malandro”. Isto ocorre por conta da distribuição desigual de personagens e papéis sociais, fruto de uma repartição desproporcional de bens materiais e simbólicos baseada na raça. Por outro lado, em certos momentos em que Otelo consegue distanciar-se em relação ao tempo rememorado, eclodem conflitos entre a persona memorialística e os papéis representados anteriormente, com seguidas tentativas de buscar apaziguamentos, procurando desencarnar-se de uma persona a outra, num movimento colidente e doloroso.¹¹⁷

De início faz-se necessário considerar a historicidade de personificações de Sebastião. Afirmamos que Sebastião como Prata foi criado em 1939, como Grande

¹¹⁷ *Ibid.* p.42-43.

Otelo em 1935 e como Sebastião nascido em 1915, os primeiros facetas do último, os três requerendo compreensão à luz de suas temporalidades.

Nesta lógica, Sebastião desdobra-se em Sebastião como Prata e Grande Otelo, inter-relacionais, mas distintos, possibilitando efetivamente a instituição de Sebastião como Prata como um homem-memória e Grande Otelo produto cultural.

Enquanto homem-memória Sebastião como Prata sedimenta a existência de Grande Otelo, de igual modo aponta para Sebastião.

Em sua narração, Hirano concebe o caráter memorialista de Sebastião como Prata como recurso fundamentador de Grande Otelo. No entanto, toma o artístico como se o próprio memorialístico, impossibilitando a disjunção das personas cinematográficas e memorialista convertidas em Grande Otelo, um mera criação e não um sujeito histórico.

Enquanto Sebastião como Prata é uma criação do próprio Sebastião, Grande Otelo se faz produzido por Sebastião como Prata para a indústria cultural.

Borra as fronteiras de uma pretensa dualidade (Sebastião como Prata e Grande Otelo), mas produz uma unicidade Grande Otelo. Contraditoriamente aponta as personas cinematográficas e memorialísticas como se de Grande Otelo, apesar de afirmar a existência de peculiar persona de Sebastião Bernardes de Souza Prata como memorialística e outra cinematográfica de Grande Otelo, a qual consiste no seu fio condutor do narrar.

O primeiro movimento performático apontado pelo autor¹¹⁸ deveria nos conduzir aos diversos processos de criação de Sebastião como Prata para seus personagens. Na segunda dimensão, memorialística, certamente necessitaria abordar o processo de constituição de Sebastião como sujeito social. No entanto, o autor, apesar de referir-se ao sujeito em seu campo relacional, não percebe os distanciamentos, aproximando-os em Grande Otelo. Não pensa a articulação entre a produção, circulação e recepção de cada filme. Ao contrário, se vale da leitura das escolas para entender o lugar dos negros no cinema e de Sebastião em Prata como Grande Otelo. Utiliza-se, apenas, de diversas cenas de atuação do mesmo, que o ligam ao ser negro, para justificar a tese do seu branqueamento acreditando, ao tratar de Grande Otelo, referir-se ao

¹¹⁸ Destacamos os referidos conceitos, pois constituíram suportes norteadores da construção da tese do autor, na medida em que metodologicamente a sua argumentação e organização narrativas referente à questão do negro no cinema tem como foco de análise a vida e obra de Sebastião Prata, construída a partir dos referidos conceitos. Daí pensar que as atuações de Prata não diferem da sua experiência pessoal, pelo caráter performático toma Otelo como Sebastião Prata.

sujeito. Contudo, Grande Otelo se institui apenas após a atuação de Sebastião como Prata, impulsionado por uma mídia que se vale do seu gestual para confiná-lo à condição comercializável, acentuado pelo veio cômico. Percebo que, apesar da pretensão da aludida dupla abordagem (performática e memorialística), Hirano as faz confluir numa predisposição a consolidar o produto pré- concebido Grande Otelo, não percebendo-o como finalização de um processo que reclama as etapas prévias de constituição do próprio sujeito. Por essa lógica, torna-se impossível explicar a realidade de Sebastião como Prata via seus personagens, ou vice-versa. O ser Grande Otelo se constitui pela recepção irradiadora de suas criações (mediadas pela indústria cultural), assegurado pelas suas negociações sócio-artísticas e deve ser analisado considerando todo o processo que permitiu sua existência, ao invés de assumido como *locus* explicativo do sujeito, transformado em seu existênciário sendo, na verdade, apenas parte dele.

Desta forma, reiteramos que o ser Grande Otelo é configurado como a fase final do processo que manifesta Sebastião no âmbito do mercado. Decorre do jogo acentuador das representações construídas por deslocamentos da realidade social de Sebastião. As apropriações conferem novos sentidos aos suportes em que se fazem presentes, manifestadas por meio de seus personagens, os quais são relacionados ao universo de Sebastião e, novamente, (res)significados pelos meios de comunicação que utilizam o cômico e os abusos dos elementos gráficos para novas representações apresentadas como realidades qualificadas em Grande Otelo.

Em relação ainda ao universo social de Sebastião, o campo musical também se faz seus canais de circulação e significação próprias. A afro-brasilidade possibilitou-lhe construir imagens relativas em homenagem ao amigo/artista Herivelto Martins, seu Pai de Santo, no Terreiro Pai Jantum, no poema “Invocação”, em 1967:

Neste minuto de reflexão
 Invoco à força de Ogum
 A inteligência de Xangô
 À candura de D. Oxum
 E peço a Oxalá,
 Ao povo da mata
 Povo da encruzilhada
 Aos pretos velhos, eu peço
 Peço à luz e às trevas
 Para que meus passos
 A minha cabeça
 E o meu coração
 Meus braços, eu todo

Posso caminhar, seguro
 Por este chão.
 Assim seja.
 Anos 60.¹¹⁹

A poética de Sebastião como Prata elucida sua íntima relação com o terreiro e, sobretudo, o que dá a ver seus conhecimentos referentes à Umbanda. O poema revela sua religiosidade como quem a vive, movimentando-a do interior para o exterior como alguém que viveu aquele estado de coisas. O clamor pelos atributos das “entidades” são expressivos do seu sentimento ao amigo, para o qual invoca proteção. Assim sendo, os versos são encadeados numa métrica, cuja narrativa os entrecruzam, como um dos filhos do terreiro, sendo resultante da sua relação com o mesmo por quase 30 anos, concebendo-as imagens ou “imagens ou propriedades das coisas naturais.”¹²⁰ Sua religiosidade se torna mais visível a partir da década de 1960, por manifestações na imprensa, jornais e escritos próprios, que o relacionam ao terreiro, bem como ao catolicismo. Sua íntima relação com o primeiro revela sua identificação com o povo de “Santo”, enquanto seu diálogo com a sociedade é permeado por preceitos cristãos, transformados muitas das vezes, em mercadoria.

Na década seguinte, quando manifesta o tratamento a ele dispensado intensifica sua prática impedida e silenciada outrora, por quase 30 anos. Ainda como figura pública, afirmar o ressentimento pela paupérrima trajetória não condizente com a sua condição de um dos principais atores do país.

O campo musical é o mais representativo de sua condição de filho do terreiro, sendo, no entanto, manifestação pouco conhecida do público em geral pela ausência de apelo mercadológico. Já o cristianismo se fez presente em sua poética por ser socialmente compartilhado e comercialmente afirmativo. São exemplificadores dos entrecruzamentos dos universos religiosos em Sebastião como Prata, os poemas que se seguem: o primeiro, uma ode ao terreiro, numa homenagem a Janaína, enquanto o seguinte apresenta um caráter cristão:

¹¹⁹ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Invocação. In: PRESTES FILHO, L. Carlos. **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.109.

¹²⁰ CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990. p.21.

1º Canção do Livro *Bom Dia, Manhã*:

Na vida de viver, ela viveu
 No amor de amar, ela amou
 Na bebida de beber, ela bebeu
 Na poesia de poesia, ela foi canto
 No caminho de caminhar, ela foi caminho
 E foi gente, e foi deusa
 Ela foi também inspiração
 Não foi não inspiração de canção
 Foi de tempo, sem tempo
 De hoje, sem ontem
 De futuro sem presente
 Ela foi no caos, uma organização
 Silencioso escarcéu
 Na luz, ela foi escuridão
 E foi na treva luz
 De cada vez iluminando um coração
 Rodamoinho feito coisa
 Não sabia de curar feridas
 Que feridas não abria ela.
 Você espalhou felicidade.
 Dentro desta cidade.
 Porque você foi feliz.¹²¹

2º Declamação de Prata no Programa de Flávio Calvacanti

Senhor!
 Vós que me deste tanto,
 Permite que eu me dê todo, inteiro.
 Sem conversar nada de mim
 Permite Senhor, que eu possa
 Incessantemente até meu fim
 Receber menos e dar mais de mim.
 Quisera nesta hora, Senhor
 Em nome do meu filho
 Retribuir em dobro, todo o amor
 Que as gentes me deram
 Sem ficar na espera
 De retribuição.
 Recebe e aceita, oh! Senhor,
 Aquilo que eu possa dar
 Um pouco de ternura e amor
 É um pouco Senhor, não é muito
 Sou um grão de areia aos teus olhos, Senhor
 Mas assim mesmo pequenino
 Em nome do meu menino
 Eu me ofereço todo a vós
 Pedindo-vos, para conduzi-lo
 Salvo e são, ao seu próprio destino
 Vem cá me dá um abraço, meu menino.¹²²

¹²¹ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Janaína, mãe de Janaína... In: PRESTES FILHO, L. Carlos. **Bom dia, manhã. Poemas.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.115.

No poema referente à Umbanda, Sebastião como Prata tece atributos a “Janaína”, corrente no imaginário que a faz Iemanjá ou rainha das águas, como entidade proeminente na referida crença. No segundo, o aprendizado da fé católica também ecoa como resultante da sua prática familiar e do diálogo com a sociedade, compartilhando seus valores numa de suas participações no Programa de Flávio Cavalcanti em 13/06/1971. A recorrência aos referidos elementos consiste em táticas, ora conformistas ora de resistências, em conformidade à luta enfrentada. Além disso, ressaltamos ser o álcool um dos elementos mais visados pelos meios de comunicação em sua descaracterização. Embora não tão visível como a cachaça, a religiosidade consiste igualmente em instrumental de luta. É impossível dissociar essas referidas práticas tanto no seu âmbito profissional quanto pessoal por assumirem centralidade em sua vida. Em decorrência da ocasião uma prevalece correlacionada aos demais enunciados. Refere a tal complexidade, Tereza Barros ao r definí-lo por meio da conjugação do seu presente com o passado, em matéria da Revista *O Cruzeiro*, em 1968:

Política, amor, participação, amargura, tudo se confunde na fala desse homem que parece não envelhecer, que não diminuem a sua grande fé. Agora, o frágil homenzinho de 53 anos sai de novo. À porta do prédio um Dauphine velho, preto, sem vidro. Seu corpo, sua ginga, seu temperamento, tudo reflete a enorme sensibilidade, uma certa e irremediável fatalidade: estamos diante do maior ator brasileiro.¹²³

Tal afirmativa é o fechamento de uma longa entrevista, na qual a interlocutora o lê na integralidade de aspectos, tanto vivenciais, quanto físicos, dos quais os anteriores se fazem decorrentes, por uma ótica temporal que o vê não destituído de sua grande fé, que suplanta o fragilizar manifesto pelas marcas do corpo e fatalmente o dotam de relevância como o maior ator brasileiro. No entanto, involuntariamente a narrativa deixa entrever o fosso entre o ator e o ser negro, colocando à luz as contradições que o mesmo está imerso, numa sociedade que, embora o aceite, não tributa o reconhecimento de “maior ator brasileiro” a um negro, fadado à penúria, ilustrativa das formas de produção de racismo e discriminação veladamente. Pelo caráter da memória relacionar-se à ocasião, as entrevistas em que Sebastião como Prata significa a sua própria existência consistem em aberturas para a busca da compreensão de sua vivência tanto no âmbito artístico quanto fora do mesmo. Daí, o flexionar-se do

¹²² PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Prece ao Senhor pelo menino. In: PRESTES FILHO, L. Carlos. **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. p.72-73.

¹²³ BARROS, Tereza. A alma boa de Grande Otelo. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 30/11/1968, ano XL, nº 48, p. 119.

contexto em que vive num diálogo temporal com os já vividos se prestar à sua compreensão de si nas películas cinematográficas, no teatro, no campo musical e para além do campo artístico, ao qual não reduz seu existenciário.

Problematiza seus espaços de trabalho relacionando-os à sua condição de ator negro, condicionante do tratamento que recebe ao longo de sua carreira artística. Suas lembranças são como irrupções e fraturas indicativas de pistas de sua constituição social como sujeito e do seu tratamento (e de seus pares) na sociedade.

Manifesta o seu desejo de memória, por intermédio de uma retrospectiva que lhe oportuniza prospectar o seu futuro. A velhice, que deveria ser o momento do seu gozo e plenitude, torna-se o elemento a fomentar o não esquecimento pelas agruras em que se encontra. Desse modo, põe a nu o que era antes camuflado e por ele compartilhado. As suas reiteraões constantes o ampliam horizontalmente por sua frequência em entrevistas a jornais e revistas, como contraponto ao reducionismo de seu existenciário ao campo artístico. Sua circulação não apenas o descaracteriza, mas se presta à sua defesa astuciosa para assegurar a sua sobrevivência. Dimensiona-se por duas óticas: a primeira, se vale da sua condição pública reclamando novos trabalhos e valorização:

“Vou derrubar o AI-5. Como? Conversando, é claro... Vou dizer a todo mundo que não há mais razão para existir o AI-5” – quem declara isso não é o líder do MDB no Congresso Nacional. É apenas um ator, Grande Otelo, e a gente fica sem saber se ele está falando sério ou brincando. “No dia 18 de outubro eu completo 60 anos, e espero que o Brasil expluda. Você pensa que eu faço 60 anos de Grande Otelo impunemente? Isto aqui tem que explodir. Em 1978 vou me candidatar a deputado pelo MDB e não tenho dúvidas de que serei eleito. E olhe que não estou brincando. Quando cismo com uma coisa, vou até o fim” – diz ele, e a gente continua sem saber se está falando sério.

A dúvida aumenta porque o desabafo do ator vem temperado com algumas doses de batida. Ele está proibido de beber, mas de vez em quando volta ao álcool, que sempre o ajuda a enfrentar as mágoas e dificuldades da vida. Mas, batida á parte, devemos concordar com ele: Otelo está cheio de razão. Afinal, faz muitos anos que o Brasil o considera um dos seus melhores atores. No entanto, ele continua pobre, morando num apartamento modesto, em Copacabana. Suas paredes pedem uma pintura; os sofás precisam de reforma. O dinheiro é pouco e a família é grande. Ele tem Olga, sua mulher, e quatro filhos: Carlos Sebastião, de 19 anos, Mário Luís, de 17, João Antônio, de 15, e Osvaldo Aranha, de 14. Agora, acaba de nascer sua primeira neta, Glauciara, filha de Jaciara (a mais velha), fruto do primeiro casamento do ator.

O SORRISO DA NETINHA

Quando fala da netinha, Grande Otelo esquece todos os seus problemas. De repente, fica feliz e comenta:

“Ela é linda, ela ri para mim...”

Mas logo volta às queixas, às decepções – ou seja, à realidade. Lembra que seu dinheiro anda curto, muito curto. É que ainda existe uma grande distância entre ser considerado um grande ator e receber a remuneração correspondente. Em qualquer país importante, um artista como Grande Otelo é milionário. Mas, entre nós, é como ele próprio diz: Com sua vida inteira dedicada à arte, Grande Otelo só guarda poucas alegrias, com a de ter ganhado um busto em sua cidade natal, Uberlândia, em Minas. Dinheiro, ele não guarda nenhum. Está muito amargurado. “Por tudo o que já fiz para divertir o povo, quero uma pensão. Talvez, de Cr\$ 10 mil mensais, o que seria o mínimo para que a minha família viva decentemente. Poderei comprar comida, roupas e dar uma educação condigna a meus filhos. É verdade que estou aposentado, mas recebo apenas Cr\$ 3 mil. O resto é vida de artista: trabalho hoje, desemprego amanhã. Sempre aparece algum filme para fazer. O dinheiro é que demora. Nunca sei quando vou receber. E, afinal, ninguém vende fiado. Nem o padeiro, nem o açougueiro, nem o supermercado. E a barriga, quando dói, pede comida.” Enquanto não entra na política, Grande Otelo está novamente trabalhando na televisão. Interpreta o personagem Malaquias, na novela Bravo! É o empregado de um milionário irresponsável (vivido por Carlos Eduardo Dolabela) e lhe quebra todos os galhos, além de dar conselhos.¹²⁴

Na segunda, manifesta o seu ressentimento quanto ao tratamento que a indústria cultural dispensa aos atores, sobretudo, negros. Tem consciência de que fora utilizado para fazer fortuna, fixando na miséria, apesar de seu talento e da veiculação de sua arte. Reclama o seu reconhecimento condizente ao seu lugar no cinema e teatro. Avalia o lugar do ator na sociedade, sobretudo, dos afros:

O HERÓI É DOSMETICADO E GOSTA DE COZINHAR

“Mas a verdade é que os rapazes do cinema novo não me chamavam para trabalhar. Eles diziam que eu era um ator caro, e que não aceitaria qualquer papel. Como estavam enganados! Veja só: eles esqueciam que eu trabalhei com o Nelson Pereira dos Santos por quase nada... Recebi agora uma proposta de moço produtores estrangeiros, o Robert Baker. Ele se assustou quando eu pedi um milhão por um dia de filmagem. Mas que diabo: vou trabalhar 3 dias, e ele vai explorar minha fama o resto do tempo, não é justo que eu ganhe bem? Eu preciso comer, pagar o estudo dos meninos, as despesas de casa. Meus problemas não são diferentes dos de qualquer outra pessoa. Mas ninguém acredita que eu seja um chefe de família normal e sobretudo um homem consciente dos seus deveres. Realmente, em outras épocas, eu tive fases em que chegava atrasado para as filmagens, e às vezes até meio alto. Mas eu tinha muitos problemas, estava numa maré muito ruim. Minha vida nunca foi mole, acredite. Passei por várias crises e ninguém me convidava para nada. Agora isso acabou. Ainda tomo umas e outras, mas sem exagero. Sou um simples homem doméstico que gosta de cozinhar. Infelizmente, aí fora continuam a fazer uma imagem errada, acham que estou na onda do ouro... Mas a verdade é que eu só tenho o tutu de hoje, o de manhã eu não sei. O

¹²⁴ CALDAS, Gracinha. Grande Otelo “Há uma cadeira à minha espera em Brasília”. In: **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 11/08/1975, nº 729, ano XV. p.32.

apartamento, por exemplo, está com o pagamento atrasado na Caixa Econômica. Não posso cumprir a promessa de levar a Olga para andar de gôndola em Veneza. E isso me deixa triste.”¹²⁵

O ressentimento de Sebastião como Prata não tem gênese individual, mas é decorrente do seu lugar social, em que avalia, compara, sente, frustra e se acentua numa dimensão de constituição histórica.¹²⁶ Contudo, é uma fratura instituidora de rastros que como fissuras não têm a mesma força da memória instituída. Paradoxalmente, se fazem conjuntas, temporalmente pela linguagem do voluntário com o involuntário, que implica no relacional entre memória e história. A relação entre as propaladas homenagens que se atribuíram a Grande Otelo na velhice de Sebastião como Prata conflitam com a aceitação e reconhecimento social, tendo tido sempre teve uma vida difícil. O seu ressentimento decorre do contraste de sua condição pública e a sua negritude que o faz aceito, mas o discrimina por não ser tratado compativelmente à sua condição artística.

E na velhice se torna um reclame por suas necessidades não atendidas, apesar da sua contínua mitificação, pois as fragilidades ocultadas são incontidas pela contradição entre o valorado e suas carências. Subverte a lógica que ressalta em substituição a Grande Otelo, porém, dele reclamando. Ou seja, apesar de desejar ser Sebastião como Prata também quer permanecer Grande Otelo. As imagens que reforçam Sebastião como Prata são renovadas paulatinamente. Os rastros da sua condição de sujeito assumem, na velhice, a forma de assegurar à sua sobrevivência ao reclamar por meio dos meios de comunicação algo que lhe possibilite seu sustento e de sua família, conforme a revista *Fatos e Fotos* em 1970:

DEPOIS DE MACUNAÍMA O HERÓI SE MODIFICA

“O que vocês querem de mim? Uma entrevista? E porque eu? Vou logo avisando que não estou nada bom. Estou numa fossa tremenda. Todo mundo promete coisas e ninguém me dá nada. Na semana passada um sujeito do cinema novo disse que pagava sete milhões para que trabalhasse com ele. Passou segunda, terça, quarta, a semana inteira e nada do moço aparecer. Eu até gosto dele, mas acho que ele é maluco, maluco mesmo. Fui procurá-lo um dia às seis da manhã e ele me estranhou. E nada do dinheiro. Então vai para o inferno. O sul prometeu cinco milhões pela minha participação em *Não Aperta Aparício* e nada. Não meu problema se ele teve problemas. Se eu prometo pagar cinco contos, eu tenho que pagar cinco contos e acabou-se. Outra coisa: eu devia receber um dinheiro de Brasília, mas o dinheiro chegou tarde.

¹²⁵ Grande Otelo em Londres: “Macunaíma não é bicho”. In: **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 05/03/1970, ano X, nº 473/474, p. 25.

¹²⁶ ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004. p.15-36.

Minha mulher chegou tarde. Minha mulher ficou muito aborrecida, e não era para menos. Eu estava pensando em ter um empresário, mas não adianta, não quero ser explorado. Quer saber de uma coisa? Em toda minha vida artística, jamais encontrei alguém que me tratasse bem. Não é para entrar numa fossa daquelas? O pessoal não acredita que eu tenho família, que preciso de dinheiro para sustentar Olga, minha mulher, e os meus quatro filhos.”

“Sou outro depois de Macunaíma porque comecei a lidar com gente nova e os novos começaram a acreditar em mim. Eu passei a existir para o novo cinema brasileiro. Para fazer Macunaíma recusei uma proposta para filmar na Espanha. Já fiz dezenas de filmes, mas aprendi muito com Macunaíma. Olhe: ninguém me dava oportunidade séria, para valer, até que esse menino, o Joaquim Pedro, que já me conhecia dos tempos da chanchada, me convidou para filmar. Eu eu fiz Macunaíma com o coração. Por falar em chanchada, devo dizer que o cinema de hoje deve muito aquela fase. E foi com a chanchada que eu fiquei conhecido do grande público. Eu e muita gente boa como o Oscarito, que tem muito ainda para dar. Mas quer saber de uma coisa? Não sinto saudades daquela época. Agora, não pretendo parar em Macunaíma. **Quero fazer muito mais, pois a minha grande chance como ator ainda não chegou.** Talvez ela venha com um filme sobre o Negrinho do Pastoreio, que pretendo fazer. Você sabe, eu sou o próprio pretinho da lenda gaúcha. Sempre fui bom. E o neguinho do Pastoreio tem uma mensagem de fraternidade que atinge todo o mundo. Basta que me dêem uma oportunidade e mostrarei o que posso fazer.”¹²⁷ (Grifo nosso)

A memória de ressentimentos de Sebastião como Prata apenas os tornam reais, mas não permite uma análise da sua gênese. As suas lembranças pluralizam diferentes geratrizes dos mesmos, mas jamais os mensuram.¹²⁸ Sua compleição física adulta não o favorece no apelo ao mercado, apesar de seu talento. Neste sentido, embora o filme *Macunaíma* seja expressivo de sua aceitação social pela aclamação como ator, as condições vivenciadas posteriormente contrastam com o reconhecimento. Denota-se de suas recordações, seu elo com as chanchadas, projeto que nacionalmente o conduziu à aceitação pública e que, na atualidade, embora já consagrado fora lançado ao ostracismo, dependendo da oportunidade de Joaquim Pedro, já que nunca fora tratado seriamente, quer por seu mencionado vínculo como pelos estereótipos pejorativos ligados à sua negritude. Tais contradições se acentuam em sua velhice, quando tem que ampliar sua carga de trabalho, mesmo enfrentando dificuldades em assegurar-se no meio artístico, conforme diz na ocasião do nascimento de sua neta, quando interpretava o personagem “Malaquias” na novela *Bravo*, em 1975:

¹²⁷ Grande Otelo em Londres: “Macunaíma não é bicho”. In: **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 05/03/1970, ano X, nº 473/474, p.25.

¹²⁸ ANSART, Pierre. **Op. cit.**

Às vésperas de comemorar 50 anos de vida artística, Grande Otelo passou por alguns dias tenso e nem ninguém sabia porque, até que ele resolveu contar tudo: nasceu Glauciara, sua primeira neta, e, para quem nunca tinha feito papel de avô, a menina mexeu com sua tranquilidade. Por alguns dias, ao invés do Otelo, o comico, só existia Sebastião Prata, o mineiro que lutou muito pela vida e que sempre pediu emprego para fazer a maioria dos seus papéis de sucesso.

“Quando a família vai crescendo, a gente vai sentindo que não é nada, que é apenas uma coisa simples que um dia acaba. Se as pessoas soubessem da vida o que eu sei, talvez não fosse tão complicadas.” No papel de Malaquias em *Bravo!* Ele não esconde satisfação pelo personagem, “porque Janete Clair soube desmitificar e estabelecer uma relação de igualdade efetiva entre o branco e o negro”. Mas, apesar de ser um dos atores brasileiros mais populares, Otelo é um homem simples e o nascimento de sua neta teve grande significação para ele.

Glauciara é filha de Jaciara, a filha mais velha de Otelo, que mora em Caixas e é casada com Reinaldo, ex-vendedor de uma loja no Rio, “De certa forma, o nascimento dela me preocupou porque ocorreu quando o pai estava desempregado, e a gente também sofre com os problemas sociais que estão por aí, perto da gente.” Além de Jaciara, ele tem outros quatro filhos, Carlos Sebastião, que trabalha na produção da Globo, Mário Luís, da Bloch, José Antônio e Osvaldo Aranha, estudantes.

Dos seus filhos, apenas José Antônio mostrou maior interesse pela vida artista, “uma vida que nunca foi fácil. Sempre tive que abrir as portas por iniciativa própria. Nunca tive ilusões de que fosse um ídolo e estou convencido de que sempre recebi menos do que ganharam comigo. É por isso que hoje, 49 anos depois que pisei no palco pela primeira vez, não posso passar sem trabalhar, embora já tenha conseguido uma aposentadoria”.

Mesmo assim, ele gostaria que outros artistas continuassem sua carreira, que só terminará no dia em que ele não puder trabalhar mais. “Ainda tenho planos e acredito muito no Brasil, muito na América Latina. Tenho a esperança de que daqui por diante o campo vai se abrir em termos continentais e nós vamos ter sempre melhores condições de trabalho e de expressão artística.

Minha neta viverá uma outra realidade, em que pensaremos mais em termos de América Latina, em termos de uma nação resolvida os problemas sociais maiores que nos afligem hoje.”¹²⁹

A narrativa se faz representativa das contradições do sujeito Sebastião como Prata que, embora feliz com o nascimento da neta, se firma nesta condição afluindo-o ao empenhar-se pela família no cuidado da prole e reconhece a desconsideração de sua própria arte. A o seu falar é expressivo daquilo que faz no espaço do outro. Vale-se de sua velhice em que, por sua aceitação social, politiza a própria experiência, num movimento em que o presente vivenciado por ele num recordar que qualifica o seu passado. Sua neta consiste na esperança de um futuro diferente do experimentando por

¹²⁹ PORTÍRIO, Pedro. Grande Otelo ser avô é o melhor papel da carreira. In: **Revista Amiga**, Rio de Janeiro, 13/08/1975, nº 273, p.6.

ele e seus filhos, pois não alcançou uma semelhança tranquila. Projeta um futuro melhor para a mesma com reconhecimento da arte extensiva a si próprio.

Suas relações familiares eram marcadas pela dificuldade no cumprimento de suas obrigações, já que a velhice de negro e ator impunha-lhe, para sobreviver, um ritmo de jovialidade para cuja rotina se encontrava destituído fisicamente. A meu ver, à medida em que tornava-se mais velho, as complicações faziam-se mais frequentes na velocidade da acentuação das dificuldades na lida com os problemas, conforme percebido na revista *Fatos e Fotos*, em 1971:

– Eles vão acabar matando o Otelo. Dona Olga, mulher de Grande Otelo, está aflita, e sua preocupação abrange não apenas a saúde como também o estado emocional do marido. Há dias, o ator foi internado em estado de coma no Hospital dos Servidores do Estado, e atrás de seus problemas de saúde estaria a angústia provocada por sua situação financeira. Considerado um patrimônio artístico nacional, Otelo hoje não viu este título transformar-se em dinheiro que lhe assegurasse o que ele chama de velhice tranqüila: “uma casa, conhaque estrangeiro, lareira, livros e discos”.

No bar próximo ao hospital, Dona Olga toma uma cerveja “para não estourar”.

– Graças a Deus o Otelo já está bom. Vai ficar aí mais uns cinco dias para descansar. Dessa ele escapou, mas eles vão acabar matando o Otelo. Não faz quatro meses ele teve uma crise dessas. Tudo por causa da televisão. Eu digo pra ele: fala, Otelo, desabafa, te alivia. Mas ele não fala.

Durante toda a sua carreira, Grande Otelo tem sofrido incompreensões. Dizem os produtores que ele falta aos compromissos, bebe, não cumpre os contratos. Mas dizem seus amigos que Otelo só bebe quando está com problemas.

“Quando a situação está boa, Otelo é uma flor, mas quando começam as atrapalhadas, ele fica intratável.”

Cheio de dívidas, Grande Otelo estava confiando na promessa de que iria ganhar mais de 5 mil por mês, para fazer duas novelas. Na hora de assinar o contrato, Otelo só achou dois mil. Perturbado, ele bateu com o carro na volta para casa e se responsabilizou pelo prejuízo, mesmo sabendo que não iria ter dinheiro para pagar. Chegou em casa, bebeu, sua hipertensão agravou-se. Depois baixava no hospital, em estado de coma.

– Eu vou falar com o Luís Carlos Barreto, que tem sido um irmão para nós – diz Carlos Sebastião, filho de Grande Otelo. – Vou pedir para ele entrar com um processo contra a televisão. Meu pai não pode viver com dois mil por mês. Não dá.

– Ele assinou contrato porque não podia ficar sem nada – explica Dona Olga. – Ninguém tem consideração com a posição dele. Dizem que ele é um patrimônio nacional, mas ninguém dá bola pra isso. Que patrimônio é esse a quem não dão dinheiro nem para a comida dos quatro filhos?

Grande Otelo tem mais de 40 anos de palco, mais de 70 filmes feitos e um reconhecimento internacional. Orson Welles, seu admirador, lhe deu uma cigarreira de prata com uma inscrição “Ao fabuloso Grande Otelo, seu amigo Orson Welles.” A dupla famosa com Oscarito na Atlântida, que divertiu o Brasil inteiro, não lhe deu muito dinheiro. Otelo já trabalhou nas principais casas de espetáculos de todo o Brasil; já filmou

com diretores de todos os estúdios. Mas sempre sofreu dificuldades. Com o pouco que ganhou, ele hoje tem três propriedades: um carro, um apartamento em Copacabana e uma casa perto de Niterói. O carro está batido, o apartamento está “uma vergonha”, e a casa foi construída à custa de muitos sacrifícios. Ele tem hoje uma dívida de cerca de 30 mil cruzeiros. Confiava no salário de 5 mil para ir saldando tudo.

– Aqui não dão nada para ele. Nome só não enche barriga de ninguém. Mas o que ele tem para receber aí na rua já dava pra se livrar um pouco das dívidas. Em fins de 1969, ele fez um filme, Não Aperta Aparício, com a promessa de 7% na renda. Até hoje nós não vimos a cor desse dinheiro. Em 1970, ele recebeu um convite, pois a passagem ele teve que arranjar dando uma canja para a cachaça Ypioca (a que ele gosta) um programa da Hebe Camargo. Saiu daqui com mil cruzeiros no bolso. Ia passar fome lá, e nós aqui também, se a embaixada não pagasse a estada dele lá.

– Na primeira oportunidade vão fazer uma falseta com ele na novela – diz Mário Luís, de 15 anos, outro filho de Grande Otelo. – O personagem que ele faz já está ferido: daqui a pouco matam o personagem e botam o papai no olho da rua.

– Já que ele não vê o dinheiro, ele procura esquecer, fazer de conta que aquilo não existe fica ali, atormentando. É mais um quilo de pedra dentro da cabeça – fala Carlos Sebastião.

Grande Otelo está com um convite de Cantiflas para passar três ou quatro anos no México, filmando e fazendo Shows.

– Eu Juro que se meu marido sair do Brasil, eu só deixo ele voltar morto, para ser enterrado aqui. Lá fora reconhecem seu valor.

Otelo até hoje ainda não arranjou tempo e dinheiro para ir à Europa com a passagem que ganhou com o Prêmio Molière.¹³⁰

O texto revela o descompasso entre a projeção propositada por Sebastião como Prata para sua família e o que não se efetiva, frustrando-o bem como a seus familiares, ocasionando o agravamento de seus problemas. O ajuntamento temporal confere sentido à narrativa, numa retrospectiva à sua experiência profissional no Rio de Janeiro. Apresenta a diversidade de lugares em que trabalhou, manifestando o seu pseudo-reconhecimento que, apesar de transformá-lo, não lhe assegura à altura da mesma. Nesse processo de ebulição de lembranças, sua família torna-se um elemento de justificativa corrente nas variadas entrevistas como a centralidade de sua existência. Seus problemas profissionais se estendem ao campo pessoal e acentuam Sebastião como Prata como um ser para a morte, à medida em que sua idade avança. O medo de ficar apenas como uma lembrança cresce ao lidar com as novas realidades do mercado e mais ainda com o seu envelhecimento.

A habitualidade das imagens por ele construída sobre si apresenta como frissuras da memória instituídas a seu respeito. Por ser um sujeito ativo no processo de

¹³⁰ RAMOS, Eduardo. Otelo o barão que está pobre e doente. In: **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 23/12/1971, n° 568, ano XI, p.30-31.

autossignificação social, politiza sua experiência que deve ser tomada como fratura para a produção de novos sentidos para além do irresponsável e boêmio.

As reiteraões de Sebastião como Prata se multiplicam por repetições são pretensões no efeito de verdade a reclamar uma história, imbuídas do ressentimento pela contradição entre seu lugar político e sua situação de miséria. Na contraposição da memória que o desqualificava, Sebastião como Prata nos apresenta uma outra possibilidade de interpretação interligada ao modo que se relacionava com o meio artístico com o mútuo respeito, conforme enuncia na Revista *Manchete* de 1978:

Paulo Afonso Grissolli/Diretor de teatro – Quando anunciei a algumas pessoas que iria convidar você para trabalhar em Alice, houve quem dissesse que era loucura minha, pois você é um profissional irresponsável. Convidei, estou satisfeítíssimo e me vejo trabalhando com um dos mais comoventes profissionais de teatro com que tenha convivido. Que é que você tem a dizer a esses que me desaconselharam seu nome?

– Bem, Grisolli, você me fez tantos elogios na pergunta que eu vou responder rapidamente. Dou a esses que disseram que eu era irresponsável, inicialmente, a mesma resposta que o selecionado brasileiro deu ao Brasil inteiro. Acontece que, atualmente, eu estou trabalhando numa organização onde os ensaios são pagos. Onde cada vez que eu me dirijo ao diretor comercial da organização com um problema, o diretor procura resolver com a maior humanidade possível. É o que não acontece na maioria das outras organizações artísticas do nosso meio. As televisões muitas vezes não pagam cachês ou atrasam meses. Ora, o artista tem que viver todo dia, e não pode esperar. Já que se está falando muito em Brasil-Grande, acho que se poderia acertar isso. Eu aperto meu cinto na medida do que eu posso... Mas quando eu vejo que o empresário está de má-fé, também fico de má-fé com ele, não tem que talvez. Eu acho que você deveria eliminar de seu convívio essas pessoas – se você se lembrar dos nomes delas, é claro – que disseram que o artista chamado de Grande Otelo é irresponsável.¹³¹

Todavia, os desencontros, o ostracismo, as dificuldades em suprir materialmente as necessidades da família, produzem na vida de Sebastião como Prata crises existenciais, cujos desajustes deságuam em fugas. É neste contexto que Sebastião como Prata separa-se de Olga Vasconcelos e vai morar com Josephine Hélène, conforme o próprio afirma na revista *Desfile*, em 1984, ao fazer uma avaliação retrospectiva da sua participação e dos negros na televisão brasileira:

O próprio Othelo, no entanto, ao relembrar trabalhos posteriores aos tempos de Carlos Machado, fala em atuações em “várias televisões”, onde começou na linha de shows, passando depois para as novelas, de

¹³¹ HOLANDA, Ronaldo Buarque de. Grande Otelo no paredão. In: **Revista Manchete**, 1978, p.94.

certa forma confirma que nunca deixou de ser aquele garoto livre que só fazia praticamente o que queria:

“No Bravo (novela da Globo), me deu a louca outra vez. De vez em quando me dá uma coisa, me dava umas loucuras e eu deixava de cumprir os compromissos e me entregava aquela loucura do momento. A loucura do Bravo resultou no meu casamento com Josephine Hélène. Deixei a novela no meio, fui pra Bahia atrás dela, largando a família aqui. Era casado, há muito tempo, com a Olga Vasconcelos, tinha quatro filhos. Abandonei tudo e fui viver com a Josephine. E estamos Juntos há oito anos, numa boa”.

E juntos fizeram Feijão Maravilha, novela a respeito da qual seu comentário extrapola o próprio trabalho para entrar em considerações sociais:

“Nos demos muito bem trabalhando juntos. Mas nos demos bem com aquela coisa do brasileiro, do autor brasileiro, que olha para o negro e olha a mulata. Ela, num papel de mulata requestada por muita gente e eu no papel do negrinho trapalhão fazendo confusão. E realmente agora, através de Vargas (onde atores negros interpretaram brancos), você pode ver que o negro pode representar e ter um lugar dentro da dramaturgia brasileira. Apenas, esse lugar não lhe é dado. Na realidade o negro é que, mercê de uma abertura maior nas escolas, nas universidades, o negro começa a ter uma penetração e realmente a se integrar na sociedade brasileira. Estamos em 1984..., já que a abolição foi em 1888, a gente tenha nosso lugar de fato e de direito.”¹³²

A problemática negra é um constante nas falas de Sebastião como Prata refletindo sua própria experiência, apesar de não assumir uma liderança da causa negra. Abrindo do campo artístico ao político social, a exemplo do relato à Revista *Fatos e Fotos* em 1970:

O HERÓI VAI EMBORA: AQUI ESTÁ DIFÍCIL

“Por todas essas coisas vou embora para Londres porque aqui a situação está difícil. Você vê: ninguém tem o direito de ser o que é. Não tenho problemas maiores porque falo italiano, inglês, espanhol muito bem. E modéstia à parte, falo muito bem o português. Se não tenho a cultura que devia, é culpa exclusiva do país em que nasci. Porque no Brasil ninguém é realmente culto. Portanto, o problema não é sou meu. Mas, de qualquer forma, gosto muito de ler. Por exemplo: estou lendo agora A Casa da Água, do meu amigo Antônio Olinto, sobre a vida dos negros na África. É muito interessante – sobretudo, porque nós, brasileiros, devemos muito aos africanos. A comida, a música, a nossa cultura, tudo é negro. Agora, acontece que o negro só é aceito na nossa sociedade quando é engraçado ou quando tem fama. Eu sou aceito porque sou o Grande Otelo, e os outros me respeitam pela maneira de olhar, de dizer sim ou não. Quando digo sim é pra valer, e quando eu digo NÃO é pra valer também. Fui boêmio na Lapa e lá todos sabiam que não valia a pena brigar comigo porque eu era zangado, vivo zangado e vou morrer zangado. Uma coisa que admiro: os verdadeiros, é claro. Eu já estou velho para ser hippie, mas acho que está chegando a hora de explodir este mundo velho de

¹³² Grande Othelo – sua vida, sua glória. **Revista Desfile**, Rio de Janeiro, mar. 1984, nº 74, p.147.

guerra. Você não acha que é hora de decidir se é gente ou bicho? Eu, modéstia à parte, sou gente, não sou bicho, não...”¹³³

Sebastião como Prata, nas diversas entrevistas, vai revelando suas facetas nos âmbitos profissional e pessoal. Faz-se necessário reconhecer que, em sua velhice, tem consciência do malefício do álcool, descartando-o e respaldando-se na educação e, sobretudo, na religiosidade. Frequenta o terreiro que lhe serve de anteparo na lida com as crises, o que é explicitado ao relatar o processo de aproximação com a sua nova companheira, Josephine Hélène, em 1977:

(...) “Quando eu conheci Josephine, estava numa fase muito triste, totalmente desiludido, desestimulado. Eu era um morto; permanecia deitado na cama, em posição fetal, e só levantava para ir à cozinha encher o copo (e o copo) de álcool. Eu havia abandonado tudo o que se relacionava com a minha vida”. Os grandes olhos de Otelo brilham como se quisessem chorar: “Para que se entenda o que a Josephine representa para mim, é preciso voltar um pouco ao passado: a primeira vez que casei, pensava que fazia as coisas direitinho, que corria tudo bem. Um dia, a minha mulher deu um tiro no filho dela – o Chuvisco – e em seguida se matou. Mais tarde, conheci outra mulher, a Olga Vasconcelos, e nos casamos. Tive cinco filhos (quatro homens e uma mulher) e mais duas netinhas. Mas as coisas voltaram a se complicar, até que se tornou impossível. E aí começou a minha fase de regressão.”

Mas o destino (sempre o destino) reservava para Otelo, aos 61 anos de idade, mais uma paixão, tão forte quanto qualquer adolescente. Foi amor à primeira vista, como ele mesmo diz: “A mim qualquer pessoa não interessava. Mas, quando olhei para a Josephine, deu aquele estalo. Mas nossas negas só querem saber de rebolar as cadeiras. Essa me surpreendeu: o objetivo dela era diferente do das nossas negas.” O amor de Otelo e Josephine tem a proteção dos santos e é ela quem conta: “Quando nos conhecemos, o Otelo atravessava um fase ruim e achava, inclusive, que não tinha mais nem condições de decorar os textos. Ele falava sempre, também, no centro de umbanda que havia abandonado. Um dia, fui sozinha à cabana do Pai Joaquim Mina. Falei com a mãe-de-santo que nós precisávamos de paz e tranquilidade. Ela me mandou acender uma vela para meu anjo de guarda e outra para o dele”. Coincidência ou não, a verdade é que a partir daí as coisas mudaram: “Todo mundo tem consciência de que o relacionamento com as pessoas e com a gente mesmo só é bom quando estamos com a cuca boa. A nossa ficou e começaram a surgir as novas oportunidades: Otelo foi convidado para fazer a peça Vivaldino e Seus Dois Patrões, ao meu lado. E ele parou de beber.” Otelo interrompe: “Todo mundo sabe que fui um dos maiores cachaça do Brasil. Hoje não bebo absolutamente nada”. Uma vitória da garra gaúcha de Josephine. E é ainda sob a proteção dos santos que eles curtem esse tempo de felicidade: “Fui criada na religião católica, mas

¹³³ Grande Otelo em Londres: “Macunaíma não é bicho”. In: **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 05/03/1970, ano X, nº 473/474, p.25.

nunca encontrei respostas nela. As respostas vieram quando freqüentávamos a umbanda. Vesti a roupa e hoje sou umbandista”.(...) ¹³⁴

Apesar do seu próprio preconceito em relação às negras, a religiosidade afro-brasileira se afirma como o elemento básico do seu existênciário. Todavia, apesar de assumir a Umbanda como sua opção religiosa, se casa na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo:

Para a semelhança com o final feliz de uma superprodução da Atlântida não faltou nem mesmo o Rools-Royce: Grande Otelo e Josephine Hélène tiveram para a cerimônia de seu casamento tudo a quem tinha direito. Num cenário de cinema – a capela da Pontifícia Universidade Católica, na Gávea – e cercados por pessoas bonitas e famosas, os noivos – impecavelmente vestidos – confirmaram na última quarta-feira, através da cerimônia civil e religiosa, dez anos de vida em comum, numa produção que antes de terminada já contava com respeitável público: os estudantes que, do lado de fora, acompanhavam, pelas vidraças o ato. ¹³⁵

A dubiedade religiosa de Sebastião como Prata é um elemento que o acompanha desde a infância, contudo, a sua relação com a umbanda, se reforça na medida em que sua idade avança, conforme manifesto por ele na revista *O Cruzeiro* em 1968:

FILHO DE XANGÔ

Ele tem quatro filhos. Um deles já demonstra talento parecido ao do pai: dança e compõe. Um outro já participou de filmes, mas os outros querem carreira superior: ou engenharia ou diplomacia.

– Acredito em horóscopo e veja: sou libra, signo dos poetas, dos apaixonados, e meus filhos têm signos que combinam com o meu, inclusive minha mulher, que é Virgo. Isso ajuda. Acho que ajuda também ser filho de Xangô e Iemanjá. Eu acredito que 70% da religião Umbanda é perfeita. ¹³⁶

Contraditoriamente, a medida em que Sebastião como Prata avança em idade e passa a ser louvado pela consagração e aceitação como ator, acentuam-se as disparidades entre o seu ser figura pública e cidadão negro artista, apesar de sua constante celebração. Ao fazer-se no espaço do outro, criando suas táticas e astúcias, Sebastião como Prata manifesta suas trampolinagens peculiares ao processo de constituição como sujeito negro social. O mesmo se vale de sua condição de figura

¹³⁴ CALMON, Maria do Carmo. Grande Otelo e seu novo amor. In: **Fatos e Fotos**, Brasília, 11/07/1977, nº 829, ano XVI, p.52.

¹³⁵ Dez anos Depois, o casamento com Josephine Hélène. In: **Revista Fatos e Fotos**, Rio de Janeiro, 28/05/1984, nº 1.187, p.4.

¹³⁶ BARROS, Tereza. A alma boa de Grande Otelo. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 30/11/1968, ano XL, nº 48, p.118.

pública para divulgação de seus trabalhos, acentuando a realidade que o afirma como Grande Otelo. Contudo, Sebastião como Prata produz rastros que quebram a referida construção quando fala sobre si, reclamando o direito de construir sua própria história. Politiza sua constituição social, significado sua infância, adolescência, fases adultas, familiar, bem como sua condição como negro ator. É possível afirmar que suas lembranças assumem duplo sentido, percebidas em sua constituição imagética e, concomitantemente, presentes por meio de suas “falas” sobre a definição de tal processo. Nesse jogo, Sebastião como Prata situa-se como negociador que referenda algumas memórias sobre si, apregoadas pelos meios de comunicação e, em contrapartida, ressignifica as imagens que o desqualificam e tem a intenção de transformá-lo em elemento de consumo pelo veio artístico.

Considerando-se a dimensão pretérita da memória vinculada à ocasião, Sebastião como Prata, pelas diversas entrevistas, afirma o campo relacional e o mercado, apresenta-se como um sujeito social reclamante do desejo de que sua memória extrapole o mero âmbito comercial. É, neste sentido, que foi possível problematizar o processo de constituição de Sebastião como Prata vinculado à sua questão identitária, ampliando nossos horizontes sobre o mesmo, na medida em que buscamos um ser humano, uma pessoa que vivencia as contradições e transformações *na e da* sociedade na sua própria condução pessoal.

Apresentamos o fazer e refazer de Sebastião como Prata, enquanto cidadão negro e uberlandense, pautado nos dimensionamentos das suas relações familiares, o seu ser criança negra em Uberlândia, o transitar pelo campo e a cidade, nos diversos espaços populares, as residências dos Freitas e de outras famílias da elite e a formação familiar proporcionada por seus avós maternos, que lhes legaram a religiosidade afro-brasileira atrelada ao catolicismo. Nesta lógica, perscrutamos o processo em que, além de negro e uberlandense, o mesmo se faz também paulistano, local onde também experimenta a negociação cultural em sua formação.

Em sua cidade natal se faz criança negra, artista, religiosa, adotada. Tem seus horizontes ampliados ao viver nas ruas, abrigo de menores, casa dos Queiroz e convive com os artistas negros nas Companhias Negras de Teatro de Revistas. Nesses espaços, longe da sua família, Sebastião se viu impelido ao negociar para sobreviver, o que o marcou acentuadamente. De negro uberlandense e paulistano Sebastião, a partir da metade da década de 1930, se embrenha no Rio de Janeiro reclamando tornar-se negro e carioca. Para sua afirmação social e enraizamento à nova localidade, vale-se do universo

da negritude, vinculando-se às suas práticas, o que lhe permite assumir o ser negro, já que se destituíra da proteção das famílias que anteriormente o adotaram que, de algum modo, suavizavam seus sofrimentos, discriminação, preconceito e racismo, aspectos peculiares a seus pares.

Na sua luta pela sobrevivência, funda uma poesia própria que lhe faculta lidar com a diversidade de situações pelo viver. Daí, recorre à religiosidade, ao álcool, aos ensinamentos das famílias que o criaram e à sua própria experiência em Uberlândia no alcance de fazer-se então negro e carioca. No Rio de Janeiro, se pluraliza em cidadão negro, ator, músico, pai, figura pública, amante, boêmio, político e produto cultural dentre outras adjetivações vinculadas ao experimentado que o constitui enquanto pessoa na sua afirmação de sujeito social.

Embora Sebastião assuma tais qualificativos, não se exime de ser negro. Suas representações, via meios comunicação, o espraíam também para além do âmbito artístico ao evidenciar sua negritude. Tal processo, no entanto, é instituidor de sua memória por lembrança que o desqualifica reforçando o seu ser negro.

A pluralidade de adjetivações que compõe o viver de Sebastião manifestam sua complexidade em fazer-se um cidadão negro. Expressa suas táticas e astúcias como estratégias de sobrevivência. Sebastião nos orienta o olhar para ele nos conduzindo à complexa realidade experimentada pelos negros em Uberlândia, São Paulo e Rio de Janeiro. Manifesta sua participação ativa como reclamante que se constitui em cidadão brasileiro, sem abrir mão de seus valores pelos quais, cotidianamente, trava a disputa pelo direito de pertencimento e de sujeito de sua história.

Daí, sua crença no futuro ao perceber o crescimento da participação negra nos diversos setores e, em especial no artístico, pela ampliação dos mesmos no cinema, televisão e teatro. Sua visão da luta pela sobrevivência perpassa a dos demais negros em que a questão econômica impossibilita a “regimentação” social em prol da educação e cultura, tornando-se o racismo e o preconceito mínimos diante de seus objetivos e perspectiva de luta:

JS: Otelo, nós temos pouquíssimo tempo, mas, quando você disse que às vezes pessoas pensam que você é alienado, eu quero dizer, por tudo do que eu te conheço, te quero bem, te respeito, por você ter sido o precursor que é, e ser o gênio que você é, e eu concordo com isso, a minha pergunta final seria a seguinte: 100 anos de Abolição, como você vê o negro a partir de 1989, de agora, já?

GO: Eu poderia ser otimista, poderia fazer um elogio, mas a responsabilidade que o negro adquire a partir de 1988 é muito maior. É

muito maior porque através de vários caminhos, aos trancos e barrancos, o negro conseguiu chegar aqui. Ele tem a obrigação de passar três vezes, no mínimo, dessa meta, consolidar-se, e eu digo novamente, é uma questão mais social e econômica, do que uma questão de preconceito contra o negro. Porque o preconceito na raça humana é contra muita coisa. A raça humana se coloca de um lado contra aqueles que acham que são marginalizados, e fim de papo. Tanto faz ser negro como branco, existe a separação de classe social. A separação econômica existe. Então nós temos que nos capitalizar para poder caminhar mais cem anos num progresso tecnológico, num progresso intelectual. Porque os intelectuais brancos também reclamam de não terem onde publicar seus livros, onde passar seus filmes, onde fazer seu teatro. Nós não temos espaço, porque infelizmente, globalmente, nós estamos atrelados ao capitalismo que vem de outras terras.¹³⁷

Desse modo, Sebastião se faz a expressão futura de seus antepassados ao apropriar-se de seus legados na construção de seu presente e vislumbra, pelo teatro da vida, um novo horizonte de expectativa apoiado nos predecessores em diálogo com atualidade.

¹³⁷ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100 anos de abolição. In: BARBOSA, Maria Trindade (org.). **Consciência negra, depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**. São Paulo: MIS Editorial, 2003. p.82-83.

8.

**O FAZER E REFAZER COMO NEGRO NO BRASIL
POR SEBASTIÃO COMO PRATA¹:
FRAGMENTOS DE UMA IMAGEM DO POSSÍVEL**

8.1. A EXPRESSIVIDADE DO SER NEGRO: POLÍTICA E VIDA

“Nos demos muito bem trabalhando juntos. Mas nos demos bem com aquela coisa do brasileiro, do autor brasileiro, que olha para o negro e olha para a mulata. Ela, num papel de mulata requestada por muita gente e eu no papel do negrinho trapalhão fazendo confusão. E realmente agora, através de Vargas (onde atores negros interpretam brancos), você pode ver que o negro pode representar e ter um lugar dentro da dramaturgia brasileira. Apenas, esse lugar não lhe é dado. Na realidade o negro é sempre marginalizado também. Agora é que, mercê de uma abertura maior nas escolas, nas universidades, o negro começa a ter uma penetração e realmente a se integrar na sociedade brasileira. Estamos em 1984... Recém o negro começa. Talvez lá por 1988, já que a abolição foi em 1888, a gente tenha nosso lugar de fato e de direito”. (Revista Desfile, 1984).

Não parece novidade a postura política assumida por Sebastião como Prata em relação ao seu espaço profissional e, sobretudo, sobre o que pensa e acredita concernente aos negros do país? Sua significação, no fundo nos leva a perguntar: que país é este? O que é ser negro (a) no Brasil? Como eles viveram e ainda vivem? Como atuaram, lutaram e ainda lutam? Quais foram suas conquistas? Por que numa sociedade que se diz democrática não tenham um lugar de fato e de direito? Por que só às vésperas

¹ O falar sobre pelo mesmo decorre do seu ver e experimentar num engajamento sem filiação, sintonizado as condições para a luta que lhes eram oportunizadas. Legitimava as formas de luta dos movimentos, sem, contudo, integrá-los, o que implica repensar em que consiste o engajamento.

de um século da abolição da escravatura é que começa a inserir em escolas e universidades?

Tal inquietude nos leva a considerar que a aceitação social não equivale ao reconhecimento, haja vista que o mesmo para além do respeito deve oportunizar tratamento compatível a valoração atribuída ao sujeito. Há um hiato entre a aceitação de Sebastião como Prata, símbolo nacional do cinema brasileiro e o que a vida lhe sonsegou como negro e artista e o conduz a ironizar o racismo experimentado. Lembra que em 1984 marca o processo de redemocratização do país, pela campanha das Diretas Já e a organização dos movimentos sociais politicamente organizados ou não, estavam que busca nas brechas o respeito aos direitos civis.

Desta feita, ocorre um distanciamento entre a aceitação dos negros e seu reconhecimento social, pois o último demanda considerá-los atores de suas histórias. Contudo, até então são vistos apenas presentes na sociedade e impedidos de usufruir cidadania. Neste sentido, reporta ao *agora* indicativo do tempo presente e ao *talvez* como elemento de dúvida vinculada à comemoração da abolição. O agora, expressa as conquistas destituídas de reconhecimento, enquanto o talvez, presentificador do centenário da abolição da escravatura, manifesta a possibilidade de um futuro reconhecimento pela reflexão que conduza à afirmação do papel do negro na sociedade. Desta feita, para Sebastião como Prata tal comemoração deveria ressaltar o papel do mesmo e sua relevância ao país a fim de ser considerado. Ao referir-se às conquistas de seus pares, pela presença no âmbito educacional, ainda tem dúvida dos seus futuros incertos e ao dar a ler o sentido de 1988 como de relevância para os negros, o faz como uma abertura possível, mas ainda não consolidada, que pode sim vir a ser concretizada.

A meu ver, a dúvida, consiste numa forma de caracterizar o celebrismo da abolição dos escravos, sem a efetivação das mudanças necessárias de fato aos mesmos. Se por 96 anos pouco se fez em prol dos negros o que esperar em apenas 4 ? Tal fala não se faz única. Entrecruza-se à pluralidade de outras, em jornais e entrevistas, nas quais politicamente em relação ao seu universo profissional e, sobretudo, refere-se a seus pares, percebido na Revista Jornal do Brasil, editada em 1985, em comemoração aos 70 anos como de Grande Otelo, quando, no entanto, de Sebastião:

Grande Otelo acha que o Brasil precisa acertar contas com o negro. “A situação não melhorou, nem para os negros nem para os artistas de um modo geral”, reclama. E espera que muita coisa seja feita. Está meio perplexo, diz que nunca o viu tão afoito e sugere: “Brasil, já que está nu, dá um de Rodin e pára pra pensar.” No momento, anda fazendo uns

planos, não revelados, que se derem certo vai passar o resto da vida na Europa ou numa fazenda no interior. Grande Otelo se confessa admirado de ter chegado aos 70 anos. Considerar um alívio. “É um tempo em que você pode se orgulhar das coisas que fez. As más se tornam boas, e as boas, melhores ainda”.²

Embora não seja plausível afirmar o atrelamento de Sebastião como Prata aos movimentos negros em seu percurso, há que ressaltar as pululações sempre que oportunas engajadas aos mesmos de maneira fragmentária, mas consistente para aferir a sua peculiar forma de luta, em consequência da impossibilidade de outra, por ser conhecedor da realidade sistêmica e conjuntural. A circulação por uma pluralidade de locais e profissões lhe conferem um raio x social das próprias perspectivas de engajar-se. Por ser figura pública e objeto de interesse do mercado, seu forte apelo comercial como produto cultural consumível, o tornou presença constante nos diversos meios de comunicação nacionais e lhe oportunizam manifestar suas visões, como expressas em 1970, no *Jornal Pasquim*:

Odette – Então o preconceito racial no Brasil é um fato?

Otelo – Claro. Existe preconceito racial em todas as áreas, inclusive na área artística. Você não vê nunca um preto numa situação de destaque. Eu pra chegar ao ponto que cheguei tive que dizer muito “sim senhor”. Tive que me agachar muito, não me agachei demais que era pra não aparecer o bumbum, não é?

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

Otelo – E que é que o Milton Gonçalves está fazendo agora?

Odette- Parece que ele está fazendo televisão.

Otelo- Fazendo o quê em televisão.

Odette- Trabalhando como ator.

Otelo – Mas fazendo o ator que ele é?

Odette – Isso não sei, porque realmente ele é extraordinário.

Otelo – Aí é que está o tal de preconceito. Por que eles não fizeram uma novela com um preto? Por que que pintaram o Sérgio Cardoso de preto pra fazer *A Cabana do Pai Tomás*?

Odette – Talvez porque o Sérgio também seja ótimo ator.

Otelo- É só por preconceito. Em primeiro lugar, eles acham que o negro é um irresponsável, segundo, eles acham que negro não tem capacidade pra fazer determinados papéis. Então, ainda hoje pintam o branco de preto pra fazer papel de preto. Foi ótimo o que aconteceu com essa novela, porque deu oportunidade a uma atriz que estava perdida, a Ruth de Souza. Outra preta que teve uma boa oportunidade foi aquela que fazia a empregada da casa do Antônio Maria, se não me engano o nome dela é Jacira. O pessoal aí quis me arrebatar para a campanha que queria fazer contra o fato de Sérgio Cardoso fazer o preto da *Cabana do Pai Tomás*.

² CARONE, Helena. O pequeno grande homem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13/10/1985, ano 10, nº 493, p. 29.

Odette – Que campanha era essa?

Otelo – Os atores negros queriam se reunir pra defender o fato de que atores negros podiam fazer. A cabana do Pai Tomás. Eu acho que o único ator negro que temos pra fazer aquele papel seria o Milton Gonçalves. Aí chegamos à questão do tipo. Eu, por exemplo, não tenho tipo. O Pai Tomás é um negro forte, grande. Mesmo que Milton fizesse teria que compor o tipo, embora ele seja maior do que eu. Em teatro existe a questão de peso do personagem e creio que o Milton daria o peso do Pai Tomás.³

É imprescindível para a leitura isenta e atenta considerar que Sebastião como Prata atuava singularmente à parte de movimentos organizados até à década de 1970, quando os mesmos passam a contar com seu reforço pioneiro na busca do seu fazer sujeito social. Tais recordações se fazem representativas da sua postura política assumida e revelam que atuava em causa própria e da negritude brasileira. Suas falas se apresentam dualmente significativas, uma vez que reportam ao seu próprio espaço e simultaneamente, como sujeito, percebe e interfere na sociedade em distintos tempos, mesmo que fragmentariamente, deixando as marcas de uma militância efetiva superposta a uma apregoada omissão.

Afirma-se em permanente demanda pró-construção de uma necessária consideração do ser negro pensante, criativo, atuante e transformador. Isto marca a transmutação do despolitizado para um sujeito não apenas para si como também para os demais, ação demonstrada pelos artistas negros em rejeição à indicação de Sérgio Cardoso para atuar na Cabana do Pai Tomás por reconhecerem seus talentos em preconceito que os excluía do campo artístico. Tal contradição de bastidores traz à tona os conflitos e articulações referentes aos negros na dinâmica sócio-cultural.

São imagens que transcorrem no e sobre o tempo não apenas por denúncias e reclamações, mas apelam ao possível ao manifestarem lutas e conquistas do movimentar negro na sociedade. Isso demonstra que aceitar ou assumir determinados papéis ou lugares não significa apenas conformismo, mas modo de arregimentar táticas para alçar a novos espaços e posições no âmbito da luta pela sobrevivência. Vale-se das ocasiões para aludir, denunciar e, ao mesmo tempo, reivindicar o seu lugar no não lugar e, desta feita, visibilizar a cultura negra pulsante, mas silenciada e obscurecida pelos intentados descartes que a conduzem a esquecimentos. Suas falas suscitam e se fazem lembranças da existência negra, bem como do próprio direito que tem em integrar-se de fato. Neste

³ LARA, Odete. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 22/28-01/1970, nº 31. p. 17. Entrevista com Sebastião Prata.

sentido, se outrora, suas atuações se fizeram no espreitar criado por ele para intervir tanto em causa própria quanto de seus pares, na reabertura política, pós Ditadura Militar de 1964, publiciza os seus dizeres, situando-os no presente como avaliação do passado e projeção do futuro, por lembranças que trazem as marcas do experimentado, visto e desejado para os negros.

Pela vivência, é tido como uma notoriedade, o que aliado à sua idade, o faz voz autorizada a abordar o negro na sua totalidade. Torna-se referencial privilegiado para publicizar, o que pensa do seu espaço de atuação e do modo no qual nele os negros foram e ainda são tratados, bem como para lê-los enfrentando os desafios do cotidiano.

Avalia otimista sua existência no século XX, vislumbrando dias melhores por participar de uma peça teatral sobre Getúlio Vargas, em que atores interpretam brancos.

Se *O Pasquim* refere-se à década de 1970 e nos faz lembrar a Ditadura Militar, a revista *Desfile* nos conduz à abertura política em 1984. Menciono que aspirações de Sebastião como Prata não se concretizaram ao final da década de 1980, já que a realidade para os negros, apesar dos avanços, ainda se mantinha do seguinte modo, conforme ele próprio nos relata, no ano em que a abolição completava um século:

GO: A discriminação racial, na minha opinião, passa muito pela discriminação econômica. Eu, por exemplo, economicamente pude ir até o terceiro ginásio, por isso já estava apto para falar inglês, francês, e até italiano, que estudei no palco. Espanhol, aprendi, porque espanhol qualquer brasileiro fala. E não era para enfrentar a discriminação, era para poder entrar dentro do ambiente. Quando não sabia alguma frase em francês, pedia ao primeiro ator para me ensinar a pronúncia. Eu já sabia pronunciar, mas essa era uma maneira de eu chegar a falar com o primeiro ator, que em geral era branco. Eu não ligava para o fato dele ser branco, tinha sido criado com brancos, e nas minhas brigas infantis, apesar de eu ter ouvido muitas vezes negro fedido, aquele negro que me chamava de negro fedido, às vezes dividia a merenda comigo depois. Não era uma coisa pensada. Fomos muito influenciados pelas lutas dos negros da América do Norte, principalmente as de Martin Luther King. Nessa época nosso disciplinador foi o Abdias Nascimento. Seu ideal era agirmos como na América do Norte, absolutamente separados dos brancos. Mas isso pode ser feito porque o negro americano soube capitalizar. No Brasil, devido à maneira como se processou a abolição, o negro não pode se capitalizar, não recebeu pedaço de terra. Na América do Norte, os negros, quando foram libertados, receberam terras.⁴

Sebastião como Prata reforça que, apesar da liberdade, cem anos após, os negros, ainda não obtiveram a autonomia pela carência econômica a que foram

⁴ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100 anos de abolição. In: BARBOSA, Maria Trindade (org.). **Consciência negra, depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**. São Paulo: MIS Editorial, 2003. p.71.

submetidos. Por sua experiência no lidar com os desafios diverge de Abdias Nascimento que apregoava o separatismo racial por considerar a diferença entre as negritudes brasileira e americana, em que a primeira se paupérrima na abolição, contrariamente à segunda que recebe terras e se capitaliza. Encarnava a própria indefinição para o enfrentamento direto, apesar de ter-se mostrado versátil nesta busca nos campos profissional e existencial.

A meu ver, a sua postura se pautava pela lógica cujo fazer no espaço do outro era condicionado pelo contexto e condições ofertadas. Desse modo, vai nos desvelando o que era ser negro, por confrontações baseadas em astúcias e táticas pelo quais driblava, burlava e ocupava para avançar. Sobretudo, nos chama atenção à necessidade de considerar as experiências anteriores e os modos praticados pelos quais vai alcançado e mantendo suas conquistas. Apresenta-se distanciado das proposições de seu amigo Abdias Nascimento quanto à luta em prol da negritude brasileira:

JCR: Em todas as matérias que dependessem da comunicação você ia bem.

GO: Eu ia bem, com ia mal nas que dependiam de repetição, como matemática. Essa comunicação em mim é nata, e existem outros negros assim. Houve negros, durante a escravidão, com essa comunicação. Negros que vieram da África, como a minha bisavó, Silvana da Costa, que veio da África e que tinha uma comunicação nata. O fato de perguntar ao primeiro ator da Companhia como era uma frase em francês, sendo que eu já sabia como é que se pronunciava em francês, era uma maneira de me comunicar, de não ficar sozinho, isolado. Eu sempre fui estimado, estimado mesmo, e não paparicado, porque ia para taberna também, e era multado quando chegava atrasado. Quando não decorava o meu papel era advertido, e por isso sempre vivi em comum com um elenco todo de braços. Isso se tornou um costume. Só em 1944 o Abdias me chamou a atenção para determinadas circunstâncias. A Revolta da Chibata, o Almirante Negro – que nunca houve um almirante negro –, um general negro- eu até vi um general negro, mas na reserva. Por isso tudo continuei imitando Carmem Miranda, mas prestando mais atenção naquele meu irmão que não podia entrar pela porta da frente, nem fazer imitação da Carmem Miranda, porque não tinha competência para atuar. Aí apareceram outros irmãos com capacidade para o jornalismo, para a comunicação. Porque não há dúvidas que o negro – e aos 72 anos acredito que devo ter algum peso para dizer –, o negro tem uma comunicação tremenda, ele é naturalmente bom, e se comunica naturalmente. Mas assim como há os bons, há também os maus. Como o branco é ambicioso, o negro também é ambicioso. É um ser humano, deseja sempre mais. O ator nunca fica satisfeito, quando isso acontece, ele morre. O Advogado também nunca fica satisfeito, branco ou negro, ele nunca fica satisfeito, tem sempre uma causa que ele quer defender, e defender bem. Em todas as profissões acontece isso, o que cria uma

igualdade que está no ar, porque tanto o branco discrimina, como o negro também discrimina. O negro discrimina os próprios irmãos.⁵

Sebastião como Prata apóia-se no amadurecimento existenciário avalista de sua criticidade, não eximindo os seus próprios pares do caráter discriminatório. Ou seja, embora compartilhe das concepções defendidas por Abdias Nascimento, vai além, por não considerar a mera distinção entre as raças isenta de demandas prévias mais urgentes e necessárias para uma eventual segregação. Decorrente da sua vivência com Sebastião como Prata, o mesmo faz as seguintes considerações para o livro *Grande Otelo em Preto e Branco*:

(...) Quando, em 1936, o racismo paulista me tornou a existência impossível, vim para o Rio e reencontrei Grande Othelo, já pisando o gramado da fama que não o abandonaria mais. Em nossos encontros, afluía sempre a discussão sobre a questão racial. Ele me achava um radical, criador de casos. Para ele, quando se afirmava como ator de tantos recursos cênicos, o racismo não parecia algo tão sério. Em 1944, fundei o Teatro Experimental do Negro (TEN). Desde que, em Lima, eu assistira à peça *Imperador Jones*, com o papel-título interpretado por um branco pintado de preto, jurei que lutaria para que os atores negros ocupassem os espaços merecidos. Nessa época, minha amizade com Othelo ampliou-se. Frequentei sua casa na Urca, onde nos brancos tempos da fome muitas vezes alimentei o corpo e o espírito naquele ambiente otheliano.

Minha persistente luta pelos direitos do negro levou Othelo a dizer que eu queria “separar as raças”. Mas nunca hesitei, ontem e hoje, em considerar Grande Othelo um artista genial, porém, um negro que sofria cruel exploração de certos empresários que quase destruíram o maior talento histriônico surgido no Brasil entre negros e brancos. Tentaram reduzi-lo a uma única dimensão: cômico. Raras oportunidades foram dadas para que mostrasse tudo a que tinha direito. Quando a chance surgia, Othelo respondia ao desafio com interpretação dramática impecável, como em *Amei um Bicheiro*.

Grande Othelo sempre foi solidário com o TEN. Só contracenamos uma vez, quando Jacy Campos nos levou ao programa *Câmera Um*, da TV Tupi. Fomos colegas no Ministério do Trabalho onde, no Serviço de Recreação Operária, fizemos shows para trabalhadores junto com Alaíde Costa, Baden Powell, Ângela Maria e outros. Em 1966, nos debates sobre uma *Introdução à Arte Negra*, que organizei, Othelo foi um dos conferencistas, discorrendo sobre a arte de fazer rir.

Ultimamente, Othelo se mostra mais compreensivo com a minha permanente resistência ao racismo e à discriminação racial que, em cada um, evolui de maneira diferente. Mas a amizade se impõe apesar disso.

O poder criador de Othelo transformou-o num verdadeiro mito, mesmo considerando-se apenas a dimensão do seu humorismo. Othelo resume, em suas performances, o que há de mais valioso e permanente na história

⁵ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100 anos de abolição. In: BARBOSA, Maria Trindade (org.). **Consciência negra, depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**. São Paulo: MIS Editorial, 2003. p.75.

do nosso teatro, cinema, tevê e show: É o símbolo maior do gênio negro brasileiro. A generosidade de sua vida é rivalizada pelos esforço que despende para domar obstáculos postos em seu caminho, e pela luz pura e criativa que emana de sua alma com a dádiva radiosa dos Orixás. Eu te celebro, irmão. Axé!⁶

É possível apontar que para além das divergências entre ambos prevalece o reconhecimento à genialidade de Sebastião extremada por Abdias que se indignava com a desvalorização financeira a que o mesmo se submetia. Reforça Sebastião como o poder de criador embora reduzido ao cômico, que quando solicitado responde sobejamente em demais gêneros, fazendo-se a estrela-mor dos artistas brasileiros negros ou brancos.

Para Sebastião como Prata, de imediato o negro brasileiro urge capitalizar-se e instruir-se para firmar sua autonomia, por cuja astúcia é percebido como os brancos, portador da pobreza acentuadora da desigualdade.

A sua filosofia enquanto cidadão negro consiste num eterno trabalhar e, desta feita, sonha com uma outra sociedade em que negros e brancos pobres tenham de fato seus direitos consumados. Entre o sonhar e o experimentar, tem a seguinte certeza do que a ele se reserva:

Veja – No ano passado você virou busto na praça principal de Uberlândia, foi tema de documentário a cores, recebeu várias homenagens. Isso significa que está se aproximando a hora da aposentadoria?

Grande Otelo – De jeito nenhum. Não pretendo parar nunca. Vou morrer no palco ou na coxia. Ou nos bastidores, fazendo alguma coisa. Aposentado eu estou desde o ano passado. Recebo 2000 por mês do INPS.

Veja – Mas você não se sente cansado, envelhecido?

Grande Otelo – Ao contrário. Meu temperamento nunca esteve tão próximo do Bastiãozinho da Tia Silvana, um garoto bom e alegre. Mas esse reencontro exigiu uma longa e penosa caminhada.

Veja – Grande Otelo, você é um sentimental!...

Grande Otelo – Todo ator é um sentimental. Do contrário não seria ator. A gente tem que ser um doido, um sentimental, um idealista. Se não for assim, não poderá ser um bom ator.⁷

No diálogo, Osvaldo Amorim, o interpela como Grande Otelo, quando se trata de Sebastião como Prata e expressa sua jovialidade, apesar da idade que o faz sentir-se ainda como o Bastiãozinho da Tia Silvana.

⁶ NASCIMENTO, Abdias. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**. Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p.21.

⁷ AMORIM, Osvaldo. Eu sou todo cordura. In: **Revista Veja**, Rio de Janeiro, 14/02/1973, nº 232, Abril, p.5.

Sebastião como Prata deixa entrever em sua velhice que viveu permanentemente lutando pela existência e já maduro e com mais tempo, ao contrário de abdicar-se, com mais veemência se engaja na empreitada que só findará com a sua morte. Desse modo, reafirma a sua condição operária e equivalente à dos comuns que após aposentarem-se dependem de trabalhar para assegurarem o auto sustento.

Suas criações em distintos tempos e espaços expressam uma cultura que persiste em meio às contradições e negociações do existir para além das rotulações, por um agir com jeito, incansável, renovável, no trabalhar em brechas e no fazer da arte despedaçada explicitação do oculto e contraditório. Desta feita, é como um clarão reluzente do que se apresenta em migalhas, mas com vida e existências próprias entrevistas como visíveis por uma lógica que as pulsam na sociedade. Sebastião como Prata deve ser lido como expressivo dos muitos modos de operacionalizar o universo social que lhe conferem identidade, daí suas ações serem como práticas do criar para existir exemplificados nos mais de 100 personagens criado para o cinema. Por sua vez, se faz fragmentos que nos conduzem à memória dos prováveis, dos indícios e vestígios de outra história dos negros possível de se construir.

Por meio da sua experiência constata-se uma cultura negra persistente em fazer visível suas práticas e valores que permeiam e dão sentidos ao peculiar universo e, dessa forma, ao seu lugar de pertencimento. Até à morte continuava a sonhar com a possibilidade de criar, de ser produtor e poeta, o que exemplifica sua realização pessoal pela publicação do seu livro *Bom dia, Manhã*, em 1993, conforme depoimento de Luiz Carlos Prestes Filho:

(...) Nos despedimos cheios de planos. Para mim o livro de poesias que o ajudei a organizar era um começo. Depois de tantos anos de amizade finalmente nos casamos: “Ih, olha que esse negócio de casar com homem não é uma coisa boa não, Luizinho. Vira esse seu olhar pra outro lado”, brincou ele na porta do apartamento. Só agora entendi que não era brincadeira. O Otelo já estava de intimidade com a Elis, já tinha arranjado uma boa opção de casamento, seu coração já estava no céu. Caía a tarde na Rua Siqueira Campos como um viaduto, e ali, num apartamento, o Carlitos do nosso cinema, bêbado, trajado de irreverências mil, me disse num abraço: “Um dia você vai sentir pena de não ter beliscado o pernil dessa nossa ceia, de não ter tomado da minha cerveja.” Que pena que esse dia chegou tão rápido. Na quinta-feira seguinte, ele saía de cena para sempre.⁸

⁸ GAIO, Ana. Luiz Carlos Prestes Filho: o último encontro. In: *Grande Otelo – um mestre na difícil arte de viver*. **Revista Manchete**, 04/12/1993, n° 2.174, p.21.

Tal obra é uma concretude de parte da vivência lembrada representativas da suas parcas realizações pessoais enunciativas de seus atos de criações. O lançamento da sua obra foi marcado por tristeza e frustração, pois:

Na terça-feira da semana passada, Grande Otelo foi a Brasília participar do lançamento do seu livro de poesias, Bom dia, Manhã. Lançado em outubro no Rio de Janeiro acabou lhe pregando uma peça. “No dia do lançamento no Rio, apesar de termos enviado mais de 500 convites, só compareceu meia dúzia de pessoas e apenas nove livros foram vendidos”, relembra José Mário Pereira, da editora Topbooks. Pereira conta outra história para ilustrar a solidão em que vivia o ator. “Antes de lançar o livro, perguntei quem ele gostaria que convidássemos. Ele respondeu que eu poderia chamar quem quisesse porque ele não tinha mesmo amigos.”⁹

Em meio às suas contradições e dilemas, o livro finaliza-se na primeira e exclusiva tiragem de 500 exemplares. Suas demais criações se fizeram esquecimentos, embora seus projetos, como desejo de memória, levam-nos a outras possibilidades de interpretações e construção de novas representações, a exemplo do papel de diretor. Imagine um negro diretor de cinema, o grande sonho manifesto, do qual fora impedido. Tal função é um sonho desde a década de 1950, acalentado até às vésperas de sua morte. Isto é, pretende construir um filme sobre a sua trajetória de vida, ligando-o à cidade do Rio de Janeiro, em especial ao Elite Clube. Por isso Júlio assim o interpreta:

(...) Há uma semana, aproveitou a passagem do presidente Itamar Franco pelo Rio para pedir um financiamento de 1,5 milhão de dólares. Pretendia fazer um filme sobre a malandragem carioca na década de 30. Enquanto aguardava a resposta, decidiu ir a Nantes, onde seria homenageado no festival que exibiria um documentário francês sobre artistas negros brasileiros. Mas não passou do desembarque, em Paris. Talvez devesse ter ouvido as próprias palavras escritas em seu livro. Num dos poemas, rimou: Sabe de uma coisa, João
Tão cedo não quero ir a Paris não.¹⁰ (...) O Otelo se sentia com a bola cheia. Toda hora me mostrava as matérias sobre sua audiência com o Embaixador José Aparecido onde pediu um milhão de dólares para o “filme da vida”, Gafieira Elite. Lembrou velhos sambas e cantou “junto” com a Elis Regina *O bêbado e o equilibrista* em maior sintonia: “Luizinho, se eu morrer quero ir pra lá onde esta moça está, só pra ficar cantando com ela essas coisas corajosas. Sabe que fui eu o primeiro que disse pra Elis que ela venceria todas, que seria a nossa estrela maior... E não fique com ar de desconfiado não, Luizinho! Cê parece mesmo que já nasceu adulto.”¹¹

⁹ A comédia ficou triste. In: **Revista Veja**, São Paulo, 01/12/1993, ano 26, nº 48, p.109.

¹⁰ A comédia ficou triste. **Revista Veja**, São Paulo, 01/12/1993, ano 26, nº 48, p. 109.

¹¹ GAIO, Ana. Luiz Carlos Prestes Filho: o último Encontro. In: Grande Otelo – um mestre na difícil arte de viver. **Revista Manchete**, 04/12/1993, nº 2.174, p. 21.

As reiteradas investidas frustradas no intuito de fazer-se produtor permite-lhe a consciência do seu enquadramento rotulado e excludente para qualquer outra função, o que não o desanima, mas reforça-o na intenção em continuar no seu intento. Tal desejo aparece reiteradamente em diversas épocas tempos, sem esmorecimento, a exemplo dos acima citados, respectivamente em 1969 e 1993.

Tal aspiração de Sebastião como Prata, procede desde seus tempos de glória no Cassino da Urca e da Atlântida, conforme fica explicitado em jornais e revistas. As suas tentativas em empenhar no seu antigo sonho são exemplificadas e noticiadas pela Revista Manchete em 1969: “Meio século de bom-humor- se não dele, pelo menos dos outros. É o que Grande Otelo vai levar para as páginas de um livro autobiográfico, que está escrevendo.”¹²

Ecos das criações de Sebastião como Prata atravessam e perduram no tempo, mesmo que em forma de indícios e vestígios presentificados em rastros. Sua arte fragmentar à arte enuncia sua humanização e expõe as contradições de uma sociedade que a usurpa, apesar de permitir-lhe torná-la pública e expressiva. Daí se fazer viva e consistente em seus desejos de memória visibilizadores da vitalidade e habilidades do peculiar universo. As imagens dos seus ressentimentos que se firmam no e sobre o tempo, no que diz respeito a realizar filmes, em especial referente à Gafieira Elite no Rio de Janeiro, expressam-se nos trechos a seguir:

No cinema, Otelo vai participar, ainda este ano, de um filme dedicado à sua própria vida, escrito por Nelson Rodrigues e Alinor Azevedo e que será dirigido por Roberto Faria. Fará outro, “Gafieira”, com argumento escrito por ele, parceria com Ismar Porto e que pretende mostrar o que é uma gafieira por dentro. Sua visão do cinema brasileiro: “é como um sujeito que estudou, se preparou, tem todos os conhecimentos, toda disposição, e não encontra onde trabalhar”.¹³ (...) No momento, Otelo tem pronto um argumento que ainda não conseguiu levar para o cinema: “Gafieira”. Já estive com o banqueiro Magalhães Lins, até, mais lhe propuseram que ele, em vez de “Gafieira”, filmasse a sua própria vida. (...) Grande Otelo, que vai fazer 52 anos em outubro, disse que pretende “fazer uma auto-análise para ver onde errou e, se possível, corrigir esse erro”, acrescentando que no futuro vai escrever um livro que pode ter o título, *To be or not to be*”, já que não consegue produtor para o seu filme Gafieira.¹⁴ (...) – o que gostaria mesmo – ressalta – era montar uma peça que fiz com o Ismar Porto, chamada Gafieira, porque ela é toda a história

¹² SÉRGIO, Renato. As memórias de Grande Otelo. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 23/08/1969, nº 905. Acervo da Funarte.

¹³ REIS, Antônio Moura. Sem mágoa aos cinquenta Otelo quer ser advogado. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21/03/1965. Pasta Biografia Grande Otelo/Acervo Funarte.

¹⁴ **Grande Otelo queixa-se no Museu da Imagem e do Som de que cinema já não o quer**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27/05/1967. Acervo da Funarte.

e a vida de uma gafeira, mas até agora ninguém se interessou de fato por ela. Tivemos promessas da United Artists e da Condor, que se mostraram interessadas em filmá-la. Fizemos argumento cinematográfico, mas acabou dando em nada.¹⁵ (...) Muitos são os seus planos que incluem filmes, teatros e publicação literária. Se alguma coisa se pode desejar a ele, é que os seus planos se tornem realidade e que ele continue com a mesma disposição de sempre para espalhar por si o seu humor sadio e inimitável.¹⁶

Sebastião como Prata, sujeito memória produz sentidos em diferentes tempos e espaços, diversamente, porém, confluentes a mesma significação. A bricolagem, apesar da aparência de unicidade visa a diversificação de explicitações de seus ressentimentos como se reiterativas de seus clamores ao longo do tempo.

Pelos diversos meios de comunicação depreende-se a permanência de um ideal nunca consumado de transpor a carreira de ator para a de diretor. Fica explícito a problemática do racismo no ambiente artístico, por, apesar de sua aptidão, não lhe oportunizarem o propósito, impondo-lhe uma dormência representativa do caricatural. Talvez, tal fato decorresse do medo das implicações que o roteiro poderia trazer no trato de questões da renegada negritude, que, certamente não se furtaria a abordar. Daí a sugestão de um filme sobre si em abandono ao seu ensejo. Contudo, tal veio se faz expressivo em sua militância racial, que nas demais temporalidades sempre foi sua preocupação:

Na primeira página do argumento de Gafeira está escrito: “Ideia: Grande Otelo; adaptação, roteiro e cenarização: Ismar Porto. Para Grande Otelo, o filme, se realizado é o seu sonho, mostrará a vida de um homem boêmio comum na década de 1930, no Rio de Janeiro. Segundo ele, todos os principais atores deverão ser negros. O nome gafeira foi inspirado numa casa de danças existente, na época, na Praça da República, próxima à Rua Frei Caneca. Alguns críticos que já leram o argumento afirmam que Grande Otelo foi influenciado nesse filme por Orson Welles, de quem se tornou amigo há mais de 20 anos, quando o diretor inglês visitou o Rio para realizar o filme Tudo é Verdade nas Favelas Cariocas.¹⁷ (...) – Artisticamente disse Grande Otelo – falta muita coisa. Tenho grandes planos para 66. Pretendo formar Minha primeira peça será <<Native Som>>. É a história de um negro que mata uma branca por acaso e que com isso cria uma série de embaraços. O financiamento é que <<são elas>>. Dinheiro não falta por aí, só espero merecer a confiança dos produtores para formar a minha própria companhia, o que já não é sem tempo.¹⁸ (...) Grande Otelo tem um sonho a realizar: pretende montar,

¹⁵ A alta do guerreiro. **Jornal do Brasil**. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

¹⁶ COSTA, Haroldo. Otelo, o Grande. **Diário de Notícias**, 23/06/1968. Acervo da Funarte/Homenagem Grande Otelo.

¹⁷ Grande Otelo vive afastado da tela contra sua vontade, **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27/05/1967. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

¹⁸ Grande Otelo: a vida começa aos 50 anos, **Última Hora**, Rio de Janeiro, 11/10/1965. Acervo Funarte/Pasta Grande Otelo.

juntamente com Abadias dos Santos o “Teatro Experimental do Negro”. E o realizará com absoluto sucesso, são os nossos votos.¹⁹ (...) Se por um lado Otelo pretende embarcar com sua bagagem cultural para longe do Brasil, por outro, ele reconhece que o seu papel na luta pela emancipação do negro e do povo brasileiro é importante. “É por isso que eu não fujo. Não posso fugir dessa guerra. Enquanto estiver vivo, estarei da mesma forma atuando e lutando com a força do meu pai Xangô Alapim, meu protetor espiritual”.²⁰

Os fragmentos reforçam a permanente preocupação de Sebastião como Prata para com a negritude. Ao contrário de ser influenciado por Welles conforme o texto, a meu ver, confirma o contrário, ou seja, que fora o mentor e não o seu aprendiz nas diversas ocasiões. Deixa sobressair sobremaneira a implicação da negritude para Sebastião como Prata.

Embora expressivas dos seus ressentimentos, suas mágoas se travestem em lembranças e acentuam-se como repetições que ressoam em relação à impossibilidade de realizar outros trabalhos para além do ser ator, apesar de ser referência do cinema nacional:

Assim como Macunaíma, o herói sem caráter de Mario Andrade, no filme de Joaquim Pedro, Sebastião Prata, nobre como o metal que lhe dá nome, é um símbolo vivo da cultura brasileira.²¹ (...) Grande Otelo, que já era grande quando em pequeno trabalhou ao lado da fabulosa Carmem Miranda no antigo Cassino da Urca, decorridos trinta anos mantém o seu prestígio junto ao público brasileiro. Ainda hoje é o nome mais importante de qualquer elenco, seja no cinema, no teatro, na televisão ou em buate.²² (...) Um dos famosos atores brasileiros, praticamente já fez de tudo em nossos meios artísticos, menos, justamente, o que faz nesta peça: teatro aclamado.²³ (...) Se outros méritos não tivesse, a todos sabemos que Grande Otelo é o maior ator espontâneo do Brasil, de um ele poderia ser orgulhar – o domínio absoluto que possui sobre as platéias de “music-hall”.²⁴

Os pequenos fragmentos o engrandecem reforçando-o como um grande homem das artes, cujos conflitos enaltecem a sua imagem de gênio, reatualizando uma dada forma de lê-lo e vê-lo e que apesar de valorizar a sua arte cômica com ela se conflita por não possibilitar sua expansão para outros campos. Por isso, é questionada por ele, daí as

¹⁹ Otelo, o Grande! **TVsul**, Porto Alegre/Rio Grande do Sul, 16 a 31 de dezembro de 1964, p.29. Acervo Particular de Tadeu Pereira dos Santos.

²⁰ O Triste Sonho de Otelo, **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, 27/10/1987. Acervo Funarte/Pasta Grande Otelo.

²¹ 54 anos com Otelo. **Jornal O Dia**, Rio de Janeiro, 1969. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

²² No Cartaz Otelo, o Grande! **O Jornal**, Rio de Janeiro, 04/09/1966. Acervo da Funarte/Pasta biografia.

²³ GRANDE OTELO, 09/1961. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

²⁴ MACHADO, Carlos e NETTO, Accioly. Grande Otelo. **Revista Night And Day/Cassino da Urca**, Rio de Janeiro, 1973. P.08.

queixas: “Eu já escrevi textos de humor, mas nunca tive a oportunidade de vê-los aceitos no teatro, no cinema ou na televisão.”²⁵

Suas intervenções apóiam-se na constância de sua insistência, o que lhe confere o caráter de lastro pungente na imensidão dos clarões de sua arte em busca da elucidação de outras habilidades para a compreensão de si. Por essa lógica, ao olharmos retrospectivamente até à década de 1930, identificaremos testemunhos seus manifestando o desejo de memória e a luta para concretizar as suas criações, conforme Pedro Bloch, em 1964 na revista *Manchete*:

O POETA – Muita gente mais se espantaria com Grande Otelo se conhecesse o poeta dos versos impregnados de imensa tristeza e transbordante ternura, como estes que Otelo escreveu quando da morte do Presidente Kennedy:

“É hora de caminhar o caminho [da volta, meu irmão.
Já choraram teu choro, não choraram contigo.
Já riram teu riso, não riram contigo.
Cantaram tua música, não cantaram contigo.
Beberam tua cachaça, não beberam contigo.
Amaram tua mulher, meu irmão. Tu não amaste a mulher de ninguém.
Tu foste amado como quiseram. Não amaste ninguém como quiseste.
É hora de caminhar o caminho de volta].”²⁶

Em 1964, em plena Ditadura Militar, causa espanto descobrir que nos sonhos de Prata se esconde um poeta sensível? Talvez por que:

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação.²⁷

A presença de Sebastião como Prata no cenário artístico brasileiro traz à tona a possibilidade de perceber outras representações afro-brasileiras numa sociedade que

²⁵ SÉRGIO, Renato. Eu, Grande Otelo, “Estou prestando atenção aos problemas de minha casa e do Brasil”. In: *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 15/10/1983, nº 1.643. p.27.

²⁶ BLOCH, Pedro. Entrevista com Grande Otelo. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 14/03/1964, nº 621, p.43.

²⁷ HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra?. In: *Da diáspora. Identidades. Mediações culturais*. Belo Horizonte. UFMG, Brasília: Unesco, 2003.p.342.

mesmo multicultural ainda tem dificuldades em reconhecer a importância da diversidade étnica e a riqueza da cultura negra na sua constituição histórica. É neste sentido, que Milton Gonçalves²⁸ faz depoimento sobre Sebastião como Grande Otelo, quando na verdade, refere-se a Sebastião como Prata, para o livro *Grande Otelo em Preto e Branco*, qualificando-o do seguinte modo:

Falar de Othelo é falar de mim. Ele é dos primeiros que, com seu talento, vem vencendo, rompendo barreiras, rompendo preconceitos, fazendo história. Milagre dos milagres! Sobreviveu numa dramaturgia que não o levou em conta. Mesmo assim, seu talento explodiu: Moleque Tião, Moleque Othelo, Tinguá, Sancho Pança, Justo, são fases deste Othelo múltiplo de sentimentos e atitudes controversas. Para quem saiba ver e decifrar, aí estão suas máscaras de talento e sabedoria. Ave, Othelo! Axé!²⁹

Milton Gonçalves ao se reconhecer em *Grande Otelo* o faz representativo dos atores negros no desbravar espaços, sem sucumbir à desvalorização a que eram relegados, mas, ao contrário, reluzindo no ofuscamento.

Da mesma forma, manifesta Jacira Silva³⁰:

²⁸ “Milton Gonçalves (Monte Santo de Minas, 9 de dezembro de 1993) é um consagrado ator brasileiro. Pai do também ator Maurício Gonçalves, casado com Oda Gonçalves desde 1966, com quem tem três filhos. Começou a carreira em São Paulo, por acaso. Em vez de ser o motorista da família para qual sua mãe trabalhou, Milton preferiu tentar a profissão de gráfico e, um dia, depois de assistir à peça *A Mão do Macaco*, a convite do ator Egídio Écio, saiu maravilhado. Tratou de entrar logo para um clube de teatro amador, do qual passou para um grupo profissional. Um novo diretor carioca procurava um ator para fazer um preto velho na peça *Ratos e Homens*. O diretor era Augusto Boal e, o grupo, o Teatro de Arena de São Paulo. “Lá encontrei Gianfrancesco Guarnieri, Flavio Migliaccio, Oduvaldo Viana e tantos outros. Estudavam história do teatro, impostação de voz, postura, filosofia, arte e política.” Neste grupo, Milton Gonçalves sentia-se absolutamente à vontade. Afinal, estava num grupo que não se preocupava se ele era negro ou não. Miltonescreveu quatro peças, uma delas montada pelo Teatro Experimental do Negro e dirigida por Dalmo Ferreira. “Ali aprendi tudo o que sei sobre teatro. Foi fundamental para a minha compreensão do mundo.” Militante do movimento negro, Milton Gonçalves chegou a tentar a carreira política, nos anos 90, ao candidatar-se a governador do estado do Rio de Janeiro, em 1994. Gonçalves foi também o primeiro brasileiro a apresentar uma categoria na cerimônia de premiação do Emmy Internacionalem 2006. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Milton_Gonçalves. Acesso em 20/06/2015.

²⁹ GONÇALVEZ, Milton. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**, Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p.111.

³⁰ “Jacira Silva (São Paulo, 7 de maio de 1940 — São Paulo, 17 de fevereiro de 1995) foi uma atriz brasileira, mais conhecida por seu trabalho em telenovelas como *Antônio Maria* da Rede Tupi, onde fez sucesso como a empregada Maria Clara. Na Rede Globo participou de produções de grande êxito como *Irmãos Coragem* (1970), *Uma Rosa com Amor* (1972), *Corrida do Ouro* (1974), entre outras. Desde os três anos de idade Jacira dizia que iria ser cantora como Angela Maria. Ainda adolescente trabalhou como secretária e logo depois se inscreveu em um concurso de beleza para mulatas, conquistando o primeiro lugar.

Mais conhecida, tentou se firmar como cantora se apresentando em programas da TV Excelsior na década de 1960. Em 1964, incentivada pelo ator Sérgio Cardoso foi fazer um curso de teatro e estreou em na TV em 1965 na telenovela *Ambição*. O reconhecimento e sucesso como atriz veio em 1968 na TV Tupi em *Antônio Maria*, novela de Geraldo Vietri. Foi para a TV Globo no início da década de 1970 e se destacou em novelas de sucesso como *A Cabana do Pai Tomás*, *Pigmalião 70*, *Uma Rosa com Amor*, *Os Ossos do*

Qual dos deuses africanos inventou você, Grande Othelo?
 Tão pequenininho e tão grande!
 Tão frágil ... e tão gigantesco!
 Tão brasileiro... e tão cidadão do mundo!
 Tão humano... e tão genial!
 Tão volátil ... e tão palpável!
 Tão menino... e tão maduro!
 Tão cômico... e tão dramático!
 Tão negro... e tão arco-íris!
 Tão retaguarda... e tão vanguarda!
 Tão enredante... e tão enredo!
 Tão verso... tão reverso... e tão transverso!
 Basta olhar para ver.

E olhando seus passos ligeiros, percebendo seu ar irrequieto, sei das suas ingadações. Você, pedra primeira, que furou com sangue, suor e lágrimas, a abertura da rocha para todos nós. Você que sonha, luta e se rebela por um quinhão maior dentro da nossa etnia. Leva-me a pensar que o panteão dos deuses africanos se reuniu para soprar vida àquele que seria único, àquele que ad eternum seria erê (criança). A você, menino-grande, tudo é permitido, porque a sua sensibilidade maior faz do nada tudo!³¹

Seus versos proporcionam dimensionar Sebastião nas personificações Sebastião como Prata e Sebastião como Grande Otelo. No primeiro, ela o qualifica por ser tão: pequenininho, frágil, brasileiro, humano, volátil, menino, cômico, negro, retaguarda, enredante e verso; o segundo tão: grande, gigantesco, cidadão do mundo, genial, palpável, maduro, dramático, arco-íris, vanguarda, enredo, reverso e transversos.

É perceptível o conjugar da ação manifesta em Sebastião como Prata com a representação explícita em Grande Otelo, ambas expressivas de Sebastião.

Na tessitura de sua ode a Sebastião como Grande Otelo, Jacira Silva no intento de dotá-lo de transcendência articula elementos das mais dispares naturezas em pares com sentidos antagônicos para concluir afirmando que sua unicidade advém da junção dos deuses africanos que conjuntamente moldaram Sebastião como Grande Otelo para ressaltá-lo como elemento étnico. Alude ao seu pioneirismo para os afro-brasileiros enaltecendo sua luta, por abrir oportunidades para os demais posteriormente, numa militância ampliadora dos horizontes e não restrita a movimentos.

Na impossibilidade de tal proposição numa sociedade marcada por conflitos e exclusão, na qual pela promoção dos usos e desusos, produzem-se os descartes da

Barão, Corrida do Ouro e Sétimo Sentido. Foi casada com o diretor de televisão Wálter Campos e deixou a carreira de lado por alguns anos para fazer faculdade de Filosofia e depois de Psicologia. Morreu após mais de dois meses em coma, depois de sofrer um derrame cerebral". Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacyra_Silva. Acesso em: 07/07/2015.

³¹ SILVA, Jacyra. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**, Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p.14.

cultura negra, coloca na contramão e se vale do jogo das contradições quando reporta à negritude, de modo a deixar entrever ter exercido outras atividades, se lhes oportunizadas. Daí, manifestar os seus desejos de memória:

“Coisas que admiro e que eu gostaria de ter feito? Gostaria de ter criado um dos shows da qualidade do Chico Anísio. Gostaria de ter criado o monólogo de José Vasconcelos, o do italiano que comprou um carro, este enguiçou e o carro tem tudo, menos macaco. (“Cinco Milhões e não tem macaco!”) Gostaria de ter vivido um dos grandes monólogos de Oscarito. Agora... se você me pergunta que ator eu gostaria de ser...Mesquitinha! Nunca chegarei aos pé dele. Era o Carlitos Nacional. Era o patético genial. Com ele todo mundo se sentia um pouco funcionário público, um pouco surrado pela vida. Ternura, piedade, bondade, resignação, alma. Nunca mais teremos outro Mesquitinha! Gostaria que Roberto Farias filmasse minha vida. Gostaria de fazer mil e uma coisa como o Negrinho do Pastoreiro.”³²

Tais explicitações são oportunas para desentranhar o que o sistema tenta ofuscar, esconder como expressivas do processo de anonimato social que o mesmo promove ao escancarar suas entranhas, ilustrativas de um racismo à brasileira, em que há uma pseudo inclusão para efetivar a exclusão. Assim, afirmamos que as suas diversas participações nos filmes manifestam, por imagens, as contradições inerentes a própria sociedade. Nessa direção, em 1972, Sebastião como Prata faz as seguintes queixas para Borjalo³³:

³² BLOCH, Pedro. Entrevista com Grande Otelo. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, 14/03/1964, nº 621, p.43.

³³ “A carreira de Borjalo começou em Belo Horizonte, no jornal *Folha de Minas*. Logo ele passaria para *O Diário de Minas* e de lá para o Rio de Janeiro, onde foi colaborador das revistas *A Cigarra*, *Manchete*, *O Cruzeiro* e *O Cruzeiro Internacional*. Seus cartuns mais marcantes foram os que traziam mensagens ecológicas, assunto pouco abordado naqueles anos 1950. Ficou conhecido fora do Brasil ao ser incluído entre os sete maiores caricaturistas do mundo no Congresso Internacional de Humorismo, em 1955 na Itália, e passou a ter trabalhos publicados no exterior, em veículos como *The New York Times* e *Paris Match*. Pouco depois, foi apontado como um dos cinco maiores do mundo por outro mestre do desenho, o romeno naturalizado norte-americano Saul Steinberg. Ainda nos anos 1960, passou a trabalhar em televisão, integrando-se à equipe de Fernando Barbosa Lima na *Esquire*, agência de comunicação que realizava programas para as principais emissoras do país, como as TV Rio, TV Excelsior, TV Tupi, TV Itacolomi, entre outras. Em 1966, deixou a *Esquire* e foi para a TV Globo, convidado pelo então diretor-geral da emissora, Walter Clark. Na Globo, Borjalo trabalhou 36 anos, primeiro como diretor de programas, depois diretor de criação, diretor-geral da Central Globo de Produção, e, finalmente, diretor de controle de qualidade. Foi um dos principais parceiros do executivo de produção e programação José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, na implantação do chamado “padrão Globo de qualidade”. Além de atuar na direção de televisão, Borjalo nunca deixou de desenhar. Mas adaptou seus desenhos à linguagem da TV. Nos anos 1960 ilustrava os programas que dirigia com caricaturas de olhos e boca móveis, para dar a impressão de que “falavam”. Atores e/ou locutores dublavam os bonecos. Os primeiros bonecos falantes (como o próprio Borjalo apelidou essas caricaturas em papel-cartão) apareceram no Jornal de Vanguarda da TV Excelsior, e o mais famoso deles foi a Zebrinha da Rede Globo, criada em 1972 para divulgar os resultados da loteria esportiva.[1] Nos anos 1990, já usando os recursos da computação gráfica, criou alguns “cartuns-eletrônicos” para as vinhetas de intervalo da Globo, os famosos “plim-plins”. Também participou, por muitos anos, dos “Debates

Você tem estado muito perto de mim. Passou pelo corredor e disse na rapidez da máquina, com relação ao MEC-Música, que quando eu quero, eu faço. Eu quero sempre. O que acontece é que, depois de tantos anos, fiquei estereotipado pela maioria dos produtores que nós temos. Então é aquela coisa de que: - Isto é bom pro Othelo. Há pouco tempo tentei apresentar um quadro escrito por mim e não recebi a mínima atenção. Você sabe que eu sou criador e até já pensou na hipótese de uma colaboração minha mais efetiva. Tenho estado arrasado, embora não o pareça, pelo fato de não ser ouvido nas idéias que tenho. Acresce a circunstância de que cheguei a Grande Othelo com muito improviso criado por mim, coisa que agora me é negado. Quero me jogar inteiro na organização que tantas chances me deu e não posso. Isto me emburrece cada dia mais. Pense nisso e veja o que pode fazer por mim. Um abraço do Grande Otelô³⁴

O excerto acima traz os clamores de Sebastião como Prata pelo reconhecimento de seus atributos e do que realizara como criador, bem como o protesto pela sua estereotipação e denegação que julga injustos, pelo fato de apesar de sua qualidade ser, por tal modo, espoliado e silenciado no emburrecimento. Já provou o que tinha que provar e pergunta o que mais é necessário para ser aceito como um criador: “acresce a circunstância de que cheguei a Grande Othelo com muito improviso criado por mim, coisa que agora me é negado. Quero me jogar inteiro na organização que tantas chances me deu e não posso”.³⁵ Nota-se que está nos corredores do poder político solicitando, com o pires na mão, apoio e chance para desenvolver seus projetos culturais, o que confirma Maurício Shermann³⁶:

Populares" do radialista Haroldo de Andrade, na Rádio Globo AM do Rio de Janeiro. Borjalo e Haroldo foram grandes amigos. Foi casado com a autora e roteirista de novelas Marilu Saldanha, com quem teve dois filhos, a atriz Helena e o radialista Gustavo, e dois netos, o professor de Educação Física Bernardo e o jornalista Bruno Saldanha. Borjalo morreu em 2004, aos 79 anos de idade, em decorrência de um câncer na boca.”

³⁴ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Carta para Antônio Carlos Magalhães. Disponível em <http://www.ctac.gov.br/otelo/frameset.asp?secao=textos> Acesso 20/05/2015.

³⁵ **Ibid.**

³⁶ “Maurício Sherman Nizenbaum (Niterói, 31 de janeiro de 1931) é um diretor de televisão brasileiro. Um dos mais conhecidos e respeitados nomes do *showbusiness tupiniquim*^[carece fontes], Maurício começou no teatro como ator, sendo inclusive premiado, além de comandar diversos espetáculos do *Teatro de Revista*. Ainda como ator, fez vários vilões nas comédias da Atlântida. Foi praticamente um dos “inventores” da TV brasileira. Já trabalhou com Chico Anysio, e era um dos diretores preferidos de Nelson Rodrigues.

Nos anos 40, foi responsável pela dublagem em português de alguns clássicos da Disney, começou com a dublagem da 1ª voz de Pinóquio em *Pinóquio*, dublagem do Príncipe Philippe de *A Bela Adormecida* e outros mais. Em 1961, foi responsável pela direção da primeira versão televisiva de *Gabriela, Cravo e Canela*, baseada no livro de Jorge Amado e transmitida pela TV Tupi. A novela foi a primeira da televisão brasileira a ser gravada em videoteipe. Dirigiu na Rede Globo os programas humorísticos *Faça Humor*, *Não Faça Guerra*, *Chico City*, *Chico Anysio Show*, *Fantástico*, *Domingão do Faustão*, *Os Trapalhões* e *Zorra Total* (este, durante 15 anos) bem como trabalhou como diretor artístico do infantil dos anos 90 *TV Colosso*.

Além disso, trabalhou nos anos 1980 como comentarista da Rádio Bandeirantes, onde eram transmitidos diversos jogos do campeonato brasileiro de futebol. Também foi supervisor artístico da Rede

Dei-me muito com Dona Olga, e seus filhos me chamam de tio. Orgulho-me de tê-lo animado a trabalhar quando estava como utensílio na Globo, como se estivesse aposentado. Eu montava o show do Scala e precisava dele. Foi um renascer. Diziam que duraria apenas três meses, e estamos há mais de três anos respondendo a todos, ganhando Ordens, Comendas. Na minha vida, é uma figura muito importante. Nunca nos falhamos. Figura familiar para mim.³⁷

O contato do depoente com Sebastião como Prata por cerca de três anos o leva atestar contrariamente as imputações a ele de irresponsável ou leviano. Reforça o contrário, pelo que nutre pelo mesmo familiaridade.

Situa-se entre o desejo das projeções dos dominantes e, ao mesmo tempo, das aspirações dos seus pares ao se fazer expressão de suas potencialidades em consonância a Stuart Hall:

Além do mais, tendemos a privilegiar a experiência enquanto tal como se a vida negra fosse uma experiência vivida fora da representação. Só precisamos, parece, expressar o que já sabemos que somos.³⁸ (...) Mas reconhecer outros tipos de diferença que localizam, situam e posicionam o povo negro.³⁹

Por quase 60 produziram e reproduziram imagens sobre Sebastião em Prata como Grande Otelo, vinculando-o ao cinema e teatro, o que valeu-lhe a posição de ícone do cinema brasileiro e expressão da cultura nacional. Talvez Sebastião Bernardes de Souza Prata nunca sentira-se à vontade para afirmar que fosse patrimônio cultural brasileiro, haja vista que não lograra uma velhice tranqüila. Ao contrário, até às vésperas de sua morte tivera que trabalhar para garantir a sua sobrevivência, condição peculiar não apenas a tal fase e também comum ao viver dos negros. Em decorrência disso, desdobrou o seu sustento e de seus familiares, contrapondo o ser figura pública e o ser negro pelas condições de existência até o seu ocaso.

A atividade de ator desempenhada por ele se entrecruza a outras profissões, as quais se interligam como expressivas da complexidade e dos problemas em ser apenas

Bandeirantes, tendo dirigido apresentadores como J. Silvestre até 1984 quando foi para a Rede Manchete. Na Rede Manchete foi um dos mais prestigiados diretores, tendo dirigido a primeira edição do *Clube da Criança*, escalando a então modelo Xuxa Meneghel como apresentadora, e descobrindo Angélica, então ainda uma menina de onze anos.” Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Maur%C3%ADcio_Sherman Acesso em: 06/07/2015.

³⁷ SHERMANN, Maurício. Depoimento. In: SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**. Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987, p106.

³⁸ STUART, Hall. Que “negro” é esse na cultura negra?. In: **Da diáspora. Identidades. Mediações culturais**. Belo Horizonte. UFMG, Brasília: Unesco, 2003.p.346.

³⁹ **Ibid.** p.346.

um ator no Brasil, sobretudo, negro. Dentre os trabalhos a que Sebastião como Prata se aventurou, apenas a de funcionário público garantiu-lhe uma aposentadoria.

Valendo-se de sua formação no Liceu Coração de Jesus e do gosto pela leitura constrói interpretações sobre a situação dos negros no Brasil. Embora, já fosse figura pública e, de algum modo, vivenciasse uma situação distinta dos seus pares, manifestou sua preocupação para com os mesmos. Sua subjetividade escriturária exprime seu veio político ao denunciar e, ao mesmo tempo, reivindicar um novo lugar para os negros na publicidade e, desta feita, sua intervenção exemplifica seu atuar nas brechas e suas lutas em prol da negritude, conforme o texto de Sebastião como Prata abaixo:

“Estranho à primeira vista o título. Acontece que lendo um volume de Seleções do Reader's Digest, uma ideia antiga tirou-se me violentamente da cama e fez com que eu resolvesse escrever o que escrevo. Se você leu, procure ler o livro *Fronteiras perdidas*, de W.L. White. É muito interessante.

Li o resumo em Seleções e gostei. Depois, resolvi ler os anúncios dos diversos produtos americanos. Formidáveis como sempre, pecando só num ponto que há muitos anos me chama a atenção, não só em seleções como em todo jornais e revistas de qualquer parte do mundo. As figuras de homens, mulheres e crianças são todas brancas. Por quê? Não me lembro de ter visto num anúncio de geladeira, perfume, aviação, interiores de casa, móveis etc., figuras negras. Qual o motivo, meu Deus? Só me lembro de ter visto anunciando sabão uma gorda negra ou nos anúncios de pasta de graxa, vagões de estrada de ferro com negros encarregados de botar os banquinhos para os brancos subirem, automóveis com motoristas negros. Nunca passageiros de avião, bicicleta ou seja lá o que for de confortável.

Será que negro não tem direito a ter uma casa, comprar bons móveis? Os garotos negros, os homens negros e as mulheres negras querem tudo quanto os brancos querem, senhores anunciantes! Se às vezes não compram ou não usam é porque não foram influenciados pelos anúncios, que poderiam ter negros sorridentes com seu charuto ou cigarros Hollywood ou Continental. Nunca se viu no Brasil uma senhora negra abrindo uma geladeira, tomando um refrigerante ou vestida com um belo maiô e também um senhor negro com seus filhos dentro de um belo automóvel.

O negro nos anúncios, além de uma providência de fundo social, poderia até despertar a atenção pelo pitoresco, pois seria algo nunca visto. O negro, quando veste uma boa roupa (não falo do privilegiado) ou vai para o meio dos seus ou torna-se arrogante, cheio de si, como se tivesse feito uma grande coisa. Por quê? Porque não estão acostumados com a ideia de que podem usar boas roupas. Muitos deles gostariam de usar o que está nos jornais e revistas usados por figuras brancas.

Não é direito, minha gente. Acostumemos os nossos negros a serem bem vestidos nas revistas. Mostremos os garotos negros saindo das escolas, jogando futebol, graças ao Toddy, ou bebês negros reclamando talco Johnson, e estaremos ajudando também a democracia na aproximação dos povos, sem recorrer a doutrinas terroristas. Viva a Light, que botou a figura de um negrinho nos anúncios de racionamento. É verdade que de

uma maneira discutível, mas não chegou a ofender ninguém. E é sempre um negrinho".⁴⁰

É perceptível que Sebastião como Prata no artigo acima enfoca diferentemente a questão da exclusão social dos negros, colocando-se como um sujeito em defesa do reconhecimento da categoria que não deveria sobreviver de migalhas, mas terem assegurados os seus direitos como os brancos. As suas considerações nos conduzem ao processo cujo modo de instituir a lembrança opera esquecimento em relação aos negros. Disto decorre a sua inquietação, já que a ausência na publicidade demarca a exclusão a eles impostas, cuja marginalização configura-se um dos modos de impedir a integração social, haja vista que o universo anunciado lhes é alheio. Contrariamente desabafa indagando o por quê não se considerar o referido segmento. Como ele pergunto: como é possível ignorar uma parcela quantitativa e qualitativa da população que contribui na construção do país ativamente? A meu ver, o fio de sua narrativa denuncia o racismo, preconceito e exclusão social, opostamente aos alaridos da integração e convivência pacífica entre negros e brancos.

As contradições sociais operacionalizaram o racismo e o preconceito no Brasil, cujos efeitos no meio artístico Sebastião como Prata os percebe como cidadão negro, especialmente quando obscurece a participação da negritude nos diversos setores da sociedade, ocasionando, pela marginalização, inclusive do meio publicitário que fala ao público buscando aceitação. As suas observações evidenciam as práticas excludentes com as quais lidara ao longo de sua vida. As denúncias mostram formas de enfrentar a exclusão social, mesmo sendo ele um ícone cinematográfico, que como negro sofre constrangimento e limitação.

No entanto, por ser figura pública lhe era possível intervir socialmente e assegurar a publicização da sua narrativa. Entre a fama e a experiência cotidiana perpassam as agruras do ser negro como as dos demais. Neste sentido, ter conquistado destaque, não permitia que ele esquecesse que jamais deixaria de ser um negro frente à ambigüidade entre a fama e realidade. Mesmo que desejasse romper com a sua negritude, o que não foi o seu caso, a sua pele, a sua conduta e, sobretudo, por ser um elemento mercantil era sempre lembrado na referida condição.

A variação de escala nos possibilitou ler Sebastião como Prata por um ângulo diferente, em que os rastros deixados por ele constituíram-se importante elemento para

⁴⁰PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Apud. CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 151-153.

problematizar o seu processo de humanização na luta pela sobrevivência. Enfim, corta uma linha tênue do tangível e do intangível e vai disseminando aquilo que poderia ter sido e não lhe fora permitido, embora pretendesse. Em tese, ocorre a limitação preconceituosa e racista impeditiva da exploração das suas habilidades ecléticas para além do mero representar do artista forjado na figura de Grande Otelo. Em contrapartida, explicita de que modo agia para que as suas elaborações fossem inseridas nos filmes e trabalhos de outras naturezas das quais participava, conforme manifesto na revista *Careta*, em 1981:

É dever de todo ator ter a cuca aberta até morrer. Antes de todo mundo usar roupa vermelha, eu usava roupa vermelha. Usava roupa amarela, era minha divulgação. Praça Onze foi feita através de uma reportagem do David Nasser – em que ele dizia que no lugar da praça ia ser a Presidente Vargas. Então, bateu na minha cabeça que o pessoal do samba não ia mais ter onde sambar. Fiz uns versos que diziam assim: “Meu povo, esse ano a escola não sai/Eu vou lhes dar explicações/Não temos mais a Praça Onze para as nossas evoluções/Ali onde a cabrocha mostrava seu requebrado/Um grande homem no bronze será por todos lembrado.” Levei para o Herivelto Martins. Depois de **chatear** muito o Herivelto Martins com esses versos, ele pegou e fez a Praça Onze, letra e música. O samba Praça Onze, letra e música, é do Herivelto Martins. Apenas dei a idéia.

Eu arranjava, inclusive, um espaço para o meu caco. Depois tive que aprender a arranjar o espaço para o meu caco. E como o meu caco funcionava, os diretores deixavam – na Urca, principalmente. No cinema, eu levava o caco ao diretor. Muitos cacos eu levei ao Watson Macedo e ele deixou de aproveitar. Muitos cacos eu levei ao José Carlos Burle e ele deixou de aproveitar. Mas eu, malandramente.... Aí é que está o negócio da malandragem. A malandragem não é ficar vagabundeando e sim trabalhar. Trabalhar e achar os furos do sistema. O brasileiro é um grande Macunaíma mesmo. Temos achado os furos do sistema, por isso nós estamos aqui, como os que estão no poder. Somos todos Macunaímas. Talvez eles estejam procurando um furo do sistema. Talvez...

Porque aí é talvez mesmo. Talvez não. Talvez não queiram achar furo coisa alguma. Eles querem achar furo para encher a barriga, a pança deles. Eu procurava os furos do sistema para meter meu caco. E continuo procurando os furos da representação para meter meus cacos. Mas dentro do tempo da representação do outro colega, não atabalhoando e atropelando o tempo de representação do outro colega. E não atropelo também o tempo de representação daqueles que estão representando nos governar.⁴¹

O texto acima é elucidativo do anseio criativo de Sebastião como Prata e, ao mesmo tempo, da conscientização dos próprios limites a que estava submetido, pelo que argutamente vai se fazendo inserido mesmo quando não aceito e atribui o nome de caco

⁴¹ PEDRO, Antônio; ALENCAR, Martha e GREY, Wilson. Depoimento de Otelo. In: **Revista Careta**, São Paulo, 05/11/1981, ano LIII, nº 2750, p.46.

ao que significa verdadeiramente concepções. Sua potencialidade é integralizada via fragmentações que sobrevivem no e pelo tempo indicando outros percursos para o seu devir, o que lhe atesta a sua fluída criatividade.

Sebastião como Prata ao afirmar-se nos espaços e ocasiões possíveis e evoca a essência da contestação que se quer negada, mas pela recorrência se torna sua própria confirmação. É na ambiguidade entre o jogo mercantil e sua capacidade que ele arrisca em espaço que possa sair das amarras do produto cultural. Talvez Macunaíma tenha sido uma dessas oportunidades. A sabedoria popular se faz entranhando pelos caminhos da cultura que se quer hegemônica e sub-repticiamente ocupa brechas, produzindo lampejos que a deixam visível. Torna-se representativa dessa vivacidade desconsiderada.

Por essa perspectiva, é possível uma outra forma de ler a relação de Orson Welles e Sebastião Prata no Rio de Janeiro no início da década de 1940, momento da estada do americano no Brasil a serviço da política de Boa Vizinhança, a qual desdobraria na construção de documentário veiculado internacionalmente:

Foi no início de dezembro, em 1941, que Welles se tornou o embaixador norte-americano da “Política de Boa-vizinhança” na América Latina, tendo como missão fazer um documentário sobre o carnaval brasileiro, a pedido do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Dentro de suas obrigações, somava-se ainda, a realização de programas de rádio no Brasil para serem transmitidas nos Estados Unidos, e de palestras sobre cinema, teatro e artes em geral. Como mencionou o jornalista Edmar Morel, que foi um dos assistentes de Orson Welles no Brasil, essa era uma espécie de troca: o Brasil havia enviado Carmem Miranda para os Estados Unidos e eles nos mandaram Welles.⁴²

Inicialmente a proposta consistia em dotar o Brasil de uma imagem branca, em que as praias cariocas, sua Miss, dentre outros, fossem os referenciais do suporte para o país. No entanto, a estreita relação de Orson Welles, Sebastião como Prata e Herivelto direcionou a referida produção para um outro propósito em que a população negra de condição silenciada ocupa a centralização da trama e, desse modo apresenta o Brasil pelo ângulo da negritude:

Logo ele estaria fora do país de fachada, o ocidente nos trópicos, e em sintonia com o outro lado da moeda, na Praça Onze, conduzido por

⁴² HIRANO, Luis Felipe Kojima. Um Trajeto e Muitos Nomes. In: **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo**: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993). Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 170.

Othelo e pelo compositor e babalaô Herivelto Martins, onde, segundo seu testemunho, o gringo genial um belo dia inventou o samba: desta vez um drinque perturbadoramente sintético, reunindo cachaça com coca-cola. A experiência com Welles, que fica cinco meses no Brasil, uma boa parte no Rio, é um momento de grande importância na vida pessoal e artística de Othelo, que com 27 era só um ano mais velho que o americano. Definitivamente, Othelo bagunça o projeto institucional com seu radical depoimento-demonstração in loco da própria essência da vida e da cultura carioca, permitindo que Welles – que procurava exatamente para isso, estava escrito – chegasse a uma representação radical do país, ultrapassando a versão de um Rio de Janeiro tipicamente sofisticado e progressista, veiculada pelas empresas de entretenimento e pelo estado varguista. Welles o torna protagonista da parte do filme ambientada na cidade no contexto das escolas de samba e da favela – parte I: A história do samba –, enquanto aborda através da saga de um jangadeiro que vem das praias cearenses velejando até a capital, o homem nordestino – parte II: o jangadeiro.⁴³

O conhecimento de Sebastião como Prata sobre o Rio de Janeiro⁴⁴, o contato intimista e as compatibilidades de concepções proporciona esse fluir entre o mesmo e Welles:

A minha história com o Orson Welles daria um livro. Daria uma brochura, mas daria. Desde o primeiro momento com Orson Welles, as coisas foram acontecendo. Quem me apresentou a ele foi o diretor da Carmem Miranda, ela esteve na América do Norte – o homem que ensinou a ela o inglês que ela falava nos filmes. Zacharias Laconeli, foi ele quem me apresentou ao Orson. E me disse que o Orson era o gênio do Século, patati-patatá. Eu já tinha tomado uns tragos. Olhei para aquele grandão e disse apenas alô. Ele disse alô e fui embora. Aí o Orson Welles requisitou os artistas da Urca para entrarem no filme *Tudo é Verdade*. A Urca cedeu todos os artistas mas achou que eu não precisava ir. O Orson Welles cismou e reclamou: “Aquele negrinho, pequenininho, que disse alô.” Aí me chamaram e deu-se um fato muito interessante. Enquanto os artistas, que foram pela Urca, não recebiam nada, eu recebia por dia, naquela altura dos fatos, 500 mil réis. Cheguei a juntar dez contos de réis na mão do meu amigo Herivelto Martins, na casa de quem eu morava. Eu era muito amigo do Herivelto e aconteceu que o Orson precisava de um intérprete brasileiro. Indicaram o Herivelto que era meu amigo da praça Tirandentes. Levei o Herivelto lá no Orson Welles. O Herivelto ia se defender como pudesse mas eu já tinha, de ouvido, um inglesinho dos filmes. Eu não saía do cinema, vivia assistindo os filmes do Mickey Rooney. Tanto que, na época, me chamavam de Mickey Rooney brasileiro. Eu traduzia para o Orson Welles o que o Herivelto queria, com

⁴³ MOURA, Roberto. **Grande Otelo: um artista genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996. p.41-42.

⁴⁴ Tal conhecimento e dado a ler no próprio filme *Carnaval*, já que a cena construída manifesta que “Welles não é apenas um diretor em crise nesse roteiro, mas um turista que experimenta a nova cidade por meio da população local. Otelo seria assim uma espécie de guia, que iniciaria Welles no carnaval carioca. As cenas do Morro com Ruth, a descida dos blocos, a folia na Praça Onze e o derradeiro adeus seriam intermediadas pelo olhar diegético de Welles. Apesar de tornar-se coadjuvante, Grande Otelo ganharia mais cenas nesse roteiro. Um exemplo é que, no lugar de Donna Maria, ele explicaria a Welles a importância da Praça Onze e do carnaval de 1942.”. HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Op.cit.** p. 199-200.

relação aos crioulos da escola de samba, e o Orson gostava muito das idéias, que eu transmitia a ele, do Herivelto. Nós chegávamos muito cedo ao estúdio. E o Orson Welles era a primeira pessoa a chegar. Ele fazia as farras dele, bebia as cachaças comigo e o Herivelto e era a primeira pessoa a chegar ao estúdio, às setes da manhã. Coisa incrível naquela época, no cinema brasileiro. Ele bebia muito bem. Estou falando, por enquanto, do lado legal dele. Quando eu chegava às sete e meia, junto com o Herivelto, ele estava com o relógio, apontando a hora. No mais tardar, às oito, começava a rodar. Esse foi o Orson Welles que eu conheci: pontual, eficiente, bom de copo. Graças a Deus, porque o sujeito que não é bom de copo, não é bom sujeito. Mas ele tinha um lado mau, do ponto de vista que ele era absolutamente crítico. Era de um radicalismo enervante. Fazia um certo bem, mas prejudicava também. No dia em que ele foi me ver no Cassino da Urca, procurei fazer o melhor que podia. Quando fui à mesa dele, a fim de receber um elogio, ele me disse: “Your are overacting”, ou seja passou da conta, representou demais. Eu sabia que isso era errado, mas eu era um ator, na Urca, que estava procurando agradar um amigo. Ele disse violentamente que eu era “overacting”, tinha superatuado. E não gostei. Achei esse o lado mau dele.⁴⁵

Dessa combinação é possível avaliar, tal como Hirano, mesmo reportando a Grande Otelo, quando na verdade, se trata de Sebastião como Prata:

Para Grande Otelo, Welles lhe daria a oportunidade de interpretar diversos sentimentos e sensações num personagem só – um desejo acalentado na entrevista do ator ao semanário Diretrizes (...). Com o diretor, Otelo encontrava abertura para alçar novos vãos e vislumbrar possibilidades diferentes daquelas oferecidas pelo restrito campo do entretenimento brasileiro. Além do mais, Welles lhe transmitia a confiança de que era um ator excepcional, o que lembrava dos tempos de glória experimentados na infância.⁴⁶

Disto decorre ainda outra perspectiva para além do mero ser ator, conforme o próprio Sebastião como Prata faz ressoar na década de 1980 em suas recordações referentes aos anos 1930 em que vive no Rio de Janeiro:

Era o tempo em que o processo criativo não pertencia a um só pessoa. Era um trabalho de autor e ator: “A televisão, hoje, acabou com isso. O ator, agora, deve se limitar a representar o que o autor pensa. Nos tempos do cassino havia diálogo. Na TV, com exceção de Jô e Chico, que são autores, não há mais a criação coletiva. Aliás, com exceção de Renato Aragão, nem tem mais a comicidade.”⁴⁷

⁴⁵ PEDRO, Antônio; ALENCAR, Martha e GREY, Wilson. Depoimento de Otelo. In: **Revista Careta**, São Paulo, 05/11/1981, ano LIII, nº 2750, p. 42.

⁴⁶ HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Op.cit.** p.160.

⁴⁷ LACOMBE, Eduardo. Grande Otelo “Hoje, o ator é um mero repetidor de palavras”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, 19/10/1981, nº 1.052. p. 59.

Sebastião como Prata após 50 anos reflete o seu próprio lugar no campo artístico. Embora as dificuldades iniciais da carreira parecessem mais acentuadas, no início lhe era possível cultivar o seu intento criativo por não haverem restrições a seus papéis, podendo participar da integralidade do processo de produção, enquanto na atualidade com maior conhecimento no campo das artes se ver tolhido não apenas da perspectiva de representar, mas, também do caráter criador ora impossibilitado por dever exercer apenas o atuar.

O rompimento brusco de Orson Welles em relação à primeira proposta nos suscita alguns questionamentos orientadores de uma interpretação do veio macro para o micro, oportunizando uma nova leitura da sua relação com Sebastião como Prata para além do ser ator. Indagamos-nos quais fatores levaram Orson Welles a tal mudança, haja vista que o filme fora encomendado para a Política da Boa Vizinhança. Mais surpreendente ainda é apenas seis meses ser factível construir um filme e ter uma imagem da negritude no e do país, sendo um estrangeiro que não mantinha prévio contato com o Brasil.

Sabemos de antemão que o filme fugiu do roteiro inicial e que Sebastião como Prata e Herivelto influenciaram para essa mudança de percurso. Considerando tal lógica, os apontamentos de Hirano, se voltam a analisar o cinema brasileiro e o racismo, recorrendo a de Sebastião como Prata, mesmo não sendo ele a sua preocupação central. As suas diversas citações trazidas para o presente capítulo são imagens que conflitam com a proposição de sua tese, em que equivale Sebastião como Prata a Grande Otelo, na medida em que sua interpretação visa desqualificar sujeito pelo desengajamento ao movimento negro e firmá-lo apenas em âmbito pessoal, como um negro não negro. Contudo, os escapes oriundos de sua escrita nos possibilitam outra leitura, pelo que me vali de sua tese utilizando da dissonância manifesta por possibilita o dissociar de Grande Otelo de Sebastião como Prata, lançando luz a Sebastião, pelo realce do sujeito e sua humanidade.

Em relação ao filme *It's All True* nos abrem nova perspectiva de ler Sebastião como Prata pelo seu atuar nas brechas e no lidar com as contradições do país que o transformava no grande ator negro, mas ao mesmo tempo o impede de construir representações que valorizem a participação dos afro-brasileiros como atores sociais. O projeto abortado se fundamentava em:

Como discuto a seguir, a Atlântida incorpora certas ideias de Welles e busca uma representação do negro alternativa às da Cinédia e da Sonofilmes. O fim da Guerra e do Estado Novo e o surgimento do neorrealismo italiano propiciarão uma maior abertura para a Atlântida alçar novos vôos, não tão altos, pois a pressão atmosférica hollywoodiana ainda se fazia sentir.

(...) *It's All True* era um projeto radical de representação racial no Brasil, do negro e do mestiço, com desdobramentos posteriores na Atlântida, nas análises de Paulo Emílio Salles Gomes e nos filmes de Rogério Sganzerla. A contenda em torno do filme é uma espécie de jogo de espelhos invertidos: por um lado, determinados jornais brasileiros e o DIP queriam uma imagem que mostrasse que o Brasil estava na trilha certa da modernização; por outro, Welles, entediado com os modelos vigentes de “civilização”, encontra nos negros e mestiços do Brasil potencialidades que haviam desaparecido nos Estados Unidos, criando um retrato de país e uma imagem cinematográfica de negro até então impensáveis ao campo cinematográfico brasileiro – que não dizer hollywoodiano. Por fim, um terceiro movimento pendular empreendido pelo cineasta ia da denúncia de certa segregação racial no Brasil – expressa nas imagens que contrapunham o carnaval dos brancos ao dos negros e mestiços – a um elogio ao que parecia ser um maior integração entre as raças no mesmo país – com cenas em que negros, mestiços e brancos figuravam juntos.⁴⁸

Esse novo olhar abortado pelas questões políticas que aproximavam o Brasil e os Estados Unidos, traz à baila duas questões muito importantes: a primeira relacionada aos problemas raciais no Brasil e de que forma o Presidente Getúlio Vargas e setores das elites conduziram-na e a segunda concernente à participação efetiva de Sebastião como Sebastião como Prata na elaboração dos enredos do filme produzido por Orson Welles no Brasil, a ponto de Hirano ponderar:

Paralelamente à leitura dos relatórios, Orson Welles tinha interlocutores privilegiados, que o ajudavam a definir os rumos do roteiro de *Carnaval*. No cassino da Urca, conhece Grande Otelo e Herivelto Martins, que começam a apresentar outros aspectos do império do Momo carioca. Com eles, descobre que o “*Carnaval's liver or heart*”, eminentemente negro, iria desaparecer para dar lugar à Av. Getúlio Vargas. Frequentador assíduo desse local, onde aprendeu a sambar, Grande Otelo compõe em parceria com Herivelto Martins *Adeus, Praça Onze* um samba em protesto a demolição e homenageando a sua espécie de segunda casa. A canção fica em segundo lugar no concurso de marchas carnavalescas de 1942, perdendo para *Saudades da Amélia*.⁴⁹ (...) Orson Welles ia compondo na sua cabeça episódios de *Carnaval*, quase em co-autoria com as pesquisas e as informações que Herivelto e Otelo lhe transmitiam.⁵⁰

⁴⁸ HIRANO, Luis Felipe Kojima. Um trajeto e muitos nomes. In: **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica** (1917-1993). Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 167.

⁴⁹ *Ibid.* p.162.

⁵⁰ *Ibid.* p.179.

(...) Otelo não seria apenas um interlocutor privilegiado da pré-produção do filme, ele seria a personificação de muitos aspectos do carnaval.⁵¹ (...) A presença de Grande Otelo e da Praça Onze nesses três roteiros de Welles são indícios da colaboração fundamental do ator no projeto de *It's all true* e do peso com que marcou a memória do cineasta nos esboços subsequentes. Welles parece sentir-se em dívida para com Grande Otelo e os jangadeiros. Aos últimos, dedicaria *It's all true*; já o primeiro estaria presente em vários projetos.⁵²

O sentido da co-autoria nos impulsionou a ler a conduta de Sebastião como Prata como político e manifestando a sua preocupação com a causa negra no país. Pensado pela lente de Orson Welles é visto conduzindo a cultura negra a um novo patamar afastado do viés da desqualificação. A intenção é mostrar lugares da tradição popular ameaçados àquela época pelas mudanças para um turismo mais disciplinado, asséptico que intentava contra a boemia. Por isso, Sebastião como Prata assumia na trama a seguinte condição:

Otelo não seria apenas um interlocutor privilegiado da pré-produção do filme, ele seria a personificação de muitos aspectos do carnaval.⁵³ (...) De modo diverso aos filmes Hollywood e do início da Cinédia em que a segregação racial seria princípio formal do filme, agora Grande Otelo seria o elemento central da trama, conectando muitos aspectos do carnaval. Junto dele, figurava Pery, o filho mestiço de Herivelto Martins, ainda criança, e Dalva de Oliveira, que também conduzia o episódio. A partir de músicas Batuque no morro, Adeus Praça Onze e Saudades da Amélia, entre outras, o filme articulava as diversas tomadas do carnaval, contrastando a folia nas ruas com negros, mestiços e brancos, com os bailes, clubes e cassinos frequentados pelo público de pele mais clara.⁵⁴ (...) além disso, Carnaval também se distingue das produções da Cinédia, Sonofilmes e de muitos filmes da Atlântida, pois agora Grande Otelo não apenas formaria par romântico com Ruth, descrita por Welles como “Ebony Madonna”, mas também encarnaria todos os lados do carnaval: extravagante, histriônico e dramático, durante os festejos e as cenas finais, em que se anuncia o fim da “Pequena África”. Na cena “Adeus, a Praça Onze”, o ator exprimiria a tristeza gerada pela perda do local onde passara as três noites de carnaval, pulando, lutando capoeira e dormindo nas soleiras das portas.⁵⁵

As compatibilidades de Sebastião como Prata e Orson Welles e a intensidade das intervenções do primeiro na proposição dos roteiros e desenvolvimento das tramas, fazem com que o segundo guie as narrativas fílmicas para representações dos negros apresentados como personagens e expressivos no país que os silenciam cultural e

⁵¹ *Ibid.* p.179.

⁵² *Ibid.* p.207.

⁵³ *Ibid.* p.179.

⁵⁴ *Ibid.* p.180.

⁵⁵ *Ibid.* p.180.

socialmente. É pertinente considerar que talvez Sebastião como Prata tenha sido mais diretor do que ator na parceria com Orson Welles e já manifesta as contradições vivenciadas pelos negros, bem como as tentativas pelos mesmos em oportunizar aberturas nos horizontes de suas práticas culturais. O seu desejo é a possibilidade de apresentar nas telas do cinema um Brasil Negro. Essa fissura, constitui numa das suas muitas intervenções, já que os limites pré-estabelecidos socialmente obstaculizam a ampla participação dos negros e, desse modo, o impede-o romper com o enquadramento do cenário artístico que o transforma apenas num ator de cinema.

Para a superação de tais limites e dificuldades, bem como dos estigmas que entrelaçam o profissional ao pessoal, valeu-se das astúcias e trampolinagens ocorrentes nas brechas. Seu fazer e refazer são manifestações por vestígios de como se operam a produção de racismo, preconceitos e exclusão. Por isso intervém em roteiro, produção de músicas, dentre outros, não lhe sendo assegurada, entretanto, a participação efetiva em tais âmbitos que o alcem para além do ser ator. Desse modo, os indícios deixados nos rastros nos transmitem a paradoxal dimensão do seu ser figura pública pela expressão de seus desejos de memória com perspectiva de futuro no sonhar e vislumbrar novos horizontes, embora circunscritos a meras intervenções.

Com astúcia Sebastião como Prata promove entranhamento⁵⁶ de elementos próprios como sendo peculiares ao roteiro do filme nas vertentes geral e pessoal. Na primeira abrange a globalidade da temática negra carioca pelo morro, religiosidade, capoeira, musicalidade, dança e o carnaval negro e na segunda, pela música Praça Onze, composta em parceria com Herivelto Martins e Praça Tiradentes (a pequena África carioca), onde intenta a representação de valores de sua negritude pelas vestimentas em referência ao seu orixá particular Xangô. O respaldo de Orson Welles nas visões de Sebastião como Prata resulta numa postura anti-racista que conforme Hirano:

(...) Ao contrário dos filmes da Cinédia, em que as poucas aparições de Grande Otelo exprimiam um ideário racista, em *It's All True* o ator

⁵⁶ “Otelo, que inicia e finaliza o episódio de Carnaval, encarna essa força sinestésica capaz de engendrar alegria, violência e saudade, mas também humor. Ele é o personagem mais completo do roteiro, capaz de, ao mesmo tempo, pegar roupas das folionas para fazer uma paródia de baiana, armar uma briga entre blocos e dar o derradeiro adeus à sua querida praça. Além disso, seu personagem possui dimensão afetivo-sexual, expressa quando dá um presente à Ruth, sua namorada, que adoece durante o carnaval. Assim, o ator incorpora essa força carnavalesca amoral, capaz de expressar sentimentos paradoxais, indômitos, que não se encaixam em qualquer definição.” HIRANO, Luis Felipe Kojima. Um trajeto e muitos nomes. In: **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p.198.

apareceria durante a maior parte da trama, que se desenhava como expressão de uma postura antiracista. Isto fica patente nas poucas sequências extraídas das películas que sobreviveram ao embargo sofrido pelo projeto, em sua fase de produção.⁵⁷

Entre o sonhar de Sebastião como Prata e a realidade por ele experimentada afigura-se o possível em se fazer sujeito negro e cidadão brasileiro. Por isso aprende a lidar com a diversidade de situações que o seu campo profissional impõe, ora ocupando papéis de destaque, ora tendo que contentar-se com o que a ele se delegava. Desta feita, o racismo e o preconceito remetem-no a um novo lugar distinto de protagonista a ele reservado por Orson Welles. Em decorrência disto, após as negociações e reformulações desses filmes, Sebastião como Prata embora ocupe papel de destaque perde a centralidade das tramas:

Nesses três enredos, Grande Otelo ainda tem papel de destaque, e será percorrendo a diferença de seu lugar de um roteiro ao outro que pretendo mostrar como Welles, num contexto em que via sua carreira ruir, buscou negociar o lugar dos personagens negros, cedendo espaço a determinadas convenções hollywoodianas.⁵⁸

No emaranhado em que o falar sobre é preponderante firmando a desqualificação dos negros, as ações de Sebastião como Prata evidenciam um agir nas brechas, cujas sutilezas dão o tom das intervenções expressivas de que outras lógicas são possíveis para além das pejorações.

Pela sua experiência aponta que a militância ultrapassa a mero integrar-se a movimentos, afirmando a relevância dos mesmos, mas dimensionando outras formas de ação que viabilizem os negros como sujeitos de suas histórias. Daí, política e vida não se dissociarem, já que faz do seu campo profissional também o de seu engajamento.

8.2. MUTAÇÕES E DESEJOS: O SER CRIADOR

Quais foram as preocupações de Sebastião como Prata para com os negros? Quais leituras faz de seus pares? Quais imagens desejam construir dos afro-brasileiros? Quais representações cria para eles no cinema? Ressaltamos que dos desdobramentos do filme *It's All True*, Sebastião como Prata tirou muitas lições que o levaram a repensar sua luta política, não apenas em prol da negritude, mas de sua causa própria, haja vista a

⁵⁷ **Ibid.** p.158.

⁵⁸ **Ibid.** p.167.

recusa e os problemas causados por uma película cinematográfica em que os negros eram dados a serem vistos como protagonistas e expressão do Brasil. Ou seja, percebe que enfrenta vários problemas por ser negro e, por isso, a sua permanência e sobrevivência no cenário artístico decorre da sua arte, pelo que tem que se valer de outros recursos para ali permanecer. É sabido que Prata participou de mais de 120 filmes, contudo, faz-se necessário considerar que cada atividade implica na criação de um personagem e que em consequência do fluído diálogo dos diretores com o mercado, de algum modo, interferem na produção e fazem dos filmes objeto de consumo.

Relacionar os processos de criação artísticos de Sebastião como Prata ao cinema ou teatro é considerar os diversos modos que o mesmo apropria da própria realidade, das dos próximos e das dos outros, nas telas ou nos palcos, e por apropriações as inova resultando em novas atribuições. Desta feita, as suas habilidades para conferir sentidos aos personagens criados têm como suporte a sua intelectualidade, pois cada processo de construção reclama-lhe não apenas a leitura do seu universo, mas exige-lhe o conhecimento das proposições a que devem dar vida no cinema ou teatro.

Apesar disso não é reconhecido o seu esforço intelectual requerido no processo de elaboração desses personagens para fundamentá-los e conformá-los. Em relação a isso fazemos os seguintes apontamentos:

Sendo um ator autodidata, Grande Otelo teve que se adaptar aos novos tempos e acabou na televisão, fazendo personagens importantes em novelas como *Uma Rosa com Amor* e, mais recentemente, *Feijão Maravilha*.⁵⁹ (...) Eu ouvi falar do Mário de Andrade porque a educação, que recebi em São Paulo, de 1926 até 1934, foi intelectualizada. Eu era um camarada que entrava numa biblioteca, na casa dos Queirós Filho, às 8h da manhã, e às 11:30h o pessoal estava me procurando para o almoço. E eu nem ouvia chamar. Estava lendo Castro Alves, Mário de Andrade, Pittigrilli, Papini, Tesouro da Juventude. Eu era um cara que tinha o lado intelectual mas, como negro, não coloquei o meu lado intelectual da coisa, apenas realizar, fui fazer.⁶⁰ (...) Tinha escola de teatro sim, eu passei pela porta da Escola Dramática, cujo diretor era o professor Gomes Cardim. Era o Conservatório Dramático Musical de São Paulo, e ensinava teatro. Também passei por um Grêmio Lítero Musical, com o senhor chamado Andriguete, no subúrbio de São Paulo, e o meu interesse era o canto lírico. Achei a primeira brecha na Associação Lírica de São Paulo, e foi custeada particularmente pelo governador Carlos de Campos. Os rapazes e moças que gostavam de cantar estudavam nessa escola. Eu estudei lá também. Estudei a ópera *Otello*, cantava *Exultati*, área de *Otelo*, no meu tom. Cantava também *Recondita Harmonia*, da *Tosca*, no

⁵⁹ LACOMBE, Eduardo. Grande Otelo, “Hoje, o ator é um mero repetidor de palavras”. **Fatos e Fotos**, Brasília, 19/10/1981, nº 1.052, ano XIX, p.59.

⁶⁰ PEDRO, Antônio; ALENCAR, Martha e GREY, Wilson. Cultura/A educação que recebi em São Paulo foi intelectualizada. In: **Revista Careta**, São Paulo, 05/11/1981, ano LIII, nº 2750, p.47.

meu tom, e cheguei até a cantar o Pastorello, da Tosca, que era exatamente para tenorinos, o meu registro. Eu cheguei a cantar no Teatro Municipal de São Paulo e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mas você me perguntou se era fácil estudar arte. Olha José Carlos, o negócio é o seguinte, quem quer realmente ser artista, já nasce com esse dom de representar, precisa apenas aprender técnica. A técnica hoje é diferente da do meu tempo. Tínhamos que passar a direita baixa, a esquerda alta, o centro de outra forma, hoje não se usa mais isso, hoje nem se pensa nisso. O ator se movimenta na cena como bem entende, e o diretor concorda ou não.⁶¹ (...) Enquanto isso, em 1932 entrei para a Rádio Educadora, para participar de um programa infantil, e comecei a estudar as músicas com a mãe do Silvino Neto, Nadja Silvino.⁶² (...) Na novela Mandala, 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. Para fazer um filme, prefiro conversar, saber da história, entrar no personagem, depois fico extremamente dócil diante do diretor. Não discuto com o diretor desde que eu saiba o desenvolvimento do personagem. 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 discutiu 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 Tunico sempre saía na frente do meu. Eu ficava bastante magoado. Ma depois da discussão a cena saiu como eu havia sugerido.⁶³

A bricolagem das diferentes temporalidades se fez hábil para esclarecimento da exclusão sentida pelo sujeito em seu reclame em não ser reconhecido como intelectual pela produção ignorada, mas comercializável de seus personagens. Desta feita, alocar fragmentos conjuntamente não significa uní-los, mas confere-lhes maior expressividade.

A sua passagem por instituições educadoras em artes lhe impulsionou o autodidatismo intelectual, apesar de referenciá-las. Mesmo sem dispor de ter um título acadêmico promove sua formação intelectual por conta própria. Expõe nos fragmentos acima peculiar formação técnica requerida nos diferentes momentos de sua carreira além de avaliar criticamente as exigências para permanecer como ator, pelo requerido tanto pela TV quanto pelo teatro contemporâneos.

⁶¹ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100anos de abolição. In: BARBOSA, Maria trindade (org.). **Consciência Negra, Depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**, São Paulo, MIS Editorial, 2003. p. 55.

⁶² PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100anos de abolição. In: BARBOSA, Maria trindade (org.). **Consciência Negra, Depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**, São Paulo, MIS Editorial, 2003. p. 58-59.

⁶³ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100anos de abolição. In: BARBOSA, Maria trindade (org.). **Consciência Negra, Depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**, São Paulo, MIS Editorial, 2003. p. 70.

Sebastião como Prata tinha consciência do Lugar ao qual destinavam os afro-brasileiros no Brasil. Por isso, se vale das brechas criadas ou oportunizadas para imprimir a marca da negritude impedida de se fazer protagonista e autora de sua história, mas que paulatinamente, deixa registros do que poderia ser o país se, de fato uma democracia.

As pistas, os indícios, as fraturas e as intervenções são configurativos da luta pela sobrevivência, já que impedidos de se explicitarem se fazerem reconhecidos por serem reduzidas a mera participação, em que Sebastião como Prata torna-se representativo por veicular e impedir o esquecimento da cultura negra. Pelo quadro abaixo observam-se suas criações para o cinema, teatro e campos poético e musical:

Quadro XV – Exemplificativo das mencionadas criações de Sebastião como Prata nos diversos domínios da Arte⁶⁴

Ano	Nome da criação	Filme ou teatro	Programa
Anos 50	Couro de Gato	Música/Composição	Em parceria com Rubens Silva e Popó
1959	Só falta ela	Filme	Do filme <i>Garota enxuta</i> , de Herbert Richer cantado por Agnaldo Rayol
Década de 1960	Porta-estandarte morreu	Música/Composição	Em parceria com Zé Messias, cantado por Jujú
Anos 60	Invocação	Poema	Homenagem a Herivelto Martins
1966	O Último Rancho	Música/Composição	Marcha-rancho em parceria com Maria Dolabela, gravada por Jacyra Silva, no 1º Festival da Canção do Rio de Janeiro
Final de década de 1960	Ou a humanidade negocia...	Palestra	Após uma palestra de Boal
1970	Sabe que eu te gosto muito	Filme	Para o filme <i>Macunaíma</i>

⁶⁴ Tais informes integram o seu livro **Bom dia, manhã. Poemas**, que reitera a sua afirmação criadora.

1971	A Maria me endoidou	Filme	Barão Othelo no barato dos bilhões
1971	Prece ao Senhor, pelo meu menino	Declamação de Sebastião como Prata	Programa de Flávio Calvacanti de 13/06/71
Final da década de 1970	Alucinação	Filme	Para o filme O Pixote
1978	Um homem chamado Lúcio	Filme	Homenagem a Lúcio Mauro
1980	Tá na hora	Crônica	Ao ministro Broa de Milho
1980	Entra prefixo de Grande Othelo	Monólogo	

Fonte: PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. **Bom dia, manhã. Poemas.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

Porta o referido quadro um caráter ambivalente das criações por Sebastião como Prata entre os anos de 1950 a 1980, denotador de frustrações, sonhos, ressentimentos, concomitantes a satisfações numa afirmação do intento do seu ser criador. Nele afigura-se a sua complexidade e criatividade como profissional pelas quais é possível perceber sua versatilidade. Ao não concretizar suas potencialidades se via restrito a um papel delimitado que o impedia desenvolver outras habilidades, ocasionando-lhe amargura, desilusão, decepção e angústia, mas que a despeito de tudo o desafiavam a exercitar o seu propósito, mesmo obscurecido. Suas intervenções são, por um lado, exploratórias de espaços espoliadores do seu potencial criativo e intelectual e, por outro, alçam-no como possíveis representações dos negros que se permitidas demonstrariam a excepcional capacidade dos mesmos, contributivas ao cenário cultural.

Sebastião como Prata movimenta-se num duplo sentido: no primeiro se cria e se recria na luta pela sobrevivência, transformando-se em músico, funcionário público, jornalista, atuante sindical no âmbito cinematográfico, radialista, compositor e político, dentre outras categorias profissionais. No segundo, faz-se locus para leituras referentes ao ser negro no Brasil, à própria condição de negro e à de negro figura pública.

A música constitui a primeira brecha para a sua afirmação enquanto produtor cultural⁶⁵que, no entanto, não lhe conferiu reconhecimento mesmo quando já visibilizado no campo artístico. Como amador compôs “Praça Onze” em Parceria com Herivelto Martins e, posteriormente já mais profissional “Desperta Brasil”, para os pracinhas em ida para a Segunda Guerra Mundial, o que lhe permite expressar o seu nacionalismo, patriotismo e ampliar sua interlocução política, conforme apresentado na figura que se segue:

⁶⁵ Ressalto que Sebastião como Prata desde 1939 exerce seu veio musical produzindo letras de músicas.

Esta página é para lembrar o tempo que passou. Muita gente gosta de um artista e teria prazer de ver como ele foi, de guardar também aquilo que a família do seu ídolo guarda no **álbum de família**. ELES ERAM ASSIM... Uma página contra a esponja do tempo, uma página de carinho e de homenagem em que **RADIOLÂNDIA** evoca o passado dos favoritos do público.

ELES ERAM ASSIM
por Edna

Otelo também deu sua preciosa contribuição para as Forças Expedicionárias, em forma de piadas, graças e paródias gozadíssimas que tiveram sua época e seu apogeu. Era adorado pelas massas e continua adorado pelas massas. Ótimo então.

O Trio de Ouro, na época de ouro do trio. Claro que Dalva não era tão elegante nem tão melhorada como hoje. Mas já possuía a voz bonita que Deus lhe deu. A fotografia foi tirada quando cantavam para as crianças brasileiras, em vésperas de viagem.

Marion de traços, já parecidíssima com Carmen Miranda, cantava em rádis e nos cassinos. Pequeninha, engraadinha e cheia de "charme", estava fadada ao sucesso que hoje desfruta nas emissoras onde atua.





Testemunho Imagético 79. Sebastião em Prata como Grande Otelo com Policiais das Forças Expedicionárias. In: *Revista Radiolândia*, Rio de Janeiro, 03/03/1956, ano XIII, nº 549, p.47.

A imagem apresentada se presta a afirmá-lo no cenário artístico da época, permitindo-o demonstrar suas potencialidades que materializa sua posição política nas representações em relação ao país e reforça o seu trânsito no referido âmbito ampliando o seu alcance público e sua aceitação social:

Othelo conhece os grandes personagens da vida política brasileira, de Vargas a Gustavo Capanema, Oswaldo Aranha, Flores da Cunha, Henrique Dodsworth, Tancredo Neves, Juscelino Kubitschek, João Goulart, e tantos outros, com alguns se restringindo a relações formais, em banquetes e palanques oficiais, com outros chegando a grandes intimidades.⁶⁶

O seu negociar é expressivo de figuras de linguagens consoante a ocasião, a exemplo da carta abaixo enviada a Antônio Carlos Magalhães, a quem solicita por carta uma caixa de Laranja da Bahia, cujo teor apresento a seguir:

Caro amigo, excelentíssimo governador Antonio Carlos Magalhães
Estimo que essa vai encontrar gozando da mais perfeita saúde, principalmente depois da comilança do nosso amigo comum, Fidel Castro. Eu vou muito bem, graças a Deus, apenas com um achaques da velhice.

Caro governador, tem essa o fim de solicitar um presente. Há muito tempo não provo laranja da Bahia, a chamada de umbigo das nossas madrugadas. Ficaria feliz se vossa excelência me enviasse uma caixa. Moro: R. Siqueira C. 210, ap. 202, tel 255-9159. Sendo o que se apresentava no momento, sou de vossa senhoria um amigo de todas as horas. Mineiro, baiano, Sebastião Prata, mais conhecido, Grande Othelo.⁶⁷

Faz um discurso cordial buscando se mostrar próximo a políticos como Antônio Carlos Magalhães e Getúlio Vargas com quem convive pelo mesmo frequentar espaços comuns como salas de cinemas ou teatros, como funções políticas. Tais relações lhe oportunizam de certa forma visibilizar o que poderia vir a ser, se não cerceado ao labor de ator negro. Ou seja, assim como demonstrou talento para a música, não poderia ainda desempenhar funções como de diretor, roteirista e outras que lhes foram restritas?

Sebastião como Prata na sua luta pela sobrevivência se cria e recria, bem como intervém politicamente no que diz respeito a temática do negro quando lhe é permitido contribuir tendo como referência suas experiências enquanto artista multifacetado:

⁶⁶ MOURA, Roberto. **Grande Othelo: um artista genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996. p.64.

⁶⁷ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Carta para Antônio Carlos Magalhães. Disponível em <http://www.ctac.gov.br/otelo/frameset.asp?secao=textos>. Acesso 20/05/2015.

(...) Neste último filme, inspirado num script de rádio, que Macedo dirige a contragosto, Othelo briga com o diretor por este ter cortado a cena em que cantava Botafogo, um samba de sua autoria que gravara, e se recusa a filmar a nova sequência, o que provoca a necessidade de filmagens adicionais para fechar a história.⁶⁸(...) Berlim na Batucada, filmado no mesmo ano, foi um dos poucos filmes que Othelo, a partir daí, faria fora da Atlântida, atraído pelo argumento escrito por Herivelto Martins, claramente inspirado na passagem de Orson Welles por aqui, tão vivida pelos dois. Em pleno fevereiro, um gringo (Delorges Caminha) vem ao Rio a cata de motivos e figuras carnavalescas para um filme, secretariado por um crioulo (Chocolate) e enturmado por dois malandros (Procópio Ferreira e Chico Alves), ao meio de números musicais. Othelo no filme interpreta mais um Samba-manifesto de sua autoria com Herivelto, *Silenciar a Mangueira, não*.⁶⁹(...) Seu destaque, seu isolamento, como a recorrência do tema negro em seu trabalho, invariavelmente com um tratamento jocoso, lhe preocupa, a ponto de conseguir incluir em alguns filmes situações que cria em parceria com os roteiristas. Em E o mundo se diverte, onde Macedo tem melhores condições e cria filme leve e elegante, com Othelo e Oscarito fazendo dois faxineiros do teatro onde se passa a trama, ele coloca uma dessas pequenas provocações, que atende na portaria um telefonema de uma mulher e tenta um romance com ela, respondendo às suas perguntas se descreve como um homem alto, nem gordo nem magro, nariz afilado, lábios finos, mais pra louro do que pra moreno....⁷⁰

Por pequenas ousadias intervém ironizando as restrições cotidianas em reforço à sua preocupação com a questão negra. Ou seja, faz-se passar por alguém que invisível se apresenta nos parâmetros aceitos socialmente, o que lhe é facilitado pela sua atuação como ator, desdenhando a sociedade racista. Tais apontamentos se fazem expressivos dos modos como buscava alçar a novos horizontes para além do ser ator e, ao mesmo tempo torna-se representativo das astúcias dos afro-brasileiros que também sonhavam em romper com os lugares sociais e as funções profissionais já predeterminadas. Sebastião como Prata se lastreia em rastros canalizados nas diversas tramas/abordagens ou encenações. Deixa se entrever enquanto sujeito mesclado no ficcional. Daí suas intervenções serem criações, mesmo que concedidas e pré-direcionadas por negociações com os diretores e produtores, com os quais tece relações políticas definidoras da sua condição de protagonista ou coadjuvante no cinema brasileiro, nos dizeres de Hirano:

Mas se Macedo privilegia Oscarito em detrimento de Grande Otelo, Burle se mantém firme na convicção de retratar personagens negros humildes, que ascendem por meio de tutores brancos, escalando Grande Otelo como

⁶⁸ MOURA, Roberto. **Op.cit.** p.50-51.

⁶⁹ **Ibid.** p.51.

⁷⁰ **Ibid.** p.54.

protagonista.⁷¹ (...) Grande Otelo dividiria com Oscarito o direito a papéis e/ou a presença nas cenas Otelo teria destaque, ao passo que nas fitas sob direção de Fenelon, Oscarito. A Macedo cabia o mérito de unir os dois, favorecendo Oscarito em relação a Otelo.⁷² (...) Se em meados da década de 1940, a situação de Grande Otelo não era das melhores – dadas as frustrações, o problema do alcoolismo e o modo como a discriminação racial se inscrevia em sua trajetória –, com a entrada do novo acionista ele perde cada vez mais espaço para Oscarito, que assegura seu lugar como ator principal. É precisamente nesse momento, que Grande Otelo se torna coadjuvante.⁷³

Ficam evidentes as complexas relações estabelecidas no próprio meio artístico, em que para além do talento sobressaem os favoritismos e as preferências dos dirigentes e patrocinadores em consonância ao mercado. Tal condição assumida por Sebastião como Prata resulta do racismo por ele vivenciado tanto pessoalmente, quanto no meio artístico. Contudo, para além disso, faz-se necessário considerar as suas intervenções visíveis no cinema como contributivas, mas também como forma de dar glamour à cultura popular, especialmente a negritude. Suas criações alargam as marcas do fazer-se negro e manter-se vivo nos interstícios, assegurado por silêncios impeditivos de descartes:

Um exemplo é Tristeza não pagam dívidas, cuja cena de gafeira é composta com a ajuda de Grande Otelo.⁷⁴ (...) Além disso, Grande Otelo participou ativamente da composição de Moleque Tião, fornecendo informações sobre sua vida e ideias para o filme, que foram incorporadas por Alino Azevedo e Nelson Schultz, responsável pela decupagem do roteiro.⁷⁵ (...) Contudo, o tipo personificado por Otelo se distancia do moleque pernóstico e patético, e ganha ares de autoridade: ele encarna o diretor da “gafeira modelo”, inspirada no Elite Clube, uma casa frequentada majoritariamente por afro-brasileiros na Praça da República. Segundo Moura, Grande Otelo não apenas redigiu a cena, como dirigiu a composição dos cenários e as filmagens.⁷⁶ (...) A partir de depoimentos de Alinor Azevedo, Grande Otelo teria contribuído vivamente para a adoção do linguajar cotidiano na fita.⁷⁷

Ressalto que tais indícios são escapes do seu atuar nas tramas, quando não assume a sua centralidade, para fazer percebido e visível. Hirano por equivaler

⁷¹ HIRANO, Luis Felipe Kojima. Um trajeto e muitos nomes. In: **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p.248.

⁷² *Ibid.* p.253.

⁷³ *Ibid.* p.254.

⁷⁴ *Ibid.* p.226.

⁷⁵ *Ibid.* p.242-243.

⁷⁶ *Ibid.* p.242.

⁷⁷ *Ibid.* p.240.

Sebastião como Prata a Grande Otelo instaura a confusão de tomar um pelo outro, sem considerar as respectivas naturezas de cada qual, um sujeito e outro produto cultural. Contudo, contrariamente ao propositado possibilita ver elementos que apontam para além do atuar e representar de Sebastião como Prata, como um sujeito real e integral no seu processo de criação e recriação, ultrapassando o mero artístico.

Reitero que as dificuldades de Sebastião como Prata em se manter apenas com os dividendos resultantes dos trabalhos realizados no teatro e cinema o conduzem a diversas outras atividades, já que tinha que assegurar a sobrevivência.

A sua diversidade profissional revela não apenas o seu ecletismo, mas enuncia como tinha de se desdobrar ou aventurar-se numa variedade de bicos (trabalhos esporádicos), para sustentar-se. As suas relações construídas no meio artístico, em especial, no campo musical, oportunizam-lhe o contato com o rádio, uma das muitas maneiras de que se vale para reinventar-se e sobreviver. Isto é, se antes os Cassinos garantem a maior parte de sua renda, com o fechamento dos mesmos, se via forçado a buscar outras alternativas. Daí, a sua participação no programa da Rádio PRE-8, conforme imagem abaixo da *Revista do Rádio*, em 25/08/1942:



Testemunho Imagético 80. Sebastião como Prata na PRE-8. In: *Revista A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 25/08/1978, ano 22, nº 1118, p. 21.

O trabalho no cinema, teatro e outras atividades profissionais asseguraram-lhe sustento. As crises vivenciadas e a busca pela sobrevivência promovem-no ao jornalismo carioca. Dessa forma, o seu gosto pela leitura de jornais e sua interação com o seu universo artístico e social, o levam a fazer a seguinte contestação na Coluna de Elsie Lessa, em 1953:

Otelo, confessou-se “fã literário” de Elsie, mas não concordou com os comentários da cronista sobre a falta de preparo das empregadas domésticas para exercerem sua profissão e que a maioria não sabe sequer falar ao telefone. Grande Otelo defendeu-as lembrando da falta de oportunidade oferecida a grande parte da população. “A gente sabe que o branco luta neste país para instruir-se. Imagine o grosso dessa legião de servidoras humildes contra quem a senhora ergue a clava, digo, a pena, ou melhor, a máquina de escrever, acentuou, acrescentando de cor: “Na minha opinião, a culpa desse negócio é do 13 de maio. Abriram a porteira e soltaram o gado sem boiadeiro. Deu nisso”. E despediu-se com ironia e bom humor: “Meu abraço sincero de admirador obediente, que sabe até atender ao telefone”.⁷⁸

Sebastião como Prata coloca à baila o problema da falta de educação nacional, em especial para a categoria negra ironizando o 13 de maio. Insurge-se contra a desconsideração da categoria de empregadas domésticas por parte da jornalista. Tem consciência de não se tratar de um problema pontual, mas de uma questão social que, incide principalmente sobre os negros ainda estigmatizados como escravos, reconhecendo a diferença das oportunidades aos brancos.

Sebastião como Prata passa da condição de leitor de jornais à de jornalista da Revista Noite Ilustrada, em 1953, como responsável pela coluna Madrugada. Sua permanência na referida área durou um curto intervalo de tempo, que possibilitou-lhe o incremento da representação da sua vida pessoal e do seu universo artístico. A notícia do seu novo papel foi dada do seguinte modo:

“Pronto. Há coisas que ficam assim brincando no ar e, de repente, acontecem. Aconteceu hoje no jornalismo brasileiro a coluna de Grande Otelo. E agora? Agora, danou-se. Lá vou eu, senhores artistas, cronistas, literatos, homens e opiniões do Brasil, o papai tá em todas as bocas, sem compromisso. O que for escrito aconteceu ou vai acontecer dentro das nossas fronteiras e, de vez em quando, nas fronteiras dos outros também”.⁷⁹

⁷⁸PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Carta a Elsie Lessa. Apud. CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo, Editora 34, 2007. p. 153.

⁷⁹PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Colunista da Seção Madrugada. Apud. CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo, Editora 34, 2007. p. 155.

A experiência jornalística veio de encontro ao seu caráter e desejo criador, possibilitando-lhe afirmar-se num redimensionamento político para além do qual era restrito, o que deixa entrever ao jornalista do *Diário da Noite*:

Isso ele contou um dia ao “Diário da Noite”. Depois de grandes êxitos em revistas etc., até abril de 63, apareceu em mais de 30 espetáculos com Carlos Machado, com quase todos os artistas do gênero, inclusive Bibi Ferreira. Realizou após séries de filmes notáveis. Foi poeta, principalmente de letras de grandes êxitos em carnaval (“Praça 11”, com Herivelto Martins, “Mangueira”, e outros); tentou o jornalismo, fazendo reportagens sobre “Umbanda”, na revista da *Semana* e *Noite Ilustrada*, tendo até sido também funcionário da *Light*.⁸⁰

A variedade das reportagens produzidas por ele consta de matérias interligadas ao seu universo e mundo artístico/profissional. Interessante foi a matéria por ele publicada, em 25 de outubro de 1953, sobre o roubo do carro de José Talarico, seu sogro, “José Gomes Talarico, aquele rapaz da sala de imprensa do Ministério do Trabalho, está a pé. Roubaram-lhe o carro, coitado”. Ainda acrescentou, criticando a censura da época:

“Sem que eu tivesse lá, o Recreio ficou em polvorosa. Walter Pinto, parece, encontrou da parte dos censores cariocas a mesma energia dos catões de São Paulo. O rapaz, vítima de complexos criados por uma organização que reflete um cérebro confuso, sem chance de defesa como sempre. A lei do dr. Getúlio precisa ser revista”.⁸¹

Pelos seus escritos na coluna é possível perceber a rede de relações profissionais e políticas que constrói, bem como seus laços de amizades, exemplificados na publicação sobre visita ao Catete como integrante da delegação:

– Presidente, o senhor é o amigo número um do cinema nacional
– elogio que inspirou Getúlio a fazer uma graça:
– Sou, de fato amigo. E não é fita.⁸²

Ainda faz outras considerações a Vargas no I festival do Cinema:

“O papai aqui foi também ao ato inaugural do I Festival de Cinema do Distrito Federal, realizado no Catete. Foi gente à beça. Demos conta ao

⁸⁰ Grande Otelo, *Jornal Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 25/06/1968. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

⁸¹ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. *Colunista da Seção Madrugada*. Apud. CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo, Editora 34, 2007. p. 155.

⁸² PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. *Colunista da Seção Madrugada*. Apud. CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo, Editora 34, 2007. p. 157.

doutor Getúlio dos nossos projetos, sonhos e desenganos. Depois, o presidente chamou Oscarito, que já tinha ido embora por causa da matinê no Glória. Então, não sei se o presidente ou o doutor Pessoa (diretor do Departamento de Turismo da prefeitura carioca) chamou o papai aqui. Fui lá onde estava aquele a quem aprendi a querer bem, dê no que der, haja o houver, e recebi daquelas mãos, que assinaram em 1951 um decreto dando liberdade de espírito à minha raça, um presente, um simples charuto. Recebi aquele charuto como quem recebe uma condecoração e como tal considerarei enquanto vida tiver. Agora, fico pensando que nunca voltei de mãos vazias quando fui ao dr. Getúlio Vargas. Quando o benefício não vem para as mãos, vem para o espírito ou para o coração. Getúlio Vargas há de ser sempre o símbolo do imbu acolhedor, protegendo o viajor cansado das largas caminhadas. Guardei seu charuto, presidente. Só disporei dele em prol de algo que seja muito maior do que eu. Seu charuto, presidente Getúlio Vargas, representa para mim a lei trabalhista do deputado Getúlio Vargas, a lei da obrigatoriedade do cinema nacional, Volta Redonda e outras tantas realizações desse coração bom e patriota, que é o seu. Obrigado, presidente, pelo charuto que me deu. E que Deus faça Vossa Excelência o negrinho do pastoreio, milagroso, para encontrar na campina do Brasil imenso a paz e a confiança perdidas”.⁸³

Sebastião como Prata expressa modos de negociações de caráter paternalista, recurso usual em sua trajetória e suas relações de proximidade, valorativas de seu capital simbólico. Além disso, valeu-se da condição de jornalista/columnista para criticar a sua perda do Prêmio que almejava obter ofertado no Festival de Cinema. Expõe ainda como a sua negritude fora sempre um problema, bem como o sentimento nutrido no espaço cinematográfico, repudiando o tratamento a ele dispensado. No artigo “O 13 de maio não valeu”, publicado na sua coluna, a qual assina como Sebastião como Prata, deixa transparente a sua pessoalidade:

“Variedade das humanas opiniões, na sua complexidade, cria no menos avisado mortal um estado de apatia, produzindo às vezes amargos frutos. Sinto-me assim. Contam-me que oito homens julgaram meu trabalho em confronto com o de um colega e o trabalho do colega foi considerado melhor. Tenho minhas convicções. De maneira que não sentirei tão violentamente a derrota nessa lide artística. Fui batido num terreno igual com armas iguais. Sinto apenas a inutilidade da dedicação. Foram anos de lutas, abstinência, má alimentação, desconforto para que se lembrassem de que eu tinha direito a um prêmio. Quando se lembraram disso, distribuíram o prêmio a outro. Sempre foi assim, Jardel, falecido, me pagava 450 mil réis por mês. A Urca nunca passou dos oito contos mensais. No cinema, não ganho mais de 300 mil cruzeiros por filme. Já ganhei muito menos. Não faz Mal. Sofro o destino dos pioneiros, talvez nem isso. Sou quem tem o maior score de filmes realizados até agora no

⁸³ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Colunista da Seção Madrugada. Apud. CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo: Editora 34, 2007. p. 155.

Brasil e não me deram nada. Nem uma medalha. Só o dr. Getúlio me deu um charuto”.⁸⁴

Apesar de Sebastião como Prata alegar não ser objeto de racismo, quando lhe interessa afirma sofrê-lo, valendo-se da sua condição privilegiada de ocupar espaço da imprensa para então alardear a sua insatisfação ou incomodo. Isso fica patente na frustração por não ter sido o ganhador do prêmio do festival de cinema em 1954, apesar de ter realizado a mais extensa filmografia do país. Daí ironizar ter sido premiado por Getúlio Vargas com um charuto, ao qual dotou de um valor inestimável. No mesmo sentido, Sebastião como Prata em 1960, protesta pela sua exclusão por parte do Itamarati do show para o Presidente norte americano Eisenhower, considerando-a decorrente do racismo para não ser “convidado”, conforme o próprio título da matéria publicada pela *Revista do Rádio*, intitulada “Grande Otelo – Barrado porque é preto!”:

⁸⁴ PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Colunista da Seção Madrugada. Apud. CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo: Editora 34, 2007.p. 158-159.

GRANDE OTELO BARRADO PORQUE É PRETO !



Vejam como são as coisas. Quando o famoso "colored" Louis Armstrong veio ao Brasil, no ano passado, foi recebido em audiência pelo Presidente da República. Agora, o nosso escurinho Grande Otelô não pôde ser incluído no "show" do Itamarati para o Presidente Eisenhower...

DESILUDIDO com o que considerou uma injustiça, Grande Otelô recorreu aos seus amigos da imprensa. Explicou-lhes que havia sido "barrado" do espetáculo que o Itamarati (Ministério das Relações Exteriores) organizou para homenagear o Presidente Eisenhower. Disse: Grande Otelô que seu nome fora boicotado por questões raciais... Sendo ele preto, as autoridades do Itamarati haviam preferido "esquecê-lo", por causa disso.

● O assunto foi discutido na imprensa. Através de nota oficial, os encarregados do espetáculo (diplomatas do Itamarati) contestaram as insinuações de Grande Otelô, argumentando que não se havia cogitado de sua participação no espetáculo, porque o seu nome seria praticamente inútil, de vez que o Presidente dos Es-

tados Unidos não entenderia os monólogos de Otelô. Assim, o espetáculo consistiria de danças típicas, com os ritmistas etc.

● Outro argumento decisivo do Itamarati, foi o de que, no espetáculo, figuravam, entre outros artistas de cor, as Irmãs Marinho, Ataíde Alves e suas pastoras — e mais alguns cantores e dançarinos de epiderme tão escura quanto a do mesmo Grande Otelô...

● Mas o fato é que Grande Otelô se magoou profundamente. Tanto mais que não é a primeira vez que isso acontece. Numa festa artística para o presidente Craveiro Lopes, há tempos, aconteceu a mesma coisa. E o famoso comediante acha, com certa razão, que há muita coincidência nisso tudo...

Desiludido com o que o considerou uma injustiça, Grande Otelo recorreu aos seus amigos da imprensa. Explicou-lhes que havia sido “barrado” do espetáculo que o Itamarati (Ministério das Relações Exteriores) organizou para homenagear o Presidente Eisenhower. Disse Grande Otelo que seu nome fora boicotado por questões raciais... sendo ele preto, as autoridades do Itamarati haviam preferido “esquecê-lo”, por causa disso. O assunto foi discutido na imprensa. Através de nota oficial, os encarregados do espetáculo (diplomatas do Itamarati) contestaram as insinuações de Grande Otelo, argumentando que não se havia cogitado de sua participação no espetáculo, porque o seu número seria praticamente inútil, de vez que o Presidente dos Estados Unidos não entenderia o monólogo de Otelo. Assim, o espetáculo constaria de danças típicas, com os ritmistas etc.

Outro argumento decisivo do Itamarati, foi a de que, no espetáculo, figuravam, entre outros artistas artista de cor, as Irmãs Marinho, Ataulfo Alves e suas pastoras – e mais alguns cantores e dançarinos de epiderme tão escura quanto a do mesmo Grande Otelo...

Mas o fato é que Grande Otelo se magoou profundamente. Tanto mais que não é a primeira vez que isso acontece. Numa festa artística para o presidente Craveiro Lopes, há tempo, aconteceu a mesma coisa. E o famoso comediante acha, com certa razão, que há muita coincidência nisso tudo...⁸⁵

São esses momentos que o fazem colocar em dúvida a grandeza a ele atribuída, lembra-se que a sua presença no cenário artístico decorre do seu talento e ser um produto cultural de consumo aceitável, lhe foram possíveis por valer-se de relações paternalistas no âmbito político. Isto é, a sua presença são resultados das habilidades em convencer e negociar. Daí utilizar os muitos meios que o aproximem dos diretores cinematográficos, bem como do seu estreitamento ao campo musical ou outros. A meu ver, não receber o prêmio irromperam lembranças de sua própria “realidade” enquanto negro e ator.

Se por um lado, Sebastião como Prata se vê como o único negro com tamanha projeção, em lugar privilegiado social e politicamente, em relação aos seus demais pares, por outro, tem clareza das restrições que não o desligam das pejorações e lugares impostos aos mesmos.

Em sua labuta segue trabalhando no teatro, cinema e, em 1954, torna-se funcionário público, assumindo um cargo no Ministério do Trabalho, segundo registro na Revista Fatos e Fotos de 1980:

Mas falando sério, você leva alguma vantagem, no edifício, por ser marido da síndica?

⁸⁵ Grande Otelo barrado porque é preto! **Revista do Rádio**, 26/03/1960, nº 549, ano XIII, p. 50.

Que vantagem... só não quero é me meter em muita encrenca. Acontece que, de vez em quando, a gente precisa dar uns conselhos, alertá-la do ponto de vista trabalhista, porque o tempo que passei no Ministério do Trabalho serviu para que eu aprendesse alguma coisa...

... o que é que você era lá?

Eu sou oficial de administração

É ou era?

Ainda sou.

Mas você nunca trabalhou naquele espaço.

E fui posto para fora em 67, acusado de ocioso. E eu não estava em ociosidade, porque inclusive nós tínhamos, através do delegado regional do Trabalho, que era o Herculano Leal Carneiro, uma escola de teatro.

Sua cultura trabalhista, então...

... vem desde o Jango, foi ele quem me nomeou.

Era seu amigo.

Eu era amigo do Getúlio, fiquei amigo do Jango. Ainda continuo cultuando a memória deles... tenho até um filho chamado Osvaldo Aranha... e quando o Jango foi o ministro me nomeou o Alencastro Guimarães, botou todo mundo pra fora, eu, Herivelto Martins, Ciro Monteiro, Russo do Pandeiro... mas o José Gomes Talarico tentou nossa readmissão, sem receber atrasados, essas coisas... e eu agora não sei em que pé está, nem nada... porque com a anistia, naturalmente, eu devo ter aí os meus direitos...

... amplos gerais e irrestritos...

... eu não serei o que é que foi essa anistia, sei que muita gente se beneficiou e penso que também possa me beneficiar. Sou um brasileiro válido, trabalhando dentro de minha profissão, nunca parei de trabalhar, é verdade que sofri algumas restrições em algumas áreas, depois de 64... eu pensava, tomava minhas cachaças...⁸⁶

Continuando suas manifestações relativas à sua atuação no Ministério do Trabalho, afirma:

Lá no Ministério sou professor de interpretação. Eu nunca fui professor de nada, nem tive professor para ser ator, o que sei aprendi sozinho; mas ensinar é bom. Fazemos show nas fábricas, um show que eu faria por quinhentos contos, faço por quatrocentos por mês. Temos também um programa de rádio. Outro dia fomos na fábrica Klabin e eu fiz para eles aquele meu número... E ali mesmo, tranquilo tranquilo, se move e torce o rosto repetindo um texto para ele tão íntimo quanto a própria realidade.⁸⁷ (...) Ah, no Brasil, é desvantagem ser profissional, porque isso não foi ainda regulamentado. Existe uma regulamentação da profissão do artista, coisa que eu ajudei a fazer quando estava no Ministério do Trabalho, a previsão de que para se tornar artista o indivíduo tem que ter pelo menos seis meses de estágio dentro de uma companhia e tem que ter depois pelo menos um ano de contrato pra ser considerado ator profissional. Mas isso não é respeitado por ninguém. Qualquer sujeito apanhado na rua pode ser

⁸⁶ SÉRGIO, Renato. Grande Oteló. In: **Fatos e Fotos**. Brasília, 04/08/1980, nº 989, p. 39.

⁸⁷ COLASANTI, Marina. Eu conheço este rapaz... de algum lugar. **Revista Fairplay**, Rio de Janeiro, maio de 1969, nº 27, p.13.

artista porque o sindicato não teve tempo ainda de tomar conhecimento disso.⁸⁸

Em consonância ao seu ideário em ultrapassar os limites do mero ser ator, considera a sua passagem como funcionário, professor de arte do Ministério do Trabalho, onde manifesta ter implementado contribuições para a categoria dos atores. A sua atuação em prol das artes foi objeto de análise de Moura, ao abordar a sua participação no projeto que desencadeou o surgimento da Atlântida:

Foi no bar que surgiu a Atlântida. Em cada renascimento precário o cinema brasileiro procura avaliar as razões de sua vulnerabilidade, e, através de um gatinho ou de um remendo, remediá-las, já que os fatores primordiais da exibição e da distribuição, tanto no circuito cinematográfico comercial e, depois, na televisão, continuam controlados pelo cinema americano, hoje internacionalizado (mas até que ponto?). Depois que o sistema industrial representado pela Cinédia, que substituíra o antigo modelo de criação e produção artesanal da *belle époque*, fora também derrotado, num bar na Cinelândia se discutem, no início dos anos 40, novos rumos para o cinema brasileiro. Na mesa, técnicos-artistas, velhos e novos profissionais de cinema, entre outros o diretor iniciante José Carlos Burle, o experimentado técnico de som Moacir Fenelon, o brilhante roteirista Alinor Azevedo, nosso primeiro grande fotógrafo, Edgar Brasil, e um jovem ator já de algum sucesso, Grande Othelo. A meta, uma cooperativa cinematográfica formada por estes sócios-atletas, constituindo o núcleo de uma equipe de cinema organizada de forma prática e dinâmica, que obteria recursos através de ações populares, voltada para a realização de filmes baratos e ligados ao Rio popular. Mentalidades trabalhistas e corporativas à esquerda da cena varguista, associadas para um empreendimento rentável e de significativa eficiência política e cultural, que popularizaria um novo tipo de filme, dramático, mas bem humorado e musical. Como o povo carioca. Essa era a proposta e esses seus iniciais proponentes.

Na hora de assinaturas do contrato social e do manifesto que acompanhou ao lançamento na praça da Atlântida Cinematográfica, texto progressista que associava o cinema ao desenvolvimento industrial, o nome de Othelo não consta, talvez por sua mocidade frente ao grupo composto por homens mais amadurecidos, talvez por sua cor.⁸⁹

Se sua cor representa um problema, por outro lado, permite-lhe tornar-se único e referencial para os demais artistas negros, em razão da sua natureza social contrastante e conflituosa, que não deveria-lhe constituir exceção, mas apenas mais um artista negro. Sua presença e ações demonstram a afirmação como sujeito advindos da participação

⁸⁸ CARONE, Helena. O pequeno grande homem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13/10/1985, ano 10, nº 493, p. 29.

⁸⁹ MOURA, Roberto. **Grande Othelo: um artista genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996. p.44-45.

artística/cultural e política. Se por um lado, lutava em causa própria, por outro agia em prol dos interesses coletivos, a exemplo da busca por valorização da cultura negra do país:

A que leva? À guerra, talvez, à paz, não sei... mas o que quero saber é da cultura negra.

A cultura negra, que veio para o Brasil e se expandiu através do folclore, da umbanda, dos terreiros, do candomblé, dos agogôs e berimbaus, através de tudo isso foi se infiltrando, é uma coisa irreversível. Eu daqui de baixo, da minha humildade, acho que seria muito interessante que os empresários e autores se convencessem disso e incorporassem a cultura negra já não digo a cultura brasileira, porque a cultura brasileira é o resultado de várias misturas, dentro das quais a cultura negra não é incluída. Quando o Heitor dos Prazeres ganhou um prêmio na Bienal foi um espanto, no entanto ele seria um Di Cavalcanti – que também tem sangue negro – seria um Portinari- que também não é negro porque descende de italianos, mas talvez até os descendentes dele já tenham se misturado com negros, na formação desta raça brasileira – então não há qualquer demonstração ou posição no sentido de uma maior integração das pessoas, das gentes. Não que eu possa parecer uma exceção. Ele sempre pensou em bola, eu sempre pensei em arte. Modéstia à parte, vocês não vão querer outro Grande Otelo, negro, pequeno, feio, fazendo o Homem de la Mancha, Macunaíma, Assalto ao Trem Pagador, fazendo Amei um Bicheiro ou fazendo as Chanchadas da Atlântida, de parceria com Oscarito.⁹⁰

Ironicamente Sebastião como Prata considera-se um acidente de percurso imprevisto, tornado realidade, contrariando às pretensões sociais hegemônicas e com uma indagação afirma: “modéstia à parte, vocês não vão querer outro Grande Otelo, negro, pequeno, feio, fazendo o Homem de la Mancha, Macunaíma, Assalto ao Trem Pagador, fazendo Amei um Bicheiro ou fazendo as Chanchadas da Atlântida, de parceria com Oscarito.”⁹¹ Sempre reitera a sua busca pela aceitação da cultura negra que, apesar de pulsante, não é reconhecida e quando surge algum seu manifestante, é motivo de opróbrio e espanto. Reforça ser a cor um permanente problema num país que se quer uma democracia racial, pois o pigmento dérmico suscita consigo a cultura negada.

A meu ver, tem clareza do seu real significado e sua percepção nos espaços sociais, deixa entrever como se processa a sua integração ao mesmo. Daí o seu ressentimento. A cor da pele faz-se não apenas expressiva do universo cultural dos afro-brasileiros, mas os afirmam como sujeitos ativos que constroem e disputam o direito de

⁹⁰ SÉRGIO, Renato. Grande Otelo. In: **Fatos e Fotos**. Brasília, 04/08/1980, nº 989, p. 39.

⁹¹ **Ibid.** p.39.

pertencimento ao mesmo. O ser negro e tudo que lhe faz referência torna-se problema para a sociedade que se arroga despojada de preconceito e racismo. Na prática conduz a outros olhares produtores de tais perversidades ao acentuar a exclusão. Em relação à sua cor e modo de se perceber negro, Prata faz a seguinte interpretação:

Há anos passados falou-se na descoberta de uma injeção capaz de transformar pretos em brancos. Na época, Grande Otelo referiu-se ao assunto, alegando, com o seu permanente bom humor;

– Prefiro ser como nasci. Tenho dois motivos para isso: 1) Deus fez-me assim e assim tenho sido imensamente feliz. 2) Tenho um medo horrível de tomar injeções...

Agora, neste 1959 – o ano dos “teleguiados”- aconteceu em Petrópolis o fato curioso.

Um homem de cor, tomando medicamentos, teve sua cor mudada de uma hora para outra! Devido a isso voltamos a procurar Grande Otelo:

– Minha opinião não mudou (disse-nos Otelo). Sei apenas que o cidadão de Petrópolis não ficou branco, como muitos querem afirmar. Ele apenas “desabotou”...

– Você, então, não tomaria o mesmo “medicamento”?

– Tomar? Para que? Já imaginaram o “papai” todo sabotado, sem ser preto nem branco? Fiquem sabendo de uma vez por todas: nasci preto e como preto hei de morrer. Não tenho preocupação em mudar de cor. Cuido do meu trabalho e das obrigações com minha família. Se eu fosse branco talvez não tivesse o nome artístico que possuo...

Grande Otelo disse essas palavras com a maior sinceridade. Mais uma vez demonstrou não possuir o menor complexo. E voltou a fazer “blagues”.

– Preto que quer ser branco não orgulha a raça...

– E branco que quer ser preto?

– Está no mesmo caso. Mas, o gozado é que sempre falam em remédios para os pretos...

– Sim, mas muitas beldades passam horas ao sol, para ficarem “tostadinhas”. E daí?

– Para elas isso é agradável. Afinal de contas, as praias dão às mulheres um aspecto bem delicioso. – Defina-se de uma vez por todas. É verdade que seu fraco são as louras? (...) – Já que me perguntam tanto se eu quero ser branco, lanço agora um desafio aos interessados. Tomarei qualquer medicamento desde que consigam igual coisa para Oscarito ficar preto. Faremos um filme, assim, em cores diferentes. Depois voltaremos ao que somos. Tenho certeza de que ele não se habituará como preto, assim como jamais ficarei convencido de ser branco...⁹²

Sebastião como Prata se afirma como negro, apesar do racismo e preconceito excludente da sociedade. De igual modo ao branco manifesta a sua identificação com a pigmentação e mais que isso com a cultura da negritude e com valores afros-brasileiros que o fazem único. Daí reivindicar o seu lugar como negro e, ao mesmo tempo,

⁹² Grande Otelo se bezendo: - Deus me livre! Não quero virar Branco... In: **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 29/08/1959, ano XII, nº 519, p. 10.

equiparar a seus pares, reconhecendo-se ter alcançado a condição de símbolo do cinema nacional, pelo fato da sua negritude, sem a qual, nada mais seria do que mais um qualquer sem destaque e prestígio como os demais do país. Sua afirmação se processa pelo contraste que o faz reconhecer e identificar-se com a sua cor. Alardeia que o desejo da sociedade impõe a condição de serem brancos, mas não se preocupa que os brancos se façam negros, ao contrário. Tem consciência do caráter racista da mesma em tornar os negros brancos ou pejorá-los, sem, contudo, preocupar-se com os brancos pobres. Daí a ironia perpassada em sua fala contestando a descoloração dos negros, sem a contrapartida de escurecimento dos brancos, mesmo que se deliciem com bronzamento praiano.

Neste intercurso, aspirando melhores perspectivas para as artes, lança-se em 1958 à aventura política como candidato a vereador pelo PTB:

Veja – E quando você tentou se candidatar a vereador, em 1950, era para fazer graça ou a sério?

GRANDE OTELO – Era a sério. Eu pretendia ser um representante dos artistas. Uma pessoa que pudesse dialogar dentro dos quadros do governo. Porque a idéia que se tinha da vida de artista era a de que os homens eram boêmios, e as mulheres prostitutas. Hoje em dia essa imagem está mudando um pouco porque já temos com quem dialogar, até mesmo em nível ministerial, como é o caso do ministro Jarbas Passarinho. Mas nem cheguei a ser candidato. Meu nome foi vetado pela direção do PTB.⁹³

Tais considerações são referentes às explicações de Sebastião como Prata na década de 1970, ao avaliar sua prévia candidatura em 1950. Ao contrário do manifesto em ter sido ou não candidato pelo veto, ressaltou que o mesmo fora efetivamente e os desdobramentos se fizeram funestos pelo fato talvez de se ter inscrito como Sebastião como Prata e não Grande Otelô, o que não lhe logrou êxito:

Ele teria sido um grande político. Nos idos de 1958, chegou a ser candidato a vereador pelo Rio. Foi prejudicado por dirigentes de partidos e candidatos, que temiam sua vitória. O antigo PTB só lhe deu legenda nos últimos dias e registrado como Sebastião S. Prata, não identificado como Grande Othelo. (...)

É desse modo, que podemos ver Sebastião como Prata atuando politicamente no meio artístico em questões relativas ao cinema nacional:

⁹³ AMORIM, Osvaldo. Eu sou todo cordura. In: **Revista Veja**, Rio de Janeiro, 14/02/1973, nº 232, Abril, p.5.

Os “casos” de Grande Otelo não atingiram apenas a sua vida sentimental. Como artista criou tanta complicação que deu cabelos brancos a jovens empresários! Chegou mesmo a ser afastado do cinema. E a grande ironia surge agora. Grande Otelo despontou não apenas como um profissional correto da classe cinematográfica. Faz parte de todas as lutas em defesa do cinema nacional. E salientou com determinada orgulho:

– Posso considerar-me um pioneiro do nosso cinema. Conheço perfeitamente os seus maiores problemas. Dou minha contribuição nas lutas por suas reivindicações para que as gerações futuras venham a possuir aquilo que nunca tive. Hoje, as condições são bem diferentes daquelas que encontrei.⁹⁴

Entre lutas e conquistas, se desdobra no cinema, teatro e televisão, tendo no final da década de 1960, produzido a peça “Otelo saúda e pede passagem”, a qual é avaliada pelo jornalista da Revista Cartaz, em 1972:

DESDE A ESTREIA, SÓ ELOGIOS, FELIZ, REALIZANDO O SONHO DE SUA VIDA, ELE QUER MUDAR E PEDE A TODOS UM CRÉDITO DE CONFIANÇA: “ESTOU DANDO A VIDA POR ESTA PEÇA”.

Com a peça “Otelo saúda e pede passagem”, em cartaz no Teatro Opinião (Rio) desde o dia 16 e na qual estréia como diretor, Grande Otelo suspira aliviado. E diz que 72 é seu ano de sorte: depois de uma enfarte que quase o matou, as coisas começam a acontecer como queria: a TV Globo renovou seu contrato, “Macunaíma”, filme que fez o diretor Joaquim Pedro de Andrade, “está estourando” em Nova Iorque e é provável até que ele vá fazer um show por lá. Sua grande preocupação no momento é desfazer a imagem de um “Otelo cachaceiro”, e mostrar ao público do que um negrinho de 58 anos é capaz”:

– Quero sair da lenda e entrar na realidade. O público me cumprimenta, me pára na rua, fala bem de mim, mas, na hora em que monto um espetáculo, não aparece. E isso me deixa um pouco frustrado.

O elenco do show de Otelo tem uma opinião unânime sobre o diretor estreante: “Ele tem uma comunicação imediata. Sua seriedade é impressio-nante, chega a ser até intransigente”. E ele explica:

– Esse negócio de ser diretor é como ser mãe. A gente vê o filho que deseja há muito tempo nascer e acha que ele tem de ser perfeito. Minha preocupação é muito grande. É meu nome construído há quase 50 anos que estou jogando. Seu espetáculo tem de tudo: homenagem a Caetano Veloso, ao sambista Silas de Oliveira, falecido recentemente, e, entre outras coisas, um quadro onde Otelo é Zé Catimba, compositor da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, seu personagem na novela “Bandeira 2”. E é com seriedade que ele diz:

– As pessoas me julgam muito. Nunca tive contrato regular, porque me achavam um irresponsável. É bem verdade que já fiz das minhas, mas se isso aconteceu foi por falta de confiança. Quando vêm fazer reportagem

⁹⁴ PAIVA, Waldemir. Grande Otelo Jurando: nunca mais criarei “casos”. In: **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 19/07/1958, nº 462, p.17.

comigo, a primeira coisa que perguntam é se parei de beber. E não vou morrer sem tirar essa imagem negativa de cima de mim.⁹⁵

A oportunidade de torna-se diretor teatral efetiva o seu ideário criador e serve de álibi para eximí-lo dos pejos da irresponsabilidade e da cachaça que sempre o perseguem. Questiona o fracasso de bilheteria, apesar do seu empenho e de jogar todo o peso de sua carreira artística na empreitada. A meu ver, se no auge existencial e profissional pode amenizar o racismo e o preconceito, já velho e no ocaso se vê confrontado com uma realidade que não lhe permite ocultar os referidos problemas anteriormente não afirmados.

Sebastião como Prata coloca em xeque o seu lugar de símbolo do cinema nacional que não lhe oportunizou o reconhecimento social, já que vivia em condições precárias. As diversas homenagens proporcionaram-lhe lembranças silenciadoras dos contrastes vivenciados por ele, resultado das suas denúncias e clamores nos meios de comunicação, por um padrão condizente ao que se afirmava simbolizar.

O valorizar Grande Otelo evidencia um culto à arte realçando Sebastião como Prata e silenciando Sebastião o próprio sujeito que a produz. Na velhice expõe seu novo lugar social e não mais conta com a Atlântida e o teatro. A garantia do ser ator, transforma-se, então, no vazio social que não lhe assegurava o sustento. Faz tais significações após Macunaíma:

Com sua vida inteira dedicada à arte, Grande Otelo só guarda poucas alegrias, como a de ter ganhado um busto em sua cidade natal, Uberlândia, em Minas. Dinheiro, ele não guarda nenhum. Está muito amargurado. “Por tudo o que já fiz para divertir o povo, quero uma pensão. Talvez, de Cr\$ 10 mil mensais, o que seria o mínimo para que a minha família viva decentemente. Poderei comprar comida, roupas e dar uma educação condigna a meus filhos. É verdade que estou aposentado, mas recebo apenas Cr\$ 3 mil. O resto é vida de artista: trabalho hoje, desemprego amanhã. Sempre aparece algum filme para fazer. O dinheiro é que demora. Nunca sei quando vou receber. E, afinal, ninguém vende fiado. Nem o padeiro, nem o açougueiro, nem o supermercado. E a barriga, quando dói, pede comida.” Enquanto não entra na política, Grande Otelo está novamente trabalhando na televisão. Interpreta o personagem Malaquias, na novela Bravo!⁹⁶

A condição vivenciada por Sebastião como se contradita às homenagens a ele prestadas, haja vista que se ampliavam enquanto os trabalhos, ao contrário, se tornavam

⁹⁵ PRATA, Sebastião de Souza de. Otelo Abre Passagem. In: **Revista Cartaz**, São Paulo, 24/08/1972, nº25, p. 66.

⁹⁶ CALDAS, Gracinha. Grande Otelo “há uma cadeira à minha espera em Brasília”, **Fatos e Fotos**, 11/08/1975, n 729, ano XV. p. 32.

escassos. Neste sentido, a sua arte se tornava apenas nostálgica, não valorada, como um descarte. Poderia ser lembranças, mas não presença que avivasse as pessoas, reafirmando seu passado de glória, sem possuir o lugar de outrora. A meu ver, Sebastião como Prata, talvez tenha tido clareza que fora apenas uma passagem, daí reclama da vida que leva e por novos trabalhos. Para firmar-se pela arte teve de submeter-se a uma diversidade de labores os quais tornam escassos na velhice. É preciso considerar a razão das homenagens: Por que se homenageia alguém? Por que Sebastião em Prata como Grande Otelo foi muito homenagens entre os anos de 1950 a 1980, mas viveu na penúria?

Talvez uma das respostas a esse imbróglio, é não ter considerado a possibilidade do término de seu apelo mercantil e por tal fato não ter se provido para uma eventualidade futura.

As homenagens são um celebrar e não gratificar, pelo que o lança em diversos âmbitos, aos quais pela carência financeira experimenta dificuldades em comparecer. Suas homenagens o aparentam afirmando financeiramente em compasso com a cultura de não provisionar, mas consumir a integralidade do ganho, daí resultar a permanente necessidade por trabalho.

Apesar do seu envolvimento em diferentes frentes de trabalho e de ter algumas conquistas, o sonho de se tornar um diretor de cinema continuou um desejo não realizado. Há contudo, que considerarmos que, para além do cinema, o campo musical e o teatro foram também lócus de suas atuações. Exemplifica isto sua intervenção em 1969:

A pergunta seguinte foi sobre Otelo compositor e cantor de ritmos carnavalescos. O artista explica: “Sou fundador da SBACEM precisava acumular “pontos” que têm muita importância na distribuição de “ditos” que têm muita importância na distribuição de direitos autorais, daí ter gravado “A mulher da Gente”, para 69. Gravei, também, na “Tape Car” três músicas de minha autoria, e destaco “Reza Por um Meu Irmão” e “O Samba Elite”, para este, nos “shows”, preciso de uma cantora; quem souber de uma é só dizer. O “Saudades do Elite”, fiz em homenagem a esse veterano Júlio Simões, o homem que mais entende de “Gafieira” no “Brasil.”⁹⁷

A sua experiência o conduz para o distanciamento dos movimentos negros organizados, embora sempre mantivesse contato com suas lideranças e pessoas ligadas

⁹⁷ OTELO, Grande. **Revista do Rádio e TV**, São Paulo, 08/03/1969, ano XXII, nº 1.016. p. 52.

aos mesmos. Contudo, o seu engajamento é revelado pelo seu olhar humano e artístico, conforme entrevista ao jornalista Antônio Moura Reis do *Correio da Manhã*, em 1965:

O artista e o Homem

Otelo diz que sua maior contribuição, como homem, à sociedade, é a educação que está dando a seus quatro filhos, e que deixará à livre escolha, de cada um seguir ou não a carreira artística. Caso algum, ou todos, demonstrem aspirações de subir ao palco, Otelo os orientará “para que não passem pelo que passei” e os fará estudar “porque o artista hoje não é mais como no meu tempo: tem que ter consciência do que está fazendo, o que só adquire através do domínio da técnica”.

Como artista, Otelo diz que se sente no caminho certo, “divertindo o povo, para que todos esqueçam as mágoas e enfrentem todos os dias”. O mundo que desejaria ver: “com muito amor, com a integração de todos os homens, sem ódios nem ressentimentos”. O Brasil: “com o futuro definido, pois o brasileiro vive hoje sem saber como vai viver amanhã, porque não sabe quanto o feijão estará custando amanhã”.⁹⁸

Sebastião como Prata não se exime da causa negra. Não se engajava nos movimentos mesmo por que tinha necessidade de sobreviver, pois se o fizesse seria excluído do espaço artístico. Apesar disso deixa entrever a sua consciência da situação racista no país. Daí sua preocupação com a educação dos filhos.

Em suas lembranças vai reportando problemáticas do cidadão comum e da realidade do país, despojando-se do glamour que usufruía em seu trabalho que deixara em seu ocaso precarizado como os demais excluídos. Sabe ter sido sua arte apenas consolo aos sofrimentos para enfrentamento do cotidiano. Iguala-se aos demais populares pelo labor cotidiano que lhe exige em demasia.

Em 1982, ao avaliar seus 54 anos de carreira, tornam-se visíveis os limites da sua atuação no seu processo de afirmação enquanto um ator negro:

Grande Otelo começou sua carreira artística há 54 anos. O que para muita gente é uma vida inteira, para ele foi apenas um tempo em que vem trabalhando muito.

– Para um artista, 50, 60, 70 anos, não têm grande significação, constrói casas, pro cara que trabalha, não significa muito. Significa apenas que durante 50, 60 anos, ele deu um duro desgraçado. É isso que significa para mim. Não me julgo mais importante do que ninguém por completar 54 anos de trabalho.

Vale a pena?

– Idealisticamente me sinto perfeitamente gratificado, mas do ponto de vista econômico, não me considero bem pago. Isso se deve, um pouco

⁹⁸ REIS, Antônio Moura. Sem mágoa aos cinquenta Otelo quer ser advogado. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21/03/1965. Pasta Biografia Grande Otelo/Acervo Funarte.

porque não sou bom negociante, e um pouco ao valor que se dá à arte e à cultura, aqui no Brasil.⁹⁹

A presença dos negros se acentua e amplia tornando-se visíveis seus movimentos organizados. Embora não participe dos mesmos, Sebastião como Prata continua a labutar em prol da negritude:

(...) Grande Otelo não é a favor de um movimento dos negros para que possam provar seu valor e conquistar papéis-títulos. “Acho que cada um de nós tem de lutar para se impor pelo trabalho. Por isso, nunca me empenhei num movimento de grupos. Nossa luta é igual à do branco. É pela sobrevivência, é pelo combate à ignorância, seja ela do branco ou do negro.”¹⁰⁰

Isso decorre talvez de sua vivência política e educação que lhe propiciou o resistir pela sobrevivência, deixando a utopia em favor de um realismo prático. Priorizou o atendimento às necessidades básicas previamente ao enfrentamento. Quanto a isto se faz significativa a sua intervenção em prol da família negra na novela *Mandala* com outros colegas, conforme manifesto na *Revista Amiga*, em 1987:

“Não existe isso de pequenos papéis. O que existe mesmo são pequenos atores. No começo das gravações, por motivos particulares, faltei uma semana inteira e não pude participar de uma reunião em que eu, Ruth de Souza, Milton Gonçalves e a Aída Leiner iríamos colocar para os autores da novela e a direção da Globo nossas preocupações em relação à família negra, dentro de *Mandala*. Porque, de acordo com a sinopse, se faziam necessários alguns acertos. Acho que a família negra não está tendo a devida expressão face à família branca; ela não está bem inserida na obra. Os autores estão meio perdidos nesse aspecto e acho que, como estamos às vésperas do centenário da Abolição, a novela deveria mostrar melhor as condições reais em que os negros vivem atualmente.”¹⁰¹

Ressalta que às vésperas do centenário da abolição ainda persistem os resquícios do estereótipo do negro escravo em detrimento da explicitação dos seus avanços e afirmações em tal período. A ocasião lhe é propícia tanto à aproximação, quanto à valoração do movimento negro, por não ser mais um ator isolado e sim integrante de um grupo de atores negros, já também com reconhecimento. No mesmo sentido, acrescentou em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som, em 1988:

⁹⁹ 54 anos com Otelo, **Jornal O Dia**, 12/09/1982. Acervo da Funarte/Pasta Grande Otelo.

¹⁰⁰ CALDAS, Gracinha. Grande Otelo “Há uma cadeira à minha espera em Brasília”. In: **Fatos e Fotos**, Brasília, 11/08/1975, nº 729, ano XV. p. 33.

¹⁰¹ ALVES, Rosani. Paulo Gracindo, Grande Otelo e Yara Côtres não têm nada contra *Mandala*. In: **Revista Amiga**, Rio de Janeiro, 25/12/1987, nº 918. p. 58.

Assistência: Otelo, quando você já fazia sucesso, eu não tinha nem nascido, nasci em 45. Você é meu grande ídolo e eu fiquei mais escutando, mas eu queria ter a sua opinião política sobre a comemoração de 13 de Maio, ou Zumbi. De repente se fala em comemorar 13 de maio no dia 20 de novembro, a data de Zumbi.

GO: O 13 de Maio, sempre foi para mim uma data sagrada, até o momento que me contaram os cambalachos para acontecer o 13 de Maio. Mas foi uma data que a gente deve respeitar dentro do calendário brasileiro, não para se fazer as festas que estão se fazendo, mas para fazer uma missa pela data. Agora, o 20 de Novembro foi uma conquista dos nossos, nós conquistamos, então deveria haver todas as comemorações que se fazem em 13 de Maio, no 20 de Novembro.¹⁰²

Por ter consciência dos respectivos significados de ambas as datas, bem como de suas naturezas, astuciosamente não relega a primeira, que considera uma concessão e, concomitantemente afirma a segunda com um caráter inovador de conquista, que vem somar. No entanto, desloca os significados para o 20 de novembro pela sua importância aos negros como símbolo de lutas e conquistas que dizem da real existência da negritude em se fazer pertencente ao país. Desloca o 13 de maio para o calendário instituído pelos brancos e sugere que nele ocorra apenas a celebração de uma missa.

Considerando que a arte do falar é a arte do fazer, Sebastião como Prata enquanto ator social constrói representações de si, dos seus próximos e dos outros, se firmando como um sujeito político, num vislumbre de uma nova realidade em que a suposta integração produza de fato e de direito a cidadania tão almejada. Contudo, enquanto isto, vive na sua luta a própria contradição da sociedade, num duplo movimento sinalizador dos conflitos e disputas que nela se travam cotidianamente, em paralelo com o hegemônico que silencia os valores negros.

A perspectiva micro permite ver, a partir da experiência de Sebastião como Prata, as contradições do sistema por dentro. As fissuras e fraturas vão sendo expostas na medida em que o mesmo experimenta a realidade, conflitando com o próprio lugar a ele atribuído. Suas múltiplas atividades vivenciadas, se por um lado reforçam a sua condição de figura pública, por outro, não lhe permitem sobreviver dignamente.

É uma arte que embora se queira marginalizada se faz fluída e viva nos diversos setores da sociedade e que reluz nas sombras. Sinaliza que outras possibilidades existem para além dos rótulos e dos enquadramentos a que é legada

¹⁰² PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100 anos de abolição. In: BARBOSA, Maria Trindade (org.). **Consciência negra, depoimento de Grande Otelo, Haroldo Costa, Zezé Macedo**. São Paulo: MIS Editorial, 2003. p. 80.

cotidianamente. É indicativa de que formas culturais e de vida são possíveis, mesmo quando silenciadas socialmente. Sebastião como Prata torna-se expressão reluzente das histórias dos afro-brasileiros e reclama pensar o universo dos mesmos para além das pejorações que lhes são imputadas.

As diversas experiências profissionais que compõem o seu repertório profissional não se fazem elementos de grandeza, mas recursos usuais em sua luta pela sobrevivência. Devem ser reveladoras não da versatilidade do sujeito, (apesar de também configurar tal dimensão), mas do seu fazer e refazer no e sobre o tempo na labuta diária, pois a atividade artística que o consagrou como símbolo do cinema nacional não lhe assegurou o sustento de que carecia.

Daí a incompatibilidade entre o seu caráter de negro e de ser figura pública, pelo que deveria romper com seu universo cultural. Porém, não se dissocia da negritude, já que vive e preserva os seus valores, visibilizando-os como prática integradora do enredo social.

Enquanto expressão da mesma pulsante e viva, resplandece em lacunas reluzentes em meio à escuridão. Assim, seus rastros, como criações, se fazem expressões do que a mesma constrói e aviva na sociedade, a despeito do impedimento de se presentificar no seu cotidiano como prática do peculiar viver e existir.

A cultura negra é produzida e atuante simultaneamente nos plurais âmbitos de atividades. As representações do ser negro de Sebastião como Prata derivam do seu experimentar ao constituir-se sujeito, cujas lembranças de caráter individual são compartilhadas pelo entrelaçamento do seu ser negro e artista, bem como também cidadão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A minha dificuldade em escrever meu livro, um livro sobre minha vida, é que eu acho que o editor não pode continuar a fazer os acertos financeiros depois do livro pronto. O escritor tem de ter um mínimo antes e um X durante o tempo em que está trabalhando. Que haja uma data predeterminada para entrega do livro, até aí tudo bem. E não é bem assim. Então, não posso fazer meu livro. Só por isso. Mas um jornalista curioso – e com tempo – poderia escrever minha vida pelas reportagens já publicadas por aí.”

Sebastião Bernardes de Souza Prata
Manchete, 1984

O desejo de memória de Sebastião como Prata se torna realidade apenas no seu pós-morte, embora seja dado a ler e ver por jornalistas, antropólogos, estudiosos do teatro, cinema e historiadores. Os diversos procedimentos de leitura são aproximadores e, simultaneamente, distanciadores das interpretações sobre Sebastião.

A complexidade do seu viver e do legado que deixou deveu-se à sua condição de negro, sendo também uma figura pública. Depreendem-se das palavras de Sebastião, como Prata, duas conclusões: a primeira, refere-se à finalização de uma etapa com prazo determinado; a segunda, alude à escritura de sua vida a partir da pluralidade de testemunhos públicos espalhados pelo país. Assim, sendo o tempo uma preciosidade e, dele dispor, de fato tal panorama foi prerrogativa para que, de minha parte, essa história tivesse mais uma pausa. Finalizar o doutorado não é um ponto final. Pelo contrário, as interrogações presentes no instante de partida destas reflexões, hão de proporcionar novos questionamentos, outras leituras, outras histórias.

Foram quase 12 anos de reflexões e de uma busca desenfreada por testemunhos, que me permitiram realizar uma reflexão a contento, diante do legado, não apenas artístico, mas também humano deixado por Sebastião.

Até aqui, o que se observa nas pesquisas e textos acadêmicos produzidos sobre ele, transformam-no em Sebastião, em Prata, como Grande Otelo, instituindo uma variante comum, cuja arte é reapresentada com insistência para o nascedouro de Sebastião Bernardo da Costa, como se aquele garoto fosse predestinado a se tornar um

astro no cenário da cultura nacional devido a seus dons artísticos. As narrativas a seu respeito vão se realizando numa trajetória em que os espaços lhe possibilitaram criar e garantir lugar como um ator negro, reconhecido internacionalmente.

Dessa forma, os problemas oriundos destas interpretações não são apenas aqueles referentes aos marcos cronológicos, mas, sobretudo, são os que o tornam um produto cultural, que define o seu ser negro, sujeito social pobre que experimentou e driblou as dificuldades de sua vida (tais como: relacionamentos amorosos conflituosos; religiosidade marcada pela desconfiança; falta de dinheiro e de reconhecimento social; abandono na velhice; alcoolismo entre outros), em meio à necessidade premente de, em busca da sobrevivência, jogar com a lógica do mercado cultural.

Na contraposição do dito, cheguei a mais um ponto de parada e tenho apenas uma certeza: a de que foi árdua e sempre desafiante a minha empreitada como historiador. Diante da necessidade em lidar com sua morte e com a pluralidade de suas significações, cujas imagens do outrora abriram novos caminhos e dimensões a sensações adormecidas, silenciadas ou obscurecidas do possível, fui instigado a buscar outras histórias que também pudessem ser possíveis.

Desta feita, a existência de Sebastião correlacionou-se aos cidadãos brasileiros que, em suas constantes lutas, criam táticas e astúcias para garantirem suas sobrevivências. Isto é, o mesmo se faz representativo dos atores sociais que, cotidianamente, constroem seus valores, expressam sua cultura, e, sobretudo, representou também os negros que, apesar de presentes nos diversos setores da sociedade, são por ela impedidos de explicitar seus universos sociais, o que incorre na negação do direito à cidadania. Esses homens e mulheres negras, no entanto, por diversas formas criam meios de se afirmarem enquanto sujeitos de suas histórias e que pertencem ao país, mostrando o que são e do que são capazes.

Meu ofício como historiador baliza-se na justiça social, em que minha poesia sacode os mortos e choca os vivos, por consolidar uma imagem do contraste que diz muito de como cheguei até, sempre insistindo na possibilidade de que outra história poderia ser construída. É assim que a dúvida, apresentada como a problemática no início do meu ingresso no doutorado em História, finalmente se firma como decorrente do esquecimento, mas que, tenho certeza, não funda uma verdade única, mas pretende suscitar aos leitores outras da dúvida e reflexões, conduzindo-os a novas visões.

O conceito de memória tem sido utilizado de forma banal e entendido como elemento singular. Por isso, é relevante indagar de que tipo de conceito temos nos

valido, bem como os aspectos considerados pelos historiadores na sua relação com o tempo para definir memória. Nesse sentido, a diversidade de atribuições que os historiadores concebem ao termo tem sido usada como uma variante para qualificar a relação tempo e espaço, sem questionar o considerado processo de interação. Por isso, a memória deve ser vista no plural e não singularizada, distante de qualquer cenário de homogeneidade.

Foi necessário considerar quais atribuições se concebem por seu meio no âmbito da história, a partir dos elementos que a trouxeram para o centro da proposição crítica que elaborei, apresentando como se processa seu entranhamento, simultâneo ao desentranhamento entre Sebastião e suas plurais significações, descortinando os meios e as formas de instituir os respectivos atos de lembrar e esquecer. Daí, fez-se necessário colocar em evidência os elementos que opõem memória e história, assim como os que as fazem relacionais.

Neste sentido, procurei vincular tempo e memória na construção da reapresentação do passado. Assim, a trama expressa nessa narrativa se embasa neste peculiar procedimento de análise, focado em problematizar as diferentes significações atribuídas a Sebastião, levando-se em conta as variadas temporalidades envolvidas no processo.

As categorias conceituais são problemas e, por isso, é necessário pensá-las conectadas à luz dos processos que as instituíram. Ou seja, os diversos conceitos assumem significações plurais quando relacionados aos tempos e espaços em que foram forjados. Contudo, o caso de Sebastião, como Grande Otelo, pela ótica da indústria cultural, não se prende a tempo e espaço tão somente, por configurar-se temático e ensejar ser uma paisagem explicativa atemporal, com natureza desprovida de historicidade. Desta feita, tala horizonte interpretativo foi firmado por meio do dado quantitativo, em que, pela perspectiva macro, as lembranças estão encerradas em narrativas que se desenrolam transformando particularidades em dados fixadores temporais concretos, espécie de conectores explicativos de sua existência como Grande Otelo. É desse modo, pela estratégia da indústria cultural, que seu próprio nascimento é deslocado, apropriado e ligado a personagens como categorias constitutivas de um ser meramente artístico, e não sujeito social.

A sutileza desse modo de conceber o ser Grande Otelo, coloca o próprio Sebastião, como Prata, em evidência, de modo a transformá-lo no próprio objeto a lhe conferir credibilidade, respaldando o processo que o constituiu em mercadoria para o

consumo, violentando o sujeito que vê e sente a espoliação de seu universo para conformá-lo em Grande Otelo, silenciando Sebastião.

Esse movimento num tempo que confirma Sebastião, em Prata, como Grande Otelo, reclama o próprio Sebastião como Prata, relegando Sebastião à condição de sua sombra, em que, a cada explicitação, o primeiro projeta-se à imagem do segundo, dado a ler como se equivalesse ao último. Assim, em Grande Otelo tem-se as sombras de Sebastião Prata como se Sebastião fosse, nele irradiadas diversamente.

Por essa lógica, ensejei revisitar a pluralidade de lugares de memórias da cidade de seu nascedouro (Uberabinha/Uberlândia), além de São Paulo, Rio de Janeiro e demais regiões do país, ambientes reforçadores de seu dimensionamento pelo artístico no que concerne à sua própria humanidade.

É certo que Sebastião, como Prata, por Grande Otelo, ocupa um espaço do imaginário popular enquanto um símbolo do cinema nacional, bem como se faz presente no imaginário construído para expressar a história de sua cidade natal. Tem também assegurado destaque no teatro nacional, com realce à sua participação nas Companhias Negras de Teatro de Revistas. É explicitado que o esquecimento de Sebastião, em Prata, como Grande Otelo, não se deu prontamente, mas decorreu de um processo instituído de diversas formas de recordação, reafirmando-o como Grande Otelo. Desta maneira, percebi que, para adentrar a essa barreira epistemológica e memorialística, deveria revisitar esse passado, fato que só possível por meio do escrutínio do tempo.

Diante desse quadro, ressalto que a historicidade foi o elemento diferencial que permitiu evidenciar a humanidade de Sebastião e apresentá-lo diversificadamente, trazendo à baila sua integralidade. Daí, foi preciso percebê-lo em seu dinamismo de constituição e reconstituição enquanto humano, nas experiências das agruras sociais e na luta existencial.

A partir desse processo de mediação, foi possível construir significações do passado peculiares a Sebastião, fraturando o seu confinamento em Grande Otelo. Desta feita, tais perspectivas configuraram o caráter relacional, entre o “ficcional e real”, e a relação entre memória e história. Assim, a memória deve ser lida no plural e pode manifestar o passado, tanto por meio de recordações e recolhimentos, como por reminiscências. Neste sentido, a mesma se faz objeto para identificação ou exploração que requer uma ontologia, disto decorrendo os procedimentos metodológicos adotados na produção de representações sobre o passado.

Para compreensão do ser Sebastião, em Prata, como Grande Otelo, ativemo-nos ao modo como as imagens de Sebastião foram disponibilizadas e organizadas num veio temporal que o significassem como tal, pela operacionalização dos usos e abusos instituidores do lembrar, produtor do esquecer. Aqui, foi preciso ficar atento às estratégias da indústria cultural, que se apoiou no veio temporal/espacial e temático, fazendo da pontualidade da experiência de Sebastião, no cinema ou nas artes, moldura que se expressa como sua própria integralidade.

A trama apresentada não encerra a experiência de Sebastião. Ao contrário, constitui-se em singular interpretação no âmbito da História, cuja historicidade conduziu ao campo relacional entre Historiografia, Memória e História, configurando as especialidades da História e da Memória e as suas possibilidades de conexões. À medida que caminhei diante desse desafio, também se fez relevante aferir o limite da construção da narrativa, de modo que a mesma apresentou-se como apenas um dos modos de vê-lo ou lê-lo, possibilitando uma percepção de Sebastião como um sujeito social, cuja humanidade se tornou foco da análise. Desta feita, ousar pautar-se por sua integralidade foi um grande desafio, na medida em que o mesmo, como agente social, manifestava seus aspectos profissionais, familiares, políticos, religiosos, sentimentais, frustrações e conquistas, em distintas esferas sociais, a todo instante.

O resultado do procedimento adotado possibilitou-me afirmar que Sebastião não se confina nem em Sebastião, como Prata, nem em Grande Otelo. Conduziu-me à construção de uma trama, por aproximações e distanciamentos entre ambos, explicitando que as naturezas suportes às existências de cada um são distintas, e que é impossível explicar Sebastião por meio de Sebastião em Prata, Sebastião como Grande Otelo e Sebastião, em Prata, como Grande Otelo.

Desta forma, a aproximação e o distanciamento não são dissociáveis, mas relacionais. A ocorrência de um proporciona também a do outro, pelo afloramento do subjacente que tem oportunidade de se manifestar. Buscar as aproximações e os distanciamentos entre Sebastião, como Prata, em Grande Otelo, levou-me à complexidade do sujeito Sebastião, expressa diversamente.

Por isso, afirmo que a não identificação das personificações de Sebastião, como Prata, ou Grande Otelo, implica em distorções que suscitem Sebastião, conflitantes com os respectivos enquadramentos que intentam reduzi-lo em ambas as modalidades que o identificam. Daí a relevância espacial/temporal para fluência adequada do sujeito, sem ser tomado por partes.

Apoiando-me nesta constatação, mergulhei na experiência social de Sebastião, embora tendo apenas certezas das suas lembranças como Grande Otelo. Ao fim, tenho a segurança de que, tanto Sebastião Bernardes de Souza Prata, quanto Grande Otelo, deram sentido à experiência de Sebastião, bem como de que Sebastião Bernardes de Souza Prata, apesar de ser contemporâneo de Grande Otelo, não é equivalente a ele, como apregoam os meios de comunicação do país, embora os mesmos se façam relacionais no âmbito comercial.

A questão entre Sebastião, como Prata, em Grande Otelo, pautou-se em não buscar uma essência e nem por sombrear as fronteiras existentes entre eles. Afinal, o dado ficcional das atuações filmicas e os aspectos vivenciados por ele, fora desse âmbito, são reais, mas com natureza distinta em sua constituição. Portanto, torna-se impossível explicar Sebastião apenas por meio de seus personagens e vice-versa. Daí a necessidade em se compreender o próprio Sebastião, Sebastião como Prata e o ser Grande Otelo, os elementos peculiares que lhes deram vida. Ou seja, Sebastião, como Prata, pelo próprio Sebastião como Prata, seus personagens pelos processos que levam a tal dimensionamento e o ser Grande Otelo pela lógica que o conforma como tal. Logicamente que todos esses referenciais não se estabelecem isoladamente, mas ligam-se uns aos outros, não por equivalência, mas por aproximações e distanciamentos, já que resultam das experimentações de Sebastião.

Em decorrência disso, Grande Otelo, pela lógica da indústria cultural, tem um único movimento explicativo, dado pelo viés artístico, relacionando-o à indústria cultural, sendo sua realidade manifesta como cenário que justifica o ser ator de Sebastião. Ao contrário, Sebastião, por ser sujeito, se faz expressivo de sua humanidade e mostra sua integralidade, evidenciando sua trajetória em confronto com o reducionismo mercantil que o transformou consumível e vendável.

Antes de chegar a essas considerações, foi preciso lidar com o desconhecido: a saber, toda uma literatura a respeito da temática que firmava a imagem de Sebastião em Grande Otelo. De diferentes ângulos e lugares, apenas era visível e lido o ser Grande Otelo. Daí, a indagação: como encontrar Sebastião sem tomá-lo em Sebastião, por Prata, como Grande Otelo?

Tal questionamento levou-me a reconhecer que, o fato de redimensionar o meu olhar, passava, também, pela reorientação do meu procedimento investigativo, o qual me fez situar o caráter de aproximação e distanciamento entre Memória, História e Historiografia. Nesse sentido, fez-se necessário repensar de que modo eu realizava a

leitura das linguagens que conferiam sentido à vida de Sebastião como Grande Otelo: como produziram o ser Grande Otelo? Qual foi o intuito de sua construção? Qual é o sentido de Grande Otelo para Sebastião, como Prata? Em suma, como fracturei essa realidade cristalizada e firmada no ser Grande Otelo?

Aqui, foi a condição de historiador que me conduziu da seara da história à da memória, haja vista a impossibilidade de interpretação do passado sem considerar essa última. Não existem interpretações feitas despojando-se dela, uma vez que a memória é de um passado que se constitui objeto para análise por portar o caráter pretérito.

A operacionalização dos testemunhos revelou uma diversidade de processos geradores de lembranças, aspecto a acentuar o esquecimento de Sebastião em Grande Otelo, buscando fazê-lo, por sua presença, ausência, como se fosse espelho da realidade. Tal dinâmica possibilitou-me perceber os modos e as evidências dos procedimentos adotados de quem produz suas lembranças, atentando ao fato de que a memória se constitui em um instrumental não apenas peculiar à História.

A historicidade foi o elemento que deu sentido ao fazer de meu procedimento como historiador e que qualificou o ato narrar, aqui considerado em relação a tempo e espaço. Por ter sido destituído de historicidade pela proposição da indústria cultural, Sebastião, como Grande Otelo, foi operacionalizado num lembrar, cuja recordação levada adiante pela repetição e habitualidade, firmou-se em dimensão temporal/espacial/temática, que impôs um esquecimento revelador e forjador de Grande Otelo.

Destituído de sua historicidade, Sebastião será sempre Grande Otelo, enquanto no âmbito da mesma, firma os tempos e espaços de suas significações, definindo os limites, as condições e as respectivas implicações. Daí, ser plausível afirmar a tríplice tipificação emanada de Grande Otelo para o existenciário de Sebastião, que o liga a Sebastião Bernardo da Costa, bem como a Sebastião Bernardes de Souza Prata.

A primeira refere-se à sua própria personalidade; a segunda perpassa Uberlândia, São Paulo e Rio de Janeiro, onde se afirma Grande Otelo. Na terceira, se faz relacional a Grande Otelo como homem-memória, possibilitando perceber sua afirmação no circuito da indústria cultural brasileira, transformando-o no produto comercial que o reduz de forma perniciosa a uma paisagem única em âmbito artístico. Com uma temporalidade que se quer rígida, impossibilita a percepção da pluralidade de tempos que significam os testemunhos como rastros.

A ligação com a indústria cultural, a partir de sua presença no cinema, dimensiona-o pela recepção dos diversos meios de comunicação que processam deslocamentos e apropriações, produtores de sentidos inovadores, afirmadores de Sebastião como Grande Otelo. Tal *lócus* configura-se como a fase final do processo enunciador de suas diversificadas atuações nos filmes. Entretanto, há que reforçar o papel das mídias na divulgação de sua imagem, apropriando-o, deslocando-o e atribuindo-lhe novos significados para produzirem Grande Otelo.

O ser Grande Otelo foi decorrente de uma memória, cujo lembrar instituiu o realce de Sebastião, como Prata, em esquecimento ao sujeito Sebastião, mantendo-o nas sombras do ser produto cultural. Assim, pela recepção das mídias, pretende equivaler Sebastião a seus personagens. A parte é dada como sendo a integralidade do sujeito, mas é, na verdade, apenas a fase final da consolidação do produto dele criado. Por isso, o ato de lembrar institui o ato de esquecer Sebastião e o renova em Grande Otelo, num viés quantitativo feito por uma recordação operacionalizada pela repetição.

Tal lógica se firmou visando permanecer *no* e *sobre* o tempo, oportunizada pelo horizonte macro, harmonizando a experiência de Sebastião nos filmes e fora deles enquanto uma única realidade, despojando-se da historicidade em prol da dimensão temática pela qual, pontualmente, qualquer temporalidade leva à mesma percepção: de Sebastião como Grande Otelo.

Tomando-o em Grande Otelo como ponto de partida, foi possível perceber os usos e abusos levados adiante pela indústria cultural que, inversamente, os instituíram a partir de Sebastião como Prata. É feita uma confusão entre os diversos filmes e os modos de apropriações e deslocamentos dos mesmos, conferindo sentidos aos distintos personagens e à realidade social de Sebastião.

Os três, portando naturezas distintas, foram analisados considerando os respectivos referentes de suas constituições, ligados aos significantes com as próprias representações. Por um fluido jogo de apropriações, deslocamentos e atribuições, procurei discutir como a indústria cultural intenta fazer da ausência, presença e, na dimensão contrária, a presença que porta ausência para desnudar os *nós* do sujeito.

Pelo veio temporal/espacial temático, foi impossível precisar as plurais significações do ser Grande Otelo, já que estas se estruturam como paisagem artística que o faz expoente do cômico, do grotesco e do vulgar. Assim, sutilmente, e se valendo do experimentado por Sebastião, apropria-se da data de seu nascimento, como se do

próprio produto cultural. Daí, a aparente equivalência entre ambos, apesar do surgimento de Grande Otelo ocorrer apenas em 1935.

Tal dimensão foi reiterada e processada constantemente pelos meios de comunicação, que, pela repetição e habitualidade, acabou por se tornar uma configuração do *ver* e *ler* Sebastião, Sebastião em Prata, e nestes em Grande Otelo. O lembrar e o esquecer de Sebastião, em Sebastião como Prata, por Grande Otelo, foi sendo dosado, fazendo-os como se equivalentes, num jogo em que sua imagem consistia no principal suporte. Tem início com o dimensionamento do sujeito, cuja centralidade pretende ser confinada ao produto e dele se faz sombra.

Se foi possível explicitar, historicamente, três sentidos apresentados como fixadores do ser Grande Otelo, por outro lado, igualmente foi plausível evidenciar vários outros que presentificam a humanidade de Sebastião, e revelam-no como sujeito social. Em meu ofício, o procedimento se pautou por uma narrativa em que o referente, o significante e o significado ocuparam os respectivos lugares para, desse modo, perceber os processos instituidores das representações de Sebastião. Isto é, foi por meio dos referentes, e valendo-me da variação de escala, que pude *ver* e *ler* os processos configurativos dos seres Grande Otelo, Sebastião Prata, Sebastião Bernardo da Costa e Sebastião, ressaltando suas aproximações e distanciamentos.

A documentação, em geral, se reporta ao produto e não ao sujeito. As imagens de Sebastião, como Prata, lhe conferem sentido público pelo cinema e pelo teatro, via mercado, e o eternizam como um corpo de expressão do humor. Contudo, seu aspecto caricatural é polifônico e, no fazer e refazer, *pelo* e *sobre* o tempo, indica as transformações do seu sujeito que, na velhice, tem acentuado o distanciamento desse ideal de “eternidade”, via ator como sujeito. Suas vivências e marcas temporais manifestam suas des-configurações e sua consequente humanização.

O envelhecer se confronta com as imagens que o eternizam comercialmente, transparecendo o processo de constituição e transformação do próprio corpo. Se elas indicam as mudanças de Sebastião como ator em cena, e o dotam da condição de sujeito, apresentando seus limites, ao mesmo tempo são expressivas de novas possibilidades que também se configuram em meras atuações. Desta feita, no palco ou fora dele, revela as significações que realçam sua versatilidade como ator, mostrando os efeitos do tempo em seu corpo.

As referidas imagens têm por suporte o cinema e se relacionam com as diversas escolas cinematográficas, prestando-se a serem lidas como mediadoras ou

como instrumentos informativos do seu *fazer e refazer, no e sobre* o tempo. Dizem apenas do sujeito que atua, que encena. As histórias de seus personagens decorrem de sua experiência nos vários espaços, mas não de sua própria. Contrariamente a esse modo de percebê-lo, se visto como Sebastião, sujeito, seu corpo manifesta pluralmente aproximações e distanciamentos de sua afirmação pelo grotesco e vulgar, bem como outras formas que a ele também se vinculam pelo trágico e pelo dramático, inerentes aos seus processos de constituição que permitem não apenas ver o envelhecer do ator no cinema e teatro, mas o do próprio sujeito Sebastião. Assim, sua humanização fratura e conflita-se com o veio organizado e delineador do olhar performático que, pelo riso, seduz para deixar *ver e ler* o sujeito por intermédio dos personagens definidores de Sebastião como Grande Otelo.

A literatura documental aponta que o ser Grande Otelo também é parte constitutiva de Sebastião. Desse modo, fez-se necessário visualizá-los nos seus tempos e espaços peculiares, cuidando para não tomar *um* como se fosse o *outro* ou, até mesmo confundi-los, haja vista que o ser Grande Otelo teve, e ainda tem, um peso no lembrar de Sebastião como ator e figura pública.

Em relação à sua cidade natal, Sebastião continua sendo um objeto de expressão dos populares, em especial dos negros, que se pretendem partilhantes de sua história. É recorrente o modo como diferentes pessoas se vinculam a Sebastião, como Grande Otelo, pela negritude, a qual se faz instrumental de luta, tanto no campo artístico como para o movimento negro local. É tido como representante, na medida em que é visto como um homem que venceu.

Sua infância é o elemento que o entranha à história da referida cidade pelo desejo da mesma em projetar-se no cenário nacional. Por isso, sempre tem, nela, reatualizadas as suas lembranças, que circulam com forte apelo ao enredo social, dando sentido ao seu viver. O fato de conhecer suas histórias, de terem firmado algum tipo de contato e de afirmarem ter algum tipo de parentesco com Sebastião/Sebastião como Prata/Grande Otelo, se constituem em modos de apropriação de sua imagem e, também, de reclamarem ser pertencentes à localidade. À primeira vista, não conhecê-lo se torna estranho pelo seu enraizamento no imaginário local; daí, o “parentesco” ser uma forma de compartilhamento de suas lutas e conquistas.

A pretensa proximidade configura um *status* de dignidade, transpondo aqueles sujeitos, outrora relegados às páginas policiais da imprensa a um patamar de valoração da cultura negra pulsante na localidade, expressando os valores afrobrasileiros, numa

ruptura com um imaginário confinador da memória pública que se quer harmonizada, reforçando o surgimento do ser ator vinculado à Estação Mogiana, ao Hotel Central e aos Circos Mambembes.

O reclame de parentesco, por parte dos negros, o teatro em ruínas e os desentendimentos com as elites locais, se fazem fraturas impeditivas de algum tipo de consenso, impossibilitando uma pretensa harmonização. Consistem em contradição, ao intentar apropriá-lo como possibilidade de ressonância nacional sem, no entanto, assumi-lo integralmente por buscar desvinculá-lo da sua negritude e descartá-lo do seu peculiar universo cultural. A partir desse cenário, se instauram os conflitos, já que o mesmo se assume e se instrumentaliza neste âmbito de disputa, tornando sua condição de negro e uberlandense um problema para as elites.

Por desconsiderarem Sebastião, procuram erigir um modelo de “cidadão”, conformado às suas pretensões políticas e, uma vez não obtendo êxito em enquadrá-lo, as elites uberlandenses descartam Sebastiãozinho e Sebastião, como Prata, fazendo de Grande Otelo o elo de um desejado ambiente de diálogo.

As pessoas que se apoiam em Grande Otelo, como Sebastião, o percebem também como negro vinculado ao seu universo social. Instala-se o grande *nó*, epíteto conceitual que conduz ao fraturamento de uma história cristalizada que silencia a cidadania daqueles que também a constroem. Sebastião, na pele de Sebastião como Prata, enquanto figura pública nacional do cinema, ao invés de servir à projeção da cidade, apoiada no negro Sebastião, impede o deslocamento de seu universo que, de fato, permitiu-lhe tal expressão. Assim, tal panorama se constitui num problema, pois o faz centelha de um clarão reluzente, publicizador de outras histórias pulsantes na cidade, cuja vivacidade impossibilita de serem apagadas, apesar das tentativas de silenciamento.

Embora existam vários monumentos com seu nome em Uberlândia, os mesmos não fomentam o turismo ou não de fazem de Uberlândia a “cidade de Grande Otelo”, na medida em que, nela, é folclorizado para sustentar o ideal de progresso local, em ocultação aos conflitos dos demais atores que lutam por reconhecimento, cidadania, participação política.

Nesse sentido, configura-se o ato de lembrar para o dado a esquecer. Aqui, é aludida a preocupação com sua memória, a qual não é fomentada, no entanto, em decorrência do que poderia suscitar. Isto é, imaginem Uberlândia sendo pensada e construída, tendo os negros como protagonistas e atores sociais do seu desenvolvimento? Assim, Sebastião, mesmo depois de sua morte, continua a “desafiar”

aquilo que foi instituído como “história”, e representa ainda inspiração para que outros continuem a luta em fazer valer os direitos constitucionais nos diversos *lôcus* anti-dominação, por sua imagem ainda ser um espectro que ronda permanentemente o viver local, em seu *fazer e refazer*.

A narrativa foi construída a partir de uma singularidade que se faz pluralidade, não permitindo uma homogeneização que fomenta o ato de lembrar para esquecer, enquanto fechamento; nas searas ultrapassadas por Sebastião/Prata/Otelo, afirmam-se lembranças que irradiam uma humanidade aberta a novas problemáticas, que se desdobra em interpretações de seu próprio passado pelo veio representativo e social, impedindo-o de tornar-se uma “ilha”. Desta forma, suas trajetórias formam o instrumental para que sua humanidade e integralidade se tornem balizadas, inconclusamente em consonância à experiência humana não ser passível de confinamento.

Dessa forma, requereu-se considerar os lugares das diversas vozes e falas, apresentando os diversos processos que as espraíam, fazendo a homogeneidade do ser Sebastião, como Grande Otelo, ser lida como plural em meio ao mercado cultural, na produção de efeitos do já instituído, aqui dado a ler como novo. Essa forma de inovar mantém a cristalização, por assumir o dado como se expressasse sua total complexidade. O encerrado, finalizado em si como problema, ocorreu entre *usos* e *abusos* do conceito Grande Otelo, o qual não se faz objeto refletido e, por conseguinte, destituído de compreensão existencial.

Assim, pudemos estabelecer entre Sebastião, Sebastião Bernardo da Costa, Sebastião como Prata, seus personagens e Sebastião como Grande Otelo e Grande Otelo, o processo relacional condutor de aproximações e distanciamentos, mas que não se constitui de contiguidade. Os personagens de Sebastião o levaram às suas atuações, equivalendo Sebastião, como Prata, ao ser Grande Otelo, mas não ao próprio Sebastião.

Da mesma forma que Grande Otelo, reporto à constituição do sujeito considerando tanto o falar *sobre*, quanto o falar de *si próprio*, que oportunizaram a reflexão do já instituído encerrado em sua experiência. Não que sua narrativa tenha sido assumida como verdade, mas fora reclamada e condicionada à historicidade produtora de novos olhares.

Tomando enquanto ponto de partida o sujeito Sebastião, a lógica micro oportunizou a instituição de uma outra história. Pelas variações de escalas constituintes dos elementos que vão desde o seu nascimento à morte, foi explicitada a complexidade

do viver humano, captando a visão social interna, cujos detalhes tornaram possível *ler e ver* as contradições daquilo que foi experimentado pelo próprio sujeito em suas lutas pela sobrevivência, via táticas e astúcias, pelas quais seus enfrentamentos pluralizaram-no em diversos *nós*. Tal lógica acentuou gradativamente a construção da história de Sebastião como cidadão negro brasileiro, cujo narrar mostra sua integralidade expressiva de sua humanidade, levando a questionar: afinal, o que é ser negro (a) no Brasil?

Assim, a história de Sebastião se faz comum à dos negros na luta pela sobrevivência, os quais lidam, cotidianamente, com as agruras e dificuldades e, diante disso, criam táticas, astúcias e trampolinagens no espaço do outro. A todo momento, driblam o racismo, o preconceito e, sobretudo, a permanente exclusão como os que enfrentam as dificuldades e não abrem mão de seus valores culturais.

Expressam a cultura negra e ainda demonstram do que ela é capaz, já que outras imagens apontaram para outras possibilidades, mesmo operando nas brechas. A construção, embora lenta, tem expectativa certa por ser a expressão dos que sonham e vivem, mesmo na adversidade, a concretude do ser negro. Assim, conferi significações à representação do passado, tornando possível vislumbrar novos horizontes de expectativas de luta em que a justiça social ainda constituía um fôlego de vida, mesmo estando posta nas frestas. É esta a sociedade, de inúmeros Sebastiãos, que nascem e morrem sem se tornarem Grande Otelo ou Sebastião, como Prata. A luta ainda persiste e a beleza aviva o mercado, mas como elemento de contradição que abre novos horizontes de expectativas.

A reflexão, restrita apenas a uma das referidas janelas, reduz-se a um *tropo* incapaz de revelar sua totalidade, desfigurando o meu procedimento interpretativo que busca, assim, analisar o sujeito, socialmente. Trabalhei os aspectos políticos, religiosos, familiares e a negritude, dentre outros de Sebastião, para expressar a sua integral humanização. E nesse sentido, considero cada homem dotado de unicidade, apesar de complexo. Daí, cada *tropo* apenas foi ponto de partida para a integralização dos demais, que se ligam num complexo, e não explicação para os mesmos enquanto sombra.

Considere os plurais lugares significadores das diversas linguagens, atento à dimensão do *para* e do *pelo* na construção das representações possibilitadoras da verificação de aproximações e distanciamentos entre Sebastião, Sebastião Bernardo da Costa, Sebastião como Prata, Sebastião como Grande Otelo, Sebastião em Prata, como Grande Otelo e Grande Otelo.

O “*para*” implica em falar sobre e não em refletir, enquanto o “*pelo*”, apesar de igual natureza, permite dotar o sujeito de uma fala não dialógica, mas que o centraliza como de fato autor da fala dita por outrem a seu respeito. Pelo falar *com*, instaura-se o processo dialógico e a reflexão histórica, que possibilitam refletir relacionalmente e em conjunto. As variantes foram ainda pensadas em dimensões das fronteiras entre o “eu e do outro”, do “eu com o outro” e do “eu pelo outro”, em que se fez possível analisar as representações de Sebastião, no seu experimentar social ao longo do breve século XX.

Por isso, parti de uma problemática que me conduziu a tantas outras, evitando o pretensão encerramento ou uma narrativa que se quer “finalizada”, mas não acabada, pois, parafraseando Paul Ricoeur, escrever a vida consiste no inacabamento, imagine o que sobra para dizer de uma narrativa histórica.

Descobri o quanto é tarefa difícil me constituir historiador, atividade em que não pulsa apenas falar de flores mas, também, de lembrar a sociedade dos espinhos, produzidos com as tentativas de controle e dominação sobre os homens. Todavia, o compromisso e o desejo de transformação social me permitiram apresentar novos horizontes de expectativas, elementos que fraturam cristalizações, no *fazer e refazer* inerente à lida pela sobrevivência, evidenciando os cidadãos que cotidianamente constroem estratégias para enfrentar as agruras expostas pela vida.

Em relação ao *fazer e refazer* de Sebastião, como ser social, fiz uso das atribuições a ele conferidas, bem como de suas próprias, valendo-me tanto do ser Grande Otelo quanto de suas outras variantes, na construção e reconstrução de suas recordações ou lembranças *no* e *sobre* o tempo, configurando seus rastros pelo movimento da memória. Conjugando sua constituição, manifestei que a complexidade humana, embora se pretenda aprisionada ou qualificada em atributos que direcionam o olhar a ele, não se confina a somente essa paragem, mas explicita os limites das escrituras molduradas para atender interesses e situações que se querem determinadas.

Assim, os diversos significados que conferiram sentido ao experimentar de Sebastião eram relacionais na configuração de sua integralidade, mas cada qual tendo natureza peculiar nessa constituição. Neste sentido, sua escritura e seus movimentos se firmam e afirmam em meio a um jogo em que os deslocamentos, as apropriações e as atribuições engendram aproximações e distanciamentos, impedindo equivalências, produzindo sombras e luzes.

Sebastião assume múltiplas significações em seu *fazer e refazer* enquanto ator social. São várias definições, remetidas ao tempo e espaço, revelando seus modos de ser

e de se perceber no mundo. Pensar o dimensionamento de Sebastião pelas diversas significações nominativas de si, ou por ele próprio designadas, levaram a problematizar os diversos lugares, situando-o em temporalidades e espacialidades distintas, expressões de sua complexidade.

Desta feita, Bastiãozinho e Tiziu significam sua relação com sua cidade natal, configurada em sua infância, na qual, por meio do processo de constituição de sua memória pessoal, expressa o caráter afetivo, ampliando o ângulo de compreensão de si, utilizando-se de usos e abusos.

Neste sentido, na construção de sua memória pessoal e afetiva, que o ligava a São Pedro de Uberabinha, Sebastião, como Prata, qualifica o passado que o liga às significações públicas, estendidas à sua vida pessoal, relacionadas ao seu núcleo familiar, manifestando o seu fazer uberlandense, reclamando o seu direito de existir a partir de sua família na fazenda dos Pratas, composta por seus genitores e seu irmão, separados em decorrência da morte de seu pai, “biscateiro”, assassinado devido à tentativa de construir uma casa num pedaço de chão alheio.

Todavia, consideramos que seus nomes assumem diferentes significações em decorrência das necessidades que se apresentam. Se, por um lado, Bastiãozinho elucida sua memória afetiva, que é composta das maneiras de reclamar sua vinculação à cidade, em outros momentos esta mesma localidade lhe atribui o significado de um “João Ninguém”, de um negro comum, sem valoração ou importância social, mas que, noutro momento, externamente o apresenta com uma valoração que o engrandece. Não são apenas nomenclaturas, mas modos de defini-lo socialmente, indicando seus lugares e não lugares. São indicativos de diversos processos sociais expressivos do seu *fazer* e *refazer* enquanto sujeito social.

Sebastião, como Prata, usa e produz significações de si em diversos contextos, enquanto conotações de seus modos de negociação, seja no âmbito do trabalho ou fora dele. Conforme o contexto, valeu-se das denominações Grande Otelo, Sebastião Prata, Bastiãozinho, Tiziu, Bastião, dentre outras adjetivações. Contudo, ressalto o fato, expresso no processo de construção de suas memórias, em que apresenta outras significações, denotando o seu lugar de sujeito comum, de negro, filho de lavandeira, “biscateiro”, concernente ao seu ser negro.

Sebastião, aqui apresentado, significa a integralidade do sujeito analisado. Suas significações conceituais devem ser vistas como expressivas do seu processo de constituição, ligando-o aos tempos e espaços, nos quais os referidos conceitos foram

cunhados. A complexidade de sua experiência diversifica a fluidez do seu ser e se fazer *no* e *sobre* o tempo. Por sua vez, tais representações elucidam negociações, posições políticas, aceitações e negativas, num movimento que lhe foram atribuídos sentidos, em conjunto à sua própria constituição pessoal.

Ressalto que considerei suas ações na produção de suas representações, atentando ao modo das mediações para o olhar sobre si. Isto é, se, por um lado, suas práticas são expressivas das fissuras, por outro, resultam da sua colaboração à significação de Sebastião, em Prata, como Grande Otelo.

A criação de Sebastião, como Prata, por Sebastião e ser socialmente como Sebastião, em Prata, como Grande Otelo, explicitam os diálogos e as interferências de Sebastião na instituição do próprio ser Grande Otelo, desejado pela indústria cultural e, ao mesmo tempo, expressa o modo pelo qual desejaria ser lido e visto por Sebastião como Prata, o criador de Grande Otelo.

Em suma, a relação entre aproximações e distanciamentos, por não ser estanque, possibilita o desnudamento de sombras e luzes ou vice-versa, evidenciando os diversos *nós* de Sebastião, sujeito que não pode ser tomado pelas partes Grande Otelo, Sebastião, como Prata, e Sebastião como Bernardo da Costa.

Sebastião consiste numa integralidade da qual Grande Otelo é apenas uma de suas partes e foi por ele criado, assim como o próprio Sebastião como Prata.

DOCUMENTAÇÃO

Material do Arquivo Municipal de Uberlândia

Revistas:

- 1) O Cruzeiro (1955-1980) Acervo Arquivo Público Municipal de Uberlândia;
- 2) Manchete (1955-1980) Acervo Arquivo Público Municipal de Uberlândia;
- 3) Uberlândia Ilustrada (1956) Acervo Arquivo Público Municipal de Uberlândia;
- 4) Uberlândia Ilustrada (1956-60)

Processos e Imagens:

Processo nº 0466194/Projeto nº 046, dispõe sobre criação de medalha Grande Otelo e da outras providências. Arquivo Público de Uberlândia.

Fotografia: Material de divulgação da medalha Grande Otelo, solenidade realizada pela Câmara Municipal de Uberlândia em homenagem a Grande Otelo. Acervo Arquivo Municipal de Uberlândia.

CÂMARA MUNICIPAL, Uberlândia, 07 de abril de 1999 de Processo nº 439/99, discutindo e aprovado como dispõe sobre autorização de conferir o nome de Grande Otelo a via pública localizada entre a Av. Garcia Lorca e a Av. Visconde de Mauá, no Bairro Nossa Senhora das Graças, atualmente que era inominada. Fls. 01 Acervo do Arquivo Público de Uberlândia.

SILVA, Antônio Pereira da. **As histórias de Uberlândia. Vol. 3**, Uberlândia, s/d. 2002.

Iconografias:

- 1) 25 fotografias de Sebastião/Grande Otelo

Jornais:

- 1) Correio de Uberlândia (1938-2010)
- 2) Jornal Correio (1989-91)

- 3) Jornal Correio do Triângulo (1991-1996)
- 4) O Binóculo (1916)
- 5) Jornal Primeira Hora (1982-1989)
- 6) Jornal A Notícia (1918)
- 7) Jornal Triângulo (1972)

Acervo da Catedral Santa Terezinha/Uberlândia

- 1) Atas de Batismo. Livro 11, Batizados de 01 de Janeiro de 1915 a 19 de outubro de 1917. Paróquia Nossa Senhora do Carmo de Uberabinha. p.108, Parágrafo 42. A

Arquivo Nacional/Rio de Janeiro

- 1) Jornal do Brasil (1993)

Arquivo do Senado/Brasília

- 1) Folha de São Paulo (1993)

Acervos da Associação de Brasileira de Imprensa (ABI)

- 1) Revista Veja (1973) Acervo da Associação Brasileira de Imprensa (ABI);
- 2) Revista Fatos e Fotos (1980) Acervo da Associação Brasileira de Imprensa (ABI);
- 3) Revista Fatos e Fotos (1975) Acervo da Associação Brasileira de Imprensa (ABI);
- 4) Revista Fatos e Fotos (1975) Acervo da Associação Brasileira de Imprensa (ABI);
- 5) Revista Fatos e Fotos (1970) Acervo da Associação Brasileira de Imprensa (ABI);

Acervo Particular/Tadeu Pereira dos Santos

- 1)Revista Coyote Magazine/São Paulo (1964)/Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 2) Revista Dentro da Noite/Rio de Janeiro (1958)/Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 3) Revista O mundo Ilustrado/Rio de Janeiro (1953)/ Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 4) Revista Manchete (1986) (1993) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;

- 5) Revista Veja (1993) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 6) Revista Amiga TV TUDO (1990) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 7) Revista Veja (1982) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 8) Revista TV Radiolândia (1963) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 9) Revista Intervalo (1965) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 10) Revista A cena Muda (1943) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 11) Revista Realidade (1967) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 12) Revista Cartaz (1972) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 13) Revista Desfile (1984) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 14) Revista do Rádio (1954) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 15) Revista Intervalo (1971) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 16) Revista Amiga (1975) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 17) Revista Fatos e Fotos (1971) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 18) Revista Fatos e Fotos (1977) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 19) Revista Fatos e Fotos (1984) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 20) Revista do Rádio e TV (1969) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 21) Revista Grande Hotel (1979) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 22) Revista Realidade (1967) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 23) Revista Amiga (1979) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 24) Revista Amiga (1980) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 25) Revista do Rádio (1963) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 26) Revista Fairplay (1969) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 27) Revista A Cena Muda (1950) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 28) Revista Cartaz (1972) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 29) Revista TVSul (1964) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;
- 30) Revista Night and Day/Cassino da Urca (1973) Acervo Tadeu Pereira dos Santos;

Depoimentos

- 1) CLAUDÊNCIO. **Depoimento**, Uberlândia, 02 de novembro de 2007.
- 2) SILVA, Jéssica Amaral da. **Depoimento**, Uberlândia, 02 de novembro de 2007.
- 3) ANTONIO. **Depoimento**, Uberlândia, 02 de novembro de 2007.
- 4) SOUZA, Alice De. **Depoimento**, Uberlândia, 02 de novembro de 2007.
- 5) SILVA, Josino Portino. **Depoimento**, Uberlândia, 02 de novembro de 2007.
- 6) PIMENTA, Vanderlan. **Depoimento**, Uberlândia, 02 de novembro de 2007.
- 7) TEIXEIRA, Nadir Pereira. **Depoimentos**, Uberlândia, 02 de novembro de 2007.
- 8) SHIRLEY. **Depoimento**, Uberlândia, 02 de novembro de 2007.

JORNAIS:

- 1) Correio de Uberlândia (1938-2010) Arquivo Público Municipal de Uberlândia;
- 2) Estado de Minas Gerais (1993) Arquivo Público Municipal de Uberlândia;
- 3) O Pasquim (1970) Acervo Particular de Tadeu Pereira dos Santos;
- 4) O Globo (1990) Acervo da Câmara do Senado em Brasília;
- 5) Jornal do Brasil (1993) Acervo da Biblioteca Nacional;
- 6) Folha de S. Paulo (1983) Acervo da Funarte;
- 7) Gazeta de Vitória (1987) Acervo da Funarte;
- 8) Jornal O Globo (1981) Acervo da Funarte;
- 9) Diário de Pernambuco (1981) Acervo da Funarte;
- 10) Diário da Tarde (1981) Acervo Funarte;
- 11) Correio da Manhã (1965) Acervo Funarte;
- 12) Jornal O Globo (1987) Biblioteca Nacional;
- 13) O Globo (1985) Acervo Funarte;
- 14) Jornal Fluminense (1982) Acervo Funarte;
- 15) Diário de Notícias (1968) Acervo Funarte;

- 16) Jornal O Globo (1967) Acervo Funarte;
- 17) Diário de Notícias (1966) Acervo Funarte;
- 18) O Jornal (1968) Acervo Funarte;
- 19) Jornal do Brasil (1982) Acervo da Funarte;
- 20) Jornal do Brasil (1985) Acervo da Funarte;
- 21) Jornal Tribuna BIS (1985) Acervo da Funarte;
- 22) Jornal Última Hora (1968) Acervo da Funarte;
- 23) Jornal Diário Carioca (1963) Acervo da Funarte;
- 24) Jornal do Brasil (1984) Acervo da Funarte;

FILMES:

Macunaíma; Gênero: Comédia; Tempo de Duração: 108 minutos; Ano de Lançamento (Brasil): 1969.

A Dupla do Barulho; Gênero: Comédia; Tempo de Duração: 90 minutos; Ano de Lançamento (Brasil): 1953.

Rio Zona Norte; Gênero: Drama; Tempo de Duração: 86 minutos; Ano de Lançamento (Brasil): 1957.

Assalto ao Trem Pagador; Gênero: Policial; Tempo de Duração: 89 minutos; Ano de lançamento (Brasil): 1962.

Também Somos Irmãos; Gênero: Drama; Tempo de Duração: 88 minutos, Ano de lançamento (Brasil): 1949.

Entrei de Gaiato; Gênero: Comédia/Musical; Tempo de Duração: 97 minutos, Ano de Lançamento (Brasil): 1959.

Amei um Bicheiro; Gênero: Policial; Tempo de Duração: 87 minutos, Ano de Lançamento (Brasil): 1954.

E o Bicho não Deu; Gênero: Comédia; Tempo de Duração: 93 minutos, Ano de lançamento (Brasil): 1958.

É de Chuá; Gênero: Comédia; tempo de Duração: 86 minutos, Ano de Lançamento (Brasil): 1958.

Um Candango na Belacap. Gênero: Comédia; Tempo de Duração: 101 minutos, Lançamento (Brasil): 1958.

ENTREVISTAS:

1) Sebastião de Souza Prata. São Paulo, Programa Roda Viva.

Duração: 05 horas – 1 hora e 30 minutos gravada.

2) VYABYM, Alex; AZEVEDO, Alinor; ALBIM, Ricardo Cravo. **Entrevista Grande Otelo**. 1956.

3) Marolina Francisca da Silva. **Entrevista**, Uberlândia, 20/02/2003.

4) Maria Constância. **Entrevista. Uberlândia**, 16 de novembro de 2013.

5) Sebastião Prata Bernardes de Souza. Consciência negra. In: BARBOSA, Marília Trindade. **Série depoimentos**. Rio de Janeiro: Editorial Mis.

6) Olivia Calabria. **Entrevista**, Uberlândia, 22/05/2003.

7) Sr. José Batista, primo de Sebastião, nasceu em Uberlândia, profissão Pedreiro, tem aproximadamente 50 anos de idade e residia no Bairro do Zulmira. **Entrevista**, 20/02/2003.

BIOGRAFIAS, FOLDER E LIVROS DE IMAGENS:

1) CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo: Editora 34, 2007.

2) MOURA, Roberto. **Grande Otelo: um artista genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996.

3) SERAFIN, MARLY & FRANCO, Mario (orgs.). **Grande Otelo em preto e branco**, Rio de Janeiro: Editora Ultra-Set, 1987.

4) DUARTE, Ana; RIBEIRO, Pery. **Minhas duas estrelas – Uma vida com meus pais Dalva de Oliveira e Herivelto Martins**. Rio de Janeiro: Globo, 2009.

5) MARINHO, Flávio. **Oscarito – O riso e o riso**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

- 6) Livro 11, batizados de 1 janeiro de 1915 a 19 de outubro de 1917. Paróquia Nossa Senhora do Carmo de Uberabinha. p.108, parágrafo 42.
- 7) PRESTES FILHO, L. Carlos. **Bom dia, manhã. Poemas.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.
- 8) **Grande Otelo um artista múltiplo**, Embrafilme, Funarte, Inacen, 1985. (Folder).
- 9) Roteiro da peça “Eta Moleque Bamba”, exibida em 2005.

IMAGENS:

- 1) Mausoléu de Grande Otelo no Cemitério São Pedro em Uberlândia, 2004. O Mausoléu foi afixado em 26 de novembro de 1994. Fotografia feita pelo pesquisador Tadeu Pereira dos Santos.
- 2) Vista da rua Grande Otelo localizada entre a Av. Garcia Lorca e a Av. Visconde de mauá, no Bairro Nossa Senhora das Graças. Fotografia feita pelo pesquisador Tadeu Pereira dos Santos, em outubro de 2008.
- 3) Fotografia da Escola Municipal de Educação Infantil (EMEI) Grande Otelo, localizado na rua Bocaiúva, no Bairro Morada da Colina, em 2009. Fotografia feita pelo pesquisador Tadeu Pereira dos Santos, em novembro de 2008.
- 4) Fotografia do Busto de Grande Otelo na Praça Tubal Vilela, centro da cidade de Uberlândia.
- 5) Teatro Grande Otelo, na Avenida João Pinheiro, no centro da cidade, 2008.
- 6) Capa do Compacto Grande Otelo, Água, Água, Água do Carnaval de 1985.

SITES E BLOGS CONSULTADOS:

- 1) Jornal Estado de S. Paulo - <http://www.assineestadao.com.br/home/estadao-all-digital-home-500-5dig/?pOg=32761&gclid=CICW06WxjccCFQKAkQod85UANg>
- 2) Movimento Civil para restauração do teatro - <http://www.correiodeuberlandia.com.br/cidade-e-regiao/teatro-grande-otelo-sera-demolido/>
- 3) Curso de Arte Cênicas da UFU - <http://www.iarte.ufu.br/teatro>

- 4) Blogs do Movimento Cultural - <http://movimentoculturaudi.blogspot.com.br/2011/03/mudi-no-estado-de-minas.html>
- 5) Site de Notícias do Grupo Cultural contra demolição - <http://uiipi.com.br/noticias/geral/2011/03/29/grupo-cultural-manifesta-contrademolicao-do-teatro-grande-otelo/>
- 6) Site de Notícias - http://www.google.com.br/?gfe_rd=cr&ei=6BKoVdDGMo2q8weolYD4Cg&gws_rd=ssl#q=imagens+do+teatro+grande+otelo+manifesta%C3%A7%C3%B5es+2011
- 7) Site do Circuito do Teatro em Uberlândia - <http://www.uberlandia.mg.gov.br/?pagina=agenciaNoticias&id=4746>
- 8) Fundação Palmares - <http://www.blogacesso.com.br/?p=5662>
- 9) Site Oficial - <http://www.ctac.gov.br/otelo/frameset.asp?secao=bienio>
- 10) Mercado Livre <http://www.mercadolivre.com.br/>
- 11) Estante Virtual - http://www.estantevirtual.com.br/mod_perl/home.cgi
- 12) Site sobre cinema - <http://carmattos.com/2011/06/06/nota-dissonante-em-tempos-de-chanchada/>
- 13) Site sobre cinema - <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=023749&format=detailed.pft>
- 14) Site sobre cinema - <http://50anosdefilmes.com.br/2013/assalto-ao-trem-pagador/>
- 15) Site sobre cinema - <http://www.cinemabrasil.org.br/distrib/robertomais.htm>
- 16) Site sobre cinema - <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-1020/>
- 17) Site sobre cinema - http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio,_Zona_Norte
- 18) Site sobre novela - http://pt.wikipedia.org/wiki/Uma_Rosa_com_Amor
- 19) Site da Globo - <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/sinha-moca-1-versao/galeria-de-personagens.htm>
- 20) Site sobre vida de Abdias Nascimento - <http://www.abdias.com.br/biografia/biografia.htm>
- 21) Site Oficial sobre Grande Otelo, criado em meados de 2007 pelo Sarau (Agência de Cultura do Rio de Janeiro) <http://www.ctac.gov.br/otelo/index.asp>

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Tempo livre. In: ALMEIDA, Jorge M.B. (org.). **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. & HORKHEIMER, M. “A indústria cultural”. In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1994. (Col. Grandes Cientistas Sociais, nº 54).

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Experiência: uma fissura no silêncio. In: **História: a arte de inventar o passado**. Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: Edusc, 2007, pp. 133-147.

AMARAL, Adelaide. **Dercy de cabo a rabo**. São Paulo: Globo, 1994.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (res)sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível, Campinas, Editora da Unicamp, 2004. p.15-36.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.

AVELAR, Alexandre de Sá. “O return da biografia: problemas e perspectivas”. In: MATA, Sergio Ricardo, MOLLO, Helena Miranda e VARELLA (orgs.). **Anais do 3º Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a História?** Ouro Preto: Edufop, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Fratesch Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.

BASTOS, Mônica Rugai. **Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida**. São Paulo: Olho d’Água, 2001.

BARBERO, Jesús Martin. Das massas a massa. In: **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

BENFICA, Fabiola Marra. **Práticas do catolicismo popular em Romaria**. Uberlândia, 2003. Monografia de Graduação (Graduação em Ciências Sociais). UFU, Uberlândia, 2003.

BENJAMIM, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, v.2).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BITTENCOURT, Circe. Livros didáticos entre textos e imagens. In: BITTENCOURT (org.). **O saber histórico na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2005. pp. 69-89.

BLOCH, M. **Apologia da História, ou O ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz/USP, 1987.

BRASIL. **Lei 10.639 de 09 de janeiro de 2003**. Altera a lei de Bases e Diretrizes da Educação nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 09 de Janeiro de 2003.

BRITO, Deise Santos De. **Um ator de fronteira: Uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 a 40**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade São Paulo – Departamento de Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, pp. 183-191.

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

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: _____. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Duas cidades, 1993. p. 19-54.

_____. **A personagem de ficção**. 11ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CASTRO, Laura Viveiros de. **Cultura popular: um olhar sobre a cultura brasileira**. Brasília: MEC, 2000.

CARDOSO, Marcos. **O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998**. Belo Horizonte: Mazza, 2002.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Os métodos da história**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

CARMO, Luiz Carlos do. **“Funções de Preto”: trabalho e cultura de trabalhadores negros em Uberlândia/MG 1945-1960**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica. SP, 2000.

CATANI, A.M. e SOUZA, J.I.M. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo, Brasiliense, 1983.

CAVALLERO, E. Educação anti-racista: compromisso indispensável para um mundo melhor. In: CAVALLERO, E. (org.). **Racismo e anti-racismo-repensando nossa escola**. São Paulo: Summus, 2001.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

_____. Dom Quixote na tipografia. In: **Os desafios da escrita**. Trad. Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

_____. **Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CHAUI, Marilena. Introdução. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz/USP, 1987. pp. 17-32.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2000.

CERTEAU, M. de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

_____. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Rio de Janeiro, RJ: Vozes, 1994.

CONSELHO NACIONAL DE EDUCAÇÃO. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.** Parecer nº 003 de 2004, de 10 de março de 2004, p.1.

CONRADO, Mônica. **A questão racial no Brasil sob a perspectiva de Gilberto Freyre e Florestan Fernandes.** Belém, Humanistas, v. 20, nº ½, 2004. p.7-27; 83-98.

CRUZ, Heloísa de; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na Oficina do historiador: conversas sobre História e imprensa. In: **Projeto História**, São Paulo, n. 35, dez. 2007.

_____. A cidade do reclame: propaganda e periodismo em São Paulo – 1890-1915. In: **Revista Projeto História**. PUC/SP, nº 13, 1996. pp.81-92.

_____. **São Paulo em papel e tinta. Periodismo e vida urbana – 1890-1915.** São Paulo: EDUC; FAPESP; Arquivo do Estado de São Paulo; Imprensa Oficial SP, 2000.

D’ALESSIO, Márcia Mansor. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. In: **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, nº 17, nov. 1998, p. 269-280.

DEMASI, Domingos. **Chanchadas e dramalhões.** Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

DIAS, Rosângela. **O mundo como chanchadas. Cinema e imaginário das classes populares na década 50.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Disparates: “Lire ce qui n’a jamais été écrit”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou le gai savoir inquiet.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2011, pp. 9-79. (L’oeil de l’histoire, 3). p.

DIEHL, Astor Antônio. Memória e identidade: perspectivas para a história. In: **Cultura historiográfica: memória, identidade e representações.** Bauru/SP: Edusc, 2002.

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

DUARTE, Ana; RIBEIRO, Pery. **Minhas Duas Estrelas- Uma Vida Com Meus Pais Dalva de Oliveira e Herivelto Martins.** Rio de Janeiro: Globo, 2009.

DULCI, Luciana Crivellari. **Moda e cinema no Brasil dos anos 1950: Eliana e o tipo mocinha nas chanchadas cariocas.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFMG, 2004.

DURAN, Maria Renata da Cruz; BENTIVOGLIO, Julio. Paul Ricouer e o lugar da memória na historiografia contemporânea. **Revista Dimensões**, v. 30, 2013. p.215-235.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: Edusp, 1994.

FEBVRE, Lucien. **Face ao Vento 1946**: Manifesto Dos Annales. In: História, Coletânea: Lucien Febvre, São Paulo: Ática, 1982.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza, Cinema Carioca nos anos 30 e 40. **Os filmes musicais nas telas da cidade**. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte. PPGH-UFGM, 2003.

FILHO, Luis Carlos Prestes (org.). **Bom dia, manhã. Poemas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. **Estética, literatura e pintura, música e cinema**. Org. e seleção Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2001. 426p. (Ditos & Escritos III). pp. 411-422.

GABARRA, Larissa Oliveira. **A dança da tradição**: Congado em Uberlândia/MG (Século XX). Uberlândia, 2003. Dissertação de mestrado (Mestrado em História). UFU, Uberlândia, 2003.

GAGNEBIN. Jeanne Marie. Homero e a Dialética do Esclarecimento. In: **Lembrar esquecer escrever**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GENTILE, P. África de nós. In: **Revista Nova Escola**, nº 187, São Paulo, 2005.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os Vermes: o cotidiano de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

_____. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras. 2007. 454p.

_____. **Relações de força**: história, retórica, prova. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras. 2002. 192p.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Micro-história: reconstruindo o campo de possibilidades. **Topoi**, Rio de Janeiro, nº 1.

_____. Prefácio: A biografia como escrita da história. In: SOUZA, Adriana Barreto de. **Duque de Caxias: o homem por trás do monumento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. (1949). São Paulo: Vértice, 1990.

HARTOG, François. **Evidências da história: o que os historiadores veem**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira; colaboração de CLASEN, Jaime A. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/Contratempo, 2006.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 1-449.

HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura 1**. Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora. Tradução de Maria do Carmo Cary. Lisboa. Presença, 1973.

_____. **As utilizações da cultura 2**. Aspectos da vida cultural da classe trabalhadora. Trad. Maria do Carmo Cary. Lisboa. Presença, 1973.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

JULLIER, Laurent & MARIE, Michel (tradução de Magda Lopes). **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo, Editora Senac, São Paulo, 2009.

LE GOFF, Jacques. Comment écrire une biographie historique aujourd'hui? Le Débat, nº 54, março-abril, 1989.

LEVI, Giovanni. **Usos da biografia**. In: Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira. Usos e abusos da história oral. - 8ª edição – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LEVILAIN, Phillipe. Os protagonistas da Biografia. In: RÉMOND, René (Org.). Por uma história política. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

LORINGA, S. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

LEHMKUHL, Luciene. Fazer História com imagens. In: PARANHOS, Kátia; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (org.). **História e imagem: textos visuais e práticas de leituras**. Campinas: Mercado de Letras, 2010, pp. 53-70.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. Cultura popular – em busca de um referencial conceitual. In: **Cadernos de História**, Uberlândia: Edufu, nº 5, 1994.

MACHADO, Maria Clara T., PATRIOTA, Rosangela (org.). **História e historiografia: perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia: Edufu, 2003.

_____. **Cultura popular e desenvolvimento em MG: caminhos cruzados de um mesmo tempo**. São Paulo: USP, 1998. (Tese de Doutorado).

_____. Pela fé: a representação de tantas histórias, **Estudos de História**, nº 1, 7 vol., Franca: Unesp, 2000.

_____. Cultura popular: um contínuo refazer de práticas e representações. In: **História e cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus, 2002. p. 335-346.

MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura. **Raça como questão: história, ciências e identidade no Brasil**. Rio de Janeiro: Fiocruz; CCBB, 1996.

_____. **Raça, ciência e sociedade**. Rio de Janeiro: Fiocruz; CCBB, 1996.

CARDOSO, Marcos. **O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998**. Belo Horizonte: Mazza, 2002.

MARINHO, Flávio. **Oscarito – O riso e o sério**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MEIRELLES, William Reis. **Cinema e História: o cinema brasileiro nos anos 50**. 1989. 200f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Assis, 1989.

_____. **Paródia & Chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares**. Londrina: Eduel, 2005.

MORAES, Kelly da Silva. **A Lei 10.639/2003 e seus reflexos nos materiais didáticos: uma análise sobre o negro na história do Brasil**. FAPA, 2008.

MOURA, Roberto. **Grande Otelo: um artista genial**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996.

MUNANGA, Kabelege; GOMES, Nilma Lino. Homens e mulheres negros: notas de vida e de sucesso. In: MUNANGA, Kabelege et al. **Viver, aprender unificado 7ª e 8ª séries: história, geografia, artes:educação de Jovens e Adultos-EJA**. São Paulo: Global, 2007. (Coleção viver, aprender).

_____. (org.). **Superando o racismo na escola brasileira**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

NORONHA, Gilberto César de. **Joaquina do Pompeu: tramas de memórias e histórias nos sertões do São Francisco**. Uberlândia: Edufu, 2007.

Oliveira, Júlio César de. **O ultimo trago, a última estrofe – vivências boêmias em Uberlândia nas décadas de 40, 50 e 60**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifica Universidade Católica, 2000.

OLIVEIRA, R. **Relações raciais: uma experiência de intervenção, 1992**. Dissertação (Mestrado em Supervisão e Currículo). Pontificia Universidade Católica, São Paulo, 1992.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o rebolado: vida e morte do Teatro de Revista Brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINTO, Júlio Pimentel. Os muitos tempos da memória. In: **Projeto de História**. São Paulo/PUC, nº 17, 1998. pp. 203-211.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, nº 3, 1989.

PIPER, Rudolf. **Filmusical brasileiro e chanchada**. São Paulo: Global, 1977.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. In: **Revista Projeto de História**. PUC/SP, São Paulo: EDUC, nº p. 25-39.

_____. Sonhos ucrônicos, memórias e possíveis mundos dos trabalhadores. In **Projeto-História**, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo: EDUC, n. 10, dez/1993, pp. 41-58.

_____. “História oral como gênero”. In: **Revista Projeto História** do Programa de Estudos Pós Graduados em História do Departamento de História da PUC/SP. São Paulo: EDUC nº 15, 1995, pp. 9-58.

_____. A Filosofia e os fatos, narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. **Tempo**, Revista do Departamento de História da UFF, nº 2, dez. 1996, p. 59-72.

_____. A forma e significados na história oral: a pesquisa como experimento de igualdade. **Projeto História** 14, São Paulo, EDUC, pp.7-24.

_____. As fronteiras da memória: o massacre das fossas ardeatinas. História, mito, rituais e símbolos. In: **História & Perspectivas**, Uberlândia/MG, UFU, nº 25 e 26, Jul./Dez -2001/Jan./Jun.2002. pp. 9-26.

_____. O Massacre de Civitela Val Di Chiana (Toscana, 29 de Junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta M.; AMADO, Janaína: (org.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

RAGO, Margareth. Libertar a História. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo. **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, pp. 255-272.

RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, J.M.O. **Cinema, Estado e lutas culturais nos 50, 60 & 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.

_____. O entrecruzamento da História e da Ficção. In: **Tempo e narrativa**. São Paulo. WMF Martins Fontes, 2010 (3.v.).p. 311-328.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro e o cinema brasileiro**. São Paulo: PALLAS, 2001.

ROSSI, Paolo. **Seis ensaios da história das idéias**. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

SARLO, Beatriz; tradução Rosa Freire d'Aguiar. Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva. SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. História contra o esquecimento. In: **Paisagens Imaginárias**: intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: Edusp. 1997. p.35-42.

SAMUEL, Raphael. “Teatros da Memória”. In: **Projeto – História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP, São Paulo: EDUC, nº 14, 1997, p.41-88.

SANTOS, Fernanda. **Negro em movimentos**: sentidos entrecruzados de práticas políticas e culturais (1984/2000). Uberlândia, 2011. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História). UFU, Uberlândia, 2011.

SANTOS, Tadeu Pereira dos. **À luz do Moleque Bastião/Grande Otelo: “Aranhando” Uberabinha**, Monografia (Graduação em História). Universidade Federal de Uberlândia. 2005.

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

_____. Grande Otelo e Suas Possíveis Conexões Digitais: vestígios e desafios entre o personagem e o homem. In: KATRIB, C.M.I.; MACHADO, M.C.T. (org.). **História & documentário**: artes de fazer, narrativas fílmicas e linguagens imagéticas. São Paulo: Verona, 2015.

SCHMIDT, Benito Bisso. **O gênero biográfico no campo do conhecimento histórico: trajetórias, tendências e impasses atuais e uma proposta de investigação**. Anos 90. Porto Alegre, n.6, pp. 165-192, dez. 1996.

_____. Construindo biografias... Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº. 19, 1997, pp. 1-17.

SCHORSKE, Carl. **Pensando com a história:** indagações na passagem para o modernismo. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEIXAS, Jacy A. Percursos de memória em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). **Memória e (re)sentimentos: indagações sobre uma questão sensível.** Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2001.

_____. Os campos (in)elásticos da memória: Reflexões sobre a memória histórica. In: BRESCIANI, Maria Stela; MAGALHÃES, Marion Brepohl; SEIXAS, Jacy A. (org.). **Razão e paixão na política.** Brasília, DF: UnB, 2002.

_____. Comemorar entre memória e esquecimento: reflexões sobre a memória histórica. **História: Questões e Debates**, Curitiba, n.32, p.82, jan./jun.2000.

SERAFIN, Marly; FRANCO, Mário. **Grande Otelo, em preto e branco.** Rio de Janeiro: Ultra-Set, 1987.

STARLING, Heloisa. “Questão racial no Brasil”. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz; REIS, Letícia Vidor. **Negras imagens.** São Paulo: Edusp, 1996.

STUART, Hall. Que “negro” é esse na cultura negra? In: **Da diáspora. Identidades. Mediações culturais.** Belo Horizonte. UFMG, Brasília: Unesco, 2003.

_____. **Raça, cultura e comunicações: olhando para trás e para frente dos estudos culturais.** Tradução: Yara Aun Khoury & Hellen Roughe. 2003, mimeo.

TELES, Angela Aparecida; BANDEIRA, Bruno Taumaturgo. O Jornal Integralista Ação: o trabalho com fontes em acervos digitalizados. In: **Cadernos do CDHIS**, Uberlândia, n.1, vol 25, jan-jun. de 2012. p.205.

TELLES, Narciso. Grande Otelo: a performance de um ator brasileiro. Memórias do teatro. **Caderno do JIPE-CIT.** Salvador, n.º5, maio de 1999, pp. 08-18.

THOMPSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre a história oral e as memórias. In: **Projeto História.** São Paulo: PUC/SP, n° 15, abr. de 1997. pp.51-84.

THOMPSON, E.P. **Costumes em comum.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. Folclore, Antropologia e História Social. In: **As Peculiaridades dos ingleses e outros artigos.** Campinas/SP: Ed. da Unicamp, 2001, p. 227-267.

VAZ, Alexandre Fernandes et al. **Indústria cultural hoje.** São Paulo: Boitempo, 2008.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VIEIRA, João Luiz. A Chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **O campo e a cidade na História e na Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.