



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
LETRAS: FRANCÊS E LITERATURAS DE LÍNGUA FRANCESA



ALEXANDRE NUNES DE SÁ

**GRANDE OTELO: INTÉRPRETE DA NEGRITUDE, PRATA DA CASA E *ÉTOILE*
*DU MONDE***

UBERLÂNDIA

2026

ALEXANDRE NUNES DE SÁ

**GRANDE OTELO: INTÉRPRETE DA NEGRITUDE, PRATA DA CASA E *ÉTOILE*
*DU MONDE***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Letras: Francês e Literaturas de Língua Francesa.

Orientadora: Profa. Dra. Natalia Aparecida Bisio de Araujo.

UBERLÂNDIA

2026

ALEXANDRE NUNES DE SÁ

**GRANDE OTELO: INTÉRPRETE DA NEGRITUDE, PRATA DA CASA E ÉTOILE
DU MONDE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Letras e Linguística da
Universidade Federal de Uberlândia como
requisito parcial para obtenção do título de
licenciado em Letras: Francês e Literaturas de
Língua Francesa.

Uberlândia, 06 de agosto de 2026

Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **NATALIA APARECIDA BISIO DE ARAUJO**
Data: 06/08/2026 16:24:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Natalia Aparecida Bisio de Araujo (orientadora)
Universidade Federal de Uberlândia

Documento assinado digitalmente
 **CAMILA SOARES LOPEZ**
Data: 07/08/2026 10:50:51-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Camila Soares López (examinadora)
Universidade Federal de Uberlândia

Documento assinado digitalmente
 **BRANCA PUNTEL MOTTA ALEM**
Data: 11/08/2026 22:41:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Ma. Branca Puntel Motta Alem (examinadora)
Universidade Federal de Uberlândia

AGRADECIMENTOS

Ao Autor da Vida, por dar sentido à minha existência e por me sustentar desde 1986.
Bénis l'Éternel, ô mon ame !

À minha amada Kelly, pelo fruto do nosso amor, nossa filha Petra, e pelo apoio constante para que eu pudesse concluir esta (quarta) graduação. *Je t'aime.*

Aos meus pais, familiares e amigos, pelas inúmeras demonstrações de carinho e incentivo. *Toute ma gratitude.*

À professora Dra. Maria Suzana Moreira do Carmo, conterrânea fluminense, pelas valiosas contribuições iniciais para a realização deste artigo. *Ma sincère reconnaissance.*

À professora Dra. Natalia Aparecida Bisio de Araujo, por aceitar ser minha orientadora na etapa final deste trabalho e por conduzi-lo com dedicação, generosidade e competência. *Ma profonde gratitude.*

Às professoras Dra. Camila Soares López e Ma. Branca Puntel Motta Alem, por aceitarem compor a banca examinadora deste trabalho. *Mes sincères remerciements.*

Aos professores da graduação e aos alunos da Central de Línguas da Universidade Federal de Uberlândia (CELIN/UFU). Aprendi francês na Aliança Francesa de São Gonçalo (RJ); aprendi a ensinar francês na UFU. *Toute ma reconnaissance.*

Ao Diretório Acadêmico Grande Otelo (DAGO), do curso de Teatro da UFU, pelo admirável trabalho de valorização da memória de Grande Otelo e pela generosa disponibilidade em contribuir para a realização deste artigo. *Merci beaucoup.*

Ao professor Dr. Tadeu Pereira dos Santos, pela extensa pesquisa historiográfica dedicada à trajetória de Grande Otelo ao longo de sua formação acadêmica e pelas conversas que colaboraram para a realização deste trabalho. *Ma gratitude la plus sincère.*

À memória mais do que viva de Grande Otelo. *Bravo !*

Quero a escuridão da minha cor envolvendo tudo.
(Grande Otelo)

RESUMO

Este artigo investiga a relação entre Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993), conhecido artisticamente como Grande Otelo, e sua inserção no cenário cultural francês. A partir de pesquisa bibliográfica, documental e de análise fílmica, examinam-se sua formação intelectual, a circulação de sua obra, o encontro profissional com Josephine Baker, as aproximações possíveis com o movimento da negritude e a recepção de seu trabalho pelo Festival dos Três Continentes, em Nantes. A leitura de sua atuação e de sua produção poética evidencia como o artista negociou estereótipos raciais e conferiu densidade humana em personagens inscritos em estruturas marcadas pelo racismo. A análise do filme *Rio, Zona Norte* (1957) demonstra que Grande Otelo transforma a figura socialmente ambígua do sambista em denúncia da exploração da cultura negra. Por fim, discutem-se as disputas em torno de sua memória em Uberlândia, onde homenagens públicas convivem com períodos prolongados de abandono do cineteatro que leva seu nome. Conclui-se que sua relação com a França ultrapassa o episódio biográfico de sua morte em Paris: ela integra uma circulação transnacional por meio da qual sua obra pode ser compreendida como afirmação da presença negra no teatro, no cinema e na literatura.

Palavras-chave: Grande Otelo; negritude; francofonia; cinema brasileiro; memória cultural.

RÉSUMÉ

Cet article étudie la relation entre Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993), connu sous le nom de scène de Grande Otelo, et son insertion dans le paysage culturel français. À partir d'une recherche bibliographique et documentaire ainsi que d'une analyse filmique, sont examinés sa formation intellectuelle, la circulation de son œuvre, sa rencontre professionnelle avec Josephine Baker, les rapprochements possibles avec le mouvement de la Négritude et la réception de son travail par le Festival des 3 Continents, à Nantes. L'étude de son jeu d'acteur et de sa production poétique met en évidence la manière dont l'artiste a négocié les stéréotypes raciaux et conféré une profondeur humaine à des personnages inscrits dans des structures marquées par le racisme. L'analyse du film *Rio, Zona Norte* (1957) montre que Grande Otelo transforme la figure socialement ambiguë du sambiste en une dénonciation de l'exploitation de la culture noire. Enfin, l'article aborde les conflits mémoriels autour de sa figure à Uberlândia, où les hommages publics coexistent avec de longues périodes d'abandon du ciné-théâtre qui porte son nom. Il en ressort que sa relation avec la France dépasse l'épisode biographique de sa mort à Paris : elle s'inscrit dans une circulation transnationale à travers laquelle son œuvre peut être comprise comme une affirmation de la présence noire dans le théâtre, le cinéma et la littérature.

Mots-clés : Grande Otelo ; Négritude ; francophonie ; cinéma brésilien ; mémoire culturelle.

INTRODUÇÃO

A escolha deste tema nasce do exercício de minha “imaginação sociológica” (Mills, 1969), compreendida como a articulação entre a experiência individual e as questões sociais mais amplas. Sou um homem negro, natural de São Gonçalo (RJ), residente em Uberlândia há cinco anos e casado com uma uberlandense, com quem compartilho a espera de nossa filha, Petra. Minha formação em Ciências Sociais e em Estudos de Mídia orienta meu olhar para as relações entre memória, representação, negritude e sociedade.

Ao perceber que a memória de Grande Otelo ainda é pouco valorizada em sua cidade natal, interessei-me por compreender sua trajetória social (Bourdieu, 1986) como artista negro de origem uberlandense. O fato de sua morte ter ocorrido na França, onde receberia uma homenagem por sua contribuição ao cinema brasileiro, aproximou sua história de minha atual formação acadêmica e consolidou o interesse pela realização deste trabalho.

A proposta deste artigo consiste em investigar a relação entre Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993), com nome artístico de Grande Otelo, natural de Uberlândia (MG), e a circulação de sua obra na França. A pesquisa se delimita ao estudo de representações culturais vinculadas à negritude, ao racismo e aos laços do artista com o território francês, articulando audiovisual, literatura e recepção crítica.

O recorte articula três aspectos: a formação intelectual e linguística do artista; a circulação de sua imagem em redes culturais ligadas à França; a recepção internacional de sua obra, simbolizada pela homenagem (póstuma) no Festival dos Três Continentes, em Nantes, em 1993. Ao mesmo tempo, a pesquisa discute como Uberlândia, cidade natal, constrói, institucionaliza e, por diversas vezes, silencia a memória do artista.

Nesse sentido, é relevante analisar como sua trajetória, de origem uberlandense, alcança o cenário cultural francês, e de que maneira essa inserção pode ser interpretada à luz dos debates sobre negritude, racismo e interseccionalidade. Sendo assim, para compreender o impacto de sua

obra, faz-se necessário um enfoque teórico e prático acerca de raça, classe social, territorialidade, língua, entre outros aspectos identitários.

Parte-se da hipótese de que seu domínio de diferentes linguagens, bem como da língua francesa, sua atuação em circuitos artísticos de grandes cidades e sua competência em complexificar personagens estereotipados teriam contribuído para que ele ultrapassasse fronteiras sociais, culturais e linguísticas. No entanto, apesar de sua projeção internacional e de ser reconhecido como um dos maiores atores do cinema e do teatro brasileiros, a memória de Grande Otelo em sua terra natal permanece aquém de sua relevância.

Metodologicamente, o trabalho adota abordagem qualitativa, com pesquisa documental e análise interpretativa de *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos. A discussão está baseada na pesquisa do historiador Tadeu Pereira dos Santos (2009) acerca da elaboração de memórias sobre Grande Otelo, no registro biográfico realizado pelo jornalista Sérgio Cabral (2007), na produção poética de Grande Otelo (1993) e nas reflexões do filósofo político Frantz Fanon (1952) sobre racialização, linguagem e máscaras sociais.

Cabe destacar que o conceito de negritude é utilizado como horizonte crítico, sem transformar Grande Otelo em integrante formal do movimento. A relevância desta pesquisa como trabalho conclusivo da graduação em francês e literaturas de língua francesa está na análise da trajetória desse artista no âmbito da francofonia: o aprendizado do francês, o encontro profissional com Josephine Baker, o diálogo com a negritude e a consagração póstuma em Nantes.

FORMAÇÃO INTELECTUAL, LINGUAGEM E MOBILIDADE SOCIAL

Nascido em São Pedro de Uberabinha (MG), atualmente Uberlândia, no ano de 1915¹, Sebastião Bernardes de Souza Prata teve uma infância marcada pela tragédia e pelo encanto. Após a morte do pai, o rumo de

¹ Grande Otelo inventou a data de seu nascimento, “já que, na época, principalmente numa cidade do interior, quase sempre os filhos do povo deixavam de ser registrados nos cartórios oficiais” (Cabral, 2007: 20).

sua vida mudou: ao conviver com os filhos dos patrões de sua mãe, que trabalhava como empregada doméstica, Sebastião teve a oportunidade de estudar na Escola Bueno Brandão (Cabral, 2007), sendo posteriormente chamada de Escola Estadual Bueno Brandão.

Sua vida artística teve início em Uberlândia, através de sua proximidade com a umbanda, a congada e demais expressões culturais. Em razão de seu talento artístico², foi adotado por uma família de dirigentes de uma companhia paulista de teatro mambembe. Em São Paulo, recebeu o apelido de Otelo, pois um maestro teria dito que sua voz lhe permitiria representar “o personagem da bela ópera que Giuseppe Verdi lançou em 1887, baseado na tragédia de Shakespeare” (Cabral, 2007: 32).

Algum tempo depois, após sofrer maus tratos e fugir de casa, foi devolvido ao Juizado de Menores e adotado pela família do influente político Antônio de Queiroz. Dessa forma, em São Paulo, nessa nova família, Otelo, “variando também para Otelinho e Pequeno Otelo” (Cabral, 2007: 32), teve acesso a uma educação intelectualizada, por meio de uma formação escolar de excelência no Liceu Coração de Jesus, de padres salesianos.

O liceu, fundado no século XIX, nasceu como escola profissional e recebeu no início o apoio dos chamados barões do café de São Paulo, entre os quais estava a grande fazendeira Dona Veridiana Prado, que deu nome à rua onde morou a família Queiroz. E sempre deu atenção às artes, o que lhe assegurou, por exemplo, o feito histórico de promover a primeira exibição de cinema no Brasil, no dia 25 de março de 1900. [...] Hoje, o teatro do colégio chama-se Grande Otelo. (Cabral, 2007: 48)

A infância na capital paulista, cercada por livros e estímulos acadêmicos, possibilitou o conhecimento da língua francesa³ como chave de leitura do mundo, isto é, para além de um mero adorno técnico. Em outras palavras, esse domínio linguístico, adquirido na infância,

² Ainda menino, cantava e se apresentava para hóspedes do Hotel do Comércio (Cabral, 2007).

³ “Ele sempre dizia que, apesar de ter estudado somente até o 3º ano do curso ginásial, o francês que aprendera no Liceu foi suficiente para entender perfeitamente qualquer pessoa que estivesse usando a língua” (Cabral, 2007: 52).

colaborou para desestabilizar as hierarquias coloniais do meio teatral e preparar o artista para transcender as fronteiras geográficas do Brasil.

De acordo com Frantz Fanon (1952), em sociedades estruturadas pela colonialidade, dominar a língua legitimada pelo poder também significa acessar um universo de valores e buscar reconhecimento. No caso de Sebastião Prata, que se tornaria conhecido com Grande Otelo, o domínio linguístico ampliou seu repertório e sua capacidade de comunicação com artistas e diretores, mas não o tornou imune ao racismo.

Embora a imagem artística de Grande Otelo seja frequentemente associada ao humor popular e ao “racismo recreativo” das chanchadas da Atlântida⁴, é necessário ressaltar que esse ambiente de letramento, além de constituir a base primordial para sua futura circulação no cenário francófono, funcionou como abertura de caminhos e como recurso de negociação em ambientes majoritariamente brancos.

Portanto, para impedir uma interpretação meritocrática de sua biografia, é necessário sinalizar que seu reconhecimento artístico decorreu de resistências cotidianas diante de expectativas que limitavam o artista negro às chanchadas. Assim, sua trajetória mostra que linguagem, educação e performance podem ser apropriadas por sujeitos negros como meios de mobilidade social sem desconsiderar as contradições desse processo.

GRANDE OTELO, NEGRITUDE E TEATRO DE REVISTA

Ainda jovem, entre 1926 e 1927, na então capital do Brasil, no Rio de Janeiro, o menino Otelo participou da Companhia Negra de Revistas⁵, fundada por Jaime Silva e pelo artista negro De Chocolat⁶. Com sua entrada para a Companhia Jardel Jércolis, na década de 1930, o jovem ator se destacou em montagens do teatro de revista: gênero teatral

⁴ A Atlântida Cinematográfica foi um estúdio responsável pelas chanchadas de grande sucesso no Brasil, nas décadas de 1940 e 1950.

⁵ A Companhia Negra de Revistas teve importância histórica por organizar um elenco negro num campo teatral que reservava poucos espaços de protagonismos a esses artistas.

⁶ “De Chocolat visitara Paris e conhecera a Revue Nègre, que apresentava a famosa cantora Josephine Baker, e concluiu que caberia perfeitamente uma companhia semelhante no Rio de Janeiro” (Cabral, 2007: 34).

bastante popular nas primeiras décadas do século XX, caracterizado pela mistura de música, humor e crítica social.

Nesse cenário artístico, em 1935, ele foi apresentado pela primeira vez como Grande Otelo, permanecendo com o nome que o consagrou como artista. O ator passou a brilhar nos palcos dos principais cassinos brasileiros, como o então Cassino da Urca, e dos mais importantes teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo. Dessa forma, através do teatro de revista, seu trabalho contribuiu para a construção de uma linguagem nacional⁷ de teatro musical.

Figura 1. Grande Otelo e o elenco do Cassino da Urca



Fonte: Arquivo Histórico/Domínio Público (1943).

Nesse sentido, as representações de nação brasileira eram atravessadas por hierarquias raciais e de gênero: o “malandro”, as mulheres negras e a figura da “mulata” tanto celebravam uma cultura mestiça quanto naturalizavam as desigualdades sociais⁸. Grande Otelo, portanto, atuou nessa ambivalência, pois a sua presença possibilitava nacionalizar formas culturais de origem negra, sendo uma figura negra numa estrutura social racista.

⁷ O teatro de revista, como linguagem nacional, também participou do debate sobre a representação da nacionalidade durante a Era Vargas, isto é, no contexto de uma identidade presente no projeto de cultura para representar a nação (termo forte na década de 1930, focada na construção do “caráter nacional”).

⁸ Como aponta Kabengele Munanga (1999), a ideologia da mestiçagem no Brasil historicamente instrumentalizou a riqueza cultural de origem africana para forjar uma identidade nacional homogênea, operando como um mecanismo de ocultamento do racismo estrutural.

A internacionalização da carreira de Grande Otelo pode ser simbolizada pela parceria com Josephine Baker, artista afro-americana naturalizada francesa, uma vez que a referida artista era reconhecida como uma das principais estrelas da *Revue Nègre*. Por meio dessa parceria, no Cassino da Urca, em 1939, Grande Otelo foi inserido numa rede de circulação de representações da negritude que unia Rio de Janeiro e Paris.

[...] Otelo foi novamente convidado a atuar no cassino, em junho, por iniciativa do compositor Luís Peixoto, um dos principais autores dos espetáculos lá realizados. Um convite irrecusável, já que a idéia era que Grande Otelo fizesse par com nada mais nada menos que a grande estrela franco-americana Josephine Baker, que visitava o Brasil pela primeira vez. Luís Peixoto escreveu para ela (a noiva) e Otelo (o noivo) o quadro denominado “Casamento de Preto”, em que teriam de cantar, em português, “Boneca de Piche” e um samba que o próprio Peixoto acabara de compor com Vicente Paiva, “Bruxinha de Pano”. (Cabral, 2007: 48)

Figura 2. Grande Otelo e Josephine Baker



Fonte: Acervo do Museu Afro Brasil (Data não identificada).

Torna-se relevante dizer que o movimento da negritude surgiu na década de 1930, principalmente em Paris, reunindo estudantes e intelectuais negros provenientes das colônias francesas (Munanga, 1988). Nesse sentido, o referido movimento se desenvolveu como uma reação ao colonialismo, ao racismo e à imposição dos valores culturais europeus. Seus representantes defendiam a valorização da história, das culturas, das identidades e das experiências dos povos negros.

Entre seus principais representantes, encontram-se Aimé Césaire, da Martinica, Léopold Sédar Senghor, do Senegal, e Léon-Gontran

Damas, da Guiana Francesa. Césaire (1956) denunciou, em sua produção literária e política, a violência e a desumanização provocadas pelo colonialismo. Senghor (1948) destacou a valorização das culturas africanas e o diálogo entre diferentes civilizações. Damas (2011) utilizou uma poesia marcada pela crítica à assimilação cultural e pela denúncia do racismo vivido pelos colonizados.

Dessa forma, a negritude constituiu um movimento literário, cultural e político de afirmação à identidade negra, contribuindo para o fortalecimento das lutas anticoloniais e para a valorização das culturas africanas e afrodiaspóricas. Embora Grande Otelo não tenha integrado formalmente o movimento da negritude, sua trajetória apresenta convergências com os escritos de Césaire, Senghor e Damas.

NEGRITUDE E AFIRMAÇÃO DO ARTISTA NEGRO

À semelhança desses representantes da negritude, que defendiam a valorização da identidade negra diante das estruturas coloniais e racistas, a carreira de Grande Otelo foi marcada pela constante negociação entre personagens estereotipados e a afirmação de sua competência artística. Ao conquistar reconhecimento no teatro e no cinema, ele desafiou as barreiras impostas pelo racismo e afirmou a presença, a criatividade e a dignidade do artista negro brasileiro.

Sua atuação pode ser compreendida como uma forma de resistência cultural e de valorização da identidade negra, especialmente diante dos papéis estereotipados frequentemente definidos aos atores negros no Brasil, com piadas raciais e relações hierárquicas evidentes. Sua filmografia fornece exemplos dessa negociação. Nas chanchadas, ao lado de Oscarito, participou de obras como *Carnaval no fogo* (1949), *Aviso aos navegantes* (1950), *Carnaval Atlântida* (1952) e *Matar ou correr* (1954).

Figura 3. Grande Otelo e Oscarito parodiando Romeu e Julieta em *Carnaval no fogo* (1949)



Fonte: *Carnaval no fogo*, direção de Watson Macedo (1949).

Sendo assim, sua atuação impede uma presença meramente decorativa. Em *Rio, Zona Norte* (1957), sua interpretação do sambista Espírito da Luz Soares alcança densidade trágica. Em *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, a aparição como um anti-herói negro apresenta questões sobre embranquecimento, identidade nacional e representação. A versatilidade do intérprete pode ser exemplificada na transição entre a paródia de Julieta em *Carnaval no fogo* e o sambista explorado em *Rio, Zona Norte*.

Figura 4. Grande Otelo interpretando o sambista Espírito em *Rio, Zona Norte* (1957)



Fonte: *Rio, Zona Norte*, direção de Nelson Pereira dos Santos (1957).

Mesmo quando interpretava papéis cômicos, sua atuação frequentemente revelava humanidade, inteligência e complexidade emocional, rompendo parcialmente os limites impostos pelas

representações raciais predominantes no cinema brasileiro. Nesse sentido, essa perspectiva também se aproxima das reflexões de Fanon (1952) acerca das máscaras sociais construídas pelo colonialismo⁹.

A subversão de papéis estereotipados para introduzir dignidade constitui uma das formas mais potentes de resistência cultural, como a valorização do ser negro proposto pelo movimento da negritude. Sua produção literária amplia esse argumento. No livro *Bom dia, manhã: poemas*, Grande Otelo (1993) transforma lembranças em matéria poética, a partir de temas como a infância mineira, a boemia, as decepções e a experiência negra.

Ribalta apagada

E os cassinos fecharam.

Eu também já fui manchete...
 Já fui capa de revista,
 Desta grande e sempre lida revista
 Que é a revista da vida.
 Já se encandearam meus olhos
 Com os flashes do destino
 E os spotlights do tempo
 Já senti no meu corpo
 O calor morno das gambiarras
 Como se fossem braços aveludados
 De femininos abraços
 Que não foram abraçados
 Já vi sim, meu nome nos jornais
 Em magníficas caixas altas
 E senti na cara luzes 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...

⁹ A comicidade de Grande Otelo pode ser compreendida não apenas como entretenimento, mas também como estratégia de sobrevivência e resistência dentro de uma estrutura social marcada por desigualdades.

Foi lá que eu então virei Manchete
 Num mar de brancas plumas, eu era o Mistinguett
 Depois foi o moleque Tião
 A Gertrudes também bateu a janela
 Quando eu pulei do portão.
 Até você Gertrudes?!
 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 despretencioso rindo triste
 Destino 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!
 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...
 (Othelo, 1993: 52-54).

Em “Ribalta apagada”, o eu-lírico revisita os palcos, filmes, parceiros e personagens que o consagraram (“Eu também já fui manchete...”). O poema passa da luminosidade dos refletores ao desejo da escuridão, problematizando a transitoriedade do reconhecimento público (“Eles já não me aplaudem mais...”). Finalmente, ao fazer de sua cor uma imagem que envolve a cena (“Quero a escuridão da minha cor envolvendo tudo”), o poeta organiza sua própria memória e deixa de ser objeto do olhar.

Dessa forma, o eu-lírico procura interromper o olhar que o transformou em espetáculo para que sua subjetividade possa ser escutada: “Só se escute meus soluços / Neste silêncio mudo...”. A passagem da luz para a escuridão e do olhar para a escuta permite a leitura de que, muitas

vezes, sua imagem foi apropriada pela indústria cultural e submetida ao racismo recreativo, isto é, à transformação de características e experiências negras em motivo de diversão.

Essa reflexão dialoga com o trecho do poema II da obra *Black label*, de Léon-Gontran Damas (2011) por meio da repetição do imperativo do verbo olhar (*Regardez regardez*):

— *REGARDEZ REGARDEZ*

*trépignait une voix
d'une foule accourue
d'une foule perverse
d'une foule joyeuse*

*Regardez regardez
repêché de la Seine
à l'instant de la Seine
le mignon le gentil
le joli nouveau-né
Et l'enfant né du rut
repêché de la Seine
un instant de la Seine
un instant de la Seine
reposait au soleil*

*Le ciel s'était vêtu de bleu
la vie chantait la vie
et la vie se mêlait à la voix
à la voix de la foule
de la foule accourue
de la foule sans visage
à la vue de l'enfant
de l'enfant né du rut
repêché de la Seine*

— *T'EN SOUVIENT-IL*

*BAMAYE DO BRAZIL
BAMAYE DO BRAZIL montrant la voie aux gueux
montrant la voie aux peu
montrant la voie aux rien
montrant la voie aux chiens
montrant la voie aux maigres
montrant la voie aux Nègres*

— *NOUS LES GUEUX*

*nous les peu
nous les rien
nous les chiens
nous les maigres
nous les Nègres*

*Nous à qui n'appartient
guère plus même*

*cette odeur blême
des tristes jours anciens
Nous les gueux
nous les peu
nous les rien
nous les chiens
nous les maigres
nous les Nègres*

*Qu'attendons-nous
les gueux
les peu
les rien
les chiens
les maigres
les nègres
pour jouer aux fous
pisser un coup
tout à l'envi
contre la vie
stupide et bête
qui nous est faite
à nous les gueux
à nous les peu
à nous les rien
à nous les chiens
à nous les maigres
à nous les nègres*

— T'EN SOUVIENT-IL

*PARIS-Nombril-du-Monde
à la merci de l'AFRIQUE
de son âme
de sa joie
sa tristesse
ses regrets*

*PARIS-Nombril-du-Monde
à la merci de l'AFRIQUE
à la merci de sa voix
à la merci de la fièvre du rythme
de la piste un mouchoir de poche
de l'invitation au voyage au mur
de la trompette bouchée*

T'EN SOUVIENT-IL

*Le Blanc à l'École du Nègre
tout à la fois
gentil
docile
soumis et singe*

*Jamais le Blanc ne sera nègre
car la beauté est nègre
et nègre la sagesse*

*car l'endurance est nègre
 et nègre le courage
 car la patience est nègre
 et nègre l'ironie
 car le charme est nègre
 et nègre la magie
 car l'amour est nègre
 et nègre le déhanchement
 car la danse est nègre
 et nègre le rythme
 car l'art est nègre
 et nègre le mouvement*
 (Damas, 2011: 48-53).

Inicialmente, a repetição do imperativo pode ser compreendida como o comportamento da multidão perversa (*foule perverse*) que se reúne diante do sofrimento negro como um espetáculo. Entretanto, Damas também transforma o verso em denúncia: trata-se de olhar para reconhecer a violência.

Enquanto Grande Otelo apaga a ribalta para fazer ouvir seus soluços, Damas mobiliza uma voz capaz de denunciar a violência. A proximidade sonora entre *voix* (voz) e *voie* (caminho) amplia essa imagem: a recuperação da voz negra abre um caminho para que o indivíduo deixe de ser objeto do olhar alheio e se torne sujeito de sua própria representação. Em outras palavras, a escuta dessa voz (ou desses soluços) interrompe a espetacularização da subjetividade negra e revela a violência que ela procura ocultar.

Assim, sua escrita, ou sua escrevivência¹⁰, para usar o conceito de Conceição Evaristo (2005), disputa o direito de narrar uma vida negra para além das máscaras oferecidas pelo mercado. Essa dimensão autoral aproxima Grande Otelo do movimento da negritude, uma vez que seus poemas recusam o apagamento da subjetividade. Em outras palavras, no lugar de apenas um corpo cômico, o artista aparece como sujeito que pensa a fama, a cor, as decepções, o tempo.

¹⁰ O conceito de escrevivência, formulado por Conceição Evaristo, articula escrita e experiência vivida, compreendendo a produção literária como espaço em que memória individual, experiência coletiva e condição histórica se entrelaçam. Neste trabalho, o conceito é mobilizado por aproximação, respeitando-se sua formulação original, com o objetivo de observar como Grande Otelo transforma experiências pessoais, memória racializada e trajetória artística em matéria poética.

RIO, ZONA NORTE: CULTURA NEGRA, EXPLORAÇÃO E MÁSCARA

Ambientado no Morro da Providência, favela do Rio de Janeiro, o filme *Rio, Zona Norte* (1957), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, apresenta uma narrativa que se estrutura por meio de um *flashback* sobre a vida de Espírito da Luz Soares, sambista interpretado por Grande Otelo, que aparece agonizando nos trilhos de trem perto da Central do Brasil. O filme é pautado pela relação entre a criatividade do sambista Espírito e a apropriação de sua arte pela indústria cultural (representada pelos agentes do rádio).

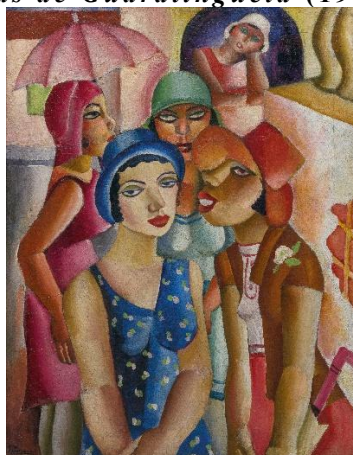
Nesse sentido, em *Rio, Zona Norte*, destaca-se a relação entre uma cultura popular negra, representada pelo sambista, e a indústria cultural, caracterizada pela apropriação ilegítima da composição artística. Dessa forma, a trajetória artística de Espírito remete às performances musicais marcadas pelo ideal de integração racial, como pode ser exemplificado a partir dos seguintes versos da canção ensaiada pela escola de samba:

Mexi com ela, mas ela/ nem me deu bola/ e me mandou pra
escola/ pra mim aprender o bê-á-bá/ eu respondi para ela/
morena vem me ensinar/ morena, morena chega pra cá/ vem,
morena, vem/ Vem me ensinar/ o verbo amar.

A letra desse samba, no entanto, chegou ao público radiofônico sem os devidos créditos a Espírito, o que projeta a obra fílmica como manifesto contra a marginalização do sambista e a apropriação inescrupulosa operada pela indústria cultural. Ademais, cumpre ressaltar que o termo “morena” pode expressar tanto a mestiçagem quanto o padrão estético feminino já presentes nas pinturas de Di Cavalcanti e no poema¹¹ de Oswald de Andrade (1925).

¹¹ No poema *Capital da República*, há o seguinte verso: “Na terra morena e conquistada”.

Figura 5. *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930), de Di Cavalcanti



Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo (1930).

Nesse sentido, a palavra “morena”, recorrente na tradição cultural brasileira, sob o signo da mestiçagem, pode ser compreendida como linguagem conciliatória diante de uma estrutura que distribui autoria, prestígio e remuneração de modo desigual. A figura do malandro (Cândido, 2004) também pode ser analisada, uma vez que o teatro de revista permitiu a Grande Otelo conhecer os códigos corporais desse tipo popular.

Contudo, Espírito não é o malandro que triunfa sobre as elites. Trata-se do artista negro prejudicado por não ter recebido o reconhecimento pela composição do samba. Dessa forma, a malandragem deixa de ser tratada como uma essência nacional e passa a ser compreendida no campo das relações históricas. Essa compreensão da estrutura social colabora para o reconhecimento de máscaras sociais.

Na obra *Peau noire, masques blancs*¹², Fanon analisa como o sujeito negro é pressionado a se reconhecer por meio das categorias do mundo branco, ajustando sua linguagem e seu comportamento em busca de aceitação. Aplicada à realidade brasileira, essa reflexão demonstra a ambivalência de Grande Otelo: enquanto a máscara do comediante poderia atender à expectativa racializada do público, o ator afirmava sua humanidade no lugar de reforçar estereótipos.

¹² No Brasil, a obra foi traduzida como *Pele negra, máscaras brancas*.

Nesse filme, o espectador percebe, no rosto conhecido da comédia, um sofrimento que o repertório das chanchadas não costumava valorizar. Sendo assim, a passagem entre o riso e a tragédia rompe com a maneira de associar o artista a uma única forma de atuação. Nesse sentido, Grande Otelo demonstra que a comicidade foi uma de suas linguagens, não a sua única forma de atuação artística.

Portanto, no filme *Rio, Zona Norte*, o sambista Espírito da Luz é um personagem que sintetiza criatividade negra, exploração econômica e desejo de autoria. Ao mesmo tempo, é necessário salientar que a atuação dramática de Grande Otelo nesse filme não desconsidera a importância de seu trabalho nas chanchadas. Como já foi ressaltado neste trabalho, a “máscara” cômica pode ser compreendida como parte de uma carreira mais complexa.

MORTE NA FRANÇA E RECONHECIMENTO INTERNACIONAL

A última relação de Grande Otelo com a França ocorreu de forma dramática e simbólica. Em 26 de novembro de 1993, sofreu um infarto fulminante após o desembarque no Aeroporto Charles de Gaulle, em Paris, “de onde iria para Nantes participar do Festival de Cinema dos Três Continentes, no qual seria o grande homenageado” (Cabral, 2007: 291). Para homenageá-lo como ator negro na sétima arte, o festival havia dedicado um painel específico à negritude no cinema.

É importante destacar que a recepção da crítica francesa demonstra um contraste significativo em relação ao reconhecimento recebido durante boa parte de sua carreira no Brasil. O contraste não significa a inexistência de exotização ou racismo pela França, mas que, naquele contexto específico, a curadoria do festival reuniu elementos para enfatizar a profundidade artística e a dimensão política de sua atuação.

A escolha de *Rio, Zona Norte* para compor a homenagem no festival evidencia o interesse da crítica francesa pelas dimensões sociais do filme, uma vez que ele ultrapassava os limites das tradicionais chanchadas. Assim, ao deslocar a narrativa de uma história de sucesso

musical para uma tragédia anunciada, o filme é um marco para compreender a profundidade dramática de Grande Otelo.

Ao destacar a história de um compositor negro explorado pela indústria cultural, a homenagem aproximava a carreira do ator sobre colonialismo cultural, autoria e representação. O público de Nantes era convidado a observar como a trajetória do sambista Espírito da Luz ultrapassava o drama individual e evidenciava formas estruturais de apropriação da cultura negra.

A morte em Paris não deve ser romantizada como consagração europeia definitiva. Seu significado consiste na interrupção de um encontro: Grande Otelo faleceu antes de participar da releitura internacional da sua obra, fazendo com que o evento se tornasse uma homenagem póstuma. Tal circunstância sintetiza o paradoxo de uma carreira em que o reconhecimento, muitas vezes, emergiu atrelado a processos de apagamento, atraso ou enquadramento limitante.

Ainda assim, o Festival dos Três Continentes ajuda a reconfigurar a imagem do artista. A programação posterior da instituição registra filmes de sua trajetória e demonstra a permanência de seu trabalho em circuitos internacionais¹³. Dessa forma, a França aparece como espaço de recepção crítica e como ponto de articulação entre cinema brasileiro e debates globais sobre a presença negra nos filmes.

DO LOCAL AO GLOBAL: A MEMÓRIA DE GRANDE OTELO EM UBERLÂNDIA

O percurso artístico de Grande Otelo começa em Uberlândia, atravessa São Paulo, Rio de Janeiro e alcança reconhecimento internacional. Embora tenha enfrentado preconceitos no Brasil, foi reconhecido na França como representante do cinema negro. Segundo o historiador Tadeu Pereira dos Santos (2009), esse movimento não retira os olhares sobre a cidade natal, devido às disputas acerca das

¹³ FESTIVAL DES 3 CONTINENTS. Grande Otelo. Nantes, [s. d.]. Disponível em: <https://www.3continents.com/en/?s=grande+otelo>. Acesso em: 26 jul. 2026.

apropriações de imagem e de quais aspectos da trajetória serão lembrados.

Figura 6. Mausoléu de Grande Otelo, no Cemitério São Pedro



Fonte: Acervo pessoal (2026).

Uberlândia possui rua, busto, mausoléu e equipamentos públicos associados ao nome do artista. De acordo com Santos (2009), no que se refere à elaboração de memórias sobre Grande Otelo, a nomeação promove a visibilidade sem garantir a preservação crítica da memória. Uma homenagem pode celebrar o “cidadão” Sebastião Prata, reconhecido artisticamente como Grande Otelo, sem considerar os conflitos presentes em sua história e, dessa forma, simplificar seu percurso em um caso de “sucesso profissional”.

O Cineteatro Grande Otelo é exemplo dessa contradição. Construído em 1966 como Cine Vera Cruz e, posteriormente, transformado em teatro, recebeu o nome do artista no início da década de 1990¹⁴. Apesar de seu valor histórico, social e afetivo, como o poder público municipal divulga (Uberlândia, [s.d.]), o espaço está fechado desde 2011 após constatação de risco estrutural. Sabe-se que, em 2017, por meio de decisão judicial, foi determinada a sua restauração (G1 Triângulo Mineiro, 2017).

¹⁴ “A aprovação não foi fácil, já que vários vereadores manifestaram-se contrários por causa da posição do contrêrâneo durante a votação da proposta de criação do estado do Triângulo, do qual Uberlândia, provavelmente, seria a capital por ser a cidade mais importante da região” (Cabral, 2007: 289).

Nesse sentido, o fechamento prolongado é uma demonstração evidente de negligência pela memória do artista Grande Otelo em sua própria cidade. Mesmo com o anúncio de obras de restauração (Uberlândia, 2026), com previsão de reabertura para o ano de 2027, a possibilidade de reparação não isenta o descaso pelos 15 anos de inatividade. Para além da recuperação física, é necessário haver políticas de memória, programação cultural, participação da comunidade negra e dos artistas locais.

Figura 7. Restauração do Cineteatro Grande Otelo



Fonte: Acervo pessoal (2026).

Se o nome Grande Otelo for somente a placa de uma casa de espetáculos, será apenas mais uma forma de promover visibilidade ao nome do artista, sem produzir conhecimento acerca da complexidade de seu percurso artístico, isto é, o modo como ele enfrentou estruturas racistas. A memória crítica exige reconhecer que Grande Otelo não é apenas recurso de propaganda municipal, pois ele mesmo rejeitou enquadramentos simplificadores (Santos, 2009).

Portanto, a trajetória de Grande Otelo demonstra que a memória é um campo de disputas por significado. No mesmo período em que Uberlândia negociava quais versões do artista seriam incorporadas ao espaço público, Nantes o recebeu como referência do cinema negro. Do local ao global, nota-se que diferentes contextos culturais produzem formas distintas de recepção da mesma obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre Grande Otelo e a França vai além do trágico acontecimento de sua morte em Paris. Ela começa no campo da linguagem, já na infância, passa pelo encontro com Josephine Baker, enquanto brilhava no Cassino da Urca, torna-se produtiva no diálogo com a negritude e, finalmente, adquire visibilidade institucional na homenagem organizada em Nantes. De sua formação intelectual até a homenagem (póstuma) em Nantes, destaca-se um percurso marcado pelo enfrentamento de barreiras sociais e raciais.

Sua formação e seu domínio de diferentes registros linguísticos ampliaram possibilidades de atuação, embora não tenham anulado as barreiras impostas pelo racismo. No teatro de revista e nas chanchadas, Grande Otelo interpretou personagens dentro de tipos racializados, mas sem deixar de introduzir complexidade e domínio de cena. No filme *Rio, Zona Norte*, ao tratar da exploração da cultura negra pela indústria cultural, sua interpretação alcança densidade dramática através do sambista Espírito da Luz Soares.

A partir das reflexões de Fanon, evidencia-se que a “máscara” é mais do que disfarce voluntário: também se trata de espaço possível de negociação. Nesse sentido, Grande Otelo não se limitou à máscara do comediante, pois transitou entre o riso, a tragédia, a música e a poesia. Em *Bom dia, manhã: poemas*, ele produz uma memória de si e contribui na afirmação do artista negro.

No que se refere à cidade de Uberlândia, terra natal de Grande Otelo, é necessário destacar que a eficácia de lugares de memória depende de preservação, acesso público e interpretação crítica. O fechamento prolongado do Cineteatro Grande Otelo demonstra a negligência do poder público municipal pela memória do artista. A restauração anunciada precisa ocorrer juntamente com políticas de memória.

Portanto, além de ser uma referência entre artistas negros, Grande Otelo emerge como figura relevante para a história do cinema e para os debates sobre raça e memória, oferecendo novas possibilidades de investigação no campo dos estudos literários e francófonos. Sua

trajetória conecta interior e metrópole, cultura popular e reflexão intelectual, Brasil e França. Mais do que “prata da casa”, ele se tornou uma *étoile du monde*¹⁵ cuja luz não elimina as sombras do racismo, mas ajuda a torná-las visíveis.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. Paris: Au Sans Pareil, 1925.
- BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 62-63, p. 69-72, juin 1986.
- CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 17-46.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine, 1956.
- DAMAS, Léon-Gontran. *Black-Label et autres poèmes*. Paris: Gallimard, 2011.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201-212.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1952.
- FESTIVAL DES 3 CONTINENTS. Grande Otelo. Nantes, [s. d.]. Disponível em: <https://www.3continents.com/fr/?s=grande+otelo>. Acesso em: 26 jul. 2026.
- G1 TRIÂNGULO MINEIRO. *Justiça determina restauração do Teatro Grande Otelo em Uberlândia*. Uberlândia, 5 maio 2017. 1 vídeo (56 s). Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/triangulo-mineiro/mg2-uberlandia/video/justica-determina-restauracao-do-teatro-grande-otelo-em-uberlandia-5849637.ghtml>. Acesso em: 26 jul. 2026.
- MILLS, Wright C. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1988.

¹⁵ *Étoile du monde*: do francês, estrela do mundo.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

OTHELO, Grande. *Bom dia, manhã: poemas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

SANTOS, Tadeu Pereira dos. *Grande Otelo/Sebastião Prata: caminhos e desafios da memória*. 2009. 315 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

SENGHOR, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Paris: PUF, 1948.

UBERLÂNDIA (MG). Prefeitura Municipal. *Teatro Grande Otelo*. Uberlândia: Prefeitura Municipal de Uberlândia, [s. d.]. Disponível em: <https://www.uberlandia.mg.gov.br/prefeitura/secretarias/cultura-e-turismo/patrimonio-historico/bens-tombados-e-registrados/teatro-grande-otelo/>. Acesso em: 26 jul. 2026.

UBERLÂNDIA (MG). Prefeitura Municipal. *Prefeitura avança com as obras remanescentes de restauro do Cineteatro Grande Otelo*. Uberlândia, 11 jun. 2026. Disponível em: <https://www.uberlandia.mg.gov.br/2026/06/11/prefeitura-avanca-com-as-obras-remanescentes-de-restauro-do-cineteatro-grande-otelo/>. Acesso em: 26 jul. 2026.

FILMOGRAFIA

AVISO aos navegantes. Direção: Watson Macedo. Produção: Severiano Ribeiro Júnior. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil; União Cinematográfica Brasileira, 1950. 1 filme (113 min), son., p&b., 35 mm.

CARNAVAL Atlântida. Direção: José Carlos Burle. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, 1952. 1 filme (92 min), son., p&b., 35 mm.

CARNAVAL no fogo. Direção: Watson Macedo. Produção: Severiano Ribeiro Júnior. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil; União Cinematográfica Brasileira, 1949. 1 filme (110 min), son., p&b., 35 mm.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro; Grupo Filmes; Difilm; Condor Filmes, 1969. 1 filme (110 min), son., color., 35 mm.

MATAR ou correr. Direção: Carlos Manga. Produção: Cyll Farney. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, 1954. 1 filme (100 min), son., p&b., 35 mm.

RIO, Zona Norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957. 1 filme (90 min), son., p&b., 35.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS: FRANCÊS E LITERATURAS DE LÍNGUA FRANCESA



ANEXO 2

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

“Eu, Alexandre Nunes de Sá, declaro para todos os efeitos que o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado GRANDE OTELO: INTÉRPRETE DA NEGRITUDE, PRATA DA CASA E ÉTOILE DU MONDE foi integralmente por mim redigido, e que assinei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores.

Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro Curso e/ou Universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.”

Uberlândia, 30 de julho de 202 6



Documento assinado digitalmente
ALEXANDRE NUNES DE SA
Data: 30/07/2026 10:31:16-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Assinatura do(a) aluno(a) _____