

Este material foi testado com as seguintes questões de acessibilidade:

- PDF lido por meio do software *NVDA* (leitor de tela para cegos e pessoas com baixa visão);
- Guia da *British Dyslexia Association* para criar o conteúdo seguindo padrões como escolha da fonte, tamanho e entrelinha, bem como o estilo de parágrafo e cor;
- As questões cromáticas testadas no site *CONTRAST CHECKER* (<https://contrastchecker.com/>) para contraste com fontes abaixo e acima de 18pts, para luminosidade e compatibilidade de cor junto a cor de fundo e teste de legibilidade para pessoas daltônicas.

Resenha

HIRANO, Luis Felipe Kojima. Grande Otelo: um intérprete do cinema e do racismo no Brasil (1917-1993). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. 549p



Matheus Gonçalves França

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil.

matheusgfranca@gmail.com

Recebido: 02/11/2019

Aprovado: 10/12/2019

2

Para a pensadora Lélia González (1984), o racismo é “a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira” (González, 1984, p. 224) e “negro” o significante-mestre, aquele que “inaugura a ordem significante de nossa cultura” (González, 1984, p. 237). O livro que ora comento nos brinda com uma excelente análise da trajetória de um personagem emblemático para pensar as relações raciais ao longo do século XX no Brasil. Em especial, para verificar que se o sujeito neurótico sempre oculta o sintoma por meio de sua negação, então há muito a ser descortinado na rede de significantes dessa neurose cultural de que nos fala González (1984).

O movimento metodológico de Hirano (2019) para a análise do seu conjunto de dados, baseado em fontes históricas sobre o cinema,

é digno de nota. O autor propõe lançar um olhar com enfoque antropológico a esses dados, baseando-se no *descentramento do olhar* (Hirano, 2019, p. 71), um dos pilares dessa disciplina. É feito, então, um triplo descentramento, quais sejam: 1) descentrar a interpretação usual do cinema brasileiro pelos cineastas, em sua maioria brancos; 2) analisar os filmes enfocando a performance de seus intérpretes, ainda que não obliterando a trama e a montagem; e 3) discutir as relações raciais no Brasil, em um campo profundamente marcado, conforme fica evidente a partir da leitura, pela presença estadunidense, que toma o branco como norma.

Assim, ao focar na trajetória de Grande Otelo, é realizada uma interpretação densa da formação do campo cinematográfico brasileiro ao longo do século XX, orientando-se não por seus personagens principais, mas, sim, “para lançar uma metáfora cara ao cinema, [...] por aqueles que têm estado relegados a segundo plano” (HIRANO, 2019, p. 71). No caso em tela, a escolha por Grande Otelo é especialmente relevante, tendo em vista que suas trajetórias pessoal e profissional são marcadas por ambivalências e descontinuidades: por vezes um garoto prodígio, ator de excelência reconhecida, pessoa carismática; contudo, constantemente lembrado pela figura do “mulato pernóstico”, representação frequente em seus trabalhos como ator, além de outros significantes sempre acionados para limitar sua participação neste campo por meio da marcação racializada de sua presença em um contexto pretensamente universalizado a partir dos códigos da branquitude.

Para dar conta analiticamente dessas ambivalências, Hirano (2019) faz uso da noção de *persona* enquanto forma discursiva. O autor explora duas *personae* de Grande Otelo: *a memorialística* e *a cinematográfica* (ou artística). A primeira diria respeito a formas de rememorar o passado, enquanto a segunda seria efeito mesmo do próprio campo cinematográfico. Tais formas discursivas são acio-

nadas pelo próprio Grande Otelo de forma variada a depender do público e da situação e, da mesma maneira, é por meio desses dois registros que vai se constituir e ser constituído por olhares outros. Tal variação se dá desde o uso de seu nome em dada situação (Grande Otelo ou Sebastião Bernardo de Souza Prata, por exemplo), até como negocia os modos pelos quais é visto publicamente. Para o autor, a existência compartilhada entre essas duas *personae* “borra as fronteiras impostas por uma pretensa dualidade entre aparência e essência, evitando pensar como se houvesse um eu verdadeiro por trás dos papéis, ou como se fosse possível separar a nomeação do próprio nomeador” (Hirano, 2019, p. 65).

Com efeito, a noção de *persona* como forma discursiva é, me parece, a linha de raciocínio central da obra, pois o autor explora a *form(a)-ção* (e aqui tomo a liberdade de criar um trocadilho inspirado na leitura do livro) das *personae* memorialística e artística de Grande Otelo que, justapostas, revelam muito também sobre a formação do campo cinematográfico brasileiro ao longo de boa parte do século XX. Dessa maneira, o trocadilho brinca com a proposta subjacente ao trabalho de Hirano (2019) de não pensar em *forma* sem ignorar seu caráter dinâmico e sujeito a contingentes e agenciamentos diversos.

Ainda que haja no livro a tendência em estruturar a narrativa de maneira diacrônica, a característica mesma do trânsito de Grande Otelo por entre suas *personae* induz certo “vai-e-vem” no texto, como não poderia deixar de ser. Dessa maneira, o trabalho é dividido em sete capítulos que exploram importantes princípios formais que marcaram as produções cinematográficas brasileiras, assim como a própria formação das *personae* de Grande Otelo, sobretudo a cinematográfica. “Segregação na forma”, “forma rebarbativa”, “integração na forma”, “forma cristalizada”, “forma engajada” e “forma reflexiva”, além de um primeiro capítulo mais interessado nas primeiras duas décadas de vida de Grande Otelo (parte importante da construção

da *personamemorialística*), são os motes agenciados pelo autor para descrever e interpretar as relações entre campo cinematográfico, relações raciais e performances.

A “segregação na forma” diz respeito à preocupação de determinados setores do campo cinematográfico brasileiro entre os anos 1920 e 1930 em construir uma cinematografia inspirada em *Hollywood*, que por sua vez era pautada em posturas racistas de representação e participação de atores negros nos filmes. Grande Otelo é uma figura fundamental para essa reflexão não apenas por ser um dos poucos atores negros da época, mas também porque o lugar que ocupava na maioria dos filmes na época “seria homólogo ao dos atores negros no cinema hollywoodiano” (Hirano, 2019, p. 138). No entanto, como o próprio autor nos mostra, certas diferenças no modo como se dão as relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos permitem a compreensão de particularidades das convenções cinematográficas nos dois contextos. Na época, era tão desigual a distribuição de papéis para atores negros, assim como o sentido dos papéis que representavam, que a estes era relegado apenas a figura do “preguiçoso” e “pernóstico”, e muito geralmente em filmes de comédia. Assim, a própria persona de Grande Otelo seria construída por meio desses referenciais, especialmente por conta de sua performance cômica nos filmes. Ainda nesse capítulo, há uma interessante discussão sobre integração de atores negros em filmes brasileiros, contudo ela ainda acontecia pela lógica da hierarquia entre brancos e negros. Nesse contexto, a maioria dos atores negros desapareceu dos holofotes do mercado cinematográfico, contudo Grande Otelo permaneceu, transformando-se na época em “sinônimo” de papel negro no cinema e no teatro.

Em “a forma rebarbativa”, o autor nos transporta para a década seguinte. O foco principal do capítulo recai nas controvérsias envolvendo a construção do filme (nunca terminado) *It's All True*, sob direção do diretor estadunidense Orson Welles e que inicialmente seria

baseado na vida de Otelo. A proposta de realização desse filme ia de encontro à segregação como princípio formal, pois colocaria a população negra e mestiça no centro da narrativa fílmica. Tal perspectiva provocou embates entre o campo cinematográfico hollywoodiano e Welles, passando este a ter de negociar o conteúdo do roteiro final a ser apresentado. Como resultado, Otelo passa, paulatinamente, de personagem central a coadjuvante e papel secundário, assim como a presença de negros/as nas cenas fica cada vez menor. Ao final, o ator não concretiza seu desejo de desvincular a exclusividade de sua persona artística à performance cômica, ainda que o encontro com Welles tenha se dado a partir de uma performance dramática que havia ganhado repercussão nos meios de comunicação da época.

Por conseguinte, em “integração na forma” e “forma cristalizada”, Hirano (2019) narra a trajetória de Otelo na produtora Atlântida, momento em que o ator angaria prestígio, ou melhor, se estabelece no campo cinematográfico nos anos de 1940 e 1950. Trata-se de um momento em que a ideia de “integração” se torna um princípio formal das comédias musicais e chanchadas brasileiras. O autor aponta que essa integração dependeu em parte pela posição que Grande Otelo conquistou ao longo da década de 1940 e suas características corporais e fisionômicas e em parte pela defesa dos fundadores da Atlântida ao ideal de integração entre negros e brancos (Hirano, 224, p. 224). No entanto, mesmo se estabelecendo como artista de primeiro escalão, era visto como ator menor, ganhando muito menos que outros atores brancos da mesma categoria, além de não ter suas capacidades profissionais e artísticas transportadas a outras formas de acúmulo de capital para além do econômico, tais como social, cultural e afetivo (Hirano, 2019, p. 261). Com a venda de metade das ações da Atlântida para Luis Severiano Ribeiro Júnior, essa situação fica ainda menos favorável, pois a ele é relegado mais uma vez o lugar de ator coadjuvante, agora em relação ao ator branco Oscarito. Ademais, a

extensa cadeia de cinemas Severiano Ribeiro já à época fez com que sua popularidade a nível nacional aumentasse, colaborando para a cristalização de sua persona de “moleque pernóstico e patético” (Hirano, 2019, p. 267) no imaginário cinematográfico nacional.

Em “a forma engajada”, o autor avança para as décadas de 1960 e 1970, explorando o cinema de Nelson Pereira dos Santos sobretudo a partir de *Rio, Zona Norte* e o contexto de surgimento e estabelecimento do Cinema Novo. Nelson Pereira foi vanguardista na construção de um cinema engajado politicamente, inspirando uma geração de diretores que passaram a interseccionar arte e engajamento político. Em *Rio, Zona Norte*, por exemplo, nota-se uma performance de Grande Otelo bem diferente daquelas que caracterizavam sua persona cinematográfica até então, ainda que tal trabalho não tenha sido suficiente para desbancar sua *persona* de moleque malandro (Hirano, 2019, p. 354). E vai ser no auge do Cinema Novo que Otelo viverá um decaimento de sua carreira: os diretores dessa geração, ao optarem por distanciar-se das produções industriais (cujo principal exemplo à época eram as chanchadas), passam a escalar outros atores negros para seus projetos. Tal como Hirano explora ao longo de toda a obra, a noção de *persona* está intimamente ligada ao corpo e à performance. Assim, se a questão racial era central para os diretores do Cinema Novo, havia também uma preocupação estética por meio da qual os novos atores negros escalados possuíam rostos mais quadrados, afilados, em oposição ao corpo e à fisionomia de Otelo. Nesse sentido, Antônio Pitanga seria um exemplo de ator que construiria uma “*persona* militante, lúdica, sensual e de grande mobilidade e violência cênicas” (Hirano, 2019, p. 392), em contraponto à *persona* de Grande Otelo.

Por fim, é com sua atuação em *Macunaíma* que Grande Otelo conseguirá inserir-se no circuito do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Concluindo seu arco analítico com o que vai chamar de “a

forma reflexiva”, Hirano argumenta que é a partir da película de Joaquim Pedro de Andrade, quiçá inaugural de uma terceira fase do Cinema Novo, momento em que há uma busca de comunicação com um grande público por parte de seus diretores, que Grande Otelo consegue agregar à sua *persona* cinematográfica “um signo reflexivo, tornando-se capaz de sintetizar projetos e impasses do cinema brasileiro por meio de sua presença” (Hirano, 2019, p. 417). Tal caráter reflexivo seria consequência não apenas do amadurecimento de Otelo enquanto ator, mas também de seus posicionamentos políticos com relação às questões raciais, ainda que estes fossem ambíguos na opinião de muitos por conta de sua visão conciliatória e integradora. Aliás, nessa forma reflexiva Otelo busca conciliar até mesmo suas *personae* memorialística e cinematográfica, sempre tão conflitantes ao longo de sua carreira.

8

Obviamente, a complexidade das redes exploradas por Hirano e o alto nível de suas análises não poderia ser sintetizado em sua totalidade por meio desse breve texto. Optei por apresentar um panorama geral de suas discussões, trazendo a primeiro plano os pontos mais explícitos das reflexões apresentadas. A bibliografia usada é igualmente densa, embora pudessem compô-la mais autoras/es negros/as que dialogam diretamente com as questões e tensões apresentadas ao longo da narrativa. Mesmo assim, não há dúvidas de que Grande Otelo – *Um intérprete do cinema e do racismo no Brasil* (2019) é um livro muito bem-vindo para somar o repertório antropológico sobre as tensões em torno das relações raciais no Brasil, assim como dos estudos antropológicos das formas expressivas, onde o cinema se destaca atualmente por sua amplitude e possibilidade de expressar narrativa e imagetivamente as mais diversas realidades.

Referências

GONZÁLEZ, LÉLIA. RACISMO E SEXISMO NA CULTURA BRASILEIRA. **REVISTA CIÊNCIAS SOCIAIS HOJE**, ANPOCS, p. 223-244, 1984.