

Oscarito e Grande Otelo: imaginário racial e brasilidade nas chanchadas da Atlântida

Luis Felipe Kojima Hirano¹

Resumo: O presente artigo versa sobre a construção de certa brasilidade em filmes da produtora Atlântida, focalizando as representações das relações raciais. Procura-se compreender tal produção no contexto mais amplo de constituição de uma identidade nacional nos idos de 1930, 40 e 50, quando diversos elementos da “cultura afro-brasileira”, como samba, carnaval e capoeira, são eleitos de modo ambíguo como símbolos de nossa nacionalidade. Empreendida por diferentes grupos sociais, difundida nos meios de comunicação, entretenimento e incentivada pelo Estado, tal visão de Brasil também ganhou lugar nas chanchadas. Destaque-se uma dupla formada por um “branco” e um “negro”: Oscarito e Grande Otelo, cuja comicidade é produzida especialmente sob sinais diacríticos “raciais”. Assim, busca-se refletir como essa produção criou uma versão singular de tal imaginário.

Palavras-chave: cinema; identidade nacional; relações raciais

Abstract: This article analyzes the construction of Brazilian identity in films produced by the Atlântida company, focusing on their representations of race relations. It aims to reach an understanding of these movies in the broader context of the construction of a Brazilian national identity from 1930s to the 1950s, when various elements of “Afro-Brazilian culture”, such as samba, carnival, and capoeira, were chosen (in questionable fashion) as symbols of Brazil. Embraced by different social groups, disseminated by the media, and promoted by the government, this vision of Brazil also gained space in movies known as *chanchadas*. Particularly noteworthy is the duo formed by the characters Oscarito and Grande Otelo: one white, the other black, their comic effect is especially the result of “racial” accents. Thus, this article reflects on how these films created a singular version of the national imaginary.

Key words: cinema, national identity, race relations

“Acho a candidatura de Otelo para vereador necessária, pois a raça ‘colored’ precisa de um representante de côr que não tenha preconceito racial. Se eu votaria nele? Claro, não gosto de votar em branco”

(OSCARITO, 1954)

Proferida, em outubro de 1954, no *Jornal do Cinema* do Rio de Janeiro, a citação acima revela uma série de ambiguidades na maneira pela qual se negociavam as relações “raciais” na época. A frase foi retirada da seção *O que um pensa do outro*, que nessa edição trazia de modo “explícito” as opiniões recíprocas de Oscarito e Grande Otelo, a dupla cômica de maior sucesso no cinema nacional dos anos 1950. Na página da esquerda, estão os comentários de Oscarito, sob o título “*Otelo ganha pouco*”. À direita, as opiniões de Grande Otelo, com a manchete “*Oscarito vale o que ganha*”. Mas se na matéria ambos trocam elogios rasgados, é possível perceber nas entrelinhas determinadas tensões que revelam o lugar

¹ Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na mesma instituição. Bolsista da Fapesp.

desigual destinado a cada um na sociedade da época. Ao que parece, o recorte de jornal é uma boa porta de entrada para iniciar reflexões sobre essa tão conhecida, quanto pouco estudada *dupla do barulho*².

Este artigo busca compreender como as chanchadas estreladas pelos dois atores criaram um imaginário singular de brasilidade, com forte mobilização de seus sinais diacríticos “raciais” (CUNHA, 1986, SCHWARCZ, 2005). Acredito que o mesmo agenciamento indicado pela epígrafe acima pode ser verificado nos filmes, como se um conjunto de associações se retroalimentasse dentro e fora das telas. A partir daí, é possível pensar como, na mentalidade da época, a idéia de “raça” se articulava ao imaginário nacional.

Nota-se logo de saída como Oscarito pontua sua visão sobre as relações raciais no Brasil: elogia a candidatura de Otelo, que percebe como um vereador digno de representar seu grupo “racial” na política por ser livre de preconceitos; por outro, ao defender que a “raça ‘colored’ precisa de um representante de côr que não tenha preconceito racial”, afirma de modo implícito que os “representantes de côr” de seu tempo nutrem esse tipo preconceito – exceto por Grande Otelo. O mais interessante é que tal entendimento não está tão distante daquele expresso por Otelo no período³. Quatro anos depois, em 1958⁴, o slogan de seu cartaz para vereador era “o negro é que está criando o problema do negro no Brasil”, seguido por frase do Dr. Lyrio Coelho⁵: “eu só me lembro que sou negro quando vou ao espelho” (CABRAL, 2007: 181). Se na frase de Oscarito, o preconceito é atribuído aos negros, no cartaz de Grande Otelo tem-se a impressão de que eles agenciam o discurso racial em torno de um problema que não existe. A idéia é reforçada pela frase do Dr. Coelho, à medida que sugere um homem negro que não se sente vítima de preconceito, a ponto de só se lembrar de sua cor quando se olha no espelho.

Mas esses são apenas alguns dos aspectos que a epígrafe suscita. Não se pode esquecer o trocadilho final na frase de Oscarito, articulando a cor de Otelo ao voto em branco. Tal piada revela um manejo “retórico” (CRAPANZANO, 2002), ou mais aberto aos sentidos polissêmicos, por parte do ator. Oscarito brinca com os termos, potencializando a ambiguidade que a palavra “branco” pode ter nesse contexto, à medida que se refere tanto ao fenótipo do candidato, quanto a uma opção de voto. Aquilo que a princípio poderia ser lido de forma literal, como um voto motivado apenas pelo critério “racial” no contexto em que fala

² O nome vem do filme *A dupla do barulho* (MANGA, 1953).

³ Posteriormente, Grande Otelo mudaria de opinião quanto ao problema racial no país, como indicam as entrevistas do ator em sua pasta nominal na FUNARTE/RJ.

⁴ Conforme Cabral (2007), Grande Otelo se candidatou em 1958. Mas segundo a reportagem, também em 1954.

⁵ Não conseguimos identificar Lyrio Coelho. Otelo não conseguiu se eleger, pois o eleitorado votou em seu nome artístico e não no Sebastião Bernardes de Souza Prata registrado no TRE.

Oscarito, ganha um sentido muito mais fluido. Tal forma de articular a opção de voto com a cor do candidato também seria utilizada por Grande Otelo na eleição de 1958, por meio do slogan “não vote em branco; vote em Grande Otelo” (CABRAL, op. cit.).

Esse modo de amalgamar sentidos, especialmente com relação aos termos que se referem a “cor” e “raça”, me parece revelador, ao indicar não só a maneira pela qual os atores agenciavam os sinais diacríticos “raciais”, como também a forma como tais marcadores eram interpretados. Em minha hipótese, estava em curso na época um processo de resignificação das concepções de brasilidade⁶. Desde o fim dos anos 20, certa posituação ambígua de uma origem mestiça da sociedade brasileira serviu de base para a construção de determinada idéia acerca da identidade nacional, empreendida pelo governo Vargas (1930-1945) e baseada sobretudo na noção de “democracia racial” (FRY, 1989; SCHWARCZ, 1995, VIANNA, 2007). Desse modo, nos idos de 1930 e 1940, diversos elementos de matrizes africanas serão transformados em símbolos da identidade oficial, paralelamente a um processo de “branqueamento” dos mesmos. Feijoadas, carnaval, samba e capoeira serão transformados em marcos oficiais. No futebol, se dá a profissionalização dos jogadores negros. No campo religioso, o candomblé é legalizado em 1938, enquanto Nossa Senhora da Conceição Aparecida, santa “mestiça” como os “brasileiros”, é eleita padroeira do Brasil (ibid.). As rádios, os teatros de revista, os cassinos, locais em que Oscarito e Grande Otelo ganharam renome, também difundiram os elementos da cultura afrobrasileira, tornando-os artefatos fundamentais para compor uma espécie de “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1991) da nação, com destaque para o samba e as marchinhas.

Como pontua Vianna (2007), o reconhecimento de uma identidade mestiça, mais do que empreendimento de um grupo social – seja a elite ou o governo –, está relacionado a vários processos de negociação. Acredito que os diferentes atores e grupos envolvidos agenciam, para fins diversos, tanto concepções de brasilidade, quanto seus próprios sinais diacríticos ou marcadores sociais da diferença – “raça”, “gênero”, “classe” e “origem social”. Conforme Schwarcz:

Raça, mas também gênero, idade e classe são categorias classificatórias que devem ser compreendidas como construções locais, históricas e culturais, que tanto pertencem à ordem das representações sociais – a exemplo das fantasias, dos mitos, das ideologias –, quanto exercem influência real no mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas e de hierarquias sociais. [...] Articulados em sistemas classificatórios, regulados em convenções e normas, essas categorias não produzem sentido isoladamente, mas sobretudo por meio da íntima conexão que estabelecem entre si – o que não quer dizer que possam ser redutíveis umas às outras [...]. (SCHWARCZ, 2005: 219)

⁶ Como em *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade; e *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre. Andrade trabalha no Ministério da Educação e da Saúde, de Gustavo Capanema (Schwartzman *et al.* 2000), enquanto Freyre publica artigos na revista *Cultura Política*, do governo Vargas.

Segundo a autora, tais marcadores certamente produzem hierarquias. Além disso, é possível frisar que são articulados em temporalidades diferentes. Como lembra Sahlins, a fixação ou interpretação de um símbolo depende das “possibilidades dadas de significação” (1996: 11) e das diferenças entre os grupos com poder de nomear. Desse modo, é possível observar nas relações entre Oscarito e Grande Otelo como determinados sinais diacríticos são articulados e divulgados nas performances dos artistas.

Um ótimo exemplo para perceber como os símbolos de “baianidade”, da “mulata”, do “samba” estavam em amplo movimento é a canção *No Tabuleiro da Baiana*. Logo após ser gravada em 1936, por Ary Barroso e Carmen Miranda, dois teatros do Rio de Janeiro incorporavam a peça em seus números musicais, entoada por ninguém menos que Oscarito e Grande Otelo. O primeiro, par de Isa Rodrigues na revista *Ébatatal*, no Teatro Recreio; o segundo, com Déo Maia na revista *Maravilhosa*, no Teatro Carlos Gomes. O sucesso foi tão grande, que no ano seguinte Otelo estrelava a revista não por acaso chamada *No tabuleiro da baiana* no mesmo teatro. Nos anos que se seguiram, ele entoaria tal canção nos Cassinos da Urca, Icaraí e Quitandinha e até na chanchada *Carnaval Atlântida* (1952). Oscarito, ao que parece, também não deixaria de cantar ou parodiar tal *hit*. Em 1941, ele atuaria em *Os quindins de Iaiá* e *Você já foi a Bahia?*, ambas no Teatro Recreio. Quatro anos mais tarde, Walt Disney, após estada no Brasil, lançaria desenho animado homônimo, com outras músicas de Ary Barroso.

Até a fundação da Atlântida, Oscarito se consolidará como “cômico número 1” do teatro de revistas, realizando diversas peças com temática semelhante na companhia de Jardel Jércolis. Em grande parte, contracenou com a “mulata” Araci Cortez, mas sem o mesmo destaque, visto que a atriz articulava diversos marcadores como “raça”, gênero e sexualidade: aparecia seminua, encarnando um estereótipo de “objeto” do desejo masculino, em reforço às hierarquias patriarcais de gênero. Com Grande Otelo, não só os marcadores serão articulados de modo diverso, mas também Oscarito terá proeminência – ao menos nos cartazes e créditos das películas.

De modo paralelo, circulando pelos mesmos lugares, Grande Otelo terá uma trajetória semelhante ao de seu futuro par. Realiza inúmeros shows em cassinos de propriedade de Joaquim Rolla, participa de produções da Sonofilmes e Cinédia, das revistas de Geisa Bôscoli e grava um samba ou outro em discos da Columbia. Na década de 40, suas atividades ficam mais intensas, com contratos na Rádio Nacional, filmagens com Orson Welles e até convites para Hollywood. Nesse percurso, ele irá contracenar com a “mulata” Déo Maia, Carmen

Miranda e Josephine Baker – que também encarnavam estereótipos de gênero e sexualidade em voga no período.

Muitos dos elementos do teatro de revista, dos programas de rádio e até mesmo dos cassinos serão utilizados nas chanchadas. Entretanto, é necessário salientar que a produção dos musicais carnavalescos e a formação da dupla Oscarito e Grande Otelo não estavam nos planos iniciais dos idealizadores da empresa. Análise pormenor da fundação e dos anseios de seus idealizadores extrapola o presente artigo, mas por ora, é importante salientar que em minha hipótese de pesquisa, determinadas idéias acerca das relações raciais, da assim chamada cultura afro-brasileira e da identidade nacional eram aspectos fundamentais no projeto inicial da empresa, fundada por Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle, entre outros. Basta citar os filmes *Moleque Tião* (BURLE, 1943), *Gol da vitória* (BURLE, 1945) e *Também somos irmãos* (BURLE, 1949), em que os personagens negros e seus dilemas eram centrais na trama. As chanchadas, que foram ganhando destaque na Atlântida, absorveram parte das idéias iniciais, mas deixaram muito de lado. Acredito que o malogro desse projeto inicial, além dos aspectos econômicos já analisados⁷, advém do fato de tais projetos expressarem visões das relações raciais e da brasilidade diversas daquela disseminada no campo do entretenimento na época. É o caso de *Também somos irmãos*.

Se não é possível reduzir a mudança de rumos da Atlântida à compra de grande parte das ações por Luiz Severiano Ribeiro Jr., em 1947, fato é que a empresa voltou sua produção às chanchadas, especialmente aquelas estreladas por Grande Otelo e Oscarito. Na época, é lançada a maior quantidade de filmes com a dupla Oscarito e Grande Otelo, que estrela nove longas entre 1948 e 1954: *É com este que eu vou* (BURLE, 1948); *O caçula do Barulho* (FREDA, 1949); *Carnaval no fogo* (MACEDO, 1949); *Aviso aos navegantes* (MACEDO, 1950); *Barnabé Tu és Meu* (BURLE, 1951); *Carnaval Atlântida* (BURLE, 1952); *Três Vagabundos* (BURLE, 1952); *Dupla do Barulho* (MANGA, 1953); e *Matar ou Correr* (MANGA, 1954). No período anterior, de 1941 a 1947, eles atuam em apenas duas comédias: *Tristezas não pagam dívidas* (BURLE, 1944); e *Não adianta chorar* (MACEDO, 1945).

Tal fenômeno expressa a consolidação de um agenciamento das relações raciais muito parecido com o que analisamos no início do artigo: retórico, ambíguo, polissêmico, buscando amainar os extremos e os conflitos raciais latentes. Desse modo, a formação de uma dupla com um branco e um negro pode ser interpretada como a reatualização da “dialética da

⁷ Cf. SIMIS, 1996; AUGUSTO; 1989; BARRO, 2007, etc.

malandragem”⁸ (CANDIDO, 1993). O personagem de Grande Otelo é coadjuvante do de Oscarito, não recebendo todas as glórias do herói, o que indica uma espécie de dialética que ainda mantém certa hierarquia. Mas apesar das convenções que os separam, Otelo consegue transcendê-las, diminuí-las, colocando muitas vezes seu par em uma posição desfavorável.

Em *Matar ou correr*, quando os dois repartem o dinheiro das vendas do cavalo, Xis Cocada (Otelo) fica com a maior parte, convencendo o amigo de que suas cartas marcadas lhe darão mais prosperidade. E ao longo do filme, mostra-se mais corajoso que o colega. A situação se repete em *Aviso aos navegantes*: Oscarito é artista e Grande Otelo, cozinheiro de um transatlântico. A fim de se esconder, o artista fica sob a guarda do cozinheiro, que o oculta, mas ao mesmo tempo o obriga a trabalhar em seu lugar. As inversões e aproximações dos extremos também ocorrerão em *Carnaval Atlântida* e *Barnabé, tu és meu*. Em todos os filmes, a despeito dos conflitos, ambos acabam felizes, reafirmando a amizade. Divulgam assim uma visão harmônica das relações raciais no Brasil.

Contudo, isso é só uma parcela da maneira como os marcadores a eles atribuídos e auto-atribuídos são manejados em sua comicidade. No filme *Este mundo é um pandeiro*, por exemplo, Otelo se veste de branco. Em *Matar ou correr*, o apelido dubio de Xis Cocada indica um doce que pode ter duas cores: marrom (cocada queimada) e branco. Em *Os três vagabundos*, ganha codinomes similares: Rapadura e Milk Shake. Além dos apelidos remeterem à comida, há uma clara alusão à cor: a rapadura, doce tirada da cana, é marrom; o milk shake, por seu turno, pode ter várias cores, dependendo da mistura.

Esses exemplos demonstram como Otelo é identificado como “de côr” ou “colored”: a todo o momento, ganha personagens com alcunhas que afirmam a cor negra, mas também seu contrário, apostando na ambiguidade. Igualmente, é possível frisar os termos “negro”, “preto” e “raça”, entre outros, não são verbalizados pelos personagens brancos nos filmes, mas subtendidos em nomes como cocada, milk shake e rapadura. Os termos “negro” e “preto”, bem como nomes claramente ofensivos, como “urubu”, são ditos pelo próprio Grande Otelo, muitas vezes para designar outros personagens negros. Em *A dupla do barulho*, chama Maria, interpretada pela atriz negra Mara Abrantes, “de urubu”. Esse modo de articular os termos expressa e inculca um significado perverso, reafirmado a idéia de que não haveria preconceito racial dos brancos, mas sim dos negros. Tal entendimento estava em voga na época, como foi discutido também em relação à epígrafe de Oscarito e ao slogan político de Otelo. Desse

⁸ A dialética da malandragem, para o autor, seria característica do país: “No Brasil, [...] nunca [os grupos] tiveram a obsessão pela ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. As formas espontâneas da sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência” (ibid: 51).

modo, pode-se pensar que o humor da dupla expressava as ambiguidades e preconceitos da sociedade brasileira da época, indicando como as definições do preconceito mudam no decorrer do tempo e do espaço.

Ao mesmo tempo em que essas maneiras de caracterizar Grande Otelo reafirmam e criam estereótipos, é importante lembrar que o humor, em sua “vocação sintética [...] também foi utilizado, na maioria das vezes, para destruir, modificar e desmistificar tipos e estereótipos” (SALIBA, 2002, p. 32). Deste modo, a inversão de papéis e a suspensão de hierarquias mostram uma certa margem de agenciamento e movimento das identidades e dos marcadores sociais da diferença.

Se a dupla cria uma versão da brasilidade mestiça, ao retirar dos sinais diacríticos de um ator negro e um branco sua comicidade, expressa também que há questões ainda não resolvidas, precisamente ao lidar com problemas que estão no cerne da discussão entre brancos e negros: as desigualdades sociais, as hierarquias e preconceitos. Longe de analisar todos os aspectos de tal formação cômica, o que se tentou demonstrar aqui foram as potencialidades da chanchada para compreender um pouco melhor as relações raciais nos idos 1930-50. O humor de Oscarito e Grande Otelo me parece singular, ao expressar em um só tempo a harmonia, o conflito e o lado perverso das relações raciais no Brasil.

Bibliografia

- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. Lisboa. Edições 70, 1991.
- AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro*. SP, Cia. das Letras, 1989.
- BARRO, M. *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*. SP, catálogo de exposição do SESC, 1996.
- _____. *José Carlos Burle: drama na chanchada*. SP, Imprensa Oficial, 2007.
- BERNARDET, J-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. SP: Paz e Terra, 1978.
- CABRAL, S. *Grande Otelo: uma biografia*. SP, Ed. 34, 2007.
- CANDIDO, A. *Dialética da malandragem*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 8, SP, 1970.
- CARVALHO, N. S. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. SP, FFLCH/USP, Doutorado, 2005.
- CATANI, A. M. e SOUZA, J. I. M. *A chanchada no Cinema Brasileiro*. SP, Brasiliense, 1983.
- CRAPANZANO, V. Estilos de interpretação e a retórica de categorias sociais. In: MAGGIE, Y. et. Al.. *Raça como Retórica*. RJ, Civ. Brasileira, 2002.
- CUNHA, M. C. *Negros estrangeiros*. SP, Brasiliense, 1985.
- DIAS, R. O. *O mundo como Chanchada*. RJ, Relume Dumará 1993.
- FRY, P. *Para Inglês ver*. RJ, Paz e Terra, 1982.

- GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. SP, Paz e Terra, 1973.
- HOBSBAWN, E. e RANGER, T A *Invenção das tradições*. SP, Paz e Terra, 1987.
- MARINHO, F. *Oscarito: o riso e o siso*. RJ, Editora Record, 2007.
- RODRIGUES, J. C. *O negro brasileiro e o cinema*. SP: Pallas, 2001.
- SAHLINS, M. *Ilhas de história*. RJ, JZE, 1990.
- SALIBA, E.T. *Raízes do riso*. SP, Companhia das Letras, 2002.
- SCHVARZMAN, S. *Humberto Mauro e imagens do Brasil*. SP. Ed Unesp, 2004.
- _____. *Alô, Alô Carnaval*. In: Catálogo da exposição: *Cinédia 75 anos*. SP, CCBB, 2006.
- SCHWARCZ, L. M. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade*. In ____ *História da Vida Privada IV*. SP, Cia. das Letras, 1998.
- _____. e STARLING, H. *Lendo canções e arriscando um refrão*. In: Revista USP, SP, 2005.
- SCHWARTZMAN, S. et al. *Tempos de Capanema*. SP Ed. Paz e Terra, 2000.
- SIMIS, A. *Estado e cinema no Brasil*. SP, Annablume, 1996.
- STAM, R. *Tropical multiculturalism*. LA, Duke University press, 2004.
- OSCARITO *O que um pensa do outro*. Jornal do Cinema, Rio de Janeiro, outubro de 1954.
- VIANNA, H. *O mistério do samba*. RJ, JZE, 2008
- VIEIRA, J. L. *A chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955)*. In ____ RAMOS, F. (org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

Filmografia

- A dupla do barulho*. Diretor: Carlos Manga, 1953.
- Aviso aos navegantes*. Diretor: Watson Macedo, 1950.
- Barnabé, tu és meu*. Diretor: José Carlos Burle, 1951.
- Carnaval Atlântida*. Diretor: José Carlos Burle, 1952.
- Este mundo é um pandeiro*. Diretor: Watson Macedo, 1946.
- Matar ou correr*. Diretor: Carlos Manga, 1954.
- Moleque Tião*. Diretor: José Carlos Burle, 1943.
- Também somos irmãos*. Diretor: José Carlos Burle, 1949.
- Tristezas não pagam dívidas*. Diretor: José Carlos Burle, 1944.