
**GRANDE OTELO NOS FILMES DE JÚLIO BRESSANE: de malandro
da chanchada a testemunha do cinema brasileiro**

***GRANDE OTELO IN JÚLIO BRESSANE'S FILMS: from chanchada's
rascal to Brazilian cinema's witness***

DAVID KEN GOMES TERAQ

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo: Júlio Bressane, no contexto do Cinema Marginal, alinhado a um ideais tropicalistas de cultura e nação, realizou alguns filmes em parceria com o grande ícone das chanchadas Grande Otelo, referenciando diretamente elementos deste gênero cinematográfico de grande sucesso no Brasil. No entanto, a imagem de Otelo nos filmes de Bressane se distancia da representação racialmente estereotipada das chanchadas, o cineasta dando em vez disso um tom de reverência ao ator, ao elevá-lo à condição de porta-voz de um cinema experimental do futuro e figura da máxima importância do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Júlio Bressane. Grande Otelo. Representação. Chanchada. Cinema Marginal.

Abstract: In the context of Cinema Marginal, Júlio Bressane, aligned with the tropicalist ideals of culture and nation, made some films in partnership with the great chanchada icon Grande Otelo. In such films, he referenced directly elements of this highly successful brazilian film genre. However, the image of Grande Otelo in Bressane's films distances itself from the racially stereotyped representation of the chanchadas. Instead, the filmmaker revered the actor by elevating him to the status of a spokesman for a future experimental cinema and a figure of the utmost importance of brazilian cinema.

Keywords: Júlio Bressane. Grande Otelo. Representation. Chanchada. Cinema Marginal.

1 INTRODUÇÃO

Surgindo como contraponto ao nacionalismo de esquerda que o Cinema Novo, ligado ao Centro Popular de Cultura da UNE, apresentava como ideologia, o Cinema Marginal desenvolveu suas propostas estéticas e políticas próximas ao Tropicalismo. No cinema de Glauber Rocha e outros realizadores cinemanovistas havia um discurso revolucionário contra a ordem vigente que buscava uma afirmação da cultura popular, que estaria num polo contrário do que era produzido pela indústria cultural, o que se pensava ser uma cultura alienada. O tropicalismo, por sua vez como observa Celso Favaretto (2000), e conseqüentemente o cinema marginal, trabalharam na chave da antropofagia e da mistura. As manifestações culturais brasileiras, a cultura *pop* estrangeira e diversos movimentos de vanguarda que surgiam pelo mundo confluíam de modo conjunto e explosivo nas obras desses movimentos.

Tanto no tropicalismo da canção quanto no cinema marginal a preocupação vigente não estava direcionada tanto a uma resposta utópica de uma revolução ante a situação política que se fazia presente no Brasil, mas antes uma revisão crítica e formal dessas diferentes manifestações artísticas. Esses artistas buscavam compreender como a imaginação cultural brasileira se formava com referências provenientes de diversas fontes. Favaretto pontua que o tropicalismo esvaziava o tema da realidade nacional, que era diretamente abordado por outros movimentos da época, operando uma descentralização cultural (FAVARETTO, 2000, p.26). Assim, por meio da justaposição de diversos fragmentos culturais de diferentes fontes, o tropicalismo se afastaria dessa noção utópica e nacionalista da burguesia de esquerda. Ismail Xavier (2014), por sua vez, afirma que ao resgatar referências rejeitadas pelo Cinema Novo, os cineastas do Cinema Marginal realizavam um processo de revisão que superava um nacionalismo organicista que “opunha a autenticidade rural (folclore enraizado) e a descaracterização urbana (esfera da mercadoria internacional).” (XAVIER, 2014, p. 47)

Animados pelas propostas tropicalistas e pela possibilidade de construir uma arte de vanguarda, cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Andrea Tonacci, não ligados ao grupo do Cinema Novo realizaram filmes propondo uma nova estética. Para Fernão Ramos (1987) o Cinema Marginal, em que se enquadram esses e outros

autores não se deu pela formação de um grupo concreto, assumido enquanto tal. O que aproximou esses cineastas foi a produção de obras contemporâneas umas às outras, que partiam de princípios estéticos comuns aos da Estética da Fome de Glauber Rocha, ao mesmo tempo em que incorporava elementos do cinema erótico cafajeste de sucesso na Boca do Lixo e do filme B hollywoodiano, o que tornava os filmes do Cinema Marginal mais próximos do grande público (RAMOS, 1987, p.71).

Diferentemente de outros autores modernos, no entanto, essa referência ao cinema norte-americano se deu pelo caminho da “avacalhação”, como Ramos (1987) observa a partir da frase que o protagonista de O Bandido da Luz Vermelha, de Rogério Sganzerla profere próximo ao final do filme: “Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba”. Essa postura que buscava “avacalhar” é análoga ao deboche e paródia propostos pelo tropicalismo, e visa, ao mesmo tempo em que comenta a cultura popular brasileira e se aproxima do público, criar estratégias de agressão em relação a ele.

Xavier (2014) observa na elaboração formal de Júlio Bressane e Andrea Tonacci um sintoma da crise da cultura que se sentia no final dos anos 60 onde seu cinema colocava o espectador diante de uma situação que evidencia a percepção da forma e nisso, do cinema em si (XAVIER, 2014, p.56). Nisso, as experimentações desses cineastas estariam alinhadas às propostas modernas de cinema onde o comentário à forma e a metalinguagem estavam no centro do processo criativo.

O cinema de Júlio Bressane destaca-se nesse lugar metalinguístico, à medida que seus filmes não apenas expõem o dispositivo cinematográfico em si, mas também toda uma pesquisa em torno da história do cinema brasileira, a qual Bressane comenta em sua obra. Após realizar suas primeiras obras – *Cara a cara* (1967), *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e *O Anjo Nasceu* (1969) – onde a teleologia narrativa do cinema clássico e as influências cinemanovistas foram se mostrando cada vez mais ausentes a favor de uma rarefação dramática que expunha a própria matéria fílmica, Bressane se uniu a Sganzerla em 1970 na criação de uma produtora própria, a Belair. A produtora dura menos de um ano, mas no período de apenas três meses, Júlio e Rogério realizaram oito longas-metragens que, embora em sua maioria não tivesse espaço no mercado de exibição, eram exibidos em festivais e mostras.

A partir da produção na Belair, os filmes de Bressane passam a referenciar diretamente a chanchada, gênero de comédia musical popular que muitas vezes parodiava filmes de Hollywood de sucesso, rejeitada anteriormente pelo Cinema Novo, ainda, no entanto, na chave do deboche e da “avacalhação” típicas do cinema marginal. Essa revisitação da chanchada se dava como forma de comentário e homenagem a esse cinema, ao mesmo tempo em que esvaziava sua narrativa linear e ressignificava seus elementos formais e suas escolhas em relação aos atores e os personagens por eles interpretados.

Segundo João Luiz Vieira (2000), o resgate de códigos da chanchada pelo Cinema Marginal surge a partir do uso da paródia como função estruturante, a qual, além de incorporar antropofagicamente referências culturais de diversas fontes, também se desenvolve a partir de uma hostilidade ao Cinema Novo que questionava sua valorização do que seria uma “alta cultura” nacional vinda de autores canônicos brasileiros e sua rejeição à cultura de massa (VIEIRA, 2000, pp. 170-175).

Para abordar metalinguisticamente a chanchada, Bressane encontra em Grande Otelo uma figura essencial para tratar de suas formas de representação e retrabalhá-las segundo novas implicações estéticas. Para Luis Felipe Kojima Hirano (2013), essa valorização de Otelo e da chanchada no Cinema Marginal surge num momento em que o pastiche se apresenta enquanto “único meio de existência de um cinema brasileiro”, onde “a antiteleologia histórica e narrativa propõe a construção de personagens inacessíveis em sua completude e uma performance do ator que borra os limites entre ficção e realidade”. (HIRANO, 2013, p. 396).

Nisso, a presença de Otelo nos filmes de Bressane não implica apenas uma homenagem a essa figura tão importante do cinema brasileiro, mas toda uma ressignificação de narrativas e representações referentes ao ator. Uma certa hierarquia racial presente nas chanchadas, sustentada por representações estereotipadas e pela predominância de brancos no centro da cena é desfeita uma vez que um Otelo, ator negro, é identificado como o maior representante desse cinema, bem como de grande colaborador do cinema da Belair de Bressane e do cinema experimental brasileiro. Nessa revisão estética de Bressane, Grande Otelo é a essência da chanchada e um meio de ligar o cinema do passado a um futuro almejado para ele.

2 A REPRESENTAÇÃO ESTEREOTIPADA DE GRANDE OTELO NAS CHANCHADAS

Otelo iniciou sua carreira de ator ainda criança nos teatros de comédias de *vaudeville*. Sua estreia no cinema foi no filme *Noites Cariocas* (1935) do estúdio cinematográfico Cinédia. Segundo João Luiz Vieira (1987), o estúdio embora tenha experimentado gêneros como a aventura e melodrama, teve seu maior lucro nas comédias musicais carnavalescas, as quais também demandavam menor custo de produção (VIEIRA, 1987, p.150). Foi então nesses filmes que Grande Otelo faz seus primeiros papéis, no tom cômico que predominaria ao longo de seu trabalho no cinema.

Hirano (2013) observa em relação ao trabalho de Otelo na Cinédia que seus papéis tinham muita semelhança com os estereotipados relegados aos negros norte-americanos no cinema. Tais estereótipos eram sempre associados aos personagens de empregados e subalternos desajeitados ligados ao arquétipo do garoto ou mulato pernóstico do teatro de revista, os negros sendo submetidos ao que era a base da hierarquia dos gêneros, o papel de cômicos. Em meio a uma forte influência de uma ideologia nacionalista, os personagens brancos eram patriotas e louvavam o valor do trabalho enquanto os negros representavam o atraso da nação e uma inadequação à ordem de trabalho (HIRANO, 2013, p.131-138).

Já a partir da década de 1940, Otelo passa a integrar diversos filmes do estúdio cinematográfico Atlântida que produziu inicialmente filmes dramáticos e depois, tal como a Cinédia, viu sua principal fonte de bilheteria nas comédias populares, as chanchadas. Nas chanchadas Otelo fazia dupla com outro ator cômico de destaque, Oscarito. Nesses filmes, muitas vezes paródias de sucessos de Hollywood, a dupla realizava peripécias engraçadas e se metia em confusões.

Como afirma Noel dos Santos Carvalho (2013), embora os filmes da chanchada celebrassem a ideologia da democracia racial pela harmonia entre classes e raças, evidenciando um ideário de mestiçagem pela elite nacionalista, é possível identificar neles uma representação estereotipada e segregadora, onde os negros eram

representados como dançarinos silenciosos ou seguiam uma série de tipos redutores e generalistas. (CARVALHO, 2013, p. 83).

João Carlos Rodrigues (2001) identifica treze arquétipos e caricaturas dos negros brasileiros no cinema, sendo alguns provenientes das religiões de matriz africana e tenham inspiração nos orixás do candomblé e da umbanda, e outros provém da imaginação dos brancos, muitas vezes remetendo aos tempos da escravidão. Para Rodrigues todos os personagens negros do cinema brasileiro pertencem a um desses estereótipos ou a misturas deles (RODRIGUES, 2001, pp. 29-30). Nas chanchadas é possível identificar os estereótipos do moleque e do malandro, além de misturas entre esses e outros tipos enumerados por Rodrigues.

Tal representação estereotipada impunha aos atores negros uma condição secundária nos filmes, enquanto os brancos são o centro da cena. Robert Stam (2007) observa que, embora houvesse a partir da década de 1930 uma valorização da cultura negra em manifestações artísticas como o samba e o carnaval, nas chanchadas essa mesma cultura era associada a personalidades brancas como Carmen Miranda, enquanto os negros eram deixados de lado, servindo apenas de suporte para a performance dos brancos e às vezes chegando a compor apenas o fundo do quadro (STAM, 2007, pp. 128-157). Os atores e dançarinos negros até tinham momentos de destaque em cenas com dança e canto, mas no final das contas sua posição era subalterna aos brancos e sua cultura era apropriada pelos mesmos.

Stam (2007) e Carvalho (2013) identificam que mesmo na dupla Grande Otelo-Oscarito, a qual simbolizava a harmonia e a amizade entre brancos e negros, havia a presença de tensões raciais geradas pelas representações. Otelo reclamava de ganhar menos que seu parceiro e de não gostar de fazer papéis secundários onde muitas vezes salvava Oscarito de apuros ou servia de “escada” para suas performances cômicas. Nisso, passou a improvisar em cima de roteiros e fazer piadas a respeito dessa situação de desfalque ao qual era submetido na chanchada, apoiado pelo próprio Oscarito e por diretores como Carlos Manga que abriu espaço sobre essa questão da dupla em seu filme *A Dupla do Barulho* (1953).

Grande Otelo, mesmo colocado no centro da cena em meio às peripécias engraçadas e números musicais onde mostrava todo o seu talento, era também condicionado por uma visão redutora e estereotipada enquanto ator negro. Muitas vezes seus papéis eram ligados ao estereótipo do malandro, figura identificada por Rodrigues (2001) como um dos diversos arquétipos atribuídos aos negros brasileiros. O malandro, como afirma Stam (2007), era uma figura que gerava “um misto de sincera e admiração e condescendência de classe” (STAM, p.158) pela sua inteligência e habilidade de tirar proveito das situações complicadas e por uma postura antiautoritária que fazia o público se identificar com ele. No entanto, a representação do malandro por um ator negro como Grande Otelo era sujeita a uma série de elementos preconceituosos e ridicularizadores, como observa Stam (2007, p. 158-159):

Como ator, Grande Otelo tendia a encarnar um tipo popularesco, na grande tradição cômica, caracterizado por gestos largos, expressões faciais exageradas e movimentação acrobática. Ao mesmo tempo, em geral ele era tratado como comicamente assexuado; seu papel era ajudar nas intrigas amorosas de seus parceiros brancos (Oscarito, Zé Trindade), um padrão dessexualizador que Donald Bogle observou nos filmes protagonizados por duplas masculinas em que um ator é negro e outro é branco, um subgênero hollywoodiano. De fato, a persona de Grande Otelo possui algo de uma criança esperta, inteligente, mas de certo modo pré-sexual, infantilizada, como se o público branco de classe-média pudesse ter dificuldade em aceitar um negro sexualmente assertivo.

Nisso, Otelo se encontrava isoladamente como o ator que representava os negros em um lugar mais destacado, recebendo, no entanto, uma posição subalterna e estereotipada que ecoava a visão racista do Brasil, que mesmo com a ideologia da democracia racial mantinha uma hierarquia entre brancos e negros através da representação.

3 JÚLIO BRESSANE REVISITA GRANDE OTELO E A CHANCHADA

Nos filmes de Júlio Bressane essa representação redutora e assexuada de Grande Otelo nas chanchadas vai ceder lugar a um lugar de homenagem, reverência e ressignificação desse ator, e nisso do lugar dos negros nesse cinema, que agora vem ao centro da cena e não mais em segundo plano.

Seu primeiro filme com Otelo, a produção Belair *A Família do Barulho* (1970), já trazia no título referência a chanchadas de que o ator participou (*O caçula do barulho; Uma dupla do barulho*). No filme, gigolôs (Kleber Santos e Guará Rodrigues) e uma prostituta (Helena Ignez) compõem um estranho círculo familiar, que entra em crise após ela ameaçar parar de bancar os dois. Nisso, eles veem como uma solução contratar uma odalisca para tomar o lugar da prostituta e assim manter a vida boa. Para tentar contatar essa substituta eles recorrem a Divina Dama, interpretado por Grande Otelo, um malandro gay que Guará identifica como “uma figurinha difícil”.

Ao ser interpelado por Guará, o personagem de Otelo faz pouco caso dos dois gigolôs e diz que não pode ajudá-los. Depois é ameaçado, mas tira onda e sai de cena debochando. Divina Dama é vista depois junto à Helena Ignez após sair da casa deles, o que deixa implícito que a negociação pelo contato da Odalisca se seguiu com sucesso. Ele e Helena tiram sarro da cara um do outro, ela solta um rosnado, o fazendo sair correndo assustado. Logo em seguida, Divina Dama é enquadrado em um primeiro plano frontal, canta um trecho de *As Time Goes By*, tema de Casablanca e fala para a câmera: “Meu nome é divina Dama. Um dia vocês saberão a minha história... Mas eu amei Greta Garbo!”. Daí para o final do filme, Otelo surge em mais duas cenas, uma sendo a repetição do encontro com os gigolôs e outra junto a Helena Ignez, ambos comendo banana, rindo e depois se abraçando.

O personagem de Grande Otelo, embora apresentado como um malandro afeminado, já não tem o mesmo lugar que o representado nas chanchadas. Sua indisciplina vai além de qualquer papel “escada” para auxiliar companheiros brancos e ele não se submete a ninguém. Ele retruca quando ameaçado, alia-se à prostituta poderosa que banca os gigolôs e, distante do fundo do quadro ou de uma posição secundária, anuncia em primeiro plano que um dia sua história será contada.

Francisco Elinaldo Teixeira (2011), em uma análise do filme, observa o que chama de uma “gaia loucura” presente em personagens mobilizados por um “sou’ condensado em enunciados como o de Divina Dama (TEIXEIRA, 2012, p. 111). Precisamente esse “ser” do personagem amplia o lugar limitado por estereótipos o qual ele poderia ser enquadrado. Bressane, ao escalar Otelo para representar um

personagem do qual os outros dependem para colocar seus planos em prática e que, no entanto, joga com suas próprias regras, desfazendo a hierarquia racial posta pelas narrativas da chanchada.

Teixeira observa as ambivalências das relações entre Divina Dama e os outros personagens do filme:

O encontro da Divina Dama com os dois gigolôs é o de quem circula em mundos próximos, diferentes mas não hostis, até com possibilidades de troca ("quebrar um galho"), embora não isento de dificuldades ("figurinha difícil). Como Divina Dama, Otelo circula num meio de "gente diferente", com quem troca rosnados e em seguida abraços. (TEIXEIRA, 2011, p. 153).

Em *A Família do Barulho*, todos os personagens compõem o mesmo universo alegórico de malandragem e diversão, e não cabe mais um lugar estereotipado para o personagem negro, que ganha poder sobre a situação e tem voz e história próprias.

Essa representação empoderada e desvinculada dos estereótipos raciais por Grande Otelo ganha ainda mais força em *O Rei do Baralho* (1973), onde ele é o protagonista. Vieira (2000) e Jairo Ferreira (1986) definem o filme como “uma meta-chanchada, uma paródia de uma paródia”. Para Hirano (2013) o que está colocado em cena no papel Otelo não é apenas a persona do malandro, mas uma interpretação de si mesmo como “testemunha histórica do cinema brasileiro” (HIRANO, 2013, p. 396-397). O ator traz ao corpo do personagem o que viveu ao longo de seus anos atuando em filmes e subverte um lugar de inferioridade antes colocado em cena nesse tipo de filme.

O Rei do Baralho começa com uma cena em um camarim de um antigo estúdio da Cinédia onde os atores do filme são mostrados se arrumando para entrarem em cena. Martha Anderson é a primeira que aparece, como uma diva do cinema, passando maquiagem e arrumando o cabelo. Em seguida, Grande Otelo entra no camarim acompanhado de outro homem negro que o ajuda a arrumar seu terno e sua gravata borboleta. Ele é visto ao lado de Martha em uma atmosfera de grande cumplicidade e depois sai andando e conversando junto com ela para fora do estúdio. Aqui Otelo não aparece como um personagem de chanchada, e sim como uma grande estrela de um período de grande importância para o cinema nacional, e a partir de sua figura, um homem poderoso que “dá as cartas do baralho”, o filme será conduzido.

Seguindo uma estrutura narrativa antiteleológica, a narrativa fragmenta-se em momentos soltos em que o Rei revisita o período das chanchadas através de jogos de cartas, momentos musicais, do encontro com uma loira vedete que lê cartas e da presença de um jogador dançarino, interpretados respectivamente por Martha Anderson e Wilson Grey, atores que também figuraram em filmes desse período.

O personagem de Grande Otelo é apresentado jogando junto a outros apostadores em um cassino. Em seguida, uma cartomante diz que ele irá encontrar-se com uma loira que lhe trará boas entradas e o fará ganhar muito dinheiro. Ele então encontra-se com ela e após ambos se apresentarem e se seduzirem eles passam a andar juntos em cenas onde tentam a sorte nos jogos, exploram a paisagem carioca, fazem jogos eróticos entre si e escapam de conspirações causadas pela inveja de outros jogadores.

Vieira (2000) chama atenção para a cenografia do filme, onde cada sequência evoca um *décor* específico das chanchadas: navio, boate, cassino. Para ele essa composição cenográfica pobre cheia de materiais de segunda evoca o próprio modo de produção rápido e barato das chanchadas. Além disso, observa na referência ao jogo de cartas a própria organização serializada do filme onde gestos, fragmentos de diálogos, situações dramáticas e planos são recombinaados pelo diretor (VIEIRA, 2012, p. 173).

Hirano (2013) vê no baralho manuseado por Otelo nas mesas de jogo ao longo do filme uma metáfora para o cinema, uma vez que brinca com o que se mostra para o público e o que se esconde dele, assim como cria “um jogo de expectativas, imaginações e blefes”. Otelo se apresenta ao longo do filme como o rei do baralho. Logo, “se o baralho é metáfora do cinema, conclui-se que Grande Otelo é o rei do cinema” (HIRANO, 2013, p. 398).

Agora enquanto Rei, não mais ajudante de uma dupla e no centro da cena, não mais relegado ao fundo do quadro, Otelo incorpora uma *persona* que comenta a chanchada do alto da história do cinema brasileiro (e do Mirante do Sétimo Céu, onde beija Martha Anderson no final do filme). Estamos aqui longe da representação do negro atralhado e assexuado que serve apenas de suporte para as trapalhadas e

complicações amorosas de seus parceiros brancos. Independente, poderoso e mostrando domínio do jogo, seja do baralho seja da sedução, o Rei do Baralho é apresentado como uma ressignificação do arquétipo do malandro na chanchada.

Mais do que um mero malandro à margem da lei que tira vantagem da situação, Grande Otelo é a realeza do cinema nacional, é ele quem porta a coroa tanto do cinema cômico quanto do cinema experimental. Aqui ele tem poder entre os outros jogadores e até desperta inveja neles e forma um par com uma loira alta, mudando o próprio modo como se formavam casais na chanchada, agora colocando Otelo no centro do jogo erótico de sedução com uma mulher branca, sem ridicularizá-lo ou rebaixá-lo ao lugar cômico diante dela.

Hirano (2013, p. 400) conclui em relação ao filme:

Vinculada a esta concepção aberta e planejada, Grande Otelo se torna cinema em Júlio Bressane e vice-versa. O cineasta não escala o ator somente como metonímia do negro e do povo brasileiro, mas como metáfora do próprio cinema nacional. Se o processo de construção dos estereótipos raciais assenta-se sobre a onipresença do branco na maioria das categorias, em *Rei do Baralho*, Grande Otelo desafia a essa tendência, transformando-se em símbolo do cinema que vingou no Brasil.

Essa cumplicidade entre Bressane e Otelo, bem como o lugar de testemunha histórica do cinema brasileiro ocupado pelo ator também se faz presente no curta *Viola Chinesa: meu encontro com o cinema brasileiro* (1975), onde os dois examinam a Belair de Bressane e Sganzerla e seu legado para o cinema experimental brasileiro. Ferreira (1986) define o filme como “um documentário dos encontros de Júlio com Otelo” (FERREIRA, 1986, p.222), enquanto Estevão Garcia (2006) o identifica como um “filme-manifesto”.

Júlio, do topo do Mirante do Sétimo Céu, munido de um microfone, fala à câmera sobre seu trabalho no cinema até então, o Rio de Janeiro e um desejo por um cinema brasileiro mais próximo de “Limite”, de Mário Peixoto. Nisso, a câmera faz um giro e enquadra Grande Otelo que posa com um terno branco, uma gravata colorida, uma boina e uma bengala, trajes de sambista. O movimento de câmera o filma de baixo para cima, o engrandecendo. Sua postura elegante, tal como a de um dândi, na mesma locação em que se encerra *O Rei do Baralho* parece dar continuidade a esse lugar de realeza no cinema brasileiro. Otelo é mostrado como um mito do cinema que,

mesmo após o período das chanchadas, ainda se faz presente em sua história, escrevendo, junto com Bressane, um novo capítulo para ela.

Ao longo do filme, Júlio e Otelo meditam sobre o futuro do cinema experimental brasileiro, sobre o cinema que desejam e sobre aquele que rejeitam. Dando continuidade a essa proposta de experimentação, Júlio fala sobre seu novo filme *Agonia* (1976), seu quarto e último filme com Otelo, “um filme que não tem fim, só meio e começo”. Distante de toda a representação como moleque desajeitado que interpretou nas chanchadas, Otelo mostra-se um homem erudito, que recita um texto poético em elogio a um novo cinema, lado a lado com Bressane. Em outro momento, canta uma canção em espanhol enquanto o diretor continua a narrar a história da Belair.

Garcia (2006, online) observa em relação a essa revisitação da produtora:

Essa nova forma é investigada por Bressane e por Grande Otelo que carrega em sua figura um grandioso painel, um quase infinito arquivo visual de nosso passado cinematográfico. Otelo, o mito, o símbolo, perambula com o diretor por um mirante vislumbrando a paisagem e tentando visualizar caminhos, estradas, saídas. O discurso emanado pela boca dos personagens se relaciona intimamente com os espaços da locação. A cidade contemplada do alto, o Rio de Janeiro, foi cenário vivo e pulsante dos filmes da Belair assim como foi palco e personagem da Cinédia e da Atlândida.

Assim, o que Bressane e Otelo narram do topo do mirante é uma história desses dois cinemas cariocas aparentemente tão distintos, mas que nesse movimento de revalorização da chanchada e seus ícones, se entrecruzam. De um lado, Bressane busca em Otelo e no cinema que ele carrega uma referência fundamental para os filmes que desenvolve na década de 1970, de outro, Otelo colabora com o diretor e se dispõe a criar junto com ele esse cinema “que pede anistia” e “que está interessado na sucessão”. Ao final do filme, os dois estão descendo pela estrada que leva ao mirante lado a lado, como que em direção a um futuro para o qual seu trabalho levará, ao mesmo tempo em que investigam o que já realizaram. Júlio diz para Otelo que sempre foi um prazer estar com ele. Ele agradece e diz que não entende as “loucuras” dele, mas que um dia ele será compreendido, bem como anuncia uma “pátria cinematográfica futura”. Otelo, Rei do Baralho em outro filme, aqui é poeta e profeta

desse futuro vindouro para a arte do cinema, do qual ele também é autor, tal como o diretor que o abraça enquanto caminham de volta à cidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recebendo muitos rótulos, de marginal a “udigrudi”, o cinema do qual Bressane, Sganzerla e Tonacci fizeram parte a partir do final dos anos 60 é também chamado por Jairo Ferreira (1986) de Cinema de Invenção. E é precisamente o que Bressane vem fazer a partir de suas colaborações com Grande Otelo: inventar um cinema experimental ao mesmo tempo em que reinventa o universo das chanchadas e, nisso, a própria representação que Otelo recebe nele.

Se em seus papéis cômicos é possível observar diversas imagens estereotipadas dos negros, aqui é possível vê-lo como representação da cultura brasileira popular contida na chanchada e incorporada pelo cinema marginal. Grande Otelo é síntese de uma época do cinema brasileiro e de suas reverberações futuras. Em *O Rei do Baralho* seu rosto é enquadrado imponente com um olhar atento para o mar em uma praia vazia, como um artista diante de um lugar de inscrição de sua arte. Nesse filme, o Rei, após conhecer a Loira do Bacará, faz-lhe a promessa de leva-la ao céu, o que acaba por cumprir após toda a trajetória do filme ao chegar de carro junto a ela ao Mirante do Sétimo Céu, de onde se tem uma vista panorâmica do Rio de Janeiro da Cinédia e da Atlântida, mas também da Belair. Em *Viola Chinesa, meu encontro com o cinema brasileiro*, Bressane anuncia “esse é o Sétimo Céu, mas nós vamos subir mais”, tendo como companheiro dessa subida celestial e cinematográfica o próprio Grande Otelo, como se ele nunca tivesse descido desse Panteão que desenhou em sua filmografia.

Ao fugir de uma abordagem do negro como povo e se aproximar de uma metáfora para a cultura brasileira e seu cinema, Bressane troca perspectivas populistas quaisquer por um reconhecimento de manifestações culturais que forma apropriadas e desassociadas de um povo que sempre foi colocado à margem da identidade nacional. Aqui, Grande Otelo resgata a chanchada para si mesmo, primeiro como Divina Dama, que pretende contar sua história ao mundo um dia e depois como Rei do Baralho, e logo, do cinema.

Nessa perspectiva de cinema próximo à ideia tropicalista de nação, onde diversos movimentos culturais que compunham a imaginação nacional são incorporados à forma almejada pelos cineastas, Grande Otelo e a história do cinema a qual testemunha e constrói andam lado a lado com Bressane e ambos vislumbram toda uma possibilidade de um cinema experimental, erótico e de sonho onde odaliscas, divinas damas, jogadores de cartas, loiras do bacará, malandros e sambistas desfilam pela paisagem do Rio de Janeiro vista do alto como um quadro infinito de possibilidades por vir.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Noel dos Santos. Imagens do negro no cinema brasileiro: o período das chanchadas. **Cambiassu**, São Luís, MA, ano XIX, n. 12, 2013.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália; Alegoria; Alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

FERREIRA, Jairo. Júlio Bressane, o batuque dos astros. In: FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo, SP: M: Limonad: EMBRAFILME, 1986.

GARCIA, Estevão. Viola Chinesa, meu encontro com o cinema brasileiro. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/45/violachinesa.htm>. Acesso em: 12 jun. 2017.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Orientadora: Lilia Katri Moritz Schwarcz. 2013. 451 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-14112013-122614/pt-br.php>. Acesso em: 12 jun. 2017.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME; São Paulo: Brasiliense, 1987.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: EdUSP, 2007.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O cineasta celerado**: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane. São Paulo: Annablume, 2011.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo, SP: Art/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 150-160.

VIEIRA, João Luiz. Chanchada e a estética do lixo. **Contracampo**, Niterói, n. 5, p. 169-182, 2000.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2014.

SOBRE O AUTOR

David Ken Gomes Terao

Doutorando em Multimeios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) na linha de pesquisa em História, Estética e Domínios de Aplicação do Cinema e da Fotografia. Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

E-mail: davidterao@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2270735724739011>

COMO CITAR ESTE ARTIGO

TERAO, David Ken Gomes. Grande Otelo nos filmes de Júlio Bressane: de malandro da chanchada a testemunha do cinema brasileiro. **Passagens**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, v. 11, n. 2, p. 114-128, jul./dez. 2020.

RECEBIDO EM: 15/08/2020

ACEITO EM: 09/12/2020
