

GRANDE OTELO/SEBASTIÃO E A LUTA DOS NEGROS NO BRASIL

Tadeu Pereira dos Santos

Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia e professor substituto na UFG/Regional Jataí. Realiza estudos nas áreas de cidade, memória e biografia e participa das atividades desenvolvidas pelo Laboratório de Pesquisa em Cultura Popular & Vídeo-documentário (DOCPOP).

resumo: O texto problematiza como Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993), conhecido como Grande Otelo, foi lidando com o racismo e o preconceito ao longo de sua trajetória de vida, especialmente no cenário artístico brasileiro, locus de sua atuação e, sobretudo, espaço em que conquistou um lugar de destaque na cena cultural do país. A historicidade do seu fazer, desfazer e refazer ao longo de quase 80 anos de sua existência, permitiu-me percebê-lo em seu processo de constituição e reconstituição e colocar em evidência a fluidez de sua identidade, denotando plurais significações de si, dimensionados pelos tempos e espaços que experimentam e que conferem sentido à sua vivência social. Evidencio as táticas e astúcias utilizadas por ele, no enfrentamento para se manter no referido meio, haja vista que a sua experiência elucida às contradições de uma sociedade, em que reserva aos negros lugares subalternos, embora o mesmo se valendo das brechas produzidas transforma-se em ícone do cinema brasileiro. A aceitação e reconhecimento não são sinônimos, na medida em que a sua presença, por quase sessenta anos, na cena cultural do país, possibilitou-o trabalhar nas diversas escolas do cinema, teatro e TV do século XX, mas não legou-lhe, nem em vida e nem após a sua morte, o devido tratamento como ator e nem como sujeito social.

palavras-chave: Racismo, Preconceito, Sebastião Prata - Grande Otelo, Cenário Artístico cultural, Brasil.

abstract: This work problematizes how Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993), also known as Grande Otelo, was dealing with racism and prejudice throughout his entire life, specially on the artistic Brazilian scenario, locus of his attention and, in spite of everything, the same scenario in which he accomplished a flashing spot on the culture of its Country. The historicity of his doing, undoing and redoing that goes through more than 80 years of his existence, allowed me to perceive in its process of constitution and reconstitution and place of evidence of his "fluidity" of his personality, pinpointing several significations in itself dimensioned by the time and space he experience and which grants meaning to his social life. I present evidence of its tactics and cunning moves on the struggle to keep himself in the respective field, considering that, his experiences shows the contradictions of a society in which subaltern black people's places were separated from other places even though, this same loopholes in its culture are used by him to become an icon of the Brazilian cinema. The acceptance and acknowledgment are not the same thing because, his presence, throughout more than sixty years on the cultural scene of Brazil allowed him to be worked in several schools of cinema, theater and TV over the 20th century, but did not provide him with, not even after his death, the due treatment as actor and social warrior.

keywords: Racism, Prejudice, Sebastião Prata - Grande Otelo, Cultural Artistic scenario, Brazil.

a presença de Sebastião como Prata¹ no cenário público por quase 60 anos, realça o fazer negro na sociedade brasileira, em meio às contradições, conflitos e lutas, tornando-se uma espécie de expressão dos demais silenciados, mas também reclamantes e atuantes, embora não reconhecidos socialmente. Tem-se clareza de que sua conquista se deu num processo de conformismo, resistência, assimilações, cooptações, incorporações e negociações, valendo-se das variadas táticas e estratégias asseguradoras da sobrevivência, vinculadas a tempos e espaços de constituições históricas distintos.

Por tal lógica, a tessitura de Sebastião como Prata se efetiva pelo entrelaçar de fios engendrados ao paternalismo, à educação, ao alcoolismo e à religiosidade, extensões da sua infância que se prolongam ao longo de sua existência. Suas habilidades de leitura do mundo social, possibilitou-o se valer dessas práticas dadas a ler pelo viés da desqualificação num instrumental de sobrevivência, haja vista que, as significações escravocratas se faziam presentes em relação ao modo de como lidar com a negritude.

Nesse sentido, apontamos que ao longo do século XX, essas representações foram construídas por diferentes meios de comunicação e outras instituições

¹ É um conotativo resultante da experiência de Sebastião Bernardo da Costa, mas conhecido como Grande Otelo. Nasceu na cidade de Uberlândia, em 1915, e viveu nela até o ano de 1924, onde lhe atribuíram os nomes de Sebastiãozinho da Tia Silvana e Tizil. Posteriormente, foi levado pela cantora lírica Abigail de Parecispá São Paulo, a qual constitui-se sua primeira tutora. Nessa cidade, viveu de 1924 até meados de 1934. Sua vivência nessa localidade, permitiu-lhe trabalhar nas Companhias Negras de Teatro de Revista e devida ao sucesso por ele adquirido, era visto como garoto prodígio e passou a ser chamado Pequeno Otelo. Foi ainda adotado pela Família Queiroz e, portanto, teve a oportunidade de estudar no Liceu Coração de Jesus, escola frequentada pela elite paulistana. Por volta de 1934, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde firmou-se como um dos principais artistas do país e um dos poucos negros a ser destaque no cinema brasileiro. É desse espaço que construiu sua plataforma, em que o projetou como Grande Otelo, a partir de 1935. Ainda frisamos o processo em que Sebastião também se transforma em Sebastião como Prata. Por volta de 1939, devido a necessidade de ser contratado pelo Cassino da Urca. O mesmo modificou o seu nome de batismo Sebastião Bernardo da Costa para Sebastião Bernardes de Souza Prata. O motivo dessa transformação foi a necessidade de assinar um contrato para trabalhar com a Josephine Baker e, sobretudo, o seu processo pessoal de sua afirmação como sujeito de si, em que passa a conferir sentido à sua própria existência. Consciente da sua condição, Sebastião altera o seu nome dando sentido à sua própria existência. Desta feita, as alterações simbolicamente assumem sentidos que conferem novos sentidos ao seu existencial, na medida em que dota suas relações familiares de novas significações. Liga-se a suas raízes familiares, já que os sobrenomes Prata e Souza, referem-se a seu pai e sua mãe respectivamente, dotando outro sentido à sua vida, a partir do final da década de 1930. Uma discussão mais acurada ver: SANTOS, Tadeu Pereira dos. Entre Sebastião e Grande Otelo: memória, história e representações. Tese (Doutorado em História). Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2016, Uberlândia, p.01-599.

sociais. Isto é, faz-se necessário considerar que diferentes linguagens, foram utilizadas para construir lembranças compartilhadas, em que o diversificar ou pluralizar se apresenta dinâmico, mas dotava-nos de uma signifi- ca única. Assim, eram coisificados, ao invés de manifestá-lo como sujeitos autores de suas histórias e, sobretudo, lutando pelo direito de suas histórias.

As referências de tais elementos devem se processar na dupla desqualificação usual atribuída, pejorativamente, aos negros e ao mesmo, como boêmio, irresponsável e alcoólatra. Daí, serem o cinema e a televisão irradiadores e ícones que acentuam tal espectro, na reafirmação de uma memória, conforme os seus dizeres ao jornal *O Tribuna BIS*, em 1985:

Otelo – (...) Adoro. Interpretação maravilhosa de todo mundo. O capanga de Sinhozinho Malta é, pra mim, a revelação da novela. Esqueci o nome dele... Mas ele tá trabalhando muito bem, embora eu não goste do personagem.

T. BIS – Por quê?

Otelo – Ele é negro e os negros são discriminados na televisão. Eu mesmo sou exemplo disso. Recebo menos que os atores brancos. Sempre foi assim em toda a minha vida. Enquanto Linda Batista recebia 500 réis no Cassino da Urca, eu recebia 200 pelo mesmo trabalho. Em resumo, a única negra no Brasil que ganha igual a branco, e talvez até mais, é a Watusi.^{2 3}

A pluralidade do seu “tempo presente” decorre da fluidez do fazer-se da memória, que lhe confere sentidos reclamados no pretérito. Neste sentido, o aspecto profissional reclama uma posição ao lado pessoal, sufocado e impossibilitado de se

²Descoberta pelo produtor Abrahão Medina, da TV Globo, em 1969, não demorou muito para que Watusi despontasse no meio artístico. De 1978 a 1982, ela foi a principal estrela do *Moulin Rouge*, em Paris. Considerada a vedete mais bem paga da Europa, ganhava US\$ 25 mil por mês para cantar e dançar duas vezes por dia, sete dias por semana. Aclamada pelo público - atraía para a platéia gente de porte, como os atores Sylvester Stallone e Raquel Welch, o músico Yves Montand, e chegou a dividir o palco com Gene Kelly e Ginger Rogers. Naquela época o *Diário de Barcelona* noticiou: “Se Watusi não existisse, teríamos de inventá-la” e na revista *Paris Match*: “É o mais jovem talento negro surgido nos últimos tempos em solo francês”. A artista passou treze anos se apresentando em musicais pela Europa. Conheceu milionários, sheiks e atores hollywoodianos, com quem se comunicava em inglês, francês, espanhol, italiano ou alemão. Mais tarde, depois de uma temporada de doze anos (1983 a 1995) no Scala, a casa de espetáculos carioca de Chico Recarey, na qual trabalhou 1.500 dias sem folga, a vedete nunca mais pisou nos palcos. Ainda em 1995, lançou dois CDs de bolero. Depois, passou seis meses em casa, com depressão, após uma desilusão amorosa e um aborto. O cognome Watusi é inspirado numa tribo africana conhecida pela alta estatura. Certa vez afirmou para a revista *Raça Brasil* que teve um tórrido romance com Robert De Niro. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Watusi> Acesso em: 27/08/2015.

³ Pelo Telefone com Grande Otelo, *Jornal Tribuna BIS*, Rio de Janeiro, 19/12/1985. Acervo Funarte.

realizar, flexionando o experimentado e os desejos não concretizados pela sua conformação cultural.

Suas falas não são as de um profissional, mas questiona como ser negro e ator nesta sociedade. A ocorrência desse auto-deslocamento, lhe permite um olhar de leitor do mundo. Por não sentir-se realizado, conflita aquilo que lhe é alheio ao seu passado glamoroso, mas desvalorizado:

(...) Engraçado é que ainda hoje, quando vou contracenar com um ator que respeito, fico nervoso, porque não sou nada, não aprendi teatro, não tenho técnica. Trabalho só com a intuição...” Grande Otelo não se envergonha de fazer papéis secundários. Mas reclama que os atores negros dificilmente ganham um personagem principal, um papel-título. Acontece que nós, negros, lamentavelmente ainda não tivemos chance na televisão. Apesar de todo o meu prestígio pessoal e de outros atores, como Milton Gonçalves que acaba de receber a Coruja de Ouro por sua interpretação no filme Rainha Diaba, nós sofremos uma amarga restrição de cor. A responsabilidade maior, a meu ver, é certamente dos autores, que não escrevem roteiros em que os negros possam ter papéis de destaque. É, os escritores não têm coragem de dar papel-título a um negro... Eles ainda têm um ranço de racismo. Lembro, a propósito, uma novela, A cabana do Pai Tomás, em que Sérgio Cardoso se pintou de preto para fazer o papel de um negro. É um absurdo! Imagine um preto se pintando de branco para interpretar um ariano... Recentemente, a Dorinha Duval pintou o rosto de preto para viver um personagem no programa do Chico Anísio. Quando ela ia fazer isso novamente, falei-lhe que era um erro. Dorinha concordou e nunca mais se pintou.”

“Acho que cada um de nós tem de lutar para se impor pelo trabalho. Por isso, nunca me empenhei num movimento de grupos. Nossa luta é igual à do branco. É pela sobrevivência, é pelo combate à ignorância, seja ela do branco ou negro.”⁴

Sebastião como Prata politiza sua própria experiência, reclamando o lugar de sujeito social, político, artístico e cidadão que lhe fora usurpado. Manifesta seu ressentimento pelas dificuldades encontradas no trabalho, tendo outrora ocupado lugar de destaque. Faz da experiência do ator negro Milton Gonçalves⁵ um

⁴CALDAS, Gracinha. O Político -Grande Otelo “Há uma cadeira à minha espera em Brasília”. In: Revista Fatos e Fotos, Brasília, 11/08/1975, nº 729, ano XV, p. 33.

⁵Milton Gonçalves (Monte Santo de Minas, 9 de dezembro de 1933) é um consagrado ator brasileiro. Pai do também ator Maurício Gonçalves, casado com Oda Gonçalves desde 1966, com quem tem três filhos. Começou a carreira em São Paulo. Milton trabalhava como gráfico quando, um dia, depois de assistir

referencial de reflexão, pelo qual afirma não ser do interesse dos autores a utilização de negros como protagonistas, substituindo-os até mesmo por brancos em papéis que lhes são pertinentes.

Carregando traço de paternalismo fruto da educação infantil em Uberabinha, quando ainda era Sebastião Bernardo da Costa, ligados ao alcoolismo vivenciado pela mãe e à religiosidade de seus avós. O paternalismo, a partir de São Paulo, reforça sua educação que, apesar da oferta de novos valores, não ofusca os antigos e nem mesmo se torna um obstáculo ao alcoolismo, já que:

(...) o temperamento difícil diz que amou muito, a vida inteira, e que ama e amará muito mais: "não morri ainda." As grandes crises da sua vida, que não foram poucas – uma aos vinte e poucos anos, outra aos trinta e sete e, agora, há pouco mais de dez anos. Em todas elas, a bebida era a única defesa contra a solidão.⁶

O alcoolismo explicita sua forma de lutar no enfrentamento cotidiano peculiar aos seus pares como suporte às agruras sofridas. Alia-se à educação e religiosidade. A imprensa denuncia as crises de sua vida pautadas pelo alcoolismo. Muitas vezes a mídia observa sua carreira oscilante e, mais que isso, a sua força como fênix que renasce das cinzas:

Quarenta e três anos de palco, 53 anos de vida, 1,56 de altura, muito talento e pouca responsabilidade. Este seria um retrato simplista de uma das personalidades mais ricas do show business brasileiro. A vida de Grande Otelo parece a piada do ascensorista – "Cheia de altos e baixos". A cicatriz na sombrancelha esquerda é infinitamente menor que outras do mesmo lado, mais para baixo, mais para o

à peça A Mão do Macaco, a convite do ator Egidio Écio, saiu maravilhado. Tratou de entrar logo para um clube de teatro amador, do qual passou para um grupo profissional. Um novo diretor carioca procurava um ator para fazer um preto velho na peça Ratos e Homens. O diretor era Augusto Boal e, o grupo, o Teatro de Arena de São Paulo. "Lá encontrei Gianfrancesco Guarnieri, Flavio Migliaccio, Oduvaldo Viana e tantos outros. Estudavam história do teatro, impostação de voz, postura, filosofia, arte e política." Milton escreveu quatro peças, uma delas montada pelo Teatro Experimental do Negro e dirigida por Dalmo Ferreira. "Ali aprendi tudo o que sei sobre teatro. Foi fundamental para a minha compreensão do mundo." Militante do movimento negro, Milton Gonçalves chegou a tentar a carreira política, nos anos 90, ao candidatar-se a governador do estado do Rio de Janeiro, em 1994. Gonçalves foi também o primeiro brasileiro a apresentar uma categoria na cerimônia de premiação do Emmy Internacional em 2006. Participou do especial Chico Eterno, que foi uma homenagem ao mestre do humor, ao lado de Mauricio Sherman, Fernanda Montenegro, Nizo Neto, Orlando Drummond, Boni, Quinzinho melhor amigo de Chico, esse programa foi gravado através da TV Verdes Mares, afiliada da Rede Globo no Ceará. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Milton_Gon%C3%A7alves>. Acesso: 26/09/2015.

⁶ BARROS, Teresa. Alma Boa de Grande Otelo. In: **Revista O Cruzeiro**, 30/11/1968, ano XL, nº 48, p. 118.

fundo. Mas Otelo sempre encontrou forças para superar as horas amargas, recorrendo ora à sonoterapia, ora à umbanda. Saravá!⁷

A representação do negro forjada pela imprensa está impregnada por uma representação que não é possível separar o negro do álcool, assim como em outras ocasiões se associa o negro à preguiça e indolência. Essas características depreciativas, que foram construídas historicamente, parecem impregnadas e inerentes ao negro brasileiro sendo que tais representações se confundem com o ser social.

Se para qualquer artista o jogo para se manter em cena aparece instável, não é difícil, imaginar para um ator negro cuja única arma era apelar para adiplomacia no trato com as adversidades e discriminações, transmutadas em racismo, preconceito e exclusão. Sua conduta, não lhe permite ir para o enfrentamento direto, mas sempre buscar apoio e suporte. O que se afigurava enquanto fragilidade, ao contrário, aqui, consiste em tática para afirmação e manutenção no meio social. Neste viés, ainda que negro, não era visto como uma “ameaça” social mas, ao mesmo tempo, quando “agredido”, são seus traços étnicos e formais que lhe possibilita revidar à violação de que fora vítima, quase sempre lhe imputando as pechas de omissor, irresponsável e ingrato. Assim, as fugas se tornam incentivos e motivações para sua luta cotidiana, na medida em que explicitam as contradições de sua aceitação.

Por isso, o processo de instauração do mito Sebastião em Prata como Grande Otelo é violento e intenso, produzido pelos meios de comunicação para a omissão do “ser esquecido”, numa pretensa supressão de Sebastião enquanto ator social. O cinema constitui-se no manancial que lhe oferta subsídios à prática de deslocamentos, apropriações e atribuições e o descaracterizam ao criar seus personagens e assim, impulsionam o ver e o ler de Sebastião como Prata pela ótica exclusiva do ser Grande Otelo, ou seja, o artista sufoca e faz desaparecer o sujeito. As mídias, pela circulação e divulgação que afirmam sentidos, direcionam o olhar dos leitores pela antecipação de como realizar a leitura da película cinematográfica e, sobretudo, suas atuações, numa associação direta deste aos personagens. Portanto, faz-se necessário considerarmos, por um lado, a sua presença no cinema, atentando para o lugar que o seu mundo social ocupa na confecção de seus personagens e, por outro, para as intervenções realizadas pela indústria cultural (jornais, revistas e outros) que, pelos processos de circulação e divulgação do produto, conferem novos sentidos à realidade que vis culminar no ator Grande Otelo.

As práticas nos meios de comunicação situam a negritude nas páginas policiais. Tecem a paisagem brasileira reificando-a e fazendo-a objeto de transformação. Sebastião, como integrante do referido universo, as politiza e maneja enquanto instrumentais de luta por sua sobrevivência, afirmando-as como práticas

⁷ Grande Otelo não tem culpa, *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, novembro de 1968. Acervo Funarte.

culturais. Assim, não causa espanto que o álcool tenha sido um elemento recorrente em sua vida. Ante esse contexto, desencadeia-se a tensão permanente por parte do sujeito renegado, que se rompe em fissura e ruptura, emissoras de rastros na consolidada homogeneidade. Vale-se de várias astúcias para enfrentar tais sentidos de afirmação sobre sua personalidade. Cria sua própria poesia, que o possibilita lidar com as dificuldades defrontadas na realidade. O álcool consiste no principal elemento utilizado pelos meios de comunicação para fazer referência às suas ausências do trabalho. Furta-se em veiculá-lo de forma positiva, tratamento dispensado aos seus colegas artistas brancos. Além disso, ressaltamos que sua religiosidade, a Umbanda, entendida aqui como elemento cultural e instrumento de luta, também só assume lugar nos noticiários em decorrência de suas crises existenciais, profissionais e familiares, donde busca refúgio no álcool, como apontado na revista *Veja*, em 1973:

Veja- E como você conseguiu largar a bebida?

Grande Otelo – Ou na Clínica São Vicente, onde fiz tratamento, ou na Cabana de Pai Jatum, que é o meu terreiro. Só sei que não estou bebendo mais. Nem sentido falta.⁸

O álcool o faz, aos olhos da imprensa, um desqualificado, atributo também destinado àqueles de cor negra na sociedade. O vício, aos olhos da imprensa, afirma o seu lugar social em completo descompasso com sua formação existencial. Reitera e firma o ato de lembrar, que acentua continuamente sua condição de boêmio e alcoólatra, conforme materializado na revista *Desfile* em 1984:

Sua fama de bebedor, de boêmio inveterado, chegou, de fato, a atrapalhar sua carreira, assustando empresários e diretores. Mas é justamente um deles, Watson Macedo que o dirigiu em tantos filmes da Atlântida, que conta, em entrevista ao Globo em 1975, que estavam filmando o famoso Carnaval no Fogo quando a mulher de Othelo se suicidou, e relembra: "Fui com Othelo para o cemitério e de lá para o Estúdio. Surpreendentemente, contestando todos aqueles que o chamavam de irresponsável, Othelo fez o melhor trabalho de sua carreira. Nos Intervalos, caía em pranto convulso, mas em cena não trazia a menor marca da tragédia no rosto..."⁹

⁸AMORIM, Osvaldo. Eu sou todo cordura. IN: *Revista Veja*, Rio de Janeiro, 14/02/1973, nº 232, Editora Abril, p. 05.

⁹ Grande Othelo - Sua Vida, Sua Glória. *Revista Desfile*, Rio de Janeiro, março de 1984, nº 74, p. 147.

A sutileza narrativa do jornalista apresenta uma nova versão da relação de Sebastião como Prata com o álcool, uma vez que mesmo honrou seu compromisso de trabalho em meio à tragédia familiar que, em tese, o impediria de fazê-lo. O refúgio no álcool consistiu num instrumento para silenciar ou não transparecer seus problemas em cena. Ninguém enxerga sua opção pelo trabalho: era mais cômodo atentarem ao seu problema com o álcool naquele momento de infortúnio pessoal. O atrelamento à boemia o rotula e justifica as contradições que firmam sua personalidade, silenciando sua condição de sujeito. Suas ações decorrem do processo de afirmação como ator e negro. O álcool torna-se o elemento marcante da disparidade entre sua condição de figura pública e a de ser negro, na medida em que contradiz sua aceitação social, expressa pelo seu próprio olhar, em 1964:

ENTRADA DE SERVIÇO – Diante de mim está Grande Otelo. Olha no fundo, triste e diz: “Tremenda coisa essa morte de Kennedy. Me deu uma raiva tal que tive vontade de apontar o caminho de volta para a África de todos os negros do mundo. Babás, artistas, empregadas, atletas, trabalhadores. Tudo voltando. Já calculou o Pelé voltando para África?”

De repente espanta aquela visão e observa:

- Esta idéia foi fruto de minha revolta. É claro que a solução não é esta. Evoluímos muito. Mas, mesmo entre nós, houve tempo, Seu Pedro Bloch, em que eu, já astro da Urca... era obrigado a usar a porta de serviço!¹⁰

Recorda que no Cassino da Urca, para além do álcool, a negritude demarca os lugares de brancos e negros, independente da sua relevância, como prática racista e preconceituosa, nos remete a outros cuja prática era a mesma:

Novas peripécias e novas paixões. Surge a chance de trabalhar com Josephine Baker, uma mulher admirável e uma colega de primeira ordem. Fizemos juntos a Boneca de Piche. Foi a primeira vez que um conjunto negro apareceu num show da madrugada.” (Mesmo nesse tempo, algumas vezes, em casas de amigos, eu entrava pela porta de serviço, sem reclamar. Mas saía, sempre, pela social.)¹¹

¹⁰ BLOCH, Pedro. Entrevista Grande Otelo. In: **Revista Manchete**, 14 de março de 1964, Rio de Janeiro, nº 621. p. 42.

¹¹ BLOCH, Pedro. Entrevista Grande Otelo. In: **Revista Manchete**, 14 de março de 1964, Rio de Janeiro, nº 621. p. 43.

É curiosa a sua afirmação de que, apesar de entrar pela porta de serviços, saía, em geral, pela porta social. A meu ver, tal fato ocorre devido às interações que cria e por sua astúcia pessoal. Por essa lógica, a leitura dele que se constrói via Grande Otelo, se fundamenta na memória já construída para os negros na sociedade, tendo como base a escravidão brasileira. Assim, liga-se o objeto à ação e vincula identidade a ser negro. Desse modo, desligado do signo de boêmio, Sebastião como Prata iria se capacitar, potencialmente, para além de seus delitos e faltas. É o *vir-a-ser* que considera a ação como extensão do agente e nunca o contrário. Desta forma, existe uma negação de que o seu ser boêmio corresponda a toda sua existência, devolvendo-lhe a capacidade e a ação contínuas.¹² Desta feita, o olhar sobre sua condição de boêmio é destituído de condições históricas que a produziram, mas transformado num instrumental para desqualificá-lo. Manifesta o distanciamento entre o sujeito e o produto cultural, já que a aceitação social não equivale ao reconhecimento. O primeiro procura alçá-lo ao patamar de figura pública, mas dentro de uma esfera social em que o fato de ser negro não é colocado de lado ou como inferior.

Mediante o exposto, afirmamos que o álcool assume centralidade na trajetória de Sebastião como Prata e consiste no principal elemento de que se valem as instituições midiáticas para descaracterizá-lo, na medida em que reclamando um passado que o vincula à escravidão. Desta forma, o ser negro o transforma num elemento que o impossibilita, de fato, em assumir sua condição de figura pública, na medida vivia numa sociedade que predestinavam os lugares subalternos à negritude. Dessa feita, ao Sebastião, sujeito social, homem integro e cidadão brasileiro, era negado tal condição.

Daí, consideramos que, se por um lado, Sebastião criava suas táticas e trampolinagem para se manter presente nos espaços culturais do país, por outro, é preciso considerar também que os grupos sociais dirigentes e, em especial do próprio meio artístico, criavam modos e subterfúgios para evitar que o mesmo alcançasse novos horizontes para além do que a ele estava destinado: o ser ator.

A inserção de Prata no cenário artístico e sua publicização política gera a contradição de ter de abdicar de ser quem é. Sebastião como Prata se vê violentado no conflito entre si e o que lhe imputam. Teria consciência de quem era no contexto da indústria cultural? Vejamos no Pasquim de 1970:

Odette – é engraçado como você cita nomes. Não tinha reparado. Dá a impressão que você se sente obrigado a falar nas pessoas só porque elas te aceitaram. Eu acho que você não devia ter essa

¹²RICOEUR, Paul. Epílogo. In: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2007 p. 497.

preocupação, sei lá, parece falta de confiança em sua personalidade. Eu acho que você se dá a importância.

Otelo – Vou te dar um exemplo muito típico da minha personalidade sob esse aspecto. Outro dia fui procurado pela TV Tupi para aparecer num programa sobre a vida de Virgínia Lane é que deve aparecer na minha vida. Eu sou mais importante do que a Virgínia Lane. Não é ela que é importante, sou eu. Eu falo nas pessoas que valem apenas ser faladas. Tem milhares de pessoas que eu poderia citar e eu não cito porque acho que elas não marcaram a minha vida, as pessoas que marcaram eu cito. Agora o fato de ter confiança em mim é muito relativo. Quando o artista começa a achar que ele é ele, começa a cair. Ficar pensando que é o maior. Sabe como é que é, o público ao mesmo tempo que nos endeusa nos arrasa. Eu passo na rua e enquanto um grita – oh!, Grande Otelo! Outra grita – Oh! Macaco! Eu sei o que é que eu sou e o que é que eu faço e pode ser que essa impressão de falta de confiança em mim seja malandragem de minha parte.¹³

Fica nítida a consciência de Sebastião como Prata da complexidade do instituir-se figura pública e de que sabe manejar a seu modo a atenuação de tais dificuldades no espectro que vai do pessoal ao profissional, valendo-se de astúcias para driblar jocosidades, desapeços e outras confrontações. Neste sentido, sente as mazelas das nuances do seu fazer-se sujeito e para confrontá-las o faz pluralmente sem pretender isentar-se de contradições, ou seja, vale-se da própria “malandragem” fluente. Exemplo tácito é seu repúdio à sua inferiorização a Virgínia Lane, sabendo que da mesma forma o público que o engrandece também o desqualifica.

O caminho de Sebastião na Umbanda ocorreu na década de 1940, quando integra sua trajetória, enquanto suporte identitário no que se refere a seu pertencimento ao universo dos afro-brasileiros, conforme manifesto por ele à Revista *Intervalo*, em 1971:

¹³ LARA, Odete. *Jornal O Pasquim*, Rio de Janeiro, 22/28-01/1970, nº 31. p. 16. Entrevista com Sebastião Prata.



TESTEMUNHO IMAGÉTICO 56. SANTOS, Antonieta. Tudo é muito válido para evitar o azar. In: *Revista Intervalo 2000*, São Paulo, 1971, ano IX, editora Abril, nº 460, p. 25.

A presente imagem é um dos poucos resquícios da publicização de sua religiosidade na qual manifesta, abertamente, sua adesão a tal concepção religiosa cultivada desde a infância. A partir da narrativa acima, entrecruza três temporalidades de sua religiosidade afro-brasileira. A primeira, a de sua infância em Uberlândia como Sebastião Bernardo da Costa (década de 1920), ao afirmar que já havia sido apresentado à Umbanda pela sua bisavó, Tia Silvana, a qual nela o batizou; a segunda, a opção religiosa no final da década de 1930 já com Sebastião como Prata no Rio de Janeiro, ocasião em que passa a frequentar o terreiro de "Pai Joaquim de Minas", dirigido por Herivelto Martins, o qual tornou-se seu Pai de Santo, e a terceira de 1940 a 1970, quando manifesta o seu vínculo que se torna suporte ao enfrentamento de seus problemas pessoais. É neste sentido que devemos considerar as afirmações presentes em relação à sua religiosidade, manifestadas em 1984:

Othelo, que sempre foi católico, estudou em colégio de padres, “conhecia a bíblia, catecismo, tudo”, acabou por adotar a religião umbandista, que pratica na sua linha branca. Ou seja, nada de macumbas, mas uma religião de fato e que o faz me analisar sumariamente: “Vendo você pela luz da Umbanda, sinto até uma espécie de amizade, pelo seu jeito, mas principalmente por sua insistência em fazer esta entrevista, em fazer um trabalho que quer fazer. Por mim eu não faria, não vejo finalidade, mas você insistiu e eu achei que não cabia a mim, que não sou mais do que ninguém, negar. Acho que o ator, enquanto vivo, precisa de publicidade. Mas de uma publicidade até dirigida. Por ele ou pela empresa na qual ele trabalha. Mas depois de 40 anos dando entrevistas, eu acho que mais uma não tem a mínima importância.”¹⁴

Fica evidente no artigo acima o preconceito à cultura afro-brasileira e o intuito de destituir Sebastião como Prata de maiores comprometimentos com a causa negra e os seus respectivos valores, quando informa que a adoção da Umbanda não tem nada a ver com macumba, é de linha branca. Aqui, a religiosidade, que passa pelo crivo social, torna-se um problema para o mesmo, fazendo-o recorrer a justificativas constantemente.

Contudo, tal prática se faz relacional ao longo de quase 50 anos de sua dubiedade religiosa, pois que o catolicismo é presente em sua trajetória, desde a infância, permanece na fase adulta e se manifestado em diversos momentos de sua vida. Correlacionado à Umbanda, essa fé se manifesta na sua experiência como elemento da sua constituição social.

O campo musical de matriz católica também consistiu em outro canal de circulação e significação da sua religiosidade, exemplificado na letra da música “Penha Circular”, fazendo referência ao Rio de Janeiro:

Solo
 Meu Amor foi embora
 Como é que há de ser
 Eu não sei o que fazer
 Coro
 Porque não vai à Penha
 Implorar à santa padroeira

¹⁴Grande Othelo - Sua Vida, Sua Glória. *Revista Desfile*, Rio de Janeiro, março de 1984, nº 74, p. 148.

Solo
 Eu nunca fui
 Coro
 Uma vez é a primeira
 Solo
 Será que eu for à Penha
 A Santa vai me ajudar
 Será que se for à Penha
 A Santa faz meu amor voltar
 Será que se eu for a Penha
 Meu martírio vai ter fim
 Coro
 Eu vou à Penha (quatro vezes)
 Solo
 Eu vou à Penha ver as barraquinhas
 Jogar no Jaburu,
 Comer cachorro quente
 Subir os degraus como toda gente
 Pode ser que lá em cima
 Sorrindo aos meus braços, ela venha
 Coro
 Eu vou à Penha (quatro vezes)
 Em cortina musical solista recita:
 Senhora da Penhal...
 E nunca subi aqui em cima, não...
 Eu gosto muito de quentão!...
 Senhora da Penhal...
 Eu não sei rezar...
 Mas...
 Faz o meu amor voltá!...
 -Rosinha! Você voltou?
 Senhora da Penha,
 Meu amor voltou!...
 Obrigado, Senhora da Penha!
 Senhora da Penha!
 Senhora da Penha!
 Anos 40¹⁵

¹⁵PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Penha Circular. In: **Bom Dia, Manhã**. Poemas, Rio de Janeiro. Topbooks, 1993. p. 122-123.

A exposição de suas práticas religiosas ocorre em situações relacionadas às crises existenciais ou por sua conduta social, seja no campo do trabalho ou mesmo no que tange à sua vida íntima. Os seus desencontros tanto profissionais quanto pessoais são objetos que fazem com que o seu “ser negro” entre em descompasso com sua condição de figura pública. Tal veio o ajusta a uma paisagem que pinta os negros e populares por meio de tintas da desqualificação e reforçam condições que os destituem de suas experiências enquanto sujeitos históricos.

Os processos de inserção dos negros nos meios de comunicação do país expressam suas conquistas, apesar da discriminação e práticas de dominação. A própria ação nos referidos cenários, produtoras de significações vinculam-nos, quase sempre, à escravidão. Todavia, a atuação de seus antepassados constitui referências de suas lutas, por meio táticas e astúcias entrevistadas nas brechas. Assim, a “conquista” desses artistas pode ser vista como oportunidade em se sobrepor aos referidos resquícios que, travestidos em “arte” os silenciam com o mero intento transformá-los em entretenimento.

Nesta perspectiva suponho que, cada negro ocupante do cenário artístico, especialmente cinema e televisão, transforma-se num canal que faz da ausência portadora de presença, na medida em que oportuniza a busca para serem percebidos como sujeitos atuantes e reclamantes de pertencimento social. A escravidão tem significado crucial à lógica da descaracterização pela acentuação do passado no presente, desvalorizando o universo cultural afro-brasileiro e, de forma positiva, dimensionando o olhar ao universo social negro, afirmando suas práticas em meio aos conflitos e contradições.

A meu ver, o ano de 1949 é a ocasião em que Sebastião como Prata, por meio do filme “Também Somos Irmãos”, relaciona-se diretamente à questão do negro no país. Se tomada a referida data como ponto de análise, constataremos que, até o ano de 1993, ocorre um crescimento gradativo da presença dos negros nos cenários culturais. Isto é, uma incorporação de novos atores negro no cinema brasileiro, e sobretudo, no que tange à melhoria dos salários a serem pagos aos mesmos.

Nos diversos momentos históricos, os mesmos se fizeram visíveis em menor ou maior grau nos diferentes setores. Entre as décadas de 1930 a 1960, observa-se a sua pequena visibilidade no cinema e no teatro, sendo Sebastião um dos poucos negros que se publicizou nesses espaços.¹⁶ Se até 1950 é “único”, a partir

¹⁶ Ressaltamos que os Trabalhos de Ana Karícia Dourado e Deise de Brito ao problematizar o papel e a importância das Companhias Negras de Revistas para o desenvolvimento tanto do cinema quanto do teatro no país e, sobretudo, a relevância da mesma no processo de formação artística de Prata, nos revela a dinâmica e a presença desses atores negros no país, ao afirmar sua cultura e seus modos de vidas. Isto é, as referidas companhias se faz manifestadoras da condição dos negros como agentes produtores de práticas culturais no país, cujos processos de construção de peças, se valia dos seus universos culturais, os quais ao serem manifesto aos leitores em suas apresentações e, sobretudo, pelos olhares dos críticos ressaltava a qualidades dos atores e das peças criadas e desenvolvidas pelos negros.

de então, paulatinamente, outros foram se firmando tendo, na década de 1970, conseguido significativa ampliação, especialmente no cinema e televisão.

Cada personagem por ele criado demonstra como o mesmo se apropria do universo social para sua criação, quer para o cinema ou televisão, cuja proximidade de tipos e caracterizações podem levar à confusão entre sujeito e ator, diante da “diluição” do mesmo em meio aos personagens que, no entanto, requerem uma compreensão particularizada em relação às suas lógicas criativas, vinculadas aos espaços ocupados nas tramas.

Sebastião como Prata requer ser entendido como sujeito social, um profissional que se vale de sua realidade para assegurar a possibilidade de sobrevivência. Daí, o entrecruzamento do morro, samba, cachaça, religiosidade e paternalismo serem expressivos nas narrativas presentes nas obras, em diálogo constante e intenso com a realidade social.

Na criação de seus personagens, Sebastião como Prata não apenas se vale de suas vivências e também das dos demais sujeitos, dentre as quais aquelas de seus antepassados que lhes chegam via terceiros, leitura, ouvir contar ou outras formas. Tal aspecto aproxima, num primeiro momento, os personagens de sua própria experiência, fazendo-os relacionais, mas não equivalentes. Sebastião como Prata distancia do ser ator, ao ser indagado sobre a deformidade do negro e responder que “nunca se achava um negro representando, mas um ator representando.”¹⁷

Considerando a dialogicidade relacional pluralizadora do real ficcionalé que descolam-se sujeito e personagens, fraturando o tido como unívoco em multiplicidades reclamantes de suas respectivas historicidades. Desta feita, não se equívaleo real de Sebastião ao real ficcional de seus personagens, mas apenas relacionam por aproximações e distanciamentos.

Na sua luta pela sobrevivência, funda uma poesia própria que lhe faculta lidar com a diversidade situações pelo viver. Daí, recorre à religiosidade, ao álcool, aos ensinamentos das famílias que o criaram e à sua própria experiência em Uberlândia no alcance de fazer-se então negro e carioca. No Rio de Janeiro, se pluraliza em cidadão negro, ator, músico, pai, figura pública, amante, boêmio, político e produto cultural dentre outras adjetivações vinculadas ao experimentado que o constitui enquanto pessoa na sua afirmação de sujeito social.

Embora Prata assuma tais qualificativos, não se exime de ser negro. Suas representações, via meios comunicação, o espraiam também para além do âmbito artístico ao evidenciar sua negritude. Tal processo, no entanto, é instituidor de sua memória por lembrança que o desqualifica reforçando o seu ser negro.

A pluralidade de adjetivações que compõe o viver de Sebastião Prata manifestam sua complexidade em fazer-se um cidadão negro. Expressa suas táticas

¹⁷PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Transcrição da entrevista ao Programa Roda viva. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/203/entrevistados/grande_otelo_1987.htm Acesso em: 23/07/2015.

e astúcias como estratégias de sobrevivência. Prata nos orienta o olhar para ele nos conduzindo à complexa realidade experimentada pelos negros em Uberlândia, São Paulo e Rio de Janeiro. Manifesta sua participação ativa como reclamante que seconstitui em cidadão brasileiro, sem abrir mão de seus valores pelos quais, cotidianamente, trava a disputa pelo direito de pertencimento e de sujeito de sua história.

Dáí, sua crença no futuro ao perceber o crescimento da participação negra nos diversos setores e, em especial no artístico, pela ampliação dos mesmos no cinema, televisão e teatro. Sua visão da luta pela sobrevivência perpassa a dos demais negros em que a questão econômica impossibilita a “regimentação” social em prol da educação e cultura, tornando-se o racismo e o preconceito mínimos diante de seus objetivos e perspectiva de luta:

JS: Otelo, nós temos pouquíssimo tempo, mas, quando você disse que às vezes pessoas pensam que você é alienado, eu quero dizer, por tudo do que eu te conheço, te quero bem, te respeito, por você ter sido o precursor que é, e ser o gênio que você é, e eu concordo com isso, a minha pergunta final seria a seguinte: 100 anos de Abolição, como você vê o negro a partir de 1989, de agora, já?GO: Eu poderia ser otimista, poderia fazer um elogio, mas a responsabilidade que o negro adquire a partir de 1988 é muito maior. É muito maior porque através de vários caminhos, aos trancos e barrancos, o negro conseguiu chegar aqui. Ele tem a obrigação de passar três vezes, no mínimo, dessa meta, consolidar-se, e eu digo novamente, é uma questão mais social e econômica, do que uma questão de preconceito contra o negro. Porque o preconceito na raça humana é contra muita coisa. A raça humana se coloca de um lado contra aqueles que acham que são marginalizados, e fim de papo. Tanto faz ser negro como branco, existe a separação de classe social. A separação econômica existe. Então nós temos que nos capitalizar para poder caminhar mais cem anos num progresso tecnológico, num progresso intelectual. Porque os intelectuais brancos também reclamam de não terem onde publicar seus livros, onde passar seus filmes, onde fazer seu teatro. Nós não temos espaço, porque infelizmente, globalmente, nós estamos atrelados ao capitalismo que vem de outras terras.¹⁸

Desse modo, Prata se faz a expressão futura de seus antepassados ao apropriar-se de seus legados na construção de seu presente e vislumbra, pelo teatro

¹⁸PRATA, Sebastião Bernardes de Souza. Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de março de 1988. Série 100anos de abolição. In: BARBOSA, Maria trindade (org.). **Consciência Negra, Depoimento de Grande Otelo**, Haroldo Costa, Zezé Macedo, São Paulo, MIS Editorial, 2003. p. 82-83.

da vida, um novo horizonte de expectativa apoiado nos predecessores em diálogo com atualidade.