



Grande Oтелo e Oscarito. A dupla do barulho — 1953 de Carlos Manga. Grande sucesso nas telas nacionais.

FC — Você é o primeiro ator negro de grande repercussão no cinema brasileiro. Antes de você, houve outros?

GRANDE OTELLO — Na verdade, eu não fui o primeiro ator negro de repercussão no cinema brasileiro. Eu li no livro *A belle-époque do cinema brasileiro* que o primeiro foi o Benjamin de Oliveira, que trabalhava pintado de branco. Fez *O guarani* pintado de branco... E agora lembrei de outro ator negro de sucesso antes de mim: foi o Apolo Correia, que eu vi numa peça de teatro. Lembro que em 1927 foi fundada no Rio a Companhia Negra de Revistas. O maestro era o Pixinguinha e havia atores negros como o Osvaldo Viana, o irmão dele (cujo nome não me lembro), depois veio um meio intelectual que esteve na França e se chamava Randal *le Chocolat*. Eles formaram essa companhia negra que estreou no Rio e quando foi para São Paulo, para o teatro Apolo, eu fui chamado pelo Oduvaldo Viana (o pai) para fazer a apresentação da companhia. Nessa altura, eu estava com 10 anos de idade e estourei. Depois saí de lá e quando fui para o cinema já estava bem maiorzinho. No Rio de Janeiro, quando eu cheguei, eu lembro do Mingote, que inclusive foi meu colega na Companhia Negra de Revistas. Eu estava para fazer um papel no filme *Favela dos meus amores*. Aí eu esperei o pessoal do filme na antiga Feira de Amostras e eles não compareceram. Não sabiam onde me encontrar, porque naquele tempo quem tomava conta de mim era o Jardel Jércolis. Cuidava da minha vida, foi o empresário que me trouxe pro Rio em 1935. Eles encontra-

ram o Mingote e este entrou na *Favela dos meus amores*, que por isso não foi meu primeiro filme. Este foi *Noites cariocas*, mas o que mais marcou como estréia foi *João Ninguém* com o Mesquitinha. Eu fazia o papel de um molequinho empregado de uma pensão, e o Mesquitinha era um compositor — o argumento era do João de Barros. No aniversário da namorada dele, ele fez uma música para ela, que trabalhava numa casa de músicas. E ele foi roubar uma rosa que queria mandar junto com a música. Então pulou o muro, foi apalhado pelo dono da chácara e, pelo muro, me dava a rosa — e gritava “corre, corre, vai entregar a Fulana!” Então eu saía correndo, ia atravessar a rua, não via, o automóvel me atropelava, a rosa e a música se perdiam. O Mesquitinha acabava na cadeia, um malandrinho achou e gravou a música, fazia o maior sucesso, e o Mesquitinha preso, ouvindo tocar pelo rádio. A namorada era a Dinorah Marzulo e o vilão era o Rafael de Almeida. Mas eu detesto esse negócio de dizer que eu surgi como ator negro de sucesso. Eu surgi como ator, não é importante a cor do ator. O ator é ator, de qualquer cor, raça ou tamanho.

FC — No início da sua carreira você fez dois filmes muito importantes e que hoje estão desaparecidos: *Moleque Tião* e *Também somos irmãos*. De que tratavam esses filmes e qual foi a sua repercussão na época?

OTELLO — Depois do *João Ninguém* eu comecei a fazer sucesso, mas esse só veio maior na Atlântida, nos anos 40. Aí se montou uma cooperativa, da qual faziam parte o Alinor Azevedo, o Moacir Fenelon, eu, e outro que não me lembro o nome. Nesse primeiro filme foi uma espécie de documentário, *Poeira de estrelas*. Teve uma crítica boa e ruim ao mesmo tempo, do Pedro Lima, que dizia: “o ator Grande Otello está precisando urgentemente de uma prótese”, porque eu estava sem um dente. Fizemos *Astros em desfile* e depois desse a Atlântida resolveu produzir *Moleque Tião*, com o diretor José Carlos Burle. Ele achava que eu era o tipo ideal para o papel. Não me lembro direito do argumento, só de umas cenas esparsas. Eu era marmiteiro de uma pensão, mas deixava a marmitta para jogar figurinha com os outros moleques da rua. Numa cena, o pai do personagem Zé Laranja morria atropelado e eu dizia pra ele: “Que é que tem ficar sem pai? Pai às vezes até atropalha”.

FC — Esse filme tratava de preconceito racial ou não?

OTELLO — A primeira vez mesmo que se abordou o problema racial no Brasil foi com o *Também somos irmãos*, também do Burle. O argumento era do Alinor Azevedo. Era a

história de um negro criado numa família branca (o Aguinaldo Camargo) e nessa família havia uma moça. Ele formou-se em advocacia e quis casar com ela, mas não pode. Eu me lembro das palavras que o Sérgio de Oliveira, o pai, dizia: “Mas que absurdo, você casar com a moça!” Eu fazia o irmão de Aguinaldo, mas era um malandro, um transviado, da pesada. Vivía dizendo a ele que esse negócio de estudar não levava a nada, e tal. Tinha uma cena, na porta de um botequim e o dono português dizia para mim: “por que tu não ages como o teu irmão, que é um preto de alma branca?” E eu saía do botequim dizendo que “negro de alma branca para mim é fantasma”. Analisando essas frases, comecei a ver nelas uma profundidade muito grande. Hoje em dia a gente está se movimentando no sentido de socialmente fazer uma maior integração da raça. Tenho certeza que vamos encontrar grandes dificuldades, porque existe também o racismo do negro contra o negro.

FC — Você não acha que o ator negro só faz papéis subalternos?

OTELLO — Um problema que não discuto mais é esse de negro fazer papel de criado ou de grão senhor. Eu me apresentei para receber o prêmio *Molière* e fui citado na coluna do *Zó-zimo* como o mais elegante da noite, porque soube vestir a roupa. Então, isso é um problema da própria pessoa, não tem nada a ver com a distribuição de papéis. É verdade que nós, negros, sofremos uma certa discriminação, mas isto não parte, realmente, de empresários. Essa discriminação parte dos autores, que não retratam a vida brasileira como ela deve ser retratada.

FC — Embora você tenha se especializado em papéis cômicos, existem algumas notáveis interpretações suas de cunho dramático, por exemplo. *Amei um bicheiro*, *Rio zona norte*, *Assalto ao trem pagador*, *Lúcio Flávio*. No teatro você também, volta e meia, interpreta um monólogo patético chamado *Stella*. Você gostaria de ter feito mais papéis deste tipo?

OTELLO — Meus desempenhos dramáticos estavam dentro de mim. Eu tive como mestre e professor o Mesquitinha, que foi um grande ator na sua época, e que tanto fazia rir como chorar. Então ele passou isso para mim através de ensaios cansativos. Eu lembro que chegava no teatro às 2 da tarde e ficava batendo o texto com o Mesquitinha até às 6, coisa que hoje em dia não se faz mais em teatro, nem no cinema. O ator se ressentia do diretor de ator, e eu só não faço isso porque não tenho oportunidade.

FC — Havia alguma coisa de biográfico nos personagens que você interpretou?

OTELO — Eu sempre fiz do meu trabalho a minha vida pessoal, *Moleque Tião* eu fiz dele a minha vida. Quando fiz *Também somos irmãos*, passei a viver o personagem. Em *Amei um bicheiro*, também. As cenas eram como se saíssem realmente de dentro de mim, Sebastião Prata. Nos filmes novos eu me libertei mais. Outro filme que tinha muito a ver comigo era *Rio zona norte*, porque eu sou compositor, apesar das músicas do filme não serem minhas. Minha atividade de compositor ficou muito restrita com os outros trabalhos de teatro, cinema, televisão. Nesta peça que estou atuando (novembro de 1981), *Cabaré S.A.*, fiz a letra de um tango de parceria com o Caique Botkay, é a música que eu canto no início da peça.

FC — Em 1941 você participou de um dos episódios de *It's all true*, que o Orson Welles começou aqui no Brasil e ficou inacabado. Qual era exatamente a sua participação?

OTELO — O Orson Welles foi um grande amigo, um grande sujeito. Dentro do que ele tinha que fazer — dentro do plano que a América do Norte estabeleceu como necessário para ele fazer com a América Latina e tal — o nosso relacionamento particular foi muito bom. Eu acho que ele era sincero e até hoje ele diz que eu sou o melhor ator que ele já viu. Inclusive quando passou na França o *Otália da Bahia* (Nota: título francês de *Os pastores da noite*) do Marcel Camus, ele deu uma entrevista no *Le Figaro* dizendo que o filme era ruim e só se salvava porque tinha um ator chamado Grande Otelo. Eu tenho saudades do Orson Welles. No filme, o que ele quis de mim, eu fiz. Não lembro direito a história. Eu e o Herivelto Martins tínhamos de lidar com uma escola de samba, e o meu papel era uma intervenção lá com o samba, muito boa até. Mas a parte do Brasil foi muito mutilada na América do Norte, porque eu me tornei a figura principal e não tinha nada escrito de contrato nem coisa nenhuma, então cortaram todas as partes em que eu entrava e jogaram no fundo do mar.

FC — Fale um pouco dos seus papéis cômicos, da dupla com Oscarito, etc.

OTELO — Na verdade, eu sempre fiz muito mais papéis cômicos do que dramáticos. Eu comecei a querer ser ator já com sete ou oito anos de idade, em Uberlândia, quando entrei num picadeiro de circo vestido de mulher, travesseiro na bunda, fazendo a mulher do palhaço. Eu gosto de todas as comédias que eu fiz nos tempos da Atlântida e da dupla com o Oscarito. O trabalho com ele era bom, funcionava normalmente, sem bronca nem nada. O Oscarito só reclamava com os diretores, comigo não. Sempre aceitou os meus atrasos, as minhas bebedeiras. E os diretores não me falavam nada. Só há pouco tempo eu vim saber pelo José Carlos Burle que ele realmente reclamava bastante, mas comigo nunca disse nada. Naquele tempo era mais uma coisa de sonho, idealismo, heroísmo, fantasia. Eu não reclamo muito dessa época, não. Era bem melhor, sabe, a gente era mais ignorante, mas vivia mais gostosamente.

FC — Você tem acompanhado o surgimento de diretores negros no cinema brasileiro, Pitanga, Valdir Onofre, etc.?

OTELO — Sei que tem gente muito boa por aí, mas filme de longa-metragem do Valdir Onofre eu não me lembro de ter visto nenhum. Só vi um documentário muito bom que ele fez, sobre um pintor que saía de casa todo o dia na mesma hora, pegava o trem, e depois enlouquece, começa a jogar tinta em cima de todo mundo. Acho que era produzido pela Maria do Rosário Nascimento Silva. (Nota: o nome do filme é *Quarta-feira*). Do Antônio

Pitanga eu vi *Na boca do mundo*, gostei, achei que era uma *nouvelle-vague* fora do tempo. E o Zózimo Bulbul fez um que era a exaltação dele mesmo. De certo modo, pode até ser um libelo da raça através de imagens, mas como o Zózimo tem, ou teve, uma imagem de ser um negro bonito, isso bateu em mim de outro jeito. (Nota: o nome deste filme é *Alma no olho*).

FC — Na sua opinião, quais são os grandes atores negros do Brasil? Tem algo que gostaria de dizer aos que agora se iniciam na carreira?

OTELO — Hoje em dia, como grande ator negro, eu posso citar o Milton Gonçalves. Tem um físico bom, boa cabeça, uma cultura sólida. Acho que ele pode desempenhar grandes papéis e que tem sido pouco solicitado exatamente porque os autores não escrevem dentro da realidade brasileira. Outro grande ator de hoje é o Jorge Coutinho. Mas antes, nos filmes em que participei, não encontrei outros atores negros que se destacassem. A não ser o Aguinaldo Camargo, que se destacou também como ator de teatro através do Abdias Nascimento, com peças muito interessantes. Foi quando surgiu o Teatro Experimental do Negro e houve aquele entusiasmo maior. Agora, pra essa turma que está começando, eu não tenho nada a dizer. Eles tem muita garra, muita fibra, tanto para representar, quanto para cuidar da parte técnica. Estão acordados para todos os setores da arte. Então, eu não tenho nada a dizer a esta turma, porque eles estão mais preparados do que eu. Eu não tive escola de teatro e cinema, eu não sei nada disso. Eles sabem.

entrevista a Geísa Mello



Grande Otelo e Angela Maria. Rio zona norte — 1957 de Nelson Perreira dos Santos. O compositor humilde e a grande cantora encontram-se na Rádio Nacional.



Grande Otelo. Macunaima — 1969 de Joaquim Pedro de Andrade.

JOSÉ CARLOS BURLE

Depoimento do cineasta José Carlos Burle a FILME CULTURA sobre as sinopses dos filmes, *Moleque Tião*, e *Também somos irmãos*, hoje desaparecidos.

Alinor Azevedo, ao escrever o enredo de *Moleque Tião* inspirou-se na vida de Grande Otelo, mas não se ateu à sua biografia. Utilizou-a em linhas gerais, dando ênfase a episódios verídicos de grande efeito cômico, mas acrescentou-lhe, no entanto, situações puramente fantasiosas que muito contribuíram para o enriquecimento da trama. Em breve síntese, o enredo consiste na história de um negrinho do interior fascinado pela idéia de ser artista e que, tendo visto no jornal a notícia de que uma Companhia Negra de Revistas vinha obtendo grande sucesso no Rio, para lá se dirige pegando carona nos mais variados meios de transporte. Vai ao teatro, onde o informam que aquela noite a companhia encerra sua temporada, dissolvendo-se a seguir. Trava conhecimento com o maestro (Custódio Mesquita) para quem exibe seus dotes artísticos, e o leva para uma pensão cuja dona (Sara Nobre) o emprega como entregador de marmitas. Dias depois, faz amizade com Zé Laranja, filho de um português que vende laranjas. O emprego é duro, mas tem certeza que seu dia chegará. Um dia, fica observando os moleques que jogam baralho num terreno baldio, quando chega a polícia. Os moleques fogem. Ele fica e vai terminar num orfanato, de onde tempos depois consegue fugir e tenta voltar inutilmente ao antigo trabalho. Ao procurar seu amigo Zé Laranja, assiste ao atropelamento do velho laranjeiro, que morre no local. Volta para o orfanato, levando desta vez o amigo, mas terminam fugindo. É quando ele reencontra o maestro, que resolve lhe dar uma chance. Chega a noite de estréia, o êxito é total. E, para sua maior alegria, o diretor do orfanato conseguira trazer sua mãe do interior para abraçá-lo.

Já *Também somos irmãos* é a história de um viúvo rico cinquentão, que por não ter filhos, adota quatro crianças: duas brancas (Vera Nunes e Aginaldo Rayol) e duas negras (Aguinaldo Camargo e Grande Otelo). Na infância tudo correu bem, mas com o correr do tempo, as coisas foram se modificando. As limitações aos negros vão se acentuando e chegam a tal ponto que se transformam em verdadeiras humilhações. Camargo a tudo se submete, porque amando Vera em segredo, quer terminar seus estudos de Advocacia e, quem sabe, vir a ser alguém e merecê-la. Otelo, sem pretensões e sem estímulo, abandona o lar e vai viver no morro entre marginais. Camargo tem também grande ternura por seu irmão branco caçula, que interpreta com linda voz as canções que ele compõe nas horas vagas. Acontece que o velho descobre os excessos de zelo que tem com Vera e o expulsa de casa, proibindo até de visitá-los. Ele então vai residir numa favela e é lá que se forma em Direito. Convida Vera para a formatura, mas ela é proibida pelo pai. Ele espera em vão. Dias depois Otelo, já um marginal, é preso e processado por contravenção. Camargo tem aí a sua primeira causa. Vai defender em juízo o próprio irmão, e o faz de maneira tão comovente, que consegue a absolvição. Nesta época surge um requintado vigarista, de boa presença e bem falante (Jorge Dória) que se aproxima de Vera para tentar o golpe do baú. Otelo, que desconhece os sentimentos de Camargo para com ela, aceita servir de intermediário mediante promessa de boa remuneração. Depois do breve namoro, já se fala em noivado.



Aguinaldo Camargo, Grande Otelo Também somos irmãos - 1949 de José Carlos Burle. Um autêntico melodrama racial.



Grande Otelo. Moleque Tião - 1943 de José Carlos Burle. Inspirado na própria vida do ator.

Camargo descobre a trama e procura o velho para impedir que isso aconteça, mas o velho o escorraça alegando ciúme da sua parte. Na noite do pedido de casamento, Rayol canta uma canção de autoria de Camargo, cuja letra esclarece a Vera, através de símbolos, seus reais sentimentos para com ela. Logo a seguir, alguém avisa a Dória que no jardim tem um preto que quer falar com ele. Acharo ser Otelo, ele vai atendê-lo, mas se surpreende ao encontrar Camargo. Inicia-se uma ríspida discussão, logo seguida de agressão física. A luta é violenta e Camargo vai levando a melhor. Dória saca um revólver. Camargo tenta desarmá-lo, mas a arma dispara, atingindo o adversário, que tem morte instantânea. Rayol, que vinha chegando, assiste perplexo ao trágico desfecho. Dado os antecedentes, toda culpa recai sobre Otelo, que imediatamente é preso. Rayol resiste a todas as pressões e ameaças para contar o que viu. Estava escuro, nada viu, nada sabe. Camargo ao ver nos jornais que seu irmão foi detido em seu lugar, vai procurá-lo e pergunta-lhe porque confessou. Otelo responde que mais dia menos dia, aquele será o seu fim. Além disso, Camargo solto poderá defendê-lo, enquanto ele solto nada poderá fazer. Camargo não aceita o seu sacrifício e resolve se entregar. Ao se despedirem, Otelo diz: "Mano, você é a única coisa decente que eu tenho na vida..." Rayol, desesperado, conta a Vera o que presenciou, mas sabe que por ser menor, o seu depoimento não terá valor jurídico. Só ela poderá salvá-lo. Ela reluta, mas por fim acaba cedendo; irá depor como se também tivesse presenciado. E é o seu testemunho, somado ao fato do revólver pertencer ao Dória e nele não constarem as impressões digitais de Camargo, que lhe valeram a absolvição. Vera continua traumatizada pelo drama. Camargo a procura para agradecer e pedir perdão pelos sofrimentos que causou. Ela responde-lhe que nada tem a agradecer, ela só fez o que lhe pareceu justo, nada tem a lhe perdoar - mas prefere que ele não a procure nunca mais.

O filme não foi um sucesso de bilheteria por um simples motivo: os brancos se sentiam inconfortavelmente atingidos com a denúncia, e os negros não se encontravam suficientemente politizados para alcançar a sua mensagem. Os militantes, como o Abdias Nascimento e a Ruth de Souza, me parabenizaram efusivamente. Lamento que tenham se absterido de manifestações públicas. Quanto à crítica, a Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos lhe outorgou o prêmio de melhor filme nacional do ano de 1949.

depoimento prestado por carta a João Carlos Rodrigues

RUTH DE SOUZA

FC — Como começou a sua carreira cinematográfica?

RUTH DE SOUZA — Comecei em 1945, no Teatro Experimental do Negro. Fui levada para a Vera Cruz pelo Alberto Cavalcanti e lá atuei em *Ângela*, *Candinho*, *Ravina*, *Terra é sempre terra*, *Sinhá moça*... Com o José Carlos Burle fiz *Também somos irmãos* em 1949, que já abordava a questão racial. Fiz mais de trinta filmes, incluindo até co-produção estrangeiras. Fora da Vera Cruz, os mais importantes foram *A morte comanda o cangaço* do Carlos Coimbra e *Assalto ao trem pagador* de Roberto Farias.

FC — Ruth, essa entrevista é sobre o negro no cinema brasileiro...

RUTH — Tenho 34 anos de carreira e já dei muitas entrevistas. Sempre caem nesse tema — o negro. Às vezes eu fico pensando: não será uma forma de discriminação? Então eu me pergunto: qual o problema do negro no teatro, no cinema? Do negro no mundo? É uma coisa muito difícil de explicar, muito complexa. Eu sei que a cor da pele incomoda, incomoda no mundo inteiro, mas o negro é uma raça digna como outra qualquer, e eu gostaria que fosse vista de outra maneira.

FC — O cinema brasileiro tem dado oportunidades ao ator negro?

RUTH — Apesar dos pesares, o cinema tem dado maiores oportunidades do que o teatro ou a televisão. Mas pela porcentagem de negros e mestiços na população do Brasil, eu acho que nós, atores negros, somos muito poucos. Eu conto o Milton Gonçalves, Léa Garcia, Zózimo Bulbul, eu, Cléa Simões, e mais recentemente, a Zezé Motta. A atriz negra é sempre relegada a símbolo sexual, em geral aparece rebolando, mostrando o traseiro pra gringo ver, e as pobres coitadas ainda acham que estão fazendo "arte". Ou então, é a desgraçada das favelas. O cinema brasileiro nunca mostrou uma imagem da família negra com seus problemas cotidianos, como todo mundo, independentemente da cor da pele. Existem famílias negras que me cobram isso: porque você só faz papel de criada, escrava, marginal ou babá? A imagem do negro brasileiro mostrada pelo cinema, teatro e TV, ainda é uma imagem mentirosa.

FC — *Xica da Silva* do Carlos Diégues, é um filme muito atacado por certos setores negros. Você viu?

RUTH — Tempos atrás, eu fiz três anos de pesquisa histórica, e um roteiro sobre a verdadeira Xica da Silva. Nenhum produtor se interessou. O filme do Carlos Diégues é muito bonito plasticamente, mas uma versão falsa e infeliz do personagem histórico. Uma diversão para branco ver, carnavalesca...

FC — Com raras exceções, a atriz negra é a eterna coadjuvante...

RUTH — Mas quem no Brasil faz papel principal no cinema? Negra é só a Zezé Motta e aquela mulata da propaganda da sardinha, Adele Fátima, que fez um filme horroroso, *Histórias que nossas babás não contavam*, com uns anõezinhos nojentos, que só de ver o trailer eu quase morri de vergonha! Ah, teve mais aquela outra a Juciléa Telles que estrelou *A gostosa da gafeira*, um desrespeito, uma vergonha! Meu trabalho nesses trinta e tantos anos de carreira foi de valorizar o negro e passar dele uma imagem melhor. Então, fico rotulada de coadjuvante. Essa é uma palavra que eu quero suprimir! Eu sou uma atriz, uma excelente atriz! Não pergunte a mim porque eu sou sempre coadjuvante: essa pergunta não é para mim, é para os produtores e fim de papo.

FC — Então você já sofreu algum tipo de discriminação?

RUTH — Declarada, não. Mas, revendo minha carreira, com sete premiações, era de esperar que eu tivesse trabalhado um pouco mais. Todo mundo passa a mão na minha cabeça: "você é maravilhosa, adoro o seu trabalho". Mas fica por isso mesmo.

LÉA GARCIA



Léa Garcia. A deusa negra — 1978 de Ola Balogun. Co-produção Brasil/Nigéria sobre intelectual africano que busca antepassados no Rio e Bahia.

FC — Resuma rapidamente sua carreira cinematográfica.

LÉA GARCIA — Eu comecei no Teatro Experimental do Negro, com o Abdias do Nascimento. No cinema, meus principais trabalhos foram *Orfeu negro* do Marcel Camus em 1957, depois *Os bandeirantes*, *Ganga Zumba* em 1963, *O Forte*, *Ladrões de cinema*, *A deusa negra*. Hoje, faço mais TV.

FC — Qual o seu depoimento sobre o ator negro no cinema brasileiro?

LÉA — O trabalho do ator negro está condicionado a uma especificação do roteiro. Ele não é escolhido pelo seu valor, mas pelo fato de ser negro e atender algum requisito que pede isso. Isso restringe o seu trabalho, não há possibilidade de continuidade. O ator negro está sempre estreando. O cinema brasileiro, com raríssimas exceções, oferece à mulher negra apenas papéis onde interpreta um objeto sexual, ou uma empregada doméstica. Coisa que agrada ao sistema. Apesar de achar o trabalho da Zezé Motta maravilhoso, *Xica da Silva* tratou a mulher negra como objeto sexual do colonizador português. Isso foi muito mais enfatizado do que a história real do personagem, que tem um caráter muito sério e libertário. Mesmo assim, a Zezé deu a volta por cima e conseguiu um trabalho excelente. Isso é uma barreira difícil de ser rompida. Geralmente, a comunidade negra cobra muito do nosso trabalho na TV e no cinema



CARLOS DIEGUES

FC – Grande parte dos seus filmes têm negros em personagens importantes e até mesmo como protagonistas. Você é muito interessado em cultura negra?

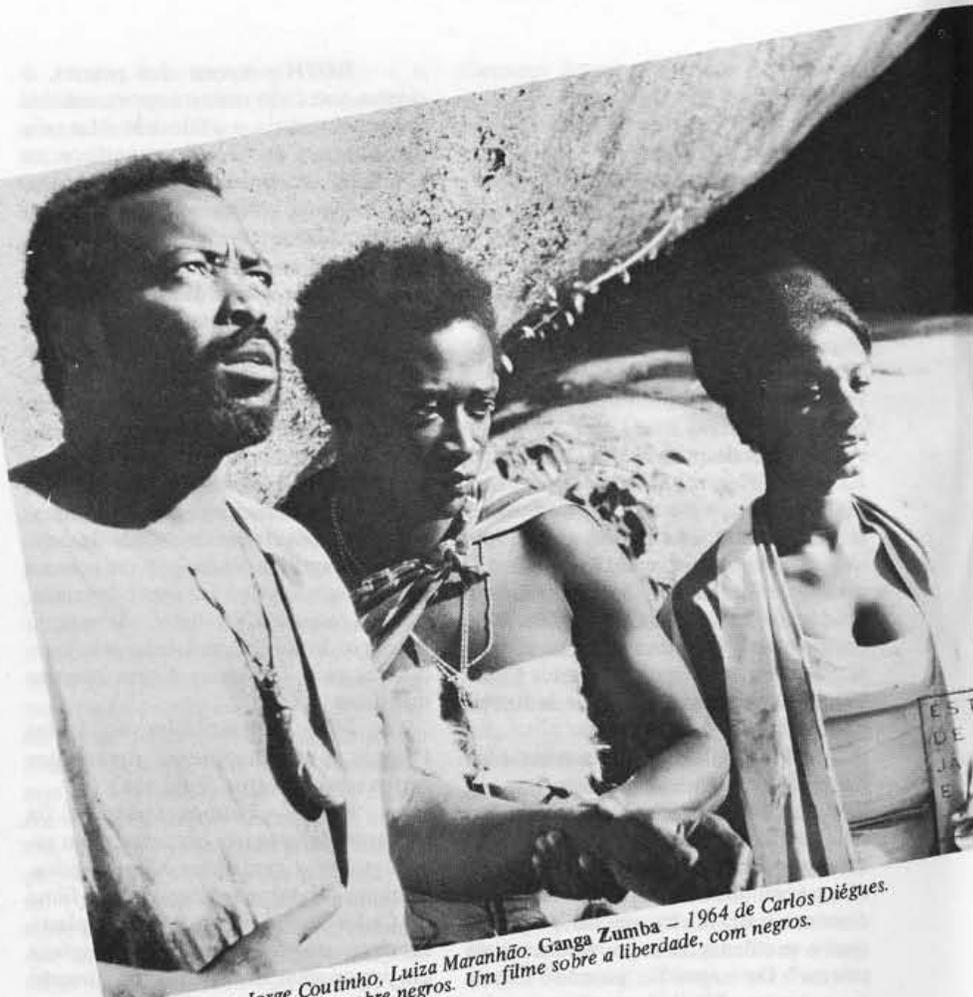
CACÁ DIÉGUES – Eu estou de acordo que sou um dos poucos cineastas brasileiros, e isso é lamentável, que puseram o negro brasileiro no cinema moderno. Praticamente só eu, o Glauber e o Nelson Pereira dos Santos fizemos isso sem demagogia ou paternalismo. O negro surge nesses filmes com a mesma naturalidade com que aparece na sociedade brasileira. Sem realçar artificialmente, mas mesmo assim tentando inquirir seu papel dentro de tudo. Isso não significa, entretanto, por um lado que eu seja um especialista em cultura negra, e também muito menos que o negro esteja falando através de mim, ou seja, que eu esteja como porta-voz. Por motivos que eu mesmo desconheço, me interesso muito por certos aspectos da cultura negra e pelos personagens populares. Mas não acho que tenha feito filmes negros, nem sobre negros. Fiz filmes com negros.

FC – Nem *Ganga Zumba*?

CACÁ – Não considero um filme negro, é um filme sobre a liberdade. *Ganga Zumba* não é um filme sobre o negro, assim como *Escola de samba alegria de viver* (episódio de *Cinco vezes favela*) não é sobre o negro, é sobre a dialética trabalho/prazer, embora 50% dos atores principais sejam negros (1). Aliás, do ponto de vista da cultura negra, *Ganga Zumba* tem coisas que hoje eu faria de outra maneira. Certos equívocos, certas ingenuidades sobre o africanismo religioso que eu chamaria até de folclóricos. Hoje eu tentaria penetrar nesse troço de outra maneira, mas mesmo assim eu não considero um filme negro. . .

FC – Pois há quem considere o final do filme uma elegia ao negro procurar seu próprio caminho sem ajuda do branco.

CACÁ – Não foi essa a minha intenção. Revendo velhos artigos e entrevistas pode-se confirmar que eu já dizia claramente “este não é um filme negro”.



Eliezer Gomes, Jorge Coutinho, Luiza Maranhão. *Ganga Zumba* – 1964 de Carlos Diégues. Nem um filme negro, nem sobre negros. Um filme sobre a liberdade, com negros.

FC – Neste filme e também no *Xica da Silva* você colaborou com o João Felício dos Santos. . .

CACÁ – No primeiro caso eu me baseei num livro dele, mas no segundo, foi o filme que produziu o romance. Quando eu resolvi fazer o *Xica*, chamei o João Felício porque sei que ele sabe ficcionar bem as coisas. . .

FC – Talvez ficcione um pouco demais. . . No *Ganga Zumba* ele pôe o protagonista como filho de Zumbi, sendo buscado numa fazenda para suceder o seu pai – quando na verdade o Zumbi, foi um general rebelde que assassinou *Ganga Zumba*, governante de Palmares.

CACÁ – Eu não estou querendo livrar a cara do João Felício, mas quando o livro foi escrito, as únicas fontes eram o Edson Carneiro e o Artur Ramos, que não tinham ao alcance o volume de fontes primárias que se tem hoje. Só de uns cinco ou dez anos para cá é que os historiadores modernos, basicamente o Décio Freitas, Clóvis Moura, Lélia Gonzalez e Joel Rufino levantaram Palmares a partir de uma visão mais científica.

FC – Essas novas pesquisas estão modificando a história do negro brasileiro. A elite iorubá que o Nina Rodrigues estudou na Bahia, parece que não era só isso. . . A influência bantu parece ter sido muito maior. Quilombo, por exemplo, é uma palavra angolana que significa povoado. . .

CACÁ – Um dos maiores crimes praticados no Brasil foi o Rui Barbosa ter mandado queimar os documentos relativos à escravidão. Todos esses mitos que hoje estão sendo derrubados, os dados não estavam ao alcance do João Felício. Assim, o *Palmares* que estou fazendo agora não vai ser também igual ao *Ganga Zumba* de vinte anos atrás. Eu sou um cineasta e o João Felício é um escritor. Não temos exatamente um compromisso com a pesquisa, procuramos não trair a História, mas o compromisso é relativo: trata-se de uma ficção.

FC – Em relação ao personagem histórico *Xica da Silva* surge o mesmo problema: quase não há fontes de pesquisa a consultar. O mesmo se deu com o *Xico Rei* que o Walter Lima Junior fez. . .

CACÁ – *Xica da Silva* é um problema ainda mais grave. Inclusive eu acho que toda polêmica criada foi um pouco o resultado de uma declaração feita por mim e que na época não foi compreendida. No diálogo que hoje eu tenho com o movimento negro eu revi um pouco, porque na verdade quando eu me interessei em fazer um filme sobre a Xica da Silva, o meu tema não era o escravo no Brasil, mas basicamente por em cena um mito da História brasileira que tinha características que me interessavam. A visão do amor e da liberdade, a tentativa de confrontar uma sociedade européia estratificada com uma coisa mais subversiva, mais carnavalesca – o que na época provocou uma certa polêmica. Assim como *Xica* não é um filme sobre o negro, não é também sobre a mulher, como se tentou enquadrar. As acusações eram basicamente de machismo e racismo. É engraçado, pois do ponto de vista do racismo, o personagem negativo é a branca, que é uma histórica. Portanto, se eu fui racista, foi com os brancos. Do ponto de vista do machismo, houve também um mal entendido . . .

FC – Foi muito visada a seqüência em que a Xica pinta a cara de branco e maltrata a outra negra, ainda escrava, que não quer obedecer. Talvez achassem que tudo que um personagem diz é automaticamente endossado pelo autor. . .

CACÁ – Exato. *Xica da Silva* foi um filme que rompeu com uma tradição clássica do cinema político de então, o herói exemplar que passava pela tela fazendo, não ações revolucionárias, mas discursos revolucionários cheios de virtudes e soluções. A Xica não é exemplar, erra muito no correr da narrativa. Comete o erro básico de tentar a própria liberdade sem compreender que esta era também a liberdade dos outros, tanto é que ela se estrepia, não resulta. Na verdade, o único momento mágico e realizado de *Xica da Silva* é o final, na metáfora do encontro do inconsciente popular revolucionário do intelectual de Vila Rica. Esse encontro faz soar os sinos da cidade, mas a metáfora escapou às pessoas, que queriam na pele dela uma guerrilheira à la Che Guevara. Acho que o filme ensina que não devemos, necessariamente, condenar o herói que não acerta sempre – e isso incomodou muito.

FC – Você acredita na existência de um público negro? O Antônio Pitanga diz que o cineasta negro tem de enfrentar primeiro o produtor que não acredita nele, e depois o público negro que também não vai ver o filme dele. Você acredita nisso? Há também os que dizem que o negro nem tem dinheiro para ir ao cinema . . .

CACÁ – Isso me parece um pouco precipitado. Uma das maiores emoções da minha carreira de cineasta, talvez a maior, foi quando estreou o *Xica* e eu fui ver a platéia no super-popular cine Madureira. Tinha polícia na porta porque as pessoas estavam dançando dentro do cinema e praticamente quebrando tudo. Eu fiquei vendo aquele espetáculo e saquei que havia uma espécie de revanche social naquelas pessoas, que eram noventa por cento negras. Em certo momento, me deu até medo. Elas levantavam da cadeira em todos os momentos de vitória da Xica na tela . . .

FC – Isso não contradiz o fato de você achar que não faz filmes negros ou sobre negros? Será que você não fez um, mesmo sem perceber?

CACÁ – Houve uma imediata identificação com o personagem, que nunca pensei que fosse ser tão grande, e isso fugiu totalmente do meu controle. Talvez porque nós sempre identifiquemos as forças que modificam a sociedade com pregação ideológica, esquecendo que elas têm todo um componente não ideológico, a própria necessidade de procurar o prazer etc.. E *Xica da Silva* é isso, uma carnavalização histórica . . . Foi isso que causou o sucesso popular e provocou a irritação dos intelectuais.

FC – Isso já não apareceria no personagem que a Léa Garcia interpreta no *Ganga Zumba*, que troca Palmares por um companheiro?

CACÁ – Exatamente, eu estava pensando nela. O personagem da Léa Garcia anuncia os personagens do Pitanga em *A grande cidade* e *Quando o carnaval chegar*, o personagem Xica da Silva e o casal de *Bye bye Brasil*.

FC – Haveria então uma nítida evolução dentro da sua filmografia, desde *Escola de samba* (onde o negro troca a quadra e a dança pelo sindicato) até a *Xica*, passando pela Léa Garcia em *Ganga Zumba*. É isso?

CACÁ – É. No *Escola de samba*, é claro que há uma racionalização para preferir o sindicato, mas a coisa fica meio em aberto, o filme termina com o garoto voltando para o morro. Todos os meus filmes são sobre isso, não a luta da liberdade, mas de como usá-la.

FC – Outros filmes seus também têm personagens negros . . .

CACÁ – Nos *Herdeiros* não, mas em *A grande cidade*, *Quando o carnaval chegar* e *Joana francesa*, onde o tema central não é negro, há personagens negros importantes. Isso é uma qualidade deles.

FC – Você colaborou com o filme que o Pitanga dirigiu, *Na boca do mundo*. Tem acompanhado o surgimento de novos cineastas negros?



CACÁ – Eu não conheço todos os filmes dirigidos por negros, vi apenas o do Pitanga (que fiz o argumento) e o do Valdir Onofre, *As aventuras amorosas de um padeiro*. Eu acho que o filme do Pitanga, entre outras qualidades, têm uma grande que é a de ser um filme onde o negro surge de maneira totalmente espontânea. Ao contrário do que você disse que acham de *Ganga Zumba*, eu não acho que a solução para o negro brasileiro seja o *apartheid* ao contrário. No quilombo de Palmares, o mais interessante é o projeto de utopia brasileira, pois lá tinha também brancos e índios. Eu acho que a questão negra só vai se resolver no momento em que esse país for realmente uma democracia racial, e não esta mentira. Porque da classe média para cima o racismo é total e absoluto e a gente sabe disso. Eu acho que a questão racial se resolve simultaneamente à questão social. Se for feita uma estatística hoje nas prisões do Rio de Janeiro, vamos ver que 80% dos prisioneiros são negros. Isso é porque o negro é mais violento que o branco? Não, é porque ele é mais pobre que o branco. É a política da avestruz. O Rui Barbosa mandando tocar fogo nos documentos. A coisa clássica, a teoria do embranquecimento da virada do século. Eu não quero dizer que temos de esperar resolver a questão social para resolver a questão racial, mas as duas coisas se articulam inteiramente. Acho também que é possível em determinados momentos, que se façam filmes negros ou sobre negros, e não apenas com negros – não necessariamente com diretores negros, mas preferivelmente com diretores negros.

FC – Fale agora um pouco do seu próximo filme, *Palmares*.

CACÁ – O que me interessa em Palmares? O fato de trinta mil negros no século XVII terem subido as serras da Barriga e dos Dois Irmãos em Alagoas e estabelecido um estado que durou quase cem anos? Não. O que me interessa basicamente, e por isso vou fazer esse filme, é que Palmares foi um momento crucial da História do Brasil: enquanto nas cidades do litoral estruturava-se, entre holandeses e portugueses, o país colonizado e miserável onde de certo modo vivemos até hoje – nas montanhas estava ocorrendo uma utopia, a utopia da propriedade coletiva da terra, do sincretismo religioso, utopia que foi frustrada pela violência. A utopia de uma nação muito mais divertida, muito mais justa. Tribos de origens diferentes que nem se entendiam entre si... A primeira coisa que eles fizeram foi elegerem uma língua comum, e essa língua foi o português, ou o “pretoguês” como diz a Lélia Gonzales. Por que nós hoje fala-

mos diferente de Portugal? Porque nós realmente incorporamos várias outras línguas, e essa coisa toda começa em Palmares... E nós trocamos tudo isso pela imposição colonial de Portugal e Holanda. É isso que me interessa em Palmares. É claro que era um estado com hegemonia negra, porque os negros eram maioria. Tem também aquilo que você falou antes sobre *Ganga Zumba* e *Zumbi*. Para simplificar, *Ganga Zumba* era um dirigente africano escravizado no Brasil, que praticamente organizou a nação palmarina, formada de quatorze povoações. Num determinado momento ele resolve fazer a paz com os brancos. E quem é *Zumbi*? *Zumbi* é um general, nascido no Brasil, em Palmares, afilhado de *Ganga Zumba*, que assassina o rei por não aceitar esta conciliação. Veja que beleza de metáfora! A velha luta sempre presente na História dos povos. E isso é uma coisa especificamente negra? Não, é algo universal.

FC – Para terminar, gostaria de saber como o diretor de *Xica da Silva* – filme campeão de bilheteria – encara a superstição hoje existente na maioria das exibidoras e distribuidoras do Brasil de que “filme de negro não dá dinheiro”.

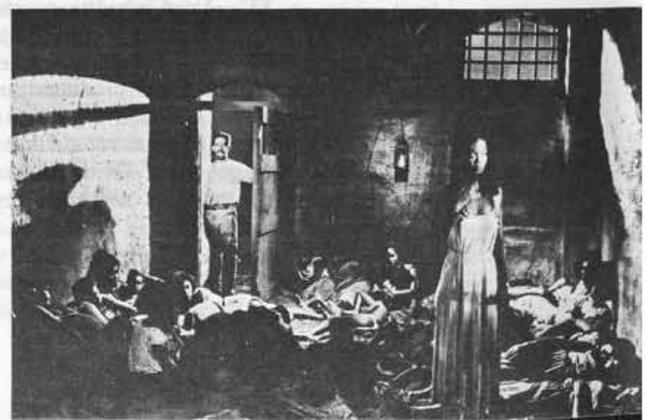
CACÁ – Isso não me espanta, pois o Severiano Ribeiro me garantiu que o *Xica da Silva* seria um fracasso por causa disso, que negro não dava dinheiro. Em Hollywood, por exemplo, era tido que “peixe não dá dinheiro” porque *O velho e o mar* tinha sido um cano, *Moby Dick* outro cano de bilheteria, por isso o Spielberg passou por quatro estúdios até poder filmar *Tubarão*, porque “peixe não dá dinheiro”. E como deu! Cinema não tem regras, isso tudo é besteira...

entrevista a João Carlos Rodrigues

1 Apenas como curiosidade, este filme é interpretado por Abdias Nascimento, um dos líderes históricos do negro brasileiro, e, além da sua única aparição no cinema, é também um dos seus últimos trabalhos como ator, antes de abandonar a carreira e abraçar de vez a política.



Duas visões da escravatura no Brasil. Zezé Motta em Xica da Silva – 1976 de Carlos Diégues e Ruth de Souza em Sinhá moça – 1953 em Tom Payne.



ANTÔNIO PITANGA

FC — Como você chegou a ser ator de cinema?

ANTÔNIO PITANGA — Eu já tinha trabalhado em teatro amador, vida de Cristo em praça pública, etc. Em 1959 eu fiz, com mais de cinquenta candidatos, um teste para o filme *Bahia de todos os santos* do Trigueirinho Neto. Acabei levando o papel, embora, segundo o diretor, eu não tivesse o físico adequado ao personagem. O nome do personagem era Pitanga, e me marcou tanto, que terminei trocando meu nome artístico para Antônio Pitanga. Meus primeiros filmes eu assinei Antônio Sampaio, meu nome verdadeiro, mas era só Pitanga, Pitanga... A partir de *A grande cidade*, eu troquei de nome.

FC — Fale um pouco mais do filme do Trigueirinho Neto. É uma espécie de mito, como *Limite*: todo mundo fala, mas ninguém viu.

PITANGA — *Bahia de todos os santos* é um filme muito violento e teve muitos problemas com a censura. Ele já rompia com a temática em voga, a folclorização do povo, e por consequência, do negro — e apresentava problemas grevistas no cais do porto, pessoas abandonadas, trabalhadores... Um filme com personalidade, mas que foi arrasado pela crítica. A campanha contra foi tão grande, que o diretor, que tinha curso na Itália e tudo mais, mudou até de profissão. Pro cara mudar de ramo, dá pra sentir um pouco a barra das pressões que ele sofreu. O Glauber Rocha, na época jornalista do *Diário de Notícias*, foi o único que deu uma força. Na verdade, o filme do Trigueirinho já renunciava o Cinema Novo. É muito difícil fazer um filme desse tipo: abordando o problema do negro, principalmente quando ele é visto, criticado, do ponto de vista da sociedade, que é a do branco. Isso aconteceu com *Bahia de todos os santos* e continua acontecendo. *A idade da terra*, o último filme do Glauber, foi criticado na Itália porque a crítica não admitiu um Cristo negro e nú em pêlo.

FC — A maioria dos personagens que você fez no cinema baiano foi de contestadores políticos...

PITANGA — É verdade: tem o Firmino de *Barravento*, o Chico Diabo de *A grande feira*...



FC — Falemos de *Barravento*. Houve problemas durante a filmagem: quem começou a filmar foi o Luiz Paulino dos Santos. Quem assina o filme é o Glauber. O que foi que houve realmente?

PITANGA — O produtor de *Barravento* era o Rex Schindler, empresário baiano do ramo imobiliário. Quem o convenceu a aplicar dinheiro no cinema foi o Glauber. Isso aliás, foi uma qualidade que o cinema brasileiro perdeu: arranjar produtores de fora do meio, o produtor se fazia a cada esquina. O Estado não dava nada. Mas voltemos ao assunto. O Luiz Paulino era o diretor e a Iglu Filmes (Roberto Pires e o Glauber) co-produzia com o Rex. Durante duas semanas, o filme não deslanchava das primeiras tomadas. O Rex apertou a Iglu que apertou o Glauber, pedindo para trocar o diretor. Mas ninguém queria segurar a batata quente. O Rex colocou o Glauber na parede: aí o Glauber pegou a direção do filme. Então ficou essa inimizade entre o Luiz Paulino e o Glauber...

FC — Quais as diferenças entre o enfoque do Luiz Paulino e o do Glauber?

PITANGA — Na idéia do Luiz Paulino, o meu personagem, o Firmino, não voltava do Rio de Janeiro. No filme, ele volta para Salvador escolado, malandro, ensinando os negros do local a verem a exploração que sofriam. Para o Luiz Paulino, a briga do Firmino era contra o candomblé, contra o misticismo alienado. O Glauber politizou o personagem, tirando a força que podia ter na comunidade, e a transferindo para o Aruan, que era o líder potencial, mas, que por questões místicas, vacilava em assumir essa posição. Firmino introduz a consciência da mudança, é o agente de transformação. É o primeiro filme negro político. O personagem diz textualmente: — “Vim de lá (da África) escravo; mas não serei escravo aqui.”

FC — O que você tem a dizer do fato da maioria dos filmes, que abordam os negros, serem feitos por cineastas brancos?

Bahia de Todos os Santos — 1959
de Trigueirinho Neto.
Um filme pioneiro,
hoje pouco conhecido.

PITANGA — A maneira desses diretores interpretarem um personagem negro não é a minha. O que comove a eles, não me comove. O que existe do intérprete negro é uma visão do branco cheia de clichês. Poucos diretores com quem trabalhei não tinham esse conceito do negro: o Glauber, o Cacá Diéguas, o Sérgio Ricardo...

FC — Você também fez o *Ganga Zumba* do Carlos Diéguas em 1963...

PITANGA — Foi o primeiro filme que fiz fora da Bahia. O personagem era assim meio alienado, mas no decorrer da história, percebe que tem de mudar, que tem de acrescentar alguma coisa à vida de Zumbi, seu pai, e grande líder do Quilombo de Palmares. Então, ele começa a lutar pelo negro...

FC — Em 1978 você dirigiu seu primeiro longa, *Na boca do mundo*. O que você gostaria de dizer sobre isso?

PITANGA — Não fiz *Na boca do mundo* por questão de vaidade pessoal. Não era exatamente o que eu queria fazer, embora eu tenha orgulho de ter feito esse filme. Eu tenho o projeto de filmar uma história do Bráulio Pedrosa *Que rei sou eu?* ou *Clara dos Anjos* do Lima Barreto, mas só conseguiria depois de ter dirigido um primeiro filme... O filme é isso: uma coisa que eu sabia fazer, e estava deixando que os outros fizessem. Com relação às críticas que recebeu, sem querer fazer uma defesa, posso dizer que cada um tem o filme que imagina. O negro que coloquei no filme não é um negro otimista: é indeciso, dividido, representante, junto com a mulher, de uma maioria oprimida. O filme tem uma mulher negra e outra branca. Colocar o negro vitorioso dentro desse conflito, na minha maneira de ver, é uma mentira. Se ponho um negro contestador, ele será contestador dentro da minha história, mas dentro da história do Brasil ele aceita as regras, não está contestando...

FC — A comunidade negra gostou do filme?

PITANGA — É sobre isso que eu estou falando... O cineasta negro tem de enfrentar uma briga em dois planos: contra os brancos para se afirmar e levantar o financiamento; e contra os negros, que no final das contas também não vão ver o filme dele, por falta de dinheiro ou seja lá porque for...

entrevista a André Andries

FC – Fale do tratamento dado ao negro no cinema brasileiro.

ZÓZIMO BULBUL – O tratamento é o mesmo dado pela sociedade em geral: preconceito, racismo velado, mas contundente. Desde o início, o cinema no Brasil já começou a mostrar o negro fazendo palhaçada. Ninguém, a não ser no período do Cinema Novo, dignou-se a escrever um papel sério para o negro. Essa é uma das mágoas que tenho. O próprio Grande Otelo, um dos nossos melhores atores, é sempre visto nos piores papéis. É sempre o palhaço, nunca se interessam pelo talento dramático dele. Mesmo nas chanchadas da Atlântida, fazia sempre dupla com o Oscarito ou com o Ankito – nunca o Grande Otelo sozinho. Aliás, ele é o único que não ficou rico com o trabalho dele.

FC – Mesmo em filmes que assumem posições reivindicatórias, o negro não aparece muito. Sendo o Brasil um dos países com maior população negra no mundo, como você explicaria isso?

ZÓZIMO – Como já disse acima, no Brasil não se escrevem filmes para atores negros. Mesmo em *Lúcio Flávio*, que aborda a marginalidade nos centros urbanos, o principal personagem é um louro. Na primeira fase do Cinema Novo ainda houve uma tentativa. Lembro do Pitanga filmando *Barravento* com o Glauber na Bahia, mas foi coisa muito rápida.

FC – Em *Compasso de espera* do Antunes Filho, você mesmo representou um intelectual negro que se apaixona por uma estudante branca.

ZÓZIMO – Este filme surgiu da discussão de que o cinema no Brasil está nas mãos do branco; de que pouquíssimos negros conseguem dinheiro para dirigir ou produzir alguma coisa. O Antunes então, pegou essa bandeira. Eu tinha uma parte do roteiro e ele outra: juntamos tudo e partimos para a realização. Meu personagem é o negro que entra para a universidade e, na medida em que vai se intelectualizando, perde contacto com a sua base, entra num processo de branqueamento. Esta é a questão principal do filme: ele frequenta o meio branco, trabalha, é paternalizado e se acomoda. O envolvimento afetivo com a estudante branca despertará todos os tipos de rejeições, que se manifestam no final com alto grau de violência. Só a partir daí o personagem toma consciência do racismo existente e da impossibilidade do envolvimento com uma branca. Foi um filme muito boicotado, inclusive por ser fotografado em preto e branco. Por abordar o tema negro com profundidade, foi considerado filme de arte, dificultando seu lançamento. Apenas três cópias para o Brasil inteiro! Além disso, ficou retido 3

anos na Censura, alegaram tudo pra não liberarem o filme . . . Em 1973 houve a liberação e, para surpresa nossa, todas as alegações foram arquivadas. Quer dizer: a partir daquela data já não havia mais preconceito no Brasil . . .

FC – Num filme mais recente, *Giselle* – 1980 do Vitor Di Mello, o seu personagem é completamente diverso: não passa de um símbolo sexual, apanhando até de chicote num ritual sado-masoquista . . .

ZÓZIMO – É um trabalho que eu não queria fazer, mas o Vitor insistiu muito e eu acabei aceitando. Já esse filme, cheio de orgias mal feitas, teve um lançamento nacional com 80 cópias! Um sucesso!

FC – Você já sofreu algum tipo de discriminação no meio de cinema?

ZÓZIMO – Já, e de um diretor que hoje é meu amigo, o Antônio Carlos Fontoura. Eu me lembro que ele não me chamou para o papel título de *A rainha diaba* porque me achava muito bonito para interpretar um marginal . . . Quer dizer: eu não seria representativo da minha própria raça! Aliás, o Fontoura depois reicindiu no mesmo erro: seu outro filme, *Cordão de ouro*, que mostra a capoeira como uma dança de resistência cultural negra, foi feito com um branco, e que nem era ator.

FC – Fale agora do seu trabalho como diretor.



Milton Gonçalves, Antonio Pompeo. Parceiros da aventura – 1979 de José Medeiros.

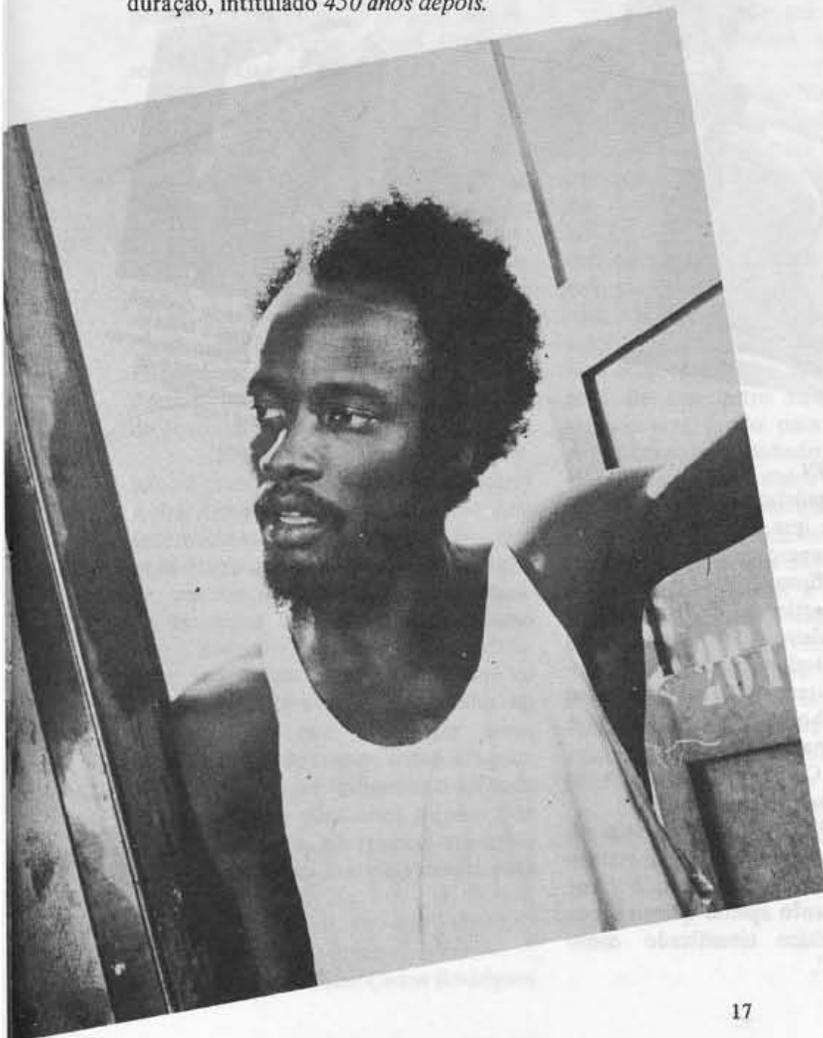


ZÓZIMO – Meu primeiro filme, *Alma no olho*, foi um exercício de direção sobre as condições de existência do negro desde que veio da África para a América. Um filme artesanal, baratíssimo. Quando ficou pronto em 1974, me recomendaram não mandar o filme para a Censura em Brasília porque a época andava meio brava e corria o risco de não passar. Então eu viajei para os Estados Unidos e exibi em diversas universidades, tendo inclusive vendido cópias para comunidades negras. Depois, continuei a exibi-lo na Europa e quando voltei ao Brasil em 1977, inscrevi na Jornada de Curta-Metragem de Salvador. Não tive nem dinheiro para aparecer por lá e foi no Rio que recebi a notícia que o filme ganhara o primeiro prêmio. Eu acreditava que com isso, *Alma no olho* ia estourar, mas acabou não acontecendo nada. Teve exibição comercial pra cumprir a lei e ficou nisso. *Artesanato do samba*, dirigi a quatro mãos com a Vera de Figueiredo. Em 1980, fiz *Dia de alforria*, curta sobre o velho Aniceto do Império Serrano. Este filme tem como subtítulo *Memória brasileira nº 1*, porque essa cultura que os 85 anos do Aniceto representam, vai desaparecer e ser substituída por outra, provavelmente importada. Tenho ainda um projeto de longa-metragem sobre o negro no Brasil, um *Alma no olho* com duas horas de duração, intitulado *450 anos depois*.

FC – Qual sua opinião sobre outros filmes brasileiros dirigidos por negros?

ZÓZIMO – Uns eu acho que estão perdidos, outros estão tentando. O Antônio Pitanga, por exemplo, com *Na boca do mundo* não enfocou bem a posição do negro na nossa sociedade. O curta do Joaquim Teodoro *Um crioulo brasileiro* – 1979, ressentido de um pouco mais de coragem para enfrentar o problema. *Um é pouco, dois é bom* – 1971, longa de Odilon Lopez realizado em Porto Alegre, é muito bom. Foi apresentado no Festival de Guarujá e a platéia vibrou. Esse filme mescla Chaplin e Fellini, tocando fundo na problemática da classe média negra. Pena ter sido lançado apenas no Rio Grande do Sul e algumas cidades paulistas. Tem também *As aventuras amorosas de um padeiro* do Valdir Onofre, realizado no subúrbio carioca de Campo Grande.

entrevista a Cléa Cury



ZEZÉ MOTTA

FC – Na sua opinião, o cinema brasileiro vem empregando atores negros de maneira contínua?

ZEZÉ MOTTA – Eu não fiz muito cinema. Sempre atuei em papéis pequenos, *Cléo e Daniel*, *Um varão entre as mulheres*, *A força de Xangô*, *A rainha diaba*, *Cordão de ouro*, *Tudo bem* . . . – com a exceção de *Xica da Silva* e *Vai trabalhar vagabundo*. Na verdade, um ator negro só é convidado quando o filme tem um tema histórico onde o negro teve alguma participação. Mesmo assim, a maioria desses filmes focaliza o negro de maneira distorcida. No Brasil não se escreve para o ator negro. O aparecimento de autores negros também seria muito importante . . . Portanto, o trabalho do ator negro acaba não tendo continuidade. A maioria tem uma carreira parecida com a minha: são sempre pequenas aparições: Jorge Coutinho, Ruth de Souza . . .

FC – A Adele Fátima e a Julciléa Telles trabalham em filmes eróticos do tipo *A gostosa da gafeira*, que usa a mulata como objeto sexual. O que você acha disso?

ZEZÉ – Enquanto objeto sexual, o ator negro tem trabalho, principalmente em filmes pornôs. Eu até já aceitei esse tipo de trabalho. Mas, de repente, me dei conta de estar sendo conivente com quem pretende manter o negro marginalizado. Alguns diretores reclamam que o ator negro é mais duro que os outros, mas isso é uma consequência do desemprego. O ato de representar tem de ser exercitado.

FC – Você já sofreu algum caso de discriminação racial?

ZEZÉ – Em *Xica da Silva* houve um certo desentendimento com um dos produtores que queria para papel uma mulata, uma Xica mais embranquecida. Ele me achava muito feia, dizia que eu não era do tipo que agradava executivo. . . Em 1977, com o filme, eu ganhei quase todos os prêmios como atriz, mas nem por isso fui convidada a estrelar outro filme, nem apareci em nenhuma capa de revista. Falo sem mágoa, mas minha carreira de cantora decorre disso.

entrevista a Cléa Cury

ODILON LOPES

FC — Como, quando e onde você iniciou-se na carreira cinematográfica?

ODILON LOPES — Na década de 50 trabalhei no Rio de Janeiro como assistente de câmera (foquista) e em pontas como ator em *Agüenta o rojão* de Watson Macedo e *No mundo da lua* de Roberto Farias. Em finais de 1959, radiquei-me no Rio Grande do Sul (sou mineiro) onde trabalhei como fotógrafo (Bras-Film) e como ator e cinegrafista (TV Piratiny).

FC — Fale das suas primeiras experiências como diretor.

ODILON — Na TV, tive a meu encargo por diversas vezes cenas externas filmadas para inserção em teleteatros. Gostaria de destacar uma hora ou mais de filmagens com cavalaria, etc., para *35 legenda e glória* — direção de Nelson Cardoso — sobre a Revolução Farroupilha. A partir de 1962 obtive 13 prêmios da Associação Riograndense de Imprensa por trabalhos jornalísticos, como a cobertura do julgamento de Régis Debray na Bolívia. Realizei também diversos cursos no exterior, na Inglaterra e na Alemanha. *Um é pouco, dois é bom* — 1971 foi o primeiro trabalho de peso totalmente meu, e da minha equipe.

FC — No Rio Grande do Sul existe uma produção bissexta de filmes regionais, Teixeira, Alberto Ruschel, etc. Na sua opinião, o seu filme encaixa-se temática e estilisticamente no restante da produção gaúcha — ou, pelo contrário, seria uma ruptura?

ODILON — Foi uma ruptura, pois optei por uma temática urbana e social. Os dois episódios continuam atuais. Num deles abordava o problema do mutuário do BNH que perde o emprego. O enfoque era pessimista “imóvel do BNH só se paga depois de morto”. Na segunda história, abordei o ciclo vicioso dos batedores de carteira perdidos num mundo de sonhos de elevação social. Confesso que, hoje em dia, não manteria as duas histórias num mesmo filme. Daria um tratamento separado e mais profundo, mas não me envergonho da obra.

FC — Fale como levantou a produção. Teve alguma dificuldade nisso pelo fato de ser negro?

ODILON — Para o levantamento da produção, foram de extrema valia os anos vividos durante a crise dos anos 50, que me ensinaram a insistir apesar dos desencontros ocasionais. Ganhei ajuda do então governador Perachi Barcelos, não monetária, mas uma série de cartas de apresentação que me permitiram levantar parte do dinheiro. Não acredito que o fator cor tenha influído negativamente, antes pelo contrário. Embora o Rio Grande do Sul seja um estado de formação étnica preponderantemente européia, não tive também dificuldades com o elenco.

FC — Como foi a receptividade do filme?

ODILON — A acolhida foi muito boa. A crítica em geral não somente foi favorável ao filme em si, como ao novo rumo proposto ao cinema gaúcho.

FC — O filme foi adequadamente distribuído?

FC — Realizou mais algum filme depois deste? Qual?

ODILON — Concluí agora um documentário a cores em 16mm sobre o IV Jamboree Pan-Americano, realizado em Porto Alegre no início de 1981, mostrando mais de seis mil escoteiros e bandeirantes. Também estou preparando um documentário, primeiro passo para um longa, sobre o injustiçado inventor padre Landell de Moura (rádio, telefone sem fio, onda curta) para o qual espero contar com o apoio do Ministério das Comunicações. Durante seis anos na TV-E realizei uma boa quantidade de documentários e até mesmo teleteatro.

FC — Fale do tratamento dado ao negro no cinema nacional.

ODILON — Pelo que me foi dado apreciar, sinto falta de uma presença mais significativa na frente e atrás das câmeras. Acredito que as causas dessa deformação são culturais e



Odilon Lopes e Angela Grossen. *Um é pouco... dois é bom* — 1971 de Odilon Lopes. Produção gaúcha, é o primeiro longa de cineasta negro abordando problemas da sua raça.

ODILON — Acredito que sim, no território gaúcho. Já no restante do país, confesso que foi um dos pontos falhos o despreparo quanto à comercialização do produto. Apesar disso, *Um é pouco...* participou da II Mostra do Cinema Brasileiro de Guarujá, foi mostrado em Berlim e na I Mostra Internacional de Gramado. Tive problemas insolúveis de borderô através do país, mas valeu a pena.

FC — Como foi a resposta do público? Deu lucro, deu prejuízo?

ODILON — A impropriedade até 18 anos devida à temática social restringiu o público. Mesmo assim, o filme pagou-se. Lamento apenas que na época alguns o tenham classificado como “filme de arte”.



econômicas, embora o negro, como a mulher, venham se afirmando no cenário brasileiro. Existe ainda um longo caminho a percorrer para que possamos dizer que recebemos um tratamento igual. Num país que afirma não ter preconceito racial, as pressões são mais difíceis de serem identificadas, o que as tornam ainda mais perigosas. Todavia, tenho confiança que as próximas gerações saberão ampliar estes espaços abertos por nós. Admiro muito *A Moreninha* de Glauco Mirko Laurelli pela coragem do seu realizador em investir num musical, mas discordo do modo como foi colocada a relação branco-negro neste filme. À ser como foi mostrado, por Deus, fomos logrados com a Abolição!

FC – Assistiu, por acaso, a *Sinhá Moça, Barravento, Ganga Zumba, Compasso de espera, Xica da Silva, Tenda dos milagres*?

ODILON – Creio que a pigmentação é ainda uma barreira para o artista no Brasil, até mesmo na TV. Salvo exceções, seus personagens não miscigenam com os arianos. Daí considerar que os filmes citados foram momentos para nós, negros. Cheguei a pensar: “agora irão reconhecer o talento do artista de cor, independentemente da sua pele”. Mas tempos depois, sou obrigado a reconhecer que foi um pensamento errôneo.

FC – Como o seu filme foi recebido pela comunidade negra?

ODILON – Com exceção do Zózimo Bulbul, que me deu força, não houve outras manifestações que eu retenha na memória.

FC – Tem acompanhado o surgimento de outros cineastas negros no cinema nacional? Viu, por exemplo, algum dos filmes abaixo: *As aventuras amorosas de um paideiro* de Valdir Onofre, *Na boca do mundo* de Antônio Pitanga, ou os curtas *Alma no olho* de Zózimo Bulbul e *Um crioulo brasileiro* de Joaquim Teodoro (Quim Negro)?

ODILON – Lamentavelmente, não. Foram exibidos em Porto Alegre? Acho desnecessário que criemos o Ano Internacional do Cineasta Crioulo, mas seria ótimo que fizéssemos algo para que de vez em quando não fosse necessário invocar a Lei Afonso Arinos. Acho que o caminho a seguir é o trabalho árduo, ampliando os horizontes para os que nos sucederem. O futuro deles vai depender do que deixarmos como legado. Exemplo: assim como Chaplin, Grande Otelo me influenciou quando pequeno. Dizia para mim mesmo: “se eles conseguiram, eu também conseguirei!” E continuo me preparando para isso...

WALTER LIMA JÚNIOR

FC – Inicialmente, eu gostaria que você dissesse quem foi Xico Rei e qual o seu interesse em fazer um filme sobre este personagem.

WALTER LIMA JÚNIOR – Em primeiro lugar, eu nunca pensei em fazer um filme sobre Xico Rei, eu sabia quem era ele por enredo de Escola de Samba. O que me levou a fazer o filme foi a possibilidade de um trabalho que me foi oferecido. Quando peguei o roteiro que me ofereceram, também não consegui saber muito mais sobre o Xico Rei além daquela banalidade... Xico Rei é uma lenda segundo a qual um rei africano do Congo foi escravizado e trazido para o Brasil e foi trabalhar numa mina em Vila Rica. O que acontece com ele dentro desta mina é a coisa mais interessante desta lenda. Eu estou aqui contando o que li no roteiro, uma trajetória linear contada para televisão. Descobri um personagem muito rico, tão rico que eu fui me interessar em estudar, essa figura não estava naquele roteiro.

FC – Como era o personagem no roteiro, e como você elaborou depois?

WALTER – No roteiro era muito linear, quase anedótico. Um rei que é trazido para uma mina e liberta seu povo, e ali descobre que seu povo são todos os negros, não apenas a sua aldeia, e ali recupera sua coroa. Ou seja, consegue criar um sistema corporativista em plena era mercantilista, introduz uma consciência comunitária e assim resolve o problema básico da liberdade. Faz com que todas as pessoas participem de um lastro comum de bens, criando um fundo para libertação do negro com ouro roubado, ouro escondido no cabelo, em todos os buracos do corpo. A lenda conta que ele roubou o suficiente para libertar seu filho, depois de se libertar, depois libertou um amigo e os três começaram a trabalhar para libertar um quarto e assim por diante, até que começaram a compreender que, unidos, poderiam libertar o mundo. Então é uma história bem bonita, que fala da liberdade e fala da praxis, porque não é só falar em liberdade, mas ver a liberdade em ação.

FC – Esse lado do personagem estava implícito no roteiro original?

WALTER – Não. No roteiro original ele se envolvia com mil e uma pessoas. Tinha um padre, tinha o dono da mina, no roteiro estes personagens eram interpretados por atores alemães, então eram supervalorizados já que era uma produção alemã... Tinha até Tiradentes. Havia até, imagine você, um nível de narrativa paralela dos conspiradores com a Inconfidência Mineira no meio. Tive de tirar isso, mas conservei esse clima de conspiração, porque eles tinham necessidade de manter a audiência ligada na intriga durante 13 capítulos. Mas aí os personagens foram destituídos da sua verdade histórica e trazidos ao nível de romanesco.

FC – Você acha que esta tua leitura do personagem Xico Rei seria mais brasileira, em oposição a do roteiro original, que seria mais européia?

WALTER – Entendo o que você quer dizer... Talvez um dos problemas do cinema brasileiro seja exatamente esse, de se propor uma leitura dita internacional. Eu acho que eles (os produtores alemães) queriam ingenuamente um filme que contivesse elementos da nossa história e nosso folclore, e que ao mesmo tempo fosse compreendido pelo público alemão através da clichéria romanesca própria das novelas. Quando vi que isso usava elementos da nossa história mais cara, da nossa metáfora de libertação mais definitiva que a Inconfidência Mineira, tomei um susto, e foi por isso que eu me pretendi como roteirista, para não deixar que eles prostituíssem personagens tão significativos. Eu acho que o Xico Rei é o personagem mais interessante como figura mítica. Por exemplo, não existe a letra F no registro da Igreja que ele fez, letra F de Francisco, o nome dele, não há registro dele. Você não pode provar, indo à Igreja de Santa Ifigênia em Ouro Preto, que existiu um Francisco que tenha originado esse apelido de Xico Rei. E não pode desmentir também, porque está na tradição oral...

FC – Como era o nome anterior dele, o nome africano?

WALTER – Segundo esse roteiro, o nome dele era Galanga, mas não tenho certeza. Alguém do Congo, uma figura importante, foi trazido para o Brasil para trabalhar em mina, porque os negros do Congo eram mineradores. Então eles foram trazidos para cá e aplicaram nessas minas o seu conhecimento.

FC — Você já tinha interesse na temática do negro, ou o que lhe atraiu foi a possibilidade de relação do tema com a História do Brasil?

WALTER — Eu leio muito sobre História do Brasil. É o tipo de literatura que mais me interessa. Sobre o negro eu já tinha lido muita coisa, mas te confesso que explicar o negro sem a percepção da sua mítica é praticamente impossível. Então fazer isso de forma autodidática, eu achava que era um exercício colossal, e eu nunca tive uma iniciação... O caso do Xico Rei é o mesmo de outros personagens negros interessantes. O Ganga Zumba, por exemplo, personagem já filmado pelo cinema brasileiro, é um grande personagem. É um negro que tinha consciência da negociação e da diplomacia, foi capaz de resistir durante anos comandando o Quilombo dos Palmares, mantendo por cerca de 50 anos uma relação com a Capitania. Enviou para lá um parente, Ganga Zona, que acabou sendo preso e se infiltrou entre os detidos. Ganga Zumba foi assassinado por um outro personagem, Zumbi, um personagem defasado, um africano que nasceu fora do lugar. Ganga Zumba é um negro numa colônia, convivendo com seus problemas. Zumbi é uma figura trágica, um resistente romântico, desesperado.

FC — O Xico Rei seria mais semelhante a qual dos dois?

WALTER — Com a figura do Ganga Zumba. Eles são contemporâneos. Ele é tão interessante quanto o Ganga Zumba porque, em primeiro lugar, o negro dentro das minas não tinha festas. Um ser lúdico como o negro, sem festas, está morto. O limite da vida de um negro nas minas era de 5 anos no máximo. Há registros que Vila Rica, em certa época, chegou a 180 mil habitantes, a maior cidade da América, com bairro *hinduchinês*, com 80% da população composta de negros. Cavavam os morros em busca de ouro, então, hoje em dia é uma cidade que está se esfarelado por causa disso. Então, esse negro chegou ali, convivendo com outros que não viam a luz do sol — que não eram como os negros do litoral, que podiam cantar e dançar. Esse negro desenvolve uma aproximação com a Igreja e através dela implanta uma festa, que era a celebração de um santo permitido, com um ritual que o reincorporava no seu papel anterior, festejava uma coroação e ritualizava o sentimento de unidade e governança para um povo que não tinha absolutamente nada. Isso é absolutamente genial, uma coisa comovente. E isso durante uma representação que não temos nem parâmetro para julgar...

FC — Quem interpreta o personagem, e qual o seu relacionamento com os atores?



Mário Gusmão e Zenaide.

Xico rei — 1982 de Valter Lima Junior.



WALTER — Em primeiro lugar, eu estava fazendo um trabalho sobre uma figura mítica, e na minha cabeça, achava que devia colocar um ator nunca visto. Vários atores se apresentaram para o papel e poderiam tranquilamente fazê-lo. Vivi um conflito muito grande por não usar pessoas com quem poderia me arriscar muito menos, como o Pitanga, o Haroldo de Oliveira, o Zóximo Bulbul. Alguns problemas que tive com atores não experimentados talvez eu não tivesse tido. Visualmente também tinha outro ponto. Eu tinha de mostrar uma imagem não esfarrapada do negro, uma figura de porte que se dimensionasse como uma figura mítica. Os elementos dramáticos eram tão comprometidos com a clichéria, que todos os elementos visuais eram importantes para mim. Eu não queria Xiquinho Rei, queria um Xico Rei grandalhão. Com isso, eu criaria um impacto visual muito grande. Se eu fosse filmar índio, não ia filmar índio barrigudo...

FC — Mais representativo de uma raça, de uma etnia?

WALTER — Claro, quando ainda eram limpos de qualquer doença, do sal e do açúcar. Meu critério era esse e tive problemas com isso.

FC — Quais foram os atores, então?

WALTER — As escolhas foram feitas em torno do Mário Gusmão, uma figura bem africana, um ator longilíneo... é o São Jorge do *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

FC — Ele interpreta o Xico Rei?

WALTER — Não, ele é o contador da história. Uma espécie de orixá que acompanha o Xico Rei, vem no mesmo navio. O Xico Rei é o Severo Darcelino. Tem mais atores vindo da Bahia, capoeiristas, alguns atores conhecidos como o Haroldo de Oliveira e o Pitanga, e a Luiza Maranhão, que faz a mulher do Xico Rei. Tem um ator fantástico de São Paulo, o João Acaiabe, e também o Cosme dos Santos. Os atores brancos são o Othon Bastos, um

caçador de escravos que compra o filho do Xico Rei; a Maria Fernanda, dona do próprio e da mina onde ele trabalha; a Zaira Zambelli, que faz a filha dela; o Carlos Kroeber no papel do governador; o Anselmo Vasconcelos, o Nelson Dantas...

FC — Quais suas experiências anteriores com atores negros?

WALTER — *Menino de engenho e Brasil ano 2000* tinham o Antonio Pitanga. Olha, eu acho que negro e branco é a mesma coisa... Essa coisa de negro é negro e branco é branco e não se misturam, isso é uma loucura, uma mentira no Brasil, que é um país misturado...

FC — Os atores do filme contestaram, por exemplo, a sua interpretação do personagem e da história?

WALTER — Olhe, o negro no Brasil é profundamente ignorante, se explica dizendo *black is beautiful* e acabou o papo para ele, não tem a menor noção da sua história... Você conta nos dedos os interessados: mestre Didi na Bahia, o Zózimo Bulbul no Rio de Janeiro. O Abdias Nascimento, um negro que pensa, que escreve, é um escândalo! O resto é gente muito colonizada, que foi massacrada durante anos — e quer ser branca. Eu passei a viver, no meio desse elenco, os conflitos dessas pessoas querendo virar marquise da Broadway, e achei uma coisa profundamente dolorosa. Para eles e para mim. Se fossem pessoas mais conscientes, chegaríamos muito mais facilmente onde se queria chegar. Isso foi um dos grandes problemas de produção do filme, que acabou atingindo também os atores brancos, que queriam explorar também a produção alemã. Mas isso já é outro problema... Quem faz a imagem mais correta do negro na América Latina é o Frantz Fanon, uma imagem não comparativa, mas científica. A alma do negro é colonizada. O negro íntegro, o negro-negro, é uma pessoa tão distante dentro deste negro colonizado, que é um banzo... Não é um negro ativo, é um negro morrendo. Então, ou o cara é um folclorista, uma pessoa que vive se mistificando — ou ele é um ressentido, cuja raiva não passa dos limites do próprio ressentimento, e, então, não se exerce. Eu acho que o exemplo de filme mais bonito sobre negros, que eu conheço, é *Ganga Zumba* do Carlos Diégues. Tem um filme muito interessante do Antunes Filho, *Compasso de espera*, mas falta alguma coisa, que é a grande alegria do negro, entende? Que a gente só vê nas Escolas de Samba passando por aquele desfiladeiro da morte, que é a avenida. Quando é que a gente vê aquela garra, aquilo de lúdico que é a coisa mais bonita, e tão reprimida, tão sufocada. O filme que eu acho que tem mais isso é o *Ganga Zumba*...

FC — Você viu *Um é pouco, dois é bom* do Odilon Lopez?

WALTER — Não, eu não conheço todos os filmes... O do Antunes é muito interessante, mas não tem essa exuberância...

FC — Os atores negros dizem que só são convidados para interpretar um papel quando o roteiro exige um negro — e não pelo seu próprio valor. Você concorda?

WALTER — Acredito que sim. Acho que no Brasil, todo ator tem uma dificuldade monumental para sobreviver, mas isso me cheira a ressentimento...

FC — Segundo eles, isso é uma dificuldade quase unânime...

WALTER — Olha, o negro é profundamente marcado na vida brasileira, profundamente esmagado... É esse negócio que eles dizem, só são chamados quando tem papel de negro mesmo, que nenhum ator branco pode fazer. O cara vai selecionar os atores para os papéis de um filme. Então o papel de empregada podia ser dado a uma loura, mas é melhor botar uma negra, porque é uma convenção de que lugar de negro é na cozinha. Quando a TV Globo foi vender *O sítio do Pica-pau amarelo* na África foi uma tragédia, porque eles pensaram que ia agradar muito e lá foi tido como uma caricatura ridícula, uma coisa desrespeitosa... E no fundo deve ser, não é? Eu acho que eles têm razão, mas industrializaram esta razão, entendeu?

FC — Explique um pouco melhor...

WALTER — Acho que é muito fácil explicar o problema só através disso... Muito embora eu saiba que eles são esmagados por esse racismo velado. Essa coisa de dizer “não somos racistas” e depois “vem, toma aqui esse papel de empregadinha” — é isso que eles reclamam. Me explica como o Abdias Nascimento, que é uma pessoa tão ressentida e machucada, cobra isso com essa energia extraordinária que ele tem. Ele é ressentido, tudo bem, mas não sonega a energia dele, e eu acho isso uma coisa maravilhosa... Eu acho que isso está no Pelé, nos negros das Escolas de Samba que não estão nem aí, pegam um megafone e saem cantando na deles. Aquela coisa, aquela garra, independentemente de você achar bonito ou não, se ele tem ou não tem dente, Jorge Ben, essa coisa... Eu acho que assim há uma certa indústria da lamentação. Eu acho que o negro tem de ouvir isso, ele não pode ficar a vida inteira com alguém passando a mão na cabeça dele. “De fato, a gente é muito desprezado, sofre um preconceito desgraçado, não, tem acesso a nada porque a gente é negro. Vamos fundar um movimento, um clubinho lá no subúrbio, pra ficar

reclamando da vida longe de todo mundo”...

FC — Essa falta de roteiros que incluam o ator negro como um personagem não exclusivamente negro, você atribui isso a quê? Aos roteiristas brancos não entenderem completamente o papel do negro na nossa História?

WALTER — O que falta é uma multidão, uma humanidade de personagens, não apenas negros. A realidade brasileira está tocada pelo cinema brasileiro de modo hiper-artificial. Eu viajo muito fazendo documentário, e não vi essa realidade que conheço no cinema brasileiro. Não estou fazendo a crítica de que não existe apenas o personagem negro: não existe o mulato, o índio, o cara classe média que assiste à TV Globo, o político, o agente do SNI. Existem figuras que a gente idealiza. O Brasil é muito grandalhão para alguém dizer que deveria ser assim ou assado. Há vários tipos de negro. No cinema brasileiro, por exemplo, não existe o negro racista, não existe o negro cabibaiço, não existem tantas coisas... Sempre é a mesma patota com a sua mesma visão do mundo, dizendo que “isso” é o cinema brasileiro, o cinema que está sendo feito no Brasil. Essa coisinha mínima não é suficiente. Eu acho que também está faltando o personagem índio, o índio que fica na porta do Municipal vendendo flechas, o índio ascensorista de elevador que você olha pra cara dele e vê que é um índio, manja? Agora, a gente escolhe sempre a exceção porque a exceção é cinematográfica, o supermarginal é um tipo. E não estou me eximindo dessa coisa, não, acho que eu também estou nisso.

FC — Muitos diretores e produtores acham que o ator negro é muito duro, em suma, que é canastrão, especialmente os homens. Você concorda?



WALTER — Eu acho que só podemos falar do ator negro no Brasil em comparação com os atores brancos, porque eles imitam os atores brancos — e seria fantástico se fosse o inverso. Voltemos ao negócio do Fanon . . . O que é um ator? ele é um médium que veste um personagem, certo? Então, para no médium baixar um bom santo, deve ser um médium desenvolvido para deixar passar clara a mensagem, usando uma linguagem dos terreiros. O ator negro, como copia a linguagem do branco e se veste como ele . . . Basta andar numa rua de Nova York, ver aquele esculacho, aquela coisa agressiva igual na Jamaica, e depois vir para o Rio para sentir como o negro brasileiro é *ton sur ton*. Como diz o Fanon, pele negra e máscara branca. O ator que veste a máscara já encontra a máscara branca, entendeu? Então, é evidente que eles não têm o molejo . . . Quando acontece um gênio, como o Grande Otelo, aí é um acontecimento cultural, político, tudo . . . Eu não vi nenhum ator negro depois do Grande Otelo e ele é verdadeiramente um ator negro. Porque teve de sofrer isso, o fato de exibir a sua negritude para o Brasil inteiro, fazer aquele beijão de Chita. Ele é de tal forma violentado pela sua existência como negro, que isso é que faz dele uma coisa extraordinária. Ele ensinou isso a todo mundo. Os outros são atores do TBC via TV Globo.

FC — Zózimo Bulbul acha que o Otelo não era respeitado como ator, que sempre aparecia como uma caricatura, sempre as gargalhadas, sempre ridicularizado.

WALTER — Sim, mas alguma coisa resultou daí, não é? Que não foram apenas humilhações ao Grande Otelo. Ele é um dos exemplos mais extraordinários do lúdico afro-brasileiro: se sofreu por causa disso, foi o preço que pagou para alegrar todo mundo. Mas se esse comportamento assegurasse o sucesso, todos os negros estavam fazendo beijão. Não acho que o Mussum, que é um exemplo à la Grande Otelo sem o talento deste, seja uma pessoa humilhada, é um cômico. Como diz o Caetano Veloso, é um anjo. Um anjo que entra na sua casa, fala com teus filhos que repetem igual a ele aquele plural truncado. O tipo que ele inventou caricatura todos os Mussuns que existem no Brasil. Então, ele está ridicularizando o negro como um cara que fala errado? Citando novamente o Fanon, ele fala dos martinicanos que vão para a França e procuram falar o francês correto, em vez do dialeto *créole*. Na medida em que não conseguem mais expressar sua própria linguagem, estão se despidendo internamente de si próprios.

FC — Não há nenhuma contradição no que você disse do ator negro ser duro, e do espírito lúdico inerente à raça negra?

WALTER — É uma coisa muito coreografada. A maneira de ficarem parados nas esquinas de Salvador vendendo coisas, o desenho, a silhueta, o modo de botar a mão na cintura, aquela desenquadrada dos quadris . . .

FC — Seria mais ou menos que na hora do médium vestir a máscara, ela não se adapta e fica capenga na hora de representar?

WALTER — É isso aí, mas isso não diminui o potencial criativo do negro. Porque eles não estão se exercendo potencialmente, toda transação é sempre colocada no esquema do “neguinho gostou da filha da madame”. Esse é o esquema, o nosso Romeu e Julieta racial. Isso está no filme do Antunes, do Pitanga, você vai ver em qualquer lugar. “O neguinho gostou da filha da madame”. É uma maneira fácil de enquadrar o problema racial, superar a identidade racial e baixar num nível onde a percepção pelo melodrama pudesse caricaturar essa relação do negro consigo mesmo, com a sua cultura anterior, do negro que perdeu o que tinha de mais rico na cultura dele, a tradição oral. Não existe mais a oralidade, por onde tudo se transmitia, a literatura passou a ser escrita e ele ainda não tem a tradição disso. Quando o negro consegue superar o exercício acadêmico até a leitura, consegue pelo lúdico, como o Grande Otelo, ou pela reflexão, como o Abdias. Mas, ao mesmo tempo, a ritualística negra não acontece em termos teatrais. O Zózimo faz teatro do negro, o Waldir Onofre é quem mais avança. Mas não existe, acessível ao negro, este permanente espetáculo da sua capacidade de criação. Toda a vez que eu vejo a presença do negro no teatro é sempre patrocinado por um diretor brancóide, com a exceção do Zózimo e do Valdir. Não é deles. No entanto, a capacidade de produção deles é grande. Eu comecei a filmar o *Xico Rei* por uma parte do navio negreiro e eu, para explicar o que tinha acontecido, ficava falando para os atores no convés do navio, procurando insuflar neles uma raiva muito grande desta situação e eles, os figurantes negros, ficavam extremamente comovidos. Durante o filme, com todas as dificuldades de produção, eles nunca ficaram contra. Ou seja, a possibilidade de um trabalho que falasse deles era mais importante . . . É uma coisa tão bonita e maneira como se organizaram para continuar existindo, e os ritos, os mitos até hoje presentes na vida da gente . . . Acho que tudo que a gente fizer para recuperar esse lado negro deles . . . Assim como temos de recuperar o lado índio da gente. Por que a gente

está comendo farinha e deitando em rede? Como é que se deita na rede pra não cair? Isso tudo é um dado da gente, e quando percebermos isso vamos filmar um lado da gente que a gente não filma. Eu vi em *Iracema* de Jorge Bodansky e do Orlando Senna, que eu acho admirável, uma cena engraçada. Tem aquela garotinha (Edna de Cássia) e ela está se pintando no espelho, mameluca, passando aquele *rouge* e quando encontra o Pereio diz “mas eu sou branca”. É uma coisa tão incrível, porque é a imagem do Brasil, não tem coisa mais brasileira do que aquela afirmação. E ela realmente é branca, não porque é, mas porque quer ser. Então ela faz tudo que as outras pessoas fazem, e na cabeça dela, ela é branca.

FC — Não seria uma busca de identidade, um movimento de libertação?

WALTER — Exato. Quando eu falo que precisamos entender o negro e o branco dentro da gente é um pouco isso. Voltando a uma coisa que você colocou logo no início, o problema da europeização da informação, eu sinto que estamos prisioneiros da imagem que vendemos de nós mesmos. No caso do cinema brasileiro, por exemplo, vendemos uma imagem que vai ser difícil agora se livrar dela, porque os europeus só cobram da gente essa imagem . . . Uma coisa que tem a ver com o nosso comportamento diante da política, da ética, da filosofia, um certo número de conhecimentos bem digeridos — conhecimentos comuns, euro-brasileiros. “Meu padrão é internacional. Tenho bicho de pé, mas sou internacional” Há um mal-estar de ser brasileiro que é inevitável, precisamos superar e apressar essa superação. Sem muita demagogia. Eu acho que a gente tem muito pudor do nosso lado bárbaro. E não é ficar usando sandália de cangaceiro, porque ela eu nem sei se é tão brasileira assim . . .

entrevista a José Carlos Asbeg

