

# ENTRE A CHANCHADA E A VERA CRUZ

## Oscarito, Grande Otelo e a negação do amor

Hilda Machado

**N**a tradição cômica do Rio de Janeiro os filmes populares produzidos nas décadas de 1940 e 1950, as chanchadas, ocupam lugar de destaque. Uma continuidade do humor chamado da Praça Tiradentes, as velhas comédias em preto e branco se apoiavam na comicidade do teatro de revista que ocupava aquela praça do centro da cidade. Uma versão família de suas caricaturas políticas, sua sátira de costumes, música e mulheres bonitas, as chanchadas são hoje vistas como profundamente ingênuas. Mas os filmes – como qualquer comédia – podem surpreender pela ambigüidade nas representações de seus temas.

Muitas dessas comédias populares eram paródias de filmes de Hollywood (Vieira, 1982: 256-269), mas a chanchada de Watson Macedo, *Carnaval no fogo* (1949), parodiou um outro texto canônico. Em uma das seqüências os atores Oscarito e Grande Otelo encenavam a cena do balcão de Romeu e Julieta, de William Shakespeare. A paródia de *Carnaval no fogo* aponta a pervasiva popularidade da peça elizabetana e a presença desse, que é um dos textos míticos da cultura ocidental, na cultura popular brasileira do pós-guerra. A tragédia inventava o humano da Praça Tiradentes, para além de previsíveis limites.

A paródia de Romeu e Julieta de *Carnaval no fogo* foi cuidadosamente construída no roteiro. Como Oscarito, o ator cômico que interpretou Romeu, lembrava (1970:15), as performances dele e de Grande Otelo foram fiéis ao texto. *Carnaval no fogo* parodiou a grande cena da tragédia: Ato II, Cena II e outro momento privilegiado: a cena patética do adeus dos amantes após sua única noite de amor (Ato III, Cena V).

A escolha do diretor Watson Macedo e seu co-roteirista, Alinor de Azevedo, um dos melhores escritores de chanchadas, mostra o trabalho cuidado dos rotei-

ristas, desmonta o emprego totalizante do conceito do mal-feito que ainda informa muita leitura da chanchada e reforça a tese de uma penetração da tragédia lírica de Shakespeare no final da década de 1940 em camadas cariocas para além da esfera culta e não habitualmente a ele relacionadas. A paródia de Romeu e Julieta foi encenada por Grande Otelo e Oscarito, a dupla cômica mais famosa das chanchadas, estrelas daquele cinema brasileiro por mais de 20 anos.

A cena do balcão de *Carnaval no fogo* abre com o célebre verso de Romeu: “*He jests at scars that never felt a wound*”. A versão da linha no roteiro da chanchada – “Só ri do sofrimento aquele que nunca sofreu” – é uma tradução fiel do texto inglês. O ator que interpretou Romeu com figurino renascentista foi o mais querido dos atores cômicos do cinema brasileiro: Oscarito.

Oscarito era famoso pela farsa e o típico uso do corpo que o gênero pressupõe, mas, quando a cena se inicia e Romeu diz o seu verso, Oscarito é enquadrado pela câmera em um plano curiosamente fechado. Os diretores das chanchadas eram geralmente presos aos planos médios, e costumavam dar ao ator esse espaço para as sempre surpreendentes performances criadas pelo menino criado no circo. O plano fechado de abertura da cena do balcão em *Carnaval no fogo* é um signo de respeito pelo texto shakespeariano e um artifício cômico.

As chanchadas tiveram o auge de sua produção na década de 1940, quando vários filmes eram lançados durante o ano e o brasileiro fazia filas para rir com Oscarito. A repetição, esse procedimento cômico elementar, já instituía em 1949 a máscara do ator, ela mesma a máscara clássica da comédia, como garantia de riso, e um simples *close* de Oscarito em 1949 já predisponha o público brasileiro à gargalhada.

Adiar o riso da platéia, esticar o tempo, controlar o ritmo é característica de todo comediante eficaz. O corpo de Oscarito mantido fora de cena pelo plano fechado e sua face contida, que nega a careta esperada, preparam o próximo plano médio da paródia quando o texto trágico e a performance típica do teatro sério serão representados como melodramáticos. Oscarito – braços abertos, o famoso passo largo, joelhos dobrados à Groucho Max – se volta sobre si mesmo, olha para o balcão: “com as asas do amor, eu transpus esses muros, pois muralhas de pedra o amor não contém.”

Luz que se acende no balcão. “Que luz é aquela no balcão? Será Julieta, ou será que ela não vem?” Pergunta Oscarito ao público em tom cômico.

Julieta aparece no balcão. É Grande Otelo, o ator negro que fazia dupla com Oscarito. Travestido, com tranças louras, decote quadrado, cílios postiços, batom.

A historiografia apontou a cena do balcão de *Carnaval no fogo* como um dos exemplos da cultura da elite, satirizada pela chanchada. João Luiz Vieira estabeleceu o principal objetivo das seqüências paródicas daquelas comédias filmicas:

[...] *what is in play is popular versus elite culture [...] Perhaps the most famous of these is that of the duo Grande Otelo and Oscarito parodying the balcony scene in Romeo and Juliet [...] Practically everything that was opposed to popular tastes represented by carnival, samba, and imported rhythms such as the rumba and rock'n'roll was satirized as being linked to Brazilian urban elites (Vieira, 1982: 263, 269).*

O casal da mais amada e única tragédia lírica de William Shakespeare é o nome de uma tradicional sobremesa do interior do Brasil – muito apreciada ainda nos anos 1950. Romeu e Julieta é queijo branco de Minas Gerais servido junto ao doce de uma fruta tropical, a goiabada: o casamento do salgado com o doce, a combinação da diferença. A Julieta de *Carnaval no fogo*, comicamente interpretada pelo ator negro Grande Otelo, representou outros casais possíveis através da gasta metáfora de Romeu e Julieta como a combinação perfeita.

A paródia da cena do balcão de *Carnaval no fogo* – talvez pelas alusões provocadas e ao mesmo tempo reprimidas no velho jogo da paródia – tornou-se emblemática da comédia popular carioca. Ela foi citada em um filme posterior, *Um candango na Belacap* (1961). A comédia, uma chanchada tardia, foi produzida por Herbert Richers e dirigida por um realizador muito diferente da primeira geração de diretores da chanchada como Watson Macedo. Um pragmático, Roberto Faria, é um artista talentoso e ótimo artesão, preocupado com a indústria do cinema.<sup>1</sup>

Watson Macedo rodou *Carnaval no fogo* dentro do quadro de uma produtora mais ou menos estável para os padrões brasileiros como foi a Atlântida, a grande produtora das comédias que dominavam o quadro da produção brasileira. Roberto Farias, o diretor de *Um candango na Belacap*, realizou seu filme num contexto de profundas mudanças no cinema brasileiro, o período que era chamado como o do cinema independente, caracterizado pela quebra dos estúdios, fragmentação e experimentação de diferentes gêneros. Quando filmou *Um candango na Belacap*, ele próprio era um dos agentes das mudanças que tornaram mais complexo o cinema brasileiro: ele filmaria em 1964 um thriller realista, *Assalto ao trem pagador*. Roberto já havia visto tanto o neo-realista *Rio 40 graus* quanto *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, o último tendo como protagonista Grande Otelo num papel dramático, sério. A aproximação de Roberto Farias com a chanchada, portanto, era obrigatoriamente irônica.

Um candango na Belacap encenou a tensão entre Brasília e o Rio de Janeiro: a nova capital do Brasil, com sua arquitetura modernista, ícone da modernidade *versus* a velha capital, identificada com seu centro histórico e lugar da cultura popular e negra. À época de *Um candango na Belacap*, a erudição dava lugar à modernidade como respeitabilidade cultural, e, portanto, era a modernidade agora o inimigo satirizado na chanchada de Roberto Farias.

O filme foi lançado como confiável recriação da vida dos artistas de revista,<sup>2</sup> e parodiava as comédias americanas backstage. *Um candango na Belacap* foi um veículo para Grande Otelo e sua personagem, Emanuel Davis Jr., uma sátira de Sammy Davis Jr.. A mulata Vera Regina que fazia no filme a companheira do herói era sua *partner* e escada desde 1950 em *shows* de boates da zona sul do Rio de Janeiro como o *Night and Day*, de Carlos Machado. *Night and Day* era um dos lugares típicos da espetacularização da cultura popular e da negociação com a cultura americana através da música e comédia. Muitos artistas americanos – principalmente os que aqui vieram durante a chamada política da boa vizinhança – visitavam *Night and Day*: Bing Crosby, Errol Flynn, Walt Disney, Henry Fonda e Orson Welles.

A citação da cena do balcão de *Carnaval no fogo* é uma seqüência musical de *Um candango na Belacap*: Grande Otelo canta e Vera Regina samba caracterizada como Julieta. Uma peruca exagerada com tranças louras lembra aquela usada por Otelo em *Carnaval no fogo*, mas, sendo Vera Regina mulher, o que sobressai em *Um candango na Belacap* é sua caricatura como branca.

A citação da cena do balcão de *Carnaval no fogo* é uma representação da própria história do artista Grande Otelo, e essa auto-reflexividade é uma tradição da paródia e da comédia. A nova chanchada citava a chanchada antiga; a seqüência musical de *Um candango na Belacap* fez a paródia de uma seqüência que era ela mesma uma paródia. No samba de Romeu e Julieta de *Um candango na Belacap* há toda uma história das personagens paródicas de Grande Otelo na chanchada e um deslocamento nas relações de gênero. A seqüência musical colocou Julieta em segundo plano e desfocou a ilusão referencial. As personagens de Grande Otelo e Vera Regina, em *Um candango na Belacap*, não remetem ao Romeu e Julieta de Shakespeare, mas à recepção de Shakespeare no Brasil dos anos 1950. Doze anos depois de *Carnaval no fogo*, *Um candango na Belacap* é um ícone da prolongada tensão estabelecida pela cultura popular carioca com a cultura erudita e a cultura americana.

Nos anos 1960, Shakespeare ainda era uma referência para a chanchada. O húngaro J. B. Thanko, um dos diretores da Herbert Richers, defendeu uma das típicas chanchadas da casa produtora de *Um candango na Belacap*. Segundo Sérgio Augusto, Thanko uma vez lembrou veementemente a crítica de cinema sua contemporânea – sempre dura com a chanchada – que Shakespeare havia sido muito popular em seu próprio tempo, mas apenas mais tarde suas peças teriam ganhado respeitabilidade histórica (Augusto, 1989:25).

Nos anos 1970, a cena paródica de Romeu e Julieta em *Carnaval no fogo* era novamente citada. No Teatro de Ipanema, espaço alternativo carioca, uma revista teatral, *Tem banana na banda*, estrelada por Leila Diniz, aludiu à cena do balcão de décadas atrás. A peça não falava da catástrofe do amor romântico, mas celebrava as culturas populares brasileiras e a sua resistência cômica.

Segundo Andrew Horton e Stuart McDougal, todo *remake* “(...) *invite and at times demand that the viewer participate in both looking at and reading between multiple texts.*” Os autores fazem uma pergunta estimulante para aqueles que anos depois continuam a pensar sobre a paródia de Shakespeare em *Carnaval no fogo*: “*what dynamics and dimensions are involved in cross-cultural remakes in which language, cultural traditions, psychology and even narrative sense may differ greatly*” (Horton & McDougal, 1998: 4).

Vera Regina foi *partner* de Grande Otelo em mais de 20 chanchadas da Herbert Richers. Vera Regina não fazia caricaturas, nem era o estereótipo da mulher feia, tropos recorrente nas chanchadas. A atriz declarou: “todo mundo gostava da minha cara de mulata feliz.”<sup>3</sup> A personagem de Vera Regina, em *Um candango na Belacap*, não era uma caricatura da mulher negra, nem da mulata, cuja persona ela exibia inocentemente.

Os limites do bom gosto, como os diferentes modos do riso, falam sobre as relações raciais e a representação do negro no cinema brasileiro nos anos entre *Carnaval no fogo* e *Um candango na Belacap*. Mesmo Grande Otelo – a Julieta negra de *Carnaval no fogo* – era um ator diferente em 1961, com seu talento trágico reconhecido em vários filmes.

Julieta é a grande personagem da peça de Shakespeare. O *casting* de Grande Otelo como Julieta foi o mais transgressivo deslocamento cômico de *Carnaval no fogo*. Sebastião Prata, apelidado Grande Otelo, foi um compositor de sambas e um emblema da cultura popular do Rio de Janeiro e do cinema brasileiro. Um grande ator, em 1942, Orson Welles, impactado pelo seu talento, colocou-o no elenco de seu filme rodado no Brasil, *It's all true*, depois proibido. O filme de Welles para a RKO encenava a Praça Onze, uma área do samba no Rio de Janeiro dos anos 1940. Na cena, Grande Otelo cantava o samba de sua autoria em parceria com o sambista Herivelto Martins – um conhecido babalaô<sup>4</sup> – Praça Onze.

Grande Otelo compôs 17 músicas, atuou em 103 filmes, 83 peças, 21 revistas e 28 shows. Ele escreveu um livro e ancorou um programa de TV, além de atuar em novelas de TV. Seu público atravessava classe, gênero, geração e diferenças culturais. Ele esteve nos teatros de revista da Praça Tiradentes nos anos 1930, nos shows do Cassino da Urca nos anos 1940 e nas boates da zona sul da cidade nas décadas de 1960 e 1970, como *Vogue*, ou o posterior *Scala*.

O talento de Grande Otelo era plástico e ele não era – como Oscarito – um ator restrito à farsa. Seu primeiro papel dramático havia sido em *Moleque Tião* (1943). Ele sobreviveu à chanchada e protagonizou *Rio Zona Norte*, um dos primeiros filmes de Cinema Novo em 1957, e outros filmes sérios, dramáticos, como *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, em 1964. Em 1969 ele fez o Macunaíma, criança do filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade, a comédia que mudou a abordagem daquela geração com relação à chanchada. Ele trabalhou em *Fitzcaraldo*, de Werner Herzog, e com a maioria dos bons diretores de cinema do Brasil.

No palco ele representou Yonenco aos 67 anos de idade, com a mesma facilidade das suas primeiras chanchadas.

Sebastião Prata era conhecido como Grande Otelo: um reconhecimento de suas performances trágicas; uma ironia cômica (ele era um homem baixinho) e uma alusão a sua origem africana. Sebastião Prata, o Grande Otelo, era ele mesmo, outro signo da presença de Shakespeare na cultura brasileira.

Para Sérgio Augusto, *Carnaval no fogo* estabeleceu o gênero chanchada. A chanchada era, principalmente, o filme brasileiro de revista, e seria difícil precisar seu elemento básico. Os números musicais autônomos eram acessórios? A trama proporcionava mesmo uma estrutura? (Augusto, 1989: 14). A narrativa frágil de *Carnaval no fogo* evoluía em torno do mistério de um roubo – com o obrigatório par romântico – e era freqüentemente interrompida por números farsescos como a paródia de Romeu e Julieta. As chanchadas trouxeram do teatro de revista da Praça Tiradentes um estilo que valoriza a presença do artista, ao invés de valores representativos de sua performance. Típica dos teatros populares com seus malabaristas, contorcionistas e cachorros amestrados, a vertente das variedades preferia o fragmento ao todo, e a perícia ou a comicidade ao desenvolvimento de uma narrativa mais global, característica do teatro considerado sério. Nessa estética do fragmentado no cinema, anterior e oposta à narrativa griffitheana, e da qual participava a chanchada, o público é mais absorvido pelas performances do músico ou do comediante do que pelo desenvolvimento de um enredo contínuo.

Segundo Henry Jenkins (1992: 129), “*in the vaudeville aesthetics these sequences may (...) stand apart from narrative actions because of their quality of excess, stylisation, and exaggeration (...)*”. No Brasil, a historiografia sempre apontou o excesso, a estilização e o exagero da chanchada como uma herança das revistas da Praça Tiradentes.

Oscarito, o comediante que fez o Romeu, era o maior dos atores daquelas revistas musicais. Oscar Jacinto de La Imaculada Concépcion Tereza Dias era espanhol, de uma família de trapezistas e tinha dois anos de idade quando chegou ao Brasil. Pisou num picadeiro aos cinco, como a mulher do palhaço. Depois, tocou violino em cinemas até os filmes sonoros interromperem sua carreira. Em 1932 ele era novamente um comediante, nas revistas da Praça Tiradentes. Oscarito logo ficou famoso, principalmente graças a suas caricaturas de presidentes da República como Eurico Dutra e Getúlio Vargas. Ele trabalhou no primeiro filme de revista brasileiro: *Alô, alô! Carnaval*, dirigido por Adhemar Gonzaga, e era o ator de maior bilheteria no cinema dos anos 1940 e 1950. Oscarito fez muitas paródias de filmes de Hollywood em chanchadas como *Matar ou correr*, de Carlos Manga.

Oscarito tinha a expressão e o domínio corporal de um artista de circo, e é comparado a cômicos da estatura de Totó e Cantinflas. Em *Carnaval no fogo* Oscarito faz Romeu, degradando o herói romântico segundo as convenções e a tradição do palhaço. O texto do Romeu de *Carnaval no fogo* em alguns momentos já rebaixava a

paixão dos amantes de Verona. Discutindo a possibilidade de uma noite de prazer ele pergunta a Julieta: “como é? Estou aí nessa boa?”. A expressão de gíria<sup>5</sup> mais parece uma das ironias de Mercutio, o amigo materialista de Romeu, do que uma linha de um jovem que morre de amor (Moura, 1996: 60).

O amor de Romeu e Julieta não pode ser reduzido à sexualidade. A paixão de Romeu e Julieta não convive com a farsa. Quando Romeu pede para acariciar as mãos de Julieta, as duas personagens shakespearianas de *Carnaval no fogo* multiplicam o procedimento para manter o amor em bases decididamente materialistas. As linhas em gíria aliadas ao comportamento cômico desencadeiam a comicidade que Mikhail Bakhtin considerou típica do baixo ventre. A tensão farsesca aponta para as ansiedades sexuais típicas dos anos 1950.

Essa questão central seria citada explicitamente em *Um candango na Belacap*. Na cena paródica de Romeu e Julieta, Grande Otelo canta um samba e os versos comentam quão diferentes eram os costumes sexuais naquela década mais liberada, os anos 1960. Eles comparam a Julieta que obrigava Romeu a subir muros com a Julieta contemporânea, Vera Regina, que, ao nível do solo e do seu Romeu, dele se aproxima rebolando no samba.

A degradação dos diálogos trágicos se acentua na cena do adeus. No dia seguinte à única noite que os amantes passam juntos, Romeu, ao ouvir a cotovia, quer partir, preocupado com os Capuleto. Julieta quer reter o amado e afirma que não foi a cotovia, o pássaro que anuncia a manhã, mas o rouxinol que cantou. *Carnaval no fogo* transformou o famoso diálogo dos amantes numa discussão violenta sobre se o pássaro que cantou foi o rouxinol ou a cotovia.

Mas a paródia de *Carnaval no fogo* se apoiava principalmente na farsa corporal. Romeu tenta subir ao balcão com incrível dificuldade. Em uma narrativa clássica a ação seria secundária. A seqüência de *Carnaval no fogo* é distendida e delicia o público com as peripécias cômicas de Oscarito e a corda. Por outro lado, Julieta/Grande Otelo não aguarda pelo amado como se espera de uma frágil adolescente florentina da Renascença. Ela, após cuspir nas mãos, puxa Romeu pela corda.

Existem, entretanto, alguns momentos patéticos na cena do balcão de *Carnaval no fogo*. É uma surpresa, mas, na paródia realizada pela comédia brasileira, resistiu algum lirismo shakespeariano. Julieta é a principal personagem da tragédia elizabetana. Grande Otelo interpretou sutilmente sua cômica Julieta. Quando, por exemplo, Romeu pede para sentir seu perfume, Grande Otelo/Julieta baixa os olhos timidamente. Sua performance, naquele rápido momento, se aproxima e cola no estilo de representação das ingênuas do princípio do cinema, que ainda tingiam alguma personagem feminina da chanchada. O tom cômico de Otelo, dissolvido em outro registro, é abalado e afirma Julieta e seu amor imortal.

Harold Bloom (1999: 89) foi preciso ao desmontar a permanência da tragédia shakespeariana: “*Shakespeare, more than any other author, has instructed the West in the*

*catastrophes of sexuality, and has invented the formula that the sexual becomes the erotic when crossed by the shadow of death.”*

A sombra talvez tenha dado o relevo da interpretação paródica que Grande Otelo faz de Julieta de Carnaval no fogo. Na noite anterior, a mulher do ator matara o filho, suicidando-se em seguida. Grande Otelo acabara, portanto, de viver uma tragédia e atuou bêbado.

Grande Otelo interpreta uma Julieta romântica durante uns poucos quadros de *Carnaval no fogo* – a performance romântica de um ator travestido.<sup>6</sup> Talvez isso não seja tão surpreendente se pensarmos nas Julietas elizabetanas, interpretadas por jovens rapazes. Segundo Antonio Moreno (2001: 26), nos anos 1950 o travestismo das chanchadas nunca levou a se pensar em homoerotismo. Não se falava nisso. Ele afirma que o público não via as personagens dos amantes Oscarito/Romeu e Grande Otelo/Julieta como evidentes personagens *gays* de chanchada.

Mas a interpretação que Otelo faz de Julieta ironiza e afirma as mesmas pulsões. Sua mímica sutil em alguns momentos se distancia da paródia verbal do lirismo canônico. Sua máscara resiste à caricatura mais homogênea de Oscarito e a ritualística negação do amor na cena do balcão de *Carnaval no fogo*.

*Hilda Machado é professora da Universidade Federal Fluminense.*

## **Notas**

1. Roberto Farias seria o primeiro diretor da Embrafilme, organismo estatal de cinema nos anos 1970 e 1980, que atuava na produção e distribuição, além de garantir atividades não comerciais. O período foi o da ocupação do mercado filmico mais continuada do cinema brasileiro.
2. *Um Candango na Belacap*. Press release. Pasta *Um Candango na Belacap*. Coleção FUNARTE. Rio de Janeiro.
3. Clipping [Rio de Janeiro]. Pasta Vera Regina. Coleção FUNARTE. Rio de Janeiro.
4. Babalaô é um sacerdote do Candomblé, religião afro-brasileira.
5. A paródia também rebaixava o texto canônico através de sátiras contemporâneas. Por exemplo, Romeu pede a Julieta que fale. Ele insiste, grosseiro: “diz alguma coisa. Não fica aí bancando a Belinda!”. Segundo Roberto Moura, Belinda era a personagem de um filme estrangeiro que fez muito sucesso no Rio de Janeiro. A personagem a quem Julieta é comparada era uma mulher surda.
6. Curiosamente é Oscarito quem ficou famoso por seus muitos e antológicos travestis. Ele fez uma paródia de Rita Hayworth cantando na cena do strip em Gilda, seu número imitando Carmen Miranda foi apresentado inúmeras vezes e a Helena de Tróia de Carnaval Atlântida talvez só perca para a seqüência de *Os dois ladrões*, onde Oscarito demonstra a sua incrível perícia ao imitar a atriz Eva Todor em frente a um espelho inexistente, número típico das variedades.

## **Referências bibliográficas**

- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.25.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: the invention of the human*. Nova York: Riverhead Books, 1999, p.89.
- HORTON, Andrew e MCDUGAL, Stuart Y. Introduction. In: *Play it again, Sam: retakes and remakes*. Berkeley: University of California Press, 1998, p.4.
- JENKINS, Henry. *What made pistachio nuts?: early comedy and the vaudeville aesthetics*. Nova York: Columbia University Press, 1992, p.129.
- MOURA, Roberto, *Grande Othelo: um artista genial*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Rioarte, 1996, p.60.
- OSCARITO. Aquele quadro foi entregue pronto mesmo. Entrevista a *O Pasquim*. Rio de Janeiro: mar./1970, p. 15.
- VIEIRA, João Luiz. From high noon to jaws: carnival and parody in brazilian cinema. In: JOHNSON, Randal e STAM, Robert (orgs.). *Brazilian Cinema*. Nova Jersey: Associated Universities Presses, 1982, pp.256-269.

## **Resumo**

As chanchadas hoje são vistas como profundamente ingênuas, mas podiam surpreender pela ambigüidade nas representações de seus temas, principalmente quando estavam em cena Oscarito e Grande Otelo. Este texto comenta algumas das seqüências paródicas dessas comédias em que a dupla se consagrou.

## **Palavras-chave**

Cinema brasileiro; chanchada; Oscarito; Grande Otelo; cenas filmicas.

## **Abstract**

Nowadays the *chanchadas* are seen as a completely naïve film style, but with a capacity of surprising with the ambiguity in the representations of its themes, mainly when Oscarito and Grande Otelo were acting. This text comments some parodical scenes in which the two actors turned into celebration.

## **Key-words**

Brazilian cinema; *chanchada*; Oscarito; Grande Otelo; filmic scenes.