



MOLEQUE TIÃO: A ARQUEOLOGIA DE UM FILME PERDIDO

MOLEQUE TIÃO, THE ARCHAEOLOGY OF A LOST FILM

PABLO GONÇALO¹

MATHEUS CAMILO²

1. Matheus Camilo é Mestre em Comunicação Social (Cinema e Audiovisual) pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisador na área de História do Cinema Brasileiro com foco em arqueologia de mídias, é autor da dissertação "Moleque Tião e Grande Otelo: o resgate de uma obra perdida", uma reconstituição histórica do filme Moleque Tião (1943), primeiro longa-metragem ficcional da Atlântida Cinematográfica perdido em um incêndio no estúdio em 1952, que romantiza a biografia do ator mineiro, atuando como protagonista de forma inédita em sua carreira cinematográfica. Matheus também é diretor e roteirista. Dirigiu o videoclipe "Traficantes de Poesia (DeQuebra)", vencedor do 5º Curta Brasília de Melhor Videoclipe por Júri Oficial. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1415-3031>

2. Pablo Gonçalo é curador, crítico e professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, UnB. É autor dos livros "O cinema como refúgio da escrita: roteiros e paisagens em Peter Handke e Wim Wenders (Annablume, 2016) e "Hollywood de papel: roteiros não filmados de Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion" (Zazie, 2022). Em 2019 foi Fulbright Visiting Scholar da University of Chicago. Entre 2014 e 2016 participou da comissão curatorial do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Possui publicações em periódicos como *Folha de São Paulo*, *Revista 451*, revistas acadêmicas brasileiras e internacionais, como o *Journal of Screenwriting*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3745-161X>.

RESUMO Este artigo aborda aspectos históricos do filme *Moleque Tião* (1943), uma obra cinematográfica que se inspirava na biografia do ator Grande Otelo, perdida após um incêndio nos estúdios da Atlântida Cinematográfica na década de 1950. Diante da inexistência de cópias do filme, o estudo se baseia em fontes primárias, como jornais e revistas da época, para reconstruir aspectos da obra e seu impacto cultural, utilizando diferentes pilares: críticas publicadas à época, registros do tempo de exibição nos cinemas, músicas remanescentes associadas ao filme e arquivos sonoros com depoimentos de envolvidos na produção. A partir dessas fontes, é possível traçar um panorama da recepção crítica e popular da obra, bem como compreender sua relevância dentro do contexto do cinema brasileiro dos anos 1940.

PALAVRAS-CHAVE Arqueologia do cinema; Cinema Brasileiro; Grande Otelo; *Moleque Tião*; Atlântida.

ABSTRACT This article explores the historical reconstruction of *Moleque Tião* (1943), a Brazilian film that romanticized the biography of Grande Otelo, lost in a fire at the Atlântida Cinematográfica studios in the 1950s, with no surviving copies. The study relies on primary sources, such as newspapers and magazines from the time, to piece together aspects of the movie and its cultural impact. The reconstruction is based on several key elements: contemporary reviews, records of its theatrical run, surviving musical pieces associated with it, and archival audio recordings of testimonies from those involved in the production. By analyzing these sources, the article outlines the film's critical and public reception and examines its significance within the broader context of 1940s Brazilian cinema.

KEYWORDS Media and Film Archaeology; Brazilian Film History; Grande Otelo; *Moleque Tião*; Atlântida Studio.

UMA CINEMATOGRAFIA DE FILMES DESAPARECIDOS: O CASO DO CINEMA BRASILEIRO

Recentemente chamada de *cinema das sombras* (*shadow cinema*) por um grupo de pesquisadores (Fenwick; Eldridge; Foster 2022; Jeanelle, 2015), a epistemologia de filmes perdidos, desaparecidos, incompletos ou nunca realizados tem se mostrado uma importante fonte historiográfica para revisões e pesquisas nos estudos de cinema. De fato, desde o primeiro período do cinema silencioso são frequentes as constatações de filmes perdidos, queimados em incêndios ou com cópias que simplesmente desapareceram. Não são eventos pontuais, ou mesmo cifras ocasionais. O sumiço, a perda e a desapareição de filmes do primeiro período da história do cinema podem, hoje, ser compreendidos como um fator constituinte dessa mesma história.

David Pierce (2013), por exemplo, estima que cerca de 75% dos filmes norte-americanos do cinema mudo foram definitivamente perdidos. Hernani Heffner (2001) estima que o Brasil “salvou cerca de 10% de tudo que produziu entre 1898 e 1933”, realçando uma percentagem de fato trágica em países com menos condições de preservação audiovisual. A partir desses índices, pode-se considerar que há uma vasta lacuna na história do cinema, advinda de milhares de filmes que não chegaram aos espectadores contemporâneos. Tais percepções nos conduzem a uma série de perguntas intrigantes: seria a história do cinema que vemos e contamos apenas a ponta do iceberg de uma história submersa? Se muitos desses filmes desaparecidos foram vistos e tiveram uma significativa audiência, como podemos reconstruir seus percursos históricos, sua espectralidade, as narrativas que propiciaram e as suas potentes influências?

Nos anos 1980, um grupo de pesquisadores se juntou num notável esforço arqueológico para reconstruir parte da história de filmes tidos como desaparecidos. Tom Gunning, por exemplo, é parte de uma célebre geração que pesquisou na *Library of Congress* uma série de fotos e fotogramas dos filmes de D.W. Griffith, entre outros filmes, que eram tidos como desaparecidos (Gunning, 1994). Se, contudo, não existia a película original dos filmes, esses pesquisadores se depararam com o fato de que havia fragmentos significativos, índices que levariam historiadores a reconstruir obras desaparecidas. Mais recentemente, no âmbito da recuperação e revisão crítica de uma história do cinema negro nos EUA, Allyson Field (2015), entre outros pesquisadores vem sugerindo um arquivo especulativo para reconstruir a espectralidade do cinema negro do leste dos EUA. Suas pesquisas se esmeram em reunir arquivos ancilares, propiciando uma aproximação histórica, a partir de pesquisas em jornais, e em outros arquivos, do efeito da passagem de filmes de autores do cinema negro.

Ao longo da sua história, e desde os seus primórdios, o cinema brasileiro também é marcado por constantes desaparecimentos. Da chamada *Belle Époque* do cinema brasileiro (Araújo, 1984; Freire, 2022), passando por filmes de diretores canônicos, como Humberto Mauro, a lida com obras perdidas e desaparecidas é uma tônica constante da nossa historiografia. Preocupado em caracterizar o ritmo de perda dos filmes brasileiros, Hernani Heffner salienta que “a velocidade desta verdadeira tragédia cultural diminuiu até a década de 50, com estimativas de perdas em torno de 30% do volume produzido nos países industrializados e em torno de 50% nos países pobres” (Heffner, 2001), o que incluiria os casos de desaparecimento de filmes no contexto histórico brasileiro. Preservação e desaparecimento seriam, portanto, temas recorrentes da historiografia do cinema brasileiro que, direta ou indiretamente, dialogam com o importante debate sobre a existência ou ausência de aspectos industriais do cinema feito no Brasil (Autran, 2014; Gatti; Freire, 2011).

Quais são as características desses filmes perdidos? Como podemos realizar um esforço arqueológico para termos, ao menos, uma fagulha do que foi uma obra passada, com estreia, vista, mas que se dissolveu no rol de películas queimadas? Há de se destacar, por exemplo, o esforço de reconstrução do filme *Acabaram-se os Otários* (1929), de Luís de Barros, que teve esse ímpeto arqueológico realizado por Cardenuto e Luna Freire. Como se trata do primeiro filme sonoro da história do cinema brasileiro, os pesquisadores se esmeraram em juntar os vestígios e fragmentos fonográficos e fotográficos para, em meio às ruínas, vislumbrar uma possível imagem da obra que deixou mínimos rastros.³ Embora sem arquivos audiovisuais, esse artigo se imbui de uma similar inclinação. Lançado em 1943, e como marco do primeiro filme da Atlântida, *Moleque Tião*, de José Carlos Burle, é considerado por vários historiadores que o assistiram como um dos marcos do cinema brasileiro, por exemplo, Alex Vianny e Glauber Rocha (1993; 1963), felizardos espectadores à época.

Embora tenha ficado cerca de cinco anos em cartaz, passando por vários estados, e tenha sido assistido por um significativo público para a época, o filme é vítima de um incêndio na Atlântida, em 1952 (Melo, 2022). Desde então, ele nunca mais chegou às telas — e todos os espectadores que assistiram ao filme tampouco estão cá, entre nós, para transmitir essa experiência. Este artigo, portanto, visa juntar alguns elementos arquivísticos, os vestígios e os índices deixados por *Moleque Tião* nas diversas fontes que pesquisamos. Inicialmente inspirado numa entrevista biográfica dada por Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo, com roteiro de Alinor Azevedo e uma parceria musical com Custódio Mesquita, o filme de José Carlos Burle ainda contava, no elenco, com a presença de Lourdinha Bittencourt, Hebe Guimarães e Nelson Gonçalves, entre outros.

3. Essa reconstrução do filme pode ser vista na plataforma YouTube. Rara cena de “Acabaram-se os Otários” (1929) - O primeiro filme sonoro brasileiro. Direção de Luís de Barros. 1929. Reconstrução Reinaldo Cardenuto e Luna Freire. Trecho apresentado no Canal Memória, 04 de maio de 2010. Disponível em: <https://x.gd/QOxsY>. Acesso em: 13 de março de 2025.

Nesse processo de reconstrução, este artigo coleta e analisa arquivos e informações sobre o roteiro e o enredo de *Moleque Tião*; as críticas escritas na época da sua veiculação; o tempo de tela do filme; suas imagens sobreviventes, como fotos, fotogramas e cartazes, além de se debruçar sobre as músicas que foram compostas na época. O cotejo desses arquivos propicia uma aproximação historiográfica ao filme, elucidando aspectos estéticos, raciais — já que se trata de um primeiro filme com e sobre Grande Otelo, um ator negro — e de um momento histórico em que a Atlântida ainda se firmava como um estúdio cinematográfico, à busca de um estilo, um gênero, um público.

MOLEQUE TIÃO: DA ENTREVISTA BIOGRÁFICA DE GRANDE OTELO AO ENREDO DO FILME

Moleque Tião conta a história de um jovem preto de condição social precária, que tenta superar as adversidades através da música, motivado pelo sonho de tornar-se um grande artista. A narrativa do filme reflete as dificuldades enfrentadas pelas classes marginalizadas, oferecendo um retrato da pobreza urbana e das aspirações dos jovens desfavorecidos. O protagonista, Tião, simboliza a luta pela sobrevivência e a busca por dignidade em um ambiente hostil.⁴ Alinor Azevedo, roteirista do filme, se inspirou numa entrevista dada por Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo, então com vinte e oito anos, na qual ele conta os fatos que tinha, até então, vivido.

Tratando-se da busca por onde o filme da Atlântida se encaixa dentro de uma linha temporal da cinematografia brasileira, torna-se difícil o rotular simplesmente dentro de uma vertente da história do audiovisual nacional. O raciocínio de Alex Vianny, por exemplo, traz uma cronologia dos “filmusicais” brasileiros, iniciando em *Coisas Nossas* (1930) de Wallace Downey, drama que acompanha o personagem Zé Carioca em sua busca por sucesso na cidade grande, recheada por momentos pontuais de cantoria, em especial o samba. A nítida semelhança da obra de Downey com *Moleque Tião* ao tratar a motivação do protagonista, no entanto, não indica nada além de uma inspiração indireta, já que o filme da Atlântida romantiza uma história real e biográfica do seu protagonista Grande Otelo, enquanto *Coisas Nossas* traz um enredo puramente fictício, apesar de muito parecido.

E apesar de *Moleque Tião* ter seguido uma linhagem narrativa semelhante ao filme de 1930, a película da Atlântida não possuía a intenção de ser interpretada como um filme carnavalesco, ao contrário das próprias fitas musicais dedicadas a isso, feitas por Cinédia e Sonofilms na década de 1930, que por sua vez, eram motivadas pelo

4. Alex Vianny, em sua obra *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1993), descreve *Moleque Tião* como “uma etapa de primeira importância na evolução do cinema brasileiro”, além de defini-lo como um início auspicioso para a Atlântida Cinematográfica e sua introdução ao mercado de narrativa fictícia audiovisual, ainda pouco explorado Brasil afora.

angariamento do sucesso dos teatros de cassinos e revistas, além do relevante papel do rádio como divulgador massivo dos sucessos musicais que ganhavam os ouvidos populares (Freire, 2018). Embora o autor agrupe *Moleque Tião* com outros *filmusicarnavalescos* devido a certas semelhanças, o filme se afasta do rótulo no sentido de uma obra explicitamente carnavalesca. Por conseguinte, alinha-se com maior sentido a inclusão de *Moleque Tião* em uma iniciação ao que viria a tornar-se o Cinema Novo na próxima década, despontando — ainda que em um tom melodramático — mais como uma proposta vanguardista de um filme de cunho popular e opinativo, imerso em uma perspectiva social. E o que fortifica essa hipótese é a própria afirmação de Glauber Rocha em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), na qual afirma que, junto com *Agulha no Palheiro* (1952), de Alex Viany, e *Amei um Bicheiro* (1952), de Jorge Ileli e Paulo Wanderley, fez parte de uma trilogia que representou “graduais afirmações de um cinema independente” e um “epítome do realismo carioca, um cinema compromissado com a verdade”, servindo como a “segunda pedra de toque” para o Cinema Novo.

Prosseguindo para o enredo do filme, portanto, que adapta os fatos biográficos do início de carreira de Otelo. Alinor Azevedo e Nelson Schultz encontraram as primeiras inspirações na entrevista do ator ao periódico *Diretrizes* no dia 3 de abril de 1941. Mesmo ano em que a Atlântida Cinematográfica se fundamentou formalmente no mercado audiovisual brasileiro. Já no folhetim de apresentação da edição do periódico carioca, o título da matéria “O Grande Othelo não tem culpa” é o que salta aos olhos. A fim de aguçar a curiosidade do leitor, a chamada para a entrevista era a seguinte: “— Na minha vida tem sido assim. Não tenho culpa de nada que me tem acontecido. Nem da minha tentativa de suicídio, nem do meu nome romântico... (Nas páginas do centro deste número, Grande Othelo conta ao público a sua vida, a vida que ele deseja que todos conheçam)”. A entrevista foi dividida em dois atos. O primeiro ato foca na carreira regional e nacional do artista. O segundo, por sua vez, aborda seu reconhecimento internacional no meio artístico.

Toda a conversa é conduzida nas coxias de uma apresentação de Otelo no Cassino da Urca, onde já era célebre, com seus números musicais e esquetes cômicas. A entrevista do artista à *Diretrizes* sacramenta e evidencia a intenção de unir a oportunidade de exploração deste mercado com a popularidade notória, à época, do ator em evidência. Otelo conhecia os executivos da Atlântida, tendo inclusive participado de reuniões e encontros de mesa de botequins cariocas antes da produtora lançar seu manifesto aos periódicos (Melo, 2005). Ele sabia, há tempos, sobre as intenções do estúdio de entrar no mercado, e que tipo de narrativa gostariam de contar, o que empolgou o astro. Não por acaso, dois anos após a publicação da edição 41 da revista *Diretrizes*, ocorria o lançamento de *Moleque Tião* nos cinemas.

Além das críticas e *releases* dos periódicos da época, destacamos outros aspectos do enredo de *Moleque Tião* a partir dos relatos de profissionais envolvidos com o filme, como é o caso de Alinor Azevedo, José Carlos Burle, Grande Otelo, dentre outros. E entre os mais relevantes dos materiais recuperados sobre a obra, encontra-se a breve descrição do enredo de *Moleque Tião*, relatado pelo diretor da trama, e possivelmente a fonte mais fidedigna do que continha naqueles 2.250 metros de filme captados pelas lentes de Edgar Brasil:

O enredo consiste na história de um negrinho (sic) do interior fascinado pela ideia de ser artista e que, tendo visto no jornal a notícia de que uma Companhia Negra de Revistas vinha obtendo 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 exhibe 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 de 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 estreia, o êxito é total. E para sua maior alegria, o diretor do orfanato conseguira trazer sua mãe do interior para abraçá-lo.⁵

Com o relato de Burle, apesar de breve sem muita atenção aos detalhes, é possível enxergar a relação com notórias passagens da biografia de Grande Otelo, além de resgates arquivísticos que comprovam a veracidade do relato do diretor através de iconografias que sobreviveram em arquivos jornalísticos. Este exemplo parte de somente uma das fontes de informação que possuímos, e ao decorrer deste capítulo, abordaremos com mais detalhes e com mais atenção a cada um dos materiais que perduram as referências e firmam os resquícios históricos de fragmentos de informação referentes à história de vida de Grande Otelo.

5. BURLE, J.C.; RODRIGUES, J.C. "Depoimento José Carlos Burle". *Filme Cultura*, 1982, ano XV, n. 40, p. 10.

PRESENÇA NA IMPRENSA, ESTREIA E CRÍTICAS

Moleque Tião chegou às telas do Cine Vitória no dia 16 de setembro de 1943. No entanto, bem antes do seu lançamento, circularam inúmeros *releases* de adiantamento anunciando o momento em que a nova tentativa de cinema sonoro industrial no Brasil teria início. Durante o ponto de partida da produção, o semanal *A Cena Muda*, em sua 20ª edição daquele ano, noticiou, com um dia de antecedência, o começo das filmagens de *Moleque Tião* nos estúdios da Atlântida, em associação com a Cooperativa de Produtores Cinematográficos.

A revista trazia também os primeiros nomes do elenco a serem divulgados, como Custódio Mesquita e Edy Guimarães. Exaltava-se, porém, a figura de Grande Otelo, o protagonista da trama. O artigo cita a presença dos diretores do Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Federal durante as primeiras filmagens, além do cineasta norte-americano John Ford, que curiosamente orbitou nesse início de produções de *Moleque Tião*. Por mais que haja poucos os registros da passagem de Ford pelo Brasil, durante as filmagens do filme protagonizado por Otelo, encontramos o relato do próprio ator durante uma participação no depoimento de Alinor Azevedo ao Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro, na série de entrevistas com personalidades do cinema brasileiro, conduzida por Alex Viany.

Nessa gravação, Otelo afirma que John Ford, em sua passagem pelo Brasil foi quem dirigiu e coordenou toda a primeira cena do filme. Não há uma unanimidade histórica de que Ford de fato dirigiu a cena de abertura do filme, ou se conduziu alguma cena do decorrer da obra que foi filmada e remontada posteriormente no corte final, mas o registro de sua participação é evidente. Ao relatar um episódio que viveu com o diretor norte-americano, Alinor Azevedo também aborda o assunto durante o seu depoimento.

— Eu fiquei muito orgulhoso quando John Ford... Eu ia passando assim, na frente dele, ele me agarrou e disse assim: — “Olha, é isso mesmo! Se faz assim mesmo. É barracão forrado de esteira [...] cenário é assim mesmo. Cinema se faz é assim, nos Estados Unidos também”. Eu digo: — “Também?” E ele: — “Sim, também”. Eu saí muito contente. Então eu estou certo! (Azevedo, 1969).⁶

Os registros acadêmicos e os materiais de arquivo afirmam que, na companhia de Ford, também estava Gregg Toland, diretor de fotografia de *Cidadão Kane* (1941). Ele, John Ford, e outros membros da sociedade cinematográfica norte-americana encontravam-se no Brasil para compromissos junto à marinha internacional, cum-

6. Trecho retirado de áudio de entrevista disponível em: MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Entrevistas com Personalidades do Cinema Brasileiro*. Arquivo 432.1. Rio de Janeiro, 1969. Acesso em: março de 2024.

prindo a agenda de fuzileiros navais em terras estrangeiras aliadas. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), José Carlos Burle comenta a presença do fotógrafo no set de filmagens de *Moleque Tião*.

— Eu, quando *Moleque Tião* já estava na segunda semana, no Odeon, eu vi Gregg Toland saindo. Naquele tempo ele não saía da porta, sabe como é. Ficava naquele nervoso para ver a bilheteria, como tava ou não tava. E aí eu vi Gregg Toland saindo, então eu dei uma meia volta assim para fazer que encontrava ele casualmente. Ele veio, me abraçou e disse: “ — Meus parabéns!”. Ele dizia: — “Olha, não é que você tenha feito alguma obra-prima não, mas você conseguiu fazer um filme, e isso é muito importante, porque quando eu e o Ford saímos de lá da Atlântida nós ríamos de morrer dizendo: — “Essa gente é louca! Pensa que com aquilo que tem ali pode fazer um filme. É impossível! Ninguém faz no mundo um filme com aquilo que tá ali! (Burle, 1979).⁷

O pôster do filme começava a circular e a ser exibido para os leitores nos jornais da cidade. O *Diário Carioca*, no dia 11 de setembro de 1943, trouxe em primeira mão a arte concebida por Alcebíades Monteiro Filho, diretor de arte, cartazista e cenógrafo da produção. Na peça de divulgação, o jovem Grande Otelo aparece centralizado em destaque, segurando o rosto com a mão esquerda e apoiando o queixo com a mão direita. Abaixo, o letreiro que trazia o título do filme. O design do pôster é marcante, utilizando a forte presença visual de Grande Otelo para capturar a atenção do público. A expressão no rosto do personagem sugere uma mistura de determinação e vulnerabilidade, aspectos que provavelmente ressoariam com o público ao transmitir a essência da narrativa do filme.



Figura 1. Cartaz de *Moleque Tião*, 1943.
Fonte: *Diário Carioca*, ed. 4675, 11 de setembro de 1943.
(Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional).

7. Trecho retirado de áudio de entrevista disponível em: MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Ciclo de Depoimentos para a Posteridade*, com José Carlos Burle. Arquivo 546.1. Rio de Janeiro, 1979. Acesso em: março de 2024.

Embora simples, a tipografia e o *layout* são eficazes ao destacar o título *Moleque Tião* de maneira que sugere ação e dinamismo, características essenciais para atrair audiências. Os destaques que contracenavam com Otelo apareciam abaixo do nome do filme, Sarah Nobre, Custódio Mesquita, Lourdinha Bittencourt, Teixeira Pinto e outros. A pose de Tião, característica durante toda a carreira de Grande Otelo, não foi por acaso. Em depoimento ao MIS-RJ, o ator destaca qual foi a sua grande inspiração, e conta como deu-se a produção do material publicitário principal do filme. Segundo o relato, Monteiro Filho o levou até um galpão que havia em frente ao escritório da Atlântida e pediu para que o artista fizesse algumas poses para criação do destaque. Otelo, então, revela uma lembrança que guardava desde a infância que usou como inspiração para o cartaz. Tratava-se da cinessérie que estrelava um jovem grupo norte-americano intitulado *Our Gang*, criada pela Hal Roach Studios, e distribuída pela MGM, entre os anos 1920 e 1940.

A produção, que obteve maior notoriedade pelo nome de *The Little Rascals*, ganhou uma releitura mais recente, com a adaptação da Amblin Entertainment, dirigida por Penelope Spheeris, que estreou no Brasil em 1994 sob a alcunha de *Os Batutinhas*, grande sucesso entre as crianças e jovens adolescentes, filhos dos anos 1980 e 1990, principalmente pela reproduções feitas pelos canais de transmissão aberta no Brasil, como a TV Globo e Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) em seus programas vespertinos de “cinema em casa”. A pose escolhida para o cartaz, mais precisamente, pertencia a um dos membros da trupe na versão original, o pequeno Allen Hoskins, intérprete do personagem Farina, que possuía uma marca muito característica, com as duas mãos abaixo do queixo, “espiando pro lado, meio zangado”, segundo as palavras do próprio Grande Otelo. Um cartaz chamativo, mas com elementos pontuais, que buscava retratar uma história intimista, e ao mesmo tempo, uma aventura de vida conduzida pelo protagonista. Em sua simplicidade, o pôster revela camadas de significados históricos e culturais que continuam a ressoar.

Em 12 de setembro, um dia após o lançamento do cartaz, o *Diário Carioca* publica um artigo de apresentação do filme para o público de interesse. Junto a uma fotografia de uma cena do filme, onde Otelo contracena com Sarah Nobre e uma outra atriz, cuja qualidade da imagem dificulta o reconhecimento. O jornal traz um texto apresentando a obra pela primeira vez ao público. Destaca-se a questão contratual que a Atlântida firmou junto à Cooperativa Cinematográfica Brasileira para a exclusividade da primeira semana de exibição no Cine Vitória, além do fato da produção ser a estreia do estúdio no intento industrial da sétima arte no país. O jornal rasga elogios às escolhas de elenco e à inspiração do argumento na vida de Grande Otelo, além de apresentar a expectativa de “um filme perfeito em todos os seus detalhes”, até mesmo das músicas, pelo fato da presença de compositores patrícios em sua produção.

O periódico carioca *A Manhã* traz uma crítica ao *Moleque Tião* assinada por Vinícius de Moraes, reconhecido poeta, diplomata e letrista, que teve uma caminhada nos jornais cariocas, nas décadas de 1940 e 1950 do século XX, atuando como crítico de cinema. Vinícius escrevia com frequência para o periódico *A Manhã*, além do *Última Hora*, e dos semanários *Diretrizes* e *Sombra*. Ao introduzir seu texto, Vinícius ressalta a certeza de que veria qualidade no trabalho de Grande Otelo, certamente por já ser um admirador de longa data do artista pelos números no Cassino da Urca e nos teatros de revista.

Moraes ressalta que o trabalho de Otelo é o que de melhor tem no filme, o que é enxergado pelo crítico como um ponto negativo vinculado à obra, pois, segundo ele, “o ator não deveria nunca ‘fazer’ o filme, sobrepondo-se a ele e surgindo no final das contas como o seu valor predominante”. Em prosseguimento ao texto, destaca-se uma insatisfação tremenda do crítico com a capacidade técnica da produção da película, tecendo comentários fortes ao “cenarista” (como antigamente designavam os roteiristas) e ao diretor estreante, José Carlos Burle. De fato, o texto de Vinícius evidencia seus desapontamentos em relação ao aspecto técnico da obra, somando-se aos depoimentos, previamente apresentados, sobre a precariedade de cenários e objetos de cena do estúdio, uma obra do investimento alto em agentes de uma experiência rasa, como era o caso dos primeiros envolvidos com a Atlântida.

Em 26 de setembro de 1943, o *Diário Carioca*, em sua publicação sobre cinema e teatro, comenta o texto de Vinícius de Moraes para o *A Manhã*. No texto, ressalta-se alguns pontos validados pelo periódico, além de se derreter em elogios para o crítico, rotulando-o como “o mais saboroso cronista cinematográfico carioca atualmente, e um dos maiores, senão o maior poeta brasileiro do momento”. Os comentários do jornal ressaltam os cumprimentos de Moraes ao talento de Grande Otelo, ao complementar que “o danado tem realmente uma bossa fantástica para representar”. A exaltação ao trabalho do ator mineiro é constante nos materiais de análise sobre *Moleque Tião*, o que fortalece a suspeita de que esse filme em específico, e o holofote de um protagonismo de uma produção de grande porte, catapultou a carreira do artista no âmbito cinematográfico.

Mesmo com suas imperfeições técnicas, o longa-metragem ficcional que inaugura a vertente principal da Atlântida nos cinemas foi capaz de traduzir o talento que Otelo já demonstrava nos palcos e picadeiros, criando uma potência estelar da indústria audiovisual brasileira. Pejorativamente, contudo, os jornais o reconheciam como “o negrinho que já nasceu com alma de artista”, como apelida o próprio *Diário Carioca*. “Ver *Moleque Tião* é assistir a um dos mais importantes trabalhos já criados pelo gênero humano no setor ‘representação’. Mas ‘representação’ no duro. Representação com R maiúsculo, sem ser imitação”.⁸

8. O MAIOR Ator Brasileiro do Momento. *Diário Carioca*, 26 de setembro de 1943. Ver: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://x.gd/tPZKp>. Acesso em: 10 de agosto de 2023. Sobre a importância de Grande Otelo no contexto de uma história do cinema negro brasileiro, ver: HIRANO, Luis Felipe Kojima. “Grande Otelo: Ator, Autor - Pistas para um Cinema Negro no Brasil”. In. CARVALHO, Noel dos Santos (org.). *Cinema Negro Brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2022.

Na semana anterior à publicação do *Diário Carioca*, no dia 22 de setembro, o *Jornal do Brasil* tornou pública a sua opinião sobre o projeto ao intento da Atlântida. O texto foi redigido pelo autor e dramaturgo Mário Nunes, que colaborou para o *Jornal do Brasil* durante o período de 1913 a 1964, e ocupou as cadeiras de presidente e vice-presidente na Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT). Ao abrir sua reflexão, Nunes aponta a descrença que os espectadores viviam em relação ao cinema brasileiro devido ao descuido pela continuidade do padrão de qualidade dos lançamentos, ora interessantes e ora amadores e desagradáveis.

As decepções apontadas por Nunes indicam, além disso, uma falta de capricho com a fotografia e som das obras. Mário propõe também em seu texto uma visão vanguardista para o nosso cinema da década de 1940, ainda que já aplicada de forma vasta na dramaturgia. O aspecto psicológico imerso nas complexidades narrativas de um personagem, que desencadeiam em uma maior naturalidade da interpretação. O uso da impressão de emoções genuínas do ator emprestadas para o seu papel que emulam a veracidade sentimental da história que se queira contar.

No caso de *Moleque Tião*, tal técnica seria inevitável de ser executada por Grande Otelo, visto que se trata de uma dramatização de sua própria história de vida. Portanto, os sentimentos impressos naquele personagem lidam com suas mais genuínas memórias afetivas, revivendo, ainda que de forma mais apoteótica e encenada, sua trajetória artística. A atenção de Mário Nunes à essa questão levanta a hipótese do sucesso da proposta inicial do estúdio de produzir obras que retratassem a realidade popular brasileira em suas faces plurais. Essa iniciativa desencadearia, futuramente, uma sequência de filmes que usariam da temática para manter acesa a chama de um cinema ativista dentro da própria Atlântida, como por exemplo, *É proibido sonhar* (1943), de Moacyr Fenelon, e *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle, até que ela viesse a perder forças, com os filmes carnavalescos e as próprias chanchadas assumindo o maior papel de destaque. Apesar disso, a força desses filmes citados reverberou por décadas, resultando nas obras de Nelson Pereira dos Santos e os demais trabalhos do Cinema Novo.

De volta ao texto do *Jornal do Brasil*, Nunes define *Moleque Tião* como uma “surpresa das mais gratas”, por ter encontrado neste trabalho o que já desesperava de se deparar no cinema brasileiro: o “clima” próprio do gênero cinematográfico, além das possibilidades “alvissareiras” que o próprio filme teve capacidade de permitir. Os elogios continuam, com destaque à veracidade passada pelo elenco do filme, que não somente posa seus papéis na trama, mas os vivem de fato, além de uma virtuosa ordenança entre as sequências, “sem trepidações ou saltos desconcertantes”, segundo o próprio Mário Nunes.

A Atlântida deu o primeiro passo com segurança, evidenciou possibilidades até agora discutíveis. Muito há o que esperar do esforço dos que a dirigem porque já não se trata de experiência, mas de uma decisão tomada após estudos calmamente realizados e levados a termo com êxito (Nunes, 1943, p. 8).

O crítico reconhece o filme como “um gigantesco passo dado no caminho do sucesso pelo cinema nacional”, e presta as devidas considerações para toda a equipe técnica de produção dessa obra, dentre eles, o diretor José Carlos Burle. Após vários elogios, no entanto, o texto se encerra com uma nota de desagrado ao final do filme, que é definida como “pobre”, “inexpressiva” e sofredora de um “final abrupto”. Apesar disso, elogia-se a fluidez de diálogo, inserções cômicas e simplicidade do roteiro de Alinor Azevedo e Nelson Schultz, além da atuação louvável de Grande Otelo e uma melhora de performance cinematográfica à Sara Nobre, Custódio Mesquita e Teixeira Pinto. Pontua-se uma maior dificuldade na interpretação de Lourdinha Bittencourt, Hebe Guimarães e Nelson Gonçalves, estes de menos destaque, porém vividos de forma harmônica com a trama.

TEMPO DE TELA

Moleque Tião foi visivelmente uma obra de relevante impacto no cenário do cinema brasileiro, e um elemento popular que angariou milhares de espectadores às salas de cinema no país inteiro. Como já pode ser medido no depoimento de Alinor Azevedo ao MIS-RJ sobre a noite de *avant-première* da obra, os espectadores de *Moleque Tião* possuíam características marcantes de identificação com o mais recente trabalho da sétima arte nacional, um filme com a cara e com a cor do Brasil.

É de extrema importância para este artigo, além de evidenciar a influência que *Moleque Tião* possui na trajetória do nosso cinema histórico, apresentar fatos que indiquem a sua popularidade durante a década de 1940 e 1950. Já que não existiam, à época, ferramentas para mensurar de forma tão precisa a popularidade, como cálculos de bilheteria ou relatórios específicos de número de poltronas ocupadas por sessão em cada cinema que exibiu o filme, a melhor maneira de notar seu impacto popular é sua vida útil sendo exibido nas grandes telas.

Na tentativa de medição do sucesso de público do filme, usando como base o tempo em cartaz e a quantidade de salas de cinema diferentes que exibiram a obra, *Moleque Tião* teve obviamente seu maior período de destaque nos

cinemas cariocas. Meses antes da estreia do filme, os jornais da cidade já anunciavam o longa-metragem de estreia da Atlântida em suas páginas diárias. O jornal *A Manhã* informava seus leitores sobre o início das filmagens que se davam nos estúdios da rua Visconde do Rio Branco, sede da Atlântida. Destacava-se no artigo o ímpeto do cinema nacional em busca de sua emancipação, além de ressaltar o mote da história, “um filme de argumento nosso, com ambiente nosso, cheio de sugestões nacionalistas”.

A matéria por fim garantia que *Moleque Tião* estava sendo rodado “com o maior carinho e desejo de dar ao público um filme de arte”. Pouco tempo depois, também noticiou o *Correio da Manhã*, a chegada iminente da película e o processo final de montagem e finalização. O filme chegou então finalmente às telas do Vitória, conhecido na sua época de glória como “o cinema das grandes estreias”. O local foi decidido pelo Grupo Severiano Ribeiro, que se apontava — a contragosto do diretor do filme — como um dos grandes investidores da Atlântida desde a época dos filmes jornalísticos, e que havia adquirido os direitos da sala de cinema um ano antes (Barro, 2007). O apelo foi acatado pela Cooperativa Cinematográfica Brasileira (responsável pela distribuição da película) e pela própria produtora responsável pela obra, definindo assim os direitos de exclusividade das primeiras semanas de exibição.

Deu-se o início, assim, ao circuito do filme pelas telas, das vielas da Cinelândia até o subúrbio carioca, tendo sido, então, apresentado nos seguintes cinemas, posteriormente à sua estreia no Vitória: Odeon, Roxy, América, São José, Moderno, Politeama, Vila Isabel, Modelo, Pirajá, Velo, Florian, Maracanã, Grajaú, Centenário, Imperial, Edson, Guanabara, Metrôpole, Hélio Flor, Apolo, Para Todos, Quintino, Tijuca, Irajá, Mem de Sá, Lux, Jovial, Penha, Rio Branco, Floresta, D. Pedro, Lapa, Haddock Lobo, Guarani, Fluminense e Meyer. Em relação à disponibilidade do filme nos locais exibidores, *Moleque Tião* figurou nos cartazes dos cinemas cariocas constantemente até o dia 20 de setembro de 1944, totalizando um ano e quatro dias em aparições recorrentes.

Dado todo o longo período de exibição e as dezenas de salas de cinema que exibiram *Moleque Tião* em diversas regiões do estado do Rio de Janeiro, é aceitável afirmar que o filme levou um grande número de espectadores para dentro das salas de cinema, confirmando a hipótese, ainda que em âmbito regional, sobre sua popularidade à época que esteve disponível. Tal suposição é reforçada pela recepção do filme em demais localidades do país.

Em São Paulo, o filme chegou em 12 de outubro de 1943, no Art-Palácio com cinco sessões vespertinas e noturnas, às 14:30, 16:20, 18:10, 20:00 e 21:50. Assim se manteve até a mudança para o Broadway. A partir de então, *Moleque Tião* foi exibido nos seguintes cinemas: São Bento, Odeon, Piratininga, Royal, Braz Politeama, Lux, São

Caetano, São Paulo, Paulista, São Pedro, Cambuci, Santo Antônio, América, Hollywood, Olímpia, Brasil, Phenix e Rialto. Apesar de uma grande quantidade de cinemas paulistas terem exibido a película, tornam-se poucos em comparação com a circulação no Rio de Janeiro. Talvez isso se deva ao fato de as primeiras críticas paulistas ao filme não terem sido muito elogiosas ou receptivas.

Foi, de qualquer maneira, um bom início de exibição para o primeiro ano de *Moleque Tião* em São Paulo. Em 1944, os últimos registros de exibição em cinemas da terra da garoa datam de 15 de março de 1944, de acordo com o *Correio Paulistano*, quando o filme fazia sua última exibição no Rialto antes de sair de cartaz. Porém, ainda não seria esse o fim do ciclo de exibições de *Moleque Tião* nos cinemas da cidade. Em 17 de março de 1945, Custódio Mesquita, que contracenou com Grande Otelo no filme da Atlântida, foi vítima de uma crise hepática, levando-o ao falecimento. Em homenagem póstuma, alguns cinemas reexibiram a obra em respeito ao artista. O sucesso de *Moleque Tião* mostrou-se inabalável, figurando mais sessões nos seguintes cinemas: São Jorge, São Luiz, Roxy (reexibição), Astoria (reexibição), Vitória, Tucuruvi, Glória, Ideal, Oberdan, Iris, Esperia, Recreio e Sammarone. Sua última exibição em cinemas paulistas da década de 1940 data em 1948, totalizando cinco anos em cartaz nos cinemas do estado.

MÚSICAS

Após vários filmes-documento de registros religiosos, eventos na capital carioca, dentre outras captações sem intenção de narrativa, a Atlântida finalmente convenceu-se de que a melhor escolha de fato para seu primeiro projeto de enredo ficcional seria a romantização da biografia de Grande Otelo. A história de um jovem preto de condição social precária, que tenta superar as adversidades através da música, motivado pelo sonho de tornar-se um grande artista reflete as dificuldades enfrentadas pelas classes marginalizadas, oferecendo um retrato da pobreza urbana e das aspirações dos jovens desfavorecidos. O protagonista, Tião, simboliza a luta pela sobrevivência e a busca por dignidade em um ambiente hostil. O enredo, como proposta cinematográfica, almejava alcançar um produto que “retratasse a realidade do povo brasileiro, um filme que despertasse o interesse popular pelo elemento da identificação, trazendo a similaridade de milhares representada pelas *personas* da película” (VIANY, 1993). E dos artifícios para gerar essa identificação que o filme poderia utilizar, um deles possivelmente possuía a maior potência artística e de linguagem mais universal: a música.

Mesmo anteriormente aos filmes mais populares, como os de Watson Macedo, que se relacionavam com a música de maneira direta com enredos carnavalescos, *Moleque Tião* atuou como um predecessor, que se beneficiou da música como elemento narrativo, conduzindo pela trilha as motivações dos protagonistas da trama. *Moleque Tião* bebe da fonte da crescente presença de produções musicais da década de 1930, como os clássicos da Cinédia que exploraram o então recente advento do som no cinema *Alô, Alô, Brasil!* (1935), dirigido por Wallace Downey, e *Alô, Alô, Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga. Sendo um reflexo de sua época e inserido em um contexto cultural marcado pela brasilidade e pela musicalidade, o filme também adotou essa característica como um de seus principais recursos expressivos, e pode ser entendido como um agente externo entre os *filmusicarnavalescos* da Cinédia e as chanchadas mais famosas da Atlântida das décadas seguintes.

É dentro desse contexto que se desenham as ambições culturais da Atlântida, quando a intenção já se faz evidente pela escolha do elenco. Grande Otelo, cuja trajetória de vida serviu de inspiração para o filme, era amplamente reconhecido como um artista musical de sucesso, atraindo multidões ao Cassino da Urca com suas performances e já dando seus primeiros passos também no cinema,⁹ com trabalhos pontuais, mas dignos de gerar atenção aos produtores da época.

Quatro músicas de *Moleque Tião* chegaram até os dias de hoje: *Brasil, Coração da Gente* e *Meu Barco é Veleiro*, ambas compostas pelo pernambucano José Carlos Burle, diretor do filme, além de sambista. Já *Promessa* e *A Vida em Quatro Tempos* são criações de Custódio Mesquita, que também interpretou o galã da produção, dividindo cenas importantes com Grande Otelo. A composição de *Promessa* foi feita em parceria com Evaldo Ruy, enquanto *A Vida em Quatro Tempos* contou com a colaboração de Paulo Orlando. Mesquita esteve diretamente envolvido nos arranjos e na orquestração de todas as músicas mencionadas. Como intérprete, as canções de Burle foram gravadas na voz de Nelson Gonçalves, enquanto as demais ficaram a cargo de Sílvio Caldas. Curiosamente, nenhuma das faixas sobreviventes do filme, incluindo suas versões transmitidas no rádio, contou com a interpretação vocal de Grande Otelo.

Dentre todas as músicas sobreviventes do filme, possivelmente a intrépida ufanista *Brasil, Coração da Gente*¹⁰ tenha sido a que alcançou voos maiores, figurando constantemente como um retrato da sua época de fomento à cultura popular nacional com sua presença marcada em rádios regionais de grande alcance, a exemplo da extinta Rádio Mauá,¹⁰ sediada no Rio de Janeiro. Burle, autor da canção, em entrevista ao MIS-RJ,¹¹ afirma que sua obra musical inspirou Ary Barroso a compor e gravar *Aquarela do Brasil*, uma das canções mais conhecidas da história

9. Antes de *Moleque Tião*, Otelo atuou em *João Ninguém* (1937), uma produção da Sonofilms dirigida e protagonizada por Mesquitinha. O filme, baseado em um samba de Noel Rosa, trazia interpretações musicais marcantes, incluindo *Sonhos Azuis*, uma valsa composta por João de Barro e Alberto Ribeiro. Esse longa do final da década é lembrado como a primeira obra cinematográfica em que se pôde ouvir a voz de Grande Otelo (Cabral, 2007).

10. *Correio da Manhã* (RJ), ed.15826/1946. 8 de junho de 1946.

11. MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Ciclo de Depoimentos para a Posteridade*, com José Carlos Burle. Arquivo 546.1. Rio de Janeiro, 1979. Acesso em: março de 2024.

da música brasileira. A afirmação de Burle, apesar de ter sido feita em clima descontraído em uma entrevista dada para Alex Viany, amigo próximo do diretor, é possivelmente verídica, visto que a relação do cineasta pernambucano com o músico Ary Barroso era próxima, entrelaçada inclusive pela figura de Grande Otelo, a começar pelo primeiro sucesso do sambista, *No Tabuleiro da Baiana*, composta por Barroso em 1936.

A princípio, *No Tabuleiro da Baiana* surgiu como uma encomenda feita pelo dramaturgo Jardel Jércolis, tutor de Otelo durante sua pré-adolescência, para figurar um número musical dentro da peça de mesmo ano da canção *Maravilhosa*. Nos palcos, Déo Maia e o próprio Grande Otelo a interpretavam e a apresentavam para o país. A canção de Barroso posteriormente ganharia o mundo na voz de Carmen Miranda, onde alcançou sua verdadeira popularidade internacional.

Outra das canções que merece maior destaque é *Promessa*,¹² de Custódio Mesquita, gravada na voz de Sílvia Caldas. Um declarado sucesso da década de 1940, *Promessa* foi apresentada aos ouvintes das rádios populares por diversas vezes, e era parte de um repertório que àquele momento elevava o patamar da carreira de Mesquita. Alguns anos antes, o sambista entregaria ao público *Cuíca, Pandeiro e Tamborim, Sambista da Cinelândia, Exaltação à Favela*, dentre outras obras que se popularizaram nas vozes de Carmen Miranda. Já no início da década de 1940, em parceria com Jorge Faraj, traria *Preto Velho* e a concretude de sua parceria com Sílvia Caldas. E em 1943, *Promessa* é entregue como uma síntese da proposta da Atlântida em *Moleque Tião*. Tratar-se de um samba confesso, sentimental e empático ao pertencimento do campo brasileiro. É tido, acima de tudo, como um samba de complexidade notável, com uma interpretação magnífica de Caldas. Embora não haja uma confirmação oficial do momento em que *Promessa* foi reproduzido durante o filme, ressaltamos o teor melancólico da música. Especula-se, portanto, que o samba é tocado em um momento de desilusão do personagem de Otelo com sua carreira artística, seja na sua retirada da companhia de revistas que figurava, ou ao abandonar sua mãe na fazendola que viviam para perseguir seu sonho na capital carioca.

As duas das quatro músicas sobreviventes de *Moleque Tião* foram trazidas à luz desta reflexão pelo seu maior teor popular. Entretanto, sem dúvidas as outras canções interpretadas na obra cinematográfica da Atlântida são, assim como o conteúdo remanescente que ronda toda a história dessa película, obras de arte atemporais resgatadas pelo esforço de restauradores(as) e preservadores(as) da cultura audiovisual brasileira.

12. O samba pensado para o filme de 1943 que habita como estudo de caso deste artigo, gravado na RCA Victor Rádio, ocupa o lado A do disco 80-0118 e encontra-se em sua versão original no Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro. Porém, em formato digital e online, há uma versão da canção com a letra original em uma regravação do maestro Gabriel Migliori & Orquestra, na voz de Angela Maria. Disponível em: <https://x.gd/yDi08>.

CONCLUSÃO

Além das músicas, algumas imagens de fotogramas da produção e fotos de divulgação nos jornais da época também sobreviveram. Essas referências iconográficas também possuem valor inestimável para a reconstituição de *Moleque Tião*, ilustrando aquele período, dando os rostos dos personagens envolvidos em discussão e revivendo, mesmo que estaticamente, essa lembrança perdida do cinema nacional. Seguem os exemplos desses retratos remanescentes.

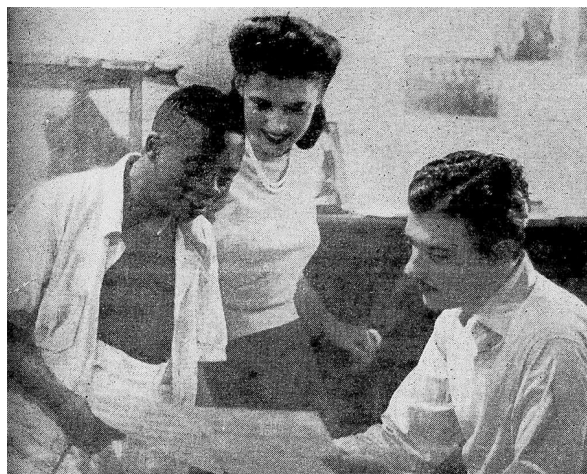


Figura 2. Still do filme *Moleque Tião* (1943).

Fonte: *A Cena Muda*, ed. 32. 10 de agosto de 1943.



Figura 3. Still do filme *Moleque Tião* (1943).

Fonte: *Careta*, RJ, ed. 1839. 25 de setembro de 1943.



Figura 4. Still do filme *Moleque Tião* (1943).

Fonte: *Cinemateca Brasileira*, Banco de Conteúdos Culturais.¹³

Em suma, a análise de *Moleque Tião* revela a extraordinária potência dos fragmentos audiovisuais e musicais que persistem como vestígios de uma obra cinematográfica seminal. Apesar de sua breve existência nos circuitos cinematográficos da época, *Moleque Tião* alcançou um patamar de influência considerável, sendo apontado como um dos primeiros filmes preocupados em aproximar o espectador através da identificação e fortalecer a emergente indústria cinematográfica brasileira.

As iconografias e resgates arquivísticos que sobreviveram em arquivos jornalísticos comprovam a veracidade do relato do diretor José Carlos Burle, e permitem enxergar a relação entre o enredo do filme e notórias passa-

13. Disponível em: <https://x.gd/BDHkt>.

gens da biografia de Grande Otelo. Esses resgates intelectuais do filme não são meras ilustrações, mas sim testemunhos artísticos que condensam a visão e a representatividade da época, contribuindo para a construção da memória histórica de um dos maiores atores do audiovisual brasileiro. É necessário ressaltar também o esforço de restauradores e preservadores em resgatar esse conteúdo permite que o legado intelectual de atores, compositores, intérpretes e regentes seja levado adiante, inspirando futuras gerações de artistas.

Os fragmentos sobreviventes de *Moleque Tião* não apenas elucidam a trajetória inicial de Grande Otelo no cinema, tendo sua própria história como fonte primária de inspiração, mas também reverberam a discussão racial no país através da ferramenta do cinema. O filme é considerado um dos agentes originários de uma estrada traçada adiante de obras com viés crítico e preocupação com a representação social e a identidade do Brasil em todas as suas facetas. Os fragmentos remanescentes de *Moleque Tião* — suas imagens e sua música — constituem um valioso acervo para a compreensão da história do cinema brasileiro, da representatividade e da formação de nossa identidade cultural. Eles nos convidam a revisitar o passado, a reconhecer suas complexidades e a valorizar o esforço de preservação que permite o acesso a essas importantes peças de nossa memória audiovisual. A força dessas sobrevivências reside em sua capacidade de evocar o passado e, simultaneamente, influenciar a percepção e a produção do presente e do futuro da sétima arte no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Vicente de Paulo. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- AUTRAN, Arthur. *Pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARRO, Máximo. *José Carlos Burle: drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. (Coleção Aplauso. Série Cinema Brasil).
- CABRAL, Sérgio. *Grande Otelo: uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- CARNEIRO, Ana Marília Menezes. *Cinema e censura nas ditaduras militares brasileira e argentina*. Tese de Doutorado em História, UFMG, 2019.
- CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema negro brasileiro*. São Paulo: Papirus Editora, 2022.
- FENWICK, James; ELDRIDGE, David; FOSTER, Kieran (eds.), *Shadow Cinema: The Historical and Production Context of Unmade Films*. Bloomsbury, 2022.
- FIELD, Allyson. *Uplift Cinema: The Emergence of Afroamerican Film and the Possibility of Black Modernity*. Durham: Duke University Press, 2015.
- FREIRE, Rafael de Luna. "Descascando o Abacaxi Carnavalesco da Chanchada: A Invenção de um Gênero Cinematográfico Nacional". *Contracampo*, Niterói, 2011.
- FREIRE, Rafael de Luna. "O cinema brasileiro dos anos 1930 entre o teatro cômico e a revista musicada". In. MAIA, Guilherme; ZAVALLA, Lauro. *Cinema Musical na América Latina*. Salvador: Ed. UFBA. 2018. 363 p.
- GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009.
- GUNNING, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film - The Early Years at Biograph*. Champagne: University of Illinois Press, 1994.
- HEFFNER, Hernani. "Preservação". *Contracampo*, Niterói, n. 34, 2001. Disponível em: <https://x.gd/NQdbi>. Acesso em: 19 de agosto de 2025.
- HIRANO, Luis Felipe Kojima. "Grande Otelo: Ator, Autor - Pistas para um Cinema Negro no Brasil". In. CARVALHO, Noel dos Santos (org.). *Cinema Negro Brasileiro*. Campinas: Papirus, 2022.
- JEANELLE, Jean-Louis. *Films Sans Images: une histoire des scénarios non réalisés de "la condition humaine"*. Paris: Seuil, 2015.
- MELO, Luís Alberto Rocha. *Alinor Azevedo e o cinema carioca*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.
- PIERCE, David. *The Survival of American Silent Feature Films: 1912-1929*. Washington, DC: The National Film Preservation Board, The Library of Congress, 2013.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

FONTES PRIMÁRIAS

A SCENA MUDA: *eu sei tudo*. *Magazine Mensal*. Rio de Janeiro, 1940-1949. Acesso em: <https://x.gd/sEKu4>.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 1943-1949. Acesso em: <https://x.gd/QKKRy>.

DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 1943-1949. Acesso em: <https://x.gd/8MSvY>.

FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo, 1943-1949.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 1941-1949. Acesso em: <https://x.gd/TpJJp>.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). Entrevistas com Personalidades do Cinema Brasileiro. Arquivo 432.1. Rio de Janeiro, 1969. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). Entrevistas com Personalidades do Cinema Brasileiro. Arquivo 432.2. Rio de Janeiro, 1969. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Ciclo de Depoimentos para a Posteridade, com Grande Otelo*. Arquivo 440. Rio de Janeiro, 1967. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Ciclo de Depoimentos para a Posteridade, com José Carlos Burle*. Arquivo 546.1. Rio de Janeiro, 1979. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *Ciclo de Depoimentos para a Posteridade, com José Carlos Burle*. Arquivo 546.2. Rio de Janeiro, 1979. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *"Brasil, Coração da Gente"*, de José Carlos Burle. Arquivo RN_09212_fx_a_01. Rio de Janeiro. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *"Promessa"*, de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy. Arquivo RN_09213_im_se-lo_A. Rio de Janeiro. Acesso em: março de 2024.

MUSEU DE IMAGEM E SOM DO RIO DE JANEIRO (MIS-RJ). *"A Vida em Quatro Tempos"*, de Custódio Mesquita e Paulo Orlando. Arquivo RN_09213_fx_b_01. Rio de Janeiro. Acesso em: março de 2024.

O GRANDE OTELO NÃO TEM CULPA. Diretrizes, Rio de Janeiro. Ano IV, n. 41. p. 12-13-16. abr. 1941. Acesso em: <https://x.gd/bcQlnl>.

O GLOBO. Rio de Janeiro, 1941-1949.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Rafael Romão Silva

Tainá Xavier

ASSISTENTE EDITORIAL

Pedro Pone

Renata Masini Hein

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 14/03/2025

Aprovado em 02/01/2026



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.