



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Moleque Tião e Grande Otelo: o resgate de uma obra perdida

Autor/a: Matheus de Jesus Chagas Camilo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, linha de pesquisa Imagem, Estética e Cultura Contemporânea como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação

Orientador: Professor. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

Assinatura:

Brasília

2025

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, linha de pesquisa Imagem, Estética e Cultura Contemporânea como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação

Linha de Pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Brasileira.

Aprovada em: ____/____/____.

Banca Examinadora

1. Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

2. Profa. Dra. Lila Silva Foster

3. Prof. Dr. João Vitor Leal

4. Suplente: Profa. Dra. Mariana Souto

Listagem de Figuras e Anexos do documento

Figura 1. Capa da primeira edição da revista <i>Diretrizes</i>, em 1938. Fonte: <i>Diretrizes</i> , v.1 (1938)	28
Figura 2. Cartaz de <i>Moleque Tião</i>, 1943. Fonte: <i>Diário Carioca</i> , ed.4675, 11 de setembro de 1943.	48 e 81
Figura 3. Fotografia do meliante Sebastião de Oliveira Filho, o <i>Moleque Tião</i>. Fonte: <i>Última Hora</i> (RJ), ed. 01310/1963. 13 de outubro de 1963.	69
Figura 4: Still do filme <i>Moleque Tião</i> (1943). Fonte: (<i>A Cena Muda</i> , ed. 32. 10 de agosto de 1943).	82
Figura 5: Still do filme <i>Moleque Tião</i> (1943). Fonte: (<i>Careta-RJ</i> , ed. 1839. 25 de setembro de 1943)	85
Figura 6: Still do filme <i>Moleque Tião</i> (1943). Fonte: (<i>Diário Carioca</i> , ed. 4676. 12 de setembro de 1943).	87
Figura 7: Foto do set do filme <i>Moleque Tião</i> (1943). Fonte: (<i>Revista do Instituto Histórico E Geográfico Brasileiro do Rio de Janeiro</i> , ed. 457. Outubro a Dezembro de 2012).	90

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

2. O ESTÚDIO.....17

2.1. A HORA E A VEZ DA ATLÂNTIDA: A NOVA TENTATIVA DE CINEMA INDUSTRIAL NO BRASIL..... 19

2.2. POR QUÊ MOLEQUE TIÃO? A PREOCUPAÇÃO SOCIAL DA ATLÂNTIDA.. 26

3. O FILME.....41

3.1. O QUE PENSAVAM OS CRÍTICOS.....44

3.2. TEMPO DE EXIBIÇÃO EM TELA.....58

3.3. AS CONSEQUÊNCIAS DE UM PRECONCEITO ARRAIGADO: O LADO OBSCURO DAS REFERÊNCIAS À MOLEQUE TIÃO NA SOCIEDADE.....61

3.4. PENSANDO O ENREDO DE MOLEQUE TIÃO: MAIS UM *FILMUSICARNAVALESCO* OU UM PRECEDENTE DO CINEMA NOVO?..... 73

4. MAIOR QUE O FIM: O PODER E A INFLUÊNCIA DE MOLEQUE TIÃO..... 79

4.1 O RESGATE DOS QUADROS..... 80

4.2. O NOVO CINEMA POPULAR: A POSSÍVEL INFLUÊNCIA DE MOLEQUE TIÃO NO REALISMO CARIOCA..... 93

4.3 - AS REMANESCÊNCIAS MUSICAIS DE MOLEQUE TIÃO..... 105

5. CONCLUSÃO.....118

6. BIBLIOGRAFIA..... 121

6.1 FONTES PRIMÁRIAS..... 125

Dedico este trabalho aos meus familiares, que me deram todo o suporte necessário para enfrentar este desafio na minha carreira. À minha amada esposa, Mariana Rodrigues, e a Deus, principalmente.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente à toda minha família que me deu força e incentivo para prosseguir com este trabalho quando me faltaram energias. Aos meus pais do coração, Gustavo e Mariana Lemes, que me ajudaram com toda a estrutura zelosa de um lar tranquilo e amoroso, aos meus queridos amigos e colegas de trabalho, que mantiveram sempre a mesma disposição para ouvir minhas divagações sobre esta pesquisa, e além disso, agradeço a paciência de todos e todas quando eu já soava repetitivo demais. Sobre isso, peço também desculpas!

Agradeço à família dos meus tios Isabelle e Alexandre, que me acolheram no Rio de Janeiro como um filho durante minhas visitas de campo e pesquisas extensas na Cidade Maravilhosa. Às minhas amigas cariocas Beatrice, Giovanna e Catherine, que foram um alento de calma durante as tempestuosas pesquisas de arquivo na cidade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, que me capacitou para a realização de todo esse trabalho através de aulas enriquecedoras e ótimas oportunidades, incluindo a seleção do edital DPG Nº 0010/2023, que viabilizou as pesquisas realizadas por mim no Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro.

Devo agradecer aos mestres e professores que me apoiaram e ofereceram todo seu suporte e conhecimento para auxiliar na construção da pesquisa, e dentre eles, um agradecimento especial ao meu orientador Pablo Gonçalo, uma grande inspiração profissional a quem posso chamar hoje de amigo.

E por fim, principalmente, agradeço toda a paciência, dedicação e amor da minha querida esposa Mariana, que no início dessa jornada era ainda minha namorada. Durante o processo de confecção desse material, nos casamos e vivemos milagres difíceis de explicar ou compreender. Agradeço imensamente à proteção e esclarecimento de Deus durante toda essa jornada. Sem nenhuma destas coisas, eu não chegaria até aqui. Meu mais sincero obrigado.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo realizar a reconstituição histórica do longa-metragem inaugural dos estúdios da Atlântida Cinematográfica, *Moleque Tião* (1943) (perdido em possível incêndio na década de 1950), que trazia em seu enredo uma romantização da biografia de Sebastião Bernardes de Souza Prata, popularmente conhecido como Grande Otelo. O trabalho traçará uma reflexão historiográfica a partir de arquivos e periódicos da época durante a década de 1940 e seus anos subsequentes, englobando entre todas as informações, a execução das gravações do filme tido como estudo de caso deste trabalho. Em sequência, pretende-se utilizar de mecanismos do arquivo para uma medição hipotética de recepção do filme entre especialistas e consumidores da obra, evidenciando críticas, opiniões e medições de popularidade a partir de tempo de exibição em telas do longa-metragem. Além disso, como exercício especulativo da proposta, a realização de uma fabulação crítica, fundamentada metodologicamente, da obra de *Moleque Tião*, a partir de imagens remanescentes do filme que constam em jornais e revistas em circulação nas décadas de 1930 a 1950.

PALAVRAS-CHAVE: Grande Otelo; Moleque Tião; Atlântida; arquivo; popular; periódicos; influência; representatividade.

ABSTRACT:

This dissertation aims to conduct a historical reconstruction of *Moleque Tião* (1943), the inaugural feature film of Atlântida Cinematográfica Studios, (likely lost in a fire in the 1950s). The film presented a romanticized portrayal of the biography of Sebastião Bernardes de Souza Prata, popularly known as Grande Otelo. This research will offer a historiographical reflection based on archives and periodicals from the 1940s and subsequent years, incorporating all available information regarding the film's production, which serves as the case study for this work. Following this, the study intends to employ archival mechanisms to hypothetically assess the film's reception among experts and audiences, highlighting critiques, opinions, and measures of its popularity, such as its screening duration in theaters. Additionally, as a speculative exercise, this research will propose a methodologically grounded critical fabulation of *Moleque Tião*, drawing from surviving images of the film found in newspapers and magazines circulated between the 1930s and 1950s.

KEYWORDS: Grande Otelo; Moleque Tião; Atlântida; archive; popular; journals; influence; representation.

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação parte de uma preocupação com a preservação da história do cinema brasileiro, em aliança a uma constante transformação criativa de objeto. Ao ingressar no processo seletivo da linha de pesquisa “Imagem, Estética e Cultura Contemporânea”, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, a principal questão que pairava este trabalho era o estado da preservação e restauração histórica do produto cinematográfico local. Afinal, a perda dessas obras é uma tragédia que assola cinematografias ao redor de todo o mundo, e o Brasil, infelizmente, não é exceção. Nossa sétima arte, desde seus primórdios, é uma expressão rica e variada da cultura no país, mas também carrega consigo uma história de perdas significativas.

Muitos filmes foram perdidos ao longo do tempo devido a uma combinação de fatores, como descuido, falta de infraestruturas adequadas para preservação e condições políticas e econômicas adversas. Essas perdas não só representam lacunas na história cinematográfica, mas também a ausência de testemunhos culturais importantes de um país tão diverso quanto o Brasil. Muitas dessas perdas se davam pelo material que constituíam as fitas dessas produções, de nitrato, um material altamente inflamável e quimicamente instável. Sem os cuidados adequados, esses filmes se deterioraram rapidamente ou foram destruídos em incêndios. Essa fragilidade técnica, aliada à falta de conscientização sobre a importância da preservação, resultou na perda de inúmeras obras do início do século XX. No anseio de investigar a fundo essa questão, o maior ponto de referência passou a ser a pesquisa de arquivos e antiguidades em torno do audiovisual no país.

Foi nesse exercício intelectual que partiu a busca de um agente provocador relacionado ao tema da preservação do cinema. Uma instituição, um autor, uma passagem histórica. E não são poucos os exemplos que se encaixariam nessa descrição. O histórico de filmes desaparecidos na genealogia do cinema brasileiro é vasto, e data desde o período do “primeiro cinema” no país. Como alguns exemplos, temos *Paz e Amor* (1910), com direção de Alberto Moreira, adaptação cinematográfica de uma revista teatral, escrita por José do Patrocínio Filho¹, produção da empresa Williams & Comp.; *Acabaram-se os Otários* (1929), de Luiz de Barros, tido como o primeiro filme sonorizado do país, que relata a perspectiva do

¹ Patrocínio Filho assinou a obra sob o pseudônimo de Antônio Simples. (VASCONCELLOS, 2014).

aspecto popular em um cinema brasileiro embrionário com um filme-revista² do gênero caipira; *Favela dos Meus Amores* (1935), de Humberto Mauro, obra preocupada com o debate de classes no Brasil e de produção da Cinédia; *A Cruz na Praça* (1959), curta-metragem perdido de Glauber Rocha que traz o enfrentamento de um filme militante em um período de repressão no país, durante as décadas de 1940 e 1950. Além dessas obras, várias outras encontram-se perdidas pela implacabilidade do tempo.

Porém, mais do que todos esses exemplos, uma película em específico chamou mais a atenção. Uma obra, inclusive, que conversa diretamente com todos os filmes citados anteriormente, nos permitindo uma série histórica a ser desenvolvida nesse trabalho. Um filme da década de 1940 que figurava um homem de estatura baixa, cantante e dançante, que traduzia com a alma e a performance uma vocação. Um homem que não teve medo de ser preto no branco que majoritariamente habitava os primeiros grandes estúdios. E, sendo impossível que o cinema seja alheio à história, o que se representa nas telas muitas vezes é um emaranhado de experiências e reinterpretações de contextos canônicos aos autores. Dessa forma, é que o estudo de caso deste trabalho está inserido.

Nos primeiros anos da década, ressurgia no anseio da laboratorial indústria cinematográfica nacional a antiga vontade de produzir cinema de forma mais profissional, com maior investimento, patrocínio externo, incentivos governamentais e que, ao mesmo tempo, retratasse a “face do povo brasileiro” e gerasse vínculo afetivo com seu espectador. O intento da vez viria a ser a iniciativa de Moacyr Fenelon, que junto aos irmãos Burle e o conde Pereira Carneiro — proprietário do Jornal do Brasil — fundaram a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., com sede na rua Visconde do Rio Branco, 51, Rio de Janeiro. Durante a apresentação e estabelecimento do empreendimento na assembleia geral da Associação Comercial do Rio de Janeiro de 13 de outubro de 1941, o discurso de José Carlos Burle, escolhido pelo estúdio para comandar a direção geral do filme (que ao decorrer deste trabalho se mostrará como figura lapidar no desenvolvimento do estúdio e do seu primeiro projeto ficcional) já remetia ao propósito da Atlântida na nova empreitada do cinema brasileiro:

² FREIRE, Rafael de L. 2011, p. 240. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915 -1951)*.

[...] na hora presente, mais do que qualquer outra instituição, as nações reúnem e exaltam os seus elementos nacionalizantes mais expressivos. Não precisaríamos aqui, numa simples explanação de nossos propósitos, realçar todos os fatores que fazem do cinema um desses fortes elementos. Lembramos, porém, que a arte completa o nível de cultura superior e constitui com a ciência, a política e a religião, todo o patrimônio moral e intelectual de uma época, de um povo. O cinema, arte resultante de todas as artes e com maior poder dentre todas, para objetivar e divulgar, adquiriu métodos próprios de expressão, fez-se arte independente e, por esse grande poder de penetrar e persuadir as mais diversas multidões, tornou-se indústria de vulto universal, órgão essencial de educação coletiva. A finalidade da Atlântida é a produção de filmes cinematográficos - documentários, noticiosos, artístico-culturais, de longa e pequena metragem, desenhos animados, dublagem de produções estrangeiras e atividades afins implantando uma indústria e uma arte de cinema no Brasil. A isso nos propomos levados pelo que vimos nos referindo e pelo grande ideal de levantarmos as paredes dessa grandiosa construção que será o cinema brasileiro, cujos alicerces já estão lançados - o nosso meio social. (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 364-365).

Alinhando o discurso de Burle sobre os ideais da empresa com os primeiros projetos, o estúdio permeou pelas áreas culturais da realidade carioca, dentre elas principalmente, a vida noturna da cidade e seu comportamento carnavalesco, assim como todos os outros dispositivos de propagação midiática da região do Rio de Janeiro em busca do dito “popular”. Nesse assunto, destacava-se no Cassino da Urca, na beira-mar da Avenida Floriano Peixoto³, um jovem do interior mineiro de São Pedro de Uberabinha, no nordeste do Triângulo Mineiro, que embarcou em tantas aventuras e companhias que acabaram por trazê-lo até o litoral sudeste. Um rapaz com um metro e cinquenta, mas de olhos grandes e sorriso largo. Sorriso este que o rendeu seu ganha-pão: trazer a alegria aos palcos ao redor do Brasil, arrancando gargalhadas dos mais variados públicos e as mais profusas opiniões.

Em 1943, vivendo o auge de sua carreira, o artista em questão foi procurado por José Carlos Burle e Alinor Azevedo, ambos denominados para tocar o primeiro grande projeto

³ Na localização em questão, onde situava-se o Cassino da Urca, encontra-se desde 2021, uma escola particular, fundada após a aquisição dos direitos do imóvel por um grupo empresarial, que não possui nenhum vínculo com o antigo estabelecimento cultural da cidade.

autoral da Atlântida Cinematográfica. O interesse do estúdio na vida do rapaz vinha de uma entrevista à revista *Diretrizes*, no dia 3 de abril de 1941, precedente à fundação e existência da própria Atlântida. A matéria, planejada pela revista como um texto teatral, é dividida em atos e quadros, trazendo elementos narrativos que se assemelham a uma dramatização fictícia literária. São ao todo dois “atos”, o primeiro composto por cinco “quadros”, e o segundo, por quatro “quadros”. Os dois “atos” são divididos por um “intervalo musical”. Duas espécies de epílogo, que não se encaixam na estrutura geral de atos e quadros, encerram a reportagem-entrevista. (MELO, 2022).

Com o precioso material da revista em mãos, Alinor Azevedo, em companhia de Nelson Schultz, elaboraram o texto dramático que gerou o primeiro produto cinematográfico ficcional da Atlântida⁴. José Carlos Burle, o mais velho dos irmãos fundadores da empresa, foi o escolhido para dirigir o trabalho, e ao decorrer do ano de 1943, juntaram-se ao projeto nomes de relevância à época, como Custódio Mesquita e Lourdinha Bittencourt, e foram gravadas as imagens que dramatizaram a vida de um dos maiores e mais versáteis artistas da história deste país. O inspirador Sebastião de Souza Prata, no crepúsculo dos seus vinte e poucos anos de idade, figuraria de forma inédita em um papel de protagonismo no audiovisual brasileiro. Nascia ali, o *Moleque Tião* da Atlântida.

Para construir e dar embasamento científico a este trabalho, foi compilada uma série de obras e referências literárias. Obras estas que colaboram diretamente com o aspecto investigativo e historiográfico de um cinema em contexto social que foi, do que é, há de vir, e do que poderia ter sido. Dentre essas obras de referência direta, encontra-se *Infiltrados e Invasores* (SOUTO, 2016), um trabalho investigativo que traça uma constelação filmica para justificar a presença de debates sobre classe em um cinema nacional plural, porém, historicamente elitista.

Tal exercício irá colaborar de forma direta em explicitar como uma jornada pelo elemento do poder e hierarquia dialoga em um espaço físico, quando seres supostamente pertencentes a um ambiente menos favorecido “invadem” e transitam em território privilegiado, ao redor dos mais favorecidos na conjuntura social, os abastados, por assim dizer. O panorama de classes que o livro traz ilustrará a consequência do que *Moleque Tião* pretendia pôr em discussão no início dos anos 1940, quando pouco se debatia sobre classes sociais e movimentos ativistas dentro do cinema brasileiro, tampouco se ilustrava e dava

⁴ Depoimento que consta nos registros do roteirista ao Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro.

protagonismo a um destes oriundos de uma classe menos afortunada, como foi Otelo na obra, um homem preto e vindo de uma realidade humilde em sua criação. O estudo de Souto sobre o recente método do cinema comparado é o que norteará nossa dissertação em relação aos mecanismos de influência dentro das obras que estão sendo analisadas. O cinema não é em si a linguagem artística mais visada quando se pensa sobre análise comparativa, por mais sentido que isso faça de fato. Fenômenos do conhecimento como a literatura, a episteme histórica, dentre outros, são os que vêm à mente com mais facilidade quando se aborda a comparação.

No intuito de enriquecer o panorama social e político dos períodos que atravessaremos, traremos a visão de dois autores vinculados ao estudo histórico. Em *Introdução ao Cinema Brasileiro* (VIANY, 1993), iremos revisitar contextos históricos do cinema nacional, como movimentos tradicionais se deram no nosso audiovisual, com o intuito de identificar a influência do nosso estudo de caso no decorrer da evolução da arte, além de fundamentar a reflexão do estado do cinema atravessando décadas. Já com *Cinema e Política* (GOMES, 2021), traçaremos o panorama histórico a nível mundial, não de maneira detalhada, mas como um referencial relativo à movimentos, aspectos técnicos e sociais em detrimento de um possível viés democrático inclusivo, dentre outras questões que urgem em colaborar com o enriquecimento da pesquisa.

Com *A Negação do Brasil* (ZITO, 2013), o intuito será investigativo, analisando padrões que receitaram uma “indústria do sucesso”, principalmente no produto televisivo, ao estereotipar pessoas negras e limitá-las à papéis rasos e problemáticos. E em *Grande Otelo: uma Biografia* (CABRAL, 2007), será divulgado ao leitor o arquivo pessoal do artista, e um atravessamento à história pessoal e profissional do indivíduo, tornando-se, assim, o alicerce literário que vincular-se-á à cinebiografia de Otelo em *Moleque Tião*, estudo de caso tratado. Cabe à pesquisa também, como esperado, a problematização da dificuldade do diálogo que o produto nacional popular clássico teve com os iguais que o consomem, e visando o aspecto especulativo da relevância cultural do filme, investigar o porquê de Otelo e outros agentes culturais pretos e pretas terem sido vistos como alegorias, comandados para servirem como cabides de entretenimento ao invés de referências para os que ainda haveriam de figurar a indústria.

Ainda mais intrínseco à esta questão, um trabalho organizativo recente de coletâneas intitulado *Cinema Negro Brasileiro* (CARVALHO, 2022), vislumbrará novamente o aspecto

histórico focado na visão desses agentes do objeto de estudo. Através deste trabalho, é possível refletir sobre a atuação (ou sua ausência) do maior nome do cinema negro brasileiro, Grande Otelo, fora das câmeras, nas determinâncias dos estúdios por onde passou. A obra de Carvalho corrobora com o raciocínio de Otelo ter sido um suposto agente pioneiro do efeito emancipatório do cinema negro no Brasil, plantando, mesmo que de modo embrionário, um desejo de se desprender da fórmula estereotípica que atravessou as épocas do audiovisual nacional, por mais que tais conceitos “fundamentais em uma época em que se perguntava sobre a singularidade da sétima arte em relação às outras, são um tanto quanto estanques e mostram uma distinção que deve ser vista mais como gradual do que hermética.” (HIRANO, 2013).

O maior desafio no entanto é o desenvolvimento teórico e analítico de um “fantasma” do audiovisual brasileiro. *Moleque Tião* foi um agente histórico do seu tempo e material primordial do reflexo que o estúdio que o concebeu gostaria de emitir. Porém, o desaparecimento, por mais um dos incêndios crônicos que assombram a história da cinematografia nacional, transforma a obra em um elemento distante do cenário atual, ainda que contemporâneo a ele.

A trajetória de Otelo, do início de sua caminhada no interior de Minas Gerais até sua morte em Paris, nos será referenciado a partir de estudos biográficos de sua vida e obra, como o material de Sérgio Cabral em *Grande Otelo: Uma Biografia*, de 2007, e o filme recém-lançado de Lucas H. Rossi, intitulado *Othelo, o Grande* (2023). Sua história de vida torna-se material vital para este trabalho devido ao fato de que o artista, desde sua infância até a terceira-idade, figurou oportunamente em momentos culminantes da história do país e do mundo. A vida e obra do mineiro atravessou momentos como a “revolução” de 30, a Era Vargas, a implementação do Estado Novo, a Segunda Guerra Mundial, dentre outros episódios históricos que datam de momentos posteriores ao nosso recorte histórico pretendido para o estudo (entre as décadas de 1930 e 1950). Além disso, a análise biográfica do artista nos fará entender também o real motivo de Alinor Azevedo e Nelson Schultz de querer dramatizar a história de vida desse artista em um filme inaugural da Atlântida Cinematográfica, tida de forma glamurosa por muitos como a “Hollywood Brasileira” da época.

Já referindo-se mais especificamente à obra *Moleque Tião*, as principais fontes de apoio para a reconstituição histórica dessa obra serão os materiais de arquivo em periódicos das décadas de 1940 e 1950, acessados através da plataforma da hemeroteca digital da Fundação Biblioteca Nacional. O *site* da hemeroteca, de forma muito prestativa, fornece centenas de edições referentes às datas propostas, com opções por busca por datação do periódico ou pela localidade que deseja-se ser analisada. Essa plataforma (além de outros materiais bibliográficos) nos permite mensurar o tamanho do filme em popularidade e sucesso de público e crítica. Como por exemplo, a efeitos iniciais de informação, através das pesquisas nos jornais foi possível descobrir que o filme foi exibido em pelo menos mais de quarenta salas de cinema ao redor do Brasil, em sua maioria no Rio de Janeiro e em São Paulo. Além desses dois estados, *Moleque Tião* figurou em locais como Minas Gerais, Mato Grosso, Pernambuco e Paraná. Contando com as reexibições da obra ao decorrer da década, o filme da Atlântida passou pelo menos cinco anos em cartaz, tendo sido um ano e quatro dias de exibição contínua após sua estreia no Rio de Janeiro, estado natal do estúdio (de 16 de setembro de 1943 a 20 de setembro de 1944)⁵.

Visto que o Rio de Janeiro figurava naquela época, ainda mais do que hoje em dia, como a principal capital da cultura brasileira, a grande maioria dos jornais analisados serão de grande circulação na capital carioca, trazendo um olhar regionalizado da opinião pública sobre a primeira grande obra filmográfica da Atlântida. Dentre os principais periódicos aprofundados, encontram-se o Diário Carioca, A Manhã, a *zine* A Scena Muda, dentre outros materiais, todos eles com suas linguagens específicas, e carregando, mesmo que apesar de *releases* bastante semelhantes de divulgação e anúncios, seu próprio modelo de recepção de *Moleque Tião* no cenário regional, além de opinião especializada (críticas) e medições populares, como os cinemas que receberam o filme, o tempo em cartaz, comentários sobre a obra, dentre outras situações corriqueiras. Dentre elas, talvez o principal elemento para o desenvolvimento de um capítulo elementar, que são as imagens (ilustrações e fotografias) que se encontram nos arquivos jornalísticos. Para o exercício imaginativo guiado por referências intelectuais de embasamento histórico contextual à narração, representando o poder pensante que tais iconografias possuem, proporemos uma revisitação à uma época já tão distante, que somente fotografias recuperadas serão capazes de nos transportar, para que, utilizando da

⁵ Fonte: Correio da Manhã (1943-1950), Diário Carioca (1940-1949), Correio Paulistano (1940-1949), A Tribuna-SP (1940-1949), Lavoura e Commercio-MG (1944-1949), O Estado de Mato Grosso-MT (1939-1949), O Dia-PR (1943-1950), Diário de Pernambuco (1940-1949).

máxima de que “uma imagem fala mais do que mil palavras”, seja mais notável a olho nu o brilho no olhar de um jovem garoto artista e sonhador.

Sendo a produção da Atlântida o material precípua da pesquisa, a inacessibilidade da obra já justifica por si só o maior problema desta pesquisa. A fatalidade da ausência do filme tido como estudo de caso é a grande questão que se dá a este material, afetando inclusive no seu viés metodológico. Não é tão claro o momento da perda do filme, apenas o que existem são suposições do quando, como e por quê.

Não se sabe ao certo quando as cópias e o negativo de *Moleque Tião* foram considerados definitivamente perdidos. É provável que tenham sido vítimas do incêndio de novembro de 1952, que atingiu os estúdios da Atlântida. (MELO, Luís Alberto, 2022, p. 81)

O que nos resta, portanto, é a execução do processo de remontagem da peça, revisitando a década de 1940 e os anos que a seguiriam, levantando a seguinte pergunta: O que foi *Moleque Tião* em enredo, recepção e relevância dentro da indústria cinematográfica brasileira?

No entanto, este trabalho tem o objetivo de levantar mais de uma indagação a respeito da película biográfica de Grande Otelo. Adiante, buscaremos investigar uma hipótese que requer um exercício especulativo de fabulação. Afinal, dada toda a relevância do filme em sua época de exibição que será evidenciada nas pesquisas de arquivo, é inevitável que não passe pelo pensamento de qualquer entusiasta do audiovisual brasileiro o lamento de não poder assistir uma obra como essa, adicionando à ela, toda a bagagem do cinema histórico brasileiro, em que o próprio *Moleque Tião*, colaborou para seu enriquecimento, ou, plausivelmente, ajudou a ignizar todo o movimento do cinema ativista e de opinião no país.

Esse é o próprio pensamento de nomes relevantes para a história dos estudos do audiovisual no país, como Alex Viany, que refere-se à ficção introdutória da Atlântida como o acontecimento mais significativo ocorrido no cinema brasileiro nos anos 1940⁶, e considerando a obra de Burle e Azevedo o agente embrionário para o nascimento posterior do movimento do Cinema Novo no Brasil. Glauber Rocha, posteriormente, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963) apontaria o filme como uma das obras lapidares da segunda onda do ciclo do Cinema Novo no país, após o intento do ciclo de Cataguases e Humberto Mauro. Tais validações de nomes tão importantes para a história do audiovisual brasileiro só

⁶ *Introdução ao Cinema Brasileiro* (VIANY, Alex, 2009).

aguçam ainda mais a curiosidade do consumo de *Moleque Tião* e nos faz imaginar o que teria sido essa obra no período de seu lançamento, em 1943.

E é por isso que, com o auxílio de imagens remanescentes de arquivo, críticas e descrição do argumento da obra, faremos uma revisitação imaginativa ao filme inspirado na vida do jovem Sebastião de Souza Prata, sem esquecer evidentemente do contexto social em que estava inserido, de difícil momento da política brasileira, com a democracia ameaçada por um regime ditatorial, e uma sociedade marcada pela normalização de preconceitos e práticas pejorativas. Todos estes percalços trarão consigo inconveniências a *Grande Otelo* e sua grande chance de elevar seu patamar ao de um artista multifacetado, do teatro, da música e do cinema, com suas censuras e restrições, mostrando um homem que não foi bem-vindo em um meio majoritariamente composto por brancos, mesmo sendo bem resolvido com o tom de sua pele.

Apesar de uma extensa literatura sobre a vida e obra de Sebastião Prata, e em adicional, diversas citações e análises pontuais sobre seu filme biográfico, a ausência da película nos dias atuais não permite que seja realizada uma análise fílmica direta sobre o trabalho de Burle e Azevedo. Dessa maneira, todo esse trabalho de pesquisa e resgate arqueológico das mídias e periódicos é entendido como um material de relevância para colaborar com a sobrevivência deste filme nos tempos atuais, sem a intenção de ser o item faltante ou um trabalho definitivo, pois nos é consciente toda a subjetividade que um trabalho especulativo é capaz de trazer, levantando cada vez mais hipóteses e perguntas-problema futuras para o enriquecimento deste material, trazendo à luz do novo século uma discussão social sobre um trabalho, tanto em um passado datado dos primórdios do audiovisual no país, onde o cinema caminhava a passos lentos, em constante desconfiança de um público em dessintonia, limitações técnicas e falta de incentivos orçamentários, quanto por um presente e futuro de maior acessibilidade, socialmente democrático (ainda que bastante questionável e merecedor de críticas), maiores recursos técnicos e meios mais plurais de busca por recursos financeiros.

Adicionalmente, como um item de justificativa adicional deste trabalho, uma entrevista realizada pelo Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro com o cineasta e atualmente diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hernani

Heffner⁷. Durante a entrevista, quando questionado sobre *Moleque Tião*, Heffner indica que existam muitas controvérsias sobre o protagonismo de Grande Otelo na sua própria biografia, indicando o personagem de Custódio Mesquita como o verdadeiro fio condutor da trama. Essa afirmação nos leva ao questionamento corriqueiro sobre esse recorte temporal do cinema brasileiro: o uso elementar de personagens negros em obras cinematográficas para serem escadas interpretativas para outros membros do elenco, em sua maioria, caucasianos. Além disso, Heffner também questiona se o primeiro filme da Atlântida é ou não é, de fato, a primeira cinebiografia musical feita no país. O cineasta aponta que as divergências do conceito de biografia dentro desse filme misturam-se muito com uma ficcionalização da vida de Grande Otelo, o que leva o diretor a não considerar de fato o filme como um pioneiro do gênero, em seguida citando os que, para ele, são de fato: *O Rei do Samba* (1952), baseado na vida e obra do sambista Sinhô, e *Samba na Vila* (1954), que conta a história de vida de Noel Rosa, ambas obras do diretor Luís de Barros.

A entrevista de Heffner por si só traz elementos que questionam o conceito de *Moleque Tião* e sua legitimidade como um filme musical biográfico. Este contraponto do cineasta servirá como plano de fundo para uma discussão mais aprofundada sobre o sentido mais adequado do que foi *Moleque Tião*, e do que o filme pretendia ser. Mais um filme carnavalesco musical, uma cinebiografia de tom mais espirituoso, ou até mesmo, como Heffner sugere, uma ficcionalização total, apenas inspirada pelos fatos da vida de Otelo. A definição de uma obra que não se pode ter acesso torna o trabalho ainda mais desafiador, mas qualifica, de alguma forma, para a evolução dos estudos dessa obra tão importante na gênese do cinema brasileiro.

De forma geral, o principal objetivo desta dissertação é que ela contribua para os estudos da vida e obra de Grande Otelo, para as investigações sobre *Moleque Tião* e a Atlântida Cinematográfica, e além disso, para as análises sobre a recuperação de filmes perdidos ou desaparecidos no Brasil e no mundo. A década de 1940 no cinema brasileiro começava a levantar alguns ares de preocupação quanto à valorização do produto local, já que a grandíssima parte do que se consumia eram os materiais norte-americanos, mudando pouco a pouco a cultura do consumo no Brasil, e invadindo o território nacional sem perspectiva de moderação. Ao mesmo tempo, o audiovisual local corria riscos e vivia um momento de desconfiança e descredibilidade. A iniciativa da Atlântida em fazer o seu filme

⁷ A entrevista com Hernane Heffner pode ser acessada no portal do MIS, vide refs. bibliográficas. Os comentários do cineasta sobre *Moleque Tião* e as cinebiografias musicais no Brasil iniciam-se a partir do minuto 25:08 do vídeo.

de estreia acontecer era tido por muitos como um ato de resistência da produção cinematográfica brasileira, propondo-se a realizar um grande projeto mesmo após os anos decadentes da Cinédia e da Brasil Vita Filmes (outras produtoras da época), além de um incêndio ocorrido na Sonofilmes, outro grande nome da execução cinematográfica brasileira.

É prudente, portanto, relacionar a situação ocorrida nesse período complexo do nosso cinema com o filme biográfico de Otelo, levantando hipóteses e justificativas sobre a suspeita de início dos movimentos sociais dentro do audiovisual local, que datam de um ponto de partida similar ao período de lançamento e exibição de *Moleque Tião* (1943), como o nascimento e ascensão das chanchadas no Brasil, que evoluíram popularmente para as pornochanchadas das décadas seguintes, as obras proponentes de Nelson Pereira dos Santos, em *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), a genealogia do Cinema Novo, o movimento Boca do Lixo, dentre outras passagens históricas da nossa trajetória cinematográfica até o presente momento, compreendendo que a história e relevância do cinema brasileiro continua em cíclica evolução, e tende a somente elevar-se na busca de um embasamento teórico que um filme como o estudo de caso deste trabalho propõe-se a cumprir no papel que lhe cabe.

Esta dissertação, portanto, possui os seguintes objetivos:

- a. Enriquecer o estudo sobre *Moleque Tião*, que apesar de não ser inédito, merece um maior aprofundamento teórico e implementação de conceitos adicionais para a compreensão da obra.
- b. Evidenciar o poder das imagens nos quadros recuperados do filme, compreender posicionamentos através de crítica especializada de imprensa em paralelo à recepção de público e popularidade e diversas outras adições ao estudo através de estudos em arquivo.
- c. Contribuir para a sobrevivência do legado de Grande Otelo dentro da cultura audiovisual brasileira.

Ponderando toda essa informação reunida para capacitar a discussão dos objetivos deste trabalho, todo o raciocínio e suspeita que endereçou essa pesquisa foi o hipotético potencial do filme *Moleque Tião* no enriquecimento da genealogia do cinema brasileiro, impossibilitado pela inexistência da película nas décadas posteriores aos anos 1940, confirmando a hipótese através da reconstituição histórica feita de que a evidência de Grande

Otelo em *Moleque Tião* foi o grande catalisador da carreira do ator no audiovisual brasileiro, desencadeando seus sucessos conseguintes, iniciando uma nova e gloriosa etapa em sua carreira artística.

Por fim, defende-se argumentativamente nesse trabalho a indagação especulativa levantada da influência da obra inaugural da Atlântida Cinematográfica no processo embrionário do cinema negro brasileiro e sua representatividade dentro desta realidade sociocultural. Mesmo já tendo sido citado algumas vezes como uma grande fonte de inspiração e material pioneiro por autores relevantes da história do cinema no Brasil, como Alex Viany e Glauber Rocha, *Moleque Tião*, ainda que romantizado, foi um agente influenciador na construção de um filme preocupado com causas sociais pouco debatidas no país. Principalmente por seu protagonista, Grande Otelo, um homem negro que alcançou a fama mesmo vindo de uma situação completamente adversa. A vida e obra de Otelo evidenciam o esforço de um artista que lutou para demonstrar seu talento em uma indústria que insistia em tratá-lo como um caricato adereço de palco. Grande Otelo, com sua comicidade popular e personagens icônicos, foi um dos maiores expoentes da cultura brasileira. Seus filmes, como *Moleque Tião*, transcendem a mera diversão, abordando questões sociais e culturais de forma sutil e inteligente.

Através do humor, Otelo conseguia criticar a sociedade, questionar as relações de poder e construir uma identidade brasileira popular. Essa capacidade de utilizar a cultura para promover uma visão de mundo alternativa e um espaço de fala para ele próprio e seus semelhantes é um dos aspectos centrais da força de Grande Otelo. *Moleque Tião* é um exemplo emblemático dessa estratégia. Ao retratar a vida de um jovem preto que busca o sucesso no Rio de Janeiro, o filme não apenas divertia o público, mas também problematizava questões como racismo, desigualdade social e a busca por identidade. Porém, ao popularizar a figura do "malandro", Otelo contribuiu posteriormente para a construção de um imaginário nacional que valorizava a malandragem como forma de resistência e sobrevivência, que acabou por virar uma linha tênue entre o socialmente aceitável ou passível de repreensão.

A influência de Grande Otelo e de filmes como *Moleque Tião* se estendeu para além desse único filme. Diretores como Nelson Pereira dos Santos, um dos principais representantes do realismo carioca, foram profundamente influenciados pela obra de Otelo. Em filmes como *Rio, 40 Graus*, onde dos Santos utiliza elementos da comédia popular para

abordar temas sociais mais complexos, como a urbanização e a desigualdade social. E o próprio *Rio, Zona Norte*, onde dos Santos utiliza Grande Otelo como seu protagonista, dessa vez de forma indiscutível. Essa aproximação entre a cultura popular e a arte engajada é um dos legados do artista, e contribuiu para a formação de um novo cinema que vinha se criando no Brasil.

Quanto aos aspectos metodológicos, pretendeu-se desde o início da elaboração desta dissertação evidenciar um alarde à preservação e restauração do produto audiovisual brasileiro, mostrando a importância que obras como esta, escolhida para este ensaio, poderiam ter mudado a visão de criadores atuais, restringido signos e estereótipos desagradáveis e socialmente inaceitáveis, e principalmente, ditado o rumo que a força ideológica desses trabalhos possuíam, com o potencial para guiar as pessoas deste país à uma inteligibilidade mais inclusiva e igualitária através da cultura. Para a conscientização desta causa, a escolha de um estudo de caso como *Moleque Tião* (1943) tornou-se estrategicamente um mecanismo de ilustração. Esta obra, datada da década de 1940, em um Brasil dividido pelas mazelas ditatoriais, estreou em uma situação complexa de estudos laboratoriais da execução do “cinema brasileiro feito para brasileiros” e toda a sua ganância de popularização em massa. Mesmo com todas as adversidades, o intento da Atlântida foi um sucesso de público e bilheteria em boa parte do país, contabilizado por tempo em cartaz, exibição em grandes cinemas e críticas especializadas. Porém, por mais relevantes os achados arquivísticos que se possam notar sobre o filme, só o que nos resta, desde meados dos anos 1950, é imaginar o que foi de fato o filme biográfico de Grande Otelo nas discussões de rua, nas rodas de conversa e debates de botequim, já que *Moleque Tião* não pode mais ser assistido como mídia audiovisual. A inexistência do filme nos faz então partir para a tentativa de resgate do material arquivístico e literário da obra, apresentando-se desta forma, os meios para fazê-lo:

A princípio, uma reconstituição histórica do filme *Moleque Tião* (1943), de José Carlos Burle, dará o pontapé referencial ao olhar crítico de como discutia-se a temática social aquisitiva e debates raciais no cinema da época. A obra que estreava os trabalhos da Atlântida, fundada em 1941, trazia a história de um jovem rapaz do interior que decide tentar a vida de artista na capital Rio de Janeiro, e se depara com os numerosos percalços do caminho. Mesmo que não explicitamente, a história é um relato biográfico da vida e carreira de Grande Otelo, mestre da sétima arte nacional, um homem que atravessou eras, vivenciou revoluções e surfou em métodos e modismos de todas as formas de se fazer cinema no país.

Otelo é uma referência como artista a todos que consomem da indústria, porém mesmo sendo um grandíssimo ator em talento, e pequeno em estatura, Sebastião Prata — como assim se batizou — era acima de tudo um homem preto em uma indústria onde passeavam, hegemonicamente, caucasianos. Grande Otelo ficou marcado pelos seus papéis caricatos em chanchadas nacionais, e viveu seu legado sem conseguir mostrar ao grande público crítico do mundo inteiro o talento nato que possuía e o artista completo que era. Há embasamento para discussões dentro da cinematografia brasileira de que o moleque Tião foi o primeiro na indústria a desfraldar a fórmula infame do sucesso para pessoas pretas em grandes obras que aqui foram feitas: a eficácia do estereótipo. Otelo foi, durante boa parte de sua extensa obra, o personagem negro ditado pela indústria: beberrão, cafajeste, trambiqueiro, boêmio e mulherengo.

O intuito da análise deste caso é, não só exaltar o talento de Otelo, mas propor o exercício da análise crítica ao repetitivo uso desse estereótipo no cinema e na TV nacionais, e o impacto que um filme biográfico como *Moleque Tião* poderia ter, no cinema atual, reforçando ainda mais o debate que visa extinguir a retratação da pessoa preta por tais simbolismos, exaltando um gênio da performance, e como que a obra de Burle e Alinor Azevedo influenciariam o estudo do cinema brasileiro, não só academicamente, mas analiticamente, implicando posicionamento tanto ao viés científico quanto ao mercado de trabalho. Por mais que o distanciamento de fato exista, não é impossível que se trace uma linha cronológica de acontecimentos que nos transporte de 1943, ano de lançamento do filme, até os tempos atuais. É inegável que Grande Otelo tenha sido um dos maiores nomes da história da atuação neste país, fazendo com que a origem de um nome tão relevante no audiovisual brasileiro seja suscetível a indagações, a qual justifica-se o fato de que, desde sua trajetória nos teatros e cassinos, foi observado atentamente pelos criadores midiáticos da época. E foi assim que vários nomes, como José Carlos Burle, Jardel Jércolis, Josephine Baker, Moacyr Fenelon e até Orson Welles se encantaram pelo “negrinho que já nasceu com alma de artista”, como muitos dos periódicos da época o rotulavam.

Quanto à execução do exercício de reconstituição, nos apoiaremos em materiais de arquivo datados de um recorte temporal dos anos de 1930 a 1949, compreendendo destes dezenove anos não só o lançamento do filme, mas também o contexto histórico do Brasil da década de 1930, vivendo seus intentos revolucionários, a inauguração da Atlântida Cinematográfica, estúdio responsável pelo filme em questão, além de outros elementos narrativos que colaboram com hipóteses discutidas anteriormente. Este trabalho arqueológico

é possível graças à disponibilização de materiais periódicos históricos em arquivo *on-line* pela Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e às demais plataformas de acervo de jornais que permearam a década de 1930 e 1940 e levantaram textos sobre a obra, como O Globo e Folha de São Paulo. Além dos periódicos, dá-se a possibilidade do acesso à estes arquivos também por conta do trabalho de preservação de instituições como o Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), que compreende em seus arquivos históricos valiosos, entrevistas em áudio de membros da produção e elenco do filme inaugural do estúdio carioca que anos depois ficaria popularmente conhecido como a casa das chanchadas brasileiras das décadas que haveriam de vir.

Buscando uma aplicação metodológica do ficcional especulativo, partiremos também para o método da fabulação crítica, ainda pouco difundido, mas de extrema valia para a aplicação do conceito de emancipação das imagens. Em contato com os arquivos, foram encontradas diversas iconografias sobreviventes da obra biográfica de Grande Otelo, e não somente ilustrações que registram formalmente a apresentação da película, mas valiosos itens quando colocados em perspectiva de análise imaginativa, vinculando conceitualmente todo o plano de fundo teórico e histórico que foi levantado durante toda a pesquisa. Muitas das imagens podem ser relacionadas com diversos momentos da vida pessoal de Grande Otelo, do contexto social-político brasileiro e mundial, do cenário de produção de estúdio brasileira não mais amadora, porém ainda inexperiente.

É de interesse como objetivo deste trabalho reunir, em um material único, itens que encontram-se “espalhados” dentro de uma amálgama de meios de acesso à informação e conhecimento geral. Para validar este método de estudo e usufruindo da reflexão do ser colecionador de Walter Benjamin⁸, realizaremos uma tentativa de colocar ordem na desordem, e dar sentido significativo e catalogado a algo que, isoladamente, torna-se um elemento perdido no tempo-espço. Afinal, entende-se que cada imagem, singularmente, possui uma forma de comunicar-se com o meio, resgatando o conceito de imagens pensantes. Inspirado por essa visão, nos atemos ao trabalho de Aby Warburg, seu *atlas* de imagens e sua *mnemosyne*, cujo nome deriva da deusa grega da memória, que busca empoderar as imagens e as emancipar como um intelecto.

Além de Warburg e Benjamin, uma autora americana respaldará o exercício da fabulação neste trabalho, com o poder de diálogos imaginários apoiados por um estudo

⁸ "Pois o que é a posse senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que ela só pode aparecer como se fosse ordem?" (BENJAMIN, Walter, 1987, p.228).

extenso do objeto de análise. A professora da Universidade de Columbia, Saidiya Hartman, em sua obra *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias Íntimas de Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras e Queers Radicais* (2022) traz para forma de análise crítica e interpretativa, fotografias poderosas de jovens mulheres pretas de Filadélfia e Nova Iorque no fluxo migratório dessas cidades durante o período de pós-abolição norte-americano. Hartman, para a execução deste trabalho, apoiou-se extensamente na pesquisa histórica investigativa da vida dessas mulheres, através de arquivos policiais, jornalísticos, documentos pessoais, dentre outros, em aliança com os contextos histórico, sociológico e antropológico inseridos à questão, e os debates raciais e de classes, sempre presentes durante toda a prática da fabulação de cada imagem.

Quem se dedica a historicizar a multidão, as pessoas despossuídas, subalternas e escravizadas, se vê tendo de enfrentar o poder e a autoridade dos arquivos e os limites que eles estabelecem com relação àquilo que pode ser conhecido, à perspectiva de quem importa e a quem possui a gravidade e a autoridade de agente histórico. (HARTMAN, Saidiya. 2022, p.11)

Executaremos um modelo semelhante ao de Hartman com as imagens de arquivo restantes de *Moleque Tião*, construindo assim uma coletânea de elementos iconográficos que ilustrem, ainda que estaticamente, momentos da produção do filme. Desvinculando-se do aspecto técnico do consumo basal do cinema desde sua concepção, pretende-se trazer nesta reflexão, com os poucos quadros que restam, um exercício propositivo de abandono da contagem de *frames* por segundo da obra que contou a vida do Tião de Uberabinha nas grandes telas do país no formato filmico que já não nos é mais acessível, mas apreciar e projetar um quadro por minutos, potencializando uma imagem ao que mil palavras não seriam capazes de descrever em sua totalidade, por mais que tentemos.

Com esse panorama em mente, e visto a frustrante ausência de cópias do filme biográfico de Otelo, a grande questão que permeia esse exercício intelectual, vinculando o decorrer da história do cinema brasileiro e os dias atuais, é a que, de fato, qual teria sido o real impacto de uma obra como *Moleque Tião* na vida de milhões de jovens pretos e pretas, engajados, ativistas, entusiastas da sétima arte, dentre outros. A inevitável hipótese especulativa é o que permeia os meandros dessa pesquisa.

Todo este trabalho almeja alcançar uma ausência — ou pelo menos a diminuição — das caricaturas e banalidades da figura preta no audiovisual, ao revisitarem uma obra de peso como ponto de referência e pioneirismo. Ainda que um filme repleto de questões, trejeitos datados da época de seu lançamento e idealizado por mentes e olhos privilegiados e abastados da classe média alta brasileira, *Moleque Tião* trouxe, acima de tudo, um retrato realista, uma fagulha do popular, a figura de um desbravador, que representava as contradições na sua existência. Onde esperavam que fosse servo, foi artista. Onde viam que era pequeno, foi grande. Onde esperavam por um Otelo de Veneza, foi um Sebastião do Brasil. Mesmo que muitas vezes trágico, mas com um sorriso no rosto.

2. O ESTÚDIO

O fim da década de 1930 trazia uma infeliz conclusão, que representava o princípio de um período de terror. 1939 é o ano marcado oficialmente como o início do, possivelmente, evento histórico mais trágico do século XX, trazendo consigo os conflitos bélicos, perseguições e intolerâncias raciais e anti-semitas da Segunda Guerra Mundial. O estopim da intolerância e governos ditatoriais da década de 1930, que figuravam por exemplo, Franco na Espanha, Salazar em Portugal, Mussolini na Itália e Stalin na União Soviética, via em Hitler na Alemanha, a oportunidade iminente de um regime totalitário a nível global baseado em injúrias sociais.

Porém, um ano antes do ataque nazista à Polônia e a primeira movimentação retaliativa da França e do Reino Unido, o Brasil de Vargas vivia a política do Estado Novo, ressacado pelo golpe militar de 30, apoiado em seu discurso floreado de prosperidade nacional. A política nacionalista, na tentativa de implementar o plano industrial mais robusto que este país já viu, projetava o investimento massivo na indústria siderúrgica para fabricação em território brasileiro. A urgência surge a partir de um problema de produção detectado em meados da década de 1920, pós-Primeira Guerra Mundial, onde o Brasil vivenciou uma certa escassez de insumos básicos, possivelmente consequências do conflito global. Com os ocorridos da Grande Depressão de 1929 e a superprodução de café, a crise econômica invadiu os primeiros anos da década de 1930, afetando também a indústria siderúrgica mais uma vez. Algumas iniciativas privadas foram criadas para suprir as ausências, que foram condicionadas a uma suficiência interna, mas incapacidade de produção para exportação.

Detectado o problema industrial e mercadológico, iniciou-se o plano de Vargas para a criação de uma estatal siderúrgica que bastaria os problemas do país com uma viagem do Coronel Macedo Soares, até então, presidente da Comissão Executiva Siderúrgica do Brasil, para entendimento do processo de criação e execução do mercado de desenvolvimento de metais na Europa, mais especificamente na Alemanha do Terceiro Reich. O interesse de aliança e a busca do Brasil pelas propriedades intelectuais germânicas fez notar uma oportunidade de conluio entre as nações no cenário de guerra. Com isso, o governo alemão, em conjunto com algumas empresas privadas do país, ofereceram ao Brasil uma oferta de investimento no ramo siderúrgico, o que possibilitaria a arrecadação do montante necessário para a construção de

uma estatal dominante. Só o que precisava ser dado em troca era o apoio do Brasil à causa da Aliança do Eixo de Alemanha, Itália, Japão e simpatizantes na guerra que se aproximava. O Brasil tinha um exemplo “caseiro” no continente sulamericano dos meios e percalços de uma aliança como essa. Existem indícios de que a Argentina de Juan Domingo Perón, para fins de negociação a nível de estado e apreciação ao regime fascista por aplicação, aliou-se ao regime de Hitler comercialmente. Perón era um admirador de líderes fascistas do mundo inteiro, e não à toa, teve em seu governo, após o fim da guerra, uma das maiores concentrações de alemães nazistas fugidos da Europa para escapar de sentenças criminais em seu país de origem.⁹

Oportunamente, essa que seria a maior mancha da história do Brasil no século foi evitada pela ação da União das Repúblicas Pan-Americanas, comandada por Oswaldo Aranha, em conferência datada de 15 de janeiro de 1942, que ordenou o rompimento de qualquer acordo de negociação com os países do Eixo. Em retaliação à decisão dos chanceleres latinos, a Alemanha nazista iniciou o ataque a navios mercantis brasileiros nos portos e docas da costa, causando o afundamento de 36 embarcações, gerando centenas de mortes.¹⁰

Os ocorridos, junto à comoção pública que tomou o país, fizeram com que o Brasil finalmente não só cortasse relações com os fascistas, mas declarasse guerra ao Eixo, em alto e bom som. A ditadura Vargas, ainda na época subsequente, recebeu a visita oportuna de

⁹ Em matéria publicada de forma on-line, a [BBC News](#) aponta que documentos secretos nazistas revelados em 2012 por autoridades alemãs indicaram que cerca de 9 mil militares e colaboradores do Terceiro Reich fugiram para a América do Sul após a guerra (SMINK, 2020).

¹⁰ O afundamento de navios e os protestos de rua no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial: estrangeiros na mira da imprensa (RODRIGUES, Luiz A. 30º Simpósio Nacional de História. Recife. 2019.).

Franklin Delano Roosevelt, presidente dos Estados Unidos da América, que desembarcou no país para a negociação de uma concessão mútua e investimento no território nacional. O governo estadunidense interessava-se em uma base militar estratégica em território brasileiro por causa dos Aliados, enquanto ao Brasil faria-se útil o investimento dos norte-americanos no nosso país, a qual se valeria um montante de 20 milhões de dólares. Quantia esta que finalmente viabilizaria a tão almejada construção da cultura siderúrgica no Brasil. Assim foi construída a base militar de Parnamirim, no Rio Grande do Norte, onde norte-americanos e brasileiros se instalaram para trabalharem juntos pela primeira vez em favor da vitória na guerra.

Com o aporte financeiro recebido pelos EUA, o governo brasileiro então fundou a Companhia Siderúrgica Nacional, que potencializou formalmente o movimento financeiro desta indústria no Brasil, próspera em produção e exportação até os dias atuais. Esta foi a cartada final para a aliança entre os dois Estados Unidos, o do Brasil e o da América, tornando-os territórios Aliados na Segunda Guerra Mundial, e ao que podemos dizer, o lado certo da história. O sucesso das tratativas diplomáticas entre os dois líderes nacionais levou Roosevelt, em uma declaração a respeito de Vargas, a caracterizá-lo como “um ditador em defesa da democracia”¹¹, por mais contraditório que isso seja.

Todo este panorama histórico do contexto industrial brasileiro em meio às políticas do Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial criaram o plano de fundo para entendermos a motivação do governo nacional, ainda que configurado em uma ditadura, de construir uma hegemonia corporativista no Brasil. Esta construção cultural afetou diversas áreas do país, dentre elas, a cultura, e o cinema.

2.1. A HORA E A VEZ DA ATLÂNTIDA: A NOVA TENTATIVA DE CINEMA INDUSTRIAL NO BRASIL

A visão de cinema como negócio já vem de muitas e muitas décadas passadas. Para ser ainda mais preciso, desde a sua criação, a produção filmográfica, ainda que notoriamente rudimentar, já se projetava como uma grande tecnologia rentável. Não à toa, Thomas Edison, um dos a quem se endereça a criação do primeiro produto capitalizado pela indústria, foi um dos pioneiros a enxergar o potencial arrecadador da arte. Conhecido mundialmente por suas revolucionárias invenções, Edison era, antes de tudo, um homem de negócios. Por mais que

¹¹ Welge, Jobst Chronicling World War II: A Brazilian Writer Reports From Italy. Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, núm. 27-28, outubro de 2010, pp. 115-127

seja impreciso definir a origem ou a criação de algo como o cinema, traçando a linha do tempo histórica, atribui-se a William Kennedy Dickson, funcionário das Empresas Edison, a invenção do aparelho não muito discreto que transformava um conjunto de fotogramas em uma sequência em movimento dentro de uma câmara escura. Este primeiro material capital que culminaria na invenção da sétima arte ficou conhecido como cinetoscópio, nome originário do grego *kinema*, “movimento” e *skopein*, “olhar”, ou seja, “olhar em movimento”.

Ao decorrer dos anos, a medida que se popularizava a ideia das imagens em movimento, a tecnologia foi sendo aperfeiçoada, seja com os irmãos Lumière e sua expertise no ramo fotográfico ao projetarem o cinematógrafo, ou os novaiorquinos da família Latham e seu menos popular *Eidoloscope*. O que todo esse processo de criação até os primórdios das câmeras em película indica é que, desde essa época, a filmografia já apresentava sinais de oportunidade de mercado, com potenciais gigantescos de documentação e registros interativos. Consequencial à situação, iniciou-se em 1897 a chamada Guerra das Patentes nos Estados Unidos da América. Thomas Edison, o mesmo tal pai do cinetoscópio, exigia que lhe fosse pago toda e qualquer produção cinematográfica que seguia o padrão de utilização de negativos, já que lhe foi patenteada a comercialização de filmes utilizados nas câmeras da época. A recusa dos criadores de conteúdo filmográfico ocasionou no conflito ideológico entre as partes. Posteriormente, o *Trust War* abalou também a iniciativa de uma indústria cinematográfica no país. Todas motivadas pelo capital em potencial, mas não por muito tempo.

Finalizado o imbróglio entre as partes, iniciou-se nos EUA o que ficou conhecido como *star system*, um mecanismo atrativo para motivar o público a assistir o filme em cartaz com a estrela do momento, ator ou atriz. Técnica essa usada até os dias atuais, com o debate sobre a influência popular de terceiros cada vez mais presente no dia a dia. Os primeiros grandes estúdios americanos — alguns deles existentes até hoje — começaram a ser criados, como Universal Studios, Fox Film, Goldwyn Picture Corporation, Metro Pictures, dentre outras, e alavancados pelo oportunismo durante a Primeira Guerra Mundial, popularizaram seus filmes a torto e à direita, não só em produção local, como exportação de películas. Avançando mais um pouco na linha temporal, já na década de 1930, entrando na década que sacramentou a sonorização na arte cinematográfica após *O Cantor de Jazz*, em 1927. O sucesso da implementação do áudio ao visual motivou a construção e adaptação de salas de cinema ao redor do mundo para o novo modo de se consumir esse produto. Mas, por mais charmoso e inovador que tenha sido a chegada do som ao cinema, também surgiram os desafios para os cineastas da época. O cinema mudo possibilitava que cenas externas fossem

feitas sem dificuldades, por não haver preocupação com barulhos indesejados. Agora, o cenário era outro. A complicação na gravação de externas motivaram então as grandes empresas de cinema a construir seus estúdios e sets de gravação em definitivo, ditando assim o novo modelo de fazer-se cinema, de forma mais controlada, com endereços fixos e paredes ao redor. E pelo menos assim foi até a invenção e aperfeiçoamento do microfone direcional, popularmente conhecido como *boom*. E assim foram feitas muitas das populares produções da década de 1930 no cinema hollywoodiano, como por exemplo, as primeiras versões de *Cleópatra* (1934) e *O Prisioneiro de Zenda* (1937), que ganharam regravações posteriormente. A década de 1930 porém viveu seu apogeu no seu ano de despedida. 1939 trouxe às telas sucessos como *O Mágico de Oz*, *Mr. Smith Goes To Washington*, *Jesse James*, e ... *E O Vento Levou*.

Descendo as Américas, vindo para o Brasil, o contexto já era completamente outro. Apesar de que não foram poucas as tentativas de moldar as produções audiovisuais brasileiras a um padrão mais industrial. As primeiras tentativas mais bem-sucedidas possivelmente tenham sido a Cinédia e a Brasil Vita Filmes. A primeira, fundada por Adhemar Gonzaga em 1930, produtora que ditou o consumo de cinema nacional na década em que persistiu de forma quase solitária até a primeira metade.

A produtora tem no seu escopo obras reconhecidas e referenciadas até hoje, como *Ganga Bruta* (1933), dirigido por Humberto Mauro, *Bonequinha de Seda* (1936), dirigido por Oduvaldo Vianna, *Limite* (1931), por Mário Peixoto, e seu maior sucesso de público e crítica, já na segunda metade da década de 1940, *O Ébrio* (1946), escrito e dirigido por Gilda de Abreu. Dividindo as atenções com a Cinédia, a Brasil Vita Filmes, anteriormente nascida como Brasil Vox Filmes (que precisou mudar o nome devido à ações judiciais da Fox americana), fundada por Carmen Santos, abalaria o mercado nacional com a produção de Humberto Mauro, *Favela dos Meus Amores* (1935), produção tida por muitos como pioneira na discussão de classes no cinema brasileiro. Após, ainda viriam na década de 1930, *Cidade-Mulher* (1936), e *Ouro Verde* (1936), ambos também dirigidos por Mauro, que para alguns, é considerado o pai da cinematografia clássica nacional. Os filmes internacionais continuavam chegando ao país, ainda mais impulsionado pelo início da Segunda Guerra Mundial, aonde o oportunismo americano fez efeito mais uma vez, aproveitando a alta circulação comercial para vender seus filmes aos países emergentes culturais da indústria, como era o caso no Brasil de 30 e 40. Mesmo com o volume dos filmes hollywoodianos sorrateiramente crescendo no território nacional, a Cinédia e a Brasil Vita Filmes

heroicamente tentavam enfrentar a situação, com a carta na manga do apelo nacionalista e/ou popular, e o encorajamento pela valorização do trabalho realizado no nosso próprio país.

A esse aspecto positivo, de habituar o povo brasileiro a ver filmes brasileiros, de popularizar nomes como fatores de bilheteria, já há uns quinze anos o cronista Pinheiro de Lemos opunha um argumento muito bem pesado e pensado, e até hoje válido: “O caso é que se gerou, talvez no cérebro de algum produtor convencido de sua própria esperteza, a ideia de que no Brasil só poderiam fazer sucesso os filmes vulgares, chulos e idiotas. De acordo com essa opinião, o público do Brasil fugiria como da peste dos filmes bem feitos, sem tolices, e com intenções mais elevadas, por sua incapacidade intelectual e afetiva de compreendê-los e apreciá-los. Só o que fosse primário, errado e idiota conseguiria a adesão do público”. (VIANY, Alex, 1993, p.79)

Já na década de 1940, a Cinédia começou a viver seu apagar das luzes, vítima de alguns fracassos de bilheteria e gestões duvidosas. A Brasil Vita Filmes direcionava suas energias para duas megaproduções, *O Malandro e a Grã-Fina* (1947) e *Inconfidência Mineira* (1948), este último, que apesar de hegemônico em termos de produção, foi um fracasso de bilheteria, que levou a empresa de Carmen Santos à falência e ao fechar das portas. Enquanto isso, um jovem mineiro chamado Moacyr Fenelon, estudioso e entusiasta do cinema, que passara havia não muito tempo por um intercâmbio aos Estados Unidos da América, onde conseguiu sua formação como técnico de som, e com seu nome notado e respeitado no convívio audiovisual brasileiro por ter participado de uma produção crucial para a história do cinema, *Acabaram-se Os Otários* (1929). Após um período de trocas de experiências com o americano Wallace Downey (fundador da Sonofilmes), Fenelon desenvolveu dentro de si uma vontade entusiasmante de fazer cinema no Brasil como era feito no exterior, no aspecto industrial, com capital privado e incentivos governamentais de fomento à cultura, ainda que esses fossem muito embrionários.

Amante do realismo crítico e dedicado ao cinema popular de opinião, Fenelon queria transformar suas ideias em um produto rentável, que transmita com suas obras o valor da discussão sobre temáticas necessárias a serem pautadas. Além disso, estabeleceria de uma vez por todas o Brasil como uma potência na indústria cinematográfica. Com este sonho em mente, o entusiasmado sonoplasta aliou-se ao poder de capital de dois jovens recifenses, José Carlos e Paulo Burle, um deles médico, e o outro jornalista. O trio então iniciou a empreitada empresarial que mudaria a história do cinema brasileiro, seguindo os passos deixados pela

Cinédia, Brasil Vita Filmes, dentre outras. Nascia em 18 de Setembro de 1941, segundo manifesto da incorporação publicado pelo Jornal do Brasil, a Atlântida Cinematográfica.

JORNAL DO BRASIL

"ATLÂNTIDA" - EMPRESA CINEMATOGRAFICA DO BRASIL S.A.

Manifesto de Incorporação

O cinema, pelos aspectos tão variados que apresenta, principalmente pela natureza industrial de suas realizações, já se firmou no mundo contemporâneo como um dos mais expressivos elementos do progresso. A tal ponto que os grandes povos de hoje lhe dedicam atenção permanente, entregando-se com esforço ao estudo dos métodos técnicos, financeiros e comerciais que lhe são próprios.

No Brasil, o cinema ainda representa muito menos do que deveria ser e por isso mesmo quem se propuser, fundado em seguras razões de capacidade, a contribuir para o seu desenvolvimento industrial, sem dúvida estará fadado aos maiores êxitos. E também prestará indiscutíveis serviços para a grandeza nacional. Tais propósitos nortearam o lançamento de "Atlântida" - Empresa Cinematográfica do Brasil, S.A., sociedade em constituição de acordo com o decreto-lei n. 2.627, de 26 de Setembro de 1940. Suas finalidades são produzir filmes cinematográficos de qualquer metragem e desenhos animados, efetuar "dublagem" de produções estrangeiras, bem como quaisquer outros serviços correlatos com a indústria do cinema. Estes objetivos, bem cumpridos, produzirão por certo os melhores resultados comerciais num meio como o nosso que tem sido até então um dos mercados mais proveitosos para os produtores estrangeiros.

A sociedade será por tempo indeterminado. Seu capital: - 1.000:000\$000 (mil contos de réis), dividido em 10.000 (dez mil) ações ordinárias, nominativas, do valor nominal de 100\$000 (cem mil réis) cada uma e a subscrição será feita à vista ou mediante o pagamento de 10% (dez por cento) do valor das ações no ato de sua tomada. As entradas iniciais poderão ser entregues a qualquer dos incorporadores e o restante será pago em parcelas de 10% (dez por cento) por chamadas, a critério da Diretoria. Os acionistas, havendo proposta dos diretores e parecer dos fiscais, poderão elevar o capital até o limite máximo de

10.000:000\$000 (dez mil contos de réis) sendo 50% (cinquenta por cento) em ações nominativas ordinárias e 50% (cinquenta por cento) em ações nominativas preferenciais.

A sociedade terá sede e foro no Rio de Janeiro, podendo entretanto operar em todo o território nacional e fora do país. As ações serão lançadas a subscrição pública a partir de 20 do corrente, nos escritórios da sociedade, a Avenida Rio Branco, n. 110, 7º andar, nesta cidade, até 27 deste mês. Todos os esclarecimentos a respeito da subscrição, bem como quaisquer informações sobre os estatutos, prospecto e demais documentos da sociedade em formação poderão ser obtidos pelos interessados nos escritórios sociais já indicados.

A Assembléia Geral de constituição definitiva terá lugar 15 dias depois de encerrada a subscrição, nesta cidade, com aviso prévio pela imprensa. As despesas efetuadas pelos incorporadores para a constituição da sociedade, consistentes em publicidade, locação dos escritórios sociais, compra de móveis, utensílios, material de expediente e pagamento de salários a empregados, elevam-se à quantia de 21:723\$000 (vinte e um contos, setecentos e vinte e três mil réis). Cada um dos incorporadores subscreverá 1.500 (mil e quinhentas) ações e as vantagens a que ambos terão direito são as constantes dos artigos 37, alínea c, parágrafo único, e 43, parágrafos 1º e 2º dos estatutos.

A idoneidade moral e a segurança financeira dos incorporadores de "Atlântida" - Empresa Cinematográfica do Brasil, S.A. constituem a maior garantia para aqueles que quiserem subscrever as ações da sociedade.

Os incorporadores: Moacir Fenelon, brasileiro, cinegrafista, residente à rua das Laranjeiras, 48 - José Carlos Burle, brasileiro, médico, residente à rua Alberto de Campos, 132, apartamento 201.

Rio de Janeiro, 18 de Setembro de 1941.

(...)

(Fonte: Jornal do Brasil, Ano LI, ed.246, Rio de Janeiro, outubro de 1941).

Era uma preocupação vigente de Fenelon e companhia a atenção da Atlântida em fazer filmes de cunhos de discussão social, como fica explicitado em depoimento próprio do

diretor, onde diz já ter exibido filme brasileiro dentro de automóvel, percorrendo todo o centro sul do Brasil, com um equipamento sonoro às costas nos tempo de vitafone. Chegava às 8 horas da manhã, numa cidade, numa vila. Iniciava o trabalhozinho de transformação. Passava o dia adaptando aos projetores mudos a aparelhagem ambulante. E à noite, do próprio chevrolata do qual arrancara o banco traseiro, controlava o espetáculo que, pela primeira vez era oferecido às populações do interior do país. (BARRO, 2006, p. 19). Na opinião de Fenelon, não havia povo no mundo inteiro que gostaria mais de se ver representado no cinema como o povo brasileiro, devido às peculiaridades do idioma, dos locais de habitação e das maiores intimidades que lhe acomete. Esse era o maior anseio da sua iniciativa com a Atlântida desde a sua concepção que todas estas histórias fossem dignamente representadas, e conversassem diretamente com seu espectador, independentemente das adversidades. O que também vale destacar na gênese da Atlântida Cinematográfica é a crucial parceria e sociedade do fotógrafo Edgar Brasil, o conde Pereira Carneiro (dono do Jornal do Brasil à época), e o jornalista e roteirista Alinor Azevedo, nome fundamental na concepção do principal estudo de caso deste trabalho.

Como nome de influência e um hegemônico empreendimento da época, o Jornal do Brasil disponibilizou sua sede para a instalação do primeiro escritório da Atlântida, na Rua Visconde do Rio Branco, 54. Era de interesse dos associados do estúdio que fosse buscada uma postura de neutralidade por precaução de censura por parte dos regimes limitantes do Estado Novo, vigente desde 1937, onde desestimulava-se a cultura brasileira e os meios de comunicação para a elevação da voz do povo em relação às insatisfações da Era Vargas. Era importante para a empresa cinematográfica manter essa boa relação com o parlamento nacional justamente pelo oportuno amparo no decreto-lei (1.949/39), de obrigatoriedade na exibição de filmes nacionais nas salas de cinema brasileiras, até então tomadas pelas produções *hollywoodianas*.

Aprofundando-se melhor nos perfis dos principais associados da Atlântida, surge a figura de José Carlos Burle e seu irmão, Paulo. O segundo citado, sócio do conde Pereira Carneiro no empreendimento do Jornal do Brasil (e além disso, casado com a sobrinha do empresário) possuía certo capital e influência para estabelecer uma nova marca no mercado como era o caso do estúdio emergente, o que tornou seu papel, por mais que atuante nos bastidores, crucial para o funcionamento e existência da empreitada. Já José Carlos figurava como o verdadeiro artista da família. Vindo de Recife, transferiu seu curso de medicina em

1934 para a Faculdade da Praia Vermelha¹². Chegando à capital federal, engraçou-se pelo samba e a vida boêmia do carioca, e torna-se um músico de marca maior.

Algum tempo depois, a parceria com Ary Barroso o coloca em maior evidência, escrevendo músicas como *Cabôca* (1934), e *Arara Quebrando o Côco* (1936). O primeiro contato de Burle com o cinema vem em 1936, com o filme *Maria Bonita*, (aonde conhece formalmente Moacyr Fenelon) ao qual é convidado para, além da assistência de direção, compor a trilha sonora da película. Após isso, trabalhou para o Jornal do Brasil a convite de seu irmão Paulo, como cronista e crítico musical, para garantir sua renda mensal. Já em 41, na formalização e criação da Atlântida Cinematográfica, o material capital apresenta-se como definitivo para nomear Paulo como presidente da instituição. José Carlos, que ficou encarregado na posição de diretor-secretário, teria que exercer funções burocráticas na empresa, mas que não o impedia de executar funções artísticas e colaborativas ao empreendimento, como foi o caso, *Moleque Tião* (1943), que dirigiu.

2.2. POR QUÊ *MOLEQUE TIÃO*? A PREOCUPAÇÃO SOCIAL DA ATLÂNTIDA

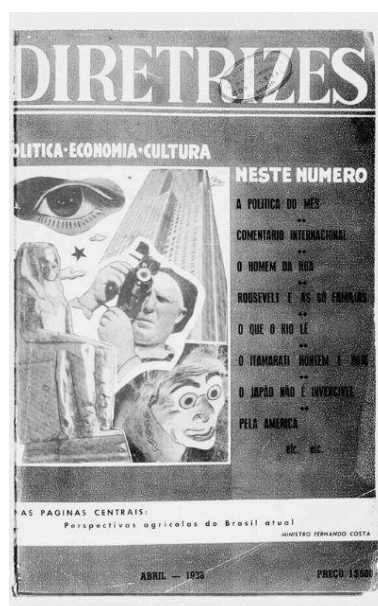
Em seu manifesto sobre as ambições da Atlântida, Moacyr Fenelon havia deixado clara sua vontade de retratar o rosto do Brasil, criando um cinema que se comunicasse com o povo, que discutisse classes e retratasse a vida como ela é nas ruas e vielas desse território. José Carlos Burle, antes de embarcar na empreitada cinematográfica. Foi músico e compositor de canções como *Senzala* “*Navio Negreiro*”, e *Cabocla*, que traziam em suas letras discussões populares sobre a escravidão no país, a busca por uma identidade cultural, e a miscigenação do povo brasileiro, como evidencia em trechos de uma destas canções: “(...) *Caboca*, sapoti de seiva forte, das matas virgens do Norte perfumadas como quê. *Caboca*, Simplicidade. Nem mesmo aqui na cidade posso de ti me esquecer. *Caboca*, juro por Nossa Senhora que por este mundo a fora coisa igual não pode haver. *Caboca*, é o Brasil bem brasileiro, Brasil verde, hospitaleiro que descubro em você”. Além destes dois membros fundadores do estúdio, havia mais um dos pioneiros da Atlântida que voltava suas atenções ao aspecto social. Alinor Azevedo, jornalista e argumentista carioca, e figura fundamental no que seria posteriormente conhecido como “realismo carioca” dos anos de 1940 e 1950.

¹² Ocupada pelas tropas de choque da Polícia Militar do Rio de Janeiro em 1966, o prédio onde instalava-se a Faculdade da Praia Vermelha foi demolido em 1973, e os compromissos educativos da instituição foram transferidos para a responsabilidade da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, na Ilha do Fundão. O campus atual da Praia Vermelha da UFRJ não abriga o curso de Medicina.

Iniciado desde muito jovem na prática cinematográfica, Alinor já no início dos anos 1930 figurava como membro de um grupo junto a seus amigos e familiares intitulado Amadores Brasileiros Cinematográficos (ABC), que se reuniam para executar dicas reunidas na revista *Cinearte*, popular publicação periódica do passado. À época, Alinor e seus companheiros de ABC produziam majoritariamente curtas-metragem e peças jornalísticas. Anos depois, após uma experiência em diversos veículos de comunicação como periodista e argumentista, juntou forças com Moacyr Fenelon, Nelson Schultz, os irmãos Burle e demais associados para a criação da Atlântida - Empresa Cinematográfica S.A., a qual redigiu o famoso Manifesto da Atlântida junto à Fenelon. Alinor, na condição de roteirista, elaborou brilhantemente dezenas de argumentos para o início dos trabalhos do estúdio, como é o exemplo do roteiro não filmado *Tumulto*, que retrataria quatro histórias em paralelo ocorridas no Rio de Janeiro e narradas por um periodista local, e posteriormente, o filme que de fato foi produzido, filmado e lançado como a estreia da produtora no mercado nacional, *Moleque Tião*, em 1943, estrelado por Grande Otelo, Custódio Mesquita, Lourdinha Bittencourt e grande companhia, inspirado em uma entrevista concedida por Otelo à revista *Diretrizes*, chamada “O Grande Otelo não tem culpa”.

Com a primeira publicação de sua história datada de abril de 1938, a *Diretrizes* iniciou seus trabalhos em um período extremamente conturbado da história da expressão pública no Brasil, que vivia no momento o levante dos ditos revolucionários de 30, que poucos anos antes, promulga a nova Constituição regulamentarista dos Estados Unidos do Brasil, e via levantar-se os parodistas tupiniquins do fascismo italiano sob a tutela de Plínio Salgado na Ação Integralista Brasileira. A primeira edição da revista, que trazia como tópicos principais política, economia e cultura, estampava sua capa com chamadas para notícias internacionais, a agitada vida do Presidente Roosevelt nos Estados Unidos da América, um panorama recente sobre o Itamaraty, o alerta à aliança japonesa junto aos países do Eixo na iminente Segunda Guerra Mundial, e nas páginas centrais, as perspectivas agrícolas do Brasil, narrada pelo Ministro da Agricultura durante o Estado Novo, Fernando Costa.

Figura 1 - Capa da primeira edição da revista *Diretrizes*, em 1938.



Fonte: *Diretrizes* (1938) - Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

No dia 3 de abril de 1941, a edição de número (também) 41 da *Diretrizes* é que de fato traz a matéria que inspirou a criação de *Moleque Tião*. Redigida, coincidentemente, no mesmo ano em que Atlântida fundamentou-se formalmente no mercado. 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. E para despertar ainda mais a curiosidade do leitor, a chamada para a entrevista que introduziu o tema discorria-se desta maneira: “- 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)”.

Além da entrevista, a edição trazia ainda, a título de informação, a contextualização histórica dos acontecimentos semanais dos anos 1940 que de fato tinha como proposta, como uma matéria sobre a guerra nas Antilhas — que expressava a preocupação das Américas em uma eventual chegada do conflito para próximo do Brasil e demais países vizinhos —, uma matéria (que foi ilustrada pela capa da edição) sobre o paisagista Burle Marx, recém chegado das suas experiências internacionais, reflexões sobre a guerra em territórios estrangeiros, uma entrevista com o, então jornalista de O Globo, Roberto Marinho, dentre outros textos de apoio, reportagens e registros de acontecimentos semanais na capital carioca, até chegarmos à página 12 da edição, onde se encontra a matéria sobre a vida de Otelo, a qual redigiremos em sua totalidade para compreensão sincrética.

*O Grande Othelo não tem culpa: Uma vida triste, a do ex-partner de Josephine Baker
- Os gran-finos sempre pediram bis... - Romance de um menino-prodígio nascido na roça -
Quem é Sebastião Bernardo de Sousa Prata*

PRIMEIRO ATO: QUADRO REGIONAL

— Não. Não me chamo Othelo. Mas a culpa não é minha. Foi a cantora Abigail Parecis que achou que eu devia ter um nome artístico, lembrou-se do Mouro de Veneza, Shakespeare e tal e decidiu me crismar assim. Pegou. Quanto a esse negócio de Grande, o Jardel Jércolis pode explicar direitinho. A culpa também não é minha.

Acendeu um cigarro e continuou:

— Olhe, na minha vida tem sido assim. “Quasi” sempre não tenho culpa.

E batendo a cinza do cigarro:

— Acontece...

Nesta palavra encerra-se toda a filosofia do Grande Othelo, o negrinho que hoje faz delirar qualquer público no Brasil. Acontece... Esta palavra denuncia nele um estranho fatalismo, um fatalismo adquirido numa vida curta de anos, mas longa de experiência. Perguntamos-lhe o porque desse fatalismo. O negrinho silenciou durante alguns segundos. De quando em vez nota-se que ele faz um esforço para parecer original, tão original quanto o deve ser um artista. E por isso pronuncia-se um tanto misteriosamente:

— Não sei, não. Acho que é porque sou heterogeneo...

— Heterogeneo? Que história é essa, Grande Othelo?

O negrinho sorri satisfeito. Acertara em cheio. E diz:

— Vou lhe explicar. Sou um tanto fatalista porque em muitas ocasiões da minha vida, tudo parecia contra mim. Eu lutava desesperadamente para vencer a corrente contrária, e nada adiantava. De repente acontecia qualquer coisa e... “zás”, eis que minha sorte mudava. Por isso mesmo cheguei à conclusão de que as coisas têm que acontecer mesmo. Basta fazer um pouquinho de força.

— Sim, Othelo, mas que tem isso a ver com a classificação de heterogeneo?

— Tem, e muito. A minha vida variou tanto nesses últimos dez anos, ora em baixo, ora em cima, ora bem, ora mal, que minha psicologia também começou a variar. Aprendi a me tornar adaptável às circunstâncias, a acertar os prós e os contras, e daí a minha heterogeneidade.

Novo sorriso vitorioso do negrinho. Faz pilheria, como que para quebrar a seriedade da palestra.

— *O senhor me desculpe essas palavras meio complicadas. Mas é que hoje eu estou com a “bossa”...*

— *E qual foi, então, o acontecimento que mais contribuiu para lhe transmitir essa heterogeneidade?*

— *Um suicídio.*

— *Suicídio? De quem?*

— *Meu.*

— *Como? Suicídio artístico?*

— *Não. Suicídio de fato.*

E o Grande Othelo começou a contar o momento culminante de sua vida de 24 anos.

— *Há uns dez anos, mais ou menos, eu vagava pelas ruas de S. Paulo, desesperado pela falta de perspectivas. Tinha cometido uma grande burrada e estava sem destino. O senhor sabe o que são as noites de São Paulo? Pois bem, para um menino romântico, como eu era então, nada mais angustiante que uma noite ao relento na Praça da Republica. Um cansaço mortal invadiu-me, um desânimo absoluto, uma descrença total. E foi numa dessas horas que tentei o suicídio. A Assistência não deixou que eu morresse. Não sei porque eles fizeram tanta força para salvar a vida do negro Sebastião de Souza Prata. Mas o fato é que sai da Assistência outro homem. A lição me valera bem. Estava curado. Atirei-me com maior coragem á luta. E hoje o senhor vê...*

E o Grande Othelo lançou um longo olhar para o publico que nos estava examinando com a maior curiosidade. E continuou:

— *Compreendi então que minha vocação não tinha nada a ver com suicídio. Eu tinha era que fazer os outros rirem e não chorarem. Pouco antes eu estava dominado pela obseção da morte, e minutos depois me agarrava desesperadamente á vida. Compreendi então que era heterogeneo...*

A coisa não estava muito bem explicada, mas em todo caso o Grande Othelo conseguiu salvar os brios de sua filosofia. Entretanto, a recordação naquele momento amargo de sua vida fez a conversa encaminhar-se para outros momentos do seu passado. E ele começou a nos contar a historia de sua infância:

— *Eu nasci na roça. Meu pai era peão de uma fazenda em Minas Gerais quando apareci neste mundo. Minha mãe era tecedeira. Quando o velho morreu, ela veio comigo e mais meu irmão para a cidade. São Pedro de Uberabinha se chamava a cidade. Minha mãe trabalhava*

de cozinheira. Passei a minha infância entre a cozinha e a rua. Desde criança fui saliente. Fazia as minhas macaquices. O pessoal achava graça. E eu, confesso, procurava tirar partido das minhas habilidades. Tinha seis anos quando entrei para a Escola Pública, Fui mau aluno. Custei a aprender a ler. Repeti o primeiro ano. Já estava no fim do primeiro ano quando surgiu um “mambembe” na cidade.

2º QUADRO: O MOURO DE VENEZA

O Grande Othelo fala com simplicidade sem afetação:

— A companhia foi um sucesso. O teatro enchia todas as noites. Eu, que vendia balas na plateia, assistia encantado aos espetáculos. Senti atração por aquilo. E como era metido a cantor, um dia me apresentei ao diretor da Companhia. Não me lembro se o homem ficou ou não admirado. Sei dizer que acabei cantando para ele ouvir. A estrela da companhia gostou muito. Perguntou pelo meu nome. Enguli uma saliva parada na garganta e respondi: Sebastião Bernardo de Souza Prata. — Hi que nome comprido, disse ela. Não. Isso não serve para um artista. Precisamos arranjar um nome para você. Espera aí. A moça pensou um pouco (era inteligente!), bateu na testa e descobriu: — Othelo. Othelo é ótimo!

O repórter não quer interromper a narração. Deixa o entrevistado contar o que lhe vêm à memória:

— Pois bem. Naquela mesma noite, eu estreiei. O público era todo meu conhecido. Não encabulei nem nada. Meti os peitos naquela velha canção: — Tarde. Morre o dia tristemente. Um véu de sombras cai do céu à terra lentamente. As avesinhas vão voando... Agradei. O dono da companhia estava radiante. Tinha arranjado um novo ator. Mas como? Eu era menor de idade. (O senhor verá como isso atrapalhará!). Precisava autorização do Juiz de Direito, etc., e tal. O homem não quis saber de histórias. Procurou minha mãe e esta confiou-me a este cidadão que, por sinal, tem o nome de Manoel Gonçalves e é o padrasto da cantora Abigail Parecis, que nêsse tempo estrelava a companhia.

3º QUADRO: LOOPING-THE-LOOPING

Faz calor na sala. Mas o Grande Othelo não se mexe na cadeira. E continua falando:

— Com Seu Manoel fiquei três anos, pouco mais ou menos. Andei com o “mambembe” por São Paulo, Minas e Rio. Em S. Paulo apareci na primeira Companhia Negra de Revistas. De casaca e cartola (imagine: tinha uns dez anos!), fazia a apresentação dizendo uma porção de

burradas e terminando assim: — Vai começar a inana. Mas a inana, de fato, ainda não havia começado. Continuei com o Seu Manoel que vestia, dava casa e comida. Vim para o Rio, onde trabalhei no Cinema Central em numeros de variedades. Soube depois que ganhava duzentos mil réis por noite. Eu mesmo não sei porque nunca vi a côr desse dinheiro. Paciencia! Não me queixo da vida. Nunca fiz questão de dinheiro. Sempre gostei de representar. Dando prá comer, o resto está muito bom. Seu Manoel me levou depois para o Norte. Recife, Baía e Vitoria. Em Vitoria, aparece em cena a senhora do Seu Manoel. Não sei até hoje porque acabei ficando com ela, que me trouxe de volta para São Paulo.

Grande Othelo emudece. O reporter pergunta. E ele responde quasi á contra-gosto: — Aí virei menino fujão. Andei pelas ruas de São Paulo ao Deus dará. Fui jornaleiro. Fui engraxate. Dormia nas calçadas. Passava o diabo. Acabei num abrigo de Menores. A vida no Abrigo era bem melhor. Tinha cama, tinha cobertor, tinha o que comer. O pessoal descobriu que eu era artista e isso melhorou muito. Cantei para todo mundo ouvir e até o Juiz de Menores virou meu camarada.

4º QUADRO: O QUERIDINHO DA FAMÍLIA

Agora, o meu entrevistado fala com prazer:

— Acontece que uma tarde sou chamado ao Gabinete do Diretor. O que será, meu Deus?, perguntei cá com os meus botões. Fui. O Juiz lá estava. Ao lado dêle. uma senhora bem vestida. Quando entrei na sala vi logo que tinha simpatizado comigo. O Juiz disse-me então: — Esta senhora precisa de um menino para ajudar na cozinha e eu me lembrei de você. Você quer ir? — Como não. Quero sim senhor. Ali mesmo, depois de tudo assentado, cantei uma porção de coisas para a minha futura tutora ouvir. Ela gostou enormemente. Quando cheguei na minha nova moradia, um palacete formidável na rua Dona Veridiana. Fiquei deslumbrado. Cantei, então, para o meu tutor ouvir. Ele riu muito e perguntou á esposa: — Mas é isso que você arranjou para ajudar na cozinha? Não, esse criolinho não é de cozinha.

E o Grande Othelo se alegra:

— Que gente bôa aquela! Vinha para ser empregado da cozinha e passava de repente a queridinho da família. Meus novos tutores foram bondosos para comigo. O casal Queiroz — O doutor Antonio de Queiroz e sua esposa, dona Maria Eugenia de Queiroz — E gente da mais alta sociedade de São Paulo. Eu estava magro, doente, sujo. Tinha me esquecido que era menino. Estranhei a princípio. Tanto carinho, tanta dedicação! Na primeira semana cai

doente, de cama. Também é brincadeira? Quando me levantei aí passei a viver a minha verdadeira infância. Não tinha ainda completado os meus doze anos.

5º QUADRO: OS GRAN-FINOS PEDEM BIS

Mais um cigarro.

— O senhor fuma?

É a segunda vez que o Grande Othelo me trata por senhor, mas eu resolvi aceitar o cigarro.

— E depois?

— Bem. Depois entrei para a Escola. O Grupo Escolar do Arouche era longe da casa e isso preocupava minha madrinha. Ela então me matriculou na Escola da Praça da República. A professora se chamava dona Zuleika e era quasi tão bôa quanto minha madrinha. Em pouco, esquecia-me do passado. Fiquei um menino rico, igualzinho aos outros meninos ricos. Terminei o meu curso primario. Fiz o exame de admissão ao curso ginasial. — Vou fazer de Você um advogado — dizia meu padrinho. Mal sabia ele, coitado!, a bisca que eu sou. Entrei para o Liceu Coração de Jesus e ali fiquei até o terceiro ano ginasial.

O Grande Othelo não a muda a voz para contar:

— Minha madrinha sempre que organizava as suas recepções, eu fazia o meu quarto de hora artístico. Os gran-finos de São Paulo gostavam de ouvir o negrinho da casa de dona Filhinha Queiroz. Pediam bis. Eu brilhava, fardado com o uniforme bonito do colegio, todo satisfeito da vida. Mas a minha madrinha um dia lembrou-se de me levar a uma estação de radio, para um festival de caridade. O microfone boliu comigo. E o diretor da estação acabou fazendo o resto: — convidou-me a cantar no programa infantil. Pagava-me. Era tentador! Olha, o demonio mexendo comigo. Convenci minha madrinha de que devia cantar no Radio. Ela acabou concordando. Pudera: fazia tudo que eu queria. Assim, foi na Radio Educadora de São Paulo que recebi meu primeiro salario de artista: oitenta mil réis por mês.

INTERVALO MUSICAL

Há um intervalo na entrevista. O Grande Othelo é chamado para representar no primeiro “show” da noite. E eis que o nosso entrevistado vai para o palco. O que sucede então é indescritivel. Como se um demonio de alegria tivesse saltado subitamente no meio do salão, espoucam gargalhadas por todos os lados. Não gargalhadas de quem ri porque está pagando

para se divertir, mas gargalhadas sinceras, gargalhadas causadas por um verdadeiro espetáculo surrealista. Os espectadores ficam presos áquele descomunal par de beijos que aumentam cada vez mais, áqueles dois círculos alvi-negros que fazem às vezes de olhos, áquela voz que se quebra nos mais diversos tons, áquele esquisito corpo que assume as mais diversas poses. As louras e estereotipadas girls desaparecem da lembrança da gente, as languidas vozes de languidas cantoras perdem-se no espaço, e o Grande Othelo domina. Domina com o absolutismo que causaria inveja a qualquer um dos mais truculentos ditadores.

— Señoras e señores, voy a cantar para ustedes una canción que por cierto les agradará muchísimo. Es una canción mui bonita de Juan José Pancho Villa de Cucaracha, intitulada “Vol... verás!”...

O público ri antes mesmo de Othelo começar a cantar. A voz e a figura de Pedro Vargas apressam-se subitamente do petulante negrinho, que com o microfone na mão domina toda a assistência. A imitação de Pedro Vargas é perfeita. Os bis e as palmas coroam o sucesso da interpretação. E começa o desfile de Jean Sablon, Lucienne Boyer, e outros astros, astros internacionais que nunca receberam certamente tantos aplausos.

Agora as luzes acendem novamente. O primeiro “show” acabou. O ator já representara o seu papel. Cabe agora a vez ao público. E enquanto o tablado se enche de bailarinos e bailarinas, começa o segundo-ato da vida do nosso herói.

SEGUNDO ATO: NO MUNDO, OUTRA VEZ!

— Mas essa boa vida vai acabar. Desta vez, a culpa foi minha. A gente tem o direito de dar as suas cabeçadas, pois não tem? Falei com meu padrinho: — Quero ir embora. Minha vida é o teatro. Minha madrinha ficou muito triste e eu tive o primeiro tutor escolhido por mim: o artista Miguel Max. Não nos demos bem. Eu desejava o Rio de Janeiro. Max não saía de São Paulo. Decidi procurar o Juiz de Menores a quem expliquei: — Doutor, posso ganhar a vida à minha maneira. Não preciso de ninguém que me proteja. O senhor não podia dar um jeito? O Juiz disse que não podia. Então sai à procura de um novo tutor até que encontrei o cenógrafo Rubens de Assis. Convidei-o. Ele aceitou. Dois ou três dias depois, assinava o termo de tutela.

O negro abaixa a voz.

— Foi aí que eu pude me espalhar. Agir como bem entendia. Jardel Jércolis estava em São Paulo com uma grande companhia de revistas. Ia começar a temporada. Procurei-o. Mostrei

do que era capaz. E o empresário me animou: — Volte quando estiver no fim da temporada. Era uma esperança. Mas a temporada ia demorar e eu ia ficar a nenhum todo esse tempo. Não faz mal. Dava-se um jeito. Meti-me num “membembe”, estrelado pela sambista Zaira Cavalcante, e rumei para o interior paulista.

2º QUADRO: MONTEVIDÉO, BUENOS AIRES, LISBOA, BARCELONA, RIO

O Grande Othelo conta-me como tirou a desforra:

— Foi em Porto Alegre. O pianista Paulo Coelho convidara-me para um programa especial na Radio Club. Mesmo sem consultar o meu empresário, meti-me na aventura. Terminado o programa fomos juntamente com outros artistas de radio, para a Confeitaria Colombo, uma das maiores da capital gaúcha, localizada no centro da cidade, em plena rua da Praia. Paulo Coelho fazia uns numeros de piano. E eu acabei cantando na Confeitaria. Sei dizer que foi um sucesso enorme. A Confeitaria encheu. O transito ficou interrompido. Jardel não gostou da brincadeira. Estrilou. Queria me dispensar e tinha muita razão. Mas as coisas acabaram se acomodando e eu estreando em Porto Alegre mesmo, com a peça “Ensaio Geral”, numa dupla Nair Farias. Cantamos o samba “Guarda essa arma”. Continuamos a temporada percorrendo diversas cidades do interior gaúcho; e fomos depois a Montevideo e Buenos Aires. Virei artista internacional da noite para o dia.

Falando, o Grande Othelo não é engraçado. Pelo contrário.

— Voltamos para o Rio — diz êle. Enquanto a Companhia não estreava eu fiquei perdido pelas ruas da cidade. Jardel me pagava religiosamente todos os meses. E sempre que eu me apertava, êle aparecia. Andei por aí como vagabundo. Falaram-me da Favela. Era lá que havia samba e batucada. Subi o morro. Vivia mesmo, era de noite, andando por aí. Sempre gostei da noite. Até que enfim a Companhia marca os ensaios de reaparecimento. Estreia no João Caetano com a peça “Goal”. Depois, a temporada fracassou. Mas Jardel Jercolis, que é um homem terrível, leva a Companhia para a Europa. E este seu criaco faz uma temporada de um ano em Portugal e Espanha. Estivemos em Lisboa, Porto, Vigo, Ferrol, Santiago de Compostella, La Coruña, Oviedo, San Sebastian, Bilbao, Calatayud, Valladolid, Barcelona. Num dia primeiro de abril a temporada terminou. E nós voltamos para o Rio.

3º QUADRO: MISERIA NÃO ENVERGONHA A NINGUEM

Novamente no Rio. E o reporter vai ouvindo:

— Isso foi em 1937. Deixei o Jardel por uns tempos. Fiz uma pequena temporada com Mesquitinha. Fiz também um filme: “João Ninguém”.

Nesse momento o Grande Othelo abre um parêntese para externar uma opinião, que deixamos ao critério do público aceitar ou não. Após discutir com muita seriedade conceitos sobre arte teatral, interpretação, cenários, o Grande Othelo parou um momento, olhou-nos fixamente e disse:

— Sabe quem é o único homem no mundo capaz de substituir Carlitos?

— Quem?

— Mesquitinha. O Brasil não sabe o grande artista que possui, o formidável comico, o extraordinário intérprete...

Cortamos, neste momento, o entusiasmo do nosso entrevistado, para evitar que a palestra tomasse novos rumos, e perguntamos:

— E que aconteceu depois do “João Ninguém”?

— Depois? Ah, meu caro, depois foi duro. Passei fome. Não queria procurar o meu antigo empresário. Tive que gramar dois ou três meses sem tostão para o café. Bem, mas isso não importa. Jardel providencial aparece outra vez. Deu-me mais uma excelente oportunidade. Honra seja feita, Jardel Jercolis foi o homem que me fez artista de teatro. Cantei então com Déo Maia o “Taboleiro da Baiana”. Luis Barbosa é que ia ser o parceiro da mulata. Mas como andava muito doente só pôde cantar no rádio, ao lado de Carmen Miranda. Jardel levou a sua nova dupla para Montevideo e Buenos Aires.

O Grande Othelo conta como voltou:

— No Rio, desligamo-nos da Companhia. Fizemos sucesso. Mas é que Déo Maia acaba desistindo. Fiquei só. Assim mesmo, tive coragem de aparecer em público. Não estava ainda senhor da situação. Fracassei. Fui dar com os costados num teatrinho que existia na rua Visconde do Rio Branco. Uma noite eu ia para o espetáculo e encontrei o teatro pegando fogo. Era o diabo! Logo depois, aparece a 2ª Companhia Negra de Revistas que, aliás, não durou muito. Eu parecia não acertar mais a mão. Voltei a dormir nos bancos de jardim. Aí, Joracy Camargo e meu antigo tutor, Rubens de Assis, se lembram de organizar a Casa Grande e Senzala. Fui para lá. Nesse mesmo tempo, sou contratado para uma Companhia de Revistas que ia estreiar na República. Joracy, muito igual, cede-me à companhia. Aliás, quer que lhe diga uma coisa? Joracy Camargo foi o único homem que até hoje me compreendeu.

— Então você se considera um incompreendido, Othelo?

— Não, não é isto que eu quero dizer. Não faço questão de ser compreendido ou não. Nem mesmo pelo público. Um bom artista faz do público o que quer. Mas encontrar um homem

que nos compreenda realmente, isto é muito difícil. E eu lhe posso dizer que tive essa sorte: Joracy Camargo me compreende, é o único homem que me compreende de verdade.

— E que aconteceu com a nova companhia que Joracy te cedeu?

— Tive que deixá-la subitamente, pois me vi obrigado a sair às pressas do Rio para resolver um caso particular.

O Grande Othelo, apesar de ser a primeira vez que concede uma entrevista a um reporter, tem o dom de aguçar a nossa curiosidade. Ele é inteligente e quer aproveitar a oportunidade. O “caso particular” que ele citou compoz um novo capítulo dessa entrevista, um capítulo que descreve com essas palavras românticas:

— Certa vez o amor entrou num modesto bungalow da rua do Riachuelo. Ela era maravilhosa. Linda. Educada. Bôa. Tratava-me como uma criança. Cuidava da casa com uma dedicação única. Cada dia que passava mais eu a amava. Mas um dia...

— Que aconteceu nesse dia, Othelo?

— Ela “pirou”... Fui atrás dela. Quiz demonstrar-lhe o erro. Nada adiantou. As mulheres são assim mesmo. Tenho uma imensa pena delas. Nunca mais esqueci a menina que me deu tantas horas de felicidade. Qualquer dia, senhor jornalista, se ela aparecer por aí vou apresentá-la ao senhor. Verá que encanto...

Os olhos de Othelo assumem outra expressão. Uma expressão de quem tem lá no fundo o seu drama, aquele drama quotidiano da mulher que “pirou”...

Mas antes que ele retornasse aos encantos de sua ex-amada, chamamo-lo de volta à realidade:

— E que aconteceu depois de sua volta?

— Aconteceu Josephine Baker.

— Como assim?

4º QUADRO: “BONECA DE PIXE”

— Quando voltei não havia meio de me levantar de novo. Sem emprego, desmoralizado, ninguém mais acreditava em mim. Fiquei a nenhum, mais uma vez. Seria capaz de comer o pão que o diabo amassa se aparecesse ao menos pão por aí. Qual nada! Mas vazo ruim não quebra e eu, depois de muitos meses de miséria, consegui uma nova chance. Trabalhei em “Foot-Ball em Família”, ao lado de Jayme Costa e Itala Ferreira. Pronto! Levantei o moral. O dinheiro não demorou muito a dar de si. E eu tive que gemer de novo as minhas maguas no banco da Praça Paris.

Um novo cigarro para ajudar e Othelo prossegue:

— *Quando soube, pelos jornais, que Josephine Baker ia cantar musicas brasileiras, tive uma idéia, que eu considero, se me permite, genial. Tinha que fazer uma dupla com ela. Fui a Luis Peixoto. Disse a ele que eu podia cantar a “Boneca de Pixe” com Josephine. Luis Peixoto achou interessante. E eu, então, comecei a subir. Hoje, tenho um excelente contrato. Pelo menos, até 1944 estou com emprego garantido.*

FINAL COM TODA A COMPANHIA

Sem que o reporter tenha tempo para um aparte, êle fala:

— *Como vê, sou um artista como outro qualquer. Só que tenho uma vida mais ou menos acidentada. Dei as minhas cabeçadas. Que é que eu vou fazer? Podia ter sido advogado se continuasse em casa dos meus padrinhos. Não quiz. Meu destino é o teatro. Tenho que seguir o meu destino. Houve um tempo que pensei que a minha sina era ser engraçado. Fazer graça ou morrer. Mas não. Hoje em dia minha maior ambição é um papel sério, que faça o publico chorar. Um papel como o de Mickey Rooney em “Com os braços abertos” ou como o de Jackie Cooper em “O Campeão”. Reconheço que tenho muito a aprender. Não faz mal. O tempo há de chegar. Foi sabendo disso que recusei o papel de Christino, na peça “Iaiá Boneca” que Delorges Caminha me oferecera. Estava sem emprego mas não me sentia com força suficiente para viver o moleque.*

O Grande Othelo tem mais alguma coisa para contar:

— *Sim, eu quero contar que minha mãe está em São Simão, no Estado de São Paulo e que eu vou busca-la ainda este ano para morar em minha companhia. Meu irmão continua em São Pedro de Uberabinha, hoje Uberlandia. É o tipografo do jornal local. Rabisca alguma coisa. É metido a jornalista. Minha madrinha e ele são as unicas pessoas que me escrevem. Acho que sou o unico artista de radio que não recebe cartas de fans.*

“DIRETRIZES” FAZ UMA APOSTA COM O GRANDE OTHELO

Este ultimo detalhe chamou-nos a atenção. Por que não recebia Othelo cartas de fans de radio? Seria ele um fracasso radiofonico? Seria uma voz insuficiente, quando não acompanhada pelo gesto, por esses que fazem de Othelo um artista tão excepcional? Iniciou-se uma discussão em torno do assunto.

— Não sei se posso me considerar fracassado no rádio. Creio que não. Falta-me somente encontrar o meu verdadeiro papel radiofônico. E no dia que encontrar, estou certo de vencer também nas ondas... Por enquanto, continua Othelo, estou satisfeito em fazer o público rir, embora desejasse fazê-lo um dia chorar...

Duvidamos da possibilidade de realização desse desejo. E lhe dissemos:

— Parece-nos, Othelo, que será melhor para você continuar fazendo o público rir. Só a sua presença no palco já desperta risos...

Othelo insiste que não. Chegará a hora que fará o público chorar. E daí nasceu uma curiosa aposta entre o repórter e o entrevistado. Desde que manifestava tamanha confiança em sua capacidade de dramatização, porque não experimentava Othelo o público ali mesmo? A hora do segundo “show” se aproximava. Cabia-lhe cantar o famoso tango “Mano a Mano”, que todas as noites ele transformava numa engraçadíssima paródia, extraindo da melodia sentimental e dos versos românticos todo o ridículo que neles se encerrava. Por que não experimentava cantar a sério o “Mano a Mano”?

Othelo aceitou o repto. Expunha-se uma multa da direção artística. A um fracasso perante o público que poucas horas antes o aplaudira. Mas o negrinho tem audácia. E quando ele ressurgiu no palco começamos a nos arrepender da aposta. Para que fazê-lo correr um risco desnecessário? As gargalhadas que saudaram sua entrada aumentaram nossa ansiedade. Mas o negro não se intimidou. Ninguém sabia o que ali se passava. A orquestra deu os primeiros acordes, quando o maestro sentiu que algo de estranho se passava. Othelo cantava diferente. E um impressionante silêncio estabeleceu-se no salão. O negro cantava cada vez mais comovido, cada vez mais trágico, interpretando o tango com toda a languidez e com toda a melancolia de uma Libertad Lamarque. Sua voz inundava o salão de lamúrias verdadeiras, em seus olhos brilhavam lágrimas. Ninguém riu, ninguém o perturbou com gargalhadas que em outros momentos se comunicavam a todo o público. E quando ele terminou de cantar, uma enorme salva de palmas o saudou. As melhores palmas que o Grande Othelo já ganhara em sua vida de artista.

(Matéria retirada da Revista *Diretrizes*, edição nº 41, de 3 de abril de 1941, p. 12, 13 e 16)

Adicionado a todo este entendimento da razão a qual levou a Atlântida à escolha de fazer da história de vida de Grande Otelo o seu primeiro filme comercial, 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, que já

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, 2007), já sabia há tempos quais eram as intenções da Atlântida ao entrar no mercado, e que tipo de história gostariam de contar, o que empolgou o astro.

Mas, ainda que muito popular nas performances e cassinos em que se apresentava, Grande Otelo não poderia carregar toda a trama por si só, e a Atlântida sabia disso. Mais elementos precisavam existir para que este filme fosse atrativo para o grande público, e conseguisse ao mesmo tempo romper camadas sociais de consumo, no anseio de levar às salas de cinema também a parte da sociedade mais afortunada, em exhibições nas salas de cinema menos periféricas das capitais brasileiras.

Este entendimento levou os executivos do estúdio a buscar a colaboração de nomes que tocavam o apogeu da popularidade nacional, seja nas exhibições ao vivo quanto no rádio, que ganhava mais força a cada dia que se passava no país. Era o caso de nomes como Hebe Guimarães, Lourdinha Bittencourt, e talvez o mais influente deles, Custódio Mesquita. Todos já habitavam o imaginário brasileiro com suas participações em dramatizações radiofônicas e produções musicais e cinematográficas. Um dos exemplos que melhor ilustra estas figuras populares e suas conexões particulares é o caso de *Noites Cariocas* (1935), filme de produção argentina e brasileira, gravado graças ao capital da Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB) e à estrutura dos estúdios emprestados pela Cinédia. Nesta obra em questão, trabalharam em conjunto vários dos nomes que já figuraram a extensão deste trabalho, o que evidencia ainda mais os primeiros ciclos sociais que conectavam as primeiras produções do audiovisual nacional já na década de 1930, com as primeiras produções a todo vapor.

Segundo reportagem do Jornal do Brasil (RJ), em sua octogésima edição, publicada em 4 de abril de 1935, *Noites Cariocas*, ainda que dividindo os créditos de produção com argentinos, contou com um elenco majoritariamente brasileiro, com nomes que futuramente tornaram-se notórios, como os de Mesquitinha, Eva Todor e Oscarito. Dentre os coadjuvantes e membros de figuração da equipe, apesar de não citados na matéria do Jornal do Brasil, surgiam figuras emergentes da cultura audiovisual, como Lourdinha Bittencourt e o próprio Grande Otelo.

Otelo foi chamado a participar do filme por convite de Jardel Jércolis, seu tutor e patrão em época de companhia de revistas, que por sua vez, assinava o argumento e roteiro em português do filme, enquanto Luiz Iglezias tratava dos diálogos em espanhol. Já a parte

lusófona da música de *Noites Cariocas* ficou a cargo de João de Barros, Benedito Lacerda, e o nome mais notório entre todos, o maestro e sambista Custódio Mesquita. O argentino Enrique Cadicamo assinava a direção geral da película.

A existência de *Noites Cariocas* e o envolvimento de muitos dos personagens presentes na biografia de Grande Otelo, da Atlântida Cinematográfica, e dos elementos de produção de *Moleque Tião* (1943), levantam a hipótese de que, possivelmente, a produção desta obra argente brasileira de 1935 culminou como o principal ponto de encontro de envolvidos na produção de lançamento da Atlântida. Apesar de já consagrados na década de 1930, Custódio Mesquita e Lourdinha Bittencourt viram ascender os nomes de Moacyr Fenelon, José Carlos Burle, Alinor Azevedo e, principalmente, Grande Otelo na década seguinte. Tal hipótese ainda reforça a importância e o estabelecimento de importantes contatos de Jardel Jércolis na vida e carreira de Otelo¹³ em território carioca, como o próprio ator evidencia em várias entrevistas ao decorrer de sua vida artística.

3. O FILME

No apagar das luzes da década de 1930 no Brasil, o mundo passava por mudanças de percepção e comportamento inéditas. A ameaça de uma guerra travada a nível mundial tornava-se real. Conspirações, maquinários e engenhocas circulavam nos noticiários, ganhavam apelo popular, e dividiam opiniões. Os tablóides balanceavam os anúncios. Em certos dias, as manchetes traziam o estabelecimento e as investidas das tropas dos Aliados, e em outros, os firmamentos de acordos e as retaliações das potências do Eixo.

Em território brasileiro, vivia-se a centralização imposta do Estado Novo desde novembro de 1937. O regime autoritário no país buscou, apesar de concentrar uma hegemonia ditatorial militar, desenvolver o aspecto identitário do Brasil, promovendo uma modernização da figura nacional. Durante esse período, o governo utilizou, dentre várias

¹³ É com Jardel Jércolis que sai pela primeira vez do país, fazendo temporadas na Argentina e no Uruguai, e em 36 partindo pela primeira vez para a idealizada Europa, se apresentando em Portugal e depois na Espanha, quando a companhia tem a excursão encurtada pela guerra civil. Na sua volta, passa, além do teatro, a se envolver com o movimento cinematográfico que ganhava novamente vida na cidade, com a abertura de novos estúdios e produtoras. (MOURA, 1996, p.35)

outras ferramentas, a propaganda para moldar a identidade nacional e destacar os valores de ordem, progresso e trabalho. Sob o comando de Vargas, em 39 regulariza-se a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), por meio do Decreto-Lei nº 1.915, de 27 de dezembro daquele ano. Na ordem política, o Presidente da República indicou quais seriam os fins do novo departamento criado. Dentre eles, como consta no Art. 2º item C: fazer a censura do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, de radiodifusão, da literatura social e política, e da imprensa, quando a esta forem cominadas as penalidades previstas por lei. Apesar do entrave da censura porém, o DIP previa um estímulo à produção de filmes nacionais, além de concessões para outras vantagens que estivessem na alçada do governo (itens D e G)¹⁴.

Dito isso, notadamente, apesar de terem sido tempos difíceis no Brasil e no mundo, a década de 1940 vislumbrava precedentes para oportunidades promissoras de investimento na área cultural em território nacional, tendo sido sob este certame que a Atlântida Cinematográfica foi fundada. E após vários filmes-documento de registros religiosos, eventos na capital carioca, dentre outras captações sem intenção de narrativa, a Atlântida finalmente aventurou-se no que seria de fato seu primeiro projeto de enredo ficcional, uma romantização da biografia de Grande Otelo, *Moleque Tião* (1943).

O filme 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. Alex Viany, em sua obra *Introdução ao Cinema Brasileiro*, 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. A descrição de Viany sobre a obra vai de encontro à intenção do estúdio desde o princípio do planejamento para o filme, uma proposta cinematográfica 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.

¹⁴ Decreto-Lei Nº 1.915, De 27 de dezembro de 1939. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/dec1915.htm#:~:text=DECRETO%20DLEI%20N%C2%BA%201.915%2C%20DE%2027%20DE%20DEZEMBRO%20DE%201939.&text=Cria%20o%20Departamento%20de%20Imprensa%20e%20Propaganda%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAsAncias.

E assim iniciou-se a produção, com a ajuda financeira de um investimento da Cooperativa Cinematográfica Brasileira (responsável pela distribuição do filme) da primeira obra ficcional de um estúdio que dava seus primeiros passos. A precariedade era notável, como esperava-se de aspirantes no cinema brasileiro, como o próprio Alinor Azevedo, argumentista e roteirista do filme ao lado de Nelson Schultz, descreve em seu depoimento ao Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro. No estúdio: galpões forrados de esteira e flanela, em um lote espaçoso na rua Visconde do Rio Branco. As escadas mal se mantinham em pé, departamentos inteiros do local feitos com paredes de tabique, algo de fato improvisado.

Glauber Rocha, em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, identifica *Moleque Tião* (junto de *Agulha no Palheiro*, 1952 e *Amei um Bicheiro*, 1952) como graduais afirmações de um cinema independente, como um “epítome do realismo carioca”, um cinema compromissado com a verdade. A reflexão de ambos os autores em duas das obras mais marcantes da literatura cinematográfica nacional justifica muito bem o papel que *Moleque Tião* exerceu durante sua curta existência. Uma iniciativa da sétima arte em território brasileiro que se aproveitou da ascensão de Hollywood e do cinema falado para marcar definitivamente uma tentativa moderna de um cinema industrial no Brasil, uma oportunidade de negócio e inserção ao mercado bastante válida. Aliado a isso, surgia uma preocupação com o contexto social que concebeu um dos pilares do cinema negro no Brasil.

No entanto, a obra biográfica de Grande Otelo - e o primeiro ímpeto da Atlântida Cinematográfica - hoje em dia só existe apenas como uma memória póstuma da cinematografia brasileira. A maior suposição para o sumiço do filme é a de que tenha se perdido nas cinzas de um dos vários incêndios em estúdios que perseguem a história do nosso cinema no Brasil, dessa vez nas imediações da Atlântida, em 1952. *Moleque Tião*, pelo menos em sua configuração de fita de filme, não sobreviveu às mazelas do tempo e ao descuido com o material histórico da nossa sétima arte. Como centenas de filmes daquela época. Cabe a este trabalho, no entanto, a recuperação histórica da popularidade e representação dessa obra para o cinema brasileiro. Nos resta para a realização dessa constituição, além das críticas e *releases* dos periódicos da época, os 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.¹⁵

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 um dos maiores atores do audiovisual no país, que conquistou não só os grandes palcos, mas também as grandes telas do Brasil.

3.1. O QUE PENSAVAM OS CRÍTICOS

O ano de 1943, data de estreia de *Moleque Tião* nos cinemas, apresentava-se como um grande período para a sétima arte, tanto nacional quanto internacional. Após um início de carreira arrebatador em Hollywood com o vencedor do Oscar de melhor filme *Rebecca*

¹⁵ J.C. Burle e J.C. Rodrigues. Depoimento José Carlos Burle, Filme Cultura, 1982, ano XV, n.40, p.10.

(1940) e os sucessos de *Correspondente Estrangeiro* (1940) e *Mr. & Mrs. Smith* (1941), Alfred Hitchcock preparava-se para o lançamento de uma de suas obras preferidas, e sua primeira no gênero *noir* que ajudou a consagrá-lo, *A Sombra de Uma Dívida* (1943). O austríaco Wilhelm Thiele ganharia a atenção do público ao provocar o apelo nacionalista que se amplifica em tempos de guerra, e levou milhares aos cinemas para assistir *Tarzan, o Vencedor*¹⁶ (1943), aplicando o herói selvagem ao contexto do conflito que ocorria mundialmente, já que, na trama, Tarzan e seu filho Boy resgatam um piloto nazista que possuía o objetivo de extrair os sais minerais da natureza para usá-los como material de guerra. Notadamente, estes e outros demais sucessos atraíam a clientela aos cinemas da cidade, e as telonas passaram a se tornar um programa de entretenimento valiosíssimo para o povo brasileiro.

Apoiando-se neste *boom* do cinema industrial a nível mundial, a Atlântida reservou a data também para a estreia de seu filme inaugural. *Moleque Tião* chegou às telas do Cine Vitória no dia 16 de setembro de 1943. Porém, previamente à sua *première*, muitos foram os *releases* de adiantamento, anunciando o momento em que a nova tentativa de cinema sonoro industrial no Brasil teria início. Durante o período de início da produção da película, 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, porém, exaltando a figura de Grande Otelo como 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 esse início de produções de *Moleque Tião*. Por mais que sejam poucos os registros da passagem de Ford pelo Brasil durante as filmagens do filme protagonizado por Otelo, possivelmente o indício de que mais aponta para a veracidade do ocorrido é o relato do próprio ator durante uma participação no depoimento

¹⁶ Posteriormente naquele ano, Thiele também dirigiria a sequência *Tarzan, o Terror do Deserto*, de dezembro de 1943, que traria o herói em mais um confronto contra nazistas, além de um conflito relacionado à malária, doença que provocou uma pandemia no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Nos EUA, durante a Segunda Guerra Mundial, o exército americano registrou mais de 500.000 casos de malária nas tropas combatentes. (FRANÇA, SANTOS, FIGUEROA-VILLAR, 2008).

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.

Otelo, durante a conversa sobre o início das gravações, afirma que John Ford, em sua passagem pelo Brasil, não só por questões culturais, mas por compromissos com a diplomacia estadunidense tangencial aos conflitos bélicos mundiais, 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 gravada e remontada posteriormente no corte final, mas o registro de sua participação é evidente. Alinor, inclusive, continua o assunto durante o depoimento, ao relatar um episódio que viveu com o diretor internacional.

- 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).

Os registros acadêmicos e os materiais de arquivo também afirmam que na companhia de Ford, também estava o notável diretor de fotografia Gregg Toland, responsável pela 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, cumprindo a agenda de fuzileiros navais em terras estrangeiras aliadas. José Carlos Burle, também em seu depoimento ao MIS-RJ, 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).

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.

A tipografia e o layout, embora simples, 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, que tornou-se 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 intitulada *Our Gang*, criada pela Hal Roach Studios, e distribuída pela MGM, entre os anos 1920 e 1940.

A produção, que ganhou 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”, pelas 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 por um cativante protagonista. Em sua simplicidade, o pôster revela camadas de significados históricos e culturais que continuam a ressoar, oferecendo uma janela para as complexas realidades de seu tempo.

Figura 2. Cartaz de *Moleque Tião*, 1943.



(Fonte: Diário Carioca, ed.4675, 11 de setembro de 1943. Hemeroteca Digital / Fundação Biblioteca Nacional).

No dia seguinte, no dia 12 de setembro, o Diário Carioca publica um artigo de apresentação do filme para o público de interesse. Junto à uma fotografia de uma cena do filme, onde Otelo contracenava com Sarah Nobre e uma outra atriz, cuja a qualidade da imagem dificulta o reconhecimento. O jornal traz um texto apresentando pela primeira vez a obra 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 das mais ilustres críticas à *Moleque Tião*, não só pelo conteúdo em si, mas pelo autor do texto. Vinícius de Moraes, reconhecido poeta, diplomata e letrista, teve uma caminhada nos jornais cariocas nas décadas de quarenta e cinquenta 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, confirmando sua suposição, o trabalho de Otelo é o que de melhor tem no filme¹⁷, 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 e seus desapontamentos em relação ao aspecto técnico da obra vão de encontro com os depoimentos apresentados previamente 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.

É constantemente ressaltado por nomes como Alinor Azevedo (a quem Vinícius de Moraes elogia em seu texto, por seu argumento bastante lúcido em *Moleque Tião*) e José Carlos Burle, que realiza muito com o pouco que tinha na produtora, que os galpões forrados com a lona eram só mais um aspecto da desorganização com os materiais de produção. Além disso, falhas técnicas resultantes de equipamentos de qualidade duvidosa, ou de um manuseio falho de operadores em cena. Em seu depoimento ao MIS, Burle revela o interessante fato de que, apesar da criação da Cooperativa Cinematográfica Brasileira, principal incentivadora da Atlântida no início de sua trajetória, *Moleque Tião* foi inteiramente pago com dinheiro tirado do bolso dos envolvidos na produção, entre eles principalmente Paulo Burle, irmão do diretor

¹⁷ A Manhã (1943), Rio de Janeiro, ed. 653, 23 de setembro de 1943, p. 5-9.

e um dos principais investidores da produtora nacional. José Carlos Burle ainda chega a afirmar que nunca recebeu honorários de diretor em seus nove anos de parceria junto à Atlântida, demonstrando a precariedade financeira que o início do estúdio vivenciou, antes de seu auge com as *chanchadas* e os musicais carnavalescos de Watson Macedo.

Ainda no próprio depoimento, Burle conta uma conhecida anedota no set de filmagem de *Moleque Tião* que aparentemente popularizou-se dentro do cenário do cinema brasileiro da época, visto que o episódio parece ser razoavelmente conhecido pelos envolvidos. Alex Viany indaga ao diretor do longa inaugural da Atlântida sobre o episódio do elenco ser obrigado a andar em círculos dentro do set. Burle explica que a câmera fazia um tremendo barulho durante as gravações. Então improvisaram um aparato feito à mão que travava o foco da lente. O travamento criava uma limitação de movimentações dos atores em cena, obrigando-os a andar em círculos enquanto a câmera se mexia, para não saírem de foco, causando um desconforto na fluidez das gravações. Além dessa questão, Burle ressaltava uma divertida história sobre os improvisos da fotografia e montagem da produção.

Como aconteceu outra coisa muito curiosa. No filme de repente vinha tudo muito bem, a fotografia linda... de repente tinha um clarão, como se alguém tivesse um *flash* ali. “Quê é isso, meu Deus? O que é? Procura daqui, procura dali... bom, nunca se descobriu. Só se foi descobrir em um letreiro, quando se filmou os letreiros. Porque esses *flashes* todos eu inseri uns detalhes. *Closes*, etc. Para cobrir esses pontos né. Tive que filmar só pra isso. No letreiro se verificou que alguém acendia uma luz no laboratório. Edgar já tinha perguntado: “- Você não acende?”, e ele dizia “- Não senhor, só aquela luz verde que pode acender”. “- Deixa eu ver essa luz.” Quando Edgar olha: “- Ai meu Deus...”. A luz era verde porque era a soma de filtros que dava uma luz verde. Eram filtros, né? Quebrou isso, e ele colocou um celofane verde, então por aquele espaço que tinha o celofane, quer dizer, onde estava a emenda, passava um jatinho de luz, que dava pra ver (...) Era em quadro né?, quadro por quadro. (BURLE, 1979).

Em aspectos financeiros, para esclarecer os números de montante que a Atlântida alegou possuir como capital, o Manifesto da Incorporação publicado no Jornal do Brasil em 18 de setembro de 1941 destaca uma receita de 1.000:000\$000 (mil contos de réis), dividido em 10.000 (dez mil ações ordinárias, nominativas, do valor nominal de cem mil réis), mantendo-se como um negócio de capital aberto com interesse em captação de investidores externos. Portanto, mesmo com os investimentos altos, e a *expertise* trazida por Moacyr Fenelon e seus estudos no exterior sobre a sonoplastia cinematográfica, *Moleque Tião* não

conseguiu escapar do amadorismo nítido que a inexperiência de sua equipe de produção deflagrou. A crítica de Moraes, no entanto, encerra-se com um tom mais amigável à tentativa do estúdio estreante, curiosamente apoiando os elogios feitos à película pela opinião pública e por grande parte da mídia que o trazia como material de análise, “o melhor, mais agradável, mais bem feito e mais sensacional filme brasileiro até hoje produzido”.

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*, ressaltando alguns pontos validados pelo periódico, além de se derreter em elogios para o crítico, o rotulando 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 como nenhuma outra previamente havia feito.

O longa-metragem ficcional que inaugura a Atlântida nos cinemas foi capaz de traduzir, mesmo com suas imperfeições técnicas, o talento que Otelo já demonstrava nos palcos e picadeiros, criando uma nova potência estelar da indústria audiovisual brasileira, ao qual, pejorativamente, os jornais reconheciam como “o negrinho que já nasceu com alma de artista”, como apelida o próprio *Diário Carioca*. Destaca-se, além de tudo, a figura de Orson Welles, durante as filmagens de *É Tudo Verdade* e sua tentativa trágica de um filme no país, hoje existente em fragmentos, de forma quase espectral. Durante sua passagem pelo Brasil, o cineasta norte-americano afirmou que Grande Otelo não era apenas do maior ator brasileiro, mas o maior ator da América do Sul.

“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”¹⁸. São estas as palavras mais formidáveis que a crônica traz em sua colaboração à exaltação desta jóia perdida do cinema nacional. Uma exaltação necessária a essa obra que não só possuiu naquela época já distante, como ainda evidencia o poder, através desta representatividade citada, de influenciar o futuro do cinema brasileiro, tanto nas

¹⁸ “O Maior Ator Brasileiro do Momento”. *Diário Carioca*. 26 set. 1943. Disponível em: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Acesso em: 10 de agosto de 2023.

obras posteriores que beberam da fonte desse cinema popular que engatinhava desde os anos 30 — com projetos como *Favela dos Meus Amores* (1935)¹⁹, de Humberto Mauro — quanto na formação crítica de jovens cineastas e entusiastas do cinema brasileiro, que se identificam com a figura de Grande Otelo em sua trajetória profissional, e a do próprio moleque Tião, em sua difícil caminhada, na vivência de um menino preto em busca do sonho de virar artista.

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 por pelo autor e dramaturgo Mário Nunes, que colaborou para o Jornal do Brasil durante o período de 1913 a 1964 (majoritariamente sobre teatro), 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 queira-se 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, o seu início de trajetória na sua carreira de artista. A atenção de Mário Nunes à essa questão levanta o indício do sucesso da proposta inicial do estúdio de produzir obras que retratassem a realidade popular brasileira em suas faces plurais, e a iniciativa desencadearia futuramente em 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) e *Também Somos Irmãos* (1949), até que ela viesse a perder forças, com os filmes carnavalescos e as próprias

¹⁹ *Favela dos Meus Amores* (1935) é mais uma das produções da cinematografia brasileira considerada como perdida, vítima de um incêndio nos estúdios da Brasil Vita Filmes. (NAPOLITANO, 2009).

chanchadas assumindo o maior papel de destaque. Apesar disso, a força desses filmes citados reverberou até as décadas que sucederam, 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.

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 desgosto 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.

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).

Para O Globo, na sua coluna do caderno de diversões intitulada “O Globo nos Cinemas”, o crítico sob as abreviações de P. de L. publica sua análise crítica sobre *Moleque Tião* em 23 de setembro de 1943. O discurso da publicação já possui um tom mais emergencial à causa do cinema brasileiro. Inicia-se o texto com uma breve e curiosa reflexão sobre o cinema brasileiro estar entrando, ainda que de forma extremamente precoce, na seara de discussões de uma decadência de tal linguagem artística, assim como o teatro viveu (e ainda vive), pelo menos desde João Caetano.

Porém, ao decorrer do parágrafo, o texto apresenta *Moleque Tião* como um alento que rechaça esse discurso derrotista dos pessimistas da arte nacional, apontando a obra cinematográfica como “um filme que mostra algum desejo de progredir no cinema”. Embora otimista com a obra, a crítica aponta as falhas técnicas que precisa apontar, como por exemplo, a desincronia da parte técnica da produção. Em discordância à crítica de Mário Nunes para o Jornal do Brasil, o texto de O Globo aponta a instabilidade da direção de Burle, que ora é “segura e bem orientada”, e ora “tão falha como se não existisse”. O mesmo vale para a continuidade da película, que beira a perfeição em certos momentos, e embaralha-se em cenários confusos em outros. A fotografia e o som não escapam da análise sobre a congruência da obra, e também sofrem com seus acertos e falhas inconstantes. De qualquer forma, mesmo essa crítica à dualidade disforme que o filme possui sendo o núcleo do texto, a retórica é de um tom positivo positivismo relacionado ao futuro, com um sentimento confiante do que viria frente àquele momento. Por fim, derradeiramente, a visão da maioria dos textos de análise desta obra chegam à mesma perspectiva sobre o ponto alto da película: “O grande êxito do filme é inegavelmente Grande Otelo, com o seu jeito tão espontâneo de representar” conclui P. de L. para O Globo.

Com uma proposta mais arrojada, as magazines da época marcaram a imprensa brasileira com sua forma de publicação mais irreverente, com linguagem voltada para um público menos formalizado, focando em notícias breves e manchetes curtas, com cadernos dedicados às pautas de entretenimento, como rádio, música e cinema. Dentre estes tipos de material, destacam-se dois que assumiam o protagonismo das décadas de 1930 e 1940, sendo eles os cariocas A Cena Muda (magazine de publicação mensal), e a revista Fon-Fon. Para A Cena Muda, Jayme Faria Rocha trouxe a sua reflexão em crônica publicada no dia 05 de outubro, intitulada “O Cinema Brasileiro em 1943”.

No texto, Rocha realiza uma análise de si próprio sobre sua relação de espectador crítica do cinema, usufruindo de uma dicotomia na interpretação de filmes internacionais, devido à vasta experiência dos estúdios hollywoodianos e europeus com a sétima arte, e sua interpretação cautelosa quanto à filmes nacionais. O crítico comenta que chega a preparar o espírito para “assistir à produção de uma indústria que ainda está engatinhando”. Apesar de otimista, uma visão realista do crítico. Rocha tece cumprimentos à equipe por trás dos planejamentos da Atlântida, como Moacyr Fenelon e José Carlos Burle. O jornalista define o filme então como “bom cinema”, algo que esperava, pelo envolvimento de profissionais

devotos com a obra, e o classifica como ótimo, dadas as ressalvas que não escaparam de seu refino crítico.

Mais uma vez é comentado em um texto resgatado da época a icônica cena do desastre com o vendedor de laranjas. Tal ocorrido no filme possui um enorme poder dramático e carrega por si só um evento marcante para todos que tiveram contato com a película, já que se trata da cena mais comentada de todas, em várias referências de arquivo e bibliografia. Entende-se portanto que a cena do vendedor de laranjas extrai o melhor de Grande Otelo no aspecto dramático, assim como escala o filme para o seu ápice emocional, ou *climax*. Comenta-se notadamente no texto de Rocha sobre as expressões de Grande Otelo, um mestre das emulações faciais e transmissão de sensações pela complexidade facial. Celestino Silveira e Jayme Rocha, pelo desempenho na cena, chegam a comparar a performance de Otelo com as costumeiras do astro norte-americano Mickey Rooney²⁰.

Otimista com a execução da obra, o crítico afirma que nem o maior dos derrotistas em relação ao cinema nacional poderá desmerecer o mérito alcançado pelos responsáveis por *Moleque Tião*, e que mesmo com os defeitos técnicos, como bruscas passagens de cenas, as pausas abruptas de trilha sonora para inserção de diálogos, sem *fading*, dentre outras pequenas imperfeições, naturais de membros ainda dotados de pouca experiência na sétima arte. Elogia-se entretanto vigorosamente a música orquestrada por Lírio Panicali. Sobre as atuações, Rocha destaca a boa performance de Custódio Mesquita, a notável atuação de Sara Nobre, a inexperiência a qual lutou Teixeira Pinto, vindo de uma longa estrada no teatro, além de uma sóbria atuação de Hebe Guimarães, que não destaca-se no elenco, mas não peca pelo exagero. O texto chega a mencionar uma ótima atuação de um tal “*guri* que chefiava o joguinho proibido” (possivelmente, Rocha referia-se ao personagem de Zé Ketti, que contracenava em poucas cenas com Grande Otelo). Jayme Faria Rocha encerra sua análise de forma otimista e esperançosa com o transcorrer do cinema brasileiro nos anos que viriam pela frente, com *Moleque Tião* como fonte de inspiração e um modelo da brasilidade na indústria.

²⁰ Rooney foi considerado pelo Guinness World Records como o ator com a carreira mais longa da história nos palcos e telas (de 1926 a 2008, totalizando pouco mais de 80 anos). A título de curiosidade, a carreira de Grande Otelo é datada com início em 1923 (conforme informação do próprio ator em sua biografia) até 1993 (seu último trabalho pouco antes de morrer na telenovela da Rede Globo, *Renascer*). A carreira de Otelo totaliza 70 anos de trajetória, possivelmente, a mais longa entre grandes nomes do mercado cênico nacional.

Nada de imitar... brasileiro cem por cento, porque paisagística local ambiente nosso (sem caipiradas, sambadas, macumbadas), mas tudo fotogênico, simplesmente isto: - fotogênico, e pronto! O cinema brasileiro passará das tristíssimas experiências, para a clara realidade da qual *Moleque Tião*, inegavelmente nos dá a melhor das amostras neste mil novecentos e quarenta e três. (ROCHA, 1943).

Um pouco diferente da análise de Jayme Rocha para a Cena Muda, a crítica do semanário Fon-Fon, em seu caderno dedicado ao cinema intitulado “De Hollywood para Você”, os principais elogios da revista são dados justamente à parte técnica da peça audiovisual. Elogia-se muito a captação de som “impecável”, além das músicas escolhidas, executadas de forma “irrepreensível”. Se mantém os louros para as atuações de Grande Otelo e Sara Nobre, muito competentes do início ao fim. As críticas à Hebe Guimarães se dão pelo papel de “ingênua” mal interpretado, não por incompetência, mas pela forte personalidade da atriz. Como poucas vezes as críticas até aqui fizeram, comenta-se sobre uma cena aleatória do filme que se junta ao emaranhado que este trabalho busca dar ordem para a reconstituição histórica do enredo a partir destes materiais de arquivo.

O texto descreve: “Não compreendemos porque não se ouviu a voz daquele atlético tenor de banheiro da pensão de d. Zizinha. Não gravaram? Foi lapso algo estranhável”. Além de possivelmente denunciar uma falha técnica na obra, o artigo nos traz o entendimento da existência de dois personagens nesse filme a se catalogar. Primeiramente, há forte suspeita de que Dona Zizinha era o nome da personagem interpretada por Sara Nobre, na condição de dona da pensão a qual refere-se o texto. Já o atlético tenor de banheiro possivelmente situa-se como um figurante em cena, já que o texto não o deflagra como um personagem corriqueiro dentro da trama, tampouco nomeia o personagem propriamente. Embora relevante para a construção do enredo, o personagem do tenor aparentemente não colabora com a evolução da trama. Entretanto, a fração de maior valor que o texto da Fon-Fon traz é a descrição detalhada da famosa cena do atropelamento do vendedor de laranjas. Assim dispõe o artigo:

Há no filme uma cena que, por si só, vale todo o celulóide. É o daquele atropelamento e morte do vendedor de laranja, amigo do *Moleque Tião*... O diretor soube aproveitar o acidente e tirou do mesmo o maior e mais belo efeito fílmico. Quando o automóvel vai sobre a carrocinha das laranjas e mata o vendedor ambulante, populares e crianças afluem para ver o desastre. A objetiva despreza à vítima que não aparece, e, no meio do semicírculo feito pelos circunstantes que deploram o triste acontecimento, o *Moleque Tião* abraça afetuosa e o menino órfão, enquanto, no espaço, num ângulo em direção ao infinito, o varal da carrocinha vai-se erguendo, vai-se

erguendo, até formar uma grande cruz no céu. Confesso que me comoveu essa sequência, cuja beleza é prova provada de que em *Moleque Tião* houve diretor de inegável capacidade cinematográfica. Cinema é isso: imagem. Essa ligeira cena compensa todos os defeitos de interpretação de muitos elementos do cast, incorrigíveis na mania de declamar, como se trabalhar diante das câmeras, fosse o mesmo que em presença do público, num teatro.

Por fim, a crítica da revista Fon-Fon classifica formalmente a película com o rótulo “Bom”, e finaliza com uma mensagem esperançosa com o futuro do cinema brasileiro, apontando *Moleque Tião* como um não-comprometedor do retardo do cinema nacional, mas pelo contrário, um agente impulsionador da nossa sétima arte, digna de ser vista por todos, e, segundo a própria publicação, um dos “poucos filmes brasileiros que possui harmonia, articulação, enredo bem compreensível. E, quando termina, todos sentimos até pena”.

Mas se no Rio de Janeiro a crítica mantinha-se quase que em total harmonia sobre a qualidade louvável do filme, apesar das dificuldades técnicas de um início de trabalho da Atlântida, nos outros estados as análises foram mais incisivas. No estado vizinho, o Correio Paulistano publicou em outubro de 1943 a análise técnica de Walter Rocha sobre a película, que em São Paulo, era exibido no Art-Palácio. O texto é majoritariamente dispar à opinião carioca, enfatizando críticas fortes ao que inclusive haviam sido motivo de elogio nas publicações cariocas, como a temática da representatividade.

Segundo o texto de Walter, o tema já estava “muito sovado”, devido à grande quantidade de fitas recebidas do exterior que carregavam o mesmo mote em seus enredos. O próprio ritmo do filme é rotulado como “lento, monótono, e arrasta-se através das cenas que formam as várias situações da história”. Há uma incisiva crítica aos aspectos técnicos da obra audiovisual que mascaram alguns poucos elogios e méritos reconhecidos ao filme, com enfoque na direção e fotografia, chamando atenção aos erros de maquiagem e figurino. A atuação dos atores e atrizes coadjuvantes, aplaudidas em alguns textos cariocas, não escapou aos atentos olhares paulistanos, pontuando as performances como trabalhos medíocres.

Os maiores cumprimentos feitos ao filme são em relação às músicas, que são consideradas boas, mas mal executadas no filme, com atrasos de sincronização e equalização falha, ao qual o crítico descreve como “uma atrapalhação dos diabos”. Além disso, salvam-se da mediocridade, Grande Otelo e Sara Nobre. Otelo é bem elogiado, com uma boa interpretação e ainda melhores imitações. Descobrimos através da crítica do Correio mais um ocorrido não detalhado da trama. Otelo, em algum momento do filme, realiza interpretações

cômicas vestido de Carmen Miranda, Vicente Celestino, Chevalier e um arrogante empresário, provavelmente componente de figuração da obra. Por fim, o texto faz uma forte afirmação, ao dizer que “é uma película que não ficará mais de uma semana no cartaz do Art-Palácio, em contraposição ao sucesso que *Moleque Tião* alcançou no Rio, índice seguro de que o paulista é um pouco mais exigente na matéria e não aceita qualquer coisa que lhe queiram impingir.” Apesar das duras palavras, ainda é esperançosa a expectativa de uma evolução do cinema brasileiro, ou pelo menos a tentativa dela, apontando que via progresso em pelo menos uma semana cheia de cartaz para o intento da Atlântida. Por fim, Walter Rocha classifica *Moleque Tião* com uma decepcionante nota 2 em sua análise para o periódico. A película estrelada por Grande Otelo ainda não havia encarado uma crítica tão dura assim em seu estado de origem, causando possivelmente um tremor na distribuição e adesão no mercado paulista. De qualquer maneira, o filme defendeu-se das críticas com um sucesso de público, e alcançou um patamar de obra de identificação muito querida pelos espectadores.

3.2. TEMPO DE EXIBIÇÃO EM TELA

Moleque Tião foi visivelmente um agente de relevante impacto na cinematografia nacional no cenário do cinema brasileiro, e um elemento popular que angariou milhares de espectadores para as 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 trabalho, além de evidenciar a influência que *Moleque Tião* possui na trajetória do nosso cinema histórico, apresentar fatos que comprovem 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. No Brasil dos anos 1940, chegavam as fitas que a Era de Ouro de Hollywood produzia em larga escala. Orson Welles apresentava seu cartão de visitas ao mundo com Cidadão Kane e sua busca pelo epítome da sétima arte, *Casablanca* chegava aos

cinemas enchendo os olhos dos críticos e espectadores em 1942, e os nomes de Alfred Hitchcock, Frank Capra, dentre outros notórios cineastas norte-americanos começavam a surgir.

Culturalmente, começamos de fato a viver no Brasil o que hoje não se difere muito, a preferência quase imposta pela arte advinda dos Estados Unidos da América, tornando o produto nacional, especialmente nosso cinema, um conteúdo de raro acesso, que não possui mais a preferência de consumo do seu próprio povo. De qualquer modo, existiram agentes que lutaram com ímpeto pela cinematografia nacional, e, conseqüentemente, criaram movimentos que fortaleceram e popularizaram o cinema brasileiro. A busca pela criação de uma identidade da sétima arte no país levou a grandes movimentos no audiovisual, de forte popularidade, intelectualmente rebuscados ou não: do Cinema Novo às chanchadas, da Boca do Lixo aos primeiros passos das telenovelas.

Moleque Tião é considerado por este material de pesquisa, e por diversos outros, um dos primeiros preocupados em aproximar o espectador da obra através do mecanismo de identificação, com o intuito de angariar um público fiel ao cinema brasileiro, na busca de fortalecer a emergente indústria cinematográfica brasileira nacional. Com a ajuda de jornais e demais periódicos da década de 1940 (salvo demais ocorrências subsequentes de outras datas), construiremos uma linha do tempo de exibição do filme inaugural da Atlântida para evidenciar sua relevância e vida útil.

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, na capital do Brasil, a chegada iminente da película e o processo final de

montagem e finalização. Mesmo que de maneira muito breve, desde o início do segundo semestre daquele ano (como foi o caso, em sua edição de 3 de julho de 1943) falava-se de *Moleque Tião*. 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 por insistência do Grupo Severiano Ribeiro, que havia adquirido os direitos do espaço um ano antes. O apelo foi acatado pela Cooperativa Cinematográfica Brasileira (responsável pela distribuição da película) e pela própria Atlântida, definindo assim os direitos de exclusividade das primeiras semanas de exibição. E assim deu-se o início ao circuito do filme pelas telas, das vielas da Cinelândia até o subúrbio carioca, tendo sido 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, Metrópole, 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 teoria ganhará mais força com a recepção do filme em demais localidades do país.

Em São Paulo, estado que também buscava emergir no cinema nacional, 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, dando menor chance para a influência da popularização pelos periódicos.

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.

Dentre outros estados brasileiros, figuram-se alguns que trouxeram exibições do filme da Atlântida. Dentre eles, os exemplos: Minas Gerais, terra natal de um dos fundadores do estúdio e um grande nome do cinema brasileiro, Moacyr Fenelon, com registros de exibição no Cine Metrôpole em março de 1944. Mato Grosso trouxe a obra à Cuiabá em janeiro de 1947, em exibição única. Em Pernambuco, terra natal do diretor do filme, José Carlos Burle, o filme chegou no Art-Palacio de Recife, na Rua da Palma no dia 02 de outubro de 1944. Em crítica dura do jornal inclusive, descreve-se o filme como “natural”, narrado dentro de uma continuidade, e com tanto coisas boas como coisas pífias presentes na obra. A partir de janeiro de 1945, o cinema Boa-Vista passou a exhibir o filme como uma edição prévia às reportagens do Nacional e Paramount News sobre as atualizações da Segunda Guerra Mundial. Após, a obra ainda foi exibida nos cinemas: Ideal, Espinheirense, Eldorado, Duarte Coelho, Torre, Real e Cordeiro. As exibições recorrentes do filme permaneceram até maio de 1945. No Paraná, o filme chegou em Curitiba em novembro de 1943, no Cine Palácio, com passagens pelos cinemas Luz, Broadway, e permaneceu em cartaz até 1945. São estes os registros datados por periódicos da época, que subsequentemente não possuem informações de reexibição até onde data-se a suspeita de destruição do filme por um incêndio nos estúdios da Atlântida em 1952.

3.3. AS CONSEQUÊNCIAS DE UM PRECONCEITO ARRAIGADO: O LADO OBSCURO DAS REFERÊNCIAS À *MOLEQUE TIÃO* NA SOCIEDADE

Já é notável que *Moleque Tião* alcançou um patamar de influência em seu curto tempo de existência nos circuitos cinematográficos no Brasil. Muitas delas apontam o filme como um objeto de referência relevante para a continuidade da arte, ou um dos grandes agentes pioneiros de uma discussão racial no país utilizando o cinema como ferramenta. O filme da Atlântida pode ser considerado peça relevante para a continuidade de demais obras com viés crítico e opinião popular, preocupadas com a representação social e a identidade do Brasil em todas suas facetas.

As boas influências de fato foram diversas. No entanto, seria irresponsável de nossa parte ignorar os cruéis hábitos pejorativos dessa nação, que em alguns momentos usufruiu àquela época da obra autobiográfica de Grande Otelo de forma desagradável e criminosa. Não se trata só do conteúdo do filme, mas especificamente, à cor de pele do protagonista da trama. Aliado ao contexto histórico de um racismo evidente, que nunca sequer se preocupou com sua ostensividade nas mais diversas formas, inclusive na imprensa que circulava, durante a década de 1940.

Um exemplo prático do comportamento dos jornais em relação às notícias relacionadas à *Moleque Tião* são os primeiros releases dos periódicos, que informaram a chegada do filme aos cinemas nos dias vindouros. Nos textos, são várias as hipérboles como “um negrinho com alma de artista”, “um artista *colored*”, “pretinho que já nasceu para brilhar”, dentre outras expressões que denotam o tom de pele de Grande Otelo. Publicações cariocas referiam-se dessa maneira ao ator desde suas primeiras aparições nos cassinos e teatros de revista, ganhando evidência maior entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1940, quando viveu seu auge no Cassino da Urca. Ao reproduzir a notícia da iminente chegada do filme ao Vitória, a maioria dos periódicos ressaltavam, como um texto padronizado pela imprensa, o elenco estrelado que a obra possuía, o fato de ser a obra inaugural da Atlântida nos cinemas brasileiros, sua distribuição pela Cooperativa Cinematográfica Brasileira, e o protagonismo de Grande Otelo (e que nessa parte, carregavam-se os apelidos).

Quinta-feira próxima o Vitória apresentará com exclusividade aos fãs cariocas o filme brasileiro “Moleque Tião”, inspirado na própria vida do seu

principal intérprete, Grande Otelo. Coube ao Vitória o privilégio de apresentar ao público carioca o esperadíssimo “Moleque Tião”, um sedutor romance extraído da própria vida de Grande Otelo, o preto que já nasceu com alma de artista. Os fãs terão ocasião de verificar que esta produção da Atlântida, distribuída pela Cooperativa Cinematográfica Brasileira, marcará um novo rumo ao nosso cinema. “Moleque Tião” conta no seu elenco, além de Grande Otelo, com Sarah Nobre, Custódio Mesquita, Lourdinha Bittencourt, Teixeira Pinto e muitos outros atores de qualidade”. (O JORNAL, ed.07440/1943. Visto em 2024. Disponível em Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional).

Não é possível afirmar se foi a Atlântida quem de fato disponibilizou os textos solicitando a menção às essas específicas informações. É muito provável, porém, que na emissão dos *releases*, fossem mencionados os detalhes legais da empreitada, como a distribuição da Cooperativa e o acordo de exclusividade de exibição no Cine Vitória em sua *avant-première*, por conta dos trâmites relacionados a Severiano Ribeiro. Além disso, o material de divulgação possivelmente carregava algo como uma sinopse, ou alguma informação ao conteúdo específico do filme tratar-se de uma cinebiografia de Grande Otelo.

Decisões de texto alheias à estas, como a escolha dos adjetivos pejorativos usados pelos jornais, foram provavelmente decisões dos próprios periódicos, já que eram variadas as menções ao fato de Grande Otelo ter sido um ator preto, seja chamando-o apenas de *colored* ou associando seu tom de pele não ter sido um impedimento à “façanha” de ter se tornado um grande artista, apesar de todas as adversidades.

Já está em cartaz o filme “Moleque Tião”, o romance inspirado na própria vida do seu principal intérprete, o famoso Grande Otelo. Como não podia deixar de ser, o público, ao tomar conhecimento com a auspiciosa carreira do grande astro, vai também sentir as emoções e as alegrias, as esperanças e as decepções do inimitável pretinho que nasceu com alma de artista. No filme “Moleque Tião”, produção da Atlântida, figuram ainda Hebe Guimaraes, Lourdinha Bittencourt, Sarah Nobre, Custódio Mesquita, etc. (O JORNAL, ed.07444/1943. Visto em 2024. Disponível em Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional).

De todo modo, faz-se necessária a lembrança do contexto histórico em que o Brasil se encontrava, extremamente segregado e de vida muito difícil para pessoas pretas da época. A censura imposta pelo regime nacional era severa e limitava a liberdade de expressão dos

cineastas. Temas considerados subversivos ou contrários à ideologia do Estado Novo eram proibidos, o que obrigava os realizadores a serem criativos para driblar as restrições e abordar críticas sociais de forma velada. Dessa maneira, a construção de uma crítica escancarada à disparidade social e o debate de classes beirava o impossível. O cinema brasileiro no Estado Novo viveu um período de contradições: apoio estatal e censura, efervescência criativa e repressão política. O conflito de ideais dentro do planejamento do governo para a cultura nacional apresentava-se de maneira díspar desde a sua implementação, já que não havia naturalidade na representatividade popular, pois discutiam melhorias para o Brasil somente os intelectuais. Em seu artigo sobre o cinema nacional na Era Vargas, Paula Assis comenta sobre esses porta-vozes não representantes do cunho social. As famosas mentes pensantes da alta classe brasileira não cumpriam brilhantemente seu papel de ser o corpo pensante das discussões políticas sobre o povo, por não serem parte direta desse povo. Como consequência, uma parcela significativa de indivíduos tinha um grau de instrução formal menor, sendo considerados pelos intelectuais do período, com menor capacidade de se expressarem a respeito de questões políticas e problemas nacionais (ASSIS, 2014).

Portanto, com todo este contexto estabelecido, ter existido nessa realidade já faz de *Moleque Tião* por si só um notável agente representativo, que encenou a dura vivência que a pobreza e o preconceito racial impõem na vida do povo desse país que se identifica com a situação. Apesar das dificuldades, o próprio protagonista, Grande Otelo, nunca se intimidou e sempre utilizou sua voz para denunciar o racismo e defender a igualdade racial. Em seus filmes, muitas vezes interpretava personagens que subvertiam os estereótipos negativos associados às pessoas pretas, demonstrando sua inteligência, humor e capacidade artística. Otelo também se engajou em ações políticas, participando de movimentos sociais e defendendo os direitos da comunidade afrodescendente. Sua figura se tornou um símbolo da resistência contra o racismo e inspirou diversas gerações de artistas e ativistas. Porém, mesmo sendo essa voz ativa contra a desigualdade racial, e tendo atuado em um filme que denunciava o preconceito enraizado no Brasil da época, que desde então apresentou poucas evoluções quanto ao seu infeliz costume de mascarar seus preconceitos sem preocupar-se com uma reeducação social fundamentada.

A leitura feita pelo público sobre *Moleque Tião* denota a construção de um preocupante estereótipo. A origem do termo “moleque” já denota uma conotação ofensiva em certas interpretações. Etimologicamente, a palavra deriva do quimbundo, uma língua banta

falada em Angola. No quimbundo, a palavra "*mu'leke*" significa "menino" ou "garoto". A palavra chegou ao Brasil através dos próprios escravos angolanos, já que os pais se referiam aos filhos como "*mu'lekes*"²¹. Tal definição já nos aponta às problemáticas do título do filme desde o princípio. Além disso, o apelido "Tião", que deriva de Sebastião naturalmente, carrega outra característica fundamental: a popularidade do nome na época mencionada. Segundo o censo demográfico do IBGE de 2010, do período de 1930 até o ano da realização da pesquisa, cerca de 462.505 pessoas possuem ou possuíam o nome de Sebastião, ocupando a posição de 49º nome mais popular entre homens brasileiros, correspondendo a 0,25% da população.

De acordo com os mesmos dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a crescente de recém-nascidos nominados Sebastião iniciou-se durante a década de 1940, alcançando seu pico de 50 em diante, sendo o estado de Minas Gerais o local que mais registrou cidadãos com este nome. A queda vertiginosa da popularidade do nome deu-se nas décadas que se seguiram.²² Os dados do portal indicam que aproximadamente, 84 mil pessoas foram nomeadas Sebastião na década de 1940 (na realidade de um Brasil de 41 milhões de habitantes). Sebastião foi o sétimo nome mais comum entre homens, atrás apenas dos nomes José, Antônio, João, Francisco, Manoel e Pedro. Na década de 1950, o número passou a ser de 112.504 meninos nascidos Sebastião. O levantamento deste conjunto de informações não comprova, mas justifica uma hipótese da popularização do nome, posteriormente à década de 40, ter sido um viés de confirmação do sucesso que fazia o mineiro Sebastião de Souza Prata pelo Brasil a fora, sob a alcunha de Grande Otelo, não só no Rio, mas em todos os cantos do país, especialmente em sua terra natal, Minas Gerais.

De todos estes "Sebastiões" espalhados pelo país, muitos deles homens pretos e de uma classe social menos favorecida, ganharam o apelido de Moleque Tião após o ano de 1943, com o lançamento da película da Atlântida. O apelido quase inevitável às características físicas e condições sociais semelhantes ao do personagem de Grande Otelo no filme trouxeram a carga para estes jovens da época de serem os moleques Tião da vida real, assim como Otelo o foi antes da fama. Portanto, utilizando mais uma vez dos materiais de arquivo dos periódicos da época, elencaremos, de maneira breve, as várias ocorrências

²¹ Dicionário Etimológico, disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/moleque/>

²² Fonte: IBGE, Censo Demográfico 2010, Portal do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - "Nomes no Brasil", disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/nomes/#/search/response/796>

desagradáveis do apelido, carregado por anônimos brasileiros com a imprevisibilidade de um fardo.

A começar por uma notícia publicada no Correio da Manhã (RJ), no dia 1º de fevereiro de 1949, seis anos após a estreia da cinebiografia de Grande Otelo nas salas da capital carioca. O artigo relata um trágico incidente no morro do Salgueiro, uma tentativa de homicídio à Manoel Correia Junior, de 29 anos, que atuava como bicheiro.

Manoel Correia Junior, de 29 anos, preto, que exerce a atividade de “bicheiro”, teve uma desavença, sábado último, com o malandro que apenas conhece como “Moleque Tião” e, como ele, residente no morro do Salgueiro. A questão sobreveio em consequência da côrte que ambos dirigiam à insinuante negrinha, numa das chamadas Escolas de Samba do Salgueiro. O fato é que, ontem à noite, os dois se encontraram e “Moleque Tião” sem mais aquela, desfechou-lhe um tiro no abdômen, fugindo em seguida. A vítima foi internada em estado grave no Hospital do Pronto Socorro. (CORREIO DA MANHÃ. Crime no Salgueiro. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1º fev. 1949, p. 10).

O conflito teria se originado, ao que a notícia dá a entender, por uma desavença entre os dois homens envolvendo uma mulher preta, a qual o texto refere-a pejorativamente como “uma insinuante negrinha”. Apesar de poucos detalhes, o texto infere a possibilidade de uma tentativa de assédio a essa mulher, não se sabe de qual das partes envolvidas. O ambiente onde todo o evento ocorre é o tradicional Morro do Salgueiro, culturalmente rico e lar de uma das escolas de samba mais populares da cidade. A vítima, levada ao hospital em estado grave, recebeu atendimento médico de emergência, mas não se tem uma conclusão sobre a sobrevivência ou não do atingido. O episódio reflete a violência urbana da época, marcada por disputas territoriais e pessoais nas comunidades cariocas, que viviam sua busca pela organização comunitária intensa, nos morros densamente povoados.

A cobertura jornalística do evento também oferece uma visão sobre as práticas de segurança e justiça da época. A descrição detalhada do incidente, incluindo a fuga do agressor, sugere um ambiente onde a resolução de conflitos muitas vezes ocorria fora dos limites legais e formais. A resposta das autoridades e a subsequente busca pelo tal Moleque Tião são aspectos críticos que, embora não detalhados no artigo, levantam questões sobre a eficácia das políticas de segurança pública e a proteção dos cidadãos nos morros cariocas. Este, apenas o primeiro dos casos a serem exibidos neste tópico, já nos revela de forma impactante as menções negativas que se seguirão a partir daqui. Sobre este personagem do

artigo que cometeu o crime (o primeiro de uma série), diferente dos que vem adiante, não tem seu tom de pele divulgado, ou estatura, condição social, se seu apelido Tião de fato derivava do nome Sebastião, etc. Este agente misterioso não possuiu riqueza de detalhes no artigo do Correio da Manhã, e a muitos, deu-se como uma notícia corriqueira, mais um “criminoso no morro”.

Nove anos depois do ocorrido no Morro do Salgueiro, o Correio da Manhã traz novamente outra notícia trágica envolvendo um criminoso sob a alcunha de moleque Tião. Semelhante ao caso acima, os detalhes sobre a identidade do homem que cometeu o delito permanecem nebulosas, sem uma conclusão direta sobre seu nome verdadeiro ou outras informações relevantes. O artigo, datado de 16 de novembro de 1952, foi publicado no caderno “Diversas Ocorrências” do jornal. Nele, constam breves parágrafos sobre os mais repercutidos casos trágicos da cidade, como por exemplo, atropelamentos, colisões de automóveis, agressões, assaltos, furtos, etc.

Em um dos blocos de texto da sessão, encontra-se o caso de Geraldo de Oliveira, um jovem de 20 anos, estivador residente da Rua Ebroino Uruguai, próxima à Central do Brasil, no Rio de Janeiro. O artigo noticia que Geraldo teve um desentendimento com um indivíduo que atendia pelo apelido de “moleque Tião”. A discussão acalorada levou o tal Tião à esfaquear Geraldo com três golpes desferidos nas costas do rapaz, e outro no abdômen. Geraldo foi socorrido e levado ao Hospital do Pronto Socorro, e por lá ficou internado. Apesar de esclarecer que o 11º Distrito de Polícia da capital estava apurando o caso, não nos fica claro na notícia se Geraldo sobreviveu às facadas, ou se o agressor foi capturado e preso pelas autoridades.

Mais uma vez a figura de "Moleque Tião" emerge novamente como um símbolo da marginalização e da violência urbana. Claramente, essa relação fica cada vez mais conclusiva como uma estigmatização e rotulação de jovens daquelas décadas subsequentes ao lançamento do filme, que se assemelhavam, não só fisicamente, mas em aspectos culturais e sociais, com o protagonista do filme da Atlântida. O apelido que ganhou força com os anos subsequentes à obra cinematográfica evocaram o aspecto imaginário de um jovem negro das favelas, lutando contra a pobreza e a marginalização, realidade corriqueira em grande parte dos jovens pretos de classe social menos favorecida. Esses estereótipos são frequentemente simplificados e perpetuados pela mídia, reforçando associações entre juventude, raça, pobreza e criminalidade.

Geraldo de Oliveira, solteiro, de 20 anos, estivador, residente na Rua Ebroino Uruguai, 60, fundos, desentendeu-se ontem com um indivíduo que atende pelo vulgo de "moleque Tião", sendo esfaqueado. Com 3 facadas nas costas e uma no abdômen, foi Geraldo socorrido no Hospital do Pronto Socorro, onde ficou internado. As autoridades do 11º Distrito estão diligenciando para apurar o caso. (CORREIO DA MANHÃ. Diversas Ocorrências. 1º Caderno, Rio de Janeiro, p. 5).

Posteriormente à essa ocorrência, pouco mais de dez anos depois, talvez o caso mais famoso de um criminoso apelidado Moleque Tião ocorre, em 9 de novembro 1963. O jornal Última Hora, do Rio de Janeiro, trouxe o informe sobre o ocorrido na capa da edição de segunda-feira, 11 de novembro, do folhetim. Com a manchete “PM caça ‘Moleque Tião’ que matou um sargento”, a matéria informa que a polícia da cidade de Niterói havia iniciado as buscas para prender um garoto de 17 anos de idade, que atendia pelo mesmo ilustre apelido. O caso ocorreu no bairro da Engenhoca, o rapaz atirou à queima-roupa em um policial militar de nome Ari Ferreira. O motivo do crime, embora seja difícil de se compreender com tão poucas explicações, foi que Tião havia sido ameaçado pelo seu próprio pai, que confrontou o criminoso e em seguida pediu ajuda para o policial, vítima do homicídio.

O Última Hora narra o acontecido com uma dramaticidade e aplicação de narrativa que prosseguiria nas publicações futuras sobre o incidente. O motivo dessa maneira de escrita, não só é sensacionalista, como funciona no aspecto denunciativo. Na continuação da matéria, é revelada a identidade do criminoso, que atendia pelo nome de Sebastião de Oliveira Filho (dessa vez, diferente das matérias descritas anteriormente, realmente o personagem do relato jornalístico chama-se Sebastião). Já sobre a vítima, Ari Ferreira, são detalhadas mais informações, como sua idade, estado civil e endereço. Ao rapaz que cometeu o crime, são dados os rótulos de “assassino”, “perigoso” e “maconheiro” ao decorrer do texto.

E assim iniciaram-se a sequência de reportagens que perpetuaram nas semanas seguintes ao assassinato. No dia 12 de novembro, o Última Hora traz a atualização de que Moleque Tião havia fugido do cerco da Polícia Militar, e evitou ser linchado por parte dos agentes envolvidos na operação. Na matéria, nota-se mais uma vez uma atenção à promessa de vingança dos companheiro de Ari Ferreira, como a matéria afirma que mais uma vez juraram capturar o garoto que cometeu o delito, enquanto ainda estavam no sepultamento do colega de farda. No artigo, é trazido pela primeira vez uma imagem do moleque, para fins de reconhecimento pelos leitores do periódico.

Figura 3. Fotografia do meliante Sebastião de Oliveira Filho, o Moleque Tião.



Fonte: Última Hora (RJ), ed. 01310/1963. 13 de outubro de 1963.

Fazendo valer suas vendas da semana, mais uma vez a história do criminoso Tião volta a ser capa do Última Hora no dia 13 de novembro de 1963, dessa vez em uma entrevista com sua mãe adotiva. A manchete dizia “Mãe de ‘Tião’: Muitos Ainda Vão Morrer em Suas Mãos”. A reportagem, bem mais extensa do que as dos últimos dois dias, relata com mais detalhes as confissões criminais do assassino, enquanto adiciona elementos esotéricos ao personagem que vem sendo desenvolvido pelo periódico. O título da matéria traz uma fala da própria do menor, o mencionando como “cão danado”, afirmando que o próprio ainda haveria de assassinar o próprio pai. O texto também aponta uma certa richa que Tião possuía com outro famoso bandido da região de Niterói à época, Romildo da Conceição. Começa-se a criar um mito em cima do rapaz, como um vilão invencível, um intocável, um passo a frente de todos, como evidenciam alguns trechos da matéria do Última Hora.

Ontem, acompanhada de populares, a reportagem de UH percorreu os morros do Cravinho, onde se escondem os mais perigosos bandidos procurados por

assassinatos ou assaltos à mão armada. A mãe de criação do jovem criminoso, D. Alice Maria (com 56 anos) informou, que na madrugada de ontem, por volta das 4 horas, “Tião” surgiu no seu barraco e após comer tudo que encontrou pela frente, pediu suas roupas e fugiu. - Meus senhores, Tião estava escondido na pedra do Urubu, bem pertinho de vocês e mesmo assim não foi encontrado. Esse menino é um Capeta do Diabo e não sei aonde conseguiu revólver e uma porção de balas. (ÚLTIMA HORA, ed.1311/1963, Rio de Janeiro, p.7).

No texto, relata-se sobre a reação de jovens ao redor do local da entrevista com a mãe de Tião comentando sobre o episódio. A matéria descreve os comentários dos garotos ao redor como ao de incentivadores do crime cometido, como se o “vilanesco” Tião fosse visto como um mártir para os garotos da comunidade. Os meninos, no entanto, revelaram o local onde o bandido escondia-se quando os policiais o procuravam no alto do morro. No dia 14 de novembro, mais uma vez uma matéria sobre o assassino do PM Ari Ferreira. Após a matéria do dia anterior revelar que Tião se escondia na pedra do Urubu, um cerco foi criado pelos vingadores do policial morto, mas o assassino não estava mais por lá, possivelmente ciente de que seria encontrado no seu antigo local de fuga por conta da matéria do Última Hora. Por fim, mais matérias se arrastaram ao decorrer da semana, até que no dia 16, a Polícia decide suspender a caça à Moleque Tião, por julgar-se incapaz de capturá-lo pela ausência de homens na força policial, já que tantas foram as fugas e cercos sem sucesso ao criminoso. A última aparição sobre o caso deu-se em 13 de fevereiro de 1964, noticiando que Tião foi finalmente capturado pela polícia, tendo sido reconhecido pela equipe de vigilância enquanto participava de um bloco de carnaval no Largo do Cravinho, na Engenhoca, onde toda a história começou.

Apesar de realmente tratar-se de um crime hediondo e uma tragédia lamentável para a família do falecido policial militar, existe de fato a possibilidade de que o jornal tenha criado o arquétipo do "Moleque Tião" para vilanizar o criminoso e gerar engajamento entre os leitores através do medo.²³ A mídia possui um papel significativo na construção de narrativas e na formação de percepções públicas, especialmente em relação a temas sensíveis como criminalidade e segurança pública. Os jornais, ao longo da história, frequentemente utilizaram figuras arquetípicas para simplificar e dramatizar eventos complexos. O uso do

²³ Nesta reflexão, não há a intenção de eximir o assassino da culpa pelo crime que cometeu, a intenção deste trabalho é apenas levantar a relevante indagação sobre o papel da imprensa em retratar estes personagens das tragédias de forma quase mitológica, desde sempre.

apelido "Moleque Tião" pode ter sido uma estratégia deliberada para criar uma figura facilmente reconhecível e simbolicamente carregada.

Ao associar um nome específico com atos de violência extrema, o jornal poderia estar construindo um personagem que encarna o medo e a insegurança urbana, facilitando a identificação e a compreensão rápida por parte dos leitores. A demonização do "Moleque Tião" serve a propósitos sensacionalistas para vender uma ideia do inimigo da paz e segurança pública estar à solta nas ruas da cidade. Ao enfatizar a violência e a periculosidade do jovem criminoso, o jornal não só capta a atenção dos leitores, mas também reforça estereótipos negativos sobre jovens marginalizados. Essa abordagem não é incomum na imprensa, onde o exagero de características negativas de certos grupos sociais pode aumentar a venda de jornais ao explorar a ansiedade do público, criando esses tais arquétipos com um impacto profundo na percepção pública.

Quando um jornal repete constantemente histórias sobre figuras como essa em evidência, contribui para a construção de um imaginário coletivo onde determinados grupos são vistos como inerentemente perigosos. Esse processo de estigmatização pode levar a um aumento da discriminação e preconceito contra jovens de comunidades pobres, dificultando ainda mais suas chances de integração e sucesso social. Uma razão para acreditar nesse argumento é justamente a conclusão da matéria, quando o texto traz a informação de que os amigos militares da vítima juraram vingança por seu colega, iniciando a “caça às bruxas” que essa história rendeu durante os meses que se passaram. Nota-se também um interessante fato sobre a opinião da comunidade da Engenhoca sobre o moleque Tião. Para os moradores do local, a concepção deste assassino a sangue frio é culpa das próprias autoridades, que não tomaram medidas preventivas enquanto ainda era possível, colocando o rapaz em um reformatório, como era do desejo dos habitantes do local, que infelizmente não se cumpriu.

Portanto, é possível levantar a hipótese de que a narrativa do filme, embora focada na luta e na resistência, também contribuiu para a associação desses jovens com a violência e a criminalidade. Essa relação destaca a importância da representação cultural e a necessidade de narrativas mais complexas e humanizadas sobre a vida nas comunidades carentes. A cinebiografia de Grande Otelo serve como um espelho das realidades sociais da época, refletindo as dificuldades enfrentadas por jovens pretos e pretas nas favelas brasileiras. A luta do protagonista para encontrar um caminho positivo na arte dos palcos cariocas, mesmo em meio às circunstâncias adversas, é um tema que continua extremamente relevante até a data

de hoje, e figura como uma luta constante há décadas. Para ilustrar a complicada realidade dos brasileiros de classe social precária e das pessoas pretas, perseguidas por seu tom de pele na sociedade, vale a reflexão de um conto que descreve a vida de mais um dos moleques Tião que já habitaram as ruas do país, este, apesar de um personagem literário, tão real quanto os demais. O texto é de Gilson Freitas de Souza, publicado no jornal paulista O Diário em junho de 1960 e redigido integralmente neste trabalho. Intitula-se “Sebastião”. Uma elucubração sobre a realidade de milhões de brasileiros, retratos do seu povo, e desconsiderados por muitos.

SEBASTIÃO (Gilson Freitas de Souza)

Luiz Eduardo Jones era seu nome. O apelido, Sebastião lhe foi dado pelos vizinhos, pelos colegas de escola, pelos companheiros de trabalho. Todos consideravam um disparate, desaforo mesmo, um preto baixo, feio e barrigudo, chamar-se Luiz Eduardo, e ainda por cima Jones. Nome de preto é José, Benedito, Sebastião. E assim ele, desde o nascimento Luiz Eduardo, ficou "moleque Tião" de depois Sebastião.

Quanto ao sobrenome Jones, ninguém tinha certeza da origem. Não chegou a ver a mãe, não sabia quem era o pai. A avó, que era a única com explicação, certa vez, à pessoas amigas, não sem algum orgulho, que o nome era uma espécie de homenagem da filha a um país amigo: conheceu, quando da visita de uma força tarefa da marinha norte-americana, um marinheiro preto. Sempre pensara que não existissem pretos nos Estados Unidos. Pois os brancos matavam todos! O conhecimento não passou da praia, na verdade não foi mais que curiosidade mas, certamente, o filho que apareceu depois era dele. Se não lhe pertencia, melhor fazer de conta, pois a grande honra estava em ter um garoto com metade do sangue americano, mesmo que não fosse de louro. "Minha filha não me falou", dizia a velha, "mas na certa o nome do marinheiro era Jones."

Apesar de tudo, virou Sebastião e nunca saiu do morro e do salário mínimo. Casou, teve filhos que foram também Jones. Mas Benedito, Manoel e Floriano.

Na fábrica não sobressaía nem por seus méritos nem por suas deficiências. No entanto, já era o terceiro dia que chegava atrasado naquele mês. Sempre depois do apito, quando todos estavam trabalhando. Desta vez o capataz já o esperava, cara fechada.

Pegou-o pelo braço, levou-o ao escritório. O capataz raramente falava, nunca brigava, mas quando conduzia um para o escritório, este servia de exemplo aos demais.

O gerente nem mesmo se deu ao trabalho de levantar os olhos dos papéis que tinha sobre a mesa. Entregou a Sebastião um envelope com a quantia correspondente ao aviso prévio e à indenização. O capataz não lhe permitiu esboçar um protesto, uma desculpa sequer: puxou-o e tirou-o da sala.

Passou pelos companheiros, cabisbaixo, mal ouvindo os “até à vista”, “foi uma pena”, “sinto muito, Tião”. O portão de saída da fábrica mais parecia o da entrada de alguma penitenciária. Adeus todos os sonhos de educação dos filhos, de uma casinha no subúrbio, de aumento de salário. A rua estava banhada de sol. Eduardo Jones cuspiu no chão e praguejou contra o calor.

Entregou-se a uma garrafa de cachaça. Ignorou a companheira, os filhos. Passou assim a manhã, a tarde, entrou pela noite.

Sem emprego, Sebastião mudou-se do morro. Para mais longe, para onde os barracos custavam menos, eram de gente mais pobre que ele. E foi preciso subir um pouco no morro e descer um pouco na vida. Tirou os filhos da escola, a mulher lavou dobrado. Todos tinham que trabalhar, os biscates mal chegavam para a comida.

Meses depois, Sebastião encerava um apartamento quando encontrou a notícia, na primeira página do jornal. A Capitalização Vida Nova, para a qual contribuía, todo ano, com cem cruzeiros, havia realizado um segundo sorteio do Grande Bônus de Natal. O primeiro felizardo não tinha sido encontrado. No endereço que constava dos arquivos, e na vizinhança, ninguém ouvira, jamais, falar de um tal Luiz Eduardo Jones.

3.4. PENSANDO O ENREDO DE MOLEQUE TIÃO: MAIS UM FILMUSICARNAVALESCO OU UM PRECEDENTE DO CINEMA NOVO?

O termo “filmusicarnavalesco” foi cunhado por Alex Viany, brilhante cineasta e historiador da sétima arte nacional, em sua obra mais marcante, Introdução ao Cinema Brasileiro, publicado em 1959. Nascido em 22 de novembro de 1918 no Rio de Janeiro,

Viany foi um dos mais importantes cineastas, críticos e historiadores do cinema brasileiro. Filho de imigrantes espanhóis, demonstrou desde jovem um interesse profundo pelas artes, especialmente pelo cinema. Esse interesse se intensificou na adolescência, quando começou a frequentar assiduamente as salas de cinema e a estudar as técnicas e linguagens cinematográficas.

Formado em direito, Viany nunca exerceu a profissão, optando por seguir a carreira na sétima arte. Seu primeiro grande passo na área foi como crítico de cinema. Trabalhou em importantes veículos de comunicação, como os tabloides "O Jornal" e "Correio da Manhã", onde suas críticas e artigos colaboraram com a criação dos protótipos cinéfilos, influenciando uma geração de profissionais do ramo e espectadores no país. Sua visão crítica era marcada por uma análise profunda e detalhada dos filmes, além de um forte engajamento com a realidade social e cultural do Brasil. Na década de 1940, Viany começou a atuar diretamente na produção cinematográfica. Seu primeiro trabalho significativo foi como roteirista do filme *O Saci* (1949), dirigido por Rodolfo Nanni.

A partir daí, sua carreira no cinema ganhou novo impulso, e ele se tornou um dos pioneiros do movimento que buscava criar uma identidade própria para o cinema brasileiro, distanciando-se dos modelos *hollywoodianos*. Em 1953, Alex Viany dirigiu seu primeiro longa-metragem, *Agulha no Palheiro*. O filme, que contava a história de um jornalista investigativo, foi aclamado pela crítica e é considerado um marco do cinema brasileiro. *Agulha no Palheiro* destacava-se pela narrativa envolvente e pela abordagem crítica das questões sociais, além de esteticamente, representar um movimento de vanguarda de alinhar o cinema brasileiro ao cunho popular através da captação de uma estética realista, que tinha o papel de informar uma nova lógica de produção cinematográfica, negando a fotogenia padronizada dos galãs e vilões e os filmes de estúdio, rodados dentro de espaços fechados e sob controle total dos realizadores.

Assim, estas duas novas perspectivas, no plano da expressão e da produção em si, informaram uma geração de realizadores que buscavam criar um cinema brasileiro “nacional e popular” (NAPOLITANO, 2011). Portanto, haja visto que a proposta de Viany com sua obra seja considerada por diversos estudiosos um dos precedentes do Cinema Novo. Alguns anos após o lançamento do filme, em 1959, publicou o livro "Introdução ao Cinema Brasileiro", uma obra fundamental para o estudo da gênese da cinematografia nacional. Na obra literária, Viany analisa os primeiros sinais de evolução do cinema no Brasil desde o seu

advento, destacando os desafios e as conquistas ao longo das décadas. Sua contribuição para a literatura cinematográfica ajudou a consolidar uma identidade própria para o cinema brasileiro e a valorizar suas peculiaridades.

Durante as décadas de 1960 e 1970, Alex Viany continuou sua atuação tanto na crítica quanto na produção cinematográfica. Participou ativamente do movimento cinemanovista que ajudou a conceber, ao lado de nomes como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Embora não tenha dirigido muitos filmes durante esse período, sua influência foi fundamental para o desenvolvimento do levante, que buscava uma estética mais realista e uma maior proximidade com as questões sociais do país. Viany também se destacou como professor e mentor para novas gerações de cineastas. Lecionou em diversas instituições de ensino e foi um dos fundadores da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, onde transmitiu seu vasto conhecimento e sua paixão pelo cinema a inúmeros alunos. Seu compromisso com a educação e a formação de novos talentos foi uma das marcas de sua carreira. Nos anos 1980 e 1990, Alex Viany continuou a contribuir para o cinema brasileiro, tanto como crítico quanto como historiador. Escreveu diversos artigos, ensaios e livros sobre a história do cinema, sempre com a mesma dedicação e rigor que marcaram suas primeiras obras. Sua voz crítica permaneceu influente, e ele foi um dos principais defensores da importância do cinema como forma de arte e como veículo de transformação social.

Faleceu em 2 de abril de 1992, deixando um importante legado para o cinema brasileiro. Sua obra como cineasta, crítico e historiador continua a ser estudada e admirada por aqueles que se dedicam ao estudo e à produção da sétima arte no Brasil. Viany é lembrado não apenas por suas realizações profissionais, mas também por seu profundo amor pelos filmes e por sua incansável luta para elevar o cinema brasileiro a um patamar de reconhecimento e respeito internacional. Seu trabalho ajudou a moldar a identidade da filmografia nacional, e sua influência pode ser sentida até hoje, seja através dos filmes que dirigiu, dos textos que escreveu ou dos cineastas que inspirou. Alex Viany permanece como uma figura central na história do cinema no Brasil, um verdadeiro pioneiro cuja paixão e dedicação abriram caminho para futuras gerações.

Sobre sua investigação e levantamento histórico na sua obra literária mais famosa, Viany elenca alguns dos principais sucessos das primeiras décadas do cinema nacional. Em ênfase, destacam-se os filmes brasileiros após o advento do som dentro da sétima arte. Mesmo com muita dificuldade de estabilizar-se e muita torcida contra sua existência, o som

no cinema estabeleceu-se muito rapidamente como um elemento crucial dentro da prática cinematográfica, e no Brasil em específico e desde o princípio, de forma musical também.

O cineasta e historiador aponta *Coisas Nossas* (1930), dirigido por Wallace Downey, o primeiro “filmusical” brasileiro, do seu planejamento inicial até o enredo. A trama acompanha a história de Zé Carioca, interpretado por Francisco Alves, que sonha em alcançar o sucesso na cidade grande e enfrenta diversos desafios e aventuras ao longo do caminho. A narrativa é pontuada por números musicais que destacam a música popular brasileira, especialmente o samba. O filme colaborou hegemonicamente para o estabelecimento do cinema como um veículo potencializador para a música popular, que se concretizou com o passar dos anos e foi sacramentado como a grande fórmula do sucesso dessa era de ouro das películas nacionais nas décadas seguintes. O enredo de *Coisas Nossas* muito se assemelha ao do objeto de estudo principal desse estudo, *Moleque Tião* (1943). O envolvimento da música popular, a jornada do protagonista na busca de um sonho de ser artista, embalada por enredos populares que consagraram grandes nomes da música nacional (Noel Rosa como compositor em *Coisas Nossas*, e Custódio Mesquita e Nelson Gonçalves em *Moleque Tião*) são elementos que configuram notável semelhança entre as duas obras, além de outras dentro da cinematografia nacional. Em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Viany comenta a nítida afeição e indica as demais obras influenciadas pelo pioneirismo do filme de Downey.

O rumo indicado pelo poeta de Vila Isabel seria seguido, consciente ou inconscientemente, em filmes tão diferentes entre si como *Alô, alô, carnaval!*, *João Ninguém*, *Moleque Tião*, *Tudo Azul*, *Agulha no Palheiro* e *Rio 40 Graus* (VIANY, 1959).

Após a indicação do primeiro *filmusical* da sétima arte brasileira, prossegue o fio condutor para a criação de uma experimental “fórmula do sucesso” da popularidade do cinema brasileiro através da música. Mas é com a Cinédia, no começo dos anos 1930, que é inaugurado definitivamente o ciclo *musicarnavalesco*, com Carmen Miranda fazendo sua estreia nas telas em *A Voz do Carnaval* (1933), dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, as duas grandes mentes por trás do estúdio que pavimentou os caminhos do cinema industrial brasileiro. É a partir daí que começam a surgir os grandes nomes dessa indústria fílmica e musical, como Mesquitinha, Almirante, Ari Barroso, Custódio Mesquita, e eventualmente, Grande Otelo. As grandes estrelas do cinema nacional começaram a surgir, e

o mecanismo do *star system* tão popular no cinema hollywoodiano, começava a ganhar uma abordagem semelhante no Brasil.

É possível logo de imediato apontar que *Moleque Tião* não possuía o anseio de ser interpretada como uma obra carnavalesca, como as populares películas musicais da Cinédia. Primeiramente, devido à evidente data de lançamento do filme, tendo chegado à tela do Cine Vitória em setembro de 1943, muito posterior ao período típico de fevereiro e março em que o Carnaval costuma ser comemorado. Além disso, o próprio posicionamento do autor intelectual do filme, Alinor Azevedo, em relação aos filmes carnavalescos praticados no Brasil, principalmente na década de 1950.

Durante sua entrevista para o Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro conduzida pelo próprio Alex Viany, quando questionado sobre as obras musicais sazonais produzidas em grande escala pela Atlântida, Alinor revela a antipatia que possuía com a simplificação do conteúdo que era feito pelos idealizadores das obras para tornar os filmes mais facilmente digeríveis para o espectador, tendo pouco a acrescentar na verdadeira complexidade narrativa e força antológica no poder energético de um carnaval brasileiro. Alinor comenta ainda sobre sua relação conflituosa com um dos grandes responsáveis pelos *musicarnavalescos*, Watson Macedo.

Tendo que trabalhar como auxiliar de Watson em muitos de seus trabalhos, Alinor afirma que essa posição que ocupou nesse período seja sua *via crucis* dentro da filmografia nacional²⁴. O argumentista carioca que arquitetou grandes filmes precedentes ao Cinema Novo que colaboraram com a concepção do movimento inclusive teve suas expectativas com o Carnaval ainda mais frustradas quando teve, segundo próprio relato, várias recusas dos estúdios nacionais ao propor uma abordagem mais complexa e de perspectiva diferente às chanchadas musicais de Macedo.

Portanto, afastando-se do rótulo de *filmusicarnavalesco*, o filme inaugural da Atlântida desponta como uma proposta vanguardista de um filme de cunho popular e opinativo, imergindo em uma perspectiva social, com um homem preto, fugitivo aos estereótipos físicos da época, como protagonista da trama, guiando o desenrolar do *plot* até sua conclusão. Mesmo que não tendo sido a obra inicial a propor algo semelhantes, o filme dirigido por José Carlos Burle é apontado como um dos grandes marcos desse precedente ao

²⁴ AZEVEDO, Alinor. Entrevistas com Personalidades do Cinema Brasileiro. MIS-RJ. 1969.

Cinema Novo. Além dos próprios levantamentos arquivísticos, a mais notória figura representativa do movimento mais relevante dentro da sétima arte nacional confirma as hipóteses acima comentadas em sua obra literária que testifica todo o levante da arte em películas no Brasil.

Glauber Rocha, em seu *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), reafirmará que, após as tentativas e erros da Cinédia em algumas de suas produções que se preocupavam em ilustrar o cerne da questão desse país, notam-se pelas primeiras vezes as características estéticas de um realismo vinculado à cultura territorial e a ideia de pertencimento (a qual Glauber chamará de “realismo carioca”), um fio condutor para a construção de uma linha temporal embrionária para o Cinema Novo no país, a partir de uma coletânea de obras cinematográficas.

Após o ciclo de Cataguases (Mauro) a segunda pedra de toque para o que se deseja hoje como cinema novo é uma trilogia formada por *Moleque Tião*, de José Carlos Burle, com estória de Alinor Azevedo, em 1943, e quase dez anos depois, 1952, *Agulha no Palheiro*, de Alex Viany, *Amei um Bicheiro*, de Jorge Ileri e Paulo Wanderlei. O primeiro e o terceiro destes filmes marcam respectivamente, o início da Atlântida e o seu fim como produtora de filmes dramáticos. (ROCHA, 1963, p.102).

Por fim, ainda em entrevista ao MIS-RJ, Alinor Azevedo, quando questionado se fazia de fato parte do Cinema Novo no Brasil, disse não considerar-se parte do movimento, por não ter possuído uma antevisão ao acontecimento cujo qual admirava muito dentro do mercado onde já estava totalmente imerso. Grande Otelo questiona-o se *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias, com roteiro do próprio Alinor, colocava o cineasta dentro da proposta do Cinema Novo. Alinor confessa não ter certeza se o filme se aproxima do Cinema Novo, apesar da resposta afirmativa de Alex Viany.

Por fim, quando questionado novamente sobre *Moleque Tião* não ter sido o filme que lançou sua carreira dentro do movimento, Alinor retruca dizendo que não há nenhuma identificação com o Cinema Novo, por ser um filme muito ingênuo. Portanto, apesar de Rocha e Azevedo divergirem sobre a importância político-social de *Moleque Tião* para o resto do mundo, é nítido que existiu uma relevância imensa do filme durante toda a década de 1940 e as décadas subsequentes, fazendo de *Moleque Tião*, na mais otimista das possibilidades, um dos longa-metragens de conteúdo original nacional mais relevantes na

construção ideológica do movimento do Cinema Novo e seu legado a posteriori, influenciando até hoje na confecção de um cinema de opinião e preocupado na retratação do Brasil de fato, das classes populares e do processo criativo fora do eixo engessado de fórmulas de sucesso saturadas.

4. MAIOR QUE O FIM: O PODER E A INFLUÊNCIA DE *MOLEQUE TIÃO*

Como já esclarecido neste trabalho, apresentados os dados históricos, é seguro afirmar sobre o papel de força motriz que o primeiro longa-metragem ficcional da Atlântida causou para alguns movimentos e projetos diversos que defendiam a popularização e a problematização da arte dentro do cinema brasileiro. Não somente pelas palavras de Alex Viany ou Glauber Rocha em suas reflexões literárias, mas também pela repercussão midiática, comparecimento de público que indicava um aval positivo em relação à recepção da audiência, e o consumo da obra por pessoas de variadas complexidades sociais e étnicas, ainda que às margens de um governo autoritário no país. A projeção além do nível regional que a produção ganhou em uma época de precária distribuição de filmes nacionais permitiu a Grande Otelo, principal rosto da película, construir uma belíssima carreira dentro do audiovisual brasileiro, eternizada pelos arquivos e filmagens que ainda restam, desde os primeiros trabalhos realistas, passando pelas populares chanchadas ao lado de Oscarito, até seus últimos trabalhos em telenovelas e programas de humor.

Apesar do incêndio que destruiu uma boa parte do material guardado de *Moleque Tião*, o trabalho de restituição da história do filme em si, além do que ocorria em frente as lentes após o “ação”, nos permite revisitar o ano de 1943 e o restante da década, trazendo à tona elementos suficientes para a criação de hipóteses do aspecto dramático do filme, aliado ao seu contexto social, histórico e comportamental.

Para esse exercício proposto, é essencial compreender o conceito de fabulação crítica, proposto pela professora norte-americana Saidiya Hartman. Esse método busca a reconstrução de histórias e levantamento de hipóteses baseadas em material de arquivo para a criação de um ambiente que possibilite aproximações do ocorrido factual, através de desenvolvimento de narrativas fundamentadas conscientemente nos fragmentos arquivísticos

e documentos oficiais. A fabulação crítica busca reinterpretar os documentos existentes a partir de uma perspectiva crítica, não excluindo também o aspecto racial na obra de Hartman, quando aplica constantemente o método em sua literatura sobre pessoas marginalizadas na sociedade pelo tom de pele e classe social no seu país de origem, os Estados Unidos da América. Trazendo para a realidade brasileira em que nos encontramos, a criação da autora pode ser aplicada da mesma maneira, como um levante acadêmico ao resgate e importância de imagens históricas de pessoas esquecidas pela sociedade devido ao nocivo sistema construído e em constante manutenção para manter pessoas pretas nas margens da civilização. Hartman examina os silêncios, as omissões e as entrelinhas dos arquivos, buscando vestígios da experiência daqueles que foram subjugados e explorados.

A fabulação crítica, porém, não tem como objetivo comprovar hipóteses científicas ou encontrar verdades absolutas, mas, na verdade, propor exercícios imaginativos e especulativos através de interpretação crítica e reflexiva da história. Ao dar voz aos silenciados e ao questionar as narrativas dominantes, a fabulação crítica contribui à desconstrução de estereótipos e para efetivar uma história mais justa e inclusiva. Com esse viés metodológico estabelecido para este capítulo, resgataremos imagens sobreviventes do filme através de arquivos de jornais, revistas e demais fontes de materiais iconográficos para relacioná-los, colocando em reflexão o que tais imagens têm a nos dizer, direta ou indiretamente, e qual história elas contam, seja em forma de relato ou fábula.

4.1 O RESGATE DOS QUADROS

Aliado ao contexto da fabulação crítica já mencionado, o exercício do resgate e análise das imagens remanescentes de *Moleque Tião* (1943) vai diretamente de encontro com a perspectiva *warburguiana* de imagens que se comunicam, sobrevivendo de fragmentos e contextualização rasa, resistentes à implacabilidade do tempo. Assim como Warburg pretendia contextualizar e relacionar diversas imagens ao construir seu atlas de imagens em pranchas cobertas de tecido preto, os fragmentos de *Moleque Tião* (sejam eles fotos, textos ou relatos), atuam como agentes reconstrutores da memória do filme. Warburg acreditava que a linguagem visual possuía uma expressividade própria, independente da linguagem verbal. Portanto, as imagens remanescentes de *Moleque Tião* podem assim ser interpretadas como testemunhos diretos da "linguagem visual" do filme, transmitindo informações e emoções que vão além das descrições verbais.

Traremos aqui algumas das fotos sobreviventes, e analisaremos a partir de uma interpretatividade embasada nos conhecimentos históricos, com responsabilidade e respeito pelo material original. Não é a intenção do trabalho criar suposições ou verdades absolutas, mas, ao invés disso, propiciar o levantamento de hipóteses e especulações ficcionais.

Figura 2: Cartaz oficial de *Moleque Tião* (1943)



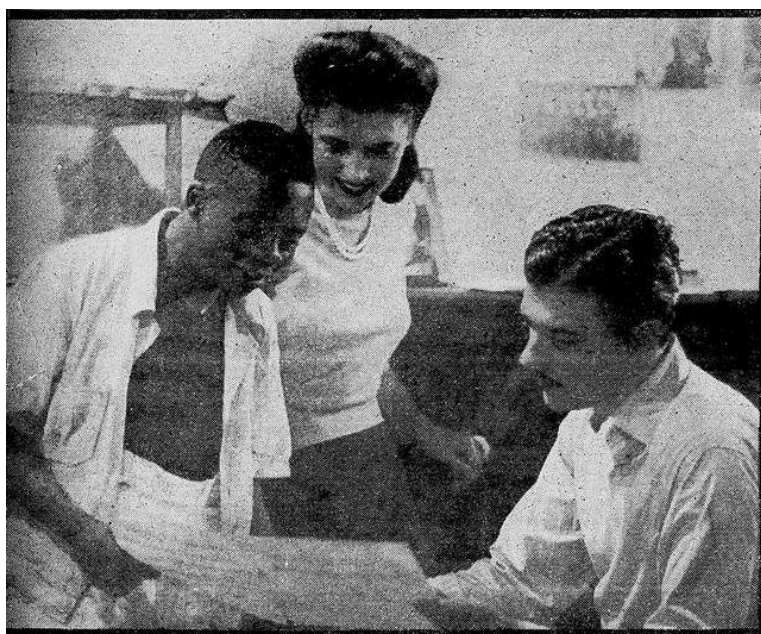
Fonte: Diário Carioca, ed. 04675. 11 de setembro de 1943.

O cartaz do filme, imagem que carregou a incumbência de divulgar a nova empreitada da Atlântida e do cinema brasileiro para o mundo. Em destaque, Grande Otelo, o jovem que carregava sonhos no coração e tristeza no olhar. Otelo vivia Tião nas grandes salas de cinema no país, mas era Tião que ainda habituava-se a ser Otelo na vida real. A foto, capturada bem próximo à sede do estúdio da Avenida Rio Branco foi uma autêntica inspiração em um jovem artista do grupo norte-americano “Our Gang”, Allen Hoskins (ou popularmente conhecido como Farina), que perpetua a pose replicada por Otelo, e não só nesse específico momento. O artista a tomou para si até o fim de sua vida e obra, afinal, não é incomum ver suas fotos, mesmo já mais experiente, segurando as bochechas e o queixo, com o olhar perdido, carregado de uma melancolia de quem não tinha a mesma facilidade entre sorrir e fazer outros sorrirem.

Grande Otelo, ou melhor, Tião. Não era tão grande ainda além do seu próprio nome. Ou ao menos, não era para a sétima arte. Assim como seu personagem, que confundia constantemente o que era factual ou fictício. Era um aspirante dentro de uma nova arte. Enquanto Tião, o Moleque, procurava meios de emplacar uma carreira musical e brilhar nos

palcos e cassinos, o outro Tião, o Otelo, lançava ao mundo mais uma demonstração de sua versatilidade artística, aventurando-se no cinema em um papel de grande relevância, em um filme “biográfico”, que inspira-se na sua história e segue o rumo de suas diretrizes. Talvez era isso que os seus olhos miravam. Os chamativos olhos grandes do artista, que sempre de fato enxergavam além do ordinário. Mas o que estes mesmos olhos viam? A incerteza da emoção que sua feição exhibe torna difícil de entender, pois os tropeços no meio do caminho foram constantes para esse artista, desde a meninice até os últimos suspiros. Se o país tivesse que ter uma “cara”, há de se refletir se a de Tião não seria a ideal.

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



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

Mais uma das imagens sobreviventes, um registro de parte do elenco de *Moleque Tião*. Grande Otelo, Custódio Mesquita e Hebe Guimarães. A fotografia captura um instante em que estas três personalidades da cultura brasileira se encontram lado a lado, analisando um pedaço de papel que, apesar de inerte, parece conter um universo. Ao que tudo indica, dado o contexto do enredo da obra, Tião e Olavo (personagem de Mesquita) encontram-se mergulhados na criação de uma de suas canções, e a imagem, ainda que em preto e branco, pulsa com a cor do entusiasmo compartilhado. Grande Otelo, com o sorriso estampado no rosto, é quem segura o papel com leveza e olhar de fascínio, como quem parece estar

orgulhoso do que carrega. Possivelmente, uma de suas letras de samba originais. Custódio Mesquita, ao contrário, está sentado e observa com serenidade, com uma expressão mais introspectiva. No enredo do filme, ele representa o compositor e o maestro, além de também mentor de Tião em sua carreira artística. Seu olhar revela o pensamento analítico, o poder de criar mundos com notas e silêncios, e sua posição de contemplação sugere uma reverência quase silenciosa ao que está sendo gestado naquele papel. Custódio não apenas observa, mas participa com uma presença discreta, um contraste ao brilho e à alegria visível de Grande Otelo.

Hebe Guimarães, a única mulher na foto, tem uma expressão de encantamento, talvez de admiração. Ela se posiciona ao fundo, mas seu olhar é igualmente ativo, curiosa e envolvida, como se visse algo grandioso tomando forma diante de seus olhos. A personagem de Hebe representa uma visão de criação de papéis femininos corriqueiros da época e presentes até hoje pela visão patriarcal dentro da cinematografia, a de um adereço ao(s) personagem(ns) masculino(s) que contracenam. Sua presença passiva sugere que a criação artística de Tião e Olavo, que a dão as costas na foto, não convém da sua interferência, ou não se faz necessária sua opinião. Portanto, ela é apenas uma apoiadora e incentivadora do projeto musical tocado por dois homens.

A disposição dos três personagens pode ser vista como uma metáfora para a construção do próprio Brasil cultural: uma sinfonia de vozes, gestos e olhares que se entrelaçam para criar algo novo, mas trazendo também consigo o viés negativo de que, se a criação parte das mãos de um negro ou favelado, seu valor cultural passa a ser questionado pela pouca instrução como um músico profissional. Necessitando da ajuda de um músico experiente, e na grande maioria das vezes, branco. Apesar de tudo, nesse instante eternizado, a fotografia nos revela não apenas uma reunião de artistas, mas um momento de criação coletiva. Os personagens de Grande Otelo, Custódio e Hebe Guimarães não estão apenas contemplando uma ideia; eles estão participando da criação de uma memória cultural que transcende o tempo, como um bom samba se faz capaz. A fotografia, apesar de capturar apenas um segundo, simboliza a eternidade do impacto dessas figuras na cultura popular. E Tião, principalmente, representa uma geração que, em um Brasil repleto de mudanças e esperanças, encontrou na arte uma forma de resistência e expressão. Resistência esta que, mesmo surgindo sutilmente, torna-se escancarada quando se apontam os nuances.

Mesmo que Tião seja uma presença essencial na cena, o posicionamento físico pode sugerir uma certa tensão entre pertencimento e exclusão. O fato do jovem aspirante a artista estar em pé e sorrindo reflete uma pressão pela excelência e agradabilidade que artistas pretos frequentemente enfrentavam para adotar uma postura amigável e submissa, uma forma de “confortar” a plateia e reforçar estereótipos esperados. Ao mesmo tempo, o brilho nos olhos de Tião e o sorriso genuíno sugerem uma resistência silenciosa: ele, ainda que por enquanto não fosse, viria a tornar-se uma força cultural poderosa, um artista que, mesmo em uma sociedade racista que perdura até os dias hoje (ainda que depois de inúmeras reparações), encontrou maneiras de subverter esses papéis e criar uma identidade autêntica e impactante.

Por fim, a própria composição da imagem remete a uma narrativa racial da época: ela mostra Grande Otelo, na figura do seu personagem que leva seu “apelido de batismo”, como parte de um momento criativo ao lado de pessoas brancas, mas também evidencia uma barreira sutil. Ele é parte do grupo, mas também um pouco separado, o que reflete as muralhas que ele, como muitos artistas pretos da época, enfrentava — não apenas no cinema, mas na sociedade. Essa imagem encapsula tanto a participação quanto a resistência de Otelo em um mundo que tentava limitá-lo, mas no qual ele se destacou, desafiando os estereótipos e construindo um legado que impacta até hoje.

Assim, ao observar essa cena, percebemos como o cinema brasileiro, mesmo nos anos 1940, já era um espaço de encontros e tensões entre diferentes realidades sociais. Grande Otelo, na figura de Tião, faz parte da história de um povo que lutou para ser visto e respeitado, enquanto Custódio Mesquita e Hebe Guimarães, em suas posições de destaque na sociedade, são produtos de um meio facilitador para que pessoas com suas características físicas tivessem presença na mídia, nem sempre como forma de reconhecimento de seu talento. Naquele momento capturado, eles parecem transcender as barreiras impostas pela sociedade, encontrando na arte um campo de possibilidades onde se igualam e se completam, mesmo que temporariamente. Essa fotografia, portanto, é um lembrete de que a arte sempre foi um espaço de resistência, uma oportunidade de união em meio às divisões sociais. Ela captura um momento de comunhão do espaço artístico e reconhecimento do talento, visando o mesmo projeto, o mesmo sonho, mesmo que cada um carregue suas próprias lutas e histórias. Ao olhar para essa imagem, somos convidados a refletir sobre o poder da arte como ferramenta de transformação social, um espaço onde vozes diversas se encontram, deixando uma marca que resiste ao tempo e inspira novas gerações.

Figura 5: *Still* do filme *Moleque Tião* (1943)



Fonte: (Caretta-RJ, ed. 1839. 25 de setembro de 1943)

Um jovem Tião, mais um dos muitos “moleques” espalhados pelo mundo, ou melhor, pelo Brasil. Rodeado de pratos sujos que contam histórias, mas nenhuma delas é a sua. Sua saga em querer virar um grande artista a esta altura já nos é conhecida por entendermos o enredo do filme, mas o que houve durante o percurso? Ao ir trabalhar na pensão de Dona Zizinha (Sarah Nobre) como lavador de pratos e entregador de marmitas, Tião viveu todo o oposto do que lhe era sonhado da vida de artista. O rapaz do interior era mais um que a sociedade esperava que falhasse, como era de costume entre pessoas semelhantes a ele que tentam voar muito perto do sol. Alguns desses eram, inclusive, também moradores da pensão, um local onde reuniam-se artistas fracassados. Mas Tião não era mais um para entrar na estatística. Aliás, preferia virar um número a mais na quantidade de pessoas mortas pela fome do que por ser um desistente na arte.

Trabalhar como trabalhava tornou-se então um ato de retaliação, sua insatisfação com o que o destino reservou para ele mostra sua consciência na luta existente contra uma sociedade que insiste em renegar talentos como ele, relegando-os ao silêncio. A cozinha apertada, a pia transbordando de louça, os murmúrios de cansaço dos outros trabalhadores – tudo isso se transformava na orquestra de sua resistência. Tião se encontrava ali, preso na rotina dos invisíveis, mas sua mente divagava, desenhava cenas, imaginava diálogos, reinventava o próprio futuro nos palcos. Cada entrega de marmita era uma entrega ao seu próprio sonho, uma tentativa de arrancar uma nota de liberdade das duras cordas da realidade.

Nos corredores da pensão, onde tantos outros desistiram, Tião caminhava com a teimosia de quem se recusa a deixar a vida decidir seu destino. Era um ato de coragem, quase de rebeldia, encarar a realidade de frente e ainda sorrir. Seu sorriso não era só dele; era um símbolo, uma pequena chama para outros jovens que, como ele, insistem em desafiar o que a sociedade lhes reserva. Ele sabia que a arte era sua única saída, seu respiro em meio ao sufocamento da desigualdade. O frustrante trabalho braçal custou um bocado da paciência do insatisfeito herói, mas que motivado pelo sonho, seguiu entregando uma irreverência contagiante, mesmo em um ambiente triste e monótono como o que vivia.

De todo modo, Tião era um sobrevivente, que usava de seus dotes artísticos para afastar a melancolia que havia dentro de si. Vestia-se dos sorrisos arrancados de seus colegas, que o serviam muito melhor do que as roupas doadas que folgavam sob os ombros de seu corpo pequeno. A frustração e o olhar cabisbaixo eram naturais de alguém que luta o que precisa lutar todos os dias para sobreviver, e representa milhões que se alimentam diariamente da expectativa de dias melhores que estão por vir.

Ainda que no pior dos cenários, Tião haveria de ser aquele que voou perto do sol, sim senhor. E incômodo nenhum sentiria, afinal, se criou acostumado com o brilho.

Figura 6: *Still* do filme *Moleque Tião* (1943)



Fonte: (Diário Carioca, ed. 4676. 12 de setembro de 1943)

Mais um instante capturado das filmagens de *Moleque Tião* (1943). Ao centro, em um momento que parece suspenso no tempo, está Tião, personagem elaborado como o símbolo do talento oculto e o protagonista resiliente em busca do seu sonho. Sua presença, ainda que em preto e branco, como de costume, transcende a imagem: os olhos intensos, a postura resoluta. Ali está ele, não apenas interpretando um personagem, mas dando voz e vida às realidades dos brasileiros marginalizados, cujas histórias raramente ganhavam destaque nas telas da época. Ao seu lado direito, Dona Zizinha, na figura da atriz Sarah Nobre, a dona da pensão onde Tião reside, traz um contraste ao personagem principal. Sua expressão é de quem observa e cria suas deduções com o olhar de uma senhora que, embora rodeada de dificuldades, ainda acredita em hierarquias e distinções sociais. Em sua postura, vê-se algo de rígido, uma possível representação do “status” que, mesmo em ambientes humildes, ainda separa personagens dentro das mesmas paredes.

Mas o grande destaque desse quadro encontra-se à esquerda da cena. Em um relance de perfil que torna quase impossível de enxergar os detalhes do seu rosto, como se se escondesse, como se sua presença fosse cronicamente funcional ou alegórica. Uma figura constante em grandíssima parte da classe média e média alta no Brasil, figura em que os retratos nunca capturaram sua importância, mas somente seus vultos, cabeças cortadas pela lente, ou tampadas pelos “vestidões” e leques estampados. Figura essa que se dissolve nas brumas do tempo: Gertrudes é mais uma delas. A jovem doméstica. É como uma sombra que guarda em si os segredos das paredes. Ela é parte daquele espaço, mas não pertence a ele de verdade. Sua presença é quase etérea, uma lembrança das muitas vozes femininas que se calaram ao longo das gerações, mas cuja contribuição silenciosa nunca foi esquecida.

Sua presença é constante, mas seus passos são leves, quase inaudíveis, como se pedisse desculpas por existir em um mundo que teima em ignorá-la. Ela trabalha sem cessar, mãos calejadas de esfregar chão, de limpar os restos dos outros, de carregar pesos que nem sempre são físicos. Mas quem repara em Gertrudes? Quem sabe de seus sonhos, de sua história, de suas dores escondidas sob um rosto que aprendeu a sorrir sem alegria?

Gertrudes, assim como as Marias, Fátimas, Raimundas e muitas mais, também é mãe, ainda que seus filhos não tenham nascido de seu ventre. Ela cuida dos outros como quem sabe que o mundo é frio, como quem sabe que o cuidado é a única resistência que pode oferecer. Ela dá o pouco que tem, seu calor, sua presença, seu toque cuidadoso, como quem planta sementes de afeto em um solo árido.

É um mistério quem ela era ou o que se tornou, tanto a personagem quanto a atriz que a interpretou. Gertrudes só possui registros históricos de seu envolvimento na trama graças às memórias registradas de Grande Otelo em suas entrevistas, como em uma delas, um depoimento sonoro ao Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro, em 1969, quando comenta sobre as cenas mais memoráveis do filme para o ator.

- Me lembro de duas coisas do *Moleque Tião* que ficaram inesquecíveis para mim. Aquele diálogo do Moleque com o Zé Laranja: “- Cê tá chorando por quê? Olha, eu nunca tive pai. Pai as vezes até atrapalha”. E uma outra frase que eu dizia para a Crioula quando eu voltava para casa, queria entrar e a Crioula batia com a janela na minha cara. Eu dizia: “- Mas até você, Gertrudes, que é preta, também me deixa na rua?” Eu nunca esqueci. (OTELO, Grande. Entrevistas com Personalidades do Cinema Brasileiro. Arquivo 432.1 Lado A. 1969).

A fala de Otelo sobre Gertrudes em relação ao seu personagem Tião representa um diálogo que vai muito além do cumprimento de uma ordem ou uma fala simplória, captura uma mistura de traição e impotência. Traição por ser Gertrudes que o impediu de entrar na pensão que residia, logo a pessoa que, dentro daquele local, fosse a que mais o entendesse e compartilhasse das suas tristezas e frustrações, enquanto a sensação de impotência viria do fato de que Gertrudes, mesmo tendo afinidade a Tião e carinho pelo colega, não poderia descumprir uma ordem de sua patroa, pensando na garantia do seu “ganha pão”. Gertrudes representa tantas outras mulheres de sua época, cuja voz se perdia entre as tarefas e os dias. Na sua presença discreta, há um eco das vidas que permaneceram invisíveis, mesmo nas artes que tentavam retratar a sociedade.

Quanto ao cenário ao redor, é de uma cenografia simples, quase crua, mas que fala por si. Na inexpressividade de uma cozinha, que sugere um lar modesto, que não parece fazer questão de ser aconchegante. Paredes e objetos sugerem a luta diária por sobrevivência, remetem ao serviço laboral que cozinhar tornou-se para Zizinha, responsável pela confecção e venda das marmitas que Tião entregava e que pouco lucrava. A velha cozinha onde Tião encarava as louças e buscava as marmitas para entrega era o seu purgatório diário, sua cruz que havia de carregar para poder viver o paraíso que almejava na vida de artista, mesmo que por enquanto, iludindo-se dos relapsos que as tardes de ensaios e passagens musicais com Olavo no piano da pensão o permitiam. E era por lá que Tião encontrava alguma forma de abrigo, quando notas e batuques das cordas musicais substituíam as panelas e utensílios.

Há um simbolismo poderoso na disposição dos personagens. Tião está entre duas mulheres, duas figuras que, de algum modo, parecem carregar pedaços da sociedade. Uma delas representa a classe trabalhadora silenciosa e esquecida, enquanto a outra, mesmo que de forma limitada, detém algum controle sobre o espaço e sobre as pessoas ao seu redor. A expressão do rapaz é um poema não escrito. Ele carrega no rosto marcas invisíveis das lutas de seu povo. Há uma intensidade que revela, para além do personagem Tião, um ator profundamente consciente de seu papel social. Naquele instante ele é Tião, mas é também a voz dos muitos “moleques” que atravessam as ruas brasileiras, buscando encontrar seu lugar, buscando dignidade, tendo seus sonhos reprimidos, mas ainda vivos dentro de si.

Em cada detalhe da imagem, é possível sentir o espírito do cinema que a Atlântida, em sua ideia original, gostaria de entregar. Um cinema que, embora limitado em recursos, ousava contar histórias da vida real, dos dramas sociais e das pequenas alegrias. É uma fotografia que captura não só um filme, mas uma intenção, uma tentativa de dar voz às baixas classes que necessitavam ser escutadas. Assim, o cenário, os personagens e o simbolismo se misturam em uma dança visual que ecoa até os dias de hoje. *Moleque Tião* mostra então porque não é apenas um filme; é também um retrato de um Brasil que, desde aquele tempo, ainda pulsa, ainda sonha, ainda luta para ser visto e ouvido.

Figura 7: Foto do set do filme *Moleque Tião* (1943)



Fonte: (Revista do Instituto Histórico E Geográfico Brasileiro do Rio de Janeiro, ed. 457. Outubro a Dezembro de 2012).

Mais uma imagem que diz muito mais do que o que se vê de primeira. Nos bastidores de *Moleque Tião*, o tempo parecia suspenso, como se cada objeto e cada som formassem um quadro vivo de uma época distante. Custódio Mesquita, vivendo o seu personagem Olavo ao

piano, transformava cada nota em um sussurro de saudade, enquanto Lourdinha Bittencourt, ao seu lado, interpretando a companheira do músico na obra, parecia escutar o som dos sambas que descreviam e reinventavam o Brasil. No “palco” improvisado, havia a grandeza do talento na simplicidade de um quarto de pensão. A cama de lençol branco, o pequeno móvel, e as paredes desnudas criavam um cenário, traziam a ambientação, mas não carregavam consigo a alma do lugar. A alma estava no piano. Onde sonhos e realidades se entrelaçavam, onde Olavo cantava seus sentimentos, entoando suas próprias letras. Ou seriam as letras de Tião? De todo modo, o músico, com seus dedos ágeis e ares de serenidade, fazia do piano uma extensão da sua alma. Ao seu lado, Lourdinha irradiava a doçura de uma época de ouro, onde o talento e a paixão se sobrepunham à escassez de recursos. Juntos, eram a síntese de uma arte que ainda encontrava sua voz.

Nos cantos do estúdio, técnicos ajustavam câmeras, microfones e tripés. Seus movimentos eram quase coreografados, uma dança silenciosa de preparação e cuidado. Cada um ali mal sabia a importância histórica de onde estava, e trabalhava coordenadamente como quem não se preocupava que faria parte de um pedaço da cronologia do audiovisual brasileiro, que ganhava forma. Magicamente, como de costume no cinema, uma imagem só é capaz de capturar dois mundos tão diferentes. De um lado, a realidade da pensão de Dona Zizinha, onde os personagens davam vida ao argumento de Alinor Azevedo; do outro, a realidade de uma equipe inteira trabalhando nos bastidores, que se preocupavam em tornar críveis as ficções relatadas pelas lentes.

Dentre esses membros da equipe, um em específico, sentado mais à frente, quase que invadindo o estúdio, o único que transita entre os dois mundos da imagem, entre o real e a fantasia, estava José Carlos Burle, o diretor estreante da película. Que tinha sua história também misturada à história de Olavo (Custódio Mesquita). Burle, além de cineasta, era também um sambista e compositor, inclusive tendo escrito algumas canções para a trilha sonora do filme, como “Brasil, Coração da Gente” e “Meu Barco é Veleiro”. Burle colaborou tanto no aspecto cinematográfico quanto no musical, vivendo assim o Sonho de Artista que muitos almejavam. Expressão essa que por pouco não foi o nome do filme²⁵. Era a ideia preferida por muitos dos envolvidos na produção da película, e foi o nome que carregou o projeto inicial, mas ainda assim, todos da produção o mencionavam como “Moleque Tião” a

²⁵ Informação retirada de entrevista de José Carlos Burle ao MIS-RJ, na série Ciclo de Depoimentos para a Posteridade, em 08 de fevereiro de 1979.

todo tempo. Era “Moleque Tião” pra cá, “Moleque Tião” pra lá... O próprio filme já havia se nomeado, então qual era o motivo de lutar contra isso? Que fosse este o nome então.

O espaço, por mais humilde que fosse, era um templo de criatividade. Cada som de madeira rangendo, cada risada abafada, cada discussão acalorada e cada comando do diretor carregavam a intensidade de um movimento artístico que buscava ganhar forma entre os primeiros envolvidos com a Atlântida Cinematográfica. Cada segundo de gravação naquele modesto estúdio improvisado da Rua Visconde do Rio Branco, no Rio de Janeiro, parecia carregar a força de um sonho coletivo, onde a arte emergia como resistência e beleza. Nos bastidores de *Moleque Tião*, o cinema brasileiro começava a se firmar, com uma história que almejava ilustrar o povo desse país, liderado por um rosto tipicamente brasileiro, em busca de um sonho. Tendo seus quês de neorrealismo italiano, mesmo que tendo sido feito antes do início do movimento europeu. *Moleque Tião* era o sonho capital do Brasil nas telonas ganhando forma.

As imagens remanescentes de *Moleque Tião* são mais do que simples registros de bastidores; são fragmentos vivos de uma história que resiste ao esquecimento. Em meio ao desaparecimento das cópias do filme, essas fotografias emergem como testemunhos valiosos de um momento seminal do cinema brasileiro, quando a Atlântida Cinematográfica ousava trilhar caminhos que buscavam ilustrar o realismo das classes no Brasil da década de 1940, além de uma busca, ainda que tímida, por uma identidade nacional. Elas são, ao mesmo tempo, um eco de algo que se perdeu e uma âncora para aquilo que ainda pode ser recontado. O olhar atento sobre esses registros nos permite acessar um universo de criação coletiva. Cada detalhe — as disposições simples dos cenários, a construção dos personagens, as canções que perambulam pela trama e misturam-se com o enredo — revela o vínculo entre a técnica, o uso dos recursos disponíveis e a adição da visão artística desse emergente meio de comunicação no país.

Ainda que a película tenha desaparecido, o que sobrevive não é menos significativo. O filme continua a existir, de certa forma, na memória coletiva que essas imagens evocam. Elas alimentam a imaginação, convidando-nos a reconstruir, em nossas mentes, as cenas, os diálogos e as emoções que outrora se desenrolaram diante das câmeras. Mais do que uma ausência, essas fotos são uma presença, lembrando que a arte, mesmo quando fisicamente recôndita, encontra maneiras de deixar vestígios no tempo.

A história de *Moleque Tião* se reconta não apenas através dessas imagens, mas também no impacto cultural que deixou, no pioneirismo da Atlântida e na sua contribuição ao cinema brasileiro, que perdura até os dias atuais. O foco nas narrativas do cotidiano e a humanização de personagens ordinários criaram um legado que se ramificou para além do filme em si. Esses registros fotográficos atualizam esse espírito, funcionando como pontes que conectam passado, presente e futuro. O que vemos, afinal, é um retrato da resistência: resistência da memória contra o apagamento, da arte contra as limitações de sua época, da cultura contra os desafios da preservação. As imagens são portadoras de histórias, não só sobre o filme, mas sobre as pessoas que o tornaram possível e sobre o Brasil que ele tentou retratar. Assim, o intento da Atlântida continua tocando, não como um filme que podemos assistir, mas como uma narrativa que podemos resgatar, rever, reinterpretar e honrar. E, enquanto existirem olhos para contemplar essas imagens e mentes para refletir sobre elas, a história desse filme continuará sendo, ao menos em partes, contada.. Ela permanece no limiar entre o que foi e o que ainda pode ser contado, garantindo que o espírito do cinema brasileiro de sua época siga inspirando novas gerações.

4.2. O NOVO CINEMA POPULAR: A POSSÍVEL INFLUÊNCIA DE *MOLEQUE TIÃO* NO REALISMO CARIOCA

Como já observado durante todo o decorrer dessa pesquisa, é nítido o papel de relevância dentro do cinema nacional ocupado por *Moleque Tião*, um filme inaugural de um estúdio de forte investimento, mas que apesar de carregar uma grande responsabilidade consigo, não possuía a pretensão de ser um grande marco cultural na filmografia brasileira. A proposta da Atlântida desde o princípio era a de iniciar mais uma tentativa do cinema industrial no Brasil, usufruindo da sétima arte como uma oportunidade de negócio, assim como os grandes estúdios *hollywoodianos* estabelecidos já faziam nas últimas décadas. Apesar disso, a tentativa da Atlântida não era inédita em território local. Pequenas iniciativas começaram a surgir desde meados dos anos 1920 no país. Em *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Alex Viany detalha alguns dos grandes exemplos destas tentativas de transformar o cinema como marcos de uma indústria lucrativa. Como um exemplo, a “mini-hollywood” de Campinas, que reuniu as produtoras Phoenix Film, Apa e Selecta no interior paulista. A Phoenix produziu a obra inaugural dessa capital do “cinema caipira” em 1923, com *João da Mata*, filme roteirizado e dirigido por Amilar Alves. Na trama, o matuto homônimo ao título

da obra é desapropriado de suas terras por um coronel local, após ser acusado de um crime que não cometeu, foge da sua região, voltando somente um bom tempo depois para enfrentar o seu acusador e voltar para sua vida pacata no campo. Essa obra ancestral do cinema nacional sobrevive em fragmentos através da Cinemateca Brasileira em São Paulo, além de cópias em DVD nos Museus de Imagem e Som de Campinas e da capital paulista em 16mm. Ao comentar sobre a obra da Phoenix Film, os jornais locais ressaltam o pertencimento e a valorização à identidade nacional na produção dessa película.

O Correio da Manhã define o filme como uma “escolha feliz” e resalta a obra como um material “todo nosso, todo brasileiro”²⁶. Já o Jornal do Brasil destaca *João da Mata* como “um filme empolgante, de assunto belíssimo (...), que fala a nosso coração de brasileiro. Refere-se à vida de nossos sertanejos, sobressaindo tudo o que há de belo e admirável na existência do campo, sem exageros inúteis. Tudo fiel, tudo simples, tudo encantador. Eis um filme que com orgulho recomendamos a todos os brasileiros, pois o belo trabalho cinematográfico bem merece a admiração de todos e honra a indústria do filme.”²⁷

No nordeste, outra iniciativa tomava forma na capital de Pernambuco. Recife foi o local de nascimento da Aurora Films, criada por Edson Chagas e Gentil Roiz. Bebendo principalmente da fonte dos circuitos pernambucanos de filmes vindos de Hollywood que ganharam muita popularidade, a Aurora inspirava-se nessas fitas internacionais para criar suas próprias histórias, adicionando um pouco da sua identidade nordestina à propostas melodramáticas do cinema norte-americano da época. Durante a década de 1920, a Aurora fez alguns trabalhos relevantes para o cinema pernambucano, como *Retribuição* (filme inaugural do estúdio) e *Jurando Vingar*.

Mas foi em *Aitaré da Praia* que a sétima arte recifense ganhou maior popularidade. A obra de Gentil Roiz que destacava a vida dos jangadeiros pernambucanos fez um gigante sucesso na cidade, retratando uma realidade vivida por muitos na região, conversando com seu público de fato. *Aitaré da Praia* teve exhibições inclusive fora do estado de Pernambuco, chegando ao Rio de Janeiro. Ainda assim, fazendo um enorme sucesso na capital do Brasil. Apesar da curta vida das iniciativas cinematográficas fora das grandes capitais do sudeste brasileiro, Viany destaca em sua obra que “valera a experiência, mostrando que brasileiros, sem recursos técnicos e financeiros, sabem fazer cinema. E ficou *Aitaré da Praia*, para todos

²⁶ Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1923.

²⁷ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1923.

que o viram, como uma grande afirmação de cinema genuinamente nacional”. (VIANY, 1993).

Notadamente, portanto, mesmo que ainda na figura do cinema mudo, a preocupação em retratar nossa identidade brasileira multifacetada atravessava os limites das grandes capitais e pólos industriais, mesmo que nas ainda primitivas telas de cinema do país.

Além destas iniciativas e demais notórios exemplos que ocorreram ao decorrer da cinematografia nacional, vale destacar o ímpeto do que possivelmente foi o maior nome do primeiro cinema brasileiro, Humberto Mauro. O cineasta mineiro responsável por grandes feitos da sétima arte nacional foi um dos precursores de um cinema preocupado com a identidade do povo brasileiro. Sua iniciativa que alavancou sua carreira foram os feitos em Cataguases, ao produzir os filmes *Na Primavera da Vida* (1926), *Tesouro Perdido* (1927), *Brasa Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929). A sequência de trabalhos de Mauro ficou conhecida para a indústria nacional como o Ciclo de Cataguases, ao qual Glauber Rocha define em sua obra “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” como um dos pilares fundamentais para a erupção do Cinema Novo posteriormente. O feito de Mauro foi um sucesso em território brasileiro, que angariou colaborações para a popularidade de sua união com Adhemar Gonzaga e Carmen Santos na Cinédia, que veio a ser o grande estúdio do país antes da Atlântida, entregando sucessos como *Ganga Bruta* (1933), *Bonequinha de Seda* (1936), dentre outras grandes produções nacionais.

O trabalho de Humberto Mauro, preocupado desde o início com a realidade do país e suas múltiplas facetas sociais, o levou à direção de *Favela dos Meus Amores* (1935), obra perdida, que retratou, ainda que de forma romantizada e por olhares alheios àquela realidade, a vida e caminhada dos moradores das grandes comunidades cariocas dos anos 1930. Na definição do Jornal do Brasil em outubro de 1935, Favela “fala à alma do povo simples com toda a sua alegria e sua brutalidade de vida. É a compreensão humana mesclada de rudeza e sutileza em seus mínimos detalhes”. A Cinédia tornou-se o modelo de sucesso e fonte de inspiração ao ascender ao posto de grande produtora nacional, e levou aos responsáveis pela Atlântida o anseio de tentar uma proposta semelhante, alinhando ainda mais essa questão social do Brasil, retratando o aspecto popular como fórmula de identificação com o espectador.

Até que enfim chegamos ao intento do estúdio que entregou a obra que serve de estudo de caso para este trabalho no cenário brasileiro, com *Moleque Tião*, trazendo Grande Otelo não só ao protagonismo nos cinemas pela primeira vez em sua carreira, mas tendo sua história de vida como fonte primária de inspiração ao desenvolvimento do enredo. *Moleque Tião* foi um produto de grande relevância em termos de bilheteria e de crítica especializada, angariando sua popularidade no decorrer dos anos. Mal havia sido realmente calculado o sucesso da película, e a Atlântida já começava a aventurar-se em novos projetos. Logo após a cerimônia de primeira exibição de *Moleque Tião* no Cine Vitória, foi assinado o contrato entre o estúdio e a Cooperativa Cinematográfica para mais uma parceria. Sob a tutela de Mesquitinha, anunciavam-se as gravações de *É Proibido Sonhar*, com filmagens iniciadas em setembro de 1943, e lançado às grandes telas em janeiro de 1944. A obra conta a história de uma jovem cantora, interpretada por Lourdinha Bittencourt (figura presente também em *Moleque Tião*), que acabara de completar suas aulas de canto, e que se envolve com o irmão de uma amiga que teve a família vítima de um golpe fiscal por um parente recentemente.

O pai da cantora, um velho comerciante (Mesquitinha) então decide ir à justiça pela família lesada para ajudá-los a reconquistar sua herança. Encarado com otimismo pela imprensa carioca, *É Proibido Sonhar* foi visto como um acalento à nova iniciativa industrial do cinema brasileiro, como descreve o Diário da Noite (RJ), ao definir a nova iniciativa do estúdio como um “gesto que reflete bem os melhores propósitos de incrementar entre nós a indústria do cinema, o contrato assinado, ontem entre os diretores da Cooperativa Cinematográfica Brasileira e a Atlântida é o segundo passo no setor cooperativista de nosso cinema, do qual muito podemos esperar.”²⁸

Tanto *É Proibido Sonhar* quanto algumas outras obras do estúdio que vieram adiante, como a adaptação literária de Galeão Coutinho do mesmo ano, *Romance de um Mordedor* (1944), foram recebidos como filmes com grandes pretensões artísticas (VIEIRA, 2011), dado o maior investimento da Cooperativa e o ritmo intenso de trabalho e entrega de produtos de qualidade pelo incessante estúdio da Rua Visconde do Rio Branco. Ainda em 1944, com *Tristezas Não Pagam Dívidas*, a Atlântida iniciaria o seu processo gradativo de transição de linguagem para uma proposta mais leve e cômica, envolta em números artísticos e musicais,

²⁸ Diário da Noite, Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1943.

atraindo grande público às salas de cinema para o processo de criação de um gênero que posteriormente passaria a ser conhecido como “chanchada”.

O movimento de, possivelmente, maior popularidade da história do cinema nacional consagrou diversos nomes à indústria, como os de Oscarito, Eliana Macedo, dos diretores Watson Macedo e Carlos Manga, e dentre os mais destacados, o próprio Grande Otelo, que formou dupla icônica com Oscarito em diversos sucessos de bilheteria. Porém, mesmo com a notória mudança de identidade do estúdio, que ocorreu de forma gradual até perdurar-se nos anos 1950, no apagar das luzes da década de 1940, Alinor Azevedo mais uma vez volta às origens de seu argumento e roteiro preocupados com o cunho social, e ao lado de José Carlos Burle novamente, seu companheiro em *Moleque Tião*, lançam o que seria possivelmente a última tentativa de resgate à proposta inicial do estúdio de fazer filmes preocupados com as questões sociais de um povo brasileiro marginalizado pela sociedade. Mais uma vez com grande destaque à Grande Otelo no elenco, em 1949 é lançado *Também Somos Irmãos*.

Porém, previamente à análise de afinidades entre estes dois filmes, é importante ressaltar o ponto de vista da branquitude sob estas obras que abordam as questões de raça e sociedade no Brasil. Assim como *Moleque Tião* (1943), *Também Somos Irmãos* (1949) foi planejado e executado por Alinor Azevedo no argumento e roteiro e José Carlos Burle na direção. O entendimento de ambos, brancos, com visões privilegiadas e convívios sociais mais elitistas, inevitavelmente passaria às obras realizadas, e imprimiria, apesar de que com uma boa intenção, um caráter alheio à realidade palpável das pessoas pretas, ou de pessoas de classe social que realmente viviam em situações mais difíceis. É justamente essa a questão que direciona o trabalho do autor Orson Soares, filho de Grande Otelo, em sua obra *A Bondade do Branco: Olhar da branquitude sobre a questão racial no filme “Também Somos Irmãos”* (2021).

A análise de Soares atribui com frequência o papel de *Também Somos Irmãos* como pioneiro na abordagem de um discurso de enfrentamento ao racismo no país. O filme da Atlântida de 1949, por mais que seja de fato um colaborador dos discursos sociais dentro da sétima arte no país, também é um pioneiro das reivindicações de pautas raciais e movimentos sociais no Brasil. Existem porém discussões se *Também Somos Irmãos* tenha sido de fato o primeiro a abordar tais temáticas no país, tendo atuado como um agente questionador desta afirmação o próprio estudo de caso deste trabalho, produzido e lançado

nos cinemas pela mesma Atlântida seis anos antes. De qualquer modo, a relevância do debate da branquitude dentro de ambas as obras se sobressai à importância de quem de fato iniciou a discussão. Soares traz em sua obra a visão de um eurocentrismo focado na raiz da questão retirada de ideias de Ella Sohat e Robert Stam, e de como essa visão da arte cinematográfica executada por brancos emula de situações cotidianas alheias à realidade da grande maioria dos envolvidos.

Neste sentido, o conceito de branquitude é uma representação eurocêntrica da forma de ser e pensar do grupo dominante que intenciona diluir, nessa perspectiva, os negros, indígenas e outros grupos chamados de minoritários. Ao analisar as produções filmicas, os autores dão relevo ao impacto do discurso eurocêntrico sobre as produções cinematográficas que, de alguma maneira, direta ou indiretamente, abordaram o elemento não branco. Levam em consideração os estereótipos, o público, o cinema terceiro-mundista até uma estética de resistência. (SOARES, 2021).

O conflito de interesses entre o que era rentável industrialmente e o que era factual à realidade brasileira era constantemente pesado na mídia que circulava por todos os cantos. Tornava-se cada vez maior o desafio de representar o Brasil pelo que era de fato, sem “floreá-lo” com o que era fácil de vender. *Moleque Tião* e *Também Somos Irmãos*, mesmo que sendo escritos, produzidos e dirigidos por brancos, surgem então como dois exemplos de filmes que protagonizaram atores negros, uma fórmula completamente atípica aos *cases* de sucesso de uma “brasilidade” espetacularizada vendida ao exterior, que consagrava números musicais e esquetes cômicas carregadas de caricaturas.

Sobre isso, Noel dos Santos Carvalho comenta em seu artigo *Imagens do Negro no Cinema Brasileiro: o período das chanchadas* (2013) ressaltando a ambiguidade da realidade ao utópico da venda da cultura brasileira com a figura de Carmen Miranda, principal rosto da suposta identificação nacional enviada ao exterior, que alcançou grande sucesso ao tornar-se um “produto de exportação adequado ao ideário racial que o país queria ver para si no exterior”. Ao ser uma mulher branca, de raízes lusitanas, envolta em elementos da cultura preta típica brasileira, como o samba, as roupas de baiana e seu gingado marcante. No entanto, a reação ao sucesso de Carmen no exterior quando retornou ao Brasil possivelmente expõe com maior veemência um confuso eurocentrismo cultural na busca de uma identidade nacional de alta classe, cravejado nos costumes elitistas que dominavam as indústrias de

entretenimento, cultura e informação, dentro de um país desigual comentado por Orson Soares. A partir do desagrado da crítica especializada da época ao que nos é típico, tido como a cara do Brasil, jornais como a Folha da Noite e Diário de Notícias publicaram: “Então é assim que o Brasil brilha nos Estados Unidos: com uma portuguesa cantando sambas negróides de mal estilo?”.

Voltando as atenções à presença de uma visão de branquitude privilegiada que aborda uma temática que é pouco conhecida, como a vida de pessoas pretas em comunidades, João Carlos Rodrigues define em seu trabalho *Arquétipos e caricaturas do negro no cinema brasileiro* (2007) uma série de representações típicas de personagens negros no cinema das primeiras décadas do século XX, e recorrentes até os dias de hoje. Simplificações como os personagens pretos nas figuras de mártires, mães pretas, nobres selvagens, dentre outras. E entre elas, encontra-se a figura do dito “preto de alma branca”, a qual Rodrigues utiliza do personagem Renato, protagonista de *Também Somos Irmãos*, como o exemplo desse tipo de representação²⁹. Um homem de pele preta, habitante de uma comunidade carioca, mas que foi criado por uma família de pessoas brancas, portanto, difere dos seus semelhantes por ter sido educado sob os moldes de uma sociedade mais “civilizada e dominante”. No filme, Renato é um jovem estudante de direito, morador de periferia carioca, que teve parte de sua criação na presença de uma família de patrões brancos que capacitaram o rapaz, dando a oportunidade de estudar e buscar uma vida melhor. O contraponto a este personagem é justamente o de seu irmão na trama, Moleque Miro, interpretado por Grande Otelo, que recebeu a mesma criação que Renato, mas cresceu em revolta, optando por uma vida de falcatriuas em um mundo de crime e malandragem.

O negro de alma branca também surge como um intelectual desenraizado, distante da sua origem humilde, e repellido (ou ironizado) pelos brancos. Fora da ficção, dois poetas do século XIX comprovam essa terrível possibilidade : Tobias Barreto e Cruz e Souza (A vida infeliz desse último é tema de O poeta do desterro, 1999, filme de Silvio Back). Num filme importante e pouco conhecido, *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle, o advogado protagonista resume exemplarmente todas essas características, e também o jornalista do filme *Compasso de espera* (1973), de Antunes Filho, que não pertencem a nenhum dos dois mundos, vivendo no limbo da incerteza. Os filmes protagonizados por Pelé, o rei do futebol, possuem traços semelhantes. Seus personagens didaticamente

²⁹ RODRIGUES (2007), p.11.

“positivos” estão sempre muito distantes da realidade cotidiana da maioria dos negros brasileiros. (RODRIGUES, 2007).

Curiosamente, o elo entre *Também Somos Irmãos* (1949), amplamente discutido nesse tópico, e *Moleque Tião* (1943), seu antecessor no debate racial e social dentro do cinema brasileiro, inicia-se pela possibilidade de uma possível inspiração para a criação dos dois argumentos ter sido a mesma, a vida de Grande Otelo. Este trabalho enxerga uma série de semelhanças entre os enredos das duas obras da Atlântida. Além, obviamente, de ambas obras serem produções do mesmo estúdio, as equipes de produção e direção são praticamente idênticas, além da evidência do mesmo argumentista (Alinor Azevedo) e diretor-geral (José Carlos Burle) assinando os dois filmes. Possivelmente, de todas as produções da Atlântida Cinematográfica, as duas que mais se preocuparam em retratar a realidade do povo brasileiro e expressar um cinema realista alicerçado em estéticas e construções que criassem afinidade e pertencimento ao público nacional foram justamente as duas obras em questão, que de todas as posteriores, foram as que mais foram de encontro com o manifesto do estúdio de 1941, e conforme os próprios desejos de Alinor Azevedo e os demais idealizadores do filme, segundo entende-se pelos relatos do argumentista ao Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro.

Também é possível notar nos depoimentos dos envolvidos com o estúdio ao MIS-RJ a participação de Grande Otelo no além-filme da Atlântida. O ator possuía voz ativa nas decisões da produtora, tendo papel contundente e opinião valorizada entre os responsáveis pelas obras escolhidas para filmagem. No depoimento descrito, coletado em agosto de 1969, Otelo comenta sobre seu envolvimento nas raízes do estúdio que popularizou as chanchadas no Brasil. Na ocasião, uma reunião estava sendo realizada muito próximo ao local de fundação da Atlântida na Avenida Rio Branco, o Café Simpatia, icônica localidade que atravessou o irromper da década de 1920 até meados dos anos 1990. Por lá encontravam-se Alinor Azevedo, Moacyr Fenelon, Nelson Schultz, e os irmãos José Carlos e Paulo Burle. Grande Otelo passa nos arredores do local e é avistado pelo grupo. Assim, surge o convite ao ator de uma participação em uma “companhia de cinema”. Dessa maneira, nasceu o vínculo entre o artista e o estúdio.

Isto posto, passa a ser nítida a valorização às opiniões e ideias de Grande Otelo dentro da Atlântida, ainda mais com o filme de estreia do estúdio tratando-se de uma romantização de sua vida e início de carreira em terras cariocas. Além do mais, com o sucesso de *Moleque*

Tião (1943) nos cinemas, levando uma grande quantidade de espectadores às salas para consumirem um cinema popular brasileiro, nada mais justo do que a Atlântida tentar replicar a fórmula de um trabalho bem sucedido. As características que assemelham *Também Somos Irmãos* (1949) com partes da vida de Grande Otelo iniciam-se desde o primeiro conflito da trama. O fato dos irmãos Renato e Miro terem sido tutelados por uma família branca e mais abastada financeiramente.

Grande Otelo teve na vida alguns tutores de condição social mais favorecida e maiores possibilidades de arcar com as despesas do rapaz de viver da arte no início de sua juventude. Os primeiros que levaram o pequeno Sebastião para longe de sua cidade natal, Uberabinha, e para longe de sua mãe (que nunca mais voltara a ver) foram os Gonçalves, família de João Manuel e Isabel Parecis Gonçalves. O primeiro contato com o jovem talento foi ainda no interior de Minas Gerais, durante uma excursão da companhia de revistas da família, quando Abigail, filha do casal, conheceu e se encantou por Grande Otelo em uma apresentação no circo local. Sua boa impressão do jovem artista foi tamanha que a encorajou a convidá-lo para participar da peça que a companhia apresentaria no cinema da cidade. Teria sido esta a primeira vez que Grande Otelo executou um trabalho de maneira mais formal, contracenando com atores profissionais, mesmo que de um mambembe paulista.

A peça talvez tenha sido uma bobagem, mas teve muita importância na história pessoal e artística de Grande Otelo. Foi com ela que teve seu nome pela primeira vez na porta do teatro — era o “Pequeno Tião” — e sua primeira fala teatral. Uma só em toda peça, mas a primeira. Ocorreu quando um personagem perguntou a ele como poderia um preto ser filho de alemão. Resposta: — Mim estar alemão de *Sssantas Catarrinas*. (CABRAL, 2007. p. 29).

Chegando em São Paulo no início dos anos 1920, Otelo foi matriculado no Grupo Escolar do Arouche, para receber uma boa educação, enquanto era acompanhado por Abigail no trabalho de desenvolvimento dos seus dotes artísticos. O talento do jovem chamava a atenção dos professores e mestres com quem aprendeu, e surgiu de uma dessas passagens por escolas de canto e atuação, o apelido que carregou como um nome para toda a vida. O maestro e professor de canto italiano Fillipo Alessio, ao ouvir Otelo cantar, o definiu como um intérprete perfeito para Otelo di Verdi, a famosa ópera baseada na obra shakespeariana. O casual ocorrido, tido só como mais uma aula para Alessio, hoje colaborou veemente para a

formação da persona Grande Otelo no cenário artístico nacional, que carregou esse nome como principal identidade, até seu último suspiro.

Algo também muito curioso de se observar é a presença do apelido pejorativo “moleque” antecedendo o nome dos dois personagens. Como explicitado anteriormente, o termo origina de línguas nativas africanas, mais especificamente o bantu, falado em regiões lusófonas, como a Angola e o Moçambique, dentre outras partes da África Central e Austral. Devido à alta quantidade de africanos trazidos ao Brasil durante o período colonial para execução de trabalho escravo, essa expressão em questão e diversas outras popularizaram-se dentro das senzalas, ganhando voz em todos os povos, de todas as cores, ao redor da nação. No contexto colonial e pós-colonial brasileiro, “moleque” começou a ser usado de forma depreciativa para se referir a meninos negros, especialmente aqueles de classes sociais mais baixas ou que trabalhavam como serventes e ajudantes. O termo passou a carregar conotações de travessura, malandragem, indisciplina e marginalidade, refletindo os preconceitos raciais e sociais da época. Atualmente, mesmo que popularizado e ressignificado em certa maneira, a nomenclatura adquiriu uma forma neutra, referenciando-se à juventude de um indivíduo de forma puramente informal. Portanto, utilizando desse e de outros exemplos dentro dos trabalhos que protagonizaram Otelo nos feitos da Atlântida, percebe-se uma semelhança recorrente de sua biografia com os enredos dramáticos que percorrem as primeiras histórias contadas por esse estúdio.

E é possível que esse embaralho da vida real de Otelo com as tramas fictícias o tornaram o ator ideal para figurar em movimentos dentro do cinema brasileiro tão relevantes para um levante popular, como o próprio movimento cinematográfico no sudeste brasileiro que o cineasta Nelson Pereira dos Santos ia iniciando e dando sequência após seu bem sucedido *Rio, 40 Graus* (1955). O realismo carioca, predecessor ao Cinema Novo, escolheu Grande Otelo para figurar o rosto do seu povo em *Rio, Zona Norte* (1957).

As décadas de 1950 e 1960 recolocam a questão do nacional, porém, reelaborado-o e nomeando como nacional popular, portanto, havia uma busca pelo homem brasileiro. A imagem de Grande Otelo dialogava com esta procura, tanto que foi convidado por Nelson Pereira dos Santos para o filme *Rio Zona Norte*. Filme que iria permitir a Otelo outro tipo de personagem, explorando seu potencial mais dramático. (ARANTES, Luiz H. Anais do XXXV Simpósio Nacional de História - ANPFUH. São Paulo. 2011.

Dessa vez, Otelo era de fato o grande nome, o protagonista que carrega a trama do início ao fim. Em *Rio, Zona Norte*, Otelo encarna o sambista Espírito da Luz, um dedicado membro da escola de samba da comunidade onde mora, que carrega o mesmo objetivo de Tião em seu filme biográfico: tornar-se um sambista de sucesso e viver do seu grande sonho. Encarar em efeito comparativo os dois filmes nos permite fantasiar em um exercício imaginativo que Tião e Espírito são pessoas muito semelhantes em fases muito diferentes da vida. Enquanto o moleque Tião é um jovem do interior que partiu em busca de seu anseio de tornar-se um músico de renome na cidade grande, Espírito é um homem mais experiente, pai e trabalhador, que enxerga no samba um sonho distante, ainda que possível, que vale o seu esforço incessante pela paixão que o move diariamente.

Ambos são personagens factualmente palpáveis, e que se assemelham à história de vida de Grande Otelo em várias maneiras. Espírito da Luz, em específico, é a quem devemos analisar em relação à história de vida de Otelo, por representar uma espécie de maturidade que o ator também alcançara àquela altura de sua carreira. Otelo, já aos seus quarenta e poucos anos, carregava muito de sua realidade do período ao personagem, já que, em 1957, ano de estreia do filme, o experiente artista apresentava-se em diversos teatros e cassinos da capital carioca com espetáculos como “Rio de Janeiro a Janeiro”, “Metido a Bacana” e “A Baronesa Transviada” (este ao lado de Dercy Gonçalves)³⁰. Além disso, iniciava sua longa jornada na teledramaturgia brasileira com participações em programas como “Feliz Aniversário”, de Silvia Autuori, no Canal 6. Seu talento já era reconhecido nacionalmente, e seu nome arrastava multidões para os espetáculos após o devastador sucesso popular das chanchadas de um período próximo. *Rio, Zona Norte* serviu para Otelo como um reencontro com o seu eu do passado, mas em uma nova fase, com vivências maiores. Uma releitura de um personagem tão semelhante a Tião, mas dessa vez mais marcado pelas cicatrizes do tempo e as mazelas que o fazem criar cascas para enfrentar uma vida dura, mas sem desistir dos seus sonhos de menino.

Em suma, a comparação entre os enredos de *Moleque Tião*, *Também Somos Irmãos* e *Rio, Zona Norte* revela um percurso significativo na representação da realidade social brasileira no cinema. Embora separados por tempo e contexto, esses filmes compartilham

³⁰ CORREIO DA MANHÃ, ed. 19841. 29 de novembro de 1957. Disponível em [Correio da Manhã \(RJ\) - 1950 a 1959 - DocReader Web](#)

uma preocupação em retratar, através da história de vida de seus protagonistas, as dificuldades e aspirações dos marginalizados, particularmente os jovens pretos em comunidades carentes. A trajetória de Tião, em sua busca por ascensão social através da arte, ecoa *a posteriori* em Moleque Miro, que também enfrenta dilemas causados pelo seu tom de pele e condição social em *Também Somos Irmãos*.

A influência do primeiro longa ficcional da Atlântida como um dos precursores dessa temática socialmente engajada é praticamente inegável, especialmente considerando seu sucesso de público em relação às divisões de opinião da crítica da época para um filme inaugural de um estúdio emergente. Inicialmente focado em um cinema industrial e comercial, a Atlântida demonstrou com *Moleque Tião* a viabilidade de abordar questões sociais relevantes e, ao mesmo tempo, conquistar a audiência. Essa tendência se refletiu em produções posteriores como *É Proibido Sonhar* e culminou em *Também Somos Irmãos*, consolidando um ciclo de filmes engajados dentro da filmografia da produtora.

É crucial observar que a visão da branquitude na produção desses filmes, principalmente em *Também Somos Irmãos*, levanta questionamentos sobre a autenticidade da representação da experiência negra. Alinor Azevedo e José Carlos Burle, argumentista e diretor de ambos os filmes, trazem consigo suas perspectivas privilegiadas como homens brancos, o que pode resultar em uma interpretação romantizada ou superficial da realidade das comunidades retratadas.³¹

Em última análise, o exercício comparativo entre *Moleque Tião*, *Também Somos Irmãos* e *Rio, Zona Norte* demonstra a evolução da representação da realidade social brasileira no cinema brasileiro, abrindo caminho para um cinema mais engajado e consciente, como o próprio realismo carioca o fez, e posteriormente, o Cinema Novo. No entanto, a persistente necessidade de um olhar crítico sobre a perspectiva da branquitude na produção desses filmes permanece crucial para uma representação mais autêntica e complexa da experiência preta no Brasil.

³¹ As análises já trazidas neste trabalho de Orson Soares, filho de Grande Otelo, sobre *Também Somos Irmãos*, destacam essa problemática e a necessidade de um olhar mais crítico sobre a "bondade do branco" na abordagem de temas raciais.

4.3 - AS REMANESCÊNCIAS MUSICAIS DE *MOLEQUE TIÃO*

Como um produto de sua época, inserido em um contexto cultural de brasilidade e musicalidade, *Moleque Tião* também apresentou esta vertente como uma das principais figuras de linguagem dentro de sua obra, sucedendo possivelmente a década que introduziu os maiores clássicos do cinema cantado no país. Nos anos 1930, previamente ao trabalho da Atlântida, o cinema brasileiro teve um grande momento de crescente presença de filmes com obras cantadas, como os marcantes *Alô, Alô, Brasil!* (1935) de Wallace Downey, e *Alô, Alô, Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga. As duas obras da Cinédia que exploraram o ainda muito recente advento do som dentro do cinema trouxeram Mesquitinha, Jaime Costa, Ary Barroso, Dircinha Batista, Carmen Miranda, Sílvio Caldas, dentre outros ilustres da música brasileira da década para corroborar com a introdução do cinema como um aliado da cultura do consumo musical de entretenimento no Brasil, além dos já tradicionais cassinos e o próprio carnaval. Os clássicos da Cinédia figuraram por muitos anos como a representação mais fidedigna dentro da sétima arte do samba carnavalesco brasileiro, os populares *filmusicarnavalescos*, expressão cunhada por Alex Viany.

Em 1939, a Sonofilmes, outra importantíssima iniciativa brasileira dentro do novo cinema falado, lança *Banana da Terra* (1939), estrelado por Carmen Miranda e Almirante. O filme eleva a atriz luso-brasileira ao auge de seu sucesso com a perpetuação de sua famosa caracterização de “baiana”, com o vestido bufante e o arco de frutas na cabeça, além de trazer a interpretação da famosa canção *O Que É que a Baiana Tem?*, composta por Dorival Caymmi. De toda maneira, e impulsionado pelo sucesso que os filmes musicais fizeram, o cinema brasileiro passou a ser ditado por esse padrão popular, que atraía o público às salas, e criava aos poucos um *star system* totalmente brasileiro, elevando os nomes dos intérpretes, atrizes e atores culturalmente, não só no cinema como no rádio.

O samba, é portanto, lugar de diálogo, de intervenção e crítica social, usando da poesia, da melodia e do humor. Esse humor irônico, cheio de duplos sentidos e ferino que a canção popular está ajudando a consolidar na Capital Federal, se espalha pelas mídias como o disco, o rádio, a imprensa escrita e o cinema, o que é nítido em *Alô Alô Carnaval*. Ali, como uma extensão dos sambas, o ambiente letrado e estrangeirado é falso e postiço, enquanto o meio nacional, apesar de escrachado, gozador e irreverente com as desnecessárias e postizas práticas sociais, é simples e verdadeiro. (SCHVARZMAN, 2006).

É nesse cenário que emergem as aspirações culturais da Atlântida, culminando em *Moleque Tião*. Não por acaso, a escolha do elenco do filme traz estes indícios logo de cara. Grande Otelo, cuja história de vida inspira o filme, era notoriamente um intérprete musical de sucesso, sempre preenchendo de admiradores os assentos do Cassino da Urca com seus números, e inclusive nos cinemas. Antes de *Moleque Tião*, Otelo trabalhou em *João Ninguém* (1937), produção da Sonofilms que trazia Mesquitinha como diretor e protagonista da obra. A fita, inspirada em um samba de Noel Rosa, trazia, além de outras interpretações, “Sonhos Azuis”, valsa de João de Barro e Alberto Ribeiro. A obra marcante do final da década é registrada como a primeira vez que se ouviu a voz de Grande Otelo no cinema (CABRAL, 2007).

Sobreviveram ao tempo quatro canções da obra de *Moleque Tião*, sendo elas: “Brasil, Coração da Gente” e “Meu Barco é Veleiro”, ambas de autoria do pernambucano José Carlos Burle, diretor da película, além de um competente sambista. Já *Promessa* e *A Vida em Quatro Tempos* são de autoria de Custódio Mesquita, que figurou como o galã do filme, dividindo grandes momentos de tela com Grande Otelo. Mesquita compôs *Promessa* em parceria com Evaldo Ruy, e *A Vida em Quatro Tempos* juntamente de Paulo Orlando. Todas as gravações das músicas em questão contaram com a participação de Mesquita no arranjo e orquestra. Como intérprete principal, as canções de Burle foram entoadas na voz de Nelson Gonçalves, enquanto as demais foram cantadas por Sílvio Caldas. Nenhuma das canções remanescentes do filme com reproduções radiofônicas tiveram interpretação de Grande Otelo.

Destrinchando um pouco mais sobre cada uma das canções, começando por “Meu Barco é Veleiro”, existe uma curiosa suposição sobre a autoria dessa música. José Carlos Burle, pernambucano natural de Recife, nasceu em 1910 e cresceu sob a luz das grandes movimentações portuárias no litoral pernambucano. Compositor com uma carreira de sucesso, Burle escreveu canções como “Meu Limão, Meu Limoeiro”, interpretada por Wilson Simonal, e “Cabocla”, gravada por Ary Barroso. O respeitado nome do artista e o enriquecimento de suas letras em canções levantam a suspeição do uso de referências externas para a criação de suas obras. A música em questão interpretada em *Moleque Tião* vai de encontro a esse raciocínio. Os pesquisadores Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola, em seu trabalho em artigo “A canção popular, a pesquisa folclórica e o legado preservacionista: Elsie Houston e o documentário sonoro”, trarão como artefato arquivístico a existência da partitura

de um lundu³² originário de Pernambuco, localizada fisicamente na Biblioteca Nacional da França. A canção era executada por trabalhadores braçais do porto de Recife, carregadores de piano, especificamente.

O instrumento chegava no porto da cidade e um grupo de carregadores colocava o piano na cabeça e ia cantarolando nas ruas de paralelepípedo. “Com mais de trezentos quilos de piano na cabeça, os carregadores de Recife davam ritmo, embalo e força à caminhada entoando esse e outros cocos tradicionais” (BINAZZI; EVANGELISTA, 2019, p. 74).

Oficialmente, para os registros da Biblioteca Nacional, a revista carioca “O Tico-Tico” em 1921 atribuiu a autoria dos versos e partituras da melodia popular para o jornalista, escritor e também compositor recifense Eustórgio Wanderley. O lundu na publicação da revista é creditado dentro de um gênero conhecido por côco praieiro do Norte, ou simplesmente um côco nortista. Sua letra assim se dá:

Meu Barco É Veleiro

(Côco praieiro do Norte)

I

Côro: — Meu barco é veleiro

Nas ondas do “má”

Solo: — Quando parte do estaleiro

A saudade fica lá ó yayá!

II

Côro: — Meu barco é veleiro, etc.

Solo: — É tão leve e tão maneiro

Como as pennas de avoá, ó yayá.

III

Côro: — Meu barco, etc.

³² Lundu: Peça popular apenas cantada, de caráter brejeiro, derivada da dança do mesmo nome, muito em voga nos salões da sociedade colonial, a partir do século XIX, influenciando em algumas formas do folclore brasileiro atual. (MICHAELIS, 2015).

*Solo: — É o barco derradeiro
Que terei de pilotá, ó yayá.*

IV

Côro: — Meu barco é veleiro, etc.

*Solo: — Vou, mas elle, ao ceu certo
Para nunca mais vortá, ó yayá.*

V

Côro: — Meu barco é veleiro, etc.

*Solo: — Si navega um dia inteiro
Na Orópa vae pará, ó yayá.*

VI

Côro: — Meu barco, etc.

*Solo: — Esse barco tem o cheiro
Do jasmim e resedá, ó yayá.*

VII

Côro: — Meu barco, etc.

*Solo: — Meu coração é o gageiro,
E eu no leme a governá, ó yayá.*

VIII

Côro: — Meu barco, etc.

*Solo: — Sua véla é um pandeiro
Onde o vento vae tocá, ó yayá!...*

Recife - 1921.

(Trecho retirado de edição 0828 de 1921 da revista *O Tico-Tico*, Rio de Janeiro via Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional).

Como tradicionalmente ocorre em cantigas de roda e músicas populares, é muito comum que a letra da composição sofra alterações, passe por regionalizações ou crie novos contextos. Ao que tudo indica, não foi diferente com “Meu Barco é Veleiro”. Dez anos após o primeiro registro e designação de uma autoria à canção, em 27 de maio de 1931, a mesma revista *Tico-Tico* registrou mais uma vez trechos do conto de Eustórgio Wanderley, só que com algumas alterações antes não vistas na letra da canção. Na versão de 31, aparecem as

estrofes: “ — Meu barco é veleiro, nas ondas do *má*; Esse barco é o primeiro em que eu pude *navegá*. Ó *Yayá!* Meu barco é veleiro, nas ondas do *má*; É o barco mais ligeiro, desde *Orópa* ao Ceará. Ó *Yayá!*” As alterações podem ter sido causadas de forma natural, como um “telefone sem fio” de tempos em tempos.

O que chama mais atenção, no entanto, é que não foram só essas duas versões ligeiramente diferentes que surgiram da canção. A pesquisadora e cantora franco-brasileira Elsie Houston, nome ainda pouco difundido na academia, após uma extensa pesquisa na região Norte e Nordeste sobre músicas e manifestações culturais dos povos daquelas regiões, lança a obra *Chants populaires du Brésil*, em 1930. Neste livro, que possuía duas versões impressas no Brasil³³, Houston traz uma série de raríssimas peças culturais produzidas por mentes populares fascinantes, uma compilação do cancioneiro popular que estariam sob o risco de desaparecer como emboladas, lundus, temas de macumba, cantigas de desafio, modinhas, canções infantis e cantos indígenas (LEMOS JR, GOSCIOLA, 2021).

No trabalho literário de pesquisa de Houston encontrou-se portanto mais uma versão da canção “Meu Barco é Veleiro”, dessa vez, sem indicação alguma a quem se dava a autoria original, tendo sido registrada pela pesquisadora em 1929 apenas por sua descrição do relato de existência. Posteriormente, em 1938, a heróica Missão de Pesquisas Folclóricas liderada por Mário de Andrade (à época, chefe do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo) mais uma vez percorreu o Norte e Nordeste do Brasil para registrar as manifestações culturais que tivesse a oportunidade de presenciar. Em uma das missões, foi flagrada no litoral recifense a canção sendo entoada por um grupo de mulheres³⁴.

Décadas e décadas se passaram, e em junho de 2019, uma regravação do côco nortista tradicional foi realizada pela iniciativa Goma-Laca, grupo idealizado por Biancamaria Binazzi e Ronaldo Evangelista, que atua como um centro de criação e pesquisa dedicado ao universo musical brasileiro. Na letra dessa versão da canção (e talvez a mais alicerçada ao

³³ (Acervo Tinhorão do Instituto Moreira Salles-RJ e Instituto de Estudos Brasileiros da USP-SP)

³⁴ O registro feito pela Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade pode ser acessado de forma on-line pelo acervo digital do CCSP (Centro Cultural São Paulo) mediante link direto do sítio: https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/meu-barco-e-veleiro/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&search=Meu%20Barco%20%C3%A9%20Veleiro&pos=0&source_list=collection&ref=%2F

julgo popular), nota-se uma enorme diferença em comparação à publicada pela revista *O Tico-Tico* em 1921, e assim se apresenta:

Meu Barco é Veleiro

(Dom. Público / Adaptação de Biancamaria Binazzi, Ronaldo Evangelista, Alessandra Leão)

Meu barco é veleiro nas ondas do mar

Maria Capitulina, vamos o campo girar, iaiá

“Vamo” pra boca da mata ver a pancada do mar, iaiá

Se você não me queria para que me acarinhou, iaiá

Vou me embora, vou me embora pro Brejo da Madre Deus, iaiá

Que aqui não tem valente, que a valente aqui sou eu, iaiá

Vou me embora, vou me embora, tenho rosa que apanhar, iaiá

Mana vamo-nos embora, que o vapor tá na estação, iaiá

É de noite, tenho medo do buraco do pavão, iaiá

Corto cana, amarro cana, quinze dias ou três semanas, iaiá

Quatro com cinco dá nove, três vez sete é vinte e um, iaiá

Da minha casa pra tua passa um riacho no meio, iaiá

Tu de lá da um suspiro, eu de cá suspiro e meio, iaiá

Ô se importe cada qual mas com a vida de cada um, iaiá.

Nesta versão, mais do que todas as outras, nota-se uma drástica mudança na letra, e centralizada em uma narrativa feminina, relacionando o abandono das terras em busca de uma nova realidade, movidas pela valentia e vigor físico por fruto de seu trabalho braçal. A variedade cultural apresentada em todas as versões angariadas da mesma canção são fascinantes, e remetem à pluralidade cultural do Brasil, que se recria na mesma complexidade em que se cria. Por fim, finalmente, chega-se à versão de “Meu Barco é Veleiro” apresentada em *Moleque Tião* (1943), de autoria de José Carlos Burle e interpretada por Nelson Gonçalves. Não se tem registros ao certo do momento em que a música é reproduzida no filme, só o que se sabe é o tom de um samba mais melancólico, com uma composição trágica de um amor distante.

Meu Barco é Veleiro

(Intérprete: Nelson Gonçalves / Composição: José Carlos Burle)

Meu barco é veleiro

Das ondas do mar

Vive navegando pra lá e pra cá

Num porto seguro eu vou ancorar

Meu amor querendo

Nunca mais ei de embarcar

Seu nome escrevi na areia

O mar carregou

Escrevi no arvoredo

O fogo queimou

Escrevi no pensamento

O tempo apagou

Escrevi dentro do peito

Nunca mais me abandonou

Meu barco é veleiro

Das ondas do mar

Vive navegando pra lá e pra cá

Num porto seguro eu vou ancorar

Meu amor querendo

Nunca mais ei de embarcar

Já vi nascer lua cheia

Por trás do mar

E o sol de manhã cedo tudo dourar

Já vi de estrela no céu

Muito melhor

Depois que te vi de perto

Nada mais eu pude olhar

A hipótese que se levanta dentro desse raciocínio sobre as várias versões de “Meu Barco é Veleiro” trazidas por esta pesquisa, que inclina-se a uma confirmação, alinha o aspecto de seu teor popular nas primeiras aparições, as transições entre côco nortista para um

samba característico, e a demonstração de um caráter metamórfico de uma canção banal. As indicações vislumbram uma forte possibilidade de que de fato José Carlos Burle, que viveu sua infância e adolescência em terras pernambucanas, foi também influenciado por sua regionalidade em criar uma nova versão da cantiga de rua, desta vez em samba, para exaltar além de sua identificação com seu estado de origem, a pluralidade popular que *Moleque Tião* almejava, na tentativa proposta pela Atlântida Cinematográfica de um filme elementar para a identificação pluricultural do Brasil naquela circunstância, movendo não só brasileiros da região sudeste às salas de cinema, mas também migrantes nortistas e nordestinos, que buscavam, assim como todos os demais brasileiros de todas as regiões, uma possibilidade de visões correlacionadas do povo com a história retratada nas telas. Embora não seja possível afirmar que todas as versões de “Meu Barco é Veleiro” sejam adaptações de uma mesma música, faz-se notar pela variedade de letras diversificadas, o poder do pertencimento através da regionalização, visto que, a cada novo formato, a canção fortalecia-se em personalidade e narrativas para o cunho popular.

Partindo para as demais canções presentes em *Moleque Tião*, a música responsável pelo encerramento triunfante do filme foi “Brasil, Coração da Gente”. Interpretada por Nelson Gonçalves, que também figurou no elenco principal do filme com um papel coadjuvante, é possivelmente a música de maior sucesso e relevância após o lançamento da película. “Brasil, Coração da Gente” era apresentada em programas de rádio com frequência, tendo sido mais corriqueiramente presente na grade da extinta Rádio Mauá, sediada no Rio de Janeiro³⁵. Burle, autor da canção, em entrevista ao MIS-RJ, afirma que sua obra musical inspirou Ary Barroso a compor e gravar “Aquarela do Brasil”, uma das canções mais populares da história 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 canção que ganhou o mundo na voz de Carmen Miranda foi, antes de alcançar seu auge, uma encomenda feita por Jardel Jércolis, patrão e tutor de Grande Otelo em sua pré-adolescência nos teatros de revista. A música figurava um

³⁵ Correio da Manhã (RJ), ed.15826/1946. 8 de junho de 1946.

número dentro da peça *Maravilhosa*, do mesmo ano, e foi interpretada nos palcos por Déo Maia e pelo próprio Otelo. Alguns anos após o ocorrido e com o nome de Barroso sendo reconhecido pela mídia cultural, a música voltou à cena em 1952, e por lá ganhou seu maior alcance popular, quando o já consagrado Grande Otelo volta a cantá-la, dessa vez nas telas do cinema, auxiliado brilhantemente por Eliana Macedo. O ocorrido deu-se em *Carnaval Atlântida* (1952), a grande obra carnavalesca e de chanchada do estúdio carioca, e também dirigida por José Carlos Burle, possibilitando assim a suposição do estreitamento da relação entre o cineasta e o músico que vinha sendo construída desde a década de 1930.

“Brasil, Coração da Gente”, preservada pelo Museu de Imagem e Som (RJ), interpretada por Nelson Gonçalves, apoiado por Custódio Mesquita e sua orquestra, gravado na RCA Victor Rádio S.A. Rua Visconde da Gávea (RJ), encontra-se no lado A do disco 80-0117, lado oposto à gravação de “Meu Barco é Veleiro”.

Brasil, Coração da Gente

(José Carlos Burle)

Bahia, de igrejas velhas, coloniais

Recife, de rios mansos e coqueirais

No norte, do Amazonas até o Pará

Correm lendas nas florestas e festas de boi bumbá

E o Rio, São Paulo e Minas, o Sul inteiro

Na ponta desse enorme coração

E as bandeiras, com fé em desprendimento

Levaram por monumento ao coração brasileiro

Brasil, Brasil

Do litoral ao sertão

Do Oiapoque ao Chui

Sob uma mesma bandeira

Toda uma raça altaneira

Trabalha e luta por ti

Brasil, Brasil

*Chamaste pelo teu povo
Teu povo ouviu
E como em Guararapes
Com seus tacapes, a demonstrar que te ama,
Brasil.*

Prosseguindo com a análise das canções de *Moleque Tião*, chegamos em *Promessa*, música de autoria de Custódio Mesquita, e gravada na voz de Sílvio 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 Sílvio Caldas. E em 43, *Promessa* é entregue como uma síntese da proposta da Atlântida em *Moleque Tião*, ao 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 Sílvio Caldas.

Promessa, que à época que foi lançado "causou estranheza e chamou a atenção". Como visto na primeira parte tem dezesseis compassos, sendo que um novo breque (o do compasso 16) articula a entrada da segunda parte, esta com vinte compassos. Ainda há uma terceira parte, ainda maior, com trinta e dois compassos. Todas elas têm características harmônicas particulares, privilegiando, em distintos momentos, as regiões de tônica (inclusive no homônimo menor), subdominante e dominante, em cujo detalhamento estenderia muito o alcance dessas análises, o que não desejamos para o momento, mas suficientes para apontar considerações já feitas sobre esse samba: "Custódio dá a entender que, da forma como muita gente boa atualmente faz música, poderia fazer só com o *Promessa* uns três ótimos sambas" (NASCIMENTO, 2001).

Vale ressaltar que *Promessa* possuía a co-autoria de Evaldo Rui, radialista, comentarista esportivo e também sambista. Teve grande carreira no rádio carioca, tendo passado por estações como Educadora, Nacional, Guanabara, Philips e Mauá (aonde ocupou o cargo de diretor artístico). A parceria de Rui e Mesquita foi longínqua e de grande sucesso,

tendo sido entregues dezenas de sambas para o mundo, dentre eles, clássicos como *Como os Rios que Correm pro Mar* e *Ninho Deserto*, românticas que embalam as valsas da maior parte das décadas de 1930 e 1940. Notadamente um sentimentalista incorrigível em suas canções, Pedro Paulo Malta, em matéria escrita para o portal da Discografia Brasileira do Instituto Moreira Salles, descreve Evaldo Rui como um mestre da “dor-de-cotovelo”.

Embora não há uma confirmação oficial do momento em que *Promessa* foi reproduzido durante o filme, porém baseado no teor melancólico da música, especula-se 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. O samba pensado para o filme de 1943 que habita como estudo de caso deste trabalho, gravado na RCA Victor Rádio, ocupa o lado A do disco 80-0118, e assim se dá a letra de autoria de Custódio Mesquita e Evaldo Rui, interpretada por Sílvio Caldas:

Promessa

(Custódio Mesquita / Evaldo Rui)

Senhor do Bonfim

Seu filho plantou

Mas o sol insistente no céu

Toda terra secou

Pedi pra chover

Pro verde voltar

E até hoje ainda estou esperando essa chuva chegar

Rezei reza à bessa, fiz uma promessa, segui procissão

Comprei uma vela, acendi na capela, rezei uma oração

Olha, o meu gado está morrendo

O meu povo chorando, o meu campo torrando

O Senhor me esqueceu

Andou choviscando, andou peneirando

*Chover, não choveu
Mas quem sou eu pra reclamar*

*Podes me castigar pois blasfemei
Senhor, sei que um dia há de chover
O rio há de correr a chuva em cachoeira
Há de descer molhando a terra
Tão dura do sertão
Livre do sol então expulso deste céu de anil
Vai chover no coração do Brasil*

*Olha, o meu gado está morrendo
Minha gente chorando, o meu campo torrando
O Senhor me esqueceu
Andou chuviscando, andou peneirando
Chover, não choveu*

Por fim, a última da lista de músicas remanescentes citadas anteriormente, *A Vida em Quatro Tempos*, de autoria conjunta entre Custódio Mesquita e Paulo Orlando, também interpretada por Silvío Caldas. Um samba mais curto, com poucas estrofes e uma letra ligeira, essa canção possui um caráter mais espirituoso, narrando a trajetória de um casal, iniciando como namorados recém apaixonados até a fase do casamento e chegada dos filhos. Sua duração de 02:34 é tomada em sua maioria pela rica parte instrumental executada pela orquestra de Mesquita.

Com início no compasso 41, notamos uma progressão harmônica por quartas ascendentes (ou quintas descendentes) que parte do Fá sustenido com sétima e chega até o Sol maior, percorrendo meio ciclo ao longo de seis compassos. Nos versos *dez anos depois nós dois / não somos dois, somos dez!*, está o arremate há pouco mencionado. No compasso 46 há uma quebra na sequência melódica, provocada tanto pela adoção do Sol maior, emprestado do modo menor de Lá, quanto pelo arrefecimento do fluxo rítmico sincopado, na substituição da síncopa (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) pelo anapesto (colcheia-semicolcheia-semicolcheia). O movimento harmônico é, após o Sol maior, o da

cadência V7-I, mas para o F#m e não para o A, como dito passando, antes do C#7, pelo seu dominante individual G#7, configurando a sequência G- G#7- C#7- F#m.

A disposição dos acordes e a quebra do fluxo rítmico, pontuada pela tríade de sol descendente na melodia, abrem caminho para o desfecho insólito que envolve ainda, dada a necessidade de articular o fim da frase (B) com o início da reexposição instrumental da melodia da primeira parte (A), o aditamento de um compasso extra, que 'sobra' dos dezesseis compassos da frase como quer sugerir a barra dupla que incide ao término do compasso 48. A preparação para esse Lá maior é feita pelo uso simples do dominante primário, E7, depois da interpolação do substituto do seu dominante individual (B7), o F7, conforme os momentos finais do trecho transcrito acima. (NASCIMENTO, 2001).

Como mais uma composição de sucesso, assuntos sobre *A Vida em Quatro Tempos* surgiram também nos tablóides cariocas. No jornal *A Noite*, em edição suplementar de rotogravura de 1943, exalta-se na seção de Melodias do Momento o samba de Mesquita e Orlando como um legítimo “*big hit*”, inclusive ressaltando que foi muito solicitado ao periódico à época a letra da canção na íntegra, ao qual o jornal o fez, publicando toda a composição em sua seção especial dedicada ao rádio. As demais poucas aparições sobre a canção nos jornais cariocas remetem à localização do disco para aquisição, que levava a gravação deste samba, tanto quanto *Promessa*, na sua outra face. *A Vida em Quatro Tempos*, gravado na RCA Victor, ocupa o lado B do disco 80-0118-B, e assim se dá a letra do samba interpretado mais uma vez na voz de Sílvio Caldas:

A Vida em Quatro Tempos

(Custódio Mesquita / Paulo Orlando)

Namorados, numa rua

Sozinhos pela calçada

No céu, estrelas na lua

Na terra, nós dois. Mais nada

Noivos em casa

Anoitece, beijos, carinhos, ninguém

Voa o tempo e a gente esquece

O tempo que o tempo tem

Casados, igreja, abraços

Papai, mamãe, despedida

Enfim sós, mil embarços

Parou de repente a vida

Depois a realidade

Do tempo a correr, bebês

Dez anos depois, nós dois

Não somos dois, somos dez!

Por certo, as canções interpretadas na obra cinematográfica da Atlântida são, assim como o conteúdo remanescente que circula toda a história dessa película, obras de arte atemporais resgatadas pelo esforço de restauradores(as) e preservadores(as) da cultura audiovisual brasileira. Elas só podem ser apreciadas graças ao trabalho heroico destes amantes da história e tradutores do arquivo nacional, permitindo que o legado intelectual de nomes como Custódio Mesquita, seus parceiros de composição, intérpretes e regentes seja levado adiante através de trabalhos como este e os demais futuros aos quais esses artistas inspiram e continuarão inspirando ao decorrer das décadas.

5. CONCLUSÃO

A inspiração deste trabalho, desde o princípio, foi a rica história do cinema brasileiro, que constantemente tem sido deixada de lado por conta do alto volume de produtos internacionais, com investimentos estratosféricos, que massacram qualquer competição em termos de igualdade. Aliado à essa paixão pela cinematografia local, era preocupação do projeto demonstrar a identidade do povo brasileiro impressa nas fitas do passado, e nenhum estudo de caso promovia tanta importância para o debate quanto *Moleque Tião*, que não pôde ter nem o direito de existir para ser assistido pela posteridade. Um filme que não resistiu fisicamente, mas perdurou em ideais através de tantas outras mídias, e que involuntariamente teve seu pós-vida nas inspirações e influências que o cinema negro e social deste país produziu e produz até hoje. O objetivo sempre foi traçar o legado que a obra da Atlântida

Cinematográfica carregou para sétima arte brasileira, examinando seu impacto tanto na produção quanto nas discussões sobre raça e representação social no cinema. A análise do filme, em conjunto com obras posteriores evidenciou um percurso significativo na representação da realidade social brasileira no cinema, particularmente a experiência de jovens pretos em busca de seus sonhos em um contexto marcado por desigualdades.

Apesar de sua curta existência em sua forma original, *Moleque Tião* deixou uma marca indelével no nosso cinema, como precursor de uma abordagem socialmente engajada e como um marco na representação da negritude no cinema nacional. A iniciativa da Atlântida em produzir um filme inspirado na biografia de uma estrela crucial da nossa arte, Grande Otelo, um dos maiores artistas do país, demonstrou a viabilidade de unir crítica social ao, também muito desejado pelos idealizadores: sucesso comercial. Glauber Rocha destaca muito bem *Moleque Tião* como uma "epítome do realismo carioca", um cinema comprometido com a verdade e a representação da realidade social. Factualmente, mesmo que em uma distante década de 1940, esse filme não teve medo de estampar um jovem preto no cartaz e convidar às salas ao redor do Brasil um novo público, que queria “se ver” nas telonas, e assistir de forma palpável a abordagem de temas como pobreza, desigualdade social e racismo.

É importante, no entanto, reconhecer as limitações de *Moleque Tião* e de filmes posteriores que abordaram a temática racial, considerando a perspectiva da branquitude em sua produção. As análises contemporâneas apontam para a necessidade de um olhar crítico sobre a representação da experiência negra em filmes produzidos e dirigidos por homens brancos. A romantização ou superficialização da realidade das comunidades negras, como apontado nas críticas a *Também Somos Irmãos*, por exemplo, que ressaltam a importância de uma participação mais ativa de cineastas pretos na produção de narrativas sobre a negritude. A discussão sobre o olhar da branquitude dentro dessa cinematografia histórica nacional do cinema popular e social é impossível de ser ignorada, e deve ser levada em consideração sempre que a temática é levantada. De todo modo, o “fazer cinema” sempre foi, desde sua criação, uma prática elitista, de poderio financeiro necessário, e investimento alto. Os artifícios que democratizaram (ainda que de forma gradativa) a confecção do audiovisual a nível mundial ainda são muito recentes, como o uso de aparelhos celulares para contar narrativas, dentre outros, o que levanta até mesmo a questão do que configura-se o “cinema” com essas novas formas de realizá-lo e distribuí-lo. Independentemente, o passado construiu na nossa cinematografia um meio de incluir classes sociais desfavorecidas (alegoricamente

ou não) e, assim como a ciência, possui seu valor e reconhecimento creditados pelo pioneirismo, mas segue constantemente refutado por obras atuais que possuem seu lugar de fala e vivência nas realidades retratadas, seja na representação das periferias quanto na complexidade da vida de pessoas pretas e brasileiras. E que assim se perpetue.

O estudo de *Moleque Tião* e seu legado ressalta a importância da pesquisa e da preservação da história do cinema brasileiro. A perda do filme original evidencia a fragilidade do acervo cinematográfico nacional e a necessidade de investimentos em restauração e digitalização de obras que correm o risco de desaparecer. A recuperação histórica da popularidade e da influência do filme biográfico de Grande Otelo contribui para a valorização do cinema brasileiro e para o reconhecimento de sua importância na construção da identidade nacional. Portanto, é sempre válido destacar, além das centenas de colecionadores espalhados ao redor do país, com seus acervos pessoais que reluzem o passado, o grande trabalho no resgate da nossa história contada em quadros sequenciais feito por cinematecas e acervos ao redor de todo o Brasil, como a Cinemateca Brasileira, os Museus de Imagem e Som de Rio de Janeiro, São Paulo e outros estados, a ABPA- Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, a Montanha Russa Cinematográfica, dentre outras instituições e iniciativas não remuneradas que praticam esse trabalho heroico de manter viva a origem da sétima arte do Brasil, tão rica e vasta, e muitas vezes esquecida pelo seu povo.

Em conclusão, *Moleque Tião* se consagra como um marco na cinematografia brasileira, um instrumento que alavancou, direta ou indiretamente, um ciclo de filmes engajados socialmente, abrindo caminho para uma representação mais complexa da realidade social e racial do país. Seu legado permanece vivo na produção contemporânea e inspira a busca por um cinema que reflita a diversidade e a riqueza criativa do povo brasileiro. Registre-se também a importância e relevância da ciência neste trabalho de resgate, com investimentos em pesquisa e preservação da história do cinema nacional, fundamentais para garantir que obras como *Moleque Tião* continuem a influenciar e a inspirar as futuras gerações de cineastas e espectadores. Para que mais jovens possam crer em seus sonhos, para que corram atrás de seus objetivos, e os alcance aonde eles estiverem. Bendito o dia em que o jovem Tião decidiu deixar Uberabinha. O resto é história.

6. BIBLIOGRAFIA

ARANTES, L. H. M. **Teatro e Memória na Trajetória e na Cena de “Moleque Tão Grande Otelo”**. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH. 1 jul. 2011.

ARAÚJO, Joel Zito Almeida de; COUCEIRO, Solange Martins. **A negação do Brasil: identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo: uma biografia**. São Paulo: Editora 34, 2007.

CARNEIRO, Ana Marília Menezes et al. **Cinema e censura nas ditaduras militares brasileira e argentina**. 2019.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema negro brasileiro**. São Paulo: Papyrus Editora, 2022.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Imagens do Negro no Cinema Brasileiro: o período das chanchadas**. São Luiz, MA: Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão -UFMA, Ano XIX, n. 12, jan./jun. 2013.

DOS SANTOS CARVALHO, Noel. **Racismo e Anti-Racismo no Cinema Novo**. UNICAMP, Encontro Socine 11º, Rio de Janeiro (RJ), 17 a 20 de outubro de 2007.

FERNÃO RAMOS; SCHVARZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

FERREIRA, Sandra Cristina Novais Ciocci. **Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962**. São Paulo: UNICAMP, 2010.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **Cinema Carioca nos anos 30 e 40: os filmes na tela da cidade.** São Paulo: Annablume: Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2003.

GONÇALVES, Márcia de Almeida. **"História ou romance? A renovação da biografia nas décadas de 1920 a 1940."** Minas Gerais: Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte 13.22 (2011): 119-136.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas Rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais / Saidiya Hartman; tradução Floresta.** São Paulo: Fósforo, 2022.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Cinema em verde amarelo: Gilberto Freyre e Mário de Andrade na obra de José Carlos Burle.** 33º Encontro Anual da ANPOCS; GT 30: Pensamento Social no Brasil. Caxambu; out. 2009.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística.** Bahia: Afro-Ásia, p. 77-125, 2013.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993).** Tese de Doutorado. São Paulo: USP - Universidade de São Paulo, 2013.

LEMOS JUNIOR, Urbano; GOSCIOLA, Vicente. **A canção popular, a pesquisa folclórica e o legado preservacionista: Elsie Houston e o documentário sonoro.** Música Popular em Revista, Campinas, SP, v. 8, n. 00, 2021.

MAUROIS, André. **Aspects of biography.** New York: D Appleton & Company, 1929.

MELO, Luís Alberto Rocha. **"Estouro na praça": Alinor Azevedo, Alex Viany e a Comédia Musical Carioca.** São Paulo: Ed. Caligrama (São Paulo. Online), v. 1, n. 2, 2005.

MELO, Luís Alberto Rocha. **Alinor Azevedo e o cinema carioca / Luís Alberto Rocha Melo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

MENDONÇA, Leandro José Luz Riodades de. **Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro**. ECA-USP, São Paulo, 2007.

MOURA, Roberto. **Grande Othelo - Um Artista Genial**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. **“O fantasma de um clássico”**: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935). Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 36, núm. 32, julho a dezembro, 2009, pp. 137-157. São Paulo: USP - Universidade de São Paulo, 2009.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. **Custódio Mesquita: o que o seu piano revelou**. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

NETO, Arthur Autran F. DE S. **O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro: Ontem e Hoje**. In: XXXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Curitiba-PR, 2020.

NORA, Pierre et al. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, São Paulo: PUC-SP, 1993.

ROCHA, Adriano Medeiros da; ROCHA, Anderson Medeiros da. **A contribuição de Fenelon no cinema brasileiro**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIV: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. FAMINAS, Rio de Janeiro, 2009.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

RODRIGUES, João Carlos. **Arquetipos e caricaturas do negro no cinema brasileiro**. Cinémas d’Amérique latine, v.15, Toulouse (FRA), 2007.

RODRIGUES, Luiz Antonio. **O afundamento de navios e os protestos de rua no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial**: estrangeiros na mira da imprensa. 30º Simpósio Nacional de História. Recife, 2019.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SANTOS, Douglas De Abreu Pestana dos. **Cinema negro**: Uma revisão crítica das linguagens. Organizado por Celso Luiz Prudente e Rogério de Almeida. São Paulo: FEUSP, 2022.

SANTOS, Tadeu Pereira dos, 1978. **Entre Grande Otelo e Sebastião**: tramas, representações e memórias. Uberlândia: Instituto de História (INHIS) da UFU, 2016.

SILVA, Camila Delfino da et al. **Grande Otelo**: um pícaro na cena brasileira. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes, 2012.

SIRINO, Salete Paulina Machado; PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. **Cinema brasileiro na escola**: pra começo de conversa. Curitiba: UNESPAR, 2014. 248p.

SOARES, Orson. **A bondade do branco**: olhar da branquitude sobre a questão racial no filme Também Somos Irmãos. Jundiaí, São Paulo. 1ª edição. Paco, 2021.

UCHÔA, Fábio; ADAMATTI, Margarida. **Morte e intelectualidade na obra de Jean-Claude Bernardet**. Uberlândia: Fênix-Revista de História e Estudos Culturais, v. 19, n. 1, p. 204-223, 2022.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993. 164 p. ISBN 85-7106-054-1.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Editora 34 2007.

6.1 FONTES PRIMÁRIAS

A SCENA MUDA: EU SEI TUDO (MAGAZINE MENSAL), Rio de Janeiro, 1940-1949. Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=084859&pasta=ano%20194&pesq=%22Moleque%20Ti%C3%A3o%22&pagfis=37847>

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 1943-1949. Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=%22Moleque%20Ti%C3%A3o%22&pagfis=16599

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, 1943-1949. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pesq=%22Moleque%20Ti%C3%A3o%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=16249

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 1943-1949. Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_03&pesq=%22Moleque%20Ti%C3%A3o%22&pasta=ano%20194&hf=memoria.bn.br&pagfis=14129

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Recife, PE, 1943-1945. Disponível em: [Diario de Pernambuco \(PE\) - 1940 a 1949 - DocReader Web](#)

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

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 1941-1949. Disponível em: [Jornal do Brasil \(RJ\) - 1940 a 1949 - DocReader Web](#)

LAVOURA E COMMERCIO. Minas Gerais, 1944. Disponível em: [Lavoura e Commercio \(MG\) - 1911 a 1978 - DocReader Web](#)

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE SÃO PAULO (MIS-SP). Musicais no Cinema - entrevista com Hernani Heffner. Item N. 00861PEX00068VD, Coleção 00861PEX -

Procedentes de exposições. Rio de Janeiro, 2020 (55 min). Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/video/musicais-no-cinema-entrevista-com-hernani-heffner>

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

O GRANDE OTHELO não tem culpa. Diretrizes, Rio de Janeiro. Ano IV, N.41. p. 12-13-16. abr. 1941. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=163880&pagfis=2393>

O DIA. Curitiba, PR, 1943-1945. Disponível em: [O Dia \(PR\) - 1923 a 1961 - DocReader Web](#)

O ESTADO DE MATO GROSSO. Cuiabá, MT, 1947-1975. Disponível em: [O Estado de Mato Grosso \(MT\) - 1939 a 1985 - DocReader Web](#)

O GLOBO. Rio de Janeiro, 1941-1949.