

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Cleonice Elias da Silva

Rio 40 Graus:
sua censura e os patamares de uma conscientização cinematográfica

MESTRADO EM HISTÓRIA

SÃO PAULO
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Cleonice Elias da Silva

Rio, 40 Graus:
sua censura e os patamares de uma conscientização cinematográfica

MESTRADO EM HISTÓRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em História, sob orientação da Prof^a Dr^a Carla Reis Longhi

SÃO PAULO
2015

Banca Examinadora

Aos meus avós e pais

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo analisar o filme *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e a mobilização surgida entre os intelectuais brasileiros após a sua censura pelo coronel e chefe de polícia Geraldo Menezes Côrtes. Para estudar essa mobilização, analisaremos textos publicados na imprensa brasileira no decorrer do segundo semestre de 1955. As fontes desta pesquisa correspondem ao filme e aos textos da imprensa publicados no referido período. Um eixo norteador importe para a reflexão que apresentamos são as questões trazidas por Marcelo Ridenti (2000, 2010) sobre a valorização do povo na cultura brasileira e a brasilidade revolucionária. Proporemos um novo viés analítico para pensar o filme como documento histórico e estético. Esse viés diz respeito ao projeto estético e ideológico do nacional popular. Tratando-se da mobilização surgida após a censura do filme, afirmaremos que ela proporcionou discussões sobre a produção de filmes no Brasil, agenciando questões presentes nos congressos de cinema de inícios dos anos 50, sendo a principal delas a defesa do cinema nacional. Todavia, as proporções assumidas pela mobilização em defesa da liberação do filme imprimiram uma nova dinâmica nas discussões realizadas nos congressos de cinema.

Palavras-chave: *Rio, 40 Graus*; Censura; Mobilização; Nacional Popular; Neorrealismo.

Abstract: This research aimed to analyze the film *Rio, 40 Degrees* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) and the mobilization occurring between Brazilian intellectuals after censorship by the colonel and chief of police Geraldo Menezes Cortes. To study this mobilization we analyze texts published in the Brazilian press in the second half of 1955. The sources of this research correspond to the film and the press articles published in that period. An important guiding principle for reflection that we present are the questions raised by Marcelo Ridenti (2000, 2010) about the appreciation of the people in the Brazilian culture and the *revolutionary brazilianness*. We propose a new analytical bias to think the film as historical and aesthetic document, this bias concerns the aesthetic and ideological project of national-popular. In the case of mobilization that emerged after the censorship of the film, we stated that it gave discussions on film production in Brazil, touting the issues surrounding the early '50s Cinema Congress, the main one, the defense of national cinema. However, the proportions assumed by the mobilization in support of the release of the film, printed a new dynamic in discussions of the Cinema Congress.

Keywords: Rio, 40 Degrees; Censorship; Mobilization; National-Popular; Neorealism

ABREVIATURAS

ABE	Associação Brasileira de Educação
ABL	Academia Brasileira de Letras
APC	Associação Paulista de Cinema
Capes	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CMC	Comissão de Moral e Costumes
CPC	Centro Popular de Cultura da UNE
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
ECA	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
Edusp	Editora da Universidade de São Paulo
EUI	European University Institute (Instituto Universitário Europeu)
Difilm	Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
IDHEC	Institut Supérieur d'Études Cinématographiques
INC	Instituto Nacional de Cinema
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MAM	Museu de Arte Moderna
MEC	Ministério da Educação e Cultura
PC	Partido Comunista
PCB	Partido Comunista Brasileiro
Polithicult	Núcleo de Estudos de Política, História e Cultura
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
UCLA	Universidade da Califórnia
UNE	União Nacional dos Estudantes

AGRADECIMENTOS

Aos professores de uma vida.

Agradeço a minha orientadora, professora doutora Carla Reis Longhi, por ter-me aceito como sua orientanda, pela simpatia de sempre, por ter respeitado algo que a mim é tão caro: minha autonomia, dando-me liberdade para, a partir das leituras indicadas, construir as reflexões que moldaram este trabalho. À professora doutora Estefania Knotz Canguçu Fraga, pelas leituras realizadas dos meus textos e pelas indicações sugeridas. À professora doutora Yvone Avelino, pelas sugestões dadas para o desenvolvimento de algumas discussões nesta pesquisa. À professora doutora Maria do Rosário da Cunha Peixoto, pelas aulas sobre teoria e metodologia. Aos professores doutores Pedro Antonio Tota e Antonio Rago Filho, por terem me recebido tão bem na tensa entrevista do processo seletivo lá nos confins de 2012, e por sempre terem sido muito solícitos; ao primeiro agradeço também pelo convite para integrar o seu grupo de pesquisa Polithicult; ao segundo, pela leitura criteriosa que fez da minha pesquisa no momento da qualificação.

À professora doutora Elen Doppenschmitt, pela leitura de um dos capítulos dessa dissertação e pela arguição realizada. Ao professor doutor Eduardo Morettin, pelas críticas e recomendações dirigidas ao meu trabalho durante a minha qualificação. Ao professor doutor Marcos Napolitano, pela leitura realizada em 2009 do ensaio que originou este projeto de pesquisa e pelas indicações bibliográficas a mim concedidas. Ao professor doutor Mauricio Cardoso, pela leitura atenta do meu primeiro projeto de mestrado e pelas orientações que tento desde aquele momento seguir à risca.

À Capes e ao CNPq, pelas bolsas que possibilitaram a realização e a dedicação para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos colegas com os quais cursei disciplinas e que de alguma forma colaboram com esta pesquisa, entre outros, Icaro Picerni, Karla Maestrini, Iberê Moreno, Renata Allucci e Cleyton Costa. Agradeço também aos colegas Amanda Alexandre, Maria Verônica Perez, Renata Pires, Gabriel Kenzo e à Marlene, cuja alegria e perseverança admiro.

Aos meus amigos, especialmente, os de longa data, Adriana Batista, Vinicius França, Alexandre dos Anjos, Sirley Alencar, Eduardo Alves, Carmem Silva, Marcela Boni e Gláucia Lemos, pelo companheirismo de sempre, e aos recentes, Rodolfo Rodrigues, Fabiano Tizzo e Jorge Cárceres.

Ao Alexandre do Centro de Documentação da Cinemateca, por ser tão prestativo e por ter me atendido muito bem todas as vezes que precisei consultar os documentos do acervo. Agradeço também à Gabriela e ao Adilson.

Ao Anoar Provenzi, pela revisão cuidadosa desta dissertação.

À minha querida mãe, com quem compartilhei as angústias e as conquistas durante todo o processo da pesquisa, a pessoa que mais vibra e torce por mim nessa vida. Ao meu querido pai, em quem me inspiro em muitos aspectos e que sempre está disposto a ajudar na realização dos meus sonhos. Aos meus queridíssimos irmãos, Zé, Tim e Que, com os quais me divirto e dos quais me orgulho demais.

Aos meus tios e primos, pela torcida de sempre, e aos meus avós, em especial, as minhas avós Nega e Cíña.

Agradeço ao Maurice Politi, pela generosidade. Ao Marcos César Alvarez, pelas conversas sobre cinema. Ao doutor Paulo Moraes, pelo profissionalismo e pela alegria contagiante. À Elcy Peçanha, também pelo profissionalismo e por ter me indicado os caminhos dos encontros e desencontros comigo mesma. Ao doutor José Anibal Torri.

Agradecimentos à senhora Ivelise (esposa de Nelson Pereira dos Santos), por ter intermediado o meu contato com ele. Meus agradecimentos especiais a Nelson Pereira dos Santos, pela entrevista concedida na ABL. A produção de Nelson é de extrema importância para o patrimônio do cinema brasileiro e continua me motivando a realizar futuros trabalhos para além deste mestrado.

Por fim, confesso que iniciei esta pesquisa cheia de receios e a concluo muito grata a todos, cheia de alegria e com uma pretensa sensação de “dever” cumprido.

“O correr da vida embrulha tudo.
A vida é assim:
esquenta e esfria,
aperta e daí afrouxa,
sossega e depois desinquieta.
O que ela quer da gente é coragem”

JOÃO GUIMARÃES ROSA,
Grande sertão: veredas

SUMÁRIO

ABREVIATURAS	7
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES	12
INTRODUÇÃO	13

CAPÍTULO 1

PRINCIPAIS ASPECTOS DO CONTEXTO CINEMATOGRAFICO E CULTURAL NO BRASIL NA DÉCADA DE 1950

Introdução	40
1.1. A produção de filmes em São Paulo e no Rio de Janeiro	44
1.2. A década de 1950 e as críticas a uma cultura alienada	50
1.3. A cultura engajada no Brasil	53
1.4. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil	54
1.5. O cinema independente e os congressos	55

CAPÍTULO 2

O NEORREALISMO ITALIANO NO CINEMA BRASILEIRO E O PROJETO ESTÉTICO E IDEOLÓGICO DO NACIONAL POPULAR

Introdução	61
2.1. Principais influências de Nelson Pereira dos Santos	61
2.2. A realidade de <i>Rio, 40 Graus</i> : montagem e <i>mise-en-scène</i>	72
2.2.1. As primeiras imagens de “ <i>Rio, 40 Graus</i> ”	74
2.2.2. Os personagens do filme	85
2.2.3. Os desfechos das histórias do filme	97
2.3. O Neorrealismo Italiano	111
2.3.1. As principais características e marcos do Neorrealismo na Itália	112
2.3.1.1. O predomínio nos filmes da paisagem italiana e dos ambientes naturais	114
2.3.1.2. O uso dos dialetos	114
2.3.1.3. O valor de documentário	114
2.3.1.4. A presença de atores não profissionais	114
2.3.2. O Neorrealismo Italiano em <i>Rio, 40 Graus</i> e <i>Rio, Zona Norte</i>	115
2.4. A defesa do nacionalismo no cinema brasileiro	117
2.5. O nacionalismo de <i>Rio, 40 Graus</i>	122
2.6. Os impasses	125

CAPÍTULO 3

RIO, 40 GRAUS:

CENSURA E CONSCIENTIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Introdução	128
3.1. A institucionalização da censura cinematográfica no Brasil: breves apontamentos	129
3.2. A censura cinematográfica no discurso da imprensa	139
3.3. Alguns dos aspectos da mobilização da imprensa após a censura de <i>Rio, 40 Graus</i>	143

CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
APÊNDICE A – MOSTRAS E HOMENAGENS A NELSON PEREIRA DOS SANTOS	170
APÊNDICE B – FILMOGRAFIA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	189

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Fotograma da cena de abertura do filme.....	80
Figura 2: Fotograma da cena dos meninos vendedores de amendoim no morro	86
Figura 3: Fotograma da cena de Jorge na praia.....	89
Figura 4: Fotograma da cena com os pais de Alice.....	102
Figura 5: Panorâmica sobre o campo do Maracanã	103
Figura 7: Fotograma de abertura do filme <i>Rio, 40 Graus</i>	115
Figura 8: Fotograma da cena do garoto vendedor de amendoim na praia	116
Figura 9: Fotograma da cena com o pai de Alice.....	116

INTRODUÇÃO

Estabelecendo diálogos às vezes diretos às vezes indiretos com a produção referente à obra e trajetória de Nelson Pereira dos Santos, esta pesquisa tem como principal enfoque seu primeiro longa-metragem, *Rio, 40 Graus* (1955), filme produzido de forma independente, consagrado pela historiografia do cinema brasileiro como “incentivador” do Cinema Moderno no país, censurado pelo coronel Geraldo Menezes Côrtes, na época chefe do Departamento de Segurança Nacional. Esse ato do coronel acabou desencadeando uma campanha por parte da intelectualidade brasileira, que saiu em defesa da liberação do filme.

Acreditamos que o nosso trabalho lança um olhar diferenciado dos demais trabalhos que tratam do primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, uma vez que eles não buscaram analisar com afinco os principais aspectos que marcaram tal mobilização encabeçada por parte desses intelectuais, a qual, juntamente com o filme, é também objeto de estudo deste trabalho.

A premissa que despertou o meu interesse pela obra de Nelson Pereira dos Santos foi a conclusão de Mariarosaria Fabris (1994: 145-146) de que o filme é dotado de uma “brasilidade”, apesar da influência que o Neorrealismo exerceu sobre a geração de cineastas da década de 1950 e, posteriormente, o Cinema Novo, sendo Nelson Pereira dos Santos consagrado pela historiografia do cinema brasileiro como o mais “contaminado” de todos. Diante disso, defendemos que o filme *Rio, 40 Graus* e a mobilização dos intelectuais contribuíram de forma significativa para o fortalecimento de uma conscientização cinematográfica no Brasil. Percebemos também que, a partir dele, podemos entender algumas das nuances e alguns dos impasses do projeto estético e ideológico nacional popular no cinema brasileiro.

Independente da linguagem utilizada (escrita ou cinematográfica), defendemos que o trabalho de Nelson Pereira e de outros cineastas brasileiros seja alvo de interesse de diferentes indivíduos, de gerações e visões de mundo diversificadas, engajados na causa do cinema, sobretudo o cinema brasileiro, considerando-o a sua inserção dentro do cinema latino-americano de forma mais ampla, sem com isso deixar que as suas

especificidades sejam ignoradas. Nelson Pereira dos Santos é um “sujeito histórico” não apenas do cinema brasileiro, mas também do nosso cinema latino-americano.

No decorrer desses mais de cinquenta anos de profissão, Nelson Pereira dos Santos produziu curtas-metragens e longas-metragens de ficção, documentários e algumas séries para a televisão. Além de ser considerado como precursor do movimento do Cinema Novo no Brasil, teve uma atuação de grande relevância em algumas instâncias, cujos principais esforços foram reivindicar a institucionalização do cinema brasileiro. Os Congressos de Cinema de 1952 e 1953 são exemplos disso. No Congresso de 1952, Nelson Pereira dos Santos saiu em defesa dos “temas nacionais” (RAMOS, 1983: 16). Na década de 1970, ele também compôs uma comissão criada pelo Ministério da Educação e Cultura cujo objetivo foi “estudar a reformulação dos órgãos cinematográficos do Estado” (BERNARDET, 2009: 233). Assim, como afirma Bernardet (2008: 233), “Nelson esteve atuante e presente em todos os momentos do cinema nacional”.

Em 19 de setembro de 2002, durante uma cerimônia realizada no Canecão na presença do presidente Lula, Nelson Pereira dos Santos leu um documento elaborado por ele e Orlando Senna, então Secretário do Audiovisual do Ministro da Cultura, Gilberto Gil. O texto representa uma síntese das reivindicações políticas da classe cinematográfica para o campo cinematográfico e audiovisual (AZULAY, 2007: 67-68):

As maiores atividades econômicas das próximas décadas estarão relacionadas às indústrias culturais e à comunicação. Isso significa que o país que não desenvolver e fomentar sua expressão cultural estará condenado a um papel secundário na economia global. Alguns países [...], antecipando essa megatendência econômica, já estão ocupando espaços vitais na circulação nacional e internacional de bens culturais. Das dez maiores inglesas, cinco são culturais. A maior receita direta dos EUA vem da indústria bélica e a segunda vem da indústria audiovisual, dos filmes que todo o mundo compra e que ocupam 80% do mercado consumidor de cinema em todo o planeta [...]. O audiovisual é a maior e mais importante indústria cultural [...].

Indústrias culturais não podem nem devem estar sujeitas às mesmas regras comerciais aplicadas aos demais produtos industrializados, porque agregam valores que não podem ser medidos apenas pelos preços de compra e venda. A comercialização dos produtos culturais, sejam nacionais ou estrangeiros, não pode estar atrelada exclusivamente aos

aspectos econômicos, às leis de mercado, mas sim e fundamentalmente ao respeito à liberdade de circulação da cultura. Este caráter de exceção das indústrias culturais é sustentado pela necessidade estratégica, em um mundo globalizado, de mantermos a identidade cultural brasileira, de mantermos a nossa personalidade diante de nós mesmos e diante do mundo.

Conforme ressalta Azulay (2007: 68), esse evento pode ser entendido como um novo momento do nosso processo histórico de implementação de um projeto público de cinema compreendido como uma continuidade daquilo que se iniciou em 1936 com a fundação do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo). Adiante mencionamos de forma breve as instituições e leis de fomentos implementadas no decorrer dos anos visando ao desenvolvimento do cinema nacional.

Em 1965, é criada a Difilm (Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda). Nelson Pereira e Luís Carlos Barreto foram os principais articuladores da produtora. A Difilm ficou incumbida da distribuição dos filmes dos cineastas do Cinema Novo. Conforme menciona Salem (1987: 204), segundo Barreto, era composta em sua origem por onze integrantes: por ele, Nelson Pereira, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni, Roberto Farias, Riva Farias, Leon Hirszman, Glauber Rocha, Roberto Santos e o americano Rex Endsly. Esse momento corresponde à primeira fase da distribuidora (1965-1969), que funcionou a partir de um modelo de cooperativa (RAMOS; MIRANDA, 2000: 171). Fernão Ramos (2000: 171) não menciona Rex Endsly na lista dos primeiros membros da produtora, mas inclui Marcos Faria e comenta que o produtor e distribuidor Jarbas Barbosa recusou o convite por acreditar que o projeto não era viável do ponto de vista econômico, opinião que não deixa de ter sua relevância, apesar de o projeto ter sido uma experiência importante para o cinema brasileiro da época:¹

¹ Em trecho do texto *Cinema Novo e mais*, citado acima e publicado no livro organizado por Dolores Papa (2005), menciona-se que a cooperativa no seu início contou com a participação de quinze produtores e cineastas independentes e a de Nelson, o presidente. O referido texto diz respeito aos trechos da fala do cineasta no seminário “Cultura, Mídia e Sociedade” ministrado por ele na UCLA (Universidade da Califórnia – Los Angeles), onde foi professor regente. Além disso, de acordo com o professor da UCLA Teshome H. Gabriel, ele possui trechos de “discussões informais” realizadas por Nelson entres seus colegas professores e alunos.

Esse setor da indústria cinematográfica brasileira é complementar à indústria cinematográfica americana e não à brasileira [...]. Historicamente, a participação brasileira no mercado só poderia ser garantida por lei, que em 1975 estabeleceu a cota de 30%. Mas se os filmes brasileiros não dão bons lucros, o exibidor acaba substituindo-os por filmes americanos de qualquer maneira. Os filmes brasileiros não são, portanto, competitivamente viáveis (PAPA, 2005: 55-56).

A organização pediu dinheiro emprestado à Embrafilme. Foram comprados em um primeiro momento doze filmes. No final de 1979, ela era composta por trinta e oito cineastas em três Estados: Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo Nelson, a atuação e as pretensões da cooperativa foram um “choque”, um “escândalo” para muita gente. A cooperativa teve considerável repercussão no meio cinematográfico brasileiro, não sendo poupada dos ataques dos distribuidores, importadores e exibidores.

No início, as reuniões eram realizadas na casa de Barreto. Posteriormente foi alugado um escritório situado na rua Senador Dantas, no centro do Rio de Janeiro. O filme *Crime de Amor* (Rex Endsleigh, 1965) foi o primeiro distribuído pela produtora. *Menino do Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967) foram outros. Em entrevista concedida à jornalista Helena Salem (1987: 204), Barreto relata que a Difilm “foi altamente revolucionária; ela deu um novo modelo para distribuição do filme brasileiro; inventou, por exemplo, o lançamento nacional e regional”. Barreto refere-se a *Menino do Engenho*, que foi lançado primeiro no Nordeste e depois no eixo Rio-São Paulo. A produtora, além de cuidar da distribuição de alguns filmes, também arrumava verba para os produtores e financiava a comercialização das películas. “A Difilm era ao nível privado o que hoje é a Embrafilme. E uma vez o gerente do Banco Nacional de Minas Gerais chegou a nos dizer que tínhamos um dos saldos médios mais altos da sua agência. A Difilm deu certíssimo” (Salem, 1987: 204). Ela foi um espaço de troca de ideias entre os seus membros:

Discutíamos filme a filme, os resultados de cada um, as produções que estavam indo para frente, o mercado, a exportação, a publicidade, tudo. Era uma coisa muito rica

mesmo, dinâmica, baseada no concreto, no real do dia a dia. Foi uma grande universidade para o cinema brasileiro (SALEM, 1987: 205).

Cacá Diegues relatou que

a presença de Nelson na Difilm foi também fundamental. Porque a Difilm é o apogeu daquela ideia dele de que para se fundar um cinema brasileiro só botando um tijolo em cima do outro. A Difilm é o apogeu disso, é hora em que nossa turma via a sociedade. Não é mais uma coisa afetiva que nos une, é uma coisa concreta mesmo, uma ideia comum. A Difilm é um momento capital da história da gente, porque é o momento que enfrentamos o concreto da economia cinematográfica. Não adianta mais ficar falando em imperialismo, Estado etc.; tem de se ir lá mesmo. Hoje isso não é mais novidade, mas no dia em que as paixões desaparecerem, e as pessoas puderem analisar com tranquilidade, se verá que foi a primeira vez na história do cinema mundial que um grupo de artistas se transforma em empresários de si mesmos. Só anos depois é que surge a cooperativa dos cineastas alemães, que efetivamente fundou o cinema alemão (SALEM, 1987: 205).

Até o início da década de 1970, a Difilm mantém essa estrutura. Após esse período, só Luís Carlos Barreto permanece. Os membros a deixam e passam a se envolver com outras atividades: Roberto Farias fundou, com Jarbas Barbosa, a Ipanema Filmes, por exemplo. É possível afirmar que a Difilm serviu de inspiração para esse grupo de cineastas para a articulação da produção de um cinema independente de forma mais organizada do que aquela existente em inícios da década de 1950. Esse fato está em consonância com as perspectivas desses cineastas de produzirem filmes independentes, contrários ao padrão industrial vigente na cinematografia brasileira:

Quando Farias saiu da Embrafilme em 1980, a pressão contra a gente ficou mais forte ainda. Os distribuidores americanos e a Embrafilme recusaram-se a oferecer filmes para exibição. Ao mesmo tempo, a Embrafilme começou a cobrar da cooperativa as primeiras dívidas contraídas. Era tudo parte da orientação mais tradicional do novo governo, de cima para baixo (PAPA, 2005: 58).

No Brasil, percebemos a construção de uma historiografia sobre o nosso cinema entre meados da década 1950 e finais da de 1970. Jean-Claude Bernardet a denomina como “a historiografia clássica”, sendo os seus principais ícones Paulo Emílio Salles Gomes e Alex Vianny. Tal historiografia produziu relatos sobre os cineastas e filmes.² Apesar de terem sido realizados novos trabalhos sobre o cinema brasileiro que adotaram perspectivas inovadoras de estudo, premissas da historiografia clássica continuam em voga, sendo merecidamente Salles Gomes e Vianny ainda grandes referências teóricas.

Nesse sentido, consideramos que o reconhecimento reservado à figura de Nelson Pereira dos Santos ultrapassou as linhas de periodização citada. Por essa razão, encontramos um considerável número de trabalhos acadêmicos que tratam da vida e da obra de Nelson Pereira dos Santos, aspecto mencionado por Ana Paula de Andrade em sua dissertação de mestrado *De Vidas Secas a Memórias do Cárcere: um percurso de Nelson Pereira dos Santos*:

Considerado, por muitos, como um dos mais importantes diretores do Brasil, uma referência para o estudo do cinema brasileiro das últimas décadas, Nelson Pereira dos Santos ainda trilha uma carreira de mais de cinquenta anos de produção no meio cinematográfico e também acumula uma série de prêmios, críticas e elogios, por parte da crítica principalmente. Professor universitário aposentado, sua vida e obra já foram tema de uma biografia, escrita pela jornalista Helena Salem, e de uma série de artigos e trabalhos acadêmicos. Dentre esses estudos, três trabalhos, principalmente, foram de grande valia para as reflexões de questões como a das influências recebidas e elementos norteadores da obra de Nelson Pereira, da adaptação literária para o cinema, bem como a localização de artigos e críticas sobre os filmes aqui estudados (ANDRADE, 2007).

A marginalidade no cinema de Nelson Pereira dos Santos

Um dos primeiros trabalhos de cunho acadêmico sobre Nelson Pereira dos Santos foi realizado em finais da década de 1970. A pesquisadora Marília da Silva Franco finaliza em 1979 a sua dissertação de mestrado: *Rio, 40 Graus e o cinema independente*.

² Esse aspecto é mencionado por Bernardet na apresentação da segunda edição do livro de Anita Simis *Estado e cinema no Brasil* (2008).

Grosso modo, nesse trabalho podemos encontrar, além de uma análise detalhada do filme – na qual foram observados aspectos sobre a sua estética, estrutura da narrativa, características dos personagens, entre outros –, uma reflexão referente ao surgimento e à atuação de um cinema independente no cenário cinematográfico brasileiro dos anos 50.

Consideramos o recorte e o objeto de análise adotado por Franco de grande relevância para os estudos sobre as tendências do cinema brasileiro de se “rebelar” contra as produções clássicas estruturadas em torno de uma “indústria”³ cinematográfica, assumindo uma postura mais independente e uma proposta mais autoral. O ensaio de uma produção industrial no nosso cinema deu-se através das produções dos estúdios. No capítulo a respeito do contexto cinematográfico da década de 1950, apresentaremos alguns dos principais aspectos dessas produções. O interessante é perceber as características desse movimento em prol de uma produção independente no cinema brasileiro que serão amadurecidas pelo Cinema Novo. A experiência da Difilm mencionada anteriormente é um exemplo, assim como a produtora fundada por Glauber Rocha em parceria com Zelito Viana, Walter Lima Jr, Paulo César Saraceni e Raymundo Wanderly Reis em 1965, a Mapa Filmes. Todavia, de acordo com o que Franco ressalta, uma definição precisa em torno do termo “cinema independente” é algo difícil de estabelecer, uma vez que as produções desse cinema não seguiram à risca padrões em comum. Sendo assim, é possível considerar diferentes produções como originárias de um cinema independente:

O que se chama, na época, de “cinema independente” é bastante complicado de entender e explicar. Fundamentalmente, é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Mas nem todo pequeno produtor é, necessariamente, “independente”. Para ser qualificado de independente, um filme deve ter um conjunto de características que, frequentemente, nada têm a ver com o seu esquema de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro. Misturam-se aos problemas

³ Paulo Emílio Salles Gomes (1996) questiona o fato de no Brasil ter ocorrido a consolidação de uma produção cinematográfica nos moldes industriais.

de produção questões de artes e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral e a “brasileira”.⁴

As imprecisões acerca de uma definição para o “cinema independente” não se restringem às questões apresentadas por Maria Rita Galvão no excerto apresentado acima. Nesse sentido, Marília da Silva Franco (1979: 3) menciona que outros estudiosos entendiam “cinema independente” como aquele que parte de um realizador, não possuindo dependências com uma empresa. Para um filme ser considerado independente, deveria manifestar a liberdade de criação de seu autor.

No que se refere a uma organização mais efetiva da classe cinematográfica, ela começa a se estabelecer na década de 1950, com a criação da *Associação Paulista de Cinema* e a realização do Congresso de Cinema Brasileiro em São Paulo e no Rio de Janeiro:⁵

A primeira “intuição” que tiveram foi a de que deveriam buscar alguma forma de independência para progredir. Mesmo sem conseguir definir, com clareza, a extensão de seus propósitos, uma série de medidas começaram a ser tomadas em favor do cinema brasileiro (FRANCO, 1979: 14).

Em suma, *Rio, 40 Graus* foi analisado visando sustentar a hipótese de que a busca pela independência no cinema brasileiro começou “a tomar consciência” da sua situação de marginalidade. A marginalidade é entendida como uma condição possível para a consolidação da independência desse cinema.⁶ O pressuposto central da pesquisa de Franco, que considera a marginalidade como um elemento determinante para a busca de novas alternativas para a produção de filmes na década de 1950, alinha-se ao discurso proferido por Glauber Rocha no manifesto *A estética da fome*, apresentado em 1965 na Europa. A pesquisadora (1979: 129) não deixa de mencionar esse aspecto no final de sua dissertação:

⁴ Marília da Silva Franco (1979: 2) cita aqui uma pesquisa realizada por Maria Rita Eliezer Galvão (*Origens do cinema independente em São Paulo*) para a Comissão de Cinema.

⁵ Nelson Pereira dos Santos teve uma participação significativa nesse congresso, como mencionado anteriormente. José M. de Ortiz, na obra já citada, apresenta as principais reivindicações dos cineastas que participaram desses Congressos.

⁶ Apresento apenas o início da discussão proposta por Marília da Silva Franco (1979).

O amadurecimento dessas experiências desemboca, dez anos depois da lição de *Rio, 40 Graus*, na consciência da marginalidade expressa no texto de Glauber Rocha *A estética da fome*. Assumindo a condição do subdesenvolvimento econômico e do “colonialismo cultural”, os cineastas do Cinema Novo, filho do Movimento Independente, admitem que, na grande mansão do mercado cinematográfico brasileiro, não lhes cabe mais que ocupar o quarto da empregada.

Paulo Emílio Salles Gomes, em novembro de 1963, havia publicado no *Suplemento Literário* do Jornal *O Estado de São Paulo* o texto “Uma situação colonial?”. Esse texto, antes de ser publicado na forma de artigo, foi apresentado na *Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, ocorrida em São Paulo entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960. Em linhas gerais, tem como propósito realizar uma leitura crítica de como a condição de subdesenvolvimento do Brasil se manifesta de forma permanente em sua produção cinematográfica.

De acordo com Luís Alberto Rocha Melo, no período de 1951 e 1954 o cinema independente articulava-se com um programa de ação política de caráter contraditório, pois a industrialização do cinema brasileiro era defendida, mas deveria diferenciar-se do padrão existente, conforme já mencionado. Em uma etapa seguinte, que compreende os anos de 1955 e 1963, o termo “independente” estará diretamente associado ao cinema de autor – o cinema de pretensões revolucionárias e combativo ao modelo industrial até então vigente (MELO, 2008: 378 apud SILVA, 2013: 15).

As discussões sobre uma forma de produção cinematográfica independente não se limitam apenas à década de 1950 – momento que surgiram as primeiras manifestações orientadas pelo intuito de fazer cinema sem uma dependência diante dos grandes estúdios. Elas podem ser prolongadas para o “cinema contemporâneo”,⁷ aspecto considerado por Franco (1979: 5) ao realizar a sua pesquisa: “Se elegemos o cinema independente para objeto de nossos estudos, foi por considerarmos que muitos dos problemas que levaram os cineastas a ele permanecem em nosso tempo”. Por coerência, não foram ignorados os problemas presentes no meio cinematográfico da década de

⁷ Utilizo aspas, pois Franco começa a sua pesquisa em meados da década de 1970. Costumamos designar como cinema contemporâneo os filmes produzidos a partir da década de 1990.

1970, que representavam resquícios daqueles que motivaram os cineastas a buscarem uma alternativa para poderem realizar os seus projetos cinematográficos.⁸

Uma cronologia para a obra de Nelson Pereira dos Santos

A pesquisadora e professora da Universidade de São Paulo Giselle Gubernikoff realizou na década de 1980 uma ampla pesquisa sobre Nelson Pereira dos Santos, trabalho que resultou em sua dissertação de mestrado *O cinema de Nelson Pereira dos Santos: uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Nesse trabalho, é possível encontrar uma série de informações sobre Nelson Pereira dos Santos. A maior parte delas encontra-se nos resumos de material da imprensa (noticiário, crítica, anúncio, foto, reportagem, ensaio etc.).

Grosso modo, o objetivo da pesquisadora foi contribuir como o trabalho de outros pesquisadores, disponibilizando de forma organizada e sistematizada um material muito rico sobre a cinematografia de Nelson Pereira dos Santos. O material catalogado faz parte do arquivo pessoal do cineasta. O recorte temporal delimitado por Gubernikoff foi de 1954, data de realização do primeiro filme do cineasta, a 1980, período de realização da pesquisa. Os textos não estão na íntegra, pois foram resumidos, e estão organizados por filmes, iniciando com *Rio, 40 Graus* (1955) e finalizando com *Tenda dos Milagres* (1977).

Na dissertação de Gubernikoff, também se encontram transcrições de depoimentos sobre Nelson Pereira dos Santos. Entre os entrevistados estão Galileu Garcia, Alex Viany, Jece Valadão, Pompeu Souza, Guido Araújo, Hélio Silva, Roberto Santos, Emanuel Cavalcanti, Jofre Soares, Paulo Porto, José Marinho, Arduíno Colassanti, Juarez Dagoberto da Costa e o próprio Nelson.

O material compilado por Gisele Gubernikoff é uma fonte de pesquisa muito rica, pois apresenta vários elementos ligados à carreira do cineasta, possibilitando pesquisas com diferentes recortes e enfoques. Os textos publicados entre 1955, ano de lançamento do filme *Rio, 40 Graus*, e 1956, ano da liberação do filme para exibição e

⁸ É possível afirmar que na atualidade existem iniciativas por parte de alguns cineastas que podem ser inseridas dentro de uma proposta de “cinema independente”. Todavia, assim como Maria Rita Galvão entende o cinema independente na década de 1950 – uma conjunta heterogênea, possibilitando classificações a partir de diferentes padrões – as tentativas de uma produção independente em nossa contemporaneidade não correspondem a um campo de atuação homogêneo, não podem ser consideradas como “movimento” ou “tendência” e infelizmente não possuem respaldo diante do grande público, restringindo-se a um grupo seleto.

da premiação no IV Festival de Cinema do Distrito Federal, compõem, juntamente com outras fontes, o *corpus* documental da nossa pesquisa:

Na documentação levantada, afloram os grandes problemas que viveu o cinema brasileiro durante trinta anos de sua história, configurados na obra do realizador e na sua reflexão sobre a situação do cinema brasileiro em geral, e de modo específico sobre as questões do mercado, do cinema como linguagem e como forma de comunicação social (GUBERNIKOFF, 1985: 2).

Hilda Machado, apoiada na pesquisa de Gubernikoff, desenvolveu a pesquisa, *Rio 40° e Rio, Zona Norte: o jovem Nelson Pereira dos Santos*. Em síntese, nessa pesquisa é feita a delimitação em dois períodos da carreira de Nelson: “a juventude de Nelson” e o “velho Nelson”. Todavia, essa periodização se dá apenas no plano cronológico, pois o cineasta manterá muitos dos preceitos que impulsionaram o início de sua carreira.⁹ A mencionada pesquisadora designa como “a juventude de Nelson” os seus dois primeiros longas-metragens: *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957):

A palavra “juventude” também nos ocorre quando vemos nos dois filmes alguma grandiloquência nas metáforas, demasiada seriedade e muita ambição quanto ao estilo, à ideologia e à moral: uma certa onipotência, enfim. Mas os temas grandiosos que abraçou na juventude pulsariam sempre no velho Nelson – a verdade, a justiça, o saber e o poder, coisas de político (MACHADO, 1987: 18).

A palavra “juventude” alinha-se aos aspectos que caracterizam esses dois filmes de Nelson Pereira dos Santos, tal como salienta Machado no excerto acima. Seriam essas as principais qualidades dessas obras, que marcam o início da carreira do cineasta. Entretanto, como mencionado anteriormente, as mesmas continuaram de alguma forma presentes em suas demais produções.

Outro trabalho realizado durante os anos de 1980 foi o livro da jornalista Helena Salem *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*, publicado em

⁹ Paulo Emílio Salles Gomes afirma que um dos pontos marcantes na produção de Nelson Pereira dos Santos após a década de 1950 é a “permanência da juventude” das suas primeiras produções. A juventude de Nelson é associada a seus dois primeiros filmes (CALIL; MACHADO, 1986, apud MACHADO, 1987: 21).

1987, que é uma biografia sobre o cineasta. Em novembro de 1984, a jornalista começou a amadurecer o projeto de escrever um livro sobre Nelson, ideia que cultivava havia um tempo, desde o momento em que o conheceu pessoalmente, quando Nelson filmava *Memórias do Cárcere* (1984). Salem define esse processo de conhecimento acerca da história de Nelson como uma viagem:

Uma viagem em todos os sentidos. Ao mundo de Nelson, sua história, trabalho, sentimentos, às pessoas com quem conviveu, que amou, por quem foi e é amado. Uma viagem por quase 40 anos de cinema nacional, suas lutas e realizações, pelo próprio movimento político-cultural brasileiro nessas quatro décadas. Eu já havia escrito livros sobre problemas considerados bastante complexos, como a questão palestina ou a Igreja progressista. Descobri, porém, que tentar desvendar o mundo de um artista da fertilidade de Nelson, e também com uma personalidade tão rica e contraditória, era, no mínimo, de igual complexidade. A mesma tarefa de “escavação”, às vezes até mais custosa (SALEM, 1987: 9).

No decorrer da pesquisa, que durou cerca de dois anos, Helena Salem entrevistou oitenta e duas pessoas. Entre elas, dona Angelina, mãe do cineasta, filhos, amigos de infância, companheiros e companheiras de política, de cinema, artistas, técnicos etc. O trabalho de Salem é um ponto de partida para quem deseja conhecer a trajetória de Nelson Pereira dos Santos. Sua história se mantém em construção, uma vez que ele continua contribuindo para o legado do cinema brasileiro.

A influência do Neorrealismo no cinema de Nelson Pereira¹⁰

Mariarosaria Fabris pode ser considerada como a pesquisadora que mais contribui com os estudos referentes ao Neorrealismo Italiano e a influência que ele exerceu no cinema brasileiro, sobretudo nas produções de Nelson Pereira dos Santos.

Em 1982, Fabris finalizou a sua dissertação de mestrado *O Neorrealismo Cinematográfico Italiano: uma leitura*. Segundo ela (1994: 19), o seu interesse pelo

¹⁰ Consideramos as premissas e conclusões apresentadas por Mariarosaria Fabris de grande relevância. Por essa razão, optamos por apresentá-las mesmo que de forma sintética. No segundo capítulo desta dissertação retomamos as discussões sobre a influência/assimilação do neorrealismo no cinema brasileiro na década de 1950, tentando desenvolver uma reflexão, as quais foram indicadas por Jean-Claude Bernardet no texto que inspirou as pesquisas de Fabris sobre o Neorrealismo Italiano e sobre a sua influência nos dois primeiros longas-metragens de Nelson Pereira dos Santos. Tentamos perceber o que se originou com a “deglutição” do neorrealismo pelos cineastas brasileiros.

assunto começou no segundo semestre de 1976, quando cursava a disciplina de pós-graduação “Companhia Cinematográfica Vera Cruz”, na Escola de Comunicação e Artes da USP, ministrada pela professora Maria Rita Galvão, que a indicou como leitura para apresentação de um seminário o texto *Vicissitudini Ideologiche del Neo-realismo in Brasile*, que Jean-Claude Bernardet¹¹ havia enviado, em 1974, para Pesaro, nas Marcas (Itália), local onde foi realizada a *X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, momento em que ocorreu um amplo debate e reavaliação do Neorrealismo Cinematográfico Italiano.

A princípio, o intuito de Fabris era desenvolver uma pesquisa de mestrado sobre a assimilação dos preceitos neorrealistas por parte dos cineastas brasileiros:

Começaram as primeiras pesquisas nos periódicos da época, ao mesmo tempo em que, por meio de leituras e cursos livres, eu tentava suprir os conhecimentos necessários para enfrentar um trabalho na área de Cinema, uma vez que tinha minha formação em Letras.

Entretanto, a pesquisadora adiou esse projeto, pois sentiu a necessidade de ampliar os seus conhecimentos sobre o cinema italiano antes de compará-lo ao cinema brasileiro. Por essa razão, a mencionada dissertação, publicada na forma de livro em 1996, restringiu-se a uma parte da pesquisa (FABRIS, 1982).¹² Em seu doutorado, Fabris retomou o projeto inicial.

Com uma bolsa concedida pelo Ministério das Relações Exteriores da Itália, viajou para esse país, em 1986. Durante esse período, durante o qual pôde assistir aos filmes italianos produzidos entre 1940 e 1950, Fabris percebeu que alguns deles poderiam ser “confrontados” com os produzidos no Brasil:

A princípio, pensei em analisar *Agulha no Palheiro* (1953), de Alex Viany, *Rio, Quarenta Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos. Ao aprofundar a análise, resolvi concentrar-me só nas duas obras de Nelson Pereira dos Santos por me parecerem mais significativas para demonstrar a minha tese, ou seja, como, nessa primeira fase em que

¹¹ Uma versão traduzida desse texto pode ser consultada na obra de Jean-Claude Bernardet *Cinema brasileiro: proposta para uma história* (2009).

¹² A dissertação foi publicada em 1996 pela editora da Universidade de São Paulo.

o Neorrealismo Italiano dialoga com os filmes brasileiros (primeira, porque depois haverá o diálogo com o Cinema Novo), é possível distinguir dois momentos: um, em que é relativamente fácil apontar alguns estilemas¹³ e coincidências temáticas; outro, em que o Neorrealismo deixa de ser um ponto de referência obrigatório (FABRIS, 1994: 20).

Entre os fatores que influíram nas escolhas de Mariarosaria Fabris, esteve a constatação de que a análise dos dois filmes de Nelson Pereira dos Santos poderia possibilitar grandes contribuições ao trabalho que ela pretendia desenvolver e estavam em consonância com a sua tese. Além disso, os estudos realizados até aquele momento, centrados em Nelson Pereira dos Santos, não desenvolveram uma análise dessas obras.¹⁴

Em suma, a tese de doutorado de Fabris, *Aculturação brasileira do Neorrealismo: dois momentos*, defendida em 1990 na ECA-USP e publicada em 1994 pela Edusp, é de grande contribuição para os estudos sobre o cinema brasileiro, uma vez que, entre outros aspectos, demonstra em que medida o Neorrealismo influiu no debate sobre o cinema nacional e na fecundação do desenvolvimento da cinematografia brasileira até o Cinema Novo, da década de 1960. Para isso, a autora estabeleceu como principal eixo teórico para a sua argumentação o diálogo com Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, o qual escreveu o ensaio pioneiro sobre o assunto, mencionado anteriormente:

Ao aprofundarmos a análise, resolvemos nos concentrar só nas duas obras de Nelson Pereira dos Santos por parecer-nos mais significativas para demonstrar nossa tese, ou seja, como, nessa primeira fase em que o Neorrealismo Italiano dialoga com os filmes brasileiros (primeira, porque depois haverá o diálogo com Cinema Novo), é possível distinguir dois momentos: um primeiro, em que é relativamente fácil apontar alguns estilemas e coincidência temáticas; um segundo, em que o Neorrealismo deixa de ser um ponto de referência obrigatório (FABRIS, 1990: VIII).

A autora afirma que a obra de Nelson Pereira dos Santos lança um olhar sobre as realidades, um olhar que vai além da mera aparência das coisas. *Rio, 40 Graus* teria essa

¹³ Traço ou constante estilística.

¹⁴ A dissertação de Marília Franco não discute a influência que o cineasta sofreu do Neorrealismo.

característica, pois o cineasta teria virado pelo avesso um dos símbolos mais vistosos da modernização que se instalava no país, destacando como sua face mais autêntica a favela e seus habitantes (FABRIS, 1990: 87).

Mariarosaria Fabris, nascida na Itália, migra para o Brasil no começo da década de 1960. Ela própria considera que esse seu trabalho representou para uma espécie de “atestado de cidadania de brasileira”:

Gostaria de dizer que para mim, que nasci do outro lado do Atlântico, este meu trabalho representou, no plano simbólico, o atestado de cidadania brasileira que eu mesma quis me conceder, independente de leis, juramentos e renúncias, como quando da cerimônia oficial.

Mergulhar na cultura brasileira e, ao mesmo tempo, interpretá-la, em parte, à luz da cultura italiana (conciliando-se, assim, dentro de mim) ajudou-me a superar minha crise de identidade e me levou a fazer do Brasil o porto de destino de uma longa viagem iniciada em Nápoles em novembro de 1961 (FABRIS, 1994: 22).

Dando continuidade às reflexões acerca da influência/assimilação do Neorrealismo no cinema brasileiro, a pesquisa de doutorado de Isabel Regina Augusto, *Neorrealismo e Cinema Novo: a influência do Neorrealismo Italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960*, realizada no Departamento de História e Civilização do European University Institute (EUI – Instituto Universitário Europeu) em Fiesole – Florença, finalizada em 2005, tem como principal objetivo demonstrar como o Cinema Novo incorporou elementos do movimento italiano.

Uma das principais contribuições do trabalho, apesar de não ter como cerne a produção de Nelson Pereira dos Santos, é o fato de, assim como a pesquisa de Fabris, muitos dos argumentos estarem embasados em uma bibliografia produzida na própria Itália. Essa bibliografia é de grande importância para o mapeamento da trajetória e das principais características do Neorrealismo na Itália. Augusto utiliza como principal referência teórica e ponto de partida o crítico italiano Lino Micciché. Mais especificamente, a discussão que ele inicia, em 1999, em *Su Neorealismo, oggi*, no prefácio da terceira edição do livro *Il neorealismo cinematografico italiano*, no qual Micciché menciona a existência de uma lacuna na história do cinema no que diz

respeito ao legado deixado pelo Neorrealismo Italiano aos cinemas de outras nacionalidades.¹⁵

As diferentes tendências temáticas

A relação apresentada não abrangeu todos os trabalhos acadêmicos e os não acadêmicos a respeito da obra de Nelson Pereira dos Santos. Outros autores, além dos citados, debruçaram-se sobre ela. Darlene Sadlier, por exemplo, apresenta uma reflexão em torno da produção e da trajetória artística de Nelson Pereira, dialogando com outros trabalhos já realizados sobre cineasta; trata-se de uma versão mais elaborada e atualizada do que é a biografia escrita por Helena Salem na década de 1980. No que diz respeito às temáticas privilegiadas por Sandlier, de grande relevância para a compreensão dos principais aspectos que caracterizam a obra de Nelson Pereira dos Santos, destacamos que, “ao nos debruçarmos em seus diferentes períodos estilísticos e em suas tendências temáticas, teremos também o prazer de lançar um olhar para os filmes que ainda estão por vir” (SANDLIER, 2012: 14).¹⁶

Entre os trabalhos finalizados mais recentemente sobre a produção de Nelson Pereira dos Santos, citamos o da pesquisadora já mencionada Ana Paula Andrade. Em suma, na dissertação de mestrado finalizada em 2007, Andrade demonstra que os filmes *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984) condizem com um momento de modificações de compreensão cinematográfica por parte do cineasta. Os aspectos que constituem esses filmes estão relacionados às mudanças sociais, econômicas e políticas do país. Andrade (2007: 16) considera que existe uma expectativa diferente por parte de Nelson Pereira quanto à questão do público no que se refere aos dois filmes, como também quanto às questões técnicas.¹⁷

¹⁵ A pesquisadora analisa quatro filmes do cinemanovista: *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962), *O Desafio* (1965) também de Saraceni, comparando-os com os italianos. Grosso modo, é constatado que o neorrealismo manifesta-se em vários aspectos nas produções do Cinema Novo brasileiro, influenciando em uma “atitude ética” ou “ética da estética” dos cineastas brasileiros, assim como foi uma referência de um modo de produção.

¹⁶ Há outras publicações de pesquisadores norte-americanos sobre o assunto (JOHNSON, 1984; JOHNSON; STAM, 1995).

¹⁷ Andrade conclui que as mudanças ocorridas interferiram na forma como as duas histórias são apresentadas. *Vidas Secas*, segundo a mencionada pesquisadora, é uma escolha mais exigente para o espectador, pois a história é contada através da descrição, uma interpretação que adota como ponto de partida a pré-concepção da realidade brasileira; primeiro é mostrado o fato e depois a interpretação de seu resultado com intuito de produzir conhecimento, sendo essa uma das características da geração do Cinema Novo. No que se refere a *Memórias do Cárcere*, a narrativa se sobressai; ela está

Em sua pesquisa de doutoramento *Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)*, finalizada em março de 2013, Carlos Eduardo Pinto de Pinto, *grosso modo*, tentou compreender as imagens construídas da cidade do Rio de Janeiro pelos filmes do Cinema Novo. Entre os filmes analisados estão *Rio, 40 Graus* (1955), *Cinco Vezes Favela* (Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Carlos Estevam e outros, 1962) e *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966). Essas obras desbotam o ideário de modernidade do Rio,¹⁸ ao dar enfoque sobre outras camadas da sociedade que não desfrutaram dos “benefícios” da modernidade. Tais obras estruturam-se a partir de uma proposta ideológica e estética do nacional popular. O outro conjunto de filmes é composto por *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967) e *Todas as Mulheres do Mundo* (Domingos de Oliveira, 1966), obras que não têm como centralidade essa temática, e sim o elemento identitário entre os jovens da classe média com a moderna Rio de Janeiro.

A dissertação de mestrado da pesquisadora Carolinne Mendes da Silva, defendida em agosto de 2013, *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1960), tem, em suma, o objetivo de entender como essas obras constroem as representações dos negros. A pesquisadora menciona que nos dois primeiros longas-metragens de Nelson Pereira dos Santos o “negro surge como expressão da exclusão social”. Esse aspecto se mantém no cinema brasileiro contemporâneo em filmes como *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007). Os personagens negros correspondem a um registro de uma “realidade pautada pela miséria”, característica essa presente em realizações anteriores, ambientadas nas favelas cariocas com pretensões realistas (SILVA, 2013).

estruturada por episódios. É predominante nesse filme uma narrativa das dimensões psicológicas dos personagens; não há por parte do cineasta a preocupação em realizar um filme sociológico. Em *Amuleto de Ogum* (1974) é possível notar uma nova postura por parte do cineasta; ele não visou produzir conhecimento, uma vez que não era mais ele quem “falava” através das imagens; percebe-se nessa fase o interesse em “mostrar” o conhecimento do povo, pois é este o detentor da “fala” através de suas ações, as quais são organizadas pelo cineasta.

¹⁸ Hilda Machado (1987), em um dos capítulos de sua dissertação, também analisa como os dois filmes de Nelson Pereira dos Santos trabalham com alguns dos elementos desse ideário de modernidade da cidade do Rio de Janeiro.

Uma preocupação com a realidade do povo brasileiro caracterizou as produções dos cineastas do Cinema Novo. As favelas e o sertão tornaram-se emblemas nas representações construídas por esses cineastas.

Cinema Novo e os novos paradigmas no cinema brasileiro

Conforme foi possível perceber, a produção de Nelson Pereira dos Santos é rica e possibilita trabalhos de grande consistência teórica para a produção acadêmica nacional, sobretudo no que se refere às pretensões de estabelecer de forma crítica e coesa uma historiografia do cinema brasileiro.¹⁹ O mencionado cineasta ocupa um lugar de grande importância nessa trajetória. O filme analisado neste trabalho marca o início de uma nova proposta cinematográfica no país que será articulada e defendida por Glauber Rocha. Esse novo momento do cinema brasileiro é denominado “Cinema Moderno”, “Cinema Novo” ou “Cinema de Autor”. Essas três denominações referem-se a uma nova proposta ideológica e estética na produção cinematográfica nacional.

O Cinema Novo deve ser definido como um movimento cultural, tal como elucida Raquel Gerber (1982: 14), surgido na segunda metade da década de 1950 no Brasil, sendo que até os dias atuais é possível notar “sua significação e influência à cultura brasileira”. Esse movimento não deve ser entendido apenas a partir da análise de suas obras fílmicas, mas também do campo teórico desenvolvido, o qual segundo Gerber tem manifestações desde o início do movimento. Sendo assim, o Cinema Novo surgiu “questionando a experiência da Cia. Cinematográfica Vera Cruz e de todo o cinema que já se fizera no Brasil e passou a discutir a natureza do cinema brasileiro e problemas de método. Após a falência da Vera Cruz, desenvolve-se no Brasil uma intensa atividade crítica” (GERBER, 1982: 14).

Alex Viany liderou no Rio de Janeiro um grupo formado por Nelson Pereira dos Santos e Salvyano de Paiva Cavalcanti, que visou fazer uma análise política e econômica do encerramento das atividades dos estúdios da Vera Cruz, e que tinha como proposta um “cinema economicamente adaptado à época”. Em linhas gerais, propunha-se uma produção cinematográfica diferente da realizada pela Vera Cruz, refutava-se uma “perspectiva industrial” do cinema. Moniz Viana comandou outro grupo, que, de

¹⁹ Uma discussão de considerável fôlego a respeito da historiografia do cinema brasileiro pode ser encontrada no artigo no artigo. “História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador”, de Sheila Sachvarzman (2007).

forma contrária ao grupo de Viany, era complacente com a política cinematográfica da Vera Cruz e depois da Brasil Filmes:

Entre esses grupos a polêmica era bastante ativa. Quando ocorre a proibição de *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos, filme deflagrador do processo cinematográfico cinemanovista como experiência do cinema independente, essas polêmicas ficam claras para a opinião pública. A proibição desse filme, que introduzia um novo sistema de produção (em cooperativa), marca politicamente as origens do Cinema Novo. O que o filme propunha era uma análise da realidade carioca quando o Brasil penetrava naquele corredor que foi o otimismo juscelinista (GERBER, 1982: 14).

De acordo ainda com Gerber (1982: 17), o Cinema Novo não foi um fenômeno aleatório, mas possuía vínculos com uma geração anterior. Por essa razão, ele deve ser considerado como “o resultado histórico de outras manifestações culturais brasileiras”. No cinema cabe mencionar a influência da produção de Humberto Mauro, Mario Peixoto, Alberto Cavalcanti, Lima Barreto e Adhemar Gonzaga. Tratando-se da música popular, a autora menciona a bossa-nova. Percebe-se também uma influência vinda do campo literário e das artes plásticas, esta marcada pelo concretismo e aquela pela literatura de 30 e a literatura social do Brasil de Gregório de Mattos, Euclides da Cunha, Castro Alves, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Oswald de Andrade:

O Cinema Novo foi também fruto do desenvolvimento da ideologia nacionalista no Brasil e do surgimento dos primeiros conceitos de subdesenvolvimento do ponto de vista de uma análise econômica do país, como as análises de Celso Furtado, Caio Prado e a existência do ISEB. Neste processo houve grandes contradições, porque o próprio nacionalismo na década de 1950 já não era uma realidade estrutural porque não correspondia à realidade econômica, pois o mercado brasileiro já se encontrava aberto ao capital estrangeiro. O nacionalismo, então, teve a característica de estar voltado para o futuro, empunhando ideais reformistas ou revolucionários (GERBER, 1982: 17).

Em suma, segundo Ismail Xavier (2012: 13), o cinema, ao assumir uma postura política, passa a considerar a equação da pobreza e da desigualdade social, semelhante às formulações elaboradas no campo da economia para explicar e analisar o

subdesenvolvimento. Mas tal postura não se limitou ao campo descritivo dos distanciamentos entre países ricos e pobres (centro e periferia). É possível notar a elucidação de uma “engrenagem a ser combatida” (XAVIER, 2012: 13).²⁰

Uma tendência internacionalista também pode ser notada no movimento, uma vez que ele teve pretensões de mundializar o processo por ele catalisado. Uma expressão dessa mundialização são os prêmios conquistados, entre outros, pelos filmes *Arraial do Cabo* (Paulo Cesar Seraceni, Mario Carneiro, 1959) no Festival de Santa Margherita Ligure, os prêmios recebidos por *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) em Karlovy Vary e o conquistado por *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) em Cannes (GERBER, 1982: 18).

A década de 1960 é o período em que os jovens cineastas sedentos por rupturas e inovações põem em prática seus projetos. O contexto dos anos 60 tem como característica as rápidas transformações culturais e estéticas. Coube ao cinema internalizar “a crise política da época na sua construção formal”. Ocorre uma mobilização de “estratégias alegóricas”, marcadas por um “senso da história como catástrofe, não como uma teologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou longo prazo, muito menos de sugestão de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperança” (XAVIER, 2012: 12). Uma das principais características desses cineastas é a reflexão que realizam sobre uma nova produção de filmes nacionais. Dentre eles, o que mais se propôs a pensar em uma nova postura ao realizar cinema foi o já mencionado Glauber Rocha.

O cineasta e teórico baiano instigou e instiga muitos pesquisadores que se debruçam sobre as suas obras e com o resultado final de seus trabalhos demonstraram o quão é rica e expressiva a produção glauberiana. Três pesquisas se destacam. A primeira é *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*, tese de doutoramento do professor e pesquisador da Universidade de São Paulo Maurício Cardoso que analisa três filmes do cineasta produzidos no exterior: *O Leão de Sete Cabeças* [*Der Leone Have Sept Cabeças*] (Congo/Itália/França, 1970), *Cabeças Cortadas* (Espanha, 1970) e *História do Brasil* (Cuba/Itália, 1972-1974). Cardoso parte do pressuposto de que o cineasta ao produzir esses filmes foi influenciado por

²⁰ Ao fazer essas afirmativas, Ismail Xavier faz referências ao Cepal e ao trabalho de Celso Furtado.

conjunturas que dizem respeito a sua realidade social, cultural e política, essas influenciadas pelas experiências vivenciadas durante os períodos que esteve fora do Brasil. Essas produções resultam de um projeto de Glauber que visava integrar a estética e a política cinematográfica de países pobres que se encontram distribuídos nos continentes latino-americano, africano e asiático.²¹ As outras duas pesquisas são, de Victor Martins de Souza, *A poética e política no cinema de Glauber Rocha e Sembene Ousmane*²² e, de Arlindo Rebechi Júnior, *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*, que têm um enfoque diferente das duas mencionadas.²³

Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha compartilharam experiências durante seus percursos. Glauber acompanhou as filmagens de *Rio Zona Norte*, em 1957. Nesse filme, Nelson Pereira dos Santos, assim como em *Rio, 40 Graus*, traz como protagonista a cidade do Rio de Janeiro, valorizando a cultura popular. Em 1961, Nelson Pereira dos Santos atou como montador do filme *Barravento*, dirigido por Glauber (ROCHA, 2003: 7).

Não seria coerente falar em um novo paradigma no cinema brasileiro, iniciado sem sombra de dúvida por Nelson Pereira dos Santos, sem mencionar a relação e as prováveis trocas de experiências que esses dois cineastas realizaram.

Cabe também enfatizar que o Cinema Novo foi um processo que se estruturou na década de 1960, e não um fenômeno que surgiu do nada. Um exemplo disso é o fato de

²¹ Esse projeto do cineasta brasileiro analisado por Maurício Cardoso é o *Cinema Tricontinental*, o qual conseguiu convergir um programa político de unidade do terceiro mundo e criou uma estética cinematográfica que se estruturou na religiosidade popular e nos anseios por uma revolução social.

²² O pesquisador Victor Martins de Souza analisa os projetos cinematográficos e políticos de Glauber e Sembene. Os filmes analisados são: *Der Leone Have Sept Cabeças* (1969-1970), do cineasta brasileiro, e *Ceddo* (1976), do africano. Nos dois filmes mencionados os cineastas voltam-se para o passado com o intuito de discutir o presente, a partir de uma perspectiva crítica. Souza demonstra as semelhanças que aproximam as duas obras, as quais dão um grande valor às tradições orais, uma vez que é a partir delas que é feita uma crítica do olhar “destorcido” do europeu para o “Terceiro Mundo”. Em síntese, o pesquisador destaca que existem semelhanças nas obras de Sembene e Glauber, as quais se manifestam na poética e política assumidas pelos cineastas. Ambos dirigem críticas ao colonialismo, valorizando as tradições locais, que na maioria dos casos são desvalorizadas diante da cultura europeia.

²³ O pesquisador, em seu doutorado, mapeou a produção ensaísta de Glauber que se prolonga de finais da década de 1950 a inícios da de 1980. Trata-se de textos publicados em diferentes veículos, na grande imprensa, na alternativa, em revistas literárias e culturais. Entre os textos localizados no acervo da sede do *Tempo Glauber*, em Botafogo – uma instituição que preserva a memória do cineasta –, o mencionado pesquisador encontrou uma produção inédita. Além desse acervo, outros localizados em diferentes estados brasileiros foram consultados, após meses de pesquisa, foram reunidos 702 textos de autoria de Glauber. Um aspecto interessante desse trabalho é que essa produção glaukeriana é analisada dentro do campo literário, em suma, essa pesquisa propõe uma delimitação do percurso de formação intelectual do cineasta.

Glauber em seus textos críticos reconhecer em alguns cineastas formas e estéticas que antecedem os pressupostos básicos defendidos por ele para o Cinema Novo.

Ismail Xavier, no prefácio do livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*,²⁴ publicado primeiramente em 1963, menciona que Glauber reconhece na obra de Humberto Mauro uma expressão de “sentimento de mundo”. O cineasta representa de forma sensível, inteligente e corajosa em seus filmes a paisagem social mineira. Para Glauber, Mauro fez isso de forma despojada, mostrando como é possível fazer um cinema com recursos mínimos:

Estaria, em Mauro, a evidência prática do sentido do *cinema novo*: “O filme verdadeiro é o que nasce com outra linguagem porque nasce de uma crise econômica, rebelando-se contra o capitalismo”. Falar em tal “rebelião” é um despropósito em se tratando do cineasta mineiro, e Glauber acaba reconhecendo que Mauro é ideologicamente “difuso”, sem plena intencionalidade no sentido de libertação do autor. O principal, no entanto, seria a evidência, na tela, da *força da intuição* que o tornou capaz de reunir um repertório cinematográfico que conhecia de modo a potencializar um sentido verdadeiro do homem e da natureza, fora de exageros e idealizações românticos, embora ainda incipiente num caminho realista, mais tarde amadurecido com Alex Viany e, principalmente, com Nelson Pereira (ROCHA, 2003: 11-12).

Nesse sentido, Humberto Mauro, sem descartar as limitações de sua obra no que diz respeito ao realismo, é, se estabelecermos comparações com algumas obras produzidas posteriormente às suas, um elemento fundamental no processo de formação do Cinema Novo. Para Ismail Xavier, Glauber entendia a produção de Mauro como uma prefiguração do Cinema Novo. Assim como mencionado anteriormente, o Cinema Novo não começa do zero, mas teve precursores. Mauro tornou-se um grande ponto de referência para aqueles que levaram a cabo os propósitos do Cinema Novo, mas cada cineasta imprimiu em suas obras particularidades próprias.

Nesse processo que culmina com a estruturação do Cinema Novo, o trabalho de cineastas que de alguma forma apresentaram uma proposta temática, formal ou estética inovadora não pode ser ignorado. Eles se distanciam dos modelos consolidados pelas chanchadas e pelos melodramas. Entre os filmes destacados por Glauber Rocha que

²⁴ Ismail Xavier escreveu o prefácio da reedição do livro de Glauber Rocha, em 2003.

incitaram uma produção independente estão: *Moleque Tião* (José Carlos Burle, Alinor Azevedo, 1943),²⁵ *Agulha no Palheiro* (Alex Viany, 1953), *Osso, Amor e Papagaios* (César Mêmolo Jr., Carlos Alberto de Souza Barros, 1955) *Cara de Fogo* (Galileu Garcia, 1957), *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958), *Bahia de Todos os Santos* (Tigueirinho Neto, 1960) (ROCHA, 2003: 14-15).

No entanto, dentre esses realizadores o que alcançou maior êxito foi Nelson Pereira dos Santos. Para Glauber, *Rio 40 Graus* é o “primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado” popular e revolucionário. Glauber, após ter assistido ao filme, decidiu dedicar-se à carreira de diretor de cinema:

Pela primeira vez no cinema brasileiro, veríamos o desprezo pela retórica, retrato sem retoques da realidade cruel. Glauber confessa ter sido diante deste filme que ele despertou do ceticismo e se decidiu a ser diretor de cinema: “Muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveriam que seriam diretores de cinema *com dignidade*; descobririam também, naquele exemplo, que poderiam fazer cinema com ‘uma câmera e uma ideia’” (ROCHA, 2003: 15).

Apesar de considerar Nelson Pereira dos Santos como a “mais fértil, madura e corajosa mentalidade do cinema brasileiro”, Glauber não desconsidera a relevância do cinema documentário para o Cinema Novo. Entre os filmes mencionados nos textos que compõem a obra *Revisão crítica do cinema brasileiro* estão: *Cinco Vezes Favela* (Leon Hirszman, Marcos de Farias e outros, 1962), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959), *Arraial do Cabo* (Paulo Cesar Saraceni, Mario Carneiro, 1959), *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Garrincha, Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963) e *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962) (ROCHA, 2003: 15-16).²⁶

É possível afirmar que essas transformações no campo do cinema não se restringiram apenas ao cenário brasileiro, mas foram expressivas em outros países da América Latina. Além de Glauber Rocha, outros cineastas elevaram o cinema para o campo das ideias. Fernando Solanas, Fernando Birri, Julio Garcia Espinosa, entre outros, almejavam que o cinema deixasse de ser uma mera ferramenta de entretenimento, um reproduzidor dos cânones ditados por Hollywood, que passasse a ser

²⁵ Não existem mais cópias desse filme.

²⁶ As respectivas datas apresentadas são as mencionadas por Glauber Rocha.

um agente político e que fosse um novo cinema desapegado dos padrões clássicos copiados do cinema norte-americano.²⁷

Uma das características marcantes desses teóricos/cineastas, engajados diante de novas possibilidades para a produção cinematográfica nacional é uma reflexão centrada nos aspectos sociais, políticos e econômicos de seus países, sendo que esses são imprescindíveis na fundamentação de um novo “padrão” a ser adotado nessa produção, tanto no que se refere ao modelo de produção seguido – desvinculado dos grandes estúdios cinematográficos – como ao que diz respeito aos padrões estéticos postos em prática.

Glauber Rocha defendia uma “estética da fome”: “Vi que a crise do cinema está associada e é consequência da crise geral de fome que nos envolve. Por isso, em tese, o filme não pode ser arte; tem que ser manifesto”. Em vez de o cinema político apresentar “um poema de mar, coqueiros, auroras, exotismos”, tinha que ser “uma fotografia da miséria” (AVELLAR, 1995: 78). Fernando Birri, teórico e cineasta argentino, defendia uma produção nacional em todos os termos:

Que cinema necessitam os povos subdesenvolvidos da América Latina? Um cinema que os desenvolva. Um cinema que lhes dê consciência, uma tomada de consciência; que os esclareça: que fortaleça a consciência revolucionária daqueles que já a tem [...], que inquiete, preocupe, assuste, debilite os que têm má consciência, uma consciência reacionária; que defina perfis nacionais, latino-americanos; que seja autêntico; que seja antioligárquico e antiburguês em ordem nacional e anticolonial e anti-imperialista em uma ordem internacional [...]; que ajude a emergir do subdesenvolvimento para o desenvolvimento, do subestômago ao estômago, da subcultura à cultura, da subfelicidade à felicidade, da subvida à vida (AVELLAR, 1995: 47).²⁸

O também argentino Fernando Solanas indagava a consolidação de um terceiro cinema diferente do primeiro, o clássico, moldado a partir do modelo norte-americano, e de um segundo, “espécie de colchão ambivalente onde se refugia a indecisão e o reformismo carentes de perspectivas, questionador de certos valores dominantes na ideologia imperial ou autoritária, mas insuficiente para contribuir com a solução das

²⁷ José Carlos Avellar, em *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina* (1995), traz uma compilação de textos com as principais teorias desses cineastas.

²⁸ O trecho originalmente está em língua espanhola.

necessidades do desenvolvimento cultural e ideológico de nossos povos” (AVELLAR, 1995: 115). Em suma, o cinema deveria afastar-se do campo do entretenimento e assumir uma postura crítica e militante. O que vai ao encontro das ideias de Júlio Garcia Espinosa:

O que estávamos fazendo era repetir em forma vernácula os códigos da pior produção de Hollywood e com isso abrindo as portas para esse cinema dominante. E o que se tratava era de criar, sim, uma comunicação com o público, pois nunca fomos elitistas, mas criar uma comunicação enriquecedora e não empobrecedora, como era a que se estava fazendo no antigo cinema latino-americano (AVELLAR, 1995: 175).

O movimento por um Cinema Novo na América Latina deve ser considerado a partir das especificidades culturais e sociais de cada país. Um dos principais propósitos dessa geração de cineastas era que o cinema pudesse cumprir um papel social e que suas realidades sociais imprimissem aspectos nas linguagens cinematográficas (modelo de produção, temáticas e estéticas) adotadas. O cinema deveria expor a realidade social, os problemas, e as mazelas vivenciadas pelas sociedades latino-americanas deveriam tomar conta das telas. A intenção era dirigir-se ao público de uma forma diferente da do cinema clássico. A identificação e a empatia foram descartadas. O espectador deveria encarar os filmes de forma crítica, o cinema como um porta-voz de uma tomada de consciência diante da condição vivenciada por cada um dos povos latino-americanos.

Todavia, esses cineastas produziram filmes de estéticas elaboradas, que em alguns casos eram muito complexas, o que dificultava o entendimento por parte da grande massa de espectadores. Essas produções não conseguiram “atingir” o público da mesma forma que o fez o cinema clássico. É possível que esse não fosse o intuito desses realizadores, pois eles não pretendiam que o público se posicionasse da mesma forma diante de um filme do Cinema Moderno como outrora fizera diante do cinema clássico.

Para além dos cânones do Neorealismo Italiano

Em síntese, esta pesquisa teve como propósito analisar o filme *Rio, 40 Graus* e a mobilização surgida logo após a sua censura e o projeto do nacional popular, aspectos poucos estudados até o momento de realização deste nosso trabalho. Não desconsideraremos as premissas presentes em outros trabalhos, de acordo com o que foi

possível perceber com a discussão apresentada acima. No entanto, tentaremos evidenciar novas reflexões a respeito da referida obra. Em outras palavras, demonstrar-se-á como o filme apresenta alguns preceitos básicos do movimento italiano, mas que é igualmente perceptível uma filiação com a estética do nacional popular. Para entender as principais nuances do projeto estético e ideológico do nacional popular, estabeleceremos paralelos e distanciamentos com outros filmes brasileiros realizados no mesmo período.

Para tanto, julgamos necessário esboçar um campo teórico e metodológico de análise fílmica, esta embasada dentro do campo de conhecimento da história, ou seja, os procedimentos que dizem respeito às relações entre história e cinema. O primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos pode não ser propriamente um filme histórico, mas percebemos que ele apresenta relatos sobre a década de 1950, sobre a cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes. Evidentemente, esses relatos correspondem a recortes privilegiados pelo cineasta. Suas escolhas são motivadas por suas vivências, pela sua formação, pelos seus posicionamentos ideológicos, por suas concepções de fazer e consentir o cinema, entre outros. Os principais pressupostos desse campo são apresentados na seção reservada à análise fílmica no capítulo 2 desta dissertação.

Para entender melhor os aspectos que marcam a obra em si, assim como a mobilização encabeçada pela intelectualidade brasileira, será necessário estudar os elementos no âmbito cultural e cinematográfico atuantes na conjuntura que corresponde a meados da década de 1950. No *capítulo 1* apresentaremos alguns desses elementos. O nosso maior interesse com esse capítulo é demonstrar que, mesmo não desmerecendo o caráter inovador de *Rio, 40 Graus*, ele não deve ser considerado como uma ruptura plena com toda a produção cinematográfica vigente na época.

No *capítulo 2* será apresentada a análise do filme. Partindo de uma conclusão apresentada por Mariarosaria Fabris sobre o caráter “genuinamente nacional” de *Rio, 40 Graus*, tentaremos entender a assimilação do Neorrealismo no cinema brasileiro para além de uma mera cópia de um modelo já pronto. Essa assimilação corresponderia mais aos preceitos estéticos e ideológicos do nacional popular levado a cabo por uma ala de artistas e intelectuais brasileiros envolvidos com uma produção artística e intelectual engajada, sendo o momento de maior expressão dessa produção os inícios da década de 1960.

Por fim, no *capítulo 3*, no que se refere ao espaço reservado pela imprensa brasileira, principalmente a carioca seguida pela paulista, para os desdobramentos relacionados à censura do filme, perceberemos algo inédito no Brasil, pois o filme mediou uma discussão que se prolongou para além dos meios de comunicação especializados em crítica cinematográfica e teve uma boa acolhida, sobretudo, nos jornais de cunho mais alternativo da imprensa carioca. O filme, dentre outras leituras, pode ser considerado um catalisador de algumas discussões iniciadas nos Congressos de Cinema nos inícios dos anos 50. Nelson Pereira dos Santos e outros cineastas tiveram uma participação importante nesse evento, que condiz com um marco da história do cinema brasileiro, uma vez que corresponde à conscientização e organização política da classe cinematográfica brasileira. Tentaremos delimitar o quanto o discurso em defesa da liberação do filme e as demais discussões sobre o cinema nacional que ele suscitou convergem ou divergem do campo ideológico que começava a ser traçado pelos intelectuais do ISEB.

CAPÍTULO 1

PRINCIPAIS ASPECTOS DO CONTEXTO CINEMATOGRAFICO E CULTURAL NO BRASIL NA DÉCADA DE 1950

Introdução

Uma das premissas seguidas por nós no desenvolvimento desta pesquisa é considerar a produção cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, especificamente o seu primeiro longa-metragem *Rio, 40 Graus* (1955), inserido no “caldo” cultural da década de 1950. Conforme já apontado, o filme é considerado um precursor do movimento do Cinema Novo, um divisor de águas na produção cinematográfica brasileira. Não desconsideramos tais características. O filme foi recebido pela intelectualidade da época como uma nova, ousada e moderna proposta de produção para o cinema brasileiro, e assumiu o *status* de porta-voz do Cinema Novo, inspirando e motivando uma geração de cineastas. A declaração de Cacá Diegues reforça esse aspecto, além de reservar ao filme uma importância na motivação para mudanças não apenas no campo de produção cinematográfica, mas também na cultura brasileira de forma mais ampla:

Depois de *Rio, 40 Graus*, nunca mais a cultura brasileira poderia ser a mesma. Ela tinha sido levada para as ruas em busca da verdade e da compaixão, em nome da justiça e da beleza, dos sonhos que alimentaram o que de melhor fizemos em nosso cinema (DIEGUES, 2005: 101).

Entretanto, os estudos realizados até o momento sobre a referida obra não reservam a devida atenção à época em que o filme foi produzido. Há um predomínio de uma tendência que o considera projetando-o para a década seguinte, na qual a cultura engajada no Brasil adquire uma notoriedade considerável. Percebemos que esses estudos dão ênfase para uma espécie de ruptura com a produção cinematográfica que até então era corriqueira no Brasil, sobretudo para a produção de chanchadas dos estúdios

cinematográficos, como a *Cinédia* (fundada em 1930), a *Atlântida* (1941-1962), a *Vera Cruz* (1949-1954) e a *Maristela* (fundada em 1950).¹

Há uma predominância de estudos voltados para o período do Cinema Novo, cujo marco são os anos 60. Alguns trabalhos referências são aqueles produzidos pelos autores e críticos, denominados às vezes como “historiadores clássicos” do cinema brasileiro (Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes). Outros são aqueles realizados na nossa contemporaneidade, como os de Maria Rita Galvão, em seu mestrado e doutorado, e os de José Inácio Souza Melo, José Mário Ortiz Ramos, dentre outros, que nos permitem analisar alguns aspectos referentes à produção de filmes nos anos 50. Outra fonte de trabalho importante para a reflexão sobre o cinema brasileiro nesse período são os textos de Glauber Rocha compilados em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado a primeira vez em 1963.

Reservamos uma devida atenção para a categoria “ruptura” que alguns autores destinam à obra. De fato, o filme representou uma novidade para a cinematografia brasileira, mas também expressa uma evolução de uma produção cinematográfica que vinha sendo realizada em finais da década de 1940 e inícios de 1950. Mais adiante mencionaremos algumas dessas obras.²

A base teórica que orienta as nossas reflexões sobre alguns dos principais aspectos da Cultura e do Cinema Brasileiro na década de 1950 é a que diz respeito aos Estudos Culturais – *Cultural Studies* –, que têm como principais promotores/seguidores Richard Hoggart, Raymond Williams, Edward P. Thompson, Roger Chartier e Stuart Hall. Em síntese, os Estudos Culturais podem ser denominados uma linha de pensamento engendrada na década de 1960 na Inglaterra. Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward P. Thompson são os teóricos fundadores dessa linha. A instituição onde tal movimento amadureceu e articulou-se foi a Escola de Birmingham, na qual o *Centre for Contemporary Cultural Studies* representou o principal espaço de debate para os mencionados teóricos (DEMETRIO, 2010: 2). Essa corrente nos permite analisar o cinema dentro de uma chave que tenta perceber como as produções cinematográficas são manifestações da cultura popular no Brasil e como as mesmas constroem

¹ Cabe mencionar que Mariarosaria Fabris considera o filme como um desdobramento de alguns filmes produzidos entre finais da década de 1940 e inícios de 1950 por cineastas progressistas – entre eles merece destaque Alex Viany. Tais ideias não estão bem articuladas na tese da pesquisadora. Ela passa a desenvolvê-las melhor após o término da sua pesquisa de doutoramento.

² Algumas delas foram citadas na apresentação, no trecho no qual apresentamos uma discussão sobre os paradigmas do Cinema Novo baseada nas premissas de Glauber Rocha.

representações desse universo. O filme *Rio, 40 Graus*, ao voltar-se para o morro do Cabuçu, valoriza a cultura dos habitantes desse espaço, tais como os sambas e a “comunhão” que o encontro no terreiro da escola de samba acaba referendando.

Uma questão a ser ressaltada e que é apresentada por Ortiz (1987: 7) na apresentação de seu livro *A moderna tradição brasileira* é de que estudar a cultura no Brasil implica necessariamente a busca do entendimento das relações, influências e dinâmicas dela com o Estado. Além disso, é caro entre os brasileiros o caráter do nacional atrelado diretamente ao campo cultural. Por essa razão, o mencionado autor afirma:

A discussão sobre a cultura sempre foi entre nós uma forma de se tomar consciência do nosso destino, o que fez com que ela estivesse intimamente associada à temática do nacional e do popular. Foi dentro desses parâmetros que floresceram as diversas posições sobre nossa “identidade nacional”.

Um dos principais panteões do Cinema Novo na década de 1960 é uma reflexão crítica sobre a cultura e o nacional. Por isso a valorização do povo e do popular, apesar de a maioria dos filmes não conseguir – devido às suas estéticas “rebuscadas” e temáticas de alto cunho “crítico”, diferente das privilegiadas pelas chanchadas – estabelecer uma comunicação “efetiva” com “a massa de espectadores” do cinema nacional. A realidade nacional tornou-se uma espécie de norteadora não apenas para as abordagens adotadas pelos cineastas, como também para o modelo de produção seguido e para as estéticas elaboradas por eles. Mais adiante mencionaremos as principais ideias trazidas por Glauber Rocha em seu manifesto *A estética da fome*, o que evidenciará as questões ressaltadas.

Segundo as constatações de Marcelo Ridenti (2010: 10), uma brasilidade revolucionária, cuja criação era coletiva, definiu-se com mais clareza em torno dos finais da década de 1950, sendo o seu esplendor os anos 60. Essa brasilidade revolucionária envolveu um compartilhamento de ideias e sentimentos, os quais acreditavam que uma revolução estava em andamento, tendo os artistas e intelectuais um papel importante nesse processo, cujo principal objetivo era conhecer o Brasil e aproximar-se do povo:

A brasilidade revolucionária tampouco deve ser substancializada, como se existisse e fizesse sentido por si mesma. Ainda que alguns intelectuais e artistas supusessem que davam voz a uma espécie de potência inata da condição de ser brasileiro, eles estavam construindo imaginariamente uma utopia. Explicitada nos anos 1960, ela resultou da construção coletiva de diversos agentes sociais comprometidos com projetos de emancipação dos trabalhadores ou do povo, a partir de experiências de vida e de lutas descontínuas ao longo do século XX, no processo de modernização da sociedade (RIDENTI, 2010: 10).

Nesse sentido, o filme *Rio, 40 Graus* pode ser considerado como precursor do Cinema Novo, uma vez que ele se propôs a pensar a realidade social a partir de outro viés: dando espaço para população negra e pobre do Rio de Janeiro. Outro aspecto a ser mencionado é o modelo de produção adotado para a realização do longa-metragem. Tais questões também serão retomadas adiante:

Não é difícil compreender o porquê da relevância deste debate; na verdade, é através dele que se configuram as contradições e o entendimento da formação da nacionalidade na periferia. Não é por acaso que a questão da identidade se encontra intimamente ligada ao problema da cultura popular e do Estado; em última instância, falar em cultura brasileira é discutir os destinos políticos de um país (ORTIZ, 1989: 13).

Ainda de acordo com Ortiz (1989: 164), podemos entender a relação entre cultura e política nos anos 50 até os 60 como complementaridade, devido ao fato de essas épocas terem sido marcadas por um forte clima de utopia política no interior de uma sociedade, cujo mercado era incipiente. Sendo assim, os grupos culturais associavam o fazer cultura com o fazer política, sendo que predominava um discurso que priorizava o “fazer próprio”, em outras palavras, uma autonomia. O golpe militar de 1964 e o avanço da sociedade de consumo alteram esse quadro, pois ocorre um desenvolvimento e especialização do mercado, emerge a necessidade de os produtores culturais se profissionalizarem, fato que necessariamente não implica a falta de posicionamento político desses indivíduos. No entanto, ocorre uma acentuação da dicotomia entre trabalho cultural e expressão política. “Enquanto cidadãos, como o resto da população, eles poderão participar das manifestações políticas; enquanto

profissionais, eles devem se contentar com as atividades que exercem nas indústrias de cultura ou nas agências governamentais” (ORTIZ, 1989: 164).

Quando um mercado de bens culturais consolida-se, a noção de “nacional” também passa por uma transformação. A televisão no Brasil cumpriu o papel de uma integração nacional. Dessa forma, percebem-se vínculos entre uma proposta de construção da moderna sociedade com o crescimento e a unificação dos mercados locais. A indústria cultural assume para si a função de equacionar uma identidade nacional, fazendo uma reinterpretação da mesma em termos mercadológicos. Nesse sentido, a ideia de “nação integrada” representa a interligação dos “consumidores potenciais espalhados pelo território nacional”. Em síntese, o nacional assemelha-se ao mercado: “À correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional popular, substitui-se outra, cultura mercado-consumo” (ORTIZ, 1989: 65).

1.1. A produção de filmes em São Paulo e no Rio de Janeiro

Conforme já mencionado, tratando-se dos estudos sobre cinema nos anos de 40 e 50, dois dos trabalhos que mais contêm informações sobre o período são as pesquisas de mestrado e doutorado de Maria Rita Galvão, aspecto esse lembrado por Ortiz. De acordo com a pesquisa de doutorado de grande fôlego realizada por Galvão sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1950 o estúdio produziu cinco filmes de longa-metragem. *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), refilmagem de *En Rade*, uma obra da literatura brasileira não especificada, foi adaptada em um musical inspirado no folclore brasileiro. Foi um “grande filme sobre índios” e “uma série de filmes documentários sobre a vida dos brasileiros” (GALVÃO, 1976: 122). O longa-metragem *Caiçara* foi filmado na Ilha Bela é considerado a primeira grande realização da Vera Cruz. Denominado pela imprensa da época como “uma obra brasileiríssima”, soube aproveitar a “imensa riqueza” do folclore e tem como cenário o “exuberante fascínio natural” das “mais belas praias do litoral paulistano” (GALVÃO, 1976: 123).

Sobre as principais características do cinema, principalmente o paulista³ e o carioca⁴ no referido período, a pesquisadora elucida que,

³ Em finais da década de 1930/1940, o cenário de cinematográfico paulistano volta a se revigorar. A Companhia Cinematográfica Americana é fundada, composta por estúdios de excelente qualidade, com máquinas modernas. Entretanto, demorou anos para realizar o seu primeiro e único filme: *A Eterna Esperança*. O filme tem como temática a seca do Nordeste. O fracasso desse estúdio, nas palavras de Alex Vianny (1959: 117) “esterilizou São Paulo para o cinema durante dez anos”.

nos cinemas, o que se via em São Paulo eram sobretudo os filmes americanos; durante a guerra, a distribuição de filmes europeus no Brasil se tornou extremamente irregular. Os cineclubes que começam a se formar no início dos anos 40 só se preocupam em exibir e discutir cinema estrangeiro. O cinema brasileiro destes tempos é o cinema carioca: Cinédia e Atlântida, Vicente Celestino, Oscarito, Grande Otelo, Mesquitinha – a chanchada.

Um cinema brasileiro que corresponde à ideia do que fosse o bom cinema não existia. O cinema que existia era totalmente ignorado pelas pessoas que começavam a se envolver com cinema (GALVÃO, 1976: 8).

A Vera Cruz foi um projeto encabeçado pela burguesia paulista, que na época tinha expressão suficiente para tornar um projeto cultural pautado na produção cinematográfica viável. Segundo Galvão (1976: 11), o desenvolvimento da cultura não ocorre de forma autônoma em países marcados pelo subdesenvolvimento. No entanto, não é simples relacioná-lo “com acontecimentos específicos num âmbito social mais amplo”. É possível perceber que ele não acompanhou o desenvolvimento econômico de São Paulo, pois “deu-se um pouco por saltos”. Em São Paulo, a iniciativa de consolidar a produção cinematográfica por via dos estúdios partiu da burguesia:

E não temos, pelo menos numa primeira aproximação, nenhum acontecimento específico que permita explicar esta súbita eclosão de manifestações culturais novas concentradas no tempo. Nada além do possível momento de maturação de um processo que certamente tem raízes em momentos anteriores.

Para entender a fundação, estruturação e fracasso da Vera Cruz, ainda segundo Galvão, é necessário entender os significados de uma “atitude” nova da burguesia paulista perante a esfera cultural. O primordial é notar o mecanismo que a desencadeia em vez de definir as convergências entre os fatores. Em outras palavras, entender, tratando-se de São Paulo, quais fatores e dinâmicas corroboraram para que o cinema considerado uma “arte menor” ter após a Segunda Guerra Mundial assumido o *status* de

⁴ No cinema carioca, após o advento do som, poucas foram as atividades fora da Cinédia e da Brasil Vita (VIANY, 1959: 117). O primeiro filme sonorizado no Brasil foi *Acabaram-se os Otários* (Otávio Faria, 1929).

uma manifestação cultural respeitável, sendo equiparado ao teatro, às artes plásticas e à literatura:

Em São Paulo, a burguesia que se sente forte e ascendente não estaria a seus olhos plenamente realizada se não houvesse também, como nas grandes potências, esse tipo de manifestação cultural e o próprio mecenato. Germinou a ideia de que era chegada a hora, para os grandes burgueses paulistas, de refinar a vida, cercar-se de arte e cultura. A ausência deste “tempero social” era uma debilidade no aparato exterior da burguesia. Ora, neste quadro é fundamental a “arte industrial”. Não é preciso procurar mais longe as razões pelas quais os nossos homens de indústria se dispuseram a financiar (GALVÃO, 1976: 13).

Apesar das pretensões e do capital da burguesia paulista, a Vera Cruz esteve fadada ao fracasso, o qual não demorou por vir. Para Glauber Rocha (2003: 71), a década de 1950 foi a mais complexa na história do cinema brasileiro. A experiência internacional está diretamente ligada ao desenvolvimento do cinema mundial de Alberto Cavalcanti, que não foi útil para tornar o projeto da Vera Cruz promissor: “A Vera Cruz continuou para falir em seguida”. Outros estúdios que se depararam com problemas foram *Maristela*, *Sacra Filmes* e *Kino Filmes*. Muitos filmes foram realizados, e para Rocha a maioria de baixa qualidade, com exceção de *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). Humberto Mauro foi deixado no ostracismo, o que aconteceu, de acordo com o cineasta baiano, por culpa de Cavalcanti. Os italianos foram a principal mão de obra do estúdio paulista, alguns deles assistentes de Rossellini. Os estrangeiros que por aqui abarcaram ensinaram alguns de seus segredos cinematográficos e logo partiram, permanecendo em solos brasileiros o diretor inglês de fotografia Chick Fowle. O ano de 1950 foi

a estação que frutificou personalidades como Abílio Pereira de Almeida, Fernando de Barros, Flávio Tambellini, Plíni Garcia Sanchez, Rubem Biáfira; marcou a ascensão de Osvaldo Massini e Herbert Richers; permitiu a entrada de Sacha Gordine; proliferou em comissões estaduais e federais de cinema festejadas nas cifras de Cavaleiro Lima e Jacques Deheinzelin; brilhou na oratória dos críticos da *Revista de Cinema* de Belo Horizonte, discutindo “forma e conteúdo”, “argumento e roteiro”, “corte e montagem” e

outras bossas; solidificou a chanchada nas bandeiras de Oscarito, Ankito, Grande Otelo, Zé Trindade, Eliana, Macedo, Burle, Manga, Tanko, irmão Ramos e o velho Luiz de Barros. Tempos duros, de falências, roubos, intrigas e mediocridade. Surgiram os picaretas dos jornais de atualidade, uns financiados por americanos, outros por políticos, institutos de previdência, firmas particulares; nasceram os técnicos improvisados, cresceu a fogueira do lucro fácil.

Alex Viany (1959: 130) esclarece que a crise na Vera Cruz a cercava desde o momento de sua fundação, em 4 de novembro de 1949. Entre aqueles que conheciam a estrutura econômica do cinema brasileiro assim como os conhecedores da sétima arte possuidores de “bom senso”, percebia-se o fracasso iminente do estúdio paulista. Em 1951 o crítico Pedro Lima escreveu:

A nosso ver, um fracasso de qualquer destas novas companhias de milhões de cruzeiros pode lançar o descrédito na indústria do cinema nacional, porque ninguém atentará para as causas do insucesso, mas julgará que não damos mesmo para filmes, pois até com capitais elevados fracassamos (LIMA, apud VIANY, 1959: 131).

Segundo o crítico e cineasta (1959: 131), as condições de mercado não foram estudadas, os profissionais que havia anos trabalhavam com cinema no Brasil não foram ouvidos (Ademar Gonzaga, Humberto Mauro, Moacyr Fenelon e Pedro Lima). Viany afirma que eles poderiam ter ajudado o projeto da Vera Cruz a alcançar um considerável sucesso. Entretanto, ele consegue enxergar aspectos positivos na fundação da Vera Cruz. Entre eles, uma pequena melhora no nível técnico e artístico dos filmes nacionais, mesmo não ignorando as falhas em suas estruturas e em seu programa de administração. Reconhece que a Vera Cruz “precipitou a industrialização do cinema no Brasil”. Tratando-se do lado negativo, cabe comentar que ocorreu um elevado encarecimento da produção, esse nem sempre seguido pela melhora na produção técnica e artística:

Muita gente diz, provavelmente com razão, que a Vera Cruz quis voar muito alto e muito depressa, construindo estúdios grandes demais para seu programa de produção, ao mesmo tempo em que descuidava de fatores tão importantes como a distribuição, a exibição, a administração e a arrecadação (VIANY, 1959: 131-132).

As circunstâncias que influíam na produção de filmes de estúdios no Rio de Janeiro eram outras. A Vera Cruz teve como pretensão construir uma indústria cinematográfica brasileira tendo como modelo os padrões hollywoodianos, importando técnicos e diretores de cinema, contando com o trabalho de Alberto Cavalcanti, que havia muito tempo vivia na Inglaterra. No seu elenco de atores, reuniu os que já eram consagrados no meio teatral; os equipamentos foram importados, os estúdios montados, no entanto, todas essas ações foram em vão. A Atlântida por sua vez tinha princípios diferentes: os seus estúdios e *sets* de filmagem eram improvisados, os filmes eram produções baratas, com temáticas bem populares. Diferente do que ocorreu com a Vera Cruz, a Atlântida continuou com suas atividades até o início dos anos 60, quando o mercado cinematográfico brasileiro encontrava-se mantido e dominado pelos filmes estrangeiros, os quais provinham na sua grande maioria de Hollywood.

As experiências dessas produtoras possibilitaram a ocupação de um pequeno setor desse mercado com o produto nacional. Mas essa ocupação, como bem destaca Wolney Vianna Malafaia (2012: 32), foi de natureza efêmera, pois não ajudou a consolidar o que podemos definir como uma indústria cinematográfica nacional.

No ano de 1940, dois estúdios foram fundados – *Pan-América* e *Régia* –, mas não conquistaram sucesso, pois lançaram filmes de baixa qualidade: *O Direito de Pecar* e *O Circo Chegou* (Luiz de Barros, 1940), *Vamos Cantar* (Afrodísio de Castro, 1940), *Entra na Farra* (Luiz de Barros, 1941). O estúdio Atlântida foi fundado com a intenção de alterar esse quadro no cinema carioca:

Um grupo de entusiastas fundava a Atlântida, lançando um manifesto (redigido por Arnaldo Farias e Alinor Azevedo) em que se destacava seu propósito de contribuir para o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Entre os incorporadores da nova empresa estavam o musicista José Carlos Burle, que iniciara no cinema como assistente de *Maria Bonita*, e Moacyr Fenelon, que [...] começara como técnico de som, tendo alcançado o posto de diretor na Sono Filmes. A Atlântida atraiu de saída o jornalista Alinor Azevedo, o grande cinegrafista Edgar Brasil, o cenógrafo A. Monteiro Filho e Nelson Schultz, pau para toda obra de nosso cinema (VIANY, 1959: 119-120).

O primeiro projeto de filme realizado por essa Companhia Cinematográfica foi um filme de contos – gênero praticamente inédito no Brasil. O título do longa-metragem

escolhido foi *Tumulto*, e o projeto acabou não sendo finalizado. Ele tinha como ideia reunir quatro histórias tipicamente cariocas, de autorias diferentes. Quatro escritores e quatro histórias foram selecionadas para representar o mais próximo possível do verossímilhante a vida no Rio de Janeiro. Entre os contos selecionados estiveram: “O homem e capote”, de Aníbal Chatola; “Moleque Chatola”, de Emil Farah, que relata a história de um delinquente. Outros contistas que cederam suas histórias foram: Dias da Costa, um episódio dramático centrado em um compositor de talento; e João Cordeiro, um trecho de um romance inédito (VIANY, 1959: 102).

A Atlântida foi gradativamente melhorando o padrão técnico de seus filmes, produzindo três ou quatro filmes por ano. Grande Otelo tornou-se uma das suas principais estrelas. Outros atores também alcançaram significativa popularidade: Oscarito, Anselmo Duarte, Eliana Macedo e Cyll Farne.

Moacyr Fenelon, um dos fundadores da Atlântida, a deixa em 1947. Luís Severiano passa a assumir os negócios da empresa. Na época ele era um dos principais exibidores do Brasil (VIANY, 1959: 121). Nesse ano, o gênero chanchada conquista uma consolidação no mercado cinematográfico brasileiro:

Em 1947, porém, o resultado mais evidente da almejada confluência de interesses industriais e comerciais foi a solidificação da chanchada e sua proliferação durante mais de quinze anos. O fenômeno repugnou aos críticos e estudiosos (GOMES, 1996: 74).

No que diz respeito ao sistema de radiodifusão no Brasil, Renato Ortiz (1989: 84) expõe que até a década de 1950 ele possuía uma posição de destaque na América Latina e no mundo. Essa pode ser notada em alguns filmes produzidos em finais da década de 1940 e inícios da de 1950, quando o rádio é uma espécie de personagem que “marca presença” e até mesmo inspira o trabalho de alguns cineastas. No decorrer da análise do filme *Rio, 40 Graus*, citamos dois desses filmes, mas não abordamos esse aspecto.

No ano de 1933, Cuba era o quarto país “com o maior número de estações de rádio”, depois dos Estados Unidos, Canadá e União Soviética. De acordo com Ortiz, Oscar Luiz Lopes afirma que

essa ampla rede de radiodifusão produziu o desenvolvimento de um pessoal artístico e técnico especializado que saiu com frequência de Cuba para ocupar posições destacadas na radiodifusão de quase todos os países da América hispânica, e introduziram ou ampliaram os estilos artísticos e métodos de trabalho, dando à radiodifusão latina, tanto na arte quanto em seu aspecto publicitário e comercial, uma reconhecida influência das normas criadas em Havana (LOPES, 1985: 94, apud ORTIZ, 1989: 85).

É possível notar uma “mobilidade entre os setores culturais”, uma vez que o rádio e a televisão buscaram mão de obra nos demais espaços culturais. O teatro foi o principal deles, pois formou profissionais aptos às técnicas de dramaturgia. Um teatro profissionalizante no Brasil só surge na década de 1940, o que fez com que os recrutamentos de mão de obra também ocorressem dentro do teatro amador. O ator que trabalhava no teatro e os diretores de companhias traziam consigo de fato uma bagagem cultural precária, mas mesmo assim superior se comparada com as dos artistas que trabalhavam no rádio.

1.2. A década de 1950 e as críticas a uma cultura alienada

Uma vertente cultural mais politizada surge em meados da década de 1950 e tem como marco os inícios dos anos 60. Essa época teve como característica várias matrizes ideológicas: o ISEB assumiu uma postura reformista, os Centros Populares de Cultura uma base ideológica marxista, o movimento de alfabetização e o Movimento de Cultura Popular no Nordeste uma vertente católica de esquerda. Devido às reinterpretações do conceito de cultura realizado pelos membros do ISEB, ocorreu um rompimento com as perspectivas tradicionalistas e conservadoras que viam a cultura popular apenas a partir de um ponto de vista folclórico. Em resumo, “a cultura se transforma, desta forma, em ação política junto às classes subalternas” (ORTIZ, 1989: 162).

O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) foi criado pelo Decreto n. 37.068, de 14 de julho de 1955. A instituição possuía vínculos com o Ministério da Educação e da Cultura (MEC). O grupo de intelectuais que compunha o ISEB tinha entre seus objetivos o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais. Os dados e as categorias estudados seriam alicerces para analisar a realidade do país e também cumpririam a função de incentivar e promover o desenvolvimento nacional. Nesse sentido, a principal bandeira do órgão foi a teoria do “nacional-desenvolvimentismo”:

O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) [...] é um centro permanente de altos estudos políticos e sociais de nível pós-universitário que tem por finalidade o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais, notadamente da Sociologia, da História, da Economia e da Política, especialmente para o fim de aplicar as categorias e os dados dessas ciências à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira visando à elaboração do desenvolvimento nacional.⁵

Os principais membros do ISEB foram Roland Corbisier, Alberto Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira e Pinto, Nelson Werneck Sodré, Hélio Jaguaribe e Cândido Mendes de Almeida. Em suma, para esses intelectuais, o Brasil só superaria a sua fase de subdesenvolvimento pelo crescimento da industrialização. Diante disso, a política desenvolvimentista cunhada por eles deveria ser uma política nacionalista.⁶

Como afirma Maria Sylvia de Carvalho Franco na apresentação do livro de Caio Navarro de Toledo (1977: 11), existe uma notória dificuldade de sistematizar a produção dos isebianos, de “se apreender o fio condutor que unifica e lhe dá sentido”. Os objetivos desse grupo de intelectuais, que apresentavam algumas divergências teóricas entre si, podem ser entendidos como uma ambição de intervir de forma prática na realidade socioeconômica.

Em 1956, data de solenidade de encerramento do Curso Regular de diplomação dos primeiro estagiários do ISEB, o então Presidente da República, Juscelino Kubitschek, definiu que a tarefa da instituição era “formar uma mentalidade, um espírito, uma atmosfera de inteligência para o desenvolvimento”.

O Ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado, em seu discurso apresentou a afirmativa de que o ISEB se comprometeria

precisamente [...] a secundar os esforços de V. EX^a [presidente Juscelino Kubitschek] para levar adiante este novo grande e amado país. Essas declarações do ministro demonstram quais eram as intenções governamentais: “Fazer do ISEB um núcleo que assessore, apoie e sustente a política econômica definida no Plano de Metas do Governo Juscelino Kubitschek” (TOLEDO, 1977: 33).

⁵ Regulamento Geral do ISEB. Decreto n. 37.068; 14/07/1955 (*Lex Marginalia*, 1955, p. 241-244, apud TOLEDO, 1977: 32).

⁶ <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/ISEB>. Acesso em: 11/10/2014.

O ISEB, mesmo estando diretamente subordinado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), possuía “autonomia e plena liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra”. Tal autonomia do órgão “permitia ao Estado não se comprometer com determinadas posições e direções que o ISEB porventura viesse assumir; por exemplo, como a criação e difusão de ideologias” (TOLEDO, 1977: 33-34).

No entanto, de acordo com o apontado por Toledo (1977: 34), o que explica a permissividade ideológica do Estado é o fato de a ideologia isebiana representar os “interesses gerais” da nação. No ISEB a produção ideológica não era tida como um “puro exercício do pensar” ou um “discurso abstrato”. O interesse maior era “forjar uma precisa e determinada ideologia”, a qual, segundo os membros da instituição, seria exigida pela Nação com a finalidade de “tomar consciência de seu subdesenvolvimento” e lutar pela alteração desse quadro, por meio de “um esforço desenvolvimentista” (TOLEDO, 1977: 18).

Conforme já mencionado, existiram divergências ideológicas entre os intelectuais isebianos. Contudo, todos eles defendiam o nacionalismo “na sua versão desenvolvimentista”. Ele aparece dentro desse grupo de pensadores como uma “ideologia hegemônica no interior da formação social brasileira” (TOLEDO, 1977: 48). No entanto, é possível notar contravenções na ideia de desenvolvimento difundida pelos isebianos. Por exemplo, para alguns seria proteger a indústria nacional; para outros seria abrir o mercado para as multinacionais.

Alguns dos aspectos desse nacionalismo teorizado dentro do ISEB serão mencionados no último capítulo, quando analisaremos o debate surgido após a censura do filme estudado. As atividades do Instituto Sociológico de Estudos Brasileiros foram encerradas em 13 de abril de 1964, dias depois do Golpe Militar.

Conforme já esclarecido, os estudos sobre a produção cultural engajada centram-se na década de 1960. Todavia, Marcos Napolitano (2001), com intuito de entender os principais aspectos que influíram na dinâmica da produção cultural e da recepção dessa produção entre o público, apresenta elementos referentes ao contexto cultural da década de 1950, sobretudo entre meados e finais dessa década. No entanto, o principal objetivo do artigo diz respeito a uma abordagem voltada para o entendimento da conjuntura da produção cultural dos anos 60. Para tanto, apresenta um recorte que se estende entre os anos de 1955 e 1968.

Para o autor (2001: 104), ocorreu no decorrer dos referidos anos uma mudança na linguagem. Tal mudança não influenciou apenas no conteúdo, nas temáticas e nas estéticas das produções culturais, mas também na sua recepção. Nota-se a constituição de um novo público – “jovem, universitário de esquerda” “consumidor” desses produtos culturais de autoria de artistas também filiados ou simpatizantes do Partido Comunista:

Esse segmento de público, mais tarde ampliado (no caso da música popular), constituiu uma primeira camada na renovação da recepção das artes de espetáculo no Brasil, sob a vigência de uma cultura nacional popular de esquerda. Não apenas os novos dramaturgos, cancionistas e cineastas migravam de classes e espaços sociais, nos quais as “letras” (literatura, meio acadêmico, crítica literária, jornalismo) tinham um papel central, altamente valorizado, como definidoras do conceito de “cultura”, mas um novo público se formava, a partir de um espaço público onde o “espírito letrado” era até então predominante.

1.3. A cultura engajada no Brasil

Em linhas gerais, pode-se afirmar que em meados da década de 1950 começam a ser delimitados alguns dos aspectos de um projeto de produção cultural engajada no Brasil. As ideias defendidas pelos intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), fundado em 1955, contribuíram para que as intenções de uma produção cultural engajada no Brasil ganhassem progressivamente contornos e se tornassem uma prática. Renato Ortiz (1994: 45-46) afirma que na década de 1950 o conceito de cultura no Brasil sofre uma remodelação:

Contrários a uma perspectiva antropológica, que toma o culturalismo americano como modelo de referência, os intelectuais do ISEB analisam a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico. A crítica que Guerreiro Ramos faz do estudo do negro realizado por autores como Arthur Ramos revela uma posição epistemológica diferente daquela proposta anteriormente. Categorias como “aculturação” são pouco a pouco substituídas por outras como “transplantação cultural”, “cultura alienada” etc. Seguindo os passos da sociologia e da filosofia alemãs, Manheim e Hegel, por exemplo, os isebianos dirão que cultura significa as objetivações do espírito humano. Mas eles insistirão sobretudo no fato de que a cultura significa um vir a ser. Neste sentido eles

privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos; por isso, temas como projeto social, intelectuais, se revestem para eles de uma dimensão fundamental. Ao se conceber o domínio da cultura como elemento de transformação socioeconômica, o ISEB se afasta do passado intelectual brasileiro e abre perspectivas para se pensar a problemática da cultura brasileira em novos termos.

Conforme destaca o mencionado autor (1994: 47), as ideias defendidas pela *intelligentsia* isebiana acabaram pouco a pouco ganhando adeptos nos setores progressistas e de esquerda. Algumas das premissas que compõem a base ideológica dos intelectuais do referido Instituto podem ser encontradas nos ideários que orientaram a formação do CPC da UNE – cujo Manifesto foi escrito por Carlos Estevam, intelectual isebiano –, nos textos de Paulo Emílio Salles Gomes “Uma situação colonial?” e no manifesto *A estética da fome*, de Glauber Rocha. Todavia, cabe ressaltar que essas premissas assumiram ramificações específicas dentro desses grupos de produção artístico-cultural.⁷

1.4. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil

O I Festival Internacional de Cinema do Brasil teve uma única edição. O evento ocorreu no início de 1954, ano do quarto centenário da cidade de São Paulo, como uma atividade complementar da II Bienal Internacional de Artes Plásticas. Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes, Almeida Salles, Benedito Jungueira Duarte e Rudá de Almeida foram os organizadores. A defesa de Salles Gomes foi a de um festival sem caráter competitivo, com predominância de mostras retrospectivas, informativas, cursos de formação e debates.

Segundo Fernão Ramos (2000: 238), a mostra mais bem recebida pelo público foi a Retrospectiva Erich Von Stroheim (1885-1957), com repercussão no exterior. No Festival ocorreu a estreia da versão sonorizada de *Marcha Nupcial* (The Wedding March, 1928). Stroheim esteve em São Paulo como membro da delegação dos Estados Unidos. As exhibições dos filmes durante o Festival ocorreram no Cine Marrocos. O cinema brasileiro esteve presente na programação. Os filmes selecionados eram da fase

⁷ Os autores e as obras citados adiante analisam a atuação do ISEB e as influências da teoria dessa corrente de intelectuais em diferentes setores da sociedade: Caio Navarro Toledo, *ISEB: fábrica de ideologias* (1977); Carlos Guilherme Mota, *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)* (1977); Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional* (1994).

silenciosa, com destaque para a obra de Humberto Mauro. O filme *O Gigante de Pedra* (1954) – primeiro longa-metragem de Walter Hugo Khouri – representou o Brasil na principal mostra do evento, juntamente com os filmes internacionais.

No total, foram vinte e três países participantes do Festival. Uma das mostras realizadas foi a Jornadas Nacionais, na qual cerca de quatro filmes de um mesmo país eram exibidos em único dia, no Cine Arlequim, situado na Brigadeiro Luís Antônio. Além da retrospectiva mencionada, foram organizadas outras: a do brasileiro Alberto Cavalcanti e a do francês Abel Gance. Entre os muitos filmes exibidos, estiveram os futuros clássicos *Os Brutos Também Amam* (1953), de George Stevens; *Noites de Circo* (1953), de Ingmar Bergman; e *Os Boas-Vidas* (1953), de Federico Fellini (PEREIRA, 2011).

O I Festival Internacional de Cinema, na nossa concepção, demonstra como a classe cinematográfica no Brasil começava a se organizar de forma mais articulada, promovendo um evento em “diálogo” com profissionais de outros países, inserindo a produção do cinema nacional no contexto de uma produção internacional.

1.5. O cinema independente e os congressos

O final dos anos 40 foi o período em que surgiu no Brasil o debate em torno de uma “produção independente” de filmes longas-metragens de ficção. O “cinema independente”⁸ é associado a cineastas e críticos da esquerda, que participaram de forma efetiva na organização das mesas-redondas da Associação Paulista de Cinema, em 1951, e dos Congressos Nacionais de Cinema de 1952 e 1953, assim como realizaram alguns filmes emblemáticos como, entre outros, *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1953), *Alameda da Saudade, 113* (Carlos Ortiz, 1953), *Agulha no Palheiro* (Alex Viany, 1953), *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1959) (MELO, 2011: 8).

Esse grupo saiu em defesa da industrialização do cinema brasileiro, mas em moldes diferentes do que era posto em prática pelos estúdios paulistas como Vera Cruz, Maristela e Multifilmes. Denunciavam de forma enfática o domínio do mercado brasileiro pelo filme estrangeiro, sobretudo o norte-americano. Também buscaram

⁸ O ensaio de Maria Rita Galvão *O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente* é o primeiro texto cujo objetivo foi compreender aspectos que marcaram o “cinema independente” da década de 1950.

entender esse processo de dominação econômica e cultural, analisando o mercado e os principais produtos associados à atividade cinematográfica no Brasil, e procuraram uma forma que fosse “brasileira” e realista, de essência popular e comunicativa, que “seria expressa sobretudo pelo ‘conteúdo’, isto é, pelos temas e histórias levados à tela compreendendo aí aspectos culturais e sociais, tais como o folclore, a música popular, o campo, a favela, o universo do trabalhador e do ‘homem comum’ etc.”. Buscou-se um modelo de produção diferente do praticado pelos estúdios cinematográficos. O cinema italiano neorrealista serviu de inspiração para esse grupo que, assim como os cineastas italianos no pós-guerra, contavam com poucos recursos. O padrão estético, temático e de produção do Neorrealismo Italiano foi adaptado à realidade brasileira (MELO, 2011: 11).

Com o Cinema Novo dos anos 60, as ideias desse grupo de cineastas do “cinema independente” encontraram “plena aplicação em termos práticos e teóricos”. Uma importante consideração é feita por Luís Alberto Rocha Melo sobre o fato de que, a partir de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, livro de Glauber Rocha publicado em 1963, o entendimento sobre “cinema independente” dos anos 50 consolida-se como sendo ele “uma fase preparatória” para o cinema a ser realizado na década seguinte, ou seja, o Cinema Novo:

Em sua revisão crítica, Glauber buscou estabelecer as origens do Cinema Novo instituindo-o como um *marco zero*, como uma *ruptura* na narrativa histórica do cinema brasileiro. No entanto, para que essa ruptura existisse, fazia-se necessário estabelecer uma tradição (MELO, 2011: 13).

Na concepção de Glauber Rocha, o que aproximava os “independentes” e a geração cinemanovista era a intenção de produzir um cinema fora dos estúdios, com poucos recursos financeiros e com temas que representassem um posicionamento crítico diante dos problemas sociais. Ainda segundo Melo (2011: 14), principalmente entre os anos 50 e inícios dos 60, a predominância da dicotomia “cinema industrial” *versus* “cinema independente” auxiliou a construir uma “simbologia particular” dentro de um discurso cinematográfico, cujo interesse era operar “a partir de grandes polos conflitantes”. O termo “cinema independente” alinha-se a um passado fundador que deu

legitimidade ao movimento do Cinema Novo. Além disso, ele foi útil para a defesa “de determinadas estratégias de produção”, sendo ele considerado como “o único cinema possível em um país periférico e economicamente frágil como o Brasil”.

Com relação aos congressos, entre os dias 15 e 17 de abril de 1952 foi realizado em São Paulo o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro. O I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro foi realizado do dia 22 a 28 de setembro também em 1952, mas na cidade do Rio de Janeiro. De 12 a 20 de dezembro de 1953, novamente em São Paulo, realizou-se o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro.

Segundo José Inácio de Melo Souza (2005: 34), surgiu a necessidade de estabelecer conexões entre o congresso de São Paulo e o do Rio, pois a repercussão do encontro fora de São Paulo foi fraca. Os dois circuitos cinematográficos tinham problemas em comum, e o projeto elaborado por Cavalcanti, do Instituto Nacional de Cinema, era uma via para o compartilhamento de interesses entre São Paulo e Rio de Janeiro, tratando-se da esfera do cinema.

Antes de apresentar de forma breve os principais aspectos dos congressos, cabe mencionar que eles podem ser considerados como uma consequência do trabalho político desenvolvido pela esquerda, um momento de discussão sobre o cinema brasileiro que cumpre um papel de grande relevância na sua história.

A atuação do Partido Comunista no âmbito cultural é significativa, ao ponto de a maioria dos cineastas ligados ao cinema independente terem ligações diretas ou indiretas com ele, incluindo-se Nelson Pereira dos Santos. No Brasil, a produção e a difusão cultural do Partido Comunista deu-se através de alternâncias, de forma ora mais ora menos expressiva. O fato de o partido ter passado muitos anos na ilegalidade restringiu a sua atuação no âmbito da cultura, mas, mesmo com as perseguições dos regimes políticos autoritários, o PC conseguiu imprimir uma marca na cultura nacional (RUBIM, 1986: 3), sendo os congressos de cinema uma das dimensões dessa atuação do partido.

As mesas-redondas realizadas na Associação Paulista de Cinema (APC) antecederam o I Congresso Paulista. Elas foram realizadas do dia 30 de agosto a 1º de setembro de 1951. A APC era um órgão recente, fundado no primeiro semestre de 1951. Os seus estatutos, publicados em 5 de junho de 1951, estipulavam as seguintes funções para a APC:

Estimular e consolidar o interesse pela arte cinematográfica que atualmente se desenvolve no Brasil; imprimir ao movimento cinematográfico que atualmente se desenvolve no Brasil um sentido amplo, democrático e de caráter nacional; defender intransigentemente o cinema nacional no âmbito da produção, da distribuição e da exibição; lutar pelo livre exercício da atividade criadora e da expressão artística no domínio do cinema e das outras artes e combater todas as formas de censura que a cerceiam; familiarizar o público com os problemas históricos, técnicos e estéticos do cinema.

Uma cópia do anteprojeto do Instituto Nacional de Cinema elaborado por Alberto Cavalcanti acabou nas mãos da classe cinematográfica paulista, fato que influenciou nas discussões realizadas nos três dias de mesas-redondas. No entanto, as discussões não ficaram centradas apenas no projeto do INC, as discussões sobre o instituto foram realizadas no terceiro dia. O anteprojeto do INC causou um grande desgosto. Além do mais, Cavalcanti não compareceu, mandando um membro de sua equipe em seu lugar. As demais discussões dedicaram-se aos aspectos econômicos e culturais do cinema brasileiro e aos problemas vivenciados pelos profissionais do cinema. Algumas das questões apresentadas pelas mesas foram retomadas e aprofundadas no Congresso Paulista e no Congresso Nacional (SOUZA, 2005: 13-14).

Um relatório das mesas escrito por José Ortiz Monteiro foi publicado na *Folha da Manhã*. Ortiz afirma que no final da primeira mesa foram aprovadas “monções de defesa dos temas brasileiros para o cinema nacional e de repulsa aos temas cosmopolitas e desnacionalizantes”. As críticas foram dirigidas aos filmes da Vera Cruz devido à ausência de um caráter nacional no conteúdo do filme. Visou-se cunhar uma definição para o cinema brasileiro: “Filme nacional será todo aquele produzido no Brasil, falado em língua portuguesa, no qual estejam investidos 60% no mínimo de capital nacional, e com equipes artísticas e técnicas compostas de dois terços, pelo menos, de elementos nacionais”.

A conceituação do filme nacional foi o primeiro passo para uma reivindicação legislativa, uma vez que nela “poderia se basear uma série de expedientes legais protecionistas”. A discussão com as suas devidas variações foi retomada nos dois primeiros congressos, mas “não encontrou nenhum resultado imediato”. Apenas em

1961, com a criação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, é que se adotou a definição de filme brasileiro (SOUZA, 2005: 14).

As discussões iniciadas nas mesas-redondas da APC foram retomadas e ampliadas no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro. Nas palavras de José Inácio de Melo Souza (2005: 15), o congresso tinha um caráter experimental, sendo ele marcado pelo movimento cinematográfico paulista. Sua dinâmica articulou-se através da apresentação e discussão de teses. No I Congresso Paulista, foram apresentadas no total de trinta e seis teses. A revista *Anhembi*, por sua vez, posicionou-se contra o evento. Percebia-se que não se tratava mais de simples encontros de interessados no cinema brasileiro, mas de todo um corpo de princípios e ideias a ser atacado. Para isso, a revista se empenhou, nas seções de cinema de maio e junho de 1952, em alertar aos incautos os perigos da “linha justa” que haviam sido discutidos num congresso organizado na sua maior parte por “aventureiros”.

A revista *Anhembi* também lançou uma campanha de oposição ao I Congresso Nacional. Nessa mesma linha, entre outros, manteve-se Alberto Cavalcanti. Na época, ele estava filmando *O Canto do Mar*. Em declarações dadas ao *Correio Paulistano*, afirmou que o congresso ocorria em uma “ocasião imprópria, uma vez que o governo já encaminhou mensagem ao Congresso, propondo a criação do Instituto do Cinema”.

Em linhas gerais, os objetivos do congresso no Rio de Janeiro giravam em torno dos problemas enfrentados pelos trabalhadores de cinema (reivindicações, sindicatos e salários) e da união de todos os setores do cinema brasileiro (produção, distribuição e exibição) “diante de obstáculos comuns”:

Estas linhas para um temário não determinavam uma mudança de tonalidade em relação ao I Congresso Paulista, onde encontramos tanto um número significativo de teses sobre problemas trabalhistas, quanto um plano de mascaramento das contradições entre a “família cinematográfica”, notadamente as que colocavam produção contra exibição (SOUZA, 2005: 34-35).

Diferente do I Congresso Paulista, o I Congresso Nacional construiu a sua identidade no “calor dos debates diários”, possuindo um número menor de teses. O número de monções e sugestões foi grande, e as teses acabaram tendo um caráter de rascunho: escritas nos momentos das discussões (SOUZA, 2005: 47).

Por fim e contudo, no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado em um período de crise dos estúdios de São Paulo (Maristela, Multifilmes e Vera Cruz), as teses não apresentaram reflexões a respeito desse contexto do cinema paulista.

Antes da realização do II Congresso, foi estabelecido o seu temário, o qual considerava como fundamental para o cinema brasileiro os seguintes pontos:

- (1) Medidas para a defesa e o desenvolvimento do cinema brasileiro como parte integrante do patrimônio cultural de nosso povo.
- (2) Medidas para a defesa e o desenvolvimento do cinema brasileiro como fator de nossa emancipação econômica.
- (3) Medidas para tornar o cinema brasileiro fator de intercâmbio cultural e econômico do Brasil com todos os povos.
- (4) Medidas para a solução dos problemas éticos profissionais de todos os que militam nos diversos setores ligados ao cinema brasileiro.

Na conclusão de José Inácio de Melo Souza (2005: 70), os congressos de cinema foram marcados por uma variedade de ideias e questões, as quais influíram diretamente “nos marcos decisivos para a agenda política que se fez presente nas décadas seguintes e até mesmo recentemente, nos anos 1980/1990”. As mesas-redondas da APC e os congressos contribuíram para uma “consciência radical” do aspecto inferior da economia do cinema brasileiro, bem como incentivaram um cinema de luta, um cinema “de possibilidades revolucionárias”. Tratando-se do campo normativo, “o investimento na construção de plataformas políticas de ação foi seguido de um trabalho miúdo, porém necessário, de aprimoramento da legislação protecionista existente e de formulações alternativas de sobrevivência da categoria enquanto profissionais e trabalhadores” (SOUZA, 2005: 70).

CAPÍTULO 2

O NEORREALISMO ITALIANO NO CINEMA BRASILEIRO E O PROJETO ESTÉTICO E IDEOLÓGICO DO NACIONAL POPULAR

Introdução

Neste capítulo, apresentaremos as influências presentes na formação do cineasta Nelson Pereira dos Santos, entre outras, o seu contato com a literatura brasileira e a filiação ao Partido Comunista. Ele apresentará a análise do filme integrada a uma breve reflexão sobre teoria e metodologia de análise fílmica.

O principal objetivo deste capítulo será demonstrar que o filme não se restringe a uma filiação do modelo Neorrealista Italiano e que ele pode ser considerado uma obra que condiz com o projeto estético e ideológico do nacional popular. Para tanto, apresentaremos os principais elementos do movimento cinematográfico italiano e as discussões presentes entre os críticos de cinema brasileiros na primeira metade do século XX sobre o que viria a ser um “cinema nacional”.

2.1. Principais influências de Nelson Pereira dos Santos

Entre as inovações trazidas por *Rio, 40 Graus*, está o fato de ter sido realizado sem vínculo com um estúdio cinematográfico, de ter arrecadado fundos através de um sistema de cotas (por contar com a participação de atores não profissionais), de ter tido a maior parte de suas cenas filmadas ao ar livre (cenas externas) e de ter tido como protagonistas a população negra moradora do morro do Cabuçu.

O filme foi o primeiro a ter em sua equipe apenas profissionais brasileiros. Diante das frustrações em sua procura por algum produtor que pudesse assumir o seu projeto, Nelson Pereira decidiu montar a sua equipe de produção e filmagem. Ela recebeu o nome do cineasta e um dos fundadores do estúdio cinematográfico Atlântida, Moacyr Fenelon:

Com essa decisão, Nelson encontrou a primeira grande dificuldade: reunir um grupo de idealistas que, desinteressado das vantagens imediatas, estivesse disposto a enfrentar todas as dificuldades que, certamente, apresentar-se-iam dali por diante.

Em tempo que se pode considerar recorde, no entanto, a equipe foi constituída. Alguns, já integrados ao cinema nacional, apenas trocaram suas sólidas posições em companhias por um lugar na equipe: outros, levados pelo idealismo ou a sedução que encerra o trabalho no cinema, deixaram seus empregos e juntaram-se ao grupo de Nelson na realização do filme (FREITAS, 2005: 89-90).

Além dos preceitos básicos do Neorrealismo Italiano, assim como demonstra Fabris (1990, 1994), e que Nelson Pereira dos Santos tende a minimizar o quanto eles de fato influíram e estão presentes em *Rio, 40 Graus*, também percebemos nesse filme uma convergência com a teoria do cineasta boliviano Jorge Sanjinés a respeito da ausência de protagonistas individuais em seus filmes, da valorização de uma coletividade, esta expressa através do povo. A teoria do cineasta boliviano converge com a elaborada por Serguei Eisenstein na década de 1920.¹

Outro cineasta influenciou várias gerações de profissionais do cinema: o soviético Vsevolod Pudovkin. Glauber Rocha (2006), por exemplo, enxerga aproximações entre a montagem linear de Visconti com a do cineasta soviético. Este via na montagem a arte do filme, o qual, na visão do Pudovkin, é uma arte narrativa. E sua técnica não serve de oposição às ideias, “mas observa, seleciona, reintegra elementos de ação visível e audível” (PUDOVKIN, 1961: 18). Para ele, a montagem começa no argumento.

Cabe esclarecer que Sanjinés desenvolve essa teoria da coletividade entre meados e finais da década de 1960, quando o Movimento do Cinema Novo Latino-Americano buscava estruturar-se.² Entretanto, apesar de notar no Cinema Novo

¹ Uma inovação absoluta dos princípios da cinematografia, segundo Maria Dora Mourão (1987: 18), era o que almejava Eisenstein ao escrever, *Para uma aproximação materialista da forma* (1925), onde ele apresenta reflexões sobre o seu longa-metragem *A Greve* (1924). O cineasta e teórico foca-se no porquê da forma deste último, sendo ele classificado como uma obra de arte na qual a forma é muito mais revolucionária que o conteúdo. O aspecto coletivo do filme é ressaltado, não existindo personagens centrais. Portanto, a narrativa não se desenvolve em torno deles e sim em torno de um fenômeno de massas que possui um caráter revolucionário, ou seja, a exploração dos trabalhadores de uma fábrica, os quais por meio de uma paralisação buscaram ter os seus interesses atendidos: melhores condições de trabalho. Nesse filme o material histórico utilizado foi trabalhado de uma forma que possibilitou emergir a natureza produtiva do processo revolucionário russo, e é nesse aspecto que Serguei Eisenstein enxerga a novidade promovida pela sua obra, a forma como o conteúdo é tratado por meio de um “processo formal total determinado”.

² Carlos Avellar, em *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina* (1995), reúne textos de alguns dos principais cineastas do Cinema Novo na América Latina. É possível ler os escritos do cineasta boliviano na íntegra na obra de Jorge Sanjinés *Teoria y práctica de un cine junto al Pueblo* (1979).

convergências de alguns preceitos ideológicos e até estéticos entre os seus cineastas, ele não foi marcado por uma homogeneidade. Há diferenças significativas entre as produções dos cineastas brasileiros. Tais diferenças assumem proporções consideráveis, se considerarmos as obras de outros cineastas latino-americanos. Nelson Pereira dos Santos reconhece esse aspecto na dinâmica, caracterização e constituição do movimento:

O que aconteceu foi que o Cinema Novo gerou um grupo de cineastas, um grupo bastante dinâmico. Cada um buscou sua própria maneira, sua própria forma de investigar nossa realidade com um estilo próprio. Na verdade, o que aconteceu foi que eu comecei a esquecer do cinema que não era feito aqui. Então ficou muito mais interessante saber o que o Glauber Rocha estava escrevendo ou o que o Leon Hirszman, ou o Joaquim Pedro, ou o Cacá Diegues estavam fazendo, em oposição ao que estava sendo feito pela *Nouvelle Vague* ou qualquer outro trabalho de qualquer outro diretor de qualquer parte do mundo (O'GRANDY, 2005: 40).

Outro aspecto é a influência direta que Nelson Pereira dos Santos sofre do movimento modernista dos anos 30, a qual não é desconsiderada por Mariarosaria Fabris (2005: 81) em seu trabalho: no primeiro longa do cineasta há elementos que remetem a Cândido Portinari e ao escritor Jorge Amado. Nas obras deste último, os negros e os marginais assumem o *status* de protagonistas:³

Os pequenos vendedores de amendoim e as crianças mendicantes que perambulam pelas ruas da cidade, muito próxima daquela dos engraxates de *Sciusciá* ou dos pivetes napolitanos do segundo episódio de *Paisà* (Paisá, 1947), de Rossellini, mas também daquela dos pequenos marginais de *Jubiabá* (1935) e de *Capitães de areia* (1937), do escritor baiano.

A literatura marcou presença de forma ativa na vida de Nelson Pereira dos Santos desde a época em que frequentava o colégio. Seus primeiros contatos com o

³ Precisamos inserir mais informações complementares sobre a influência que o cineasta sofre da literatura da década de 1930 a partir das declarações dadas por ele na entrevista realiza em maio desse ano na ABL.

cinema deu-se a partir do cinema norte-americano. Costuma afirmar que o cinema fez parte de sua dieta cultural:

Mais tarde, quando já adolescente, eu ouvia os adultos comentando de forma entusiasmada sobre as expressões, sentimentos e pensamentos que tinham sido provocados por este ou aquele filme. Na minha formação, o cinema dividiu a cena com a literatura e a escrita (PAPA, 2005: 25).

Para Nelson Pereira, havia uma dificuldade de separar e diferenciar o cinema da literatura. Os seus primeiros contatos com a literatura ocorreram logo nos seus primeiro e segundo anos primários, quando tinha por volta de 11 ou 12 anos. “Até aquele momento, não tínhamos o hábito da leitura, da literatura, na minha casa. Mas o cinema sempre esteve presente, e meu pai, que era um homem do interior de São Paulo, um caipira, sempre nos contava histórias em voz alta”. (PAPA: 2005: 25)

O cineasta afirma que ele e seus irmãos sempre tiveram muita liberdade de pensamento. Não havia códigos de pensamentos estabelecidos e referendados por seus pais, e sim códigos no que diz respeito aos comportamentos. Durante o segundo grau, passou a ter contato com o uma produção literária que exerceu uma influência na formação de suas concepções políticas:

Eu estava aberto a receber novas influências e aceitá-las ou não. Meu pai foi exemplo de um belo pensador. Naquela época, nos anos de 1930, havia muita pressão por parte dos partidos políticos com muita força no Brasil, tal como o Partido Fascista. Meu pai era um inimigo de toda tendência fascista, de todo o movimento (PAPA, 2005: 33).

O seu envolvimento com o Partido Comunista tem início em sua juventude, quando ainda estava no colégio e preparava-se para a universidade. Após o término da Segunda Guerra Mundial, o Partido Comunista Brasileiro conquista popularidade. A maioria dos intelectuais brasileiros estava filiada ao partido, inclusive os empresários. Nessa época, de acordo com o cineasta, era muito comum os jovens almejarem participar das atividades do Partido Comunista. Helena Salem (1987: 37) ressalta que,

como tantos outros de sua geração, Nelson adquire consciência política, adere ao partido, vai construindo um arcabouço intelectual que permearia todo o seu desenvolvimento artístico posterior. Febrot (que o recrutou para o PCB) testemunha: “Quando ele entrou para o colégio era de direita, reacionário mesmo. Acho que o colégio foi a pedra de toque do Nelson, como foi de muita gente. O colégio do Estado naquela época era um celeiro de politização e de formação cultural das pessoas. Foi onde ele se fez homem, abriu os olhos para a sociedade, entendeu a estrutura social, compreendeu seus mecanismos, e fez uma opção. O que ele fez depois é consequência e coerência.

A época a que o crítico de teatro Luís Israel Febrot faz referência diz respeito ao final da Ditadura de Vargas (1937-1945), momento em que o Partido Comunista tentava se reorganizar ainda clandestinamente, pois a sua legalização ocorrerá em 1945. A atuação do PC no Colégio do Estado era bem significativa. Sua célula tinha o nome do líder iugoslavo Marechal Tito:

Febrot e Glauco de Devits eram os grandes amigos de Nelson. “Formávamos um trio, matávamos aula e íamos invariavelmente visitar sebos do centro velho da cidade, ou ler na Biblioteca Municipal – prossegue Febrot, lembrando que a literatura era ‘uma grande paixão’ de Nelson, que devorava tudo: Dostoiévski, José de Alencar, Oswald de Andrade, Shakespeare, Euclides da Cunha (*Os sertões* o impressionou muitíssimo), Jorge Amado, José Lins do Rego, livros de aventura, poesias, uma lista interminável. E gostava igualmente de filosofia” (SALEM, 1987: 37).

Nelson Pereira afirma que nesse período o pensamento marxista ainda não era muito conhecido no Brasil: “A literatura marxista era escassa. Em suma, essa fase marxista foi, na verdade, uma segunda universidade para os jovens como eu, que passávamos a conhecer assuntos antes fora de nosso alcance” (PAPA, 2005: 33). Para ele, a questão da história econômica do país ensinada na escola e na universidade era cercada de conservadorismo:

A visão era mais conservadora; o tema das relações de poder entre as nações não era discutido. Essa função “quase universitária” do Partido se esgotou quando as

contradições do Partido começaram a florescer. À medida que a história avançava, a organização partidária ia se fechando cada vez mais (PAPA, 2005: 33).

Na universidade Nelson Pereira cursou Direito, para agradar ao pai. Mas a sua grande fixação era o desejo de cursar cinema. No entanto, não abandonou o curso de Direito: “Vou concluir o curso por causa do meu pai, em homenagem a ele” – era o que ele costumava afirmar. Sua formação no campo do cinema ocorreu nos cineclubes. Ao terminar a universidade, fundou um cineclubes e começou a participar de movimentos ligados ao cinema, o que, segundo ele, na época era muito complicado e difícil. A cidade de São Paulo tinha dois grandes cineclubes: o do Museu de Arte e o Cineclubes São Paulo. Nelson Pereira lamenta o fato de na sua formação cineclubista ter existido uma ausência de filmes brasileiros:

Quando digo que a minha formação foi mesmo de cineclubista quero dizer em relação à cultura brasileira; eu primeiro conheci o mito do cinema e não sabia nada de cinema brasileiro [...]. Nos cineclubes nós não tínhamos qualquer contato com o cinema brasileiro – devido principalmente às dificuldades de se obter cópias –, e a atitude dos cineclubes era a de conhecer a história do cinema cosmopolita, quer dizer, o grande cinema americano e clássico francês. Desconhecíamos o que se fazia por aqui (BERADA, 1975: 3).

Para Nelson Pereira, a sua geração⁴ estava “profundamente ligada aos problemas do país”. Tinham a preocupação de estudar o Brasil. Para isso, liam os autores brasileiros, os sociólogos, almejavam uma participação política com a intenção de promover transformações na realidade nacional. Essa postura de fazer cinema ao mesmo tempo em que a realidade era discutida é um dos preceitos básicos do Neorealismo Italiano, o qual na época inspirou os cinemas do Canadá, de outros países da África, da América Latina, entre outros.

Em 1948, segundo relata Salem (1987: 55-56), os deputados comunistas foram cassados. Jorge Amado, eleito pela constituinte em 1945 em São Paulo, e sua esposa, Zélia Gattai, exilaram-se na França. Nesse período encontravam-se na França o pintor

⁴ Entre os indivíduos de sua geração, Nelson Pereira menciona Galileu Garcia, Bráulio Pedroso, Carlos Alberto de Souza Barros, Agostinho Pereira e Roberto Santos.

Carlos Scliar. Outros intelectuais do PCB também passaram a residir na capital francesa, um centro de acalorados debates políticos e culturais. Costumavam se reunir no espaço pequeno localizado na Rue Cujas (Quartier Latin), perto da Sorbonne, cuja propriedade era da Madame Salvage, “que se tomava de amores por aqueles jovens hóspedes idealistas”. O lugar era chamado de Grand Hotel Saint Michel, uma espécie de “consulado geral da esquerda”.

Esses comunistas conseguiram uma boa articulação em Paris, a ponto de em 1949 realizarem o I Congresso Mundial da Paz, que reuniu personalidades tais como os poetas Louis Aragon, Nicolás Guillén, os escritores Salvatore Quasimodo, Jean Laffite, Anna Seghers, Georges Sadoul, o pintor Pablo Picasso, Alexandre Fedaiev, Ilia Ehrenburg, entre outros intelectuais. Já entre os brasileiros cabe destacar a presença de Jorge Amado, Caio Prado Jr., Arnaldo Estrela, Carlos Scliar, Vasco Prado, Cláudio Santoro, Israel Pedrosa, Jacques Danon, Zélia Gattai e Branca Fialho.

Nelson e os seus amigos Otávio e Ventura tentaram participar do Festival da Juventude de Varsóvia, realizado após o I Congresso. Nessa época, quando ele escrevia para jornais, acabou fazendo contato com *A Gazeta* para ser correspondente na Europa. Conseguiu algum dinheiro com o pai e com os amigos para poder fazer a viagem, mas quando chegou à Europa o Festival já havia terminado. Os três foram recebidos por Scliar e acomodaram-se em um pequeno hotel perto do Grand Hotel Saint Michel. Em agosto de 1949, dois meses antes da chegada de Nelson na Europa, Jorge Amado e Zélia foram expulsos da França, estabelecendo residência em Praga:

A França sofria ainda todas as sequelas da guerra: “Encontramos um país combalido, com as lutas sociais ainda muito acesas. A economia começava a engrenar, mas faltava açúcar, óleo, uma série de coisas era racionada” – recorda Luís Ventura. Entre os brasileiros, no entanto, havia uma imensa avidez intelectual, o desejo de aproveitar o máximo do que Paris poderia lhes oferecer. Artistas como Arnaldo Estrela, Djanira, Cláudio Santoro, Mario Gruber, os irmãos Santos Pereira, o físico Mario Schenberg, todos mais ou menos ligados ao Partido Comunista, transitavam na época pela capital francesa. Scliar era uma espécie de *guru* cultural do pessoal. Organizava uma série de programações: debates em sua casa (quer dizer, quarto de hotel), visitas a museus, igrejas, galerias, concertos, com uma paixão especial pelo cinema. “Ele fez um

programa como todos os filmes que deveria ver na cinemateca”, diz Nelson (SALEM, 1987: 57).

Nelson foi um seguidor das ideias de Jean-Paul Sartre, mesmo o Partido Comunista considerando-o como um “filósofo burguês, individualista e decadente”:

O Partido me proibiu de ler Sartre. Mas eu li, o suficiente. Sou um bom leitor de filosofia. Lá em Paris, escrevi um artigo para um jornal de São Paulo sobre Sartre, um artigo sem nenhuma originalidade, quase tradução de uma matéria francesa. Foi quando pela primeira vez eu pratiquei jornalismo internacional: traduzi um texto inteligentemente (SALEM, 1987: 57-58).

A Associação Latino-Americana estruturou-se em Paris em 1948. Nela estavam reunidos os artistas que residiam na cidade. Eles realizavam edições de álbuns, exposições e conferências. Scliar declara a Salem que, “de repente, a gente começou a tomar mais consciência dos problemas da América Latina na França do que estando no Brasil” (SALEM, 1987: 58). Foi Scliar que apresentou o diretor da Cinemateca Francesa – Henri Langlois – a Nelson, possibilitando que este aumentasse de forma relevante o seu contato com o meio cinematográfico. Também através do pintor o cineasta conheceu Rodolfo Nanni, que no período estudava no Institut Supérieur d’Études Cinématographiques (IDHEC). Em 1950, Nelson Pereira foi assistente de Nanni no filme *O Saci*.

Sobre esse momento da vida do cineasta, Scliar afirma que Nelson o considerava como um padrinho em Paris e que ele era inquieto, gostava de saber das coisas e era um pouco inseguro. Mas como afirma o pintor a insegurança rondava a todos daquela geração: “Inseguros éramos todos nós”:

O fato é que, naquela curta temporada que permanecia em Paris, Nelson pôde não só absorver e participar de todo intenso debate de ideias que fervilhava no pós-guerra, como quase banquetear-se de tanto assistir cinema. E, como ele mesmo relembra: “Para mim, até aquele momento, o cinema era como pintura, poesia; não tinha nada a ver com trabalho, com produção” (SALEM, 1987: 58).

Nesse contexto, a Guerra Fria marcava o cenário político. No que diz respeito às produções cinematográficas, de um lado encontrava-se os Estados Unidos, a maior potência capitalista do mundo, que conquistou o posto de capital internacional do cinema. A União Soviética estava do outro lado, com uma cultura patrocinada pelo Estado, com esforços para consolidar uma produção cinematográfica pautada pela estética do Realismo Socialista. No pós-Segunda Guerra Mundial, a Europa estava destruída, passava por uma crise de consideráveis proporções. Diante disso, na Itália emerge o movimento cinematográfico designado como Neorrealismo. O filme de Roberto Rossellini *Roma, Cidade Aberta*, de 1945, é considerado o marco para o início do movimento. Adiante retomaremos a discussão.

Nelson Pereira ressalta (SADLER, 2012: 149) que os filmes de Hollywood e os soviéticos foram produzidos pelo Estado. Enquanto o Neorrealismo foi uma nova forma de produção “que apareceu no mundo e que influenciou toda a produção independente, todo o Terceiro Mundo, todos os países que, como nós, sonhavam em fazer filmes”. A *Nouvelle Vague* influenciou de forma significativa a geração posterior, a do Cinema Novo. Sendo assim, Nelson afirma que, “quando a *Nouvelle Vague* chegou ao Brasil, eu já tinha minha trajetória. A *Nouvelle Vague* e o *underground* americano fizeram escola aqui no Brasil, uma combinação de *underground* e *Nouvelle Vague*”.

O documentarista holandês Joris Ivens, conforme comenta Salem (1987: 59), também influenciou os jovens cineastas da geração de Nelson. Era amigo de Scliar e Jorge Amado. Ivens é considerado o “papa” da produção de documentários na Europa. Para ele, embora o cinema fosse possuidor de “uma técnica muito complexa, envolvente”, às vezes “uma técnica primitiva faz menos mal do que a glorificação técnica”. Ou seja, o conteúdo para o documentarista deveria se sobressair diante da técnica:

A tendência pequeno-burguesa é de glorificar o lado formalista, esquecendo voluntariamente as imensas riquezas de seu povo, que poderiam ser transmitidas com simplicidade [...]. Uma técnica nasce para exprimir uma maneira de pensar, de ser, e necessariamente ela não é a melhor para todos os artistas [...]. Nós devemos procurar expressar, com toda a simplicidade, a vida profunda do povo, suas lutas seus desejos, seus sucessos, sua imensa sede de verdade [...]. Nossos filmes devem ajudar a reforçar a confiança dos homens na luta por uma vida melhor” (SALEM, 1987: 59-60).

Conforme será possível perceber adiante, essa é uma das premissas básicas notadas na concepção de *Rio, 40 Graus*. O filme foi exaltado por uma ala da crítica especializada pela temática que apresentava (a presença do povo negro e pobre carioca). No entanto, a crítica não deixou de evidenciar os problemas técnicos presentes na obra como um todo.

Sobre o seu contato como Joris Ivens e também com o documentarista inglês John Grierson, Nelson Pereira relata que para ele Grierson é uma espécie de cometa: “Havia realmente algo como um cometa nele. Por onde passava, deixava um rastro visível e deixava esse rastro na mente de muitos diretores”. Por sua vez, sobre Ivens, com quem se encontrou na Europa em diferentes ocasiões, afirma: “Ele era um realizador internacional de grande coragem, presente em todos os grandes conflitos mundiais. Sempre ao lado da esquerda – a guerra na Espanha, na China, na América Latina, no Chile –, sempre presente nesses movimentos”. Nelson confessa que essa postura de militância não tinha muito a ver com ele como realizador:

Grierson, apesar de ter algo bastante efêmero, ligeiro, influenciou-me bastante. De fato, existe um livro dele que precisei ler na época: *Film and reality*. Ele fez um único filme, porém comandou muitos filmes e era alguém político. Ele dava grande ênfase à necessidade de o realizador ser político. O cinema não progredirá, acreditava, se os realizadores não tiverem uma boa dose de política (SANDLIER, 2012: 149).

Nelson Pereira dos Santos iniciou sua carreira de realizador com a produção de documentários. Paralelamente a essa atividade escrevia para os jornais. Conforme mencionado no início desta dissertação, integrou a equipe de críticos da revista *Fundamentos*. Em 1950,⁵ realizou o documentário *Juventude*,⁶ cuja temática era os jovens trabalhadores de São Paulo. O filme foi uma produção vinculada ao Partido Comunista destinada ao Festival da Juventude de Berlim. Esse primeiro filme do cineasta foi importante na sua formação, uma vez que sua produção contou com poucos recursos. Portanto, mesmo antes de produzir *Rio, 40 Graus*, o cineasta teve que adequar

⁵ Segundo Helena Salem, Nelson afirma que o seu primeiro documentário foi realizado em 1949, antes da viagem para a França. Mas Mendel Charatz, que participou da realização do documentário junto com Nelson, afirma que o filme foi realizado em 1950. Assim como a jornalista, optamos por considerar que o filme foi realizado em 1950.

⁶ Não existem mais cópias desse filme.

o seu modelo de produção à escassez de recursos financeiros, só que no caso de *Juventude* existia um “vínculo institucional”.

Entre finais de 1950 e inícios de 1951, Nelson Pereira realiza outro documentário para o Partido, voltado para a Campanha da Paz. O filme tratava da divisão do trabalho. Nele o cineasta misturou o antimalthusianismo, a produção de riqueza e o anti-imperialismo, ideias típicas da juventude de esquerda da época (SALEM, 1987: 63):⁷

Fiz uma série de documentários, que eram chamados de filmes industriais, que eram produzidos no Brasil, especialmente durante o governo de Juscelino Kubitschek. Há dois grandes cineastas deste tipo de cinema: Jean Mazon e Isaac Rosenberg. Eu produzi filmes que contam a história da construção da represa Três Marias, da construção de Brasília, sobre a comissão de desenvolvimento do rio São Francisco. Isso me ajudou a conhecer o Brasil. Eu fui com o Hélio Silva – o câmara. Viajei muito por todo o vale do São Francisco. Dessa maneira, passei a conhecer o sertão nordestino. Com esse tipo de trabalho, também passei a conhecer o Mato Grosso, Brasília, em suma, onde quer que houvesse obras públicas, havia um documentário deste tipo sendo feito, e eu estava lá. Todos os cineastas daquela época faziam este tipo de trabalho, que tinha um lado muito bom: viajar, conhecer a realidade brasileira, visitar outras regiões e filmar muito – “queimar estoque de película”, como a gente costumava dizer – uma oportunidade rara para praticar (PAPA, 2005: 39-40).

Para a realização de *Rio, 40 Graus*, Nelson tentou buscar ajuda institucional no partido, mas este se negou a concedê-la. Nelson desvincula-se, então, do Partido Comunista, em 1956, após as polêmicas surgidas com a publicação do relatório do 20º Congresso do Partido Comunista, que denunciou os crimes de Stálin. Nesse ano, Nelson viajou para Tchecoslováquia para participar do festival de cinema Karlovy Vary. Afirma que (PAPA, 2005: 34) quando chegou à Tchecoslováquia encontrou um clima de euforia, pois parecia que as coisas estavam ficando “mais frouxas”. Articulava-se de forma ampla um movimento antissoviético. Ao retornar para o Brasil, em agosto, deu uma entrevista para uma revista que tinha ligações com o Partido Comunista, relatando

⁷ Esse depoimento foi originalmente concedido a Maria Rita Galvão em *Burguesia e Cinema: o Caso da Vera Cruz*.

algumas situações que vivenciara no país europeu referente à liberalização, sobre a qual se declarou favorável. Diante disso, Nelson foi acusado de ser um traidor:

Então, naquele momento minha fase marxista chegou ao fim. Na realidade, o que aconteceu comigo foi que aqueles acontecimentos abriram meus pensamentos para outras questões; era o aspecto humanista do pensamento, que não vinha do marxismo, mas de alguns marxistas, especialmente no Brasil. Esse foi o aspecto positivo da viagem.

Nelson Pereira dos Santos considera-se um ser humano em constante navegação. Declara (PAPA, 2005: 36) ter dificuldades em se identificar com as coisas. Por essa razão, acredita que a sua identidade seja uma “identidade em andamento”: “Para mim, a necessidade de encontrar uma identidade significa um processo de imitar ou criar uma identidade imaginária em mim mesmo”. O importante é a aceitação de uma identidade fragmentada que sofre influências diversas. Como perceberemos adiante, a narrativa de *Rio, 40 Graus* tem como característica a fragmentação.

2.2. A realidade de *Rio, 40 Graus*: montagem e *mise-en-scène*

Marília Franco e Mariosaria Fabris, em seus respectivos trabalhos, realizaram a análise formal de *Rio, 40 Graus*. O esforço da primeira pesquisadora foi realizar uma decupagem do filme, recuperando muitos dos detalhes dos diálogos, das passagens de um plano para outro, do ordenamento das sequências etc. Por outro lado, o objetivo de Fabris foi demonstrar os elementos estéticos e temáticos presentes no filme que dialogam com alguns dos filmes italianos do Movimento Neorrealista, principalmente os presentes nos filmes de Visconti, Zavattini, Rossellini e Emmer. O esforço maior desse trabalho é trazer novas contribuições sobre essa obra de Nelson Pereira dos Santos, sem desconsiderar os trabalhos já realizados, pois constituem bases importantes para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Enfatizamos que o esforço maior desta pesquisa, e até mesmo sua novidade, centra-se no mapeamento da mobilização surgida após a censura do filme. Todavia, achamos necessário também considerá-lo um “documento histórico e estético” ou, melhor dizendo, um “objeto”, por mais que às vezes essa denominação esteja cercada de

problemas. A partir do momento em que adotamos essa postura, torna-se imprescindível uma análise formal da obra.

Em linhas gerais, Marc Ferro consentia o cinema como um testemunho singular de uma determinada época. Sendo assim, a partir da análise dos filmes, o historiador poderia perceber aspectos de um determinado contexto social e histórico:

O cinema destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo, se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquele, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ele descobre o segredo, ele ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapses”. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo, venha a da desconfiança, a do temor [...]. A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significa que a imagem, as imagens [...], constituem a matéria de outra história que não a História, como contra-análise da sociedade (FERRO, 1976: 202-203, apud MORETTIN, 2003: 13).

O filme para Ferro é uma espécie de contrapoder da sociedade, dotado de uma autonomia, ou seja, ele não está à mercê dos diferentes poderes que operam em uma determinada sociedade:

Sua força reside na possibilidade de exprimir uma ideologia nova, independente, que se manifesta mesmo nos regimes totalitários, nos quais o controle da produção artística é rígido. Algumas películas e cineastas “manifestam uma independência com respeito às correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, que lhes é própria e que suscita uma tomada de consciência nova” e vigorosa (MORETTIN, 2003: 14).

Entretanto, conforme destaca Morettin, o próprio Ferro reconheceu que o aspecto mencionado acima não se expressa de forma plena em alguns contextos. Por exemplo, em sociedades que vivem sob um regime totalitário, os artistas, dentre eles os cineastas, têm suas liberdades de expressão restringidas (FERRO, 1981: 120-121). Com isso, um número significativo dos filmes produzidos acaba por exprimir a ideologia do Estado Totalitário.

Assim como Morettin (2003: 15), consideramos problemática a leitura dicotômica de Ferro acerca das relações entre cinema e história, na qual devem ser estabelecidas as distinções entre “aparente” e “latente”; “visível” e “não visível”; e “história” e “contra-história”. Consideramos que o filme não é uma obra imune aos “projetos ideológicos” vigentes no momento de sua realização e que adotar como eixo orientador da análise fílmica a delimitação do que viria a ser a “história” e a “contra-história” deslegitima a sua relevância como documento histórico:

Por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o “não visível” através do “visível” é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra um enredo, um “conteúdo”, que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo desta tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. A percepção desse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar os pontos de adesão ou de rejeição existentes entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem (MORETTIN, 2003: 15).

Esta pesquisa considera a importância da teoria até então consolidada a respeito da relação entre cinema e história. Em nossa análise do filme *Rio, 40 Graus*, tentamos de forma crítica perceber os principais elementos privilegiados pelo cineasta na representação da cidade do Rio de Janeiro em meados da década de 1950 e de seus habitantes, sobretudo os moradores do morro da Cabuçu. Além disso, seguimos como prioridade desenvolver um estudo que considera o primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos como um documento histórico e estético, tendo em vista a importância destinada a ele pela historiografia do cinema brasileiro.

2.2.1. As primeiras imagens de “Rio, 40 Graus”

Em linhas gerais, consideramos a trilha sonora um elemento importante nesse filme, que, apesar de ter sido bem recebido e defendido pela intelectualidade brasileira,

não ficou imune às críticas com relação às deficiências técnicas e estéticas. Não compartilhamos desse ponto de vista que chama a atenção para as deficiências do filme no que diz respeito à técnica e à estética, pois ele foi produzido com poucos recursos. Além disso, as cenas foram filmadas com apenas uma câmera emprestada a Nelson Pereira por Humberto Mauro e foram predominantemente externas. Percebemos uma “modernidade” no filme, a qual se expressa não apenas em sua estética, como também nas temáticas privilegiadas pelo cineasta, na opção adotada para narrar e no modelo de produção seguido para a sua realização, sendo esse modelo, segundo o próprio, a influência maior que ele sofreu do Neorealismo Italiano.

Ao adotar a linguagem cinematográfica como fonte ou objeto de pesquisa, o historiador deve entender as especificidades da mesma. Conforme Ismail Xavier (1983: 10), a estrutura do filme é uma configuração objetiva de imagem e som que, organizados de certo modo, possuem afinidades diretas com “estruturas próprias ao campo da subjetividade”. Diante disso, é necessário notar como cada “setor” que compõe a estética do filme se articula entre si, e quais significados e intenções possuem as representações construídas pelo cineasta. Por mais que as imagens tendam a ser realistas, elas são representações, aspecto que não deslegitima o seu valor como fonte e objeto para pesquisa histórica.

Ao reservar uma importância à trilha, a qual ficou sob os cuidados de Radamés Gnattali, destinamos boa parte dessa importância aos sambas que aparecem em algumas cenas, principalmente ao samba cantado pelo sambista Zé Kéti, que na época ainda era pouco conhecido entre a classe média artística carioca. Além de ter o seu samba *A Voz do Morro* na trilha, o sambista também atua no filme. Os sambas, que compõem a maior parte da trilha sonora do filme, são uma expressão da intenção de Nelson Pereira de valorizar a cultura popular do povo pobre e negro carioca.

Sobre a relação que estabelece com a trilha sonora no momento de realização de seus filmes, o cineasta esclarece que a música é última coisa em que ele pensa nos seus filmes. Ela só entra quando a montagem é finalizada:

Temo que a música possa perturbar ou dominar a linguagem do filme, que é algumas vezes bastante semelhante a um arranjo musical. Prefiro “ouvir” primeiro o filme e, então, fazer uso da música de forma que a respeite como manifestação artística. Não

gosto de música subordinada à imagem ou à montagem: desse modo ela perde sua importância e originalidade (SANDLIER, 2012: 154).

A música como um dos principais componentes da narrativa fílmica não é uma novidade trazida por Nelson Pereira em seu primeiro longa-metragem. Nelson incorpora a música à sua narrativa de uma forma diferenciada da realizada em alguns filmes produzidos na Cinédia, Kino Maristela e Atlântida, que traziam cenas de musicais. Em linhas gerais, ele valoriza acima de tudo o samba, os sambistas e os personagens negros. Não há cenas de músicas de estúdios como na maioria dos filmes produzidos pelos estúdios citados. Todavia, conseguimos estabelecer convergências sinuosas, nem por isso desconsideráveis, entre esse filme de Nelson e *Agulha no Palheiro* (Alex Viany, 1953), longa-metragem em que ele atuou como assistente de direção, e *Mulher de Verdade* (Alberto Cavalcanti, 1954), por exemplo. Em suma, no filme de Viany há a presença de músicos negros (Zeca, por exemplo, é um compositor). Os músicos da *Boate Baúca* também são negros, e em um dos musicais é tocada uma música que faz referência ao candomblé: “E o Oxalá eu vou chamar nas ondas do mar”. Dançarinas negras vestidas com roupas que remetem à cultura afro-brasileira acompanham a performance da cantora Carmélia. Por meio da música popular, elementos da cultura negra são considerados por Viany.

No filme de Cavalcanti, a presença de personagens negros também é significativa. João Bamba é um músico mulato que gostava de fazer serenatas durante as noites; envolvido em uma confusão com a polícia, vai parar no hospital machucado, onde se apaixona pela enfermeira Amélia; depois de cumprir sua pena na cadeia, casa-se com ela e se “regenera”, ou seja, arruma um emprego. Nesse filme, os personagens negros aparecem em diferentes cenas. Entretanto, o personagem que tem maior espaço no enredo é o referido músico, que tem um amigo, Mormaço, também negro.

No filme há um clube de música frequentado apenas por negros, os quais são diferentes dos personagens do filme do Nelson Pereira. No filme Cavalcanti, eles aparecem bem vestidos e em um momento de diversão. As cenas que se desenvolvem dentro do clube são poucas. Em uma delas, um cantor negro canta o samba *Catarina*. O acompanhamento musical é realizado por uma orquestra e não por instrumentos de

percussão e cordas, como cavaquinho e violão. Em suma, ressaltamos que Nelson Pereira, em seu filme, preza pelo “samba genuíno”.

Outro filme realizado anteriormente a esses, *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951), não reserva muito espaço em seu enredo para personagens negros. O compositor Ananias, que passa por uma crise existencial, é branco, e o meio por onde ele transita é composto por sujeitos de sua mesma cor. No entanto, há uma passagem no filme na qual elementos ligados ao cotidiano dos sujeitos moradores das favelas é apresentado. Em uma das passagens do filme, Ananias está compondo um samba, e uma de suas mulheres, Maria Clara, o ajuda na elaboração da música, a qual lhe pergunta: “Que samba é este?”. O compositor a responde: “Está nascendo agora!” Maria Clara lhe pede que toque outra vez. Diz que tem um “motivo”. As luzes se apagam, inicia-se uma batucada e ela começa a sambar. Há um corte para uma cena no morro onde as mulheres negras lavadoras de roupa carregam latas d’água na cabeça e lavam suas roupas. Um trecho da música faz menção ao trabalho dessas mulheres: “Maria lata d’água na cabeça”.

A pesquisadora Carolinne Mendes da Silva (2013: 12) notou em sua pesquisa que a incorporação do negro e da sua cultura no cinema moderno insere-se em um contexto no qual se fazia necessário a elaboração de uma nova proposta estética, que denunciasses e tecesse reflexões críticas sobre o problema da miséria:

Um novo tratamento [foi] dado ao negro, e a presença das imagens de subúrbios e favelas, além de representarem uma novidade que contrastava com a estética desenvolvida nas produções dos grandes estúdios da época, trazia uma tentativa de reflexão política e social.

Para Nelson Pereira dos Santos (PAPA, 2005: 37), a questão racial se desenvolve com a classe social. Ele a considera como básica, exercendo grande influência na sociedade brasileira. Atribui a importância que reserva a esse assunto em seus filmes à influência direta que sofreu da literatura de Jorge Amado e do Neorrealismo Italiano, sobretudo no que diz respeito ao modelo de produção:

Ele abriu a paisagem da Bahia para mim, os hábitos dos baianos, sua religião. Outra contribuição de Jorge Amado, assim como Steinbeck e Faulkner, foi o homem do povo, como o marinheiro, o trabalhador, o operário das fábricas.

Outra experiência específica do cinema aconteceu na minha vida quando eu quis fazer filmes foi o Neorrealismo. O Neorrealismo me mostrou que era possível fazer cinema em um país como o Brasil, que era possível fazer cinema com equipamentos simples, sem recursos amplos. Essas duas influências são muito evidentes nos meus filmes.

O sambista Zé Kéti tem uma obra marcada por uma grande originalidade, qualidade e crítica social, elementos ainda pouco analisados nos estudos sobre música e cultura popular, tendo em vista a quantia de estudos que encontramos sobre outros sambistas como Noel Rosa, Cartola e Adoniran Barbosa. Nelson Pereira dos Santos relata a partir de uma licença poética alguns dos aspectos que marcam a produção e trajetória do sambista em seu segundo longa-metragem, *Rio, Zona Norte* (1957). Grande Otelo, que participará na década de 1980 de outro filme de Nelson – *Jubiabá* –, interpreta o sambista. O também músico Nei Lopes escreveu a biografia do sambista intitulada *Zé Kéti: o samba sem senhor*, publicada em 2000. Marcos Napolitano (2014) analisa alguns aspectos da produção do sambista, a partir de um viés analítico que considera as relações entre cinema e música popular no decorrer das décadas 1930 e 1950. Todavia, o maior enfoque do autor está na análise do mencionado filme.

Para Napolitano (2014: 78), a música nesse longa-metragem de Nelson não deve ser encarada como mera abordagem temática. Ela equivale “aos impasses de um projeto estético e ideológico da esquerda comunista e nacionalista à época”. A luta de classes é abordada a partir da música, mas elas não são pensadas em polos separados. Consideram-se nessas representações as possíveis colaborações entre elas. Outras questões nesse filme orbitam em torno dos dramas pessoais de Espírito Santo, uma delas a luta pela afirmação nacional:⁸

Mas, diferentemente dos anos 1960, não havia uma música popular totalmente reconhecida e legitimada como expressão esteticamente válida para expressar tanto o Brasil “moderno” como o projeto político de matiz nacional, ao contrário das artes

⁸ As premissas apresentadas por Marcos Napolitano para pensar os impasses do projeto político e estético do nacional popular foram o ponto de partida que utilizamos para pensar a assimilação dos preceitos estéticos e temáticos do Neorrealismo no cinema brasileiro.

plásticas e da literatura. Naquele momento, a luta pela afirmação nacional e o exercício da crítica social pela canção passavam pela defesa do compositor popular, o “cidadão precário do samba”, nas palavras de José Miguel Wisnik, pleno de potencialidades culturais como expressão do nacional popular.

Rio, 40 Graus é uma espécie de crônica cotidiana, conforme aludimos anteriormente. O trabalho de Nelson Pereira dos Santos como jornalista influi na maneira como ele trabalha com a representação da realidade a partir da linguagem cinematográfica e como elabora e dinamiza a dinâmica da narrativa do filme. Segundo ele, a sua experiência como jornalista contribuiu na forma como ele desenvolveu os relatos no filme, na forma como ele tentou trabalhar com a realidade.

O trabalhar com a realidade nesse caso deu-se a partir da construção de relatos por meio de imagens. Diante disso, quando o objeto de estudo ou a fonte é uma obra cinematográfica ou uma audiovisual, o discurso assume outras especificidades, pois ele manifesta-se na forma de texto (as falas dos personagens elaboradas pelo roteirista) e por meio das imagens. A conclusão de Pêcheux (1990: 21) de que “a língua serve para comunicar e para não comunicar” torna, no nosso ponto de vista, o campo teórico e metodológico de análise das imagens sujeito a algumas limitações e até mesmo controvérsias, sendo o processo analítico influenciado direta ou indiretamente pelas subjetividades. Nesse sentido, Munsterberg (XAVIER, 1983: 27) menciona como os processos interiores dos indivíduos (suas experiências do passado, sentimentos, emoções etc.) contrapõem-se ao mundo das impressões. O significado é de nossa autoria: “Quando aprendemos a língua, aprendemos a anexar aos sons que percebemos nossas próprias associações e reações. O mesmo ocorre com as percepções óticas. O melhor não vem de fora” (XAVIER, 1983: 28).

A “imagem de filme”, denominação utilizada por Jacques Aumont (1993: 170), é uma imagem fotográfica que possui “movimento”. No momento da projeção, a imagem de filme é constituída a partir de uma projeção sucessiva de fotogramas, esses desassociados por faixas pretas. De acordo com o mencionado teórico (1993: 197), a visão ou recepção de uma imagem está associada a espectadores historicamente definidos, que possuem determinados dispositivos de imagens. *Grosso modo*, uma das definições possíveis para a imagem é de que ela é uma “fonte de processos, de afetos e de significações”, dotada de um valor representativo “com a realidade sensível,

reservando para o último seus valores expressivos, os que se pode considerar como ainda mais ‘próprios’ à imagem e que pertencem, portanto, à estética e às doutrinas artísticas” (AUMONT, 1993: 198).

Considerando-se tais aspectos, no primeiro plano do filme nos é apresentada a cidade do Rio de Janeiro, através de um *travelling* que dá predomínio a uma visão panorâmica da cidade. Além de apresentar um letreiro com o nome das pessoas que integraram a equipe de forma persistente e companheira, a qual possibilitou que o projeto do filme se concretiza, Nelson Pereira dos Santos também agradece à população do Rio de Janeiro.



Figura 1: Fotograma da cena de abertura do filme
Fonte: <http://www.revistalaika.org/a-musica-de-rio-40-graus>

Segundo Fabris (1994: 92), nos primeiros planos de seu filme o cineasta parece ir ao encontro da “feição utópica da cidade” que era propagada em meados do século XIX e nas décadas iniciais do século seguinte, seja por meio das vistas de paisagistas brasileiras e estrangeiras, seja por meio das telas de Vitor Meireles, das fotografias como as da Casa Leuzinger ou Marc Ferrez, da revista de ano Artur Azevedo, Camillo Vedani, J. Gutierrez, Stahl & Wahnschaffe, além das reformas urbanistas realizadas nos governos de Pereira Passos, Paulo de Frontin, Carlos Sampaio inspiradas na arquitetura francesa. No período que corresponde à administração de Henrique Toledo Dodsworth, as feições da cidade tornam-se parecidas com as dos Estados Unidos.⁹ A música popular também exaltou as belezas cariocas. Em 1934, André Filho lança a marchinha *Cidade Maravilhosa*, o cineasta Francisco de Almeida Fleming, anos antes, em 1920, o curta-metragem *Capital Federal*, Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, em 1933, *A Voz do Carnaval*, em 1933,

⁹ Em 1937, nomeado por Getúlio Vargas, Dodsworth tornou-se interventor do Distrito Federal. Ele concedeu apoio direto ao Estado Novo, permanecendo até 1945. Em sua gestão, os investimentos em obras públicas foram altas: as áreas centrais do Rio foram reurbanizadas (a esplanada do Castelo), a avenida Presidente Vargas foi aberta, o estádio do Maracanã foi construído e a estrada Grajaú-Jacarepaguá foi iniciada. http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/henrique_dodsworth. Acesso em: 03/06/2014.

Thornton Freeland *Voando para o Rio* (*Flying down to Rio*), até o mestre Alfred Hitchcock, em 1946, com *Notorious*.

Nessas obras destacadas pela autora, há uma convergência de imagens idealizadas acerca da cidade do Rio de Janeiro: “Provocava ‘efeito semelhante ao de um panorama que enfeitiçasse o olhar de seus espectadores a tal ponto que, vendo a própria cidade, enxergassem apenas os contornos de sua representação pictórica ou ficcional’” (SÜSSEKIND, 1986: 57, apud FABRIS, 1994: 93).

A imagem tem uma condição polissêmica (CATALÀ DOMÈNECH, 2011: 15). Esse aspecto apresenta-se de forma imediata ao espectador, o contrário do que ocorre com a linguagem. Por tal razão é que a imagem confunde-se com as ambiguidades do mundo. No entanto,

na realidade, isso é engano, pois a imagem, inclusive a mais simples, a mais puramente iconográfica, é uma construção que se sobrepõe à realidade e sintetiza a ambivalência desta em direção determinada. Por intermediário da língua, vamos do exato ao polissêmico, enquanto a imagem do polissêmico nos dirige ao concreto por um processo de compreensão de estrutura visual.

Em linhas gerais, Josep M. Català Domènech (2011: 8) enfatiza que as imagens são lugares complexos. Nelas encontram-se o real, o imaginário, o simbólico e o ideológico. Esses, articulados, constituem os significados. É necessário compreender que a existência da imagem não está atrelada ao natural e que ela não está vinculada ao real:

Nosso conhecimento avançou sempre por esse tipo de vitórias sobre o que se considera implícito, o que se dá como compreendido, e uma das últimas conquistas desse processo racional é o que concerne à nossa visão e aos processos estéticos, emocionais e comunicativos que podemos estabelecer por meio de suas representações e se articulam mediante o que chamamos de imagens. O mundo e a humanidade poderiam existir sem imagens, mas seriam um mundo e uma humanidade essencialmente distintos.

Assim como somos alfabetizados para compreender os significados da ordenação das letras que formam palavras, e essas frases, temos que estar dispostos a

uma “alfabetização visual”. *Grosso modo*, um dentre outros entendimentos é perceber as principais características dos dispositivos, principalmente a dimensão simbólica desses que influem no encontro entre espectador e imagem. Nesse sentido, as imagens que Nelson Pereira dos Santos traz da cidade são as mesmas que compõem a sua “feição utópica”. No entanto, as dinâmicas sociais privilegiadas pelo cineasta são outras. Sendo assim, destacamos que tal aspecto de *Rio, 40 Graus* converge com a premissa de Marc Ferro (1985) de que os filmes que mais subsidiariam a apreensão da contra-história seriam os produzidos à margem das grandes indústrias cinematográficas. Em alguns casos, um modelo de produção “independente” possibilita que outros sujeitos “tomem a palavra”.

Ao realizar essa afirmação, o autor reserva um papel significativo aos filmes produzidos em sociedades nas quais os governos possuem o controle sobre as representações da história. Esses filmes, para Ferro, conseguem burlar a ideologia imposta pelo Estado e são “as grandes obras fílmicas da contra-história”. Para exemplificar a mencionada situação, Ferro cita os casos de alguns filmes produzidos na Polônia, na União Soviética, na África negra, e os filmes feitos pelos índios na América Latina (MORETTIN, 2003: 16).

Ao produzirem filmes, os grupos marginalizados pela sociedade apresentariam discursos diferentes daqueles difundidos pelos grupos que compactuam de um “discurso oficial” encabeçado pelo regime político dominante. Em outras palavras, essas obras representariam a forma mais genuína de uma contra-história de suas sociedades:

Nesse momento, teríamos um ponto de junção entre a natureza histórica do cinema enquanto possibilidade de “revelar” o inverso da sociedade e a origem social desses grupos, uma vez que eles representam esse inverso. Por serem excluídos, não participam nem da representação da sociedade – elaborada por uma de suas partes que, entretanto, apresenta-a como pertencente ao todo –, nem do poder instituído. No momento em que estabelece essa relação, Ferro precisa um pouco melhor a maneira pela qual o cinema contribui para uma contra-análise da sociedade, mas, ao mesmo tempo, coloca-nos outro problema, se pensarmos de acordo com o seu referencial teórico: as imagens cinematográficas produzidas por esses grupos não forneceriam elementos para a sua própria contra-análise, pondo abaixo a representação que fazem de si e da sociedade? (MORETTIN, 2003: 16-17).

O que nos interessa ao considerar as obras fílmicas produzidas fora de uma esfera industrial e desapegadas da tutela do Estado é notar como algumas das imagens privilegiadas por esses filmes divergem, contradizem ou até mesmo entram em conflito com aquelas produzidas sob a égide de uma história oficial. Nesse sentido, compartilhamos em parte da argumentação de Ferro que qualifica os filmes de “cineastas marginais” como “as grandes obras da contra-história”,¹⁰ ou seja, conforme mencionado anteriormente, esses filmes constroem representações que vão de encontro com aquelas difundidas por uma história tida como oficial. Não nos apegamos aos aspectos não visíveis nos filmes, e sim aos elementos que eles apresentam de forma evidente ou insinuada. Desconsideramos o potencial do cinema de trazer à tona o “real”,¹¹ ponto que pode suscitar longas discussões. O filme, por mais que assuma pretensões realistas, resulta em uma representação, a qual não deve ser encarada como um retrato verossimilhante de uma dada realidade:

É notório que o sentido que um autor (diretor, roteirista...) quis dar à sua obra não é forçosamente nela encontrável, que há um modo de funcionamento independente das obras que requer que nos esforcemos em compreender [...]. *Não se trata de fazer a obra confessar um sentido “inconsciente” que ela esconderia, não se trata de absorver o social ou o histórico pelo cinematográfico, ou vice-versa, nem se trata tampouco de postular que o sentido seria importado de um “exterior” num recipiente, que deveria ser extraído como um “corpo estrangeiro”. Trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido – mas este “simplesmente” exige atenção, saber, precaução [...]. É preciso paciência, tempo e muita prudência. Parta-se da hipótese de que, se a questão do cinema na história e na sociedade pertence de direito à história econômica ou institucional, aquela da História e da sociedade nos filmes não é dissociável da história*

¹⁰ Para Ferro, o processo de análise de uma possível contra-histórica a partir de um filme deveria se sustentar em outros documentos (as fontes tradicionais) que se propõem a realizar uma contra-análise de um determinado contexto social. Por essa razão, Morettin (2003: 37) afirma que, “se existe, portanto, uma contra-história possível por meio do cinema, em Ferro ela parece se manifestar primeiramente no seu trabalho com as fontes ‘tradicionais’ para, então, deslocar-se para o cinema. Como dissemos, o autor se preocupa com a veracidade da fonte e com a busca do documento autêntico. Idealiza o alcance de uma realidade, numa perspectiva que tem como eixo o fato histórico, reinterpretado”.

¹¹ Ferro defendia que a partir da análise de alguns filmes o historiador poderia apreender uma realidade histórica. Ele também propôs uma metodologia para comprovar a “veracidade” do documento fílmico. Quanto menos os recursos cinematográficos empregados na realização do filme promoverem a manipulação do material bruto filmado, maior a veracidade da obra.

do cinema entendida como história das formas cinematográficas (LEUTRAT, 1995, apud MORETTIN, 2003: 38).¹²

O filme *Rio, 40 Graus* enquadra-se nos aspectos mencionados acima: um filme produzido de forma independente, que apresenta uma temática diferente daquelas que eram corriqueiras nos filmes produzidos pela Vera Cruz e Atlântida, por exemplo. Ele dialoga com uma proposta “realista” do Neorrealismo Italiano e condiz com um projeto de um cineasta ideologicamente ligado aos ideais da esquerda. Os filmes produzidos por esses estúdios correspondiam, em sua maioria, ao gênero chanchada. Esse tipo de produção enquadra-se nos padrões do cinema clássico, cujas produções foram iniciadas em 1910 e permanecem em nossa atualidade. Dentre suas características, mencionamos a “continuidade narrativa”, o foco no grande público, a presença de personagens-tipo (protagonista, antagonista e vilão), as sequências lineares e os planos em conjunto, representando uma unidade narrativa. No que diz respeito ao Cinema Moderno, ocorre um rompimento desses padrões. As narrativas são marcadas por uma descontinuidade, as sequências não estão organizadas a partir de uma lógica que privilegia a causa-efeito e as imagens assumem um caráter mais “agressivo”, uma vez que os enquadramentos e edições distanciam-se dos modelos convencionais (NAPOLITANO, 2006: 275).¹³

Apesar de o filme *Rio, 40 Graus* não invocar um discurso ideológico ou político que vai ao encontro do modelo idealizado pelo Estado brasileiro da década de 1950, não podemos lhe atribuir um grau de imparcialidade, nem legitimar de forma plena a sua autenticidade. O fato de o filme não reproduzir um discurso acolhido pelo Estado é uma das justificativas cabíveis para a exibição do filme ter sido proibida. Assim como Marcos Napolitano (2006: 276), enfatizamos que o filme não é um “espelho” da realidade e muito menos um “veículo” imparcial que não sofre influências das ideias do diretor. O filme diz respeito a um “conjunto de elementos, convergentes ou não, que buscam encenar uma sociedade, seu presente ou seu passado, nem sempre com intenções políticas e ideológicas explícitas”.

A história não deve ser encarada como um simples pano de fundo da obra fílmica. Esta, por sua vez, não pode ser vista como uma ilustração daquela. O

¹² Os itálicos na sua maioria são do Morettin; os nossos situam-se no início da citação.

¹³ Nesse capítulo, o pesquisador apresenta algumas propostas de procedimentos a serem adotados quando as fontes documentais são os meios audiovisuais e a música.

recomendável é reservar a devida atenção às estruturas internas de linguagem e os mecanismos de representação da realidade presentes no filme, a partir de seus códigos internos (NAPOLITANO, 2006: 236).

Apesar de os procedimentos adotados seguirem parâmetros semelhantes nas análises das obras fílmicas, cada pesquisador conduz o procedimento analítico de acordo com os recortes por ele selecionados, cabendo a ele analisar a condução narrativa da obra e os elementos estéticos que compõem a obra como um todo.

2.2.2. *Os personagens do filme*

Após o panorama, são-nos apresentados alguns sujeitos moradores do morro do Cabuçu. Cabe mencionar que a trama do filme desenvolve-se em um único dia, em um típico domingo ensolarado da cidade do Rio de Janeiro, que para classe média e rica corresponde a um dia de lazer, diferente do que ele é para os moradores do morro. Contudo, veremos adiante que estes últimos, apesar dos pesares, também têm os seus momentos de diversão.

Os responsáveis pela seleção dos atores não profissionais foram Jece Valadão, que foi locutor e rádio-ator da Rádio Tupi, atuou no filme e assumiu a assistência de direção, e Guido Araújo, continuísta. A seleção desses atores foi realizada no próprio morro do Cabuçu:

Nos primeiros dias de testes no morro, apenas alguns meninos foram selecionados. Depois, no entanto, logo que Jece e Guido apareciam na ladeira, já um imenso grupo os cercava, todos os meninos desejosos de uma aprovação no exame para vir à cidade ensaiar – coisa que lhes trazia certa importância junto aos companheiros (FREITAS, 2005: 91).

Segundo Nelson Pereira (SANDLIER, 2012: 154), a opção em trabalhar com atores não profissionais em seus primeiros filmes deu-se porque não havia um número suficiente de profissionais para completar o seu elenco. Nos anos 50, o preconceito racial no meio artístico era significativo. Os atores negros não tinham muito espaço para atuarem em filmes ou no teatro, com exceção de Grande Otelo. O cineasta orgulha-se de ter lançado alguns atores negros no circuito cinematográfico.



Figura 2: Fotograma da cena dos meninos vendedores de amendoim no morro

Fonte: http://www.ifcs.ufrj.br/~lemetro/nelson_pereira_08.php

Conhecemos a bela costureira, Alicie, que é a rainha da escola de samba do morro. Ela é disputada por dois homens com personalidades e posturas muito diferentes entre si: o malandro Miro (Jece Valadão) e Alberto. Em seguida, conhecemos um dos garotos, o pequeno Paulinho, que irá compor a narrativa, um dos vendedores de amendoim que tem um exótico animal de estimação: uma lagartixa, chamada Catarina. Na montagem do filme, Nelson Pereira dos Santos privilegia os entrecruzamentos de pequenas narrativas, histórias de diferentes sujeitos que integram uma narrativa maior, cujo objetivo principal é chamar a atenção para o problema da pobreza e da exclusão social. A primeira vista, pode parecer que “essas pequenas narrativas” não têm conexão umas com as outras. De certa forma, não existe entre elas, assim como na maioria dos filmes do cinema clássico, o elemento causa-efeito, mas essas diferentes narrativas de diferentes sujeitos em vários momentos do filme se cruzam. É nesse cruzamento de pequenas narrativas que se constitui a dinâmica do filme.

Diante disso, na nossa análise percebemos qual o sentido que o filme constrói e como ele é produzido. Para tanto, foi preciso identificar o seu movimento, ou, nas palavras de Morettin (2003: 38-39), notar o seu “fluxo” e “refluxo”. Além disso, traçamos o caminho feito pela narrativa, reconhecendo “a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto”.

Em linhas gerais, é possível afirmar que a narrativa de *Rio, 40 Graus* não é marcada por uma descontinuidade, tal como alguns cineastas do Cinema Novo e do Marginal irão seguir à risca. Ela tem como característica marcante a sobreposição de pequenas narrativas, de pequenas histórias, que possuem dinâmicas e características próprias. Tais narrativas/histórias estruturam a “narrativa geral” do filme. Os meninos

vendedores de amendoim são os personagens que fazem, segundo Jânio de Freitas (PAPA, 2005: 91), essas histórias se entrelaçarem.

Uma das cenas mais bonitas do filme, se não a mais bonita, é apresentada nos primeiros momentos, quando o mencionado menino no zoológico manifesta todo o seu encantamento com a natureza, o seu deslumbre diante dos animais que ali estão expostos para as visitas. A cena é marcada por um lirismo, por nuances poéticas. Há uma visão infantil diante do mundo, de experiências que não lhe são comuns, do que não lhe é cotidiano. Nota-se nessa cena que a essência da infância do menino continua influenciando na forma como ele experimenta determinadas situações, apesar da dificuldade de ter que descer do morro no domingo com uma lata de amendoim nas mãos para poder levar dinheiro para dentro de casa.. Essa sua passagem pelo zoológico expressa o lúdico tão comum àquelas crianças cujas imaginações mantêm-se imbricadas com as suas experiências cotidianas, experiências essas que para os adultos soariam como banais, meramente cotidianas.

Mas essa experiência do menino é apenas um prelúdio, um momento passageiro, pelo menos para os espectadores, pois o guarda do zoológico o expulsa daquele espaço, apesar de sua plena integração ao ambiente. Cumprindo as suas funções, o guarda – um trabalhador também pobre e provavelmente morador de algum outro morro do Rio – considera que aquele lugar não é adequado para esse menino pobre e negro. Esse espaço que esbanja uma parte da beleza natural da cidade do Rio de Janeiro está destinado às crianças da classe média e alta.

Sendo assim, logo de início percebemos que Nelson Pereira dos Santos, na tentativa de “escancarar” uma realidade, de realizar sua crítica social, representará durezas, injustiças, desigualdades, mas não esquecerá também de demonstrar – ora mais explicitamente como na experiência relatada acima, ora mais sinuosamente – que, apesar das mazelas, das dificuldades, algumas “belezas” prevalecem. Não nos referimos à beleza da cidade do Rio de Janeiro que está presente no filme, mas sim a uma beleza que se manifesta e se concretiza na relação que alguns moradores do morro mantêm uns com os outros. Retomaremos essa questão mais adiante.

Os meninos, apesar de terem que lidar cedo com as obrigações do trabalho, desfrutam a seu modo de suas infâncias. A cena na qual eles jogam chapinha pode ser lida como uma forma encontrada por eles de aproveitarem, em meio às condições que

lhe são impostas, sua infância. Entre as justificativas incabíveis dadas pelo general Menezes Cortês do porquê de o filme ser censurado, está a de que o filme fazia apologia à malandragem entre os jovens. O mencionado coronel interpretou essa cena como valorizadora da delinquência juvenil. Segundo ele, ela “apresenta tipos diferentes viciosos e marginais, cuja conduta, em certo ponto, era até enaltecida”.¹⁴

Um corte na cena dos garotos jogando chapinha nos apresenta outra história que compõe a estrutura do filme. O desentendimento entre o marinheiro Pedro e a sua namorada, Judite (Glauce Rocha), de uma família de imigrantes do Nordeste. Pedro recusa-se a casar com a jovem, que se encontra grávida. Afirma não ter condições financeiras no momento para constituir uma família: “Calma, a gente não pode ser tão apressado!” Nessa passagem do filme e em outras, Nelson Pereira alude que o modelo tradicional dos valores familiares e dos comportamentos dos indivíduos, principalmente o feminino, vinha assumindo novos contornos na sociedade brasileira. Mais à frente retomaremos essa questão.

Outro corte nos apresenta novamente os garotos com seu “jogo inofensivo”. Nessa nova situação, eles apostam dinheiro. O fato de os meninos incorporarem ao seu jogo a aposta de dinheiro pode ter induzido o coronel a fazer a mencionada declaração a respeito da cena. A nossa atenção do jogo dos meninos é desviada por um ônibus que transpassa pelo plano. Os garotos correm para o portão do consulado dos Estados Unidos. Um dos meninos exclama: “Vamos fumar cigarro americano!” Uma interpretação possível para esse plano, considerando o filme como um todo, é o contexto no qual ele foi produzido e o posicionamento ideológico de Nelson Pereira dos Santos. Ele pode ser lido como uma crítica “discreta”, mas que não pode ser ignorada, da influência ideológica, política e econômica exercida pela “nação amiga”. Outra justificativa dada pelo general para proibir a exibição do filme é que ele dirige ofensas a uma “nação amiga” do Brasil. Fica subentendido que ele se referia aos Estados Unidos. Na análise do filme não percebemos essa ofensa mencionada pelo coronel. Há apenas uma cena curta com duas turistas norte-americanas, para as quais um dos meninos de rua pede esmola.

A cena na praia nos apresenta como a classe média carioca desfruta de um dia de domingo ensolarado. A partir da análise dessa cena e de outras, notamos que Nelson

¹⁴ O Chefe de Polícia sobre o filme: “Esta cidade eu não reconheço” (*Revista Manchete*, s.d.).

Pereira privilegia o aspecto caricatural na representação de uma parte da burguesia carioca dos anos 50, dando ênfase para a sua futilidade. A partir do diálogo dos três personagens burgueses nessa cena, percebemos como ele chama a atenção para as picuinhas que cercam as relações desses indivíduos. O cineasta nesse seu primeiro longa-metragem valoriza e até certo ponto romantiza os valores morais do povo pobre. Em contrapartida, faz questão de escancarar a ausência de valores entre os sujeitos da burguesia.



Figura 3: Fotograma da cena de Jorge na praia

Os meninos vendedores de amendoim desfrutam desse ponto turístico da cidade do Rio de Janeiro de forma diferente do que o faz a classe burguesa. Eles são “invisíveis” diante dos olhos desses indivíduos. O jogador de futebol Bebeto e Maria Helena passam correndo por um dos garotos vendedores, Jorge, e derrubam sua lata. O garoto, ao reclamar, é repreendido por Bebeto, que diz que, caso aquele se aproxime novamente, irá mandar prendê-lo. O jogador trata o menino como um criminoso. Um sujeito curioso com o que se passa pergunta ao jogador o que foi que aconteceu. Bebeto, com a sua dissimulação, responde: “Esse menino tentou me dar um golpe!” Outro indivíduo aproxima-se e apoia o jogador: “São uns criminosos esses pais que deixam os seus filhos na rua”. Cabe ressaltar que a pobreza – um problema social que marca a sociedade brasileira desde o período colonial –, a partir da leitura que realizamos dessa passagem do filme, não é compreendida pelos indivíduos das classes sociais mais abastadas. Ela é diretamente relacionada à criminalidade, como se a pobreza fosse uma escolha e não uma condição, ou resultado de processos sociais e históricos que caracterizam a formação e dinâmica da sociedade brasileira.

Nelson Pereira considera (PAPA, 2005: 37) que a pobreza é um dos grandes temas permanentes em todos os seus filmes: “Não é possível pensar sobre identidade nacional sem incluir o seríssimo problema da pobreza absoluta em algumas partes do Brasil”. Conforme o indicado, a inclinação do cineasta por essas temáticas (racismo e pobreza) é uma influência direta de alguns escritores brasileiros, como o já citado Jorge

Amado, Graciliano Ramos e os demais que nos anos 30 trataram em suas obras dessa problemática.

De acordo com o mencionado, percebemos que na montagem de seu filme, realizada por Rafael Justo Valverde, Nelson Pereira não valoriza a relação entre causa e efeito. Notamos que na ordenação de algumas sequências sua pretensão é destacar uma “contraposição” de algumas situações, e até mesmo aspectos referentes às relações dos sujeitos: de um lado, as relações dos sujeitos da burguesia carioca e, do outro, as relações dos do morro do Cabuçu. A sequência que vem após da referida acima demonstra essa estratégia do cineasta. Apesar de o filme no seu conjunto não ser hermético, ou seja, o espectador sem grandes dificuldades consegue compreendê-lo, não notamos um “didatismo acentuado e com intenções revolucionárias”, tal como o consagrado pela teoria do cineasta soviético Serguei Eisenstein e posto em prática por ele nos seus dois primeiros filmes *A Greve* (1924) e *O Encouraçado Potemkin* (1925). Em suma, a proposta de Nelson é apresentar, a partir das temáticas selecionadas por ele, uma faceta do Rio de Janeiro que vai de encontro ao projeto de modernização e de desenvolvimento tão almejados pelo Estado brasileiro, um dos aspectos que motivaram a sua censura.

Retomando a análise de *Rio, 40 Graus*, do corte da cena na praia para o morro do Cabuçu, somos induzidos a nos comovermos com a doença de Dona Elvira, mãe do menino Jorge e uma das costureiras da cooperativa do morro. Em tal indução, o espectador também pode comover-se com o espírito solidário e humano que caracteriza as relações entre os sujeitos que moram nesse morro: uma vizinha, a mãe de Alice, visita-a, preocupada com o estado de sua saúde e leva-lhe um prato de sopa. Elvira, na busca por alternativas para recuperar-se, relata à vizinha que irá visitar o terreiro da Dona Veridiana.¹⁵

Sem prolongar a discussão, e sem a pretensão de fundamentá-la com a teoria marxista, mencionamos que, a partir das representações construídas por Nelson Pereira, o trabalho – através de uma cooperativa – cumpre um papel importante na vida dessas mulheres. Por mais que a profissão – costureira – seja marcada por um tradicionalismo, a forma como elas se organizam por meio de um sistema de cooperativa, que valoriza a

¹⁵ Foi durante as filmagens de *Rio, 40 Graus* que Nelson Pereira dos Santos teve seu primeiro contato com o candomblé. Essa temática será valorizada por ele, posteriormente, em filmes como: *O Amuleto de Ogum* (1979), *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1985).

autonomia e a independência dos profissionais em vez de subordiná-los aos ditames de uma empresa, de certa maneira pode ser entendida como uma crítica – não podemos afirmar até que ponto o cineasta quis ressaltá-la através das relações trabalhistas dessas mulheres – ao modelo de modernização idealizado e posto em prática pelo Estado brasileiro para a sua então capital. Sobre essa modernidade idealizada, Carlos Pinto Pinto esclarece que

a *capitalidade* (FERREIRA, 2000) funcionava como eixo norteador, levando a uma percepção do Rio como *locus* onde se entrecruzavam a modernidade e os contrastes sociais brasileiros. Marly Motta, em análise ancorada no conceito criado por Giulio C. Argan (1964), define a cidade-capital “como o lugar da política e da cultura, como núcleo da sociabilidade cultural e da produção simbólica, representando, cada uma à sua maneira, o papel de foco da civilização, núcleo da modernidade, teatro do poder e lugar de memória” (MOTTA, 2004: 9) (PINTO, 2010: 2).

O modelo de cooperativa evidenciado no trabalho dessas costureiras no enredo do filme foi o adotado pelo cineasta para poder realizar o seu primeiro longa-metragem. De acordo com o mencionado na apresentação desta dissertação, trata-se de uma forma encontrada pelos cineastas do Cinema Novo para garantirem a distribuição e exibição de seus filmes. Sendo assim, nunca é demais ressaltar que o filme de Nelson Pereira dos Santos é uma crítica ao projeto de modernidade encabeçado pelo Estado. Entretanto, ele pode ser considerado como uma manifestação de um projeto de modernidade para alguém desse idealizado e propagado pelo Estado. É uma concepção de modernidade que pode ser notada não apenas na estética do filme, mas também nas temáticas privilegiadas e no modelo de produção adotado. A modernidade brasileira é fragmentada e marcada de maneira significativa por uma desigualdade, pela exclusão social, aspectos considerados e norteadores da geração de cineastas “seguidores” de Nelson Pereira dos Santos.

Quando ele defende um cinema popular para o povo e sobre o povo, passamos longe de vivenciar um retrocesso no cinema brasileiro. Fazemos uso do termo “retrocesso” considerando a forma negativa, às vezes pejorativa, que alguns teóricos e críticos lidam com a produção de filmes de chanchadas. Notamos aí o cerne de uma concepção moderna para o cinema brasileiro, que conforme indicamos já vinha sendo

manifestada em outros filmes produzidos antes de *Rio, 40 Graus*. No Cinema Novo esse cerne assume a sua plenitude através do manifesto *A estética da fome*, de Glauber Rocha, apresentado na Europa em 1965. Nesse texto, o inovador e provocativo cineasta afirma que os latino-americanos não conseguem tornar apreensíveis as dimensões da miséria que marcam suas realidades, tornando-as incompreensíveis ao “europeu civilizado”:

Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende a verdadeira miséria do latino.

Defendendo seu posicionamento, o crítico Glauber quis chamar a atenção para o fato de os europeus realizarem uma leitura equivocada em relação às situações das Artes no Brasil, estendendo-a para um campo mais amplo, como, por exemplo, o político. O interesse deles pelos processos de criação artística do mundo subdesenvolvido limita-se em satisfazer suas nostalgias do primitivismo. Para o cineasta, a América Latina naquele contexto permanecia na condição de colônia. “*O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma liberação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência*”. A originalidade do Cinema Novo está na fome e na miséria que atingem o povo latino. Sendo assim, o Cinema Novo não seria apenas um interlocutor dessa situação, mas principalmente uma manifestação da mesma:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

Os filmes *Aruanda* (Lindurarte Noronha, 1960) curta-metragem de 20 minutos, e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) são mencionados por Glauber como obras que trouxeram à tona o miserabilismo que marca a vida dos nordestinos. Sylvie

Pierre (1996: 126) destaca que *Aruanda* foi um dos primeiros filmes sobre o qual se lançou a questão da adequação da escassez de recursos do cinema brasileiro ao subdesenvolvimento econômico do país:

Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Esses são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida [...]

Diante disso, Glauber consentia que ele e os seus colegas cineastas do Cinema Novo seriam os únicos que compreendiam a fome do povo:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

Nesse cinema a violência é o comportamento do faminto. Glauber não encara essa violência como primitivismo, mas como revolucionária:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue armas o colonizado é um escravo.

O Cinema Novo não é apenas uma “urgência” do cinema brasileiro, e sim um fenômeno dos povos colonizados:

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo.

Nesse sentido, ele distancia-se do Cinema Industrial, pois esse, segundo Glauber, estaria comprometido com a mentira e a exploração:

A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral a qual se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe de observar, na Filosofia: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.

O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência.

Em síntese, *A estética da fome* em complemento com o preceito básico de Glauber, “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, incorpora as condições sociais, econômicas e políticas como premissas ideológicas que orientaram a sua produção e as dos demais cineastas do Cinema Novo e Moderno brasileiro. Tais premissas também estão impressas nas estéticas construídas por esses cineastas. Sim, estéticas, não uma estética, pois, de acordo com o já mencionado, os cineastas do Cinema Novo trazem em suas obras suas próprias singularidades:

Da fome. A estética. A preposição “da”, ao contrário da sobreposição sobre, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na

própria forma do dizer, na própria textura das obras. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o *cinema novo* do início dos anos 60 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias do modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, ele que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva “somos subdesenvolvidos” ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto que, ao avesso, diz de novo “somos subdesenvolvidos”. *A estética da fome* faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua prática (XAVIER, 2007: 13).

Em 1975, Nelson Pereira dos Santos sairá em defesa de um cinema popular; essa ideia materializa-se com a realização do filme *Amuleto de Ogum*. Tal ideia expressa posicionamentos já defendidos pelo cineasta na década de 1950, quando era articulista da revista *Fundamentos*. Nos textos de Nelson não percebemos premissas referentes a uma estética a ser desenvolvida pelo cinema nacional, da forma como o faz Glauber Rocha no manifesto apresentado. Eles, assim como os demais articulistas da revista (Carlos Ortiz, Alex Viany e Rodolfo Nanni), tinham como principal característica a defesa de um cinema brasileiro, nacional e popular (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 63).

Para Nelson Pereira dos Santos, caberia ao cinema tratar da “vida, histórias, lutas, aspirações” do povo do litoral e do interior. Conforme destacam Galvão e Bernardet (1983: 64), quando o cineasta, ao escrever sua crítica sobre o filme *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), menciona que “os nossos costumes e nossas tradições [...] constituem rico manancial para a realização de autênticas obras de arte”, na sua concepção costumes e tradições dizem respeito ainda ao mundo rural; posicionamento semelhante aos dos críticos das décadas anteriores:

Costumes e tradições continuam a ser rurais. A palavra manancial é interessante: como se costumes e tradições fossem coisas dadas, armazenadas, que bastasse tirar do subsolo

onde se encontram guardadas, e aproveitar para fazer filmes autênticos. O trabalho da arte consiste, portanto, em *refletir* ou reproduzir essas coisas autênticas já dadas (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 64).

Em linhas gerais, a qualidade de um filme para Nelson estava relacionada com a capacidade de seus personagens refletirem a vida do povo brasileiro. Não caberia ao cinema inovar ou construir algo, e sim refletir, ou melhor, representar na tela “costumes e tradições já conhecidos e vistos com estáveis”. De acordo com o mencionado, essas ideias alinham-se com as defendidas por outros críticos em anos anteriores, por exemplo, por Antônio Campos nos anos 1920.

Essas premissas defendidas pelos autores da *Fundamentos* não encontravam um exemplo concreto nos filmes produzidos na época em que escreviam os seus textos. Os filmes que irão manifestá-las serão produzidos posteriormente, como, entre outros, *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1953) e *Rio, 40 Graus* (1955).

Sendo assim, os ideários dos críticos da *Fundamentos* não se concretizam nos filmes produzidos em suas épocas; e como apontam Galvão e Bernardet (1983: 66), esses críticos “acabam encontrando em outros filmes o seu contrário”. Os filmes *Caiçara* e *Ângela* (Abílio Pereira de Almeida; Tom Payne, 1951) foram veementemente criticados por Nelson Pereira dos Santos nas páginas da revista. Segundo ele, esses filmes representam um cinema da reação, que, mesmo tendo personagens de caráter popular, acaba construindo uma imagem desmoralizante, falsa e humilhante do povo. Esses filmes só mostrariam depravação, pornografia e depressão: “o caboclo é tarado, preguiçoso, mexeriqueiro, supersticioso”. Tal visão do povo, para o mesmo, trata-se de uma expressão de um cinema antinacional e cosmopolita, “que manifesta desprezo pela realidade em que vive o povo de nossa terra, cinema marcado pelo desespero e pelo pessimismo dissolvente e irracional” (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 66-67).

Devido ao seu posicionamento político, a burguesia será outro alvo das críticas do cineasta. O inimigo burguês não era representando apenas pelo estrangeiro; diante disso, a situação econômica traz implicações para a cultural. Pois o cosmopolitismo que as classes dominantes demonstram no âmbito político-econômico é um fator determinante no influxo de ideias antinacionais na cultura e nas artes.

No entanto, Bernardet notou uma fase de maior flexibilidade na revista ao lidar com a burguesia nacional:

Nos textos de Nelson, a burguesia nacional é vista como negativa. Mas nem sempre *Fundamentos* usa a expressão com este sentido. A burguesia nacional pode ser positiva. No “Projeto de Programa do Partido Comunista do Brasil e a Intelectualidade Progressista”, fala-se de uma burguesia nacional positiva, aliada ao povo e em luta contra o imperialismo. Dessa versão positiva da burguesia nacional não há sinal nos textos referentes a cinema (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 69).

Em suma, para Nelson Pereira, o filme nacional e popular que se coloca contra o filme cosmopolita de uma burguesia ligada ao imperialismo é na sua essência antiburguês. Nesse sentido, o cineasta remete à luta de classes, sendo o cinema um momento dela. Caberia aos filmes populares não só mostrarem os usos e costumes do povo, mas apresentá-lo de forma íntegra, como ele realmente é.

2.2.3. *Os desfechos das histórias do filme*

A história mais longa do filme é a que ocorre no Maracanã, que na sua primeira aparição desenvolve-se em dois espaços: na arquibancada e no vestiário. Essa cena não nos é apresentada a partir de um fluxo contínuo: no primeiro *take*, ainda fora do estádio, é transcorrido cerca de um terço do total de minutos da película. As filmagens no Maracanã foram o ponto de partida da equipe Moacyr Fenelon. Os torcedores esperam ansiosos pela decisão do campeonato, mas a ansiedade aflige outros sujeitos dessa história, como o jovem jogador Foguinho, o experiente e em fim de carreira também jogador Daniel, os dirigentes dos clubes que encaram esses sujeitos como meras mercadorias e Miro e seu amigo (interpretado por Zé Kéti), que, ao se envolverem em uma briga, são expulsos do estádio e tentam encontrar alternativas para voltar a ele; sem dinheiro, acabam no bar assistindo à partida em uma transmissão de rádio. Outra coisa perturba o malandro Miro: Alice, mulher por quem ele é apaixonado, está noiva de outro homem, Alberto – sujeito “boa-praça” com postura e características muito diferentes das suas.

Como os meninos vendedores de amendoim são os personagens que fazem essas muitas histórias que compõem a narrativa de filme se cruzarem, Miro, ao ser expulso do estádio, vê Paulinho – o menino da cena no zoológico – e pega o dinheiro que ele até então tinha conseguido com as suas vendas. Mas o valor é insuficiente para que Miro e seu amigo comprem novos ingressos para retornar para o interior do estádio. O

malandro, que não deixa de ser “boa-praça”, tem um *insight* positivo e pega alguns amendoins do menino e tenta vendê-los.

Um corte nos leva para uma cena longe do Maracanã, próximo de outro ponto turístico da cidade do Rio de Janeiro; nela, dois meninos explorados, um deles negro e órfão, que mora na casa da Dona Elvira, falam dos perigos de trabalhar em “pontos” controlados por “exploradores” diferentes. O outro menino relata a exploração que ele sofre do senhor Peixoto, e o negro explorado por outro sujeito diz não ter medo. Os dois interrompem a conversa ao ver um ônibus com turistas passar; algo semelhante foi relatado anteriormente, ao fazermos referências a uma das passagens da narrativa do filme: o jogo de chapinha.

Após o ônibus com turistas ter transpassado o plano mais uma vez, um corte nos apresenta o senhor Peixoto – dono do ponto no qual o menino negro (Sujinho) está trabalhando. O homem o repreende, o questiona e o ameaça. Astuto, o menino consegue fugir das mãos do explorador; inicia-se, então, uma cena de perseguição semelhante àquelas produzidas pelo cinema norte-americano, que tanto fez parte da infância de Nelson Pereira dos Santos e que não deixou de ser uma influência na cristalização de algumas de suas concepções estéticas, presentes, sobretudo, nos seus dois primeiros longas-metragens.¹⁶ O menino tenta proteger-se entre um grupo de turistas italianos, que estão indo para o bondinho. Um dos homens ameaça Peixoto, que, intimidado, acaba desistindo do menino e se afasta. O italiano dirige-se ao menino:

– Explica agora por que ele quis quebrar a lata de amendoim?

O menino diz que, como ele trabalha sozinho, o Peixoto não deixa que ele venda seus amendoins no ponto que é dele. A esposa do italiano questiona:

– Por que não chama a polícia?

A resposta do menino converge com a afirmação feita anteriormente, quando nos referirmos à cena da praia na qual Bebeto derruba a lata de amendoins de Jorge.

–Não sei, se ela vier é capaz de ela levar a gente também!

¹⁶ Nelson Pereira (PAPA, 2005: 38) não esconde que também sofreu influências do cinema norte-americano: “Eu também fui moldado pelos filmes norte-americanos. Acho que a primeira parte da minha formação foi toda por meio do cinema norte-americano, especialmente o de John Ford. Os filmes da minha juventude eram muito engajados em questões éticas, eram bem maniqueístas. O bem contra o mal”. No primeiro longa-metragem do cineasta esse aspecto maniqueísta encontra-se evidente, conforme foi possível perceber a partir dos nossos argumentos. O seu modo de filmar, segundo o próprio, também foi influenciado por esse cinema: um formato clássico, “com o quadro muito bem definido, tudo muito claro, sem distrações, e com ideias muito bem definidas”.

Outro turista que acompanha o casal de italianos fala que é proibida a realização desse comércio. Em linhas gerais, o interesse que eles têm pela situação do menino é “superficial”, considerando que há uma anormalidade naquilo, mas esta não os faz mobilizarem-se, e prosseguem com o passeio turístico dominical. O menino permanece próximo deles, porém nessas outras situações não há qualquer gesto ou diálogo que expresse ou remeta à proteção. A turista italiana no mínimo sente pena do garoto, da sua pobreza. Esses turistas de nenhuma maneira têm a intenção de ajudá-lo. Algo semelhante pode ser notado na cena das turistas norte-americanas: não há um estranhamento ou sentimento de indignação ao verem o menino pedindo esmola; a beleza da paisagem do Rio de Janeiro se sobressai diante dos olhos das duas.

Esses garotos negros, moradores do morro Cabuçu, mesmo os que têm nome e família, são invisíveis perante os sujeitos da burguesia e dos turistas. Em outras situações são desrespeitados por indivíduos de classe social próxima às suas. Realizando uma leitura que talvez se afaste das “reais intenções” do cineasta, afirmamos que esses ônibus repletos de turistas transpassando os dois planos – em situações nas quais o centro das histórias são os meninos, que representa um dos desdobramentos da exclusão social na exuberante capital brasileira – aludem à ineficiência de algumas instituições internacionais, cujas chancelas são a proteção e difusão dos direitos das crianças e dos demais cidadãos.¹⁷

Como não há proteção, o menino fica à mercê da captura do senhor Peixoto, que volta a encontrá-lo, dando início a mais uma cena de perseguição, acompanhada pela música de Zé Kéti, *A Voz do Morro*, em versão instrumental, mais próxima das inclinações musicais de Radamés Gnattali do que das do sambista. O menino corre do explorador segurando sua lata com os amendoins, só a largando quando, em um ímpeto pela fuga, decide segurar-se nos trilhos de um dos bondinhos; apreensivo, visualiza uma parte da cidade do Rio de cima. Como já foi ressaltado, Nelson Pereira dos Santos, na ordenação dessas histórias, valoriza a contraposição: um corte nos apresenta a Baía de Guanabara vista também de cima, mas pela janela do avião do deputado e coronel Doutor Durão. Recepcionado no momento de sua chegada pelo bajulador Doutor Francisco e sua filha Maria Helena, uma das moças que estava na cena da praia, ela tem

¹⁷ No contexto no qual o filme foi realizado e no qual o enredo se desenvolve, a UNICEF (Fundo das Nações Unidas para Infância) estava para completar uma década de atuação. No Brasil essa atuação iniciou-se em 1950.

a função de seduzir o rico latifundiário e político. O jornalista que aguardava no aeroporto sua chegada lança suas perguntas:

- Deputado, gostaria de saber da reforma do Ministério?
- Com a reforma do Ministério o Brasil vai melhorar muito!
- Então quer dizer que, Vossa Excelência, acha proveitosa a reforma?
- Mas que ainda dessa vez não criaram um Ministério mais importante para o progresso do país do que o Ministério da Lavoura e Gado.

Esse personagem político e latifundiário, assim como os burgueses que Nelson Pereira apresenta nas primeiras cenas de seu filme, é marcado pelo aspecto caricatural; as condutas negativas desses sujeitos são ressaltadas. O coronel e deputado, nesse filme, cumpre um papel de crítica ao modelo político-econômico da república brasileira, apesar de o ano de 1930 ter sido consagrado pela historiografia como o marco do fim das relações dos políticos e grandes proprietários de terra por meio da política do café com leite. Esses grandes proprietários de terra continuaram exercendo sua influência no cenário econômico e político do Brasil. Nesse sentido, antes de um corte nos levar para outro plano da narrativa, este já mencionado, no qual se encontram as duas turistas norte-americanas, o Doutor Durão afirma: “O Brasil é nosso!”.

O menino que pede dinheiro às duas mulheres é Jorge, filho da Dona Elvira. Uma vez que não consegue dinheiro com elas, dirige-se para um homem que lhe repreende: “Vai trabalhar!”. Jorge o responde dizendo que não está pedindo esmola, que precisa de dinheiro apenas para voltar para casa. Um menino pequeno, que não é negro, com um cigarro nas mãos, adaptado à vida nas ruas, dotado de uma esperteza que é carente em Jorge, ensina a este como deve “atuar” para conseguir esmolas das pessoas: “Basta apenas dizer que a mãe está doente, que não falha!”.

Jorge, cuja mãe, como já esclarecido, encontra-se realmente doente, segue os conselhos do pequeno e astuto “menino de rua”. Não há um corte nos planos, e também não existe uma trilha sonora imprimindo e/ou reforçando as significações dessa cena e da passagem da história de Jorge, que tenta voltar para o morro da Cabuçu, para a continuidade de outra história. Os dois afastam-se do campo da câmera, da centralidade do plano, e voltamos para a história de Judite e Pedro. O casal foi à procura de Tonho – irmão da moça. Pedro decide assumir suas “responsabilidades de homem” e casar-se com Judite. Antes de Pedro terminar de contar para Tonho que ela está grávida, um

corte nos leva para a cena de dois rapazes que, andando pelo calçadão, falam que gostariam de estar naquele momento no Maracanã. Mais uma vez um ponto turístico da cidade do Rio é a cenografia da cena; dessa vez, trata-se do Cristo Redentor, que aparece no fundo do plano.

Alguns cortes das cenas de *Rio, 40 Graus* ocorrem no “clímax” dessas e, às vezes, os seus desfechos não são apresentados. Por exemplo, não ficamos sabendo como o menino órfão desceu dos trilhos do bondinho e, quando ocorre o retorno para história de Judite e Pedro, não é mostrado o momento no diálogo no qual ele conta a Tonho sobre a gravidez.

Após o flerte por conveniência de Maria Helena com o Doutor Durão, Nelson Pereira nos “leva” para a entrada do Maracanã, onde Miro e seu amigo Zé continuam com suas tentativas de conseguir dinheiro para assistir à partida final do campeonato. Ao verem a polícia saem correndo. Na retomada da história do jovem casal, nos deparamos com o irmão envergonhado com o acontecido: “Tu perdeu a cabeça, se tivesse acontecido lá na terra, tu não ficava sem castigo, nem ele, mas aqui os costumes [é] [diferente]. Até os cabras-machos [vira] mulher!”.

A relação de Judite e Pedro é desprovida de afeto. De acordo com o mencionado anteriormente, a relação dos dois chama a atenção para “novos valores” e “condutas” na sociedade carioca, de forma mais generalizante para a brasileira, no que diz respeito ao comportamento das mulheres em meados do século XX. O filme de Alex Viany, *Agulha no Palheiro*, trata da questão (gravidez antes do casamento) a partir de uma perspectiva mais interessante, no nosso ponto de vista. Mariana sai de Minas Gerais e vai ao Rio de Janeiro, onde moram seus parentes, à procura de seu noivo desaparecido – José da Silva –, que lhe deu um endereço errado. A estrutura central do enredo é a procura desse noivo.

No entanto, a abordagem que Viany destina à música popular no filme não é apenas um complemento ao eixo central da narrativa, com também influi nos desdobramentos dela. Essa procura inspira o título do longa-metragem, pois “Procurar José da Silva na cidade do Rio de Janeiro é como procurar uma agulha no palheiro!”. A família acolhe Mariana grávida, porém o seu “pecado” não é ignorado. A crítica à conduta da moça não assume caráter direito ou incisivo, mas é insinuada pela transmissão da radionovela *O direito de*

pecar. E Elza, prima de Mariana e cantora, fala dos filmes mexicanos nos quais as moças que pecam são obrigadas a sair de casa.

As reconfigurações dos valores são consideradas tanto por Nelson Pereira quanto por Alex Viany em seus filmes, e ambos não ignoram o fato de os arcaísmos manterem-se operantes. Entretanto, mesmo que a permanência dos arcaísmos de certa maneira limitem essas reconfigurações, as perspectivas adotadas pelos dois cineastas, sobretudo a de Viany ao tratar da maternidade fora do casamento – pois Mariana não termina a história com seu noivo e pai de sua filha, e sim com o jovem Edu –, evidenciam, entre outros aspectos, como as mulheres vinham assumindo novos papéis na sociedade brasileira. No caso de *Rio, 40 Graus*, as mulheres não são submissas. Como já indicado, estão organizadas como trabalhadoras: Dona Elvira cria o seu filho sozinha; Alice não sofre pressões diretas de seus pais para se casar com Alberto; a mãe de Alice é quem dita as regras dentro de casa, e seu pai Joaquim, um saudosista trombonista, acata as tais ordens.



Figura 4: Fotograma da cena com os pais de Alice

Fonte: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/001542.shtml>

Perspectiva mais ousada e divertida é a adotada por Alberto

Cavalcanti em *Mulher de Verdade* (1954). Amélia, uma dedicada enfermeira, leva uma vida dupla; em outras palavras, tem dois maridos: o carismático músico frustrado e regenerado João Bamba, e o charmoso e aristocrático Lauro. Outro ponto interessante a ser comentado desse filme – não estamos considerando os seus elementos estéticos, e sim as temáticas privilegiadas – é que “Amélia como uma mulher de verdade” rompe com o senso comum de relacionar esse nome com as mulheres que são exemplares donas de casa e submissas.

No retorno à história que se desenrola no Maracanã, a ansiedade presente na primeira cena ambientada nesse espaço cede lugar para a tensão. Essa cena, assim como as finais no ensaio da escola de samba, é marcada por cortes sincronizados. O quadro cinematográfico transita do campo (onde os jogadores estão disputando o título do

campeonato) para os rostos tensos dos torcedores; os planos a partir de *close-up* evidenciam as reações de alguns torcedores (que não são personagens das outras histórias que compõem o filme). Os planos que constituem essa cena são mais abertos quando o enquadramento é o campo de futebol e, conforme mencionado, fechados quando captam as emoções dos torcedores. Um exemplo de como a sincronia materializa-se na ordenação desses planos pode ser notado na seguinte arranjo: plano



desolado, lamentando o fim de sua carreira / plano geral na torcida na arquibancada / retorno a Daniel / campo/ torcida / dirigentes do clube.¹⁸

Figura 5: Panorâmica sobre o campo do Maracanã

Fonte: http://passarim.zip.net/arch2010-04-01_2010-04-30.html

A sincronia que caracteriza esse momento do filme *Rio, 40 Graus* pode ser explicada pelo fato de o plano comportar o tempo da narrativa fílmica, assim como “o modelo do todo, da totalidade do movimento, supõe que haja relações entre as imagens, na própria imagem entre a imagem e o todo”. De acordo com que esclarece Maria de Fátima Augusto (2004: 41), para Deleuze, o plano comporta todo “um conjunto de parâmetros”, esses expressos por meio de: dimensões, quadro, ponto de vista, movimento, duração, ritmo e a relação com as outras imagens:

Assim, Deleuze parte da premissa de que o cinema trata o espaço de dois modos: reproduzindo e refazendo com que experimentemos o espaço com o movimento de câmera, ou então, produzindo um espaço global sintético percebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição/sucessão de espaços fragmentários que podem não ter nenhuma relação entre si.

¹⁸ Sobre o futebol no cinema brasileiro, Alex Viany (1959: 115) escreve o seguinte: “*Futebol em Família* (1938), *O Gol da Vitória* (1945) e *O Craque* (1954) –, e o futebol, apesar das enormes possibilidades dramáticas que oferece ao cinema brasileiro, continua até hoje um assunto praticamente virgem, só tendo sido usado com certa inteligência num episódio de *Rio, 40 Graus*”.

No caso dessa cena do filme de Nelson Pereira, a noção do espaço que espectador tem formaliza-se por meio da montagem, da organização dos planos aos quais fizemos referências.

O desfecho nos é apresentado após os cortes nos levarem para os desdobramentos de outras histórias de *Rio, 40 Graus*. Em síntese, o pai de Alice, Joaquim, fala da saudade que sente da época em que era músico; Alice conversa com o noivo achando que o mais apropriado é adiar a data do casamento, pois o pai está desempregado; Alcebiades, diretor da escola de samba do morro, pede para ela não levar o noivo para o ensaio, com receio de que ele e Miro entrem em conflito.

No Maracanã, durante o intervalo do primeiro tempo, Daniel incentiva Foguinho: “*Vai chegar o dia em que deixaremos de ser mercadoria!*”. Então, de volta ao campo e impulsionado pela torcida que outrora aclamava a entrada de Daniel, Foguinho faz um gol que concede a vitória ao clube.

Conseguimos notar elementos que remetem à montagem de atrações de Eisenstein na ordenação de dois planos do filme: o atropelamento do menino Jorge e a comemoração da torcida após o gol de Foguinho. Apesar de não existir de fato uma ligação direta entre a produção de Nelson Pereira e o cineasta russo – pelo menos até o momento de elaboração deste texto não encontramos relatos do cineasta, nem também ele o mencionou na entrevista realizada –, essa afirmativa pode ser apresentada, pois Eisenstein era referência básica a qualquer cineasta que tivesse a pretensão de realizar um “cinema político”; além disso, de acordo com o que já mencionamos, alguns preceitos estéticos do cinema norte-americano estão presentes no filme em questão, e D. W. Griffithing é o pioneiro do cinema clássico e mentor dos planos paralelos.

Jorge, quando estava pedindo esmolas, é atacado por um grupo de meninos e, no momento de sua fuga do grupo, é atropelado; no início da perseguição a trilha sonora que ouvimos é a transmissão da partida de futebol. E como já relatamos, o novato jogador Foguinho no final da partida faz um gol. Nessa ordenação dos planos, nós, espectadores, ficamos cientes de que dois eventos ocorrem simultaneamente.

Em suma, os planos dessas duas cenas do filme estão organizados da seguinte forma: Jorge é atacado pelo bando formado por outros meninos / plano fechado no rosto apreensivo de um torcedor negro / Jorge corre dos meninos e, também apreensivo, encosta-se na parede; corre na rua para pendurar-se no bonde que estava em

movimento; tropeça e um carro vem em sua direção; a colisão não é mostrada / comemoração da torcida após gol de Foguinho; este plano não é um panorama sobre a arquibancada, e sim mais reduzido, focalizando alguns poucos torcedores.

Ao anoitecer, relembrando que todas as histórias que compõem a narrativa se desenvolvem em um único dia, somos levado ao terreiro da Escola de Samba Unidos do Cabuçu. Essa cena e a do zoológico são as quais o cineasta explora elementos líricos: na experiência do pequeno Paulinho o que vem à tona é o lúdico; no terreiro da escola de samba, a “comunhão” dos moradores do morro do Cabuçu.

Em linhas gerais, a cadência rítmica do samba orienta a *mise-en-scène* da cena. Os planos mais longos são predominantes e evidenciam os movimentos dos membros da escola; esses movimentos são captados a partir de uma câmera fixa centralizada. Um corte nos leva para um plano fechado do diretor da Portela em cima de um palco improvisado. O diretor fala de seu prazer em estreitar os laços entre a Portela e a Escola do Cabuçu. Nesse mesmo plano é apresentada a letra de samba selecionada para ser o enredo do ano – *Relíquias de um Rio Antigo*, cuja autoria é de Moacyr Soares Pereira e João Batista da Silva; um trecho da letra é reproduzido em seguida (FABRIS, 1994: 133):

Recordações de um passado
 Relíquias de um Rio antigo
 É o que vamos relembrar
 Do tempo do minueto,
 Da Igreja do Castelo
 E das serestas ao luar
 Do velho Rio
 Do tempo das carruagens
 E dos bondes puxados a luar [...]
 Recordações de um passado
 Do velho Rio que não volta mais.

A partir de um *close-up* os instrumentos dos músicos são ressaltados. Uma câmera baixa (*contra-plongée*) enquadra as pernas em movimento dos homens que cantam com uma folha de papel nas mãos a letra do samba. Uma câmera alta (*plongée*) proporciona o enquadramento distanciado nas mulheres com as folhas da letra do samba.

Um corte nos leva para um plano no qual está o turco Nagib, que diz para o presidente da Escola que vai apagar as luzes e acabar com o ensaio da Escola. O presidente da Unidos do Cabuçu tenta fazê-lo mudar de ideia: “*Deixa a moça, é carnaval!*”. Nagib mantém-se firme em sua decisão: “*Não importa, eu quero o dinheiro!*”. Sem outra opção, o presidente paga a quantia cobrada pelo turco.

Ocorre o coroamento da rainha da Escola – Alice. Miro e Alberto encontram-se no meio do ensaio; paira uma tensão, um confronto iminente entre eles é insinuado. A montagem dos planos acentua a tensão a partir do campo/contracampo, mas sem diálogos entre os dois rivais, apenas as trocas de olhares. Mas ocorre algo imprevisível: Miro é o primeiro a esboçar um sorriso e Alberto retribui o gesto do “rival”. Os dois esquecem as desavenças e se abraçam amistosamente.

Em seguida, uma alternância nos planos nos leva ora para Alice puxando o enredo, *A Voz do Morro*, de Zé Kéti (FABRIS, 1994: 137):

Eu sou o samba,
A voz do morro
Sou eu mesmo,
Sim, senhor!
Quero mostrar ao mundo
Que tenho valor,
Eu sou o rei dos terreiros.
Sou o samba,
Sou natural aqui do Rio de Janeiro,
Sou eu quem leva a alegria
Para milhões
De corações brasileiros.
Olha o samba,
Queremos samba,
Quem está pedindo
É a alma do povo do país.
Viva o samba
Que está cantando
Esta melodia pro Brasil feliz,

ora para o mestre-sala e a porta-bandeira com seus movimentos sincrônicos, ora para as pernas em movimento dos sambistas da Escola. Plano fechado nos pés dos sambistas, nos instrumentos: bumbo, cuíca e cavaquinho. Uma câmera fixa centralizada no mestre-sala e na porta-bandeira, e um novo corte nos leva para um plano fixo na rainha da Escola que canta o samba enredo; retorno para o terreiro onde se encontram os sambistas. A câmera, por meio de um *travelling* vertical, faz com que os sambistas gradativamente saiam do nosso campo de visão, mas a cantoria mantém-se no mesmo tom. Nesse passeio por parte do morro, a câmera passa pelo barraco de Dona Elvira, que espera angustiada na janela pelo retorno de Jorge. O *travelling* mantém seu movimento vertical, sai do morro, passeando panoramicamente pela cidade. Um plano distanciado e congelado centraliza o Cristo Redentor, de onde sai o letreiro: **FIM**.

A cantoria continua intensa mesmo com o distanciamento da câmera. É a voz do morro que – como foi possível perceber a partir das reflexões desenvolvidas sobre alguns dos principais aspectos das histórias que formam a narrativa de *Rio, 40 Graus*, mesmo ignorada por alguns – está inserida na dinâmica da moderna cidade do Rio de Janeiro. É a *Voz do Morro* do sambista Zé Kéti tomando conta da cidade, falando a partir de outro viés da modernidade que é tão cara a essa Capital, imprimindo-lhe novos significados e valores. É a Cultura Popular renegada por muitos, mas um dos rizomas e dimensões dessa modernidade.

Já era para ser senso comum entre nós que o popular não fala unicamente “a partir das culturas indígenas ou camponesas”; manifesta-se também na “trama espessa das mestiçagens e das deformações do urbano, do massivo”. Nas palavras de Martín-Barbero (2009: 28-29):

ao menos na América Latina, e contrariamente às profecias da implosão do social, as massas ainda *contêm*, no duplo sentido de controlar, mas também de trazer dentro, o povo. Não podemos então pensar hoje o popular atuante à margem do processo histórico de constituição do massivo: acesso das massas à sua visibilidade e presença social, e da massificação em que historicamente esse processo se materializa.

Se ainda não foi feito, devemos desenvolver nossas críticas em torno da massificação da cultura atrelada ao fato político que impulsiona “a emergência histórica

das massas e do contraditório movimento que ali produz a não exterioridade do massivo ao popular, seu constituir-se em um de seus modos de existência”:

Atenção, porque o perigo está tanto em confundir o rosto com máscara – a memória popular com o imaginário de massa – como em crer que possa existir uma memória sem um imaginário, a partir do qual se possa ancorar no presente e alimentar o futuro. Precisamos de tanta lucidez para não confundi-los como para pensar as relações que hoje, aqui, fazem sua mestiçagem.

Nesse sentido, a cidade que nos é reapresentada no *take* final é a mesma apresentada por Nelson Pereira no início de seu filme; suas feições são as mesmas, mas as “utopias ideológicas” foram desconstruídas de forma gradativa a partir do desenrolar das histórias que deram forma e unidade à história de *Rio, 40 Graus*. Mariarosaria Fabris (1994: 128) diz que essa narrativa é intermitente, até fragmentada,

porque para o diretor a realidade não se apresenta como todo homogêneo, mas de forma fragmentária e descontínua e precisa ser captada em sua evidência mais imediata, porque é dessa instantaneidade que nasce o nosso espanto diante dela.

Eu acrescento às denominações de Fabris o fato de a narrativa ser um trânsito. Esse trânsito da narrativa de Nelson Pereira é inspirado, segundo o próprio, em um romance de James Joyce, o mais importante dentre as obras do escritor suíço: *Ulisses*, cuja primeira publicação data de 1922. A narrativa joyceana desenvolve-se em único dia, 16 de junho de 1904, na cidade de Dublin. Os personagens da trama, Stephen Dedalus, Leopold Bloom e Molly Bloom, enfrentam situações semelhantes às aquelas presentes nos episódios da *Odisseia*, de Homero. Joyce ocupa um lugar importante na história da literatura ocidental: atribuem-lhe um pioneirismo na reinvenção da linguagem narrativa, radicalizando-a, ao trabalhar com processos que dão ênfase para as associações de imagens, recursos verbais, fluxos de consciência, entre outros aspectos:

Ao filmar *Rio, 40 Graus*, eu busquei a construção holística de James Joyce em *Ulisses*, criando um dia no Rio de Janeiro com muitos personagens, com muitas crianças vagando pela cidade. Mas não consegui estabelecer um nível de consciência desejada

entre eles. É como um mosaico, um mosaico da cidade, de seus habitantes, do que eles poderiam estar pensando ou sonhando (PAPA, 2005: 28).

A realidade de *Rio, 40 Graus* vai sendo modelada aos poucos como discurso narrativo e como estética cinematográfica, sendo as experiências dos sujeitos, principalmente, os negros moradores do morro Cabuçu, o principal mote selecionado por Nelson Pereira para construir o seu relato. Essas experiências, as maneiras como os indivíduos vivenciam suas realidades políticas, econômicas, sociais e culturais, influíram diretamente tanto no processo de elaboração desse discurso narrativo e da estética cinematográfica quanto no processo de recepção da obra, seja entre os intelectuais da época, seja entre o grande público expectador de cinema.

Por enquanto a conclusão prévia que apresentamos a respeito de *Rio, 40 Graus*, em linhas gerais, é que não se trata de uma obra paternalista, apesar de os personagens serem planos,

apresentando personagens talvez planos demais devido à contaminação ideológica, mas era deslumbrante e fiel aos princípios que o diretor havia exposto anteriormente num congresso de cinema em SP: mostrar o brasileiro comum nas telas (SIMÕES, 1999: 45).

Além de não haver o uso inteligente de metáforas, elipses e alegorias, elementos caros em alguns filmes posteriores de Nelson Pereira, como *El Justiceiro* (1967), *Fome de Amor* (1968), *Azyllo Muito Louco* (1971), *Quem é Beta* (1973), e até em *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1972); e também entre os demais cineastas do Cinema Novo, para os quais tais opções estilísticas eram experimentos e radicalizações estéticas, mas também recursos para burlar a censura imposta pela Ditadura Militar.

Dialogando com Martín-Barbero (2009: 33), defendemos que a obra de Nelson Pereira tende a ser romântica. Considerando-se as configurações históricas, o Romantismo deve ser entendido como uma reação não propriamente reacionária. Ela é um desconcerto e fuga diante “às contradições brutais da nascente sociedade capitalista: é também reação de lucidez crítica diante do racionalismo ilustrado e sua legitimação dos ‘novos horrores’”. Não há como entender o significado do “*popular na cultura*”

gerado pelo movimento romântico sem estabelecer relações com o sentido adquirido pelo “*povo na cultura*” como foi elaborado pelo Iluminismo.

O interesse contemporâneo pelo Romantismo, segundo o referido autor (2009: 36), pode ser justificado pela “crise de uma concepção da política como espaço separado, separado da vida e da cultura, convertida em atividade desapaixonada, em espaço sem sujeitos”. A partir de três vias, as quais nem sempre convergem entre si, os românticos “descobrem” o povo. Uma delas é da exaltação revolucionária; os cineastas Serguei Eisenstein, Glauber Rocha e Jorge Sanjinés, mencionados nesta dissertação, são bons exemplos dessa perspectiva no cinema. Nessa via duas ideias são integradas: a de *coletividade*, também a qual fizemos referência anteriormente, que unida ganha força, “um tipo peculiar de força, e a de *herói*, que se levanta e faz frente ao mal”. Na outra: “o surgimento, e exaltação também do nacionalismo reclamado um substrato cultural e uma ‘alma’ que dê vida à nova unidade política, substrato e alma que estariam no povo enquanto matriz e origem telúrica”. E a última: uma negação ao Iluminismo por meio de dois vieses: um político e outro estético. Há uma “reação *política* contra a fé racionalista e o utilitarismo burguês, que em nome do progresso convertem o presente em um caos, em uma sociedade desorganizada”.

Na volta ao presente o movimento romântico mantém laços com o socialismo utópico e um “protesto contra a ausência de uma verdadeira sociedade”:

Os românticos quiseram viver a imagem do possível que projetava sobre o futuro o socialismo utópico. Opuseram sua sociedade ideal à sociedade real e prática. Justapuseram à sociedade burguesa real do desprezo e da separação, a da comunidade e da comunhão (LEFÉBVRE, 1963: 194, apud MARTÍN-BARBERO, 2009: 36).

Algumas discussões que apresentamos a partir da análise de cenas do filme podem ter ido muito além das “reais intenções” de Nelson Pereira dos Santos ao consenti-las e realizá-las. Conforme tentamos demonstrar, cinema e subjetividade estão atrelados. Mesmo nos cercando de procedimentos metodológicos e vertentes teóricas coerentes e aceitas no circuito acadêmico. O cinema, por mais que no decorrer destas muitas décadas tente assumir a função de “mostrar a realidade”, às vezes acaba sendo

mais bem-sucedido quando simplesmente nos auxilia na compreensão, nem sempre definitiva, da mesma.

2.3. O Neorrealismo Italiano

Nelson Pereira dos Santos, com o seu filme *Rio, 40 Graus*, ocupa um lugar importante na historiografia do cinema brasileiro, considerado como percussor do Cinema Novo no Brasil e como o principal difusor dos ideais estéticos e ideológicos do Neorrealismo nesse cinema. O trabalho acadêmico pioneiro sobre o Neorrealismo Italiano e sobre a influência desse movimento nos dois primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*) é de autoria de Mariarosaria Fabris. O primeiro é resultado da pesquisa de mestrado de Fabris (1982) e o segundo da de doutorado (1990), ao qual já fizemos referência, ambos realizados no Programa de Pós-Graduação em Artes da ECA-USP (ambos publicados posteriormente pela Edusp).

As primeiras obras do Neorrealismo Italiano são de 1945. O ano de 1974 é um marco na reavaliação crítica desse fenômeno. Entre 12 e 19 de setembro de 1974, é realizada em Pesaro, nas Marcas (Itália), a *X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*. Outros eventos sobre o Neorrealismo foram realizados no decorrer da década de 1970, na Itália. Assim como foram publicados livros sobre o movimento no decorrer dessa década e no início da de 1980.

Jean-Claude Bernardet participou do mencionado evento realizado em Pesaro, apresentando o provocativo texto *Vicissitudini ideologiche del Neo-realismo in Brasile*. Foi a partir da leitura deste que Fabris interessou-se pelo Neorrealismo Italiano e pela incorporação das estéticas e ideologias dele em algumas produções do cinema brasileiro, sobretudo, nos dois primeiros filmes do cineasta Nelson Pereira dos Santos.¹⁹

Em linhas gerais, Bernardet apresenta de forma sucinta como os filmes neorrealistas começaram a despertar interesse entre a crítica cinematográfica brasileira e influenciar o modo de alguns cineastas em consentir e fazer cinema. O que agradou essa geração, entre outros elementos, foi o caráter humanista que tais produções valorizava.

¹⁹ Uma versão traduzida desse texto pode ser encontrada na obra de Jean-Claude Bernardet *Cinema brasileiro: proposta para uma história* (2009).

A Revista *Anhembi* foi um dos principais veículos da imprensa brasileira que se interessou pelo movimento cinematográfico italiano:²⁰

Essa institucionalização foi *possibilitada* pelo trabalho que intelectuais liberais fizeram com o neorrealismo. É o caso da revista *Anhembi* (São Paulo), que no seu primeiro número (dezembro de 1950) traz um comentário entusiástico sobre *Ladrões de bicicleta*, que acabava de ser lançado na cidade. Na revista, a preocupação com o neorrealismo se prolonga durante anos; em 1955 inicia-se a publicação do roteiro integral de *Senso*. A informação da revista é facilitada através de contatos diretos com a Itália: Paulo Emílio Salles Gomes manda comentários sobre o Festival de Veneza e exalta o nome de Rossellini; Trigueirinho Neto, o primeiro da longa série de bolsistas que iriam estudar no Centro Sperimentale de Roma, manda crônicas que permitem acompanhar a produção italiana (BERNARDET, 2009: 260-261).

2.3.1. As principais características e marcos do Neorrealismo na Itália

Grosso modo, após a Segunda Guerra Mundial os intelectuais italianos engajados na produção cultural de seu país voltaram-se para o presente. Em outras palavras, eles sentiram a necessidade de refletir a guerra e a luta de libertação, de reacender o espírito de coletividade que reanimava o povo italiano no pós-guerra (FABRIS, 1996: 37). Glauber Rocha (2006: 207) descreve essa conjuntura pós-guerra na Itália como um “renascimento”: “País pobre, a Itália renascia com seu povo miserável e visionário. A Itália, síntese do Ocidente e do Oriente, libertava seu Terceiro

²⁰ Jean-Claude Bernardet defende o posicionamento que vai ao encontro de algumas das premissas que são eixos norteadores da nossa pesquisa com relação à assimilação feita pelo cinema brasileiro do Neorrealismo Italiano, indicando que alguns filmes nacionais influenciados diretamente pelo movimento italiano não realizaram “cópias” dos filmes produzidos pelos cineastas desse movimento. Há, porém, uma dificuldade considerável de precisar o que foi ou não assimilado pelos nossos cineastas. Nas palavras de Bernardet (2009: 268): “É de fato incrivelmente difícil para nós saber o que foi assimilado, o que foi criado, o que foi transformado. Nada é nosso, tudo é nosso: propostas complementares. O neorrealismo foi deglutido, o que aconteceu no estômago e depois, ainda não estamos instrumentados para analisar. Pois essas ideias, se não vieram do neorrealismo, então donde vêm, já que ‘os argumentaristas e cineastas do Rio estavam desprovidos de uma formação intelectual que correspondesse, nos começos de 1940, ao clima teórico do neorrealismo que já fermentava sob o fascismo italiano’. O colonizado não guarda a sua cultura, não sedimenta a sua experiência cultural; a cada movimento começa-se (ou tem-se a impressão de começar) do zero, e a cada recomeço tem-se a impressão de que o impulso vem do exterior (já encontramos ideia semelhante formulada por Benedito J. Duarte a respeito do cinema paulista). Esses jovens cineastas não tinham ligação com um passado cinematográfico brasileiro; só bem mais tarde se lutaria furiosamente para ligar Humberto Mauro ao Cinema Novo a fim de dar ao cinema brasileiro uma continuidade histórica, uma tradição, um passado coerente com o presente”.

Mundo numa erupção renascentista, a nova realidade, o *neorrealismo* cinematográfico”.²¹

Roma Città Aperta (1945), de Roberto Rossellini, inaugura a produção de filmes neorrealistas no cinema italiano. Existem algumas hipóteses sobre o surgimento da denominação “neorrealismo”, conforme destaca Fabris (1996: 34). Luchino Visconti afirmou que o termo foi empregado pela primeira vez por Mario Serandrei, ao referir-se a *Ossessione* (1943). Entretanto, outros autores acreditam que o crítico Umberto Barbaro tenha sido o primeiro a utilizar o termo em uma resenha para a revista *Film*, em 5 de julho de 1943, sobre o filme *Quai des Brumes*, de Maciel Carné:

Roberto Rossellini é a *nova* realidade intelectual e estética da Itália, no após-guerra. Comunica-se através do cinema, técnica satura pelo mundo que morreu na guerra. Sem câmera, sem filme, sem laboratório, sem técnica, sem atores, sem produção [...] sem nada [...] apenas ideias [...]. Rossellini diria que “as ideias geram imagens” [...] o desejo das ideias materializa (ROCHA, 2006: 207-208).

Roma Città Aperta traz como personagens centrais o padre católico Don Pietro e o engenheiro comunista Manfredi, em Pina e Mariana, “respectivamente símbolos da Itália popular e da Itália corrompida pelo fascismo”; nesse filme Rossellini apresenta vários segmentos da sociedade italiana, enfatizando que o apoio dado ao nazismo se contrapôs à solidariedade das massas (FABRIS, 1996: 37).

O documentário de Giuseppe de Santis, Marcello Pagliero, Mario Sarandrei e Luchino Visconti, *Giorni di Gloria* (1944-1945), foi produzido antes do filme de Rossellini; entretanto, só foi exibido após a distribuição mundial dele. Esse documentário possui cenas reais sobre a ocupação nazista na Itália, entre 1943 e a libertação. Todavia, a obra distancia-se consideravelmente do filme de Rossellini, pois

²¹ O artigo “O neo-rrealismo de Rossellini” foi publicado a primeira vez no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 7 de junho de 1977). A crítica de cinema francesa e amiga de Glauber Sylvie Pierre, em seu livro *Glauber Rocha* (1996: 49), esclarece que “esse artigo foi escrito em três tempos: a primeira parte reúne dois artigos publicados por Glauber no *Diário de Notícias*, “Rossellini e a mística do realismo” (28 de janeiro de 1962) e “Rossellini e De Sica” (21 de julho de 1962); a segunda parte data provavelmente de 1977, ano da morte de Rossellini. Ambos os artigos foram fundidos, remanejados por Glauber e publicados em seu livro *O século do cinema*, p. 150-157”. Conforme indicado nas notas finais da publicação do mencionado livro de Glauber pela Cosac Naify em 2006, a pesquisadora Mayrant Gallo consultou a versão original do artigo “Rossellini e De Sica”, guardado no acervo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia, Salvador (BA), e verificou que ele foi publicado no mencionado jornal nas datas de 21-22 de janeiro de 1962.

reproduzia em seu aspecto formal as retóricas fascistas. Em linhas gerais, os filmes produzidos entre 1944 e 1946 adotaram como principal tema a luta antifascismo.

As principais características que marcam os filmes neorrealistas podem ser enumeradas da seguinte forma:

2.3.1.1. O predomínio nos filmes da paisagem italiana e dos ambientes naturais

Os filmes neorrealistas priorizaram a interação entre personagens e paisagem. Uma paisagem que não tinha apenas função figurativa, mas é algo vivo que integra os enredos dos filmes.

2.3.1.2. O uso dos dialetos

O regime fascista considerava os dialetos como uma ameaça à unidade linguística nacional, por essa razão eles deixaram de aparecer nos filmes. A partir da década de 1940, alguns filmes passam a utilizá-los.

2.3.1.3. O valor de documentário

Os cineastas adotaram uma nova postura ao produzirem filmes documentários. De Santis, em janeiro de 1943, na revista *Cinema*, escrevia: “Nós acreditamos, hoje mais do que nunca, que a palavra *documentário* tenha de ser despojada de seu comum atributo científico para [alcançar] um significado poético mais alto, onde os termos de conteúdo sejam *homem* e *natureza*”. Nessa conjuntura, os cineastas italianos foram incentivados a “buscarem novas relações entre a paisagem e a presença do homem nela”, tais como, entre outros, os filmes *Piccolo Mondo Antico*, de Soldati; *Uomini sul Fondo*, de De Robertis.

2.3.1.4. A presença de atores não profissionais

A presença de atores não profissionais nos filmes italianos pode ser notada a partir da década de 1930. Aspecto retomado pelo cinema neorrealista (FABRIS, 1996: 66-80):

A utilização dessas pessoas tiradas da rua trouxe aos cineastas não poucas preocupações éticas, pois muitas delas sacrificavam o que tinham para poder ingressar no cinema, ou então, uma vez ingressadas, esperavam consolidar uma carreira, o que, na maioria dos casos, não ocorreu (FABRIS, 1996: 83).

2.3.2. O Neorrealismo Italiano em *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*

Em sua tese de doutorado *Aculturação brasileira do neorrealismo: dois momentos*, Mariarosaria Fabris, de acordo com o já mencionado, apresenta como discussão a influência do Neorrealismo Italiano no cinema brasileiro e uma análise de dois filmes de Nelson Pereira dos Santos: *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*. Fabris (1990: 87) afirma que a obra de Nelson Pereira dos Santos lança um olhar sobre as realidades, um olhar que vai além da mera aparência das coisas. *Rio, 40 Graus* teria essa característica: o cineasta teria virado pelo avesso um dos símbolos mais vistosos da modernização que se instalava no país, destacando como sua face mais autêntica a favela e seus habitantes.²²

O diálogo do filme *Rio, 40 Graus* com o Neorrealismo Italiano ocorre, *grosso modo*, através da abordagem por parte do cineasta brasileiro dos problemas sociais, insinuando críticas à sociedade carioca, o enfoque dado às classes pobres, filmagens feitas fora de estúdios e personagens interpretados por atores não profissionais.



Os espaços da cidade do Rio de Janeiro não têm uma função meramente figurativa, mas estão diretamente relacionados à dinâmica dos planos e desdobramentos do enredo do filme.

Figura 6: Fotograma de abertura do filme *Rio, 40 Graus*

Fonte: http://www.omartelo.com/mat9_rio-40-graus.jpg.

²² Os trabalhos mencionados adiante discutem como o filme de Nelson Pereira dos Santos diverge do *status* de modernidade tão apreciado pela cidade do Rio de Janeiro. Eles foram mencionados na introdução: Carlos Eduardo Pinto de Pinto, *Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)* (2013); Hilda Machado, *Rio, 40º, Rio, Zona Norte: o jovem Nelson Pereira dos Santos* (1987).



As cenas que se passam em alguns pontos turísticos da cidade, desfrutados principalmente pela burguesia, têm como objetivo chamar a atenção para o fato de os moradores do morro, apesar de frequentarem esses ambientes, serem praticamente invisíveis diante dos olhos da classe média carioca.

Figura 7: Fotograma da cena do garoto vendedor de amendoim na praia

Fonte: <http://nucleodememoria.vrac.puc-rio.br/70anos/no-tempo/ha-60-anos/1955/filme-rio-40-graus-dirigido-por-nelson-pereira-dos-santos>



Figura 8: Fotograma da cena com o pai de Alice

Fonte: http://cinema.uol.com.br/album/filmes_brasileiros_que_retratam_favelas_album.htm

Predomínio de cenas filmadas ao ar livre, principalmente nos pontos turísticos do Rio de Janeiro e no morro do Cabuçu.

Mariarosaria Fabris (2006: 307) afirma que é possível reconhecer nas primeiras obras de Nelson Pereira dos Santos os “postulados zavattinianos e rossellinianos”; o relato da forma quase bondosa e solidária com que os pobres se relacionam, a câmera que segue de perto as personagens, possibilitando uma captação imediata da realidade. Entre as outras semelhanças apontadas pela autora entre *Rio, 40 Graus* e filmes do Neorrealismo Italiano, está a sobreposição das narrativas no filme do cineasta brasileiro semelhante ao cruzamento das várias histórias do filme de Luciano Emmer, *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952).

No Brasil, os cineastas do Cinema Novo buscaram referências nos filmes italianos produzidos dentro “movimento neorrealista”. Nelson Pereira dos Santos não foi o único que sofreu essa influência; nos filmes *Agulha no Palheiro* (1953), de Alex

Viany, e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos, também podem ser identificados elementos que se assemelham aos filmes italianos neorrealistas.²³

2.4. A defesa do nacionalismo no cinema brasileiro

Os Congressos de Cinema ocorridos em 1952 e 1953, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, trouxeram em suas pautas de discussões, *grosso modo*, a defesa de uma produção cinematográfica nacional, tanto no que diz respeito ao desenvolvimento de um mercado interno de produção e distribuição de filmes como também à importância da realização de filmes com “temas nacionais”.²⁴

Com a censura do filme *Rio, 40 Graus*, em 1955, surge uma mobilização na imprensa brasileira, principalmente, na carioca em defesa da liberação do filme. Paralelamente às críticas dirigidas ao então chefe do Departamento de Segurança Nacional, coronel Menezes Cortês, responsável pela censura do filme, traçaram discussões calorosas acerca da necessidade de mudanças no cinema brasileiro, orientadas pela defesa dos filmes nacionais boicotados constantemente pelos filmes de Hollywood e pela realização de obras de cunhos sociais; em outras palavras, filmes que retratassem ou dialogasse com a “realidade brasileira”. Na maioria dos artigos publicados entre o segundo semestre de 1955 e inícios de 1956, o mencionado filme de Nelson Pereira é exaltado como sendo “genuinamente brasileiro”.²⁵

A partir da pesquisa realizada por Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, percebemos que essas discussões em torno do nacional tratando-se do cinema no Brasil datam de inícios do século XX, e até mesmo é possível considerá-las como um prolongamento do debate ocorrido no campo literário no século XIX. Os autores referidos (1983: 15-16) comentam que é perceptível no debate cinematográfico as colocações de um Macedo Soares acerca dos “requisitos da nacionalidade da literatura”, sendo eles os costumes e a natureza; também se notam as inclinações de um Joaquim

²³ Em sua tese de doutorado, Isabel Regina Augusto, *Neo-Realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 60*, realizada na European University Institute (EUI) em Fiesole – Florença (Itália) em 2005, analisa como o Neorrealismo Italiano manteve-se como referência para o movimento do Cinema Novo.

²⁴ A defesa de uma produção cinematográfica pautada em temáticas sociais foi encabeçada por Nelson Pereira dos Santos em sua tese *O problema do conteúdo no cinema brasileiro* (I Congresso Paulista de Cinema, 1953) (RAMOS, 1983).

²⁵ O conjunto dos textos publicados na imprensa brasileira sobre o filme no mencionado período foi reunido pelo cineasta e compõem o seu acervo pessoal guardado atualmente no arquivo da Academia Brasileira de Letras. A pesquisadora Giselle Gubernikoff apresentou em 1985 ao programa de Artes da ECA-USP sua dissertação de mestrado, na qual encontramos uma compilação dos referidos textos.

Norberto: “Tudo temos em sobejo, só nos faltam pincéis”, entre outros. Esses posicionamentos são de intelectuais ligados ao romantismo, os quais buscavam “uma literatura que contribuísse com a grandeza da nação”.

Ao analisar os textos sobre o debate cinematográfico, os autores usaram como ponto de partida as perguntas: o que é cinema nacional? E o que é caráter nacional do cinema brasileiro para os autores que escrevem sobre cinema? Os contextos nos quais esses textos foram escritos não foram desconsiderados. Em um primeiro momento notou-se a ausência de uma “harmonia ideológica” nos textos que usavam o termo cinema nacional:

O fato de nós levantarmos a questão provém certamente de que não sentimos uma harmonia ideológica espontânea e necessária com tais posturas, nem nos parece óbvio o que seja cinema “nacional”. O nosso passo inicial é então uma espécie de morfologia: nos textos o que “eles” entendiam por “cinema nacional”? (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 17).

No fim do século XIX e no início do XX, o uso da palavra “nacional” não representava um problema, pelo que os autores perceberam. Ela era utilizada para indicar a nacionalidade de um filme, mas não trazia consigo nenhuma questão de mérito, nem quadro de valores. Nesse sentido, não estavam embutidas no termo “nacional” as implicações de uma boa ou má qualidade dos filmes, nem ressaltavam a oposição diante dos filmes estrangeiros. Em linhas gerais, “a indicação de nacionalidade dos filmes ‘nacionais’ apenas diferenciavam estes dos de outras nacionalidades”.

No entanto, em uma publicação de 1910 é possível notar que o termo começa a ser empregado de uma forma mais complexa; não diz respeito apenas ao lugar onde o filme foi produzido. O fato de o filme ter sido produzido no Brasil necessariamente não implicava que o filme tratasse de assuntos nacionais.

O uso do termo com essa conotação tornou-se recorrente. Em 16 de março de 1927, por exemplo, a revista *Cinearte* – grande defensora do cinema nacional –, ao fazer menção aos filmes *O Vale dos Martírios* (1927), de Almeida Fleming, e *Tesouro Perdido* (1927), de Humberto Mauro, publica a seguinte frase: “Possuem nacionalidade em suas cenas”. Sendo assim, não basta ter a nacionalidade brasileira (ter sido produzido no Brasil) para que se atribua aos filmes o caráter nacional. O possuir

nacionalidade está relacionado ao fato de o filme mostrar o que é “nosso”, de representar nas telas os “nossos usos e costumes, belezas naturais, acontecimentos e personalidades”. Cabe destacar que esse caráter nacional é atribuído ao que o filme mostra, e não a sua linguagem ou forma. As discussões sobre estética são escassas, tendência notada também nos textos analisados dos anos 1950:

A linguagem cinematográfica parece não ter nacionalidade específica, o que permite colocar como padrão de qualidade para o cinema brasileiro o cinema estrangeiro. É exatamente na medida em que se equipara qualitativamente (como técnica e linguagem) ao cinema estrangeiro, que o cinema brasileiro, desde que mostre o que é “nossos se afirma como ‘nacional’” (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 20-21).

Conforme o já indicado, o assunto tratado no filme era predominante na caracterização de um filme como nacional:

Uma companhia americana que vem ao Brasil. Cenas e costumes nacionais na tela. Mais de uma vez se tem anunciado a formação de grandes empresas cinematográficas no Brasil, e a cada uma delas se tem o tempo encarregado de opor cabal desmentido. As empresas assim anunciadas conseguem, uma ou outra vez, despertar grandes esperanças entre os apreciadores da cena muda, mas a realização de tais sonhos tem invariavelmente ficado para as calendas gregas. E o povo volta a admirar na tela, entre cenários estranhos e longínquos, os seus prediletos Toms Mix, Wallaces, Pearls, Norams, Harolds, Chicos Boias, Carlitos etc., sem mais cuidar de ver nenhum desses “astros”, em carne e osso, a fixar romances, dramas ou comédias em ambientes e terras brasileiras [...]. Entretanto, é justamente a notícia que ora nos chega [...]. A empresa Twins Americas Film Company, de New York, resolveu enviar ao Brasil uma companhia para produção de grandes fitas como as que percorrem todas as salas do mundo, a fim de aqui se fixar e aproveitar os recursos naturais de nosso país, os nossos costumes, tradições etc. [...]. Traz a companhia já no seu repertório 62 histórias, além dessas conta utilizar aqui romances tipicamente brasileiros [...]. Constitui essa última parte dos projetos da empresa um elemento de estímulo à nossa produção literária, pois os romances brasileiros verão assim aberto mais um veio à sua imaginação (*O Estado de São Paulo*, 28 de abril de 1923, apud GALVÃO; BERNARDET, 1983: 22).

Em suma, o que caracterizaria o Brasil é a matéria-prima (a valorização dos temas nacionais, como o sertanejo, por exemplo); o método utilizado não influía na denominação do nacional, pois ele era tido como “universal”. Sendo assim, não importava se a matéria-prima fosse tratada por brasileiros ou americanos, “desde que seja por quem saiba usar o método, e se disponha a fazê-lo no Brasil” (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 24).

Foi notada pelos autores uma ausência do termo “popular” em conjunto com o “nacional” para fazer referências aos filmes produzidos nas primeiras três décadas do século XX: o “Brasil sertanejo é evidentemente uma das representações do ‘popular’ que o cinema brasileiro apresentou no decorrer de sua história (e até hoje). No entanto, ele nunca é reivindicado nos anos 10, 20 e 30 como popular, mas sim como brasileiro ou nacional, ou ‘nosso’”. O comum era utilizar o termo para caracterizar a “popularidade” de um cinema, como, por exemplo, o cinema Rio Branco. Popular tem então o sentido de “muito frequentado pelo público”, sem considerar as classes sociais que compõem esse público. Algo semelhante ocorre quando popular era utilizado para caracterizar os filmes, sejam eles brasileiros ou estrangeiros; o seu sentido está associado ao fato de os filmes serem apreciados pelo público (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 29). Em resumo, o termo não era empregado para fazer menção ao conteúdo ou à forma do filme:

Se o problema de “ser nacional” no cinema brasileiro é algo que, como vimos, se propõe muito cedo, a preocupação como o “ser popular” é tardia – ou pelo menos parece. É claro que, quando expressa nos filmes, a busca de um cinema nacional, da “brasilidade”, deve acabar resultando também na descrição do “povo brasileiro” – o que faz do nacional um caminho para o popular. A cada vez que o cinema procura retratar comportamentos típicos, um modo de vida, a crônica dos costumes, as crenças e usos, tudo isso se refere a um povo brasileiro (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 29-30).

Pelo que os autores puderam perceber (1983: 33), é apenas na década de 1930 que emerge a preocupação com o popular como “retrato do povo”. O filme de Humberto Mauro, *Favela dos Meus Amores* (1935), foi recebido pela crítica como o primeiro filme que representou aspectos “verdadeiros” do cotidiano da vida carioca. Alex Viany (1959) afirma que o filme trouxe para as telas os morros cariocas, e que

eles, apesar de idealizá-los, e os malandros que os habitavam, com suas cenas filmadas na própria favela contando com a participação dos seus habitantes verdadeiros, “são inesquecíveis e constituem uma antecipação do neorrealismo” (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 33).

Coube à Atlântida, no decorrer década de 1940, imprimir no cinema brasileiro um “sentido popular”, com os filmes *Moleque Tião* (1943), inspirado na biografia de Sebastião Parta, compositor popular e negro, e *Também Somos Irmãos* (1949), que traz como temática o preconceito racial.

Nos textos transcritos por Lucila Ribeiro Bernardet para o Arquivo da Fundação Cinemateca Brasileira, mencionados por Galvão e Bernardet, a concepção de um cinema popular assemelha-se ao sentido atual:

Trata-se da polêmica “cinema mudo *versus* cinema falado” desenvolvida na coluna de cinema de Vinícius de Moraes no jornal *Amanhã* do Rio de Janeiro em 1942. A palavra “popular” aparece sobretudo em textos de Ribeiro Couto, usada para designar uma das características que ele considera fundamental do cinema falado: em contraposição a “arte muda” (retrógrada, “assunto de granfinagem”, próprio de “estetas sensíveis”, elitismo), o falado é “arte democrática e popular”, uma cultura das multidões”. E ligada a esta há a ideia de que um eventual cinema nacional, quando existir – segundo o autor, o existente não é digno de ser levado em conta – terá como objetivo a educação do povo (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 34-35).

A partir de algumas reflexões apontadas na nossa pesquisa sobre a atuação de Nelson Pereira dos Santos na revista *Fundamentos*, é possível notar que a ideia de popular, ao considerarmos as reflexões sobre cinema brasileiro, assume importância apenas na década de 1950, e a partir de então se torna um dos temas predominantes no pensamento cinematográfico brasileiro (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 36).

Até os anos 1950 era comum o uso da denominação “criação” do cinema brasileiro, como se ele não existisse. Não existia um consenso sobre o fato de o cinema nacional ser um conjunto de atividades cinematográficas desenvolvidas no Brasil; também ele não existia quando o que estava em questão era o conjunto dos filmes, nem o de cineastas. Quando essa concepção surge, a ideia de união que ela representa teve

como motivação uma oposição ao domínio do mercado exercido pelo cinema estrangeiro, mais especificamente o cinema de hollywoodiano.²⁶

2.5. O nacionalismo de *Rio, 40 Graus*

De acordo com o que já mencionado, Nelson Pereira é tido como um precursor do Cinema Novo no Brasil, sendo *Rio, 40 Graus* um “divisor de águas” na cinematografia brasileira.²⁷ Glauber Rocha, principal ícone da geração do cinemanovista, chegou a declarar que decidiu torna-se diretor de cinema após assistir ao filme em questão. Nas palavras de Ismail Xavier no prefácio de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*,²⁸

neste caminho de formação, a plena realização viria com Nelson Pereira dos Santos. *Rio, 40 Graus* (1954) seria o “primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado”, popular e revolucionário (ROCHA, 2003: 15).

Consideramos que *Rio, 40 Graus*, além dos aspectos já mencionados no decorrer deste texto, assim como ressaltado por Fabris (1994: 145-146) no final de sua tese, é dotado de uma originalidade incontestável:

De fato, embora seja inegável a influência do neorrealismo em *Rio, Quarenta Graus*, é também impossível não reconhecer sua originalidade. Como escrevia Maurício Gomes Leite, era um “filme de experiência [...], uma reunião das últimas tendências do cinema nacional, tendo como denominador comum um estilo diretamente fundamentado no Neorrealismo Italiano”; no entanto, “o estudo que ele pretendeu fazer de alguns dos habitantes do Rio de Janeiro se reveste, quase sempre, de um clima tão nacional, que é impossível filiá-lo a qualquer escola estrangeira”.

²⁶ Apresentamos de forma sucinta os principais aspectos do debate sobre o nacional popular engendrado pela revista *Fundamentos* na década de 1950 na seção que realizamos a análise do filme.

²⁷ Uma das características de alguns filmes produzidos a partir da segunda metade da década de 1950 é a proximidade com temáticas consolidadas pela produção literária da década de 1930, principalmente as obras de Graciliano Ramos e Jorge Amado. Em suma, o cinema assume também uma postura crítica diante da realidade brasileira.

²⁸ Esse prefácio encontra-se na versão republicada em 2003 pela Cosac Naify da obra *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de autoria de Glauber Rocha, cuja primeira publicação data de 1963.

É essa premissa uma das responsáveis pelo interesse que nutrimos pela obra de Nelson Pereira dos Santos, interesse este que se torna mais intenso quando o que está em questão é o filme *Rio, 40 Graus*. Acreditamos que o cineasta deu o primeiro impulso para o fortalecimento de uma conscientização cinematográfica no Brasil. Atrevemo-nos também a afirmar que a partir dele podemos perceber a constituição do projeto estético e ideológico do nacional popular no cinema brasileiro, assim como alguns dos limites e impasses que o marcou.²⁹ Em outras palavras, *Rio, 40 Graus* é uma espécie de prelúdio desse projeto que ganhará maior consistência nos inícios da década de 1960.

De acordo com o apontado por Marcelo Ridenti (2000: 13), a cultura política brasileira dos anos 50 e 60 foi marcada por lutas contra o subdesenvolvimento nacional e pela “constituição de uma identidade para o povo”. O conceito “romantismo revolucionário” é empregado pelo autor para a compreensão das lutas políticas e culturais dos anos 60 e 70, tanto no que se refere ao combate da esquerda armada como às “manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura”. Esse período foi marcado por uma utopia romântica que valorizava a vontade de transformação. Tratava-se da

ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo*, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Como o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967), ou a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), na peça *Arena Canta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (1965), entre outros tantos exemplos (RIDENTI, 2000: 24).

²⁹ O professor livre-docente do departamento de História da FFLCH-USP realiza uma pesquisa cujo principal objetivo é – a partir da análise de quatro filmes brasileiros produzidos na década de 1950: *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951), *Agulha no Palheiro* (Alex Viany, 1953), *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) – aprender os aspectos desconsiderados pela historiografia que os qualifica como obras inseridas em um processo evolutivo do cinema brasileiro que desemboca no movimento do Cinema Novo. Além disso, as trilhas sonoras dos mencionados filmes são analisadas como componentes importantes de suas estruturas narrativas e de suas estéticas. A música e o cinema são analisados no âmbito cultural da década de 1950, sendo os filmes citados influenciados ora direto ora indiretamente pelos ideários do Partido Comunista Brasileiro. Alguns resultados do referido estudo podem ser encontrados no artigo de Marcos Napolitano, “*Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957): a música popular como representação de um impasse” (2014).

Pelo que demonstramos até o momento, é possível caracterizar as concepções de Nelson Pereira dos Santos como sendo “românticas revolucionárias” considerando-se a definição que Ridenti reserva ao conceito. Em seu primeiro longa-metragem, o cineasta colocou em prática algumas das ideias que defendia como articulista da revista *Fundamentos*. Uma delas foi a exaltação da cultura do povo. Contudo, em vez de representar o povo sertanejo, optou por chamar a atenção para a exclusão social presente na cidade do Rio de Janeiro, sendo os moradores negros dos morros os principais afetados por ela.

Esse romantismo das esquerdas não pode ser entendido como uma simples volta ao passado. Ele também era modernizador. Essa geração buscava no passado elementos para a construção de uma utopia no futuro. Esse romantismo não deve ser entendido a partir da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, que acaba gerando uma utopia que não pode ser realizada na prática. Em linhas gerais, tal romantismo é marcado por um caráter revolucionário. Existia o intuito de regatar um encantamento com a vida, “uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado” que trabalhava nos centros urbanos (RIDENTI, 2000: 25).

Voltava-se ao passado com a intenção de buscar inspiração para construir o *homem novo*. O passado era uma via, considerada como alternativa à modernização da sociedade. O que estava em questão não era recusar do urbano e a idealização do rural, mas sim pensar “com base na ação revolucionária a partir do campo”, para então superar a modernidade capitalista “cristalizada nas cidades” (RIDENTI, 2000: 25).

A partir do fim da década de 1950, variadas circunstâncias históricas colaboraram com a consolidação de versões diferentes do romantismo revolucionário. As revoluções desse período são essenciais para entender as lutas políticas e o imaginário contestador durante os anos 60:

No plano internacional, foram vitoriosas ou estavam em curso inúmeras revoluções de libertação nacional, algumas marcadas pelo ideário socialista e pelo papel destacado dos trabalhadores do campo como a Revolução Cubana de 1959, a Independência da Argélia em 1962 e outras, além da guerra anti-imperialista em curso no Vietnã, das lutas anticoloniais na África etc. (RIDENTI, 2000: 33-34).

Todavia, de acordo com que Ridenti (2000: 55-56), existe uma polêmica quando se caracteriza a maioria das organizações intelectuais de esquerda e dos artistas dos anos 60 como romântica. Havia uma recusa por parte das organizações e de seus militantes em aceitar essa qualificação, pois acreditavam que seus ideários estavam alinhados ao marxismo-leninismo, o qual sempre renegou o romantismo, uma vez que era considerado como passadista e idealista. “Buscava-se retomar criticamente o legado iluminista pelas lentes do marxismo”.

2.6. Os impasses

Nos anos 70, alguns intelectuais intentaram fazer um “acerto de contas” com a experiência do engajamento vivenciado no passado. Em suma, nessa nova conjuntura, o nacional popular passou a ser identificado como mero populismo (RIDENTI, 2000: 35).

As críticas aos limites e até mesmo contradições do projeto estético e ideológico do nacional popular referem-se também à atuação do CPC da UNE e à linguagem rebuscada de alguns filmes produzidos pelos cineastas do Cinema Novo, aspecto que dificultava a identificação e o apressado do povo brasileiro por esses filmes.³⁰

Rio, 40 Graus, apesar de ter conquistado uma boa bilheteria após a sua liberação em 1956 e de ter sido premiado em várias categorias no IV Festival Cinematográfico Nacional desse mesmo ano, gerou alguns estranhamentos no “público mais popular”:

Apesar do sucesso de bilheteria registrado, [o filme] não agradou o público [...]; se seu diretor tivesse coragem ou fosse mais senhor da linguagem cinematográfica, teria retirado sequências inteiras e cortado cenas que não condizem com a qualidade e o nível demonstrado em quase toda a sua estrutura (LIMA, 1956, apud GUBERNIKOFF, 1985: 107).

Com relação à formulação do conceito “nacional popular”,³¹ mencionamos, brevemente, que entre meados dos anos 50 e inícios dos 60 ele ainda não estava bem

³⁰ Miliandre Garcia (2004: 129), conforme já destacamos nesse texto, comenta que entre meados dos anos 50 e inícios dos 60 estruturou-se no Brasil um debate de consideráveis proporções acerca da ideologia do nacionalismo. Este acabou influenciando diferentes instituições, partidos políticos e movimentos sociais. Em suma, cabe destacar que a produção artístico-cultural vinculada ao mencionado ideário esteve diretamente associada à agenda política do PCB. A grande maioria dos intelectuais e artistas no mencionado contexto ou eram simpatizantes ou filiados ao referido partido.

³¹ Esse conceito está diretamente associado às reflexões desenvolvidas por Antonio Gramsci. Entre os trabalhos que analisam a teoria do mencionado autor, cito a tese de Cláudio Reis, *Cultura popular, nação, comunismo* (2009).

definido. O comentário de Ferreira Gullar, um dos integrantes do CPC, vai ao encontro dessa afirmativa: “Essas teorias complicadas do nacional popular, ninguém pensava isso. Agora, nós achávamos que devíamos valorizar a cultura brasileira, que devíamos fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira” (GARCIA, 2004: 129).³²

Adauto Novaes, no prefácio do livro de Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*, elucida que o “discurso” do nacional popular acaba por “destruir as diferenças culturais”, provocando uma não identificação dos sujeitos com a sua classe, etnia e raça. Em síntese, o nacional dilui as especificidades e a essência cultural dos diferentes grupos que compõem uma sociedade:

Quando determinado projeto reconhece a realidade cultural do outro é para transformá-la, de imediato, em símbolo da cultura nacional; quando se fala do mundo cultural do outro para afirmar que ele nada diz de si mesmo, porque agora ele é nacional. As diferenças culturais perdem o próprio fundamento e passam a ser vistas (ou regidas) como expressões exteriores que são os textos, projetos, intenções e práticas de uma cultura nacional. Essa transfiguração no nacional – pensada dessa maneira – torna invisível não apenas o mecanismo de identidade – que dá a ilusão de que as diferenças foram mantidas no momento em que todos estão ou podem estar presentes no nacional popular – mas torna possível ainda a constituição de uma síntese da universalidade política com a particularidade cultural – o nacionalismo. É nesse sentido que se deve entender a modernidade da cultura: o nacionalismo não deixa de fora o povo, que passa a participar da configuração do poder. Mais ainda – e esse é o grande triunfo da identidade cultural –: transforma a multiplicidade dos desejos das diversas culturas – muitas vezes conscientes da sua individualidade e da sua história – num único desejo: o de participar do sentimento de nacionalidade (GALVÃO; BERNARDET, 1983: 8).

Como o nosso intuito não é, neste momento, esgotar as discussões, mas apenas apresentar um caminho de reflexão que estamos começando a traçar, mencionamos de

³² Nesse artigo, Garcia estuda a produção de teatro encabeçada pelos dramaturgos filiados ao CPC da UNE, demonstrando os principais aspectos do projeto de cultura popular defendido por eles. A autora discute como algumas leituras revisionistas feitas sobre a produção do Centro acabaram produzindo conclusões unilaterais, limitando-a a uma perspectiva dogmática e simplista.

forma sintética que algumas críticas à linguagem rebuscada dos filmes produzidos pelos cineastas do Cinema Novo partiram do próprio grupo de intelectuais e artistas engajados na promoção de uma “cultura popular brasileira”. Oduvaldo Vianna Filho – o Vianinha –, por exemplo, criticava a excessiva preocupação desses cineastas com os experimentos estilísticos (RUBBO, 2008: 115). Os filmes em sua maioria acabavam não sendo compreendidos pelos espectadores que compunham o grande público, o povo. Nesse sentido, Galvão e Bernardet (1983: 143) afirmam que existia uma espécie de bloqueio que impossibilitava a relação desses filmes com as classes populares devido a “um plano de percepção estética inatingível ao povo”.

Entres outros trabalhos que analisam os projetos e a atuação do CPC da UNE, destacamos a tese de doutorado de Heloisa Buarque de Holanda, defendida no Departamento de Letras da UFRJ em 1979, *Impressões de viagem* (HOLANDA, 2004). A pesquisadora reconhece a importância das intenções dos intelectuais e artistas engajados na causa de uma “arte popular e revolucionária”. No entanto, ela chama a atenção para o caráter paternalista que permeou tais intenções e o seu “fracasso” político e poético.

CAPÍTULO 3

RIO, 40 GRAUS:

CENSURA E CONSCIENTIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Introdução

Estabelecemos diálogos diretos e indiretos com a produção acadêmica até então já realizada sobre *Rio, 40 Graus*. Todavia, neste capítulo pretendemos desenvolver reflexões de aspectos relacionados a ela poucos aprofundados nos estudos citados. Entre esses aspectos, destacamos a censura do filme. Apesar de ela ser mencionada nos trabalhos que estudam o filme ou, de forma mais ampla, a produção de Nelson Pereira dos Santos, consideramos que ela é apenas situada e descrita em linhas gerais, em seus principais elementos e desdobramentos, não recebendo a devida atenção para a mobilização que tal ato arbitrário desencadeou.

Estudaremos aqui essa mobilização. Para tanto, analisaremos um *corpus* de textos publicados na imprensa brasileira entre setembro de 1955 e início de 1956 que apresenta os posicionamentos diante do fato de o filme ter sido censurado. Infelizmente, não obtivemos autorização para consultar o acervo de Nelson Pereira dos Santos guardado no arquivo da Academia Brasileira de Letras, onde se encontram recortes de material da imprensa sobre o cineasta e seus filmes. Contudo, a pesquisadora Giselle Gubernikoff, no início da década de 1980, teve acesso a esse arquivo e compilou os textos que o integram em sua dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em 1985. Para a estruturação de nossa discussão, selecionamos resumos presentes na dissertação de Gubernikoff de alguns textos da imprensa publicados em meados da década de 1950. Outra parte dos textos citados e analisados neste capítulo foi encontrada no Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira e no site Memória da Censura no Cinema Brasileiro.¹

¹ <http://www.memoriacinebr.com.br/>

3.1. A institucionalização da censura cinematográfica no Brasil: breves apontamentos

Neste capítulo, apresentaremos apenas alguns aspectos referentes à censura cinematográfica no Brasil, não nos estendendo à discussão para o período da Ditadura Militar, uma vez que o nosso principal intuito é apenas pontuar alguns elementos referentes à legislação da censura no cinema e algumas discussões presentes na imprensa acerca dela nos primeiros anos da década de 1950. Entretanto, tendo como base o trabalho de Miliandre Garcia e, principalmente, o de Inimá Simões, apresentaremos algumas características conjunturais da censura no cinema brasileiro anteriores ao mencionado período.²

De forma mais ampla, a censura no Brasil tem suas origens desde o período colonial, mantendo-se ativa no transcorrer da nossa história, conforme destaca Miliandre Garcia:

A prática da censura no território nacional tem raízes portuguesas e constitui-se em um fenômeno histórico de grande duração com trajetória sinuosa. Nos períodos democráticos, a função social de combate à licenciosidade e o papel pedagógico na formação do indivíduo justificaram a existência da censura, enquanto, nos regimes autoritários, os governos brasileiros não só apropriaram-se de uma estrutura pré-existente que se orientava pela moral vigente como também incorporam a censura política que se amparava na manutenção da ordem (GARCIA, 2009: 3).

Inimá Simões (1999: 22) esclarece que foi no teatrinho do Grêmio São Paulo, ligado à Igreja Católica, localizado no centro da cidade de São Paulo próximo às ferrovias que provavelmente tenha se dado as primeiras manifestações de uma censura cinematográfica no Brasil, mais precisamente em 1908, época em que os filmes (ou “fitas”, conforme denominação comum da época) eram exibidos principalmente em feiras, circos e espetáculos de mambembe. A projeção de filmes era uma nova e atrativa

² Esse trabalho de Miliandre Garcia foi uma pesquisa realizada junto à Fundação Biblioteca Nacional, que teve como principal objetivo analisar a institucionalização da censura no teatro brasileiro até a sua extinção. O título é *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988* (2009). Apesar de ela estudar a censura no campo do teatro, consideramos que alguns apontamentos apresentados referem-se à institucionalização da censura no Brasil de forma mais ampla, ou seja, nas diferentes áreas da produção artística cultural

diversão para a população nesses inícios do século XX.³ Francisco Serrador, um jovem empresário do ramo, um ano antes havia inaugurado a primeira sala fixa de exibição, o *Bijou Palace*, situado na baixada da Avenida São João, próximo ao Vale do Anhangabaú. Serrador foi um pioneiro no ramo:⁴

Seu tino comercial – que seria reconhecido pelo Brasil inteiro nas décadas posteriores – indicava o caminho de abrir novas salas. Para isso havia alugado o galpão dos salesianos, onde nada se projetava sem o prévio exame de um reverendo. Quando o fiscal de batinas considerou uma das fitas imprópria para projeção, por conta de algumas passagens, Serrador explicou pacientemente que bastava cortar aquele trecho sem haver necessidade de suspender a atração toda. O que pareceu de início um mero *insight* tornou-se uma ação sistemática. Ali, no Largo Coração de Jesus, os padres aprenderam o manejo da tesoura e a maneira de emendar os cortes.

É provável que tenha ocorrido na cidade do Rio de Janeiro o “primeiro incidente envolvendo um filme em exibição”. Esse filme, *Os Estranguladores* (Francisco Marzullo, 1908), era uma produção da Photo-Cinematographia Brasileira, cuja inspiração foi um crime de grande repercussão ocorrido na Rua Carioca, em 1906. A

³ Sobre o estabelecimento do cinema no Brasil, Paulo Emílio Salles Gomes (1996: 8) pontua que “a novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil, e só não chegou antes devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que os aguardava a cada verão. Os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano no inverno de 1895-1896 começaram a chegar ao Rio de Janeiro em meados deste último ano, durante o saudável inverno tropical. No ano seguinte, a novidade foi apresentada inúmeras vezes nos centros de diversão da capital e em outras cidades. Em 1889, foram realizadas as primeiras filmagens no Brasil”. Tratando-se da primeira década do século XX, Paulo Emílio Salles Gomes (1996: 11) destaca que o Rio de Janeiro conheceu a idade-ouro do cinema brasileiro entre 1908 e 1911. No entanto nas décadas seguintes a produção cinematográfica da capital passará por uma fase “cinzenta de frustração”. Existia uma variedade de produções dos gêneros do drama e do cômico. Em um primeiro momento, os filmes que reproduziam crimes crapulosos e passionais foram predominantes, filmes que “impressionavam a imaginação popular”. No fim do ciclo desse cinema, as produções, na sua maioria, correspondiam às adaptações do gênero de revistas musicais com temas da atualidade. Os artistas encenavam atrás da tela, falando ou cantando os textos que coincidiam com a imagem mudas projetadas. “Foram igualmente filmados numerosos melodramas e assuntos com críticas aos costumes urbanos. Essa idade de ouro não podia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal também que importasse o entretenimento fabricado nos importantes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, subsistiu, contudo, um debilíssimo cinema brasileiro”.

⁴ Em curto período de tempo as salas fixas estabeleceram-se no Brasil. Em 1911, em São Paulo, elas já totalizavam trinta e uma, e anunciavam-se as suas atrações nos jornais. Na capital federal, segundo Inimá Simões (1999: 21), o número provavelmente era ainda maior.

estreia do filme estava prevista para o dia 9 de julho de 1909. Todavia, a polícia, a partir de uma deliberação do delegado auxiliar, proibiu sua exibição momentos antes da estreia. O filme só pôde ser exibido um mês depois, após a intervenção da Justiça, convocada em outras situações nas quais ocorreram tentativas proibitivas de exibição de alguns filmes. Esse filme foi um dos primeiros sucessos de público do cinema brasileiro (SIMÕES, 1999: 21).⁵

Um movimento social que cumpriu um papel significativo na história do Brasil foi a Revolta da Chibata (1910), que, liderada por João Cândido – o Almirante Negro –, conturbou o início do governo de Hermes da Fonseca (1910-1914). Esse movimento foi registrado por alguns cinegrafistas, que filmaram os navios na baía com os canhões direcionados para a cidade, a correria do povo e o bombardeio. A maior parte das imagens captadas por esses cinegrafistas mostra as medidas adotadas pelo governo para proteger a cidade e a população dos bombardeios, e, principalmente, reprimir a revolta:

Esses documentários, ou “cenas naturais”, como se dizia naqueles tempos foram exibidos sem problema. A dificuldade surgiu em 1912, quando se anunciou a exibição da fita intitulada *A Vida de João Cândido* nos cinemas do centro do Rio. Aí se tratava de um filme posado, ou seja, ficcionado, enfocando os atos de um homem negro que liderou uma rebelião contra os métodos ainda utilizados na Marinha. E isso era inadmissível para as autoridades constituídas. A decisão foi publicada na *Gazeta de Notícias* de 23 de janeiro de 1912: “O Dr. Chefe de Polícia do Rio de Janeiro mandou proibir a exibição da fita cinematográfica intitulada *A Vida de João Cândido*, anunciada para breve em um cinema na Rua Marechal Floriano. Por ordem da mesma autoridade, foram mandados apreender os cartazes e reclames mandados distribuir pelos proprietários do cinema” (SIMÕES, 1999: 22).

Um dos feitos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi a desaceleração do mercado cinematográfico. Após o término do conflito, esse mercado passou a se rearticular de forma promissora. “E o cinema passa a ser diversão popular, generalizando-se entre todo o conjunto da população e passando a fazer parte dos hábitos da cidade” (SIMÕES, 1999: 23). O cinema extrapola as salas de exibição,

⁵ Entre outras obras que apresentam apontamentos e análises sobre as primeiras décadas do século XX do cinema brasileiro, menciono de Vicente de Paula Araújo, *A bela época do cinema brasileiro* (1976).

ganhando projeção nos jornais, revistas, influenciando na moda, entre outros. Torna-se a forma de entretenimento mais popular, tirando público dos circos, dos cafés-concerto, dos teatros e dos serões. A partir da década de 1960, o público de cinema se reduzirá de forma significativa, devido à televisão.⁶ “Nessa conjuntura, o cinema americano terá sempre um papel fundamental, e o comércio, ou seja, a distribuição e exibição, será montado em torno dos seus interesses, nunca em nome do cinema nacional” (SIMÕES, 1999: 23).

E foi justamente a exibição de dois filmes norte-americanos que ocasionou o “estabelecimento”⁷ da censura cinematográfica na capital federal de então, ou seja, no Rio de Janeiro. De acordo com a *Revista da Semana* publicada em novembro de 1919, esses filmes, interpretados por crianças, apresentam cenas de amor, aspecto que motivaram suas censuras. Inimá Simões (1999: 23) afirma que se percebe nessa conjuntura “certa indisposição com relação ao cinema, visto como corruptor de mentes”. “Esse será um fenômeno generalizado após a Primeira Guerra Mundial. Com base na psicologia, na sociologia e na psiquiatria, juristas, médicos e pedagogos passam a apontar os malefícios produzidos pelos filmes, principalmente sobre a infância”.

Uma produção cinematográfica nessa época cresce em ritmo acelerado em São Paulo; esse ritmo foi possível devido às “cavações”, situações nas quais empresários financiavam os projetos dos cineastas, ou os filmes eram produzidos sob encomenda. Outras experiências isoladas também fomentavam a produção de filmes em São Paulo, tais como as dos grêmios culturais das colônias de italianos, espanhóis e portugueses. O primeiro grande sucesso do cinema paulista produzido através das “cavações” foi *O Crime de Cravinhos* (Arturo Carrari, Gilberto Rossi, 1920), cuja narrativa inspirava-se em fatos verídicos ocorridos com uma das famílias mais importantes do estado de São

⁶ Na década de 1950, de acordo com os dados apresentados por Paulo Paranaguá (1984: 96), o número de receptores (aparelhos de televisão) no Brasil já era de 18. 300 000. Apesar de no Brasil ter ocorrido uma redução no número do público frequentador das salas de exibição de filmes, a partir da década de 1970 percebemos um aumento significativo na produção de filmes. Ainda de acordo com os dados apresentados por Paranaguá, em 1969 foram produzido 53 longas-metragens, em 1970 esse número subiu para 83, em 1971 para 94, reduzindo-se em 1972 para 70, declinando ainda mais em 1973 para 54 longas-metragens produzidos. Esse aumento foi possível devido à atuação da estatal Embrafilme, fundada em 1969 e extinta em 1990 durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello.

⁷ Colocamos a palavra “estabelecimento” entre aspas, pois o primeiro órgão responsável pela censura no Rio de Janeiro será fundado na segunda metade da década de 1920, conforme será mencionado mais adiante neste capítulo.

Paulo, os Junqueira, que exerciam uma grande influência política e econômica na cidade de Ribeirão Preto:

Como a polícia e a Justiça mostravam-se tímidas em relação ao caso envolvendo uma matriarca de família tradicional, um jornalista da capital – Benedito de Andrade, redator de *O Parafuso* – liderou uma campanha contra a polícia, que não tomava providências para prender o criminoso. Dona Iria foi presa, mas Benedito não viveu para gozar o seu sucesso, pois foi morto a tiros. Carrari percebeu que aquela história valia ouro e o filme estreou com sucesso retumbante em São Paulo. Quando a polícia prendeu a fita, entrou com uma reintegração de posse e dias depois anunciava a segunda estreia, com bandas de música e enormes cartazes: VENHAM VER! SENSACIONAL! O FILME QUE A POLÍCIA PROIBIU FINALMENTE LIBERADO! ... Depois do enorme sucesso na capital, o filme fez a linha do interior e passou em outros Estados. Só não passou em Ribeirão Preto, território dos Junqueira, porque ali os riscos eram enormes (SIMÕES, 1999: 23).

O primeiro órgão de censura cinematográfica foi criado em São Paulo, sendo Antônio Campos o primeiro censor, além de exercer a mencionada função, era também realizador de filmes. Uma pequena sala de projeção foi montada no centro da cidade, na Rua Gusmões, e era nela onde Campos definia o que devia ou não ser exibido nas salas de cinema de São Paulo. Campos conquistou muitas inimizades entre os seus colegas cineastas. Em 1922, o filme *Perversidade* (José Medina, 1920) foi vetado pelo censor, simplesmente porque entre os personagens havia dois soldados da Força Pública, atual Polícia Militar.⁸

No decorrer da década de 1920, Campos continuou promovendo a censura dos filmes que considera ofensivo às instituições e aos bons costumes e moral da sociedade paulista. Em 1925, João Medina mais uma vez foi alvo da censura, desta vez ele havia produzido o filme *Gigi* (1925), em parceria com Gilberto Rossi, e foi obrigado a se desculpar em público devido à falta de algumas legendas e cenas em seu filme, que foram cortadas por imposição da mencionada censura.

⁸ Em *Crônicas do Cinema Paulistano* (1975), de autoria de Maria Rita Eliezer Galvão, há um relato de José Medina sobre as justificativas dadas por Antônio Campos para censurar o filme.

Entre outros filmes censurados nesse período estão *Morfina* (Francisco Madrigano, Américo Matrangola, 1928), *Veneno Branco* (Luiz Seel, 1929), *Messalina* (Luiz de Barros, 1930). Assim como os cartazes dos filmes de pornochanchada que começaram a ser produzidos posteriormente, esses filmes anunciavam que eles apresentariam “muita ousadia”. O anúncio do filme *Morfina* prometia ao espectador: “Drama da angústia, das ilusões desfeitas, dos ideais perdidos, dos vícios irremediáveis. Poses Plásticas!”. E o *Veneno Branco*: “Uma forte lição de moral contra os viciados de cocaína, morfina e éter. Luxo extraordinário, nus artísticos, lascivos bailados”. Esses filmes não eram recomendados para as senhoritas e para as crianças; as mulheres eram equiparadas às crianças e deveriam ser poupadas das cenas que poderiam “causar males permanentes” (SIMÕES, 1999: 25).

Gradativamente esse aparato da censura encabeçado por Campos foi sendo instaurado em outros estados brasileiros. O mesmo foi convidado para criar no Rio de Janeiro um órgão semelhante ao implantado em São Paulo. Em 1928, a Censura das Casas de Diversões já estava em pleno funcionamento no Rio, e o órgão tinha a atuação de um censor geral de teatros, cuja competência era analisar o teor dos espetáculos:

Ao contrário do que em geral se supõe, os órgãos criados para estabelecer a censura aos espetáculos vêm, desde essa época, exercendo funções fiscalizadoras, frequentemente utilizadas para controlar as programações. Em outras palavras, empresário desobediente em relação aos espetáculos que exhibe (e isso vale mais para os períodos de exceção) sofre fiscalização mais rigorosa. Mas a legislação de 1928 trazia um problema: as atividades censórias eram compartilhadas entre o governo central e os Estados da Federação, iniciando uma série de conflitos que se arrastarão por décadas (SIMÕES, 1999: 25).

As primeiras disposições norteadoras do trabalho dos censores foram promulgadas em âmbito federal no ano de 1932. No governo de Getúlio Vargas, por meio do Decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932, foi criada a Taxa de Censura Cinematográfica visando, principalmente, à educação popular. A taxa ficou sob responsabilidade do Departamento de Ensino, que era vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Em resumo, o decreto tinha como proposta a criação de uma comissão de censura para a avaliação de filmes educativos.

Essa comissão de censura tinha atuação de um ano, sendo que os cargos poderiam ser prorrogados; era constituída por cinco pessoas do Distrito Federal, um representante do Chefe de Polícia, um representante do juiz de menores, o diretor do Museu Nacional, um professor nomeado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública e uma educadora indicada pela Associação Brasileira de Educação (ABE).

Três dentre os cinco integrantes do Distrito Federal tinham ligações direitas com a educação: Edgard Roquette-Pinto era diretor do Museu Nacional, Jonathas Serrano era representante do Ministério da Educação e Saúde Pública e Armada Álvaro Alberto era uma educadora representante da ABE.

Um trabalho mais efetivo tratando-se do cinema educativo começa a ganhar contornos mais efetivos a partir das reformas educacionais nos estados brasileiros na década de 1920. Em 1937, foi criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), dirigido por Roquette-Pinto (ALVARENGA, 2013: 2-3).

A censura dos filmes realizada pela comissão era divulgada mensalmente por meio de veículos da imprensa como: o *Jornal do Brasil*, *Jornal do Commercio*, *Diário Carioca* e *O Globo*; também uma cópia era enviada para divulgação na *Rádio Sociedade* (ALVARENGA, 2013: 11).

Através do Decreto-lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939, as disposições para censura passaram por um aperfeiçoamento. Nesse período do Estado Novo o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, tinha como função promover a censura dos jornais, das transmissões radiofônicas e das outras variadas diversões públicas (SIMÕES, 1999: 26). Esse órgão também era responsável pelas relações trabalhistas entre os profissionais “de casas de diversões e empresários”, e ainda pela gravação das “vozes dos grandes cidadãos da pátria, os cantos regionais, as principais obras de compositores nacionais e as manifestações que servissem aos fins de propaganda patriótica”.⁹

Inimá Simões (1999: 26) sublinha quais aspectos presentes nos filmes poderiam nesse contexto motivar cortes de cenas ou proibição da exibição:

Qualquer ofensa ao decoro público; cenas de ferocidade ou que sugiram a prática de crimes; divulgação ou indução aos maus costumes; incitação contra o regime, a ordem

⁹ O DIP estava subordinado à Presidência da República e sua direção era assistida por um Conselho Nacional de Imprensa, composto de seis integrantes.

pública, as autoridades constituídas e seus agentes; conteúdo prejudicial à cordialidade das relações com outros povos; elementos ofensivos às coletividades e às religiões; imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais; cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas.

É possível perceber que esses itens, um corpo de regras que orientava o trabalho dos censores, dão margem às interpretações, as quais poderiam assumir perspectivas variadas. Ou seja, eles são dotados de certo grau de ambiguidade, aspecto que para o mencionado autor facilitava o trabalho dos censores e acabava por agradar a todos, menos, é claro, a classe dos cineastas, que constantemente tinham que fazer cortes em seus filmes, ou até mesmo deixar de exibí-los, devido às proibições impostas pela censura. Tais proibições, em algumas situações, não estavam acompanhadas por justificativas plausíveis e com fundamentos.¹⁰ Uma burocracia definia o que deveria ou não ser exibido e operava de acordo com as “interpretações dos censores”, e até certo ponto de acordo com as “relações de conveniência”; situação que talvez explique por que, em determinadas situações, alguns filmes “deturpadores dos bons costumes” passassem “despercebidos” pelo crivo da censura.

Entretanto, essa ambiguidade não impediu a constituição de um aparato da censura ligado ao Estado; tal aparato controlava “as manifestações de pensamento e de opinião, do plano mais sofisticado ao mais simplório, do livro ou filme que vem do exterior à transmissão do alto-falante na pracinha do interior”. No caso do cinema, tanto o DIP quanto a Igreja Católica¹¹ ficavam atentos a qualquer manifestação que pudesse

¹⁰ Nessa época, *British Board of Film Censors* tinha uma lista com cerca de cem itens proibitivos. Esses itens diferenciavam-se daqueles “formulados” pelo DIP, conforme afirma Simões (1999: 27): “Éramos parcimoniosos, mas em compensação muito mais abrangentes! É certo que não precisávamos temer imagens perigosas de produção nacional dedicadas a mostrar ‘ligações entre homens de cor e mulheres brancas’, como as proibidas nos cinemas ingleses, já que vivíamos em plena ‘democracia racial’; nem tampouco precisávamos temer assuntos dedicados ao capital e ao trabalho, o que significava dizer conflito entre essas duas esferas, pois vivíamos numa democracia *tout court*. A vagueza dos sistema brasileiro, por outro lado, deixava a critério do poder as delimitações daquilo que hoje poderia ser proibido e amanhã liberado. Isso fazia com que as decisões sobre o que era bom ou não para o espectador brasileiro ficassem nas mãos de uma área restrita da burocracia, sobre a qual a sociedade não podia exercer nenhum controle”.

¹¹ Nos Estados Unidos, a Igreja Católica também teve uma atuação significativa na censura cinematográfica. “No início da década de 30 foi criada a *Legion of Decency*, uma iniciativa dos bispos católicos dos Estados Unidos. Já existiam numerosas comissões de censura estaduais e municipais, mas os prelados as julgavam insuficientes. A corporação dos produtores cinematográficos havia igualmente imposto a seus integrantes um código bastante rigoroso, mas pouco satisfatório para o clero, devido, entre outros motivos, à liberalidade com que encarava o divórcio. Nessas condições, a Igreja Católica resolveu mobilizar os fiéis para aquilo que considerava

“denegrir” a imagem das instituições e aos “efeitos deletérios” que ele poderia provocar (SIMÕES, 1999: 27).

Em linhas gerais, conforme mencionado por Simões (1999: 27), antes de 1937 a censura tentava impedir a exibição de filmes que pudessem constranger os aliados políticos do Brasil.¹² Após as alianças estabelecidas devido à Segunda Guerra Mundial, “os funcionários do DIP puderam relaxar um pouco, mas não muito, porque o ‘abuso’ cinematográfico não marca hora”.

O filme *Samba em Berlim* (Lulu de Barros, 1943), que conquistou um sucesso significativo no carnaval de 1943 e contou com a participação dos principais artistas do cinema brasileiro da época, sobretudo, os dos filmes de chanchadas, tais como Silvino Neto, Dercy Gonçalves, Mesquitinha, Brandão Filho e Grande Otelo, teve algumas das suas cenas cortadas. Em suma, o filme apresenta uma espécie de paródia do nazifascismo:

Hitler era ironizado por Alvarenga & Ranchinho, e Chiang Kai-chek, ainda visto como herói, surgia numa estrofe da marcha “China Pau”, de Braguinha, mas a canção “O Danúbio azulou”, cantada por Virgínia Lane, foi cortada porque no cenário aparecia a imagem de Stalin. O fato mais polêmico envolvendo a censura aos filmes durante o Estado Novo foi sem dúvida a proibição de *O grande ditador*, de Charles Chaplin (SIMÕES, 1999: 28).¹³

o ‘bom combate contra o mau cinema’. A campanha da Legião da Decência obteve um sucesso indiscutível. Ela distribuiu formulários de compromissos por todas as dioceses católicas, convocando os signatários a observar o boicote. Comentou-se, na ocasião, que, num espaço de dez semanas, 11 milhões de pessoas os assinaram, incluindo inúmeros protestantes e judeus, cujas organizações aderiram ao esforço da Legião” (SIMÕES, 1999: 32-33).

¹² Exemplo dessa situação foi a censura do filme *Sacco e Vanzetti* (Giuliano Montaldo, 1971), na gestão de Oswaldo Aranha no Ministério da Justiça, por ter sido interpretado como ofensivo à Justiça dos Estados Unidos. Outro filme censurado devido às mesmas razões foi um sobre o Caso Dreyfus. Em contrapartida, o filme alemão *Mocidade Heroica* (Hans Steinhoff, 1933), que narra a trajetória de um adolescente que é obrigado pelo pai a entrar para a Juventude Comunista, “quando seus pendores se dirigiam à Juventude Nazista”, foi exibido no Brasil sem problemas em 1935. Enquanto o Brasil manteve suas relações diplomáticas com os países do Eixo, a censura tentou não criar indisposições com eles e também com os Aliados. Por exemplo, os documentários produzidos pelos norte-americanos que apresentavam uma propaganda antigermânica praticamente não foram exibidos por aqui, principalmente, nos Estados do Sul (SIMÕES, 1999: 27).

¹³ Para mais discussões a respeito do mencionado filme de Lulu de Barros, consultar a obra de Sérgio Augusto, *Este mundo é um pandeiro* (1989). A dissertação de mestrado *Ação e imaginário de uma ditadura*, apresentada por José Inácio Melo e Souza à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1990, analisa aspectos da censura promovida pelo DIP.

Dentre outras contradições que podem ser notados no campo da censura no Brasil, é a atuação de intelectuais no corpo de censores, que não era vista com maus olhos. Ou pelo menos, segundo Inimá Simões (1999: 29), até o governo de João Goulart:

Prudente de Moraes Neto, Vinícius de Moraes, Josué Guimarães e outros de alta envergadura moral bateram ponto na repartição. Vinícius deixou alguns registros de sua passagem, quando era obrigado a assistir a “jornais às arrobas” (cinejornais). Segundo ele, os cinegrafistas “como que tinham a sedução das ruas sujas, dos pantanais, das caras feias, das cidadezinhas as mais desinteressantes”. Para tirar de circulação a feiura nacional, Vinícius proibiu um filme sobre uma escola pública no interior do Rio de Janeiro que não se enquadra em nenhuma das regras da censura, apenas ao seu gosto.¹⁴

Com fim do Estado Novo em 1945, o Brasil passa por uma fase de reconfiguração política: ocorrem eleições gerais com a participação dos partidos políticos, sendo que o ex-ministro da Guerra do governo de Getúlio Vargas, Eurico Gaspar Dutra, foi o presidente eleito. As funções semelhantes às exercidas pelo DIP, a partir de 1946, passam a ser cumpridas pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública,¹⁵ órgão criado com o Decreto nº 20.493 e vinculado ao Ministério da Justiça.¹⁶

Esse órgão permanecerá atuante no Brasil por muitos anos, sendo extinto apenas após a Constituição de 1988. Seus procedimentos, assim como os levados a cabo pelo

¹⁴ “O fotógrafo aquele dia requintara: esperara pacientemente uma semana de fortes chuvas, tempo excelente para a miuçalha aproveitar e fazer a greve de banho. Quando estava tudo bem sujo, bem alagado, o nosso prezado cinegrafista partira para a sua filmagem. Lá chegando, fez reunir a garotada (quase todos pretinhos, positivamente imundos, resfriadíssimos, o nariz correndo) em frente a tal escola (um barracão troncho de taipas, com uma mão de cal já toda descascada) e pôs-se a fazer a sua reportagem. A ‘fessora’, toda prosa, ia e vinha arrumando o grupo, batendo palmas, dando ordens, fazendo o pessoal marchar muito dentro do lameiro. E que alegria para eles! Metiam o dedão com vontade na terra encharcada, mostrando as cancelas da dentadura e enxugando o resfriado na manga da camisa mesmo. Nunca quis tão bem aos nossos negrinhos como naquele dia” (SOUZA, 1990: 219, apud SIMÕES, 1999: 29).

¹⁵ No Arquivo Nacional, localizado na cidade do Rio de Janeiro, está conservado o acervo desse órgão.

¹⁶ O Decreto nº 20.493 foi assinado em 24 de janeiro de 1946, ainda no mandato tampão de José Linhares, exatamente uma semana antes da posse de Eurico Gaspar Dutra e da instalação da Constituinte, o que leva a suspeitas de que gente poderosa do antigo DIP ainda dava as cartas. É constituído de 136 artigos, onde só um, o 41, fala das proibições, ordenadas em oito itens, quase idênticas às de 1939, renovando a vagueza dos tempos do Estado Novo. Já de início diz que são proibidas cenas que ofendam o decoro público. Mas, como ninguém definiu nem indicou quando o decoro público é ofendido, os censores continuaram usando a intuição e o “bom senso pessoal” para avaliar cada situação.

DIP, estiveram cercados de ambiguidades e contradições. Apesar da existência, como já mencionado, de um corpo burocrático e um aparato apoiado no Estado, a censura no Brasil em muitas situações esteve à mercê das “impressões pessoais dos censores” ou de “jogos de interesses e conveniências”.

3.2. A censura cinematográfica no discurso da imprensa

Entre os documentos guardados no Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira, encontra-se um dossiê sobre a censura cinematográfica, composto de recortes de textos da imprensa brasileira. *Grosso modo*, a partir da leitura de alguns desses textos publicados na década de 1950 foi possível perceber posicionamentos diferentes a respeito da censura cinematográfica: um desses convoca as autoridades a tomarem as devidas providências diante de alguns filmes inapropriados ou, em outras palavras, filmes considerados como ameaças ao decoro público. Um exemplo disso é o artigo assinado por Nicanor M. Fischer, “Da imoralidade como diversão”, publicado no jornal *A Hora*, em 26 de julho de 1954, no qual critica a imoralidade presente em algumas produções culturais do período. Não muito distante disso, o artigo publicado em *O Correio Paulistano*, em 30 de abril de 1955, intitulado “Filmes Inapropriados”, menciona que o cinema deveria ter uma função educativa, que muitos filmes estrangeiros eram dotados de aspectos “imorais”, chamando a atenção para o fato de alguns desses filmes terem alcançado um alto número de bilheteria.

Ressaltamos, assim como faz Inimá Simões (1999: 30), que,

para os porta-vozes da ordem dominante, o cinema se colocava em oposição direta aos valores e instituições tradicionais. Os imigrantes e seus filhos não se sentiam atraídos para a cultura cinematográfica só porque o cinema era barato, ubíquo e atraente como fantasia e entretenimento. O cinema era também um provedor de ideias, de símbolos e de segredos.¹⁷

O próprio público que ia aos cinemas de certa forma era “complacente” com a censura cinematográfica, considerando-a necessária e legítima. Esse apoio do público à censura talvez tenha entre outras justificativas o fato de a Igreja Católica – que possuía uma influência significativa na orientação do que viria a ser uma boa moral diante de

¹⁷ Inimá Simões nesse trecho está se referindo à censura cinematográfica norte-americana.

seus fiés – nessa conjuntura exercer uma influência significativa no campo de atuação da censura cinematográfica não apenas aqui no Brasil, como nos Estados Unidos, por exemplo. E também o fato de a imprensa em algumas situações compartilhar dessa complacência.

Em 24 de agosto de 1955, *O Correio Paulistano* publica a notícia “Diversões Públicas”, que relata ao leitor do jornal o envio à Assembleia Legislativa de um ofício elaborado pela Comissão de Moral e Costumes da Confederação das Famílias Cristãs, o qual pedia uma cooperação “para surtar a onda de imoralidade que certos filmes estão espalhando em nossa terra”. Uma das críticas feitas pela Comissão diz respeito à falta de uniformidade na atuação da censura no país, tanto no que se refere aos procedimentos quanto às medidas adotadas; essa queixa esteve muito presente na imprensa durante essa primeira metade da década de 1950.¹⁸

Conforme transcrito pelo jornal: “O que falta é justamente uniformidade de critério e rigor na censura. Embora centralizada, ela usa às vezes de dois pesos e duas medidas, proibindo o que não devia e aprovando verdadeiros absurdos, escandalizando a parte sã das plateias”. O artigo é finalizado apresentando uma concordância às reivindicações e críticas feitas pela Comissão à Assembleia Legislativa:

Procede a manifestação da CMC contra esse bifrontismo e contra a exibição de filmes excessivamente realistas, quase merecedores de proibição total, em nossos cinemas. Não basta, sem dúvida, a restrição “proibido até 18 anos”. Há películas que nem assim deveriam ser apresentadas em sessões públicas. Mas ainda outro aspecto existe a requerer as vistas das autoridades competentes: peças teatrais e filmes impróprios para menores estão sendo divulgados pela televisão, dando a crer que isso se faz sem “placet” da censura, desde que esta impôs restrições quando da apresentação desses trabalhos em teatros e cinemas. Deveria haver, ao menos, de parte dos dirigentes das empresas de TV o cuidado de avisar com antecedência os telespectadores sobre a classificação oficial das peças e películas quanto à sua parte moral, evitando, desse modo, degradáveis situações nos lares onde crianças assistem a tais espetáculos.

¹⁸ A princípio não podemos afirmar que essa discussão já era pautada pela imprensa nas décadas anteriores, pois consultamos apenas os textos publicados na mencionada década.

De acordo com o que foi possível perceber, a Igreja Católica juntamente com as suas entidades exerceram uma influência relevante junto à efetivação da censura cinematográfica, seja no que diz respeito à aprovação do público diante da “necessidade” de zelar por uma moral, seja até mesmo por uma “ordem”, ou à articulação com os órgãos oficiais. Entretanto, essa relação da Igreja e de suas entidades com a censura oficial deparou-se com algumas situações de controvérsias. Nessa pesquisa não aprofundamos a discussão, mencionando apenas uma nota publicada no jornal *Tribuna do Rio de Janeiro*, em 4 de novembro de 1954, cujo título já deixa evidente a problemática apresentada: “Só a polícia pode censurar filmes – Decisão do Chefe de Polícia”. Essa nota menciona de forma breve a recusa do coronel Geraldo Menezes Côrtes (o responsável pela censura de *Rio, 40 Graus*, alguns meses depois da referida publicação) diante da colaboração dos membros da Ação Social Arquidiocesana no “Serviço de Censura Oficial”.

A Imprensa, como demonstramos, critica a desordem na regularização da censura cinematográfica no Brasil. Todavia, essa crítica à ausência de uma uniformidade no regimento orientador da censura na maioria das vezes não vem acompanhada de uma crítica à censura em si, ou seja, à defesa da liberdade de expressão dos cineastas.¹⁹

Dentre os artigos que apresentam essas características, mencionamos apenas o do crítico de cinema Décio Vieira Ottoni, “A censura na berlinda”, publicado no *Diário Carioca*, em 8 de março de 1955. Nele Ottoni critica veementemente a falta de regularização do Serviço de Censura de Diversões Públicas, sugerindo que mudanças ocorressem em sua estrutura e regulamento, e, principalmente, que o órgão fosse transferido para o Ministério da Educação, uma vez que os seus profissionais, entre eles o Juiz de Menores, seriam mais qualificados para determinar quais cenas ou filmes não poderiam ser exibidos.

¹⁹ Esclarecemos que essa afirmação precisa ser mais bem fundamentada, pois ela foi embasada a partir apenas da leitura dos textos da imprensa publicados nos primeiros anos da década de 1950. Entre esses textos, o artigo de Pedro Dantas mencionado no corpo do texto dessa seção é um dos poucos que se posiciona “contra” a censura. O crítico comenta que os cortes das cenas não podem ser impostos pela censura, pois caberia a ela apenas classificar, proibir ou liberar o filme “com ou sem as restrições da improbidade”. Os cortes deveriam ser uma iniciativa dos realizadores, exibidores ou cessionários dos respectivos direitos de exibição para assim poder obter a classificação e ser exibido. Em suma, Dantas considera o fato de a censura realizar os cortes um ato abusivo. Como foi possível perceber, colocamos a palavra “contra” entre aspas porque o crítico dirige suas apropriadas críticas apenas a uma das medidas adotadas pela censura, e não à “instituição censura”.

O mencionado crítico termina seu artigo enfatizando que: “As nossas críticas não cessarão enquanto o problema não for solucionado e logo reunamos documentos de outros arbítrios indignos do SCDP, voltaremos a revelá-los”.

Em linhas gerais, é possível afirmar que nessa primeira metade da década de 1950, assim como nas primeiras décadas do século XX, a polícia também terá uma atuação no campo da censura. Um exemplo mais claro disso é a proibição de *Rio, 40 Graus* pelo coronel Geraldo Menezes Côrtes, então chefe do Departamento de Segurança Nacional. A atuação da polícia na censura cinematográfica era criticada na Imprensa brasileira, períodos antes da mobilização que discutirei adiante gerada pela censura do filme de Nelson Pereira dos Santos. O crítico Pedro Dantas, por exemplo, em artigo publicado no *Diário Carioca*, em 17 de março de 1955, afirma com toda convicção que a polícia não estava apta para analisar quais filmes não seriam adequados para exibição entre os jovens; essa função caberia aos profissionais especializados na área da educação, sobretudo, em psicologia infantil e do adolescente.

Grosso modo, é possível afirmar que as ambiguidades e contradições tão mencionadas no decorrer deste texto, que marcam a atuação da censura cinematográfica no Brasil, também podem ser notadas na atuação da censura em outras instâncias da produção artística e intelectual. É provável que um dos fatores que possa explicar tal situação é o fato de a censura de costumes ter-se mantido dinâmica e influente no campo de atuação da censura institucionalizada politicamente. Sobre essa questão ressaltamos apenas as conclusões de Miliandre Garcia (2009: 71):

No período entre as ditaduras varguistas e a militar, a criação do SCDP buscava primeiro dissociar a censura de costumes da prática política e, segundo, retomar o argumento moral de uma atividade preexistente. Se, na prática, essa separação é pouco consistente, na teoria ela sobreviveu até meados 1960, quando um golpe de Estado modificou o regime político vigente e redimensionou o papel de inúmeras instituições, entre as quais a censura de diversões públicas. Desde então, a censura passou por várias fases, como vimos. Todas elas buscavam se adaptar às demandas políticas da época.

3.3. Alguns dos aspectos da mobilização da imprensa após a censura de *Rio, 40 Graus*

Consideramos *Rio, 40 Graus* como uma produção artística que provocou uma agitação no cenário cultural do Brasil em meados da década de 1950, sendo que essa agitação teve desdobramentos na conjuntura política da época. Como afirma Renato Ortiz (1994), não há como pensar a esfera cultural no Brasil desarticulada do Estado.²⁰ A censura que proibiu a exibição do filme ocasionou uma mobilização que contribuiu com o prestígio adquirido pela obra:

Para pensar como se estrutura atualmente o campo da cultura é necessário levar-se em consideração a atuação do Estado brasileiro, que sem dúvida alguma é um dos elementos dinâmicos e definidores da problemática cultural. Alguns estudos recentes têm procurado abordar este problema, por exemplo, em algumas áreas específicas como o cinema, mas de certa forma falta os diversos trabalhos um conjunto de informações que permitam aos autores uma discussão mais abrangente (ORTIZ, 1994: 80).²¹

Entre as justificativas dadas pelo coronel Geraldo de Menezes Côrtes sobre o que o motivou a proibir a exibição do filme no país, em 23 de setembro de 1955, está a sua convicção de que o filme era uma obra de “elementos comunistas” e que era semelhante aos filmes tchecos que havia apreendido outrora. Nas entrevistas concedidas ressalta o teor comunista presente no filme; o jornal o *Diário da Noite*, em 30 de outubro de 1955, reproduz no subtítulo da matéria a declaração do coronel “Técnica essencialmente comunista” ao se referir ao filme. Declaração semelhante é feita ao *Cruzeiro*, em 22 de outubro de 1955, na qual, segundo Côrtes, “o neorrealismo denota sua origem comunista” (GUBERNIKOFF, 1985: 83).

Para o *Diário Carioca*, em 30 de setembro de 1955, o coronel afirma o quanto o filme reproduzia uma imagem negativa do Brasil:

²⁰ Uma atuação mais direta e efetiva do Estado brasileiro na produção e institucionalização da cultura ocorre durante o período do governo militar. Renato Ortiz analisa essa conjuntura em *Cultura brasileira e identidade nacional*, no capítulo “Estado autoritário e cultura”.

²¹ Entre outros trabalhos que estudam a política de cultura de Estado, Ortiz menciona “O Estado e a organização da cultura”, de Octávio Ianni (1978); “O debate ideológico e a questão cultural”, de Adauto Novais (1979); *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, de Jean-Claude Bernardet (1979); *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*, de José Mário Ortiz (1983).

Sou Chefe de Polícia, e pelo regulamento do DFSP, tenho autoridade para proibir a exibição do filme *Rio, 40 Graus*, que tem como fim a desagregação do país [...]. O filme só apresenta os aspectos negativos da capital brasileira, e foi feito com tal habilidade que serve aos interesses políticos do extinto PCB (SALEM, 1996: 115).

De acordo com o que será possível perceber, a censura do filme não desencadeará uma discussão que passa a questionar a instituição censura de forma mais ampla; são poucos os textos que chamam a atenção para o problema da instituição censura no país. O artigo “Insustentável a proibição de *Rio, 40º*”, publicado na *Farpa*, em outubro de 1955, destaca como o ato do coronel “representa, sem dúvida, a tentativa repetida de violar a liberdade artística, garantida pela nossa constituição”, possibilitando “ao governo prosseguir em sua luta política, voltada contra a cultura e tudo o mais que represente liberdade” (GUBERNIKOFF, 1985: 54).

A censura de *Rio, 40 Graus* na maior parte dos textos é discutida de forma isolada, sem traçar paralelos com outras obras artísticas que enfrentaram o mesmo problema. Uma explicação possível para tal postura da imprensa é o fato de antes nunca ter ocorrido uma mobilização com a mesma projeção da campanha em prol da liberação do filme. Os argumentos dados pelo coronel Côrtes para censurar o filme são refutados; todavia, não são levantadas hipóteses do porquê de o Chefe de Polícia ter-se posicionado contra o filme.

Notamos que o ato de Côrtes aponta para uma tendência que não se enquadra na cronologia que diz respeito aos estudos sobre censura no Brasil, referida por Miliandre Garcia na citação acima. Como bem destaca a autora, essa cronologia não dá conta de explicitar as principais características que marcam a instituição censura antes e depois do golpe de 1964. Tratando-se das razões que motivaram a censura de *Rio, 40 Graus*, elas podem ser entendidas como políticas, uma vez que o coronel fala em “elementos comunistas” e moral, conforme ficou claro na citação acima.

O coronel reproduz um discurso anticomunismo, o qual tomou força dentro do pensamento militar no Brasil a partir da Intentona Comunista de 1935 (SOARES, 1994: 25). Ela é um emblema para a constituição de uma memória anticomunismo no país. No contexto da Guerra Fria é nítida a polarização ideológica, época na qual o discurso anticomunista assume projeções significativas. No governo de João Goulart notamos na oposição a expressão desse discurso.

Contudo, uma oposição à esquerda não se restringiu apenas ao campo discursivo, ela era institucionalizada; um exemplo disso são os anos que o Partido Comunista viveu na ilegalidade. A redemocratização após o Estado Novo possibilitou que o partido ficasse pouco tempo na legalidade; em maio de 1947, por meio de uma decisão do Tribunal Superior Eleitoral, o registro do partido foi cassado.

Marcelo Ridenti (2010: 56-57) afirma que a organização comunista teve uma atuação de grande relevância nas lutas artísticas e intelectuais na década de 1950. Dentro da organização foram produzidas obras significativas que correspondem a um “expressivo elemento constituinte da cultura brasileira”. Essa cultura não deve ser pensada sem levar em consideração as ações e ideias dos comunistas e demais correntes de esquerda do período que corresponde às décadas de 1930 à de 1980, e, principalmente, a de 1950.

Uma análise distanciada das relações dos artistas e intelectuais com o PC leva Ridenti (2010: 58) a concluir que essa relação não se deu a partir de uma mão única. A linha política do partido era estreita e dogmática, havia pouco espaço para os seus intelectuais, pouco era pensado e discutido sobre as especificidades da sociedade brasileira, predominavam o centralismo e as relações autoritárias.

O jornalista Pompeu de Sousa liderou uma campanha no país pela liberação do filme que, para Helena Salem (1996: 117), correspondeu talvez a um dos mais amplos e importantes movimentos da intelectualidade brasileira. Outra figura que teve uma atuação importante na defesa de *Rio, 40 Graus* foi o escritor Jorge Amado, o qual publicou no dia 27 de setembro o artigo intitulado “O caso de *Rio, 40 Graus*”.²²

Conforme mencionado anteriormente, a censura do filme *Rio, 40 Graus* provocou uma ampla discussão entre os intelectuais da época; a grande maioria reivindicou o direito de exibição do filme e condenou a atitude arbitrária do coronel Geraldo Menezes Côrtes. Todavia, alguns textos publicados nos jornais da época apoiaram a atitude do coronel; no conjunto esses textos correspondem a uma quantidade mínima se comparados com os outros que saíram em desfavor do filme. Reproduzimos

²² Sobre a censura do filme, Nelson Pereira dos Santos afirma o seguinte: “A gente é capaz de pegar os traços principais da coisa. Ela está dentro da tradição da censura brasileira. Quando o filme aparece com favela, negros, passa a ameaçar o pensamento da elite que procura sempre esconder o que eles chamam o lado negativo de nossa sociedade [...]; está dentro do texto do Chefe de Polícia (Menezes Côrtes) da época: ‘O filme é proibido porque revela aspectos negativos de nossa sociedade’” (GUBERNIKOFF, 1985: 239-240).

abaixo os argumentos de dois desses textos, o primeiro publicado no jornal *A notícia*, em 5 de outubro de 1955, com o título “Rio, 40º”:

A censura proibiu-o porque viu nele propósitos de desmoralização do Brasil, com a focalização de aspectos que, embora reais, não oferecem motivo de admiração pela nossa terra [...]. Evidentemente, nenhum interesse temos em que se mostrem fora daqui, como coisa digna de ser vista, quadros degradantes da miséria, que não são privilégios do Brasil, porque em toda parte eles existem. Parece que há intenção de atrair o desprezo do mundo para nosso país, oferecendo como característico nosso um espetáculo deprimente e aviltante. Esse *Rio, 40º* que alguns dizem tecnicamente bem feito pode reproduzir com exatidão as cenas que reuniu, mas não importa que esteja nessas condições. O que nos interessa é que ele não leve para além das nossas fronteiras o que não é motivo de orgulho ou de admiração. Sirva ou não a propagandas políticas, o que se quer é que não constitua, como tudo indica, um pretexto para nossa desmoralização (GUBERNIKOFF, 1985: 62).

O *Jornal do Brasil* publicou a nota “Rio, 40º Graus”, no dia primeiro de novembro de 1955, na qual defende a postura do coronel chamando-o de “vigilante Chefe de polícia”. Afirmar que os protestos contra a proibição do filme “traduzem [...] a simpatia de muita gente ‘boa’ pelo credo vermelho” (GUBERNIKOFF, 1985: 90).

Neste capítulo será mencionada apenas uma parte dos textos publicados no decorrer de meados da década de 1950; demos maior enfoque para aqueles que questionaram a censura imposta ao filme e que apresentaram discussões em torno da produção cultural da época, sobretudo, as que dizem respeito à produção cinematográfica; percebemos no posicionamento dos intelectuais um discurso de viés nacionalista. Alguns desses textos, como mencionado na apresentação do capítulo, encontram-se no acervo do Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira, e no site *Censura no Cinema Brasileiro*; no entanto, é no trabalho da já mencionada pesquisadora Giselle Gubernikoff que podemos encontrar uma quantidade significativa desses textos, publicados nos principais jornais e revistas do país e em jornais internacionais. Gubernikoff compilou em sua dissertação 282 textos, a maioria deles publicados e escritos no Brasil no decorrer do ano de 1955, e que fazem referência ao filme; dentre eles predominam aqueles que discutem a censura da obra.

Partimos do princípio de que a não neutralidade e tomada de posição da imprensa diante da cobertura de um determinado evento devem ser um dos principais elementos orientadores das questões colocadas durante a análise do *corpus* de textos selecionados, sejam eles reportagens, entrevistas, ensaios críticos, entre outros. Diante disso, cabe a nós historiadores recorrermos aos procedimentos comuns à análise do discurso “que problematizam a identificação imediata e linear entre a narração do acontecimento e o próprio acontecimento; questão, aliás, que está longe de ser exclusivamente do texto da imprensa” (LUCA, 2011: 139).

Dando continuidade, é preciso tentar perceber quais motivações levaram um veículo ou veículos da imprensa a cobrirem um determinado acontecimento ou, nas palavras de Tania Regina de Luca (2011: 140), “dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa”, e também o destaque reservado a esse acontecimento (quais sessões da revista ou do jornal ele ocupa). Pois com bem esclarece a mencionada autora:

Os discursos adquirem significados de muitas formas, inclusive pelos procedimentos tipográficos e de ilustração que os cercam. A ênfase em certos temas, a linguagem e a natureza do conteúdo tampouco se dissociam do público que o jornal ou revista pretende atingir (LUCA, 2011: 140).

Entre os elementos que devem ser considerados, quando as fontes da pesquisa são os textos publicados pela imprensa, destaco a importância de situar os veículos nos quais os textos foram publicados na história da Imprensa, delimitando as principais características desses veículos, por exemplo, se for um ou mais jornais, notar se eles fazem parte da imprensa mais alternativa ou da grande imprensa, qual posição política adotada por ele ou por eles e pelos jornalistas e intelectuais que escreviam para eles. Em suma, perceber a rede de articulação política, econômica e ideológica da qual o jornal ou os jornais faziam/fazem parte.

Adiante citamos a maioria dos jornais que publicou textos sobre a censura do filme; todavia, não apresentamos nenhum “dado estatístico” a respeito do número dessas publicações em cada um desses jornais. Uma quantia significativa desses jornais desapareceu da imprensa brasileira, e o mais lamentável disso é que muitos deles não

tiveram seus acervos conservados. No caso da cobertura sobre a censura do filme e seus desdobramentos, notamos uma participação significativa de jornais de pequeno porte. A imprensa surge com o capitalismo e acompanhou o seu desenvolvimento (SODRÉ, 1999: X), e será esse mesmo capitalismo que impossibilitará que os jornais de portes menores sobrevivam diante da hegemonia dos meios de massa conglomerados de forma empresarial, constituindo oligopólios (SODRÉ, 1999).

A revista *Visão* publicou, em 2 de setembro de 1955, uma matéria intitulada “Novo diretor e nova fórmula”, na qual o filme de Nelson Pereira dos Santos é apresentado de forma muito positiva e como uma alternativa de produção para o cinema brasileiro, ou seja, a forma independente pela qual foi realizada o filme poderia inspirar novas fórmulas para solucionar o problema do cinema nacional. “Artistas e técnicos em vez de salários recebem cotas de participação nos lucros; o laboratório também é convidado a fazer um investimento sob a forma de trabalho e, assim, o produtor tem o orçamento reduzido à sua terça parte”. Tais características do modo de produção de *Rio, 40 Graus* foram consideradas como um novo estilo no que diz respeito à realização de cinema no Brasil. Dessa forma, destinou-se a Nelson Pereira o intuito de “iniciar igualmente um novo estilo de cinema no Brasil: o semidocumentário realista. Ele tirou uma norma de produção: fazer da rua um estúdio, aproveitar a experiência italiana”.²³

O texto também ressalta que esse trabalho era a estreia de Nelson Pereira como realizador, e que o mesmo havia herdado “a preocupação pelo cotidiano” já esboçada anteriormente na produção de Alex Viany, *Agulha no Palheiro* (1953), no qual o jovem cineasta atuou como assistente de produção. Essa publicação antecede o lançamento do filme, que a princípio estava previsto para o dia 3 de outubro de 1955, em Porto Alegre.

O filme *Rio, 40 Graus*, em meados de 1955, obteve o certificado de censura, concedido pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas, o qual determinou que o filme seria impróprio para menores de 10 anos de idade, e não apresentou empecilhos para distribuição e exibição do filme nas salas de cinema. No entanto, em setembro de 1955, o então chefe de Polícia, coronel Geraldo Menezes Côrtes, cassou esse certificado, resultando na proibição da exibição do filme. Entre as justificativas para tal ação, estava o fato de o filme apresentar “delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta é até certo ponto enaltecida”; além disso, para o coronel o filme utiliza

²³ “Novo diretor e nova fórmula”. *Visão*, v. 7, n. 5, 2 de setembro de 1955, p. 34 (apud GUBERNIKOFF, 1985: 36).

“expressões impróprias à boa educação do povo e à consideração devida aos nacionais de país amigo”, colaborando para uma desmoralização das instituições nacionais, e “as histórias não possuem qualquer conclusão de ordem moral”.²⁴

Abaixo trecho publicado pela revista *Manchete* de uma coletiva concedida pelo coronel em 29 de setembro desse mesmo ano. Chamamos a atenção para o título dado pela revista: *Tem comunismo aí*, sendo essa uma das justificativas dadas por Côrtes para poder legitimar a censura do filme:

Tudo no filme é falso, a principiar pelo título: “Rio, 40 Graus”. Se conseguimos alcançar esta temperatura, foi por exceção. É uma sucessão de aspectos da miséria do Rio de Janeiro. Só apresenta pontos negativos, sem um aspecto positivo. Tudo no filme tem um intuito destrutivo. Não é realista. É, sobretudo, organizado com a técnica comunista, onde só aparece o lado mau da vida dos países não comunistas. O malandro é uma figura torcida da realidade e endeusado; o pai de família é um cachaceiro; os guris que vendem amendoim são vítimas da extorsão de malandros. Os contratos existem no mundo, porém foram todos apresentados com intenção de produzir choque emocional. Os quadros, sem sequência são todos passados em um domingo, porém o filme não explica isso dando a falsa impressão de que no Rio de Janeiro não se trabalha. Os morros que aparecerem são ocupados por desordeiros e nenhum trabalhador aparece com a sua marmita descendo para o trabalho. A técnica do filme, no sentido de destruir, é tão perfeita que o único menino que realmente merece a compaixão de todos, que é correto e vive afastado da malandragem morre atropelado por um carro! Na proibição não tem aspecto político. O filme foi feito na intenção de destruir, de solapar a sociedade. Se eu fosse Chefe de Polícia da Itália proibiria a exibição dessas películas (refere-se ao Neorrealismo Italiano em cujos padrões e técnicas se inspirou *Rio, 40 Graus*), principalmente as que foram rodadas no pós-guerra, onde a influência comunista era absoluta. Hoje esses filmes são proibidos.²⁵

Essa declaração do Chefe de Polícia converge com a afirmação que apresentamos anteriormente a respeito de uma posição política e moral no ato de censura do filme. É possível afirmar que o coronel viu no filme um panfleto do Partido

²⁴ “Rio, 40º proibido pela polícia”. *Tribuna da Imprensa*, 23 de setembro de 1955 (apud GUBERNIKOFF, 1985: 36).

²⁵ “Tem comunismo aí”. *Revista Manchete* s.d.

Comunista. A nossa hipótese é a de que as demais justificativas são influenciadas diretamente pelo posicionamento anticomunista apresentado pelo coronel.

A ação do coronel desencadeou uma ampla cobertura na imprensa nacional, na qual os jornais *Tribuna da Imprensa*, *Última Hora*, *O Estado de São Paulo*, *Correio da Manhã*, *O Dia*, *Diário Carioca*, *Diário de Notícias*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*, *Jornal do Brasil*, *Correio Radical*, *Imprensa Popular*, *O Mundo*, *A Noite*, *Diário da Noite*, *Mundo Ilustrado*, *Shopping News*, *Diário de São Paulo*, *Folha da Manhã*, *O Globo*, *Notícias de Hoje*, *Folha de São Paulo*, *Correio da Manhã*, *O Cruzeiro*, *O Correio da Tarde*, *O Poti*, *Diário de Natal*, *A República*, entre outros, repercutiram a censura do filme e acompanharam os desdobramentos da mesma. Entre as revistas que assumiram a mesma postura estão *Manchete*, *Visão* e *Revista da Semana*.

Um aspecto importante a respeito dessa cobertura que a imprensa brasileira reservou ao primeiro longa-metragem de Nelson Pereira, desencadeada pela censura outorgada pelo coronel Côrtes, é o fato de o filme ter tido uma repercussão para além de um grupo de publicações especializado em crítica cinematográfica. Cabe mencionar duas revistas de fã que cumpriram um papel relevante na difusão de uma crítica cinematográfica sobre o nosso cinema e na cobertura jornalística ao *star system*: *Cena Muda* (1921-1955) e *Cinelândia* (1952-1967):

As duas publicações colocavam-se lado a lado dos leitores interessados no cinema nacional. Legitimavam-se como incentivadoras de nossa cinematografia, ao mesmo em que eram também veículos da geração do *star system* hollywoodiano. Sob a égide de defender o cinema brasileiro, justificavam sua relevância em fazer publicidade aos filmes, como se os sucessos das fitas nacionais dependesse de seu auxílio. Ambas auxiliaram no processo de identificação dos leitores com os atores brasileiros, através da fabricação de estrelas e de fofocas. Através da ênfase e repetição dos filmes e atores, buscavam estimular o interesse pelo cinema nacional (ADAMATTI, 2008: 13).

A defesa de uma cinematografia nacional está presente de forma significativa nos textos publicados após a censura do filme; todavia, conforme será mencionado adiante, muitos enfatizam a necessidade de o cinema brasileiro passar por mudanças significativas. O filme de Nelson Pereira dos Santos não apenas dará uma nova

movimentação às discussões em torno da valorização de uma produção de filmes nacionais, mas também de filmes que dessem prioridade aos “temas nacionais”.

Guido Araújo, que integrou a equipe de realização de *Rio, 40 Graus*, em um texto escrito para o *Jornal da Jornada* do estado da Bahia em setembro de 2005, na época de comemorações dos 50 do filme, reproduz a mesma leitura que a intelectualidade realizou na época da recepção do filme. Os caracteres revolucionários e criativos dos cineastas são ressaltados, sua câmera é adjetivada como sensível, a qual procura “fixar em seu quadro da realidade poética, ainda que por vezes cruel da natureza humana do Brasil” (ARAÚJO, 2005: 4).

Os aspectos tratados no filme ganham uma expressão nacional na leitura de Guido Araújo, não se tratando apenas de conjunturas e dinâmicas da cidade do Rio de Janeiro. Cabe mencionar que os textos publicados pela imprensa paulista reforçavam que o filme era um retrato da realidade do Rio, não lhe atribuindo essa expressão. No entanto, principalmente na imprensa carioca consolida-se uma discussão em torno não apenas do “conteúdo nacional” ao qual o filme se propõe a mostrar, como também ele é adotado como uma nova vertente para o cinema nacional, tido como um modelo de filme brasileiro:

Tendo por elenco a “população pobre do Rio de Janeiro”, o filme é uma verdadeira sinfonia dos usos e costumes, da vida daquela cidade. Pelos olhos da assistência passa toda uma vaga de tipos mais díspares – gentes das favelas, dos camelôs, vendedores de balas e de amendoins, trabalhadores e malandros, estudantes e vagabundos, “gente do bem” e operários, ricos e pobres, felizes e desgraçados – em episódios marcantes que focalizam o cotidiano da grande metrópole “Rio, 40 Graus” é o retrato de uma cidade, elaborado com a arte de um profissional e a observação de um psicólogo perfeito, porque reflete, realmente, totalmente todos característicos de um povo.²⁶

Após a proibição do filme a equipe de produção iniciou uma campanha visitando alguns jornais cariocas, entre eles *Correio da Manhã*, *O Dia*, *Diário Carioca*, *Diário de Notícias*, *O Jornal* e *Jornal do Brasil*, com intuito de convidar o maior número possível de jornalistas, críticos e estudiosos de cinema para assistirem ao filme na sessão especial

²⁶ “Rio, 40 Graus”. *Diário Popular*, 10 de outubro de 1955.

que foi realizada no dia 26 de setembro²⁷, na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), e, principalmente, contestarem a censura. A exibição fechada de *Rio, 40 Graus* na ABI foi proibida pelo Coronel Menezes Côrtes.

A mobilização em prol da liberação do filme não se restringiu à cidade e então capital do país, Rio de Janeiro. Em São Paulo, além da sessão no Museu de Arte Moderna no início de outubro de 1955, provavelmente no dia 9, foi realizado um ato público na Biblioteca Nacional e assinaturas foram colhidas no MAM.

Ou seja, a campanha de liberação do filme assumiu projeções nacionais no segundo semestre do ano citado. Nelson Pereira dos Santos foi convidado a exhibir o filme em várias localidades do país. Na Bahia, por exemplo, o convite veio da Assembleia Legislativa do Estado e Câmara dos Vereadores de Salvador. As exibições ficaram sob a responsabilidade de Guido Araújo. A primeira exibição do filme, em 12 de novembro de 1955, no estado do nordeste, foi reservada aos artistas, intelectuais, autoridades civis e militares, no Cine Art, na rua Ajuda, época em que o país passava por uma instabilidade política, a ponto de no dia 11 de novembro o general Lott pôr em prática o seu contragolpe para garantir a posse de Juscelino Kubitschek. Em 13 de novembro, o filme foi exibido pela segunda vez a pedido de Walter da Silveira no Clube de Cinema da Bahia; no evento foi divulgado um documento que foi assinado por personalidades dos meios artísticos e intelectuais da Bahia.²⁸

Em linhas gerais, ações pela liberação do filme buscaram como base para a sua legitimação o campo da Justiça. Um exemplo ocorreu em São Paulo: as assinaturas colhidas no MAM, segundo uma nota do *Jornal da Tarde*, foram entregues ao ministro da Justiça.²⁹ Os advogados Victor Nunes Leal e Evandro Lins e Silva defenderam a liberação do filme na justiça sem cobrar honorários:

Medidas jurídicas já foram tomadas por advogados cariocas no sentido de liberar a película, ao mesmo tempo em que os círculos artísticos do país se movimentam para desencadear uma onda de protestos contra a medida. Em São Paulo já está organizada uma comissão que levará a efeito vários movimentos, entre os quais um ato público que

²⁷ Dois dias anteriores a esse, havia ocorrido uma exibição fechada do filme reservada também aos jornalistas.

²⁸ “Censura proíbe exibição de *Rio, 40 Graus*: Guido lembra campanha para liberar o filme”. *Jornal da Jornada*, setembro de 2005.

²⁹ *Jornal da Tarde*, 10 de outubro de 1955.

terá lugar na Biblioteca Municipal e durante o qual falarão o professor Canuto Mendes de Almeida, antigo crítico de cinema, e o deputado Menotti Dell Picchia. Um livro contendo um protesto será aberto no Museu de Arte Moderna a fim de que receba assinaturas de protesto por parte do público (*JORNAL DA TARDE*, 10 de outubro de 1955).

O jornal *O Estado de São Paulo*, em 25 de setembro, comentou as visitas realizadas pela equipe do filme aos mencionados jornais do Rio de Janeiro. O filme é qualificado por esse jornal como “um trabalho realista”, que mostra “o contraste entre a miséria e a ostentação”, não existindo razões para a sua proibição, uma vez que ele não poderia ocasionar nenhum prejuízo à sociedade.³⁰

Nesse mesmo dia, o jornal *Diário Carioca* chamava a atenção para o fato de o Chefe de Polícia ter revogado o parecer concedido ao filme, sem sequer ter assistido ao filme; sendo assim, sem nenhuma referência e propriedade o caracterizou como ofensivo. Dentre as justificativas dadas por Côrtes, que o levaram a promover a censura, como já foi mencionado, está a ofensa a uma nação amiga do Brasil. O coronel e Chefe de Polícia não especificou nas entrevistas qual seria essa nação, entretanto, ficou subentendido que seriam os Estados Unidos. Segundo o jornal, a Columbia Pictures, a responsável pela distribuição do filme, não se sentiu ofendida com a presença de duas personagens norte-americanas em *Rio, 40 Graus*.

Em uma matéria assinada por Décio Vieira Ottoni para a revista *Manchete*, o principal alvo de suas críticas é o coronel Menezes Côrtes. Na legenda Ottoni afirma que a proibição do filme não foi legal (sem suporte na legislação). Também diz que *Rio, 40 Graus* é o melhor filme nacional, e que ele provocou uma grande polêmica contra o coronel. Um dos subtítulos desse mesmo texto é uma das afirmações de Côrtes: “*Esta cidade eu não reconheço!*”.

Inicia o texto mencionando que no dia 23 de setembro o coronel Côrtes proibiu a exibição em território nacional. O mesmo apresentou como justificativa o fato de o enredo do filme agredir “nacionais de países amigos” ou ser “usadas expressões impróprias à boa educação do povo” e “apresentava tipos de delinquentes viciosos e

³⁰ “Protesto contra a interdição de fita nacional”. *O Estado de S. Paulo*, 25 de setembro de 1955 (apud GUBERNIKOFF, 1985: 39). No dia 24, o mesmo jornal, em “Exibição de película proibida pela polícia”, noticia a proibição da exibição do filme. É interessante perceber que desde o primeiro momento a repercussão da censura não esteve restrita ao contexto carioca.

marginais, cuja conduta, em certo ponto, era até enaltecida”. Décio Vieira Ottoni fala que o coronel não assistiu ao filme antes de censurá-lo, e quando o assistiu não conseguiu comprovar as suas justificativas. O crítico afirma então que o Chefe de Polícia

tratou de descobrir, além de aspectos negativos, outros de ordem de segurança nacional: “Posso afirmar aos senhores que, de fato, o filme serve aos objetivos do extinto Partido Comunista do Brasil”. E demonstra ser a acusação cabal assim: “A prova dos nove é a seguinte: A ‘Imprensa Popular’ deu completa cobertura aos fatos, expandindo-se em conceitos diversos”.

O filme não contou com ajuda do Partido Comunista. Nelson Pereira dos Santos, em entrevista concedida a mim em abril deste ano, relatou que foi pedir ajuda financeira e institucional ao partido, a qual foi negada. O PC tinha como posicionamento, segundo Nelson, que primeiro deveria ser realizada a revolução para depois pensar em investir no campo do cinema. Certamente, a mobilização causada pela censura do filme foi abraçada pelo jornal do partido, a *Imprensa Popular*.

O crítico apresenta uma provocação ao coronel, indagando se os veículos da imprensa que condenam sua atitude serão designados como “comunistas”. Ottoni apresenta tal postura em seu texto para refutar a afirmação do coronel Menezes Côrtes de que “90% dos que tem se manifestado a favor da película (o termo película é de mau gosto) são comunistas”. Ottoni continua o questionamento:

Então são comunistas o jornalista Pompeu de Souza, chefe de redação do “Diário Carioca”, o advogado Sobral Pinto, ambos católicos, o teatrólogo Joracy Camargo, os escritores Raymundo Magalhães Junior e Anibal Machado e o autor dessa seção, para citar alguns dos poucos que tiveram oportunidade de ver o filme.

Afirma que, quando o coronel faz as críticas, a coisa se torna risível; ele transcreve um trecho da afirmação do coronel: “Os quadros (do filme), sem sequência, são todos passados num domingo, porém a fita não explica isso, dando a impressão de que no Rio não se trabalha”. Décio retruca:

Então o coronel não percebe que a cara de feriado do dia em que se passa a ação da fita é uma conhecida feição internacional, com as grandes partidas do jogo nacional de cada país, as praias (cheias), os militares de folga, os pontos turísticos lotados, as fitas prolongadas? E quem duvida que, no Rio, pouco houve algum trabalho para sustentar a atividade de uma cidade exaustivamente mostrada na sua grandeza por sucessivas “tomadas” panorâmicas”.

Considera uma bobagem a crítica de que os quadros do filme não têm sequência:

O que há de mais perfeito em *Rio, 40 Graus* é precisamente a exposição coordenada e orgânica do seu tempo principal – a crônica do Rio de Janeiro num domingo de verão através de episódios em que se alternam cenas cuja narrativa eventualmente interrompida, é retomada sem quebra do ritmo narrativo das histórias. O forte do Chefe de Polícia, efetivamente, não é a crítica de filmes.³¹

Os críticos que assistiram ao filme na sessão do dia 24 de setembro o designaram como um “retrato justo da nossa realidade social”. As cenas filmadas em “locais autênticos, misturando atores a gente comum”, são equiparadas às técnicas de produção do cinema neorrealista italiano. O texto do *Diário Carioca* mencionado incita uma discussão acerca do problema que a proibição do filme representava para o Brasil naquele momento, “um precedente perigoso contra a liberdade de expressão”. Não somente a liberdade de expressão do cinema estava comprometida, mas também as das outras esferas artísticas e manifestações intelectuais. (Mais adiante será mencionado o artigo de Jorge Amado, que retoma e destrincha essa discussão.)

Além de restringir a liberdade de expressão, a censura do filme contribuiria com a diminuição dos investimentos no cinema brasileiro. Assim como a matéria publicada na revista *Visão*, essa edição do *Diário Carioca* considera que a produção através de cotas (produção independente) poderia dar novos rumos à produção cinematográfica nacional.³²

Em 26 de setembro de 1955, a *Última Hora* publicou alguns depoimentos de personalidades ligadas ao cinema brasileiro sobre *Rio, 40 Graus*. “É um filme corajoso,

³¹ Décio Vieira Ottoni, “Rio, 40 Graus”. *Revista Manchete*, s.d.

³² “Côrtes proibiu o filme que a censura aprovou”. *Diário Carioca*, 25 de setembro de 1955 (apud GUBERNIKOFF, 1985: 38).

humano. É o maior dos filmes brasileiros” [...], afirmou Anselmo Duarte. Para José Carlos Burle o filme era “limpo, honesto, que representa um esforço inaudito de um punhado de jovens idealistas. É o primeiro filme verdadeiramente neorrealista a ser realizado no país”. Elza Viany, por sua vez, proclamava: “Libere o filme, Sr. Chefe de Polícia. Não tenha vergonha da verdade!”. Ironildes Rodrigues considerou o filme como “um retrato fiel e humano da gente marginal do morro”, afirmando que “nunca vi, em imagens de nosso cinema, vultos de maior expressão que nessa fita que NPS dirigiu com tanta alma e sensibilidade. É uma obra grandiosa, bem brasileira, com uma veracidade de ambiente sem retoque algum [...]. É tido por todos os brasileiros”. Wilson Grey acreditava que o filme deveria ter uma projeção internacional: “é digno de ser visto em qualquer parte do mundo [...]. Honra o cinema de nossa pátria”. Roberto Acácio parabenizou a cinematografia nacional. Clóvis de Castro Ramon considerou o filme como a mais legítima manifestação artística do país, pois ele retrata “O que há de mais brasileiro na alma de nosso povo”. E Alberto Shatovsky projetou que o filme teria uma boa recepção diante do público.

Entre essas declarações citadas no jornal *Última Hora*, a de Alex Viany merece um considerável destaque, uma vez que o crítico e cineasta é precursor de um discurso histórico sobre o cinema brasileiro:³³

Como crítico de cinema e estudioso da história de nossa cinematografia, não hesito em colocá-lo entre os cinco mais importantes filmes até agora produzidos no Brasil. É uma obra de admirável realismo, cheia de dignidade, enfocando os problemas sociais a que o cinema brasileiro não pode fugir, se pretende ser arte e pretende ser brasileiro. Como brasileiro e homem do cinema considero perigosíssima a atitude do Sr. Chefe de Polícia. O filme aponta um rumo que muitos têm tentado conseguir – o caminho do cinema brasileiro popular, preocupado com ambientes e pessoas reais. A ser mantida a

³³ Para Jean-Claude Bernardet, Alex Viany é um dos fundadores do discurso histórico sobre cinema brasileiro com a sua narrativa *Introdução ao cinema brasileiro*, publicada em 1959. Caracteriza essa obra como “a primeira narrativa extensa que abrange a história dessa cinematografia desde os primeiros tempos até o momento de sua publicação” (AUTRAN, 2003:19). Outras obras importantes na constituição de “uma historiografia clássica sobre o cinema brasileiro” são: *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), do polêmico e inovador Glauber Rocha. O livro de Paulo Emílio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1980), reuniu alguns de seus ensaios dispersos nos diferentes jornais para os quais escrevia, sendo que o subdesenvolvimento caracterizador do cinema brasileiro corresponde à continuidade de uma discussão que ele iniciou na década de 1960 com a publicação do ensaio *Uma situação colonial?* Caleiro (2011) apresenta como discussão o papel cumprido pela crítica de cinema na constituição de um discurso histórico e outras obras, além das mencionadas, que são referências nos estudos da história do cinema brasileiro.

criminosa proibição, este caminho está sendo barrado. Pessoalmente deixarei de fazer cinema. Mas estou certo de que a proibição cairá ante a indignação patriótica de todos que o têm visto.³⁴

Alex Viany enfatiza o “pioneirismo” de *Rio, 40 Graus* ao optar pelo realismo e por uma crítica aos problemas sociais presentes na sociedade carioca da época; tal pioneirismo fez com que a mencionada obra ficasse para a história do cinema brasileiro como precursora do movimento do Cinema Novo, como um “divisor de águas” na produção cinematográfica nacional. Conforme as reflexões do capítulo anterior, o “realismo” que Nelson Pereira intenta trazer à tona através das cenas do seu *Rio, 40 Graus* corresponde a uma influência do Neorrealismo Italiano, movimento cinematográfico que influenciou várias cinematografias pelo mundo afora. Entretanto, um dos intuitos dessa pesquisa foi perceber como esse filme expressa-se e constitui-se como sendo “genuinamente brasileiro”. Essa expressão de brasilidade pode ser notada a partir dos elementos estéticos que compõem o filme e através das temáticas privilegiadas pela sua narrativa. Como o demonstrado na análise do filme, essa constituição já pode ser mapeada pelos discursos difundidos na imprensa, nos quais alguns aspectos foram ressaltados no decorrer dessa seção, e através do próprio discurso e posicionamento ideológico de Nelson Pereira dos Santos no que diz respeito à produção de filmes no cinema brasileiro.

Cabe mencionar que as discussões em torno da defesa de uma cinematografia nacional no Brasil podem ser percebidas em períodos anteriores ao da década de 1950 (GALVÃO; BERNARDET, 1983); este período cumpre um papel relevante na organização da classe cinematográfica em torno de um eixo de reivindicações que exigiam medidas estatais que pudessem promover o desenvolvimento do cinema brasileiro e na busca de novas possibilidades para produção de seus filmes, marcada, sobretudo, por uma ruptura com os modelos impostos pelos grandes estúdios. Os Congressos de Cinema realizados em 1952 e 1953 marcam uma nova “tomada de consciência” dos cineastas brasileiros e uma experiência que condiz com a constituição

³⁴ “‘Chocado’ com a verdade, o Chefe de Polícia proibiu a exibição do filme *Rio, 40°*”. *Última Hora*, 26 de setembro de 1955 (apud GUBERNIKOFF, 1985: 39-40).

de um novo espaço de discussão para os mesmos com um caráter mais “político” do que aquele possibilitado pelos encontros nos cineclubes.³⁵

Concluindo, o jornal a *Última Hora* considerou como inexplicável a atitude do Chefe de Polícia: “Que interesses estão escondidos por trás de tão inexplicável atitude para uma obra que vem sendo saudada por elementos das mais diversas tendências e tão importante para cultura brasileira em geral?”. Em suma, os jornais da época, na sua maioria, questionaram as justificativas dadas pelo coronel Menezes Côrtes, afirmando que a censura era imprópria e que o coronel se embasou em critérios impertinentes para promovê-la. Todavia, nesses textos não se encontram críticas ácidas à instituição censura, salvo exceção do artigo do escritor Jorge Amado.

Esse artigo de Jorge Amado, *O caso de Rio, 40 Graus*, publicado no dia 27 de setembro no jornal *Imprensa Popular*, apresenta como discussões algumas das características que marcavam o contexto político-cultural da época. Classifica o filme como limpo, honesto, uma crônica do cotidiano, “de alta beleza e profunda poesia”:

O espectador não poderá mais esquecer o menino vendedor de amendoins com a sua lagartixa, único bem que ele possui, sua afeição maior, dona de todo o carinho desse pequeno órfão da cidade. Os conflitos inúmeros da cidade imensa, e as tristezas e alegrias do povo são fixados pela câmera e, por vezes, uma onda de emoção sacode o espectador.

Jorge Amado fala sobre o modelo de produção seguido para a realização do filme:

Rio, 40 Graus foi realizado por uma equipe de cineastas, vencendo todas as dificuldades, desde a falta de dinheiro até as deficiências técnicas e a própria inexperiência. Fruto da educação e do entusiasmo, do amor à sua cidade e ao seu povo, Nelson Pereira dos Santos, um moço que reuniu outros moços entorno dele para entoar esse canto à Capital do país. Uma constante confiança no homem e nos seus bons sentimentos faz a unidade do filme e marca sua linha moral. Esse filme, que é a primeira realização de um diretor brasileiro cheio de talento e é o resultado do esforço e

³⁵ Entre os trabalhos que estudam os referidos congressos, destaco o de José Inácio Souza Melo, *Congressos, patriotas e outros ensaios de cinema* (1981), e de José Mário Ortiz Ramos, *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70* (1983).

do sacrifício de um grupo de jovens técnicos e artistas, se está longe, do ponto de vista cinematográfico, de não possuir defeitos, é, sem dúvida, uma das melhores coisas produzidas pelo nosso cinema. É um filme de conteúdo profundamente brasileiro, altamente moral, cheio de amor ao Rio e aos cariocas. Honra o nosso cinema e a nossa cultura nacional, é um exemplo do caminho a ser trilhado pelos nossos cineastas. O Chefe de Polícia do Distrito Federal vem de proibir a exibição de “Rio, 40 Graus”.

Discurso que vai ao encontro do que era almejado pelos articulistas da revista *Fundamentos*, referente à exaltação dos costumes do povo para que assim o filme pudesse constituir-se e representar-se como nacional. O filme *Rio, 40 Graus*, conforme mencionado anteriormente, é a expressão daquilo que era defendido por Nelson Pereira dos Santos e os demais colaboradores na referida revista:

A proibição do Chefe de Polícia toma como pretexto mostrar o filme “elementos marginais” (os “ elementos marginais” devem ser os vendedores de amendoins, os moradores das favelas, os jogadores de futebol, os trabalhadores, os sócios da Escola de Samba, pois esses são heróis do filme) e não apresentar conclusões morais. É evidente a ilegalidade da proibição, e odioso é o pretexto apresentado.

Com relação aos elementos marginais, aos quais o Chefe de Polícia fez referência, mencionamos no momento da análise do filme: na cena do jogo dos garotos. Afirmamos que o fato de os meninos terem incorporado ao jogo o dinheiro deu motivos para que ele interpretasse a cena como uma apologia à marginalidade. Não só nesse artigo de Jorge Amado, as justificativas dadas pelo General são refutadas, de acordo com o que foi possível perceber, demonstrando como elas eram incabíveis para dar “legitimidade” à censura do filme.

O escritor chama a atenção para o retorno iminente do “fantasma” da censura, imposta pelo Estado Novo às produções artísticas no Brasil. A atitude do coronel o leva a concluir que esse perigo permanecia após a ditadura de Getúlio Vargas, expressando uma ameaça às manifestações artísticas. Afirmo que a censura imposta contribuía com a desqualificação do cinema nacional, que não tinha condições de competir com as produções norte-americanas que tomavam conta das salas de cinema brasileiras:

Caso se mantenha tal proibição, não poderão mais nossos cineastas mostrar o povo em seus filmes, estão proibidos de criar sobre a vida do povo, sobre seus sofrimentos, suas alegrias, suas esperanças, sobre sua força, que resiste à trágica realidade em que vive, devem se reduzir nossos cineastas aos ambientes “chics”, às casas dos ricos, e olho da câmera deve limitar-se aos grandes automóveis, aos milionários, aos senhores da campanha e as senhoras de café-society. O cinema deve ser crônica mundana, concluindo – essa é a moral que deseja o Chefe de Polícia – com algo que prove estarmos no melhor dos mundos. A proibição de “Rio, 40 Graus” e o pretexto por ele utilizado vem limitar toda a possibilidade criadora de nossos cineastas e do nosso cinema nacional.

No entanto, as razões idiotas são apenas pretexto. Por detrás delas estão os verdadeiros motivos da proibição: o desejo de liquidar definitivamente nosso cinema, de ajudar com a falta de filmes brasileiros os produtores ianques interessados em pôr abaixo a lei que obriga à exibição de um película nacional por oito estrangeiras. E também o desejo de reduzir ao silêncio os homens da cultura, de impedir que eles sejam, como devem ser, intérpretes da vida do país, que eles realizem obra brasileira e útil ao povo, que eles reflitam em sua criação a vida e os anseios de nossa gente. A grande razão é essa: os homens do golpe, da entrega do Brasil, da preparação de guerra, os querem novamente arrolar os brasileiros e transformar nossa Pátria num cárcere, os que preparando a triste ventura de terror da ditadura desatada sobre os brasileiros, voltam-se contra a cultura, contra os criadores da cultura, querem silenciá-los. A proibição de *Rio, 40 Graus* é apenas um tímido início dos planos (para o término) da liberdade e da cultura. Começaram com o filme de Nelson Pereira dos Santos para se lançarem, em seguida, contra o teatro e o livro, os quadros e a música. Não estamos longe do tempo do “Estado Novo” quando os livros não podiam fixar num quadro a figura de um negro. São esses tempos de obscurantismo, de elogio do racismo, de cultura asfixiada, que desejam trazer de volta às ameaças as liberdades e aos direitos dos cidadãos, as violações diárias da Constituição atentam contra a cultura e os intelectuais e agora já o fazem diretamente.

Qualquer silêncio ante a ofensiva contra a cultura iniciada às claras, agora, com a proibição de “Rio, 40 Graus” é uma cumplicidade criminosa e fatal.

Jorge Amado convoca a intelectualidade brasileira a tomar uma posição diante dessa situação; sugere que ela se manifeste e não aceite a atitude arbitrária do Chefe de

Polícia. Para o escritor, caberia aos intelectuais a defesa e a manutenção da liberdade na cultura brasileira, uma vez que eles eram “a voz legítima do povo brasileiro”:

Os intelectuais brasileiros – os escritores, os artistas, os cineastas e os homens de teatro, os cientistas, e os juristas – vêm se unindo, de algum tempo para cá, em defesa da cultura nacional ameaçada e pelo seu amplo e livre florescimento. Chegou o momento dessa unidade se fazer sentir plena e vigorosamente. Já saímos do terreno das vagas ameaçadas da pregação teórica contra nossa cultura e seus criadores, chegamos agora à ofensiva policial. Ou defendemos todos unidos, por cima de todas as diversidades partidárias, religiosas e estéticas, a nossa cultura e liberdade de criação e de crítica, estaremos servindo aos planos golpistas dos homens que desejam o Brasil mergulhado no terror e no obscurantismo. Ou derrotaremos com o nosso protesto a portaria estado-novista que proíbe “Rio, 40 Graus” ou concorreremos para que num amanhã próximo não possam os pintores pintar, os cineastas filmar, os músicos compor. Estamos diante não mais de ameaças, estamos diante de uma ofensiva violência contra nossa cultura e contra os seus criadores.

“Rio, 40 Graus” precisa ser exibido. Porque é um bom filme, obra de talento e de sensibilidade honesto, brasileiro, patriótico, e porque ao proibi-lo, estão os homens do golpe iniciando sua luta frontal contra a cultura, contra a inteligência brasileira, contra os criadores da cultura. A luta contra o golpe é uma luta de todo o povo brasileiro, por consequência uma luta contra a inteligência brasileira, contra os criadores de cultura. A luta contra o golpe é uma luta de todo o povo brasileiro, por consequência uma luta dos intelectuais. Mas ela é duplamente uma luta dos intelectuais porque o golpe significa o fim das possibilidades de livre criação e de crítica.

É preciso que todos os intelectuais brasileiros se unam para exigir a liberação de “Rio, 40 Graus”. Para derrotar, de logo, os que desejam silenciar a voz legítima do povo brasileiro.

O artigo de Jorge Amado demonstra como a atuação da intelectualidade marca esse período da cultura brasileira, que assume uma postura politizada; aspecto que será levado a cabo pelas manifestações artísticas de inícios da década de 1960.³⁶

Grosso modo, na concepção de Gramsci (1982: 3) existem diferentes categorias de intelectuais, cada grupo social possui uma camada ou camadas de intelectuais “que

³⁶ Principalmente com a criação dos CPCs.

lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político”. Para o mesmo, todos os homens podem ser considerados intelectuais, entretanto, nem todos cumprem em suas sociedades a função de intelectual, pois a distinção entre não intelectuais e intelectuais reserva a estes a função social e profissional “da prática intelectual” (GRAMSCI, 1982: 6):

Não existe atividade da qual se possa excluir toda intervenção intelectual; não se pode separar o homo *faber* do homo *sapiens*. Em suma, todo homem fora da sua profissão desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter, para modificar uma concepção de mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar (GRAMSCI, 1982: 6-7).

Na conjuntura que condiz com os meados dos anos 1950, o grupo de intelectuais brasileiros, para além das esferas do cinema (cineastas e críticos), imprimiu novos significados à história das ideologias no Brasil. Cabe no momento apenas ressaltar de forma sucinta como os posicionamentos ideológicos dessa geração de intelectuais influenciou na leitura e na defesa que eles faziam da Cultura Brasileira:

Ao analista da história das ideologias no Brasil, os anos 50 fornecem um campo de observação de extrema complexidade e riqueza, uma vez que no seu transcorrer forjaram-se novas concepções de trabalho intelectual, definiram-se novas opções em relação ao processo cultural, assim como novas e radicais interpretações no tocante à ideologia da Cultura Brasileira. Uma década em que intelectuais ingressaram acadêmicos e metamorfosearam-se em políticos: Darcy Ribeiro, Celso Furtado, disso seriam bons exemplos, sobretudo este, intelectual “calvinista” (diria G. Freyre) que entraria nos anos 60 refletindo sobre a pré-revolução brasileira (MOTA, 1977: 154).

Outro aspecto que deve ser ressaltado no artigo de Jorge Amado é a defesa de uma produção cinematográfica nacional, a qual se manifesta não apenas nele, mas assim como em outros que questionam de forma muito contundente a situação precária em que se encontrava o cinema brasileiro. Diante dessas constatações, era necessário que

medidas estatais fossem formuladas para promover o desenvolvimento do cinema nacional.

Sendo assim, o filme *Rio, 40 Graus* deve ser considerado não apenas como uma obra precursora de uma estética e postura adotadas posteriormente pelo Cinema Novo, mas também como uma obra que promoveu um amplo engajamento da intelectualidade brasileira no que diz respeito à defesa de uma cinematografia nacional; essa defesa já havia tomado novas e significativas delimitações nos debates realizados nos Congressos de Cinema no início da década de 1950; entretanto, com o filme tal discussão ganha espaço na imprensa brasileira, tanto na alternativa quanto nos grandes veículos, e, além disso, personalidades políticas se posicionaram diante da situação realizando declarações acerca do filme e do cinema nacional. Em alguns casos a situação política e econômica do Brasil era colocada em paralelo com a do cinema; tais comparações foram feitas de forma mais articulada e embasada nos referidos Congressos.³⁷

Um dos pontos de partida adotados para embasar as reflexões apontadas neste capítulo foi tentar perceber como essa discussão desencadeada pela censura do filme se articula com os debates e posicionamentos ideológicos latentes na época. Como foi possível perceber, muitos dos discursos difundidos pelos jornais sobre o cinema brasileiro estão agenciando questões outrora expostas nos congressos de cinema.

Em linhas gerais, conforme o já indicado, pode-se afirmar que esses debates (tanto no que diz respeito ao cinema brasileiro como à cultura de forma mais ampla) em meados da década 1950 influíram na delimitação de alguns dos principais aspectos de um projeto de produção cultural engajada no Brasil. As ideias defendidas pelos intelectuais do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), fundado em 1955,

³⁷ “Mesmo incipientes, pouco fundamentadas e beirando em algum momento o utópico, como, por exemplo, nos pedidos de uma Lei de Contingente, ou de fabricação nacional de filme virgem, que até hoje não se concretizaram, as proposições dos Congressos colocavam em debate as questões e forçavam uma discussão nacional em torno dos problemas do cinema. Por outro lado, articulava-se o campo cinematográfico com as preocupações e possibilidades de um desenvolvimento capitalista autônomo, tônica da política nacionalista de Vargas, bem como se esboçavam apelos à projeção estatal. Apesar da reduzida e relativa significação do cinema brasileiro, em termos econômicos, eram frequentes os paralelos com as questões do petróleo, almejando assim para o campo um estatuto que o tornasse parte integrante dos problemas nacionais em termos industriais. Interpenetravam-se, dessa forma, as questões de política cinematográfica com a situação mais abrangente do país, particularmente na visão de um cineasta posteriormente fundamental, Nelson Pereira; surgia um esboço de concepção de cultura brasileira, a qual se centrava na procura de ‘histórias de conteúdo nacional’, de assuntos ligados à ‘nossa terra’” (RAMOS, 1983: 17).

contribuíram para que as intenções de uma produção cultural engajada no Brasil ganhassem progressivamente contornos e tornam-se uma prática.³⁸

Notamos certo alinhamento entre os ideários consolidados pelo ISEB³⁹ e os discursos difundidos após a censura de *Rio, 40 Graus*. Apresentamos em linhas gerais alguns conceitos caros aos isebianos tais como a noção de “subdesenvolvimento”, “alienação” e “desenvolvimento nacionalista”, que acreditamos convergirem com o posicionamento de alguns intelectuais que se pronunciaram diante do lançamento do filme de Nelson Pereira dos Santos e de sua censura. Destacamos que nos orientamos pela premissa de que a esfera ideológica integra uma totalidade de caráter complexo e que “o nível ideológico é em última instância determinado pela base econômica” (TOLEDO, 1977: 18).

Segundo o mesmo autor (1977: 67), a consciência crítica já emerge na situação subdesenvolvida

desde o instante em que se instala o processo de desenvolvimento econômico, sendo ela o núcleo da criação da ideologia autêntica; mas, a plena vigência da consciência crítica – como consciência social – só se verifica quando a noção ascender ao rol daquelas hoje denominadas desenvolvidas; em outras palavras, quando a noção superar todas as suas alienações (econômica, política e cultural).

³⁸ Renato Ortiz (1994: 45-46) afirma que na década de 1950 o conceito de “cultura” no Brasil sofre uma remodelação: “Contrários a uma perspectiva antropológica, que toma o culturalismo americano como modelo de referência, os intelectuais do ISEB analisam a questão cultural dentro de um quadro filosófico e sociológico. A crítica que Guerreiro Ramos faz do estudo do negro realizado por autores como Arthur Ramos revela uma posição epistemológica diferente daquela proposta anteriormente. Categorias como ‘aculturação’ são pouco a pouco substituídas por outras como ‘transplantação cultural’, ‘cultura alienada’, etc. Seguindo os passos da sociologia e da filosofia alemãs, Manheim e Hegel, por exemplo, os isebianos dirão que cultura significa as objetivações do espírito humano. Mas eles insistirão sobretudo no fato de que a cultura significa um vir a ser. Neste sentido eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos; por isso, temas como projeto social, intelectuais, se revestem para eles de uma dimensão fundamental. Ao se conceber o domínio da cultura como elemento de transformação socioeconômica, o ISEB se afasta do passado intelectual brasileiro e abre perspectivas para se pensar a problemática da cultura brasileira em novos termos”.

³⁹ Os autores e as obras citados adiante analisam a atuação do ISEB e as influências da teoria dessa corrente de intelectuais em diferentes setores da sociedade: Caio Navarro Toledo, *ISEB: fábrica de ideologias* (1977); Carlos Guilherme Mota, *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)* (1977); Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional* (1994).

Tão comum quanto o termo “subdesenvolvimento” utilizado pelos isebianos, “semicolonial” será recorrentemente revisitado para designar a situação social, política, econômica e cultural do Brasil:

O semicolonialismo ou subdesenvolvimento é, assim, sempre caracterizado nos trabalhos isebianos na base da *situação colonial*, não se distinguindo qualitativa e substancialmente desta, uma vez que a independência política – meramente formal – em quase nada alterou, em termos estruturais, a “secular exploração” a que se sujeitam os povos do continente (TOLEDO, 1977: 68).

Outro aspecto que cabe ser destacado é a frase de Roland Corbisier “tudo é subdesenvolvido no país subdesenvolvido”, a qual é útil para pensar o problema da indústria cinematográfica no Brasil ressaltado por alguns textos que defenderam a liberação do filme. O mercado nacional era prejudicado pelos filmes estrangeiros. O filme de Nelson Pereira, a partir das temáticas ressaltadas e do modelo de produção adotado, é um espelho do subdesenvolvimento do país. Contudo, o mesmo foi acolhido como uma possibilidade modernizadora para a indústria cinematográfica nacional.

Uma situação globalmente alienada está atrelada à essência de uma lógica colonial. Nesse sentido, o subdesenvolvimento como situação semicolonial “será em sua totalidade uma estrutura alienada”. Não é apenas a estrutura econômica que se encontra nessa situação, “mas também a sua superestrutura ideológica e cultural”. Mesmo sendo as relações entre essas instâncias dialéticas e não mecanicistas, “aceita-se o postulado segundo o qual a alienação implica a dependência econômica ou, em outra fórmula, ‘a independência econômica é condição necessária, embora não seja condição suficiente, da emancipação (desalienação) cultural’” (TOLEDO, 1977: 69).

A “dependência”, um conceito muito presente na teoria isebiana, é utilizada para definir a situação colonial e também a de subdesenvolvimento ou semicolonialismo. Sendo assim, a dependência pode ser entendida como alienação.

O nacionalismo dentro do ISEB será compreendido, principalmente, como recurso tático, sem radicalismos. Esse era o posicionamento de Hélio Jaguaribe e, segundo Caio Navarro de Toledo (1977: 134), era aceito pelos demais intelectuais do órgão, independente de algumas divergências teóricas que existiam entre eles: “O nacionalismo consiste, essencialmente, no propósito de instaurar ou consolidar a

aparelhagem institucional necessária para assegurar o desenvolvimento duma comunidade”. Além de ser um fenômeno fundamentalmente histórico-social, o nacionalismo é considerado como uma ideologia nacionalizadora do comportamento político-social.

Também na esfera do cinema, a categoria “nacional” aparece como uma ideologia racionalizadora de um discurso em prol do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional. Essa indústria deveria proteger os filmes brasileiros diante dos estrangeiros e tratar dos costumes dos povos.

Todavia, o Cinema Novo, nas palavras de Arthur Autran (2004: 7), “foi um momento único de contestação articulada e radical do sonho industrializante do cinema brasileiro”. A declaração de Glauber Rocha demonstra essa postura anti-industrial:

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa.

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (ROCHA, 1981: 17, apud NETO, 2004: 28-29).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns aspectos da cultura engajada no Brasil, de acordo com o mencionado, começam a ser delimitados na década de 1950. Esse fato está em consonância com a *brasilidade revolucionária*, a qual se definiu em meados da referida década. A crença na revolução, o conhecimento do Brasil e a aproximação do povo foram os principais panteões dos intelectuais e artistas seguidores dessa “utopia” denominada por Marcelo Ridenti (2010) como *brasilidade revolucionária*.

O ISEB, criado em 1955, terá um papel fundamental nessa conjuntura, uma vez que promoveu um rompimento com pressupostos tradicionais e conservadores que consideravam a cultura popular a partir de um ponto de vista folclórico. A cultura, entre outros elementos, tornou-se uma “ação política junto às classes subalternas” (ORTIZ, 1989: 162).

A década de 1950 é marcada pelo início de uma mudança na linguagem das produções culturais. Essa mudança influenciou no conteúdo, nas temáticas, nas estéticas e na recepção dessas produções. Há a formação de um novo público composto por jovens universitários de esquerda “consumidores” desses produtos culturais (NAPOLITANO, 2001: 104).

O debate a respeito de uma “produção independente” conquista um espaço significativo nos anos 50, sobretudo devido à realização dos congressos de cinema, os qual tiveram entre seus membros cineastas e críticos ligados à esquerda. Defendia-se uma industrialização do cinema brasileiro diferente dos modelos dos estúdios paulistas. Em linhas gerais, valorizava-se a produção nacional tecendo críticas ao monopólio exercido pelo filme estrangeiro.

Nelson Pereira dos Santos defendia que a qualidade de um filme está associada à capacidade de seus personagens refletirem a vida do povo. Caberia ao cinema representar nas telas seus costumes e tradições. Um filme nacional e popular era, para o cineasta, uma oposição ao filme cosmopolita de uma burguesia ligada ao imperialismo. Defendemos que o cineasta reproduz uma visão romântica do povo, seja nos textos que escrevia para a *Fundamentos*, seja em *Rio, 40 Graus*.

O filme *Rio, 40 Graus* estrutura-se a partir de várias narrativas que se cruzam. Como foi possível perceber, o primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos apresenta os preceitos básicos estéticos e temáticos dos filmes neorrealistas produzidos na Itália no pós-Segunda Guerra Mundial. Todavia, ele também deve ser considerado uma obra influenciada e representante do projeto estético e ideológico do nacional popular.

A mobilização contra a censura do filme deu-se em uma conjuntura na qual delimitavam-se as bases dos preceitos básicos para a consolidação de uma cultura engajada no Brasil. Conforme o afirmado, o ISEB terá um papel importante para essa consolidação.

O estudo de alguns dos aspectos que marcaram essa mobilização em prol da liberação do filme foi o caráter inovador desta pesquisa, uma vez que os demais trabalhos sobre o cineasta e suas obras apenas fazem referência a ela, sem analisar as principais características desse evento. Assim como apontado na introdução, afirmamos que o filme pode ser considerado um catalizador de discussões sobre o cinema nacional presentes nos congressos de cinema do início da década de 1950. O filme de Nelson Pereira dos Santos fomentou uma série de discussões para o cenário cinematográfico nacional, além de fazer críticas à situação que o cinema se encontrava. Novas possibilidades de produção eram exaltadas, sendo o modelo independente (desvinculado dos grandes estúdios) a melhor alternativa para o cinema brasileiro. *Rio, 40 Graus* foi acolhido entre os intelectuais brasileiros como um novo modelo de realização de filmes, o qual poderia inspirar uma nova dinâmica para a indústria brasileira de cinema.

Conforme foi possível perceber, o ato arbitrário do coronel Geraldo Menezes Côrtes auxiliou na publicidade do filme. *Rio, 40 Graus* foi acolhido pela intelectualidade carioca. O debate não se restringiu aos veículos especializados em cinema. Os jornais, principalmente os cariocas, deram grande acolhida ao filme. A grande maioria refutou o ato do coronel. O debate surgido após a censura do filme, de acordo com que indicamos, revisita discussões presentes nos congressos de cinema de inícios dos anos 50. A situação precária do cinema brasileiro e a defesa do cinema nacional foram as principais. *Rio, 40 Graus* deve ser considerado não apenas com uma obra precursora de uma estética que inspirou os cineastas do Cinema Novo, mas também como a responsável pelo o engajamento da intelectualidade brasileira diante da produção de filmes nacionais.

O discurso anticomunista esteve presente nas justificativas do coronel e chefe de polícia Geraldo Menezes Côrtes, assim como os “elementos negativos” da cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes que, segundo ele, *Rio, 40 Graus* apresentava. A censura empregada por Côrtes, no nosso ponto de vista, não se enquadra na cronologia cunhada pelos estudos sobre censura no Brasil. Argumentamos que o seu ato foi movido por questões políticas e morais. Em outras palavras, a censura de *Rio, 40 Graus* foi política e moral.

Tanto o filme como os aspectos que marcaram sua mobilização dizem respeito a uma expressão do nacional popular. Em linhas gerais, no campo temático do filme há uma valorização das camadas populares e de sua cultura. Por outro lado, nota-se na mobilização após a censura a predominância de uma defesa da cinematografia nacional. O primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos pode ser considerado como uma manifestação da *brasilidade revolucionária*.

APÊNDICE A

MOSTRAS E HOMENAGENS

A NELSON PEREIRA DOS SANTOS

A sétima edição do programa Diretores Brasileiros, organizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil em parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro, homenageou, em 2005, Nelson Pereira dos Santos. Nesse ano, *Rio, 40 Graus* completava 50 anos.

O evento abrangeu uma programação diversificada, ocorrendo exibições dos filmes do cineasta seguidas por discussões sobre a importância de suas obras para o cinema nacional. A mostra retrospectiva reuniu dezessete dos dezoito longas-metragens de Nelson, assim como documentários, programas para televisão e curtas-metragens. Além disso, o evento realizou exposição de cartazes de filmes, fotos e reproduções de documentos, bem como um encontro entre o cineasta homenageado e o público.

A curadora do evento, Dolores Papa, organizou o livro *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil* (2005), no qual foram publicados textos do próprio Nelson, de Roberto D'Ávila, Gerald O'Grandy, José Carlos Avellar, José Mario Ortiz Ramos, Mariarosaria Fabris e Luiz Carlos Lacerda. Além desses textos refletindo sobre a trajetória do cineasta e sua relevância para o cinema brasileiro, foram publicadas fotografias que correspondem a diferentes momentos da carreira de Nelson Pereira.

Como nosso intuito não é mencionar todas as mostras e demais eventos realizados em homenagem ao cineasta desde meados da década de 1950 aos dias atuais, citaremos apenas dois eventos realizados mais recentemente. Cabe ressaltar que alguns materiais produzidos nesses eventos tais como catálogos com textos e programação podem ser consultados nos acervos da Universidade de São Paulo (ECA), Cinemateca Brasileira e Cinemateca do MAM. Uma alternativa é o Acervo Pessoal do cineasta, que se encontra guardado no arquivo da Academia Brasileira de Letras.

Em abril do ano de 2013, Nelson Pereira realizou um *tour* pelos Estados Unidos, sendo a sua primeira parada na Universidade de Cinema de Indiana, na qual ele concedeu uma palestra. Cinco de seus filmes foram exibidos: *Rio, 40 Graus* (1955), *Tenda dos Milagres* (1977), *Vidas Secas* (1963), *A Música Segundo Tom* (2012), *Como Era Gostoso o meu Francês* (1971) e *Memórias do Cárcere* (1984). Entre a segunda

semana de abril e o começo de maio, também foi realizada uma mostra dos filmes do cineasta na Universidade da Califórnia (UCLA). Os filmes exibidos foram os mesmos, além de *Boca de Ouro* (1963).¹

Entre os dias 6 e 16 de agosto de 2013, a Caixa Cultural do Rio de Janeiro realizou a mostra *Simplesmente Nelson*, a qual contemplou de forma ampla a produção do mencionado cineasta. Além de seus filmes mais conhecidos, incluíram-se na programação documentários e curtas. A mostra teve uma boa repercussão na imprensa escrita e contou como principal meio de divulgação a rede social mais acessada atualmente, o *facebook*.²

Esses eventos realizados em homenagem à produção do cineasta nos levam a concluir, conforme mencionado no início deste texto, que ele ocupa um lugar prestigiado na história de nosso cinema, o qual, de forma compassada e graças a esforços de um grupo engajado na promoção de uma cinematografia nacional e na preservação da memória desta, tenta pouco a pouco constituir seu estatuto.³

Filmes em homenagem ao cineasta também foram realizados. Luiz Carlos Lacerda de Freitas – O Bigode – produziu em 1971 *Nelson Filma: Trajetória*, e Ana Carolina realizou em 1977 *Nelson Pereira dos Santos Saúda o Povo e Pede Passagem*.

¹ Programação da Mostra realizado na UCLA. <http://www.international.ucla.edu/media/files/Nelson-Pereira-dos-Santos-Schedule-xw-yqq.pdf>. Acesso em: 06/09/2013.

² Programação da Mostra Simplesmente Nelson. <http://www.cultura.rj.gov.br/evento/simplesmente-nelson> Página da Mostra no *Facebook*. <https://www.facebook.com/pages/Simplesmente-Nelson/316298968505553?fref=ts>. Acesso em: 07/09/2013.

³ Este ano, a principal instituição responsável pela memória e promoção do cinema brasileiro, A Cinemateca Brasileira, enfrentou uma crise institucional de consideráveis proporções. O fato ocasionou uma mobilização de grupos de cineastas e apreciadores do cinema. A escritora Lygia Fagundes Telles escreveu um manifesto criticando tal situação, convocando as pessoas a assinarem um abaixo-assinado contra a ministra da Cultura de São Paulo, Marta Suplicy. <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/cinemateca-brasileira-ainda-ha-tempo>. Acesso em: 07/09/2013.

APÊNDICE B

FILMOGRAFIA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Longas-metragens

Rio, 40 Graus (1955)

Brasil

Produção: Nelson Pereira dos Santos, Mário Barros, Ciro Freire Curi, Luis Jardim,
Louis-Henri Guitton, Pedro Kosinski (Equipe Moacyr Fenelon)

Distribuição: Columbia Pictures do Brasil

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos

Fotografia: Hélio Silva

Montagem: Rafael Justo Valverde

Música: Zé Kéti, Taú Silva, Moacir Soares Pereira, José dos Santos, Amado Régis

Elenco: Jece Valedão (Waldomiro), Glauce Rocha (a jovem empregada), Roberto Bataglin (artilheiro naval), Ana Beatriz (Maria Helena), Arinda Serafim (Dona Elvira), Cláudia Moreno (Alice), Antônio Novaes (Alberto), Modesto de Souza, Zé Kéti, Aloísio Costa, Domingos Páron, Al Ghiu, Jackson de Souza, Jorge Brandão, Geovan Ribeiro, Carlos Moutinho, Sady Cabral, Mauro Mendonça, Carlos de Souza, Renato Cosorte, Walter Sequeira, Pedro Cavalcanti, Valdo César, Arthur Vargas Júnior, Elza Viany, Edson Vitoriano, Nilton Apolinário, José Carlos Araújo, Haroldo de Oliveira, Escola de Samba da Portela, Escola de Samba Unidos do Cabuçu

Preto e Branco

100 minutos

Rio, Zona Norte (1957)

Brasil

Produção: Nelson Pereira dos Santos, Ciro Freire Curi

Distribuição: Lívio Bruni

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Fotografia: Hélio Silva

Montagem: Mario del Río e Nelson Pereira dos Santos

Música: Alexandre Gnatalli e Zé Kéti

Elenco: Grande Otelo (Espírito da Luz Soares), Jece Valadão (Maurício), Malu (Adelaide), Paulo Goulart (Moacir), Washington Fernandes (Figueiredo), Arthur Vargas Júnior (Honório), Zé Kéti (Aloar Costa), Haroldo de Oliveira (Norival), Laurita Santos (enfermeira), Maria Petar, Ângela Maria (como ela própria)

Preto e Branco

90 minutos

Mandacaru Vermelho (1961)

Brasil

Produção: Nelson Pereira dos Santos e Danilo Telles

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos

Fotografia: Hélio Silva

Montagem: Nelo Melli

Música: Remo Usai

Elenco: Nelson Pereira dos Santos (vaqueiro), Sônia Pereira (sobrinha), Jurema Penna (tia), Enéas Muniz, Ivan de Souza, Miguel Torres, José Teles, Luís Paulino dos Santos, Mozart Cintra, João Duarte, Mira

Preto e Branco

78 minutos

Boca de Ouro (1963)

Brasil

Produção: Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone, Copacabana Filmes Ltda

Produtores associados: Imbracine, Fama Filmes

Distribuição: Herbert Richers Produções Cinematográficas

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado na peça de Nelson Rodrigues

Fotografia: Amleto Daissé e José Rosa

Montagem: Rafael Justo Valverde

Elenco: Jece Valadão (Boca de Ouro), Odete Lara (Guigui), Ivan Cândido (repórter), Daniel Filho (Leleco), Maria Lúcia Monteiro (Celeste), Adriano Lisboa (marido de Guigui), Geórgia Quental (Maria Luíza), Maria Pompeu, Shulamith Yaari, Wilson Grey

Preto e Branco

102 minutos

Vidas Secas (1963)

Brasil

Produção: Herbert Richers, Danilo Trelles e Luiz Carlos Barreto

Distribuição: Sino Filmes

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance de Graciliano Ramos

Fotografia: José Rosa e Luiz Carlos Barreto

Montagem: Rafael Justo Valverde

Elenco: Átila Iório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinhá Vitória), Orlando Macedo (o soldado amarelo), Jofre Soares (proprietário), Gilvan e Genivaldo (as crianças), Baleia (a cachorra)

Preto e Branco

105 minutos

El Justiceiro (1967)

Brasil

Produção e distribuição: Condor Filmes

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance de João Bethencourt

Fotografia: Hélio Silva

Montagem: Nelo Melli

Música: Carlos Alberto Monteiro de Souza

Elenco: Arduíno Colassanti (Jorge, “El Justiceiro”), Emmanuel Cavalcanti (Lenine), Márcia Rodrigues (Araci), Adriana Prieto (Ana Maria), Álvaro Aguiar, Rosita Thomaz Lopes, Selma Caronezzi, Emilson Fróes, Thelma Reston, Olga Danitch, Octavio Bezerra

Preto e Branco

80 minutos

Fome de Amor: Você Nunca Tomou Banho de Sol Inteiramente Nua?
(1967)

Brasil

Produção: Herbert Richers e Paulo Porto

Distribuição: Herbert Richers

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Luís Carlos Ripper, inspirado na obra “História para se ouvir de noite”, conto de Guilherme de Figueiredo

Fotografia: Dib Lutfi

Montagem: Rafael Justo Valverde

Música: Guilherme Magalhães Vaz

Elenco: Leila Diniz (Ula), Arduíno Colassanti (Felipe), Irene Stefânia (Mariana), Paulo Porto (Alfredo), Manfredo Colassanti (psiquiatra do cachorro), Lia Rossi, Olga Danitch, Neville de Almeida

Preto e Branco

76 minutos

Azyllo Muito Louco (1971)

Brasil

Produção: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas e Produções Cinematográficas Roberto Farias

Distribuição: Ipanema Filmes

Direção: Nelson Pereira Santos

Roteito: Nelson Pereira dos Santos, inspirado no romance *O Alienista*, de Machado de Assis

Fotografia: Dib Lutfi

Montagem: Rafael Justo Valverde

Música: Guilherme Margalhães Vaz

Elenco: Nildo Parente (Simão Bacamarte), Isabel Ribeiro (Dona Evarista), Arduíno Colassanti (Porfírio), Irene Stefânia (Luzinha), Manfredo Colassanti (juiz de paz),

Nelson Dantas (sacristão), José Kleber (Crispim Soares), Ana Maria Magalhães (prima), Gabriel Arcanjo (capitão), Leila Diniz (Eudóxia)

Cor

83 minutos

Como Era Gostoso o Meu Francês (1972)

Brasil

Produção: Nelson Pereira dos Santos, K. M. Eckstein, L. C. Barreto Produções Cinematográficas e César Thedim

Distribuição: Condor Filmes

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos

Diálogo em tupi; Humberto Mauro

Fotografia: Dib Lutfi

Montagem: Carlos Alberto Camuyrano

Música: José Rodrix

Elenco: Arduíno Colassanti (Jean), Ana Maria Magalhães (Seboipepe), Eduardo Imbassahy Filho (Cunhambebe), Manfredo Colassanti (comerciante francês), José Kleber, Gabriel Arcanjo, Luiz Carlos Lacerda, Janira Santiago, Ana Maria Miranda, João Amaro Batista, José Soares, Maria de Sousa Lima

Cor

83 minutos

Quem é Beta (1973)

Brasil e França

Produção: Regina Filmes e Dhalia Film

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos

Fotografia: Dib Lutfi

Montagem: André Delage

Elenco: Frédéric de Pasquale (Maurício), Sylvie Fennec (Beta), Regina Rosemburgo (Regina), Dominique Rhule (Gama), Noelle Adam, Nildo Parente, Isabel Ribeiro, Manfredo Colassanti, Arduíno Colassanti, Luiz Carlos Lacerda

Cor

92 minutos

O Amuleto de Ogum (1975)

Brasil

Produção: Regina Filmes e Embrafilme

Distribuição: Embrafilme

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado no conto “O amuleto da sorte”, de Francisco Santos

Fotografia: Hélio Silva

Montagem: Severino Dadá e Paulo Pessoa

Música: Jards Macalé

Elenco: Ney Sant’Anna (Gabriel adulto), Anecy Rocha (Eneida), Jofre Soares (Severino), Maria Ribeiro (mãe de Gabriel), Emmanuel Cavalcanti (Sr. Baraúnca), Jards Macalé (Firmino), Erley José Freitas (Pai Erley), Francisco Santos (Chico), Antônio Carneira, Washington Fernandes (Gogó), Ylya Flaherty, Luiz Carlos Lacerda, Waldyr Onofre, Antônio Carlos Pereira, Flávio Santiago, Russo, Olney São Paulo, Clóvis Scarpino (Clóvis)

Cor

117 minutos

Tenda dos Milagres (1977)

Brasil

Produção: Regina Filmes e Roland Levinson

Distribuição: Embrafilme

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado

Fotografia: Hélio Silva

Montagem: Raimundo Higino e Severino Dadá

Música: Gilberto Gil

Elenco: Hugo Carvana (Fauto Pena), Sonia Dias (Ana Mercedes), Jards Macalé (Pedro Arcanjo jovem), Juarez Paraíso (Pedro Arcanjo adulto), Anecy Rocha (Dra. Edelweiss), Laurence R. Wilson (Dr. James D. Livingstone), Nildo Parente (Dr. Nilo Argolo), Jofre Soares (Coronel Gomes), Jorge Amorim (Tadeu Canhoto), Geraldo Freire (Gastão Simões), Severino Dadá (Dadá) Emmanuel Cavalcanti (Fernando Goés), Washington Fernandes (Pedrito Gordo), Nilda Spenser (a condessa), Jurema Penna (tia Eufrásia), Fernando Amado (Lu), Arildo Deda (Prof. Fontes), Geóva de Carvalho (Major Damião), Álvaro Guimarães (Astério), Gildásio Leite (Prof. Fraga Neto), José Passos Neto (Prof. Silva Virajá), Manoel Bonfim (Lídio Corró), Maria Adélia (Dona Emília), Janete Ribeiro da Silva (Rosa de Oxalá), Ana Lúcia dos Santos Reis (Dorotéia), Liana Maria Graff (Kirsi), Luís da Muriçoca (Pai Procópio), Guido Araújo (Prof. Calozano); participações especiais de Mãe Menininha do Gantois e os seguidores de seu terreiro, Mirinha do Partão e os seguidores de seu terreiro, Mãe Ruinhó de Ogum e os seguidores de seu terreiro, os seguidores do terreiro de Opô Afonjá, Mestre Pastinha Caribé, Prof. Cid Teixeira, Jenner Augusto, Calazans Neto, Santi Scaldaferrì, Mirabeau Sampaio

Cor

142 minutos

Estrada da Vida (1981)

Brasil

Produção: Vidafilmes Produções Cinematográficas Ltda

Distribuição: Embrafilme

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Francisco de Assis

Fotografia: Francisco Botelho

Montagem: Carlos Alberto Camuyrano

Música: Dooby Ghizzi

Elenco: Romeu J. Mattos (Milionário), José A. dos Santos (José Rico), Nádia Lippi (Madalena), Sílvia Leblon (Isabel), Raimundo Silva (Malaquias), José Raimundo (José Raimundo), Turíbio Ruiz (gerente do hotel), Marthus Mathias (Sr. Bráulio), José Marinho (Joaquim), José Reynaldo Cezaretto, Nestor Lima, Manfredo Bahia

Cor

104 minutos

Memórias do Cárcere (1984)

Brasil e França

Produção: L. C. Barreto Produções Cinematográficas, Regina Filmes e Embrafilme

Distribuição: Embrafilme

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, inspirado no livro *Mémorias do cárcere*, de Graciliano Ramos

Fotografia: José Medeiros e Antônio Luiz Soares

Montagem: Carlos Alberto Camumuyrano

Elenco: Carlos Vereza (Graciliano Ramos), Glória Pires (Heloísa), José Dumont (Mário Pinto), Tonico Pereira (Desidério), Lygia Diniz (Beatriz Bandeira), Ada Chaseliov (Olga Prestes), Waldyr Onofre (capataz cubano), Arruda (Jackson de Souza), Wilson Grey (Gaúcho), Jofre Soares (Soares), Nildo Parente (funcionário do governo), Ney Sant'Anna, Jorge Cherques, Marcus Vinícius, Fábio Barreto, Arduíno Colassanti, Tessy Callado, Stella Freitas, Ricardo Clementino, Antônio Amenjeiras, Jorge Coutinho, Procópio Mariano, Paschoal Villaboim, Waldir Seviotti, Denny Perrier, David Kleber, Oswaldo Nevia, Mário Petragila, Tião Ribas D'Avilla, Rafael Ponzi, Cláudio Baltar, J. Barroso, Cachimbo, Herbert Júnior, Cícero Santos, Chico Santos, Newton Couto, Sávio Rolim, Jayme Del Cueto, Rubens Abreu, Sandro Solviati, André Villon, Paulo Porto, Monique Lafond, Nelson Dantas, Fábio Sabag, Sílvio de Abreu

Cor

197 minutos

Jubiabá (1987)

Brasil e França

Produção: Regina Filmes, Embrafilme e Societé Française de Production

Distribuição: Embrafilme

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, inspirado no romance homônimo de Jorge Amado

Fotografia: José Medeiros

Montagem: Yvon Lemièrre, Yves Charoy, Catherine Gabrielidis, Sylvie Lhermenier e Alain Fresnot

Música: Gilberto Gil, Batatinha, Jorge Amado, Armando Sá, Miguel Brito, Jairo Simões, Zezinha Baiana

Elenco: Grande Otelo (Jubiabá), Antônio José Santana (Baldo jovem), Charles Baiano (Baldo adulto), Luís Santos de Santana (Baldo adolescente), Tatiana Issa (Lindinalva jovem), Françoise Goussard (Lindinalva adulta), Romeu Evaristo (Gordo), Betty Faria (Madame Zaída), Ruth de Souza (Tia Luíza), Zezé Motta (Rosenda), Raymond Pellegrin (juiz), Henri Raillard (Gustavo), Julien Guimar (Luigi), Jofre Soares (Mestre Manoel), Alexandre Marzo, Mário Gusmão, Livia Machado, Carlos Alberto Santana, Manfredo Bahia, Wilson Mello, Elaine Ruas, Edney Santana, Yumara Rodrigues, Eliana Pittman, Oscar da Penha, Leonel Nunes, Jurema Penna, Márcia Sant'Anna

Cor

107 minutos

A Terceira Margem do Rio (1994)

Brasil e França

Produção: Regina Filmes

Distribuição: Riofilme

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos inspirado nos contos “A terceira margem do rio”, “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “Sequência”, e “Fatalidade” da coletânea *Primeiras histórias*, de João Guimarães Rosa

Fotografia: Gilberto Azevedo e Fernando Duarte

Montagem: Carlos Alberto Camuyrano e Luelane Corrêa

Música: Milton Nascimento

Elenco: Ilya São Paulo (Liojorge), Sonia Saurin (Alva), Maria Ribeiro (a mãe), Bárbara Brandt (Nhinhinha), Jofre Soares (o homem bem-sucedido), Chico Diaz, Mariane Vicente, Henrique Rovira, Waldyr Onofre, Gilson Moura, Mário Lute, Vanja Orico, Laura Lustrosa

Cor

90 minutos

Cinema de Lágrimas (1995)

Brasil e Inglaterra

Produção: Meta Produções e British Film Institute

Distribuição: Riofilme

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, inspirado no livro *Melodrama: O cinema de lágrimas na América Latina*, de Silvia Oroz

Fotografia: Walter Carvalho

Montagem: Luelane Corrêa

Música: Tom Jobim

Elenco: Raul Cortez (Rodrigo), André Barros (o assistente Yves), Christiane Torloni (a mãe), Patrick Tannus, Cosme Alves Neto, Sílvia Oroz

Cor

93 minutos

Brasília 18% (2006)

Brasil

Produção: Regina Filmes

Distribuição: Columbia Tristar Films e Sony Films

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos

Fotografia: Edgar Moura

Montagem: Alexandre Saggese

Música: Paulo Jobim

Elenco: Carlos Alberto Riccelli (Dr. Olavo Bilac), Bruna Lombardi (Laura), Malu Mader (Georgesand Romero), Carlos Vereza (Silvio Romero), Nildo Parente (Gonçalves Dias), Othon Bastos (Martins Fontes), Mônica Keiko (Marília de Dirceu), Ney Sant'Anna (Gregório de Mattos), Karine Carvalho (Eugênia), Laura Lustosa (Maria Bilac Fontes), Déo Garcez (Tobias Barreto), Anselmo Vasconcelos (Coelho Neto), Ilya São Paulo (Lima Barreto), Ludy Montes Claros (Machado de Assis), Michel Melamed (Augusto dos Anjos), Arnaldo Marques (Joaquim Manuel de Macedo), Camilo Beviláqua (Rui Barbosa), Otávio Augusto (João do Rio), Ada Chaseliov (Cacilda Becker), Isabella (Madame Dias), Bete Mendes (Francisca

Gozaga), Evandro Mesquita (Paula Ney), Tônico Pereira (Emílio Menezes), Herbert Richers Jr. (Raimundo de Oliveira), Márcio Vito (estuprador)

Cor

90 minutos

Documentários e curtas-metragens

Juventude (1950)

Brasil

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Preto e Branco

45 minutos

Soldados de Fogo (1958)

Brasil

Produção: Nelson Pereira dos Santos

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos

Preto e Branco

93 minutos

Um Moço de 74 anos (1965)

Brasil

Produção: Jornal do Brasil

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Fotografia: Luiz Carlos Saldanha e Hans Bantel

Narração: Alberto Cury

Preto e Branco

11 minutos

O Rio de Machado de Assis (1965)

Brasil

Produção: Jornal do Brasil

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Fotografia: Hélio Silva e Roberto Mitilli

Narração: Paulo Mendes Campos

Preto e Branco

12 minutos

Cruzada ABC (1966)

Brasil

Produção: Alliance for Progress (Uis)

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Preto e Branco

9 minutos

Fala Brasília (1966)

Brasil

Produção: Ministério da Cultura e Instituto Nacional de Cinema Educativo

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Preto e Branco

12 minutos

Alfabetização (1970)

Brasil

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Cidade Laboratório de Humboldt (1973)

Brasil

Produção: Universidade Federal de Mato Grosso e Regina Filmes

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Fotografia Nelson Pereira dos Santos

Montagem: Severino Dadá

Narração: Samantha Lomba

Música: George André Tavares, Aloysio Aguiar, Villa-Lobos

Documentário sobre a Floresta Amazônica

Nosso Mundo (Repórteres de TV) (1978)

Brasil

Produção: Embrafilme

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelly Moreira

Fotografia: Antônio Luiz Soares

Elenco: Nildo Parente, Helber Rangel, Waldyr Onofre, Washington Fernandes

Cor

História sobre dois garotos perdidos na Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro

Um Ladrão (Insônia) (1981)

Brasil

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, inspirado no conto “Insônia”, de Graciliano Ramos

Fotografia: Jorge Monclar

Elenco: Ney Sant’Anna (o ladrão), Wilson Grey (Gaúcho, ladrão mais velho), Nádya Lippi (jovem mulher)

Cor

História sobre um jovem ladrão que rouba uma casa e permanece na cozinha para comer enquanto admira uma jovem mulher dormindo por perto

A Arte Fantástica de Mário Gruber (1982)

Brasil

Produção: Luce Filmes

Distribuição: O. M. Perez/Aurora Duarte Cinematográfica

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos

Fotografia: G. Arjones Abril

Montagem: Carlos Alberto Camuyrano

Narração: Drausio de Oliveira

Cor

8 minutos

Missa do Galo (1982)

Brasil

Produção: Regina Filmes

Coprodução: Embrafilme

Direção: Nelson Pereira dos Santos, inspirado no conto homônimo de Machado de Assis

Fotografia: Hélio Silva e Walter Carvalho

Montagem: Carlos Alberto Camuyrano

Música: Glauco Velasques

Elenco: Isabel Ribeiro (Conceição), Nildo Parente (o marido), Olney São Paulo (o jovem), Elza Gomes

Cor

35 minutos

História sobre a suposta sedução de um jovem por uma mulher casa na noite de Natal

A Música Segundo Tom Jobim (1984)

Brasil

Produção: Rede Manchete e Regina Filmes

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Cícero de Carvalho

Montagem: David Wasserman, Eduardo Mascarenhas, Marivaldo Kelsch

Fotografia: Paulo Corado, Marco Galvão, Amós de Oliveira

Música: Antônio Carlos Jobim

Cor

168 minutos

La Drôle de Guerre (1986)

França

Produção: Bertrand van Effenterre e Edwin Baily

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, livremente inspirado no diário de guerra de Raymond Queneau

Montagem: Christian Billette, Henri Herre e Anna Bertona

Cor

25 minutos

Casa-Grande e Senzala (2000-2001)

Brasil

Produção: Canal GNT, Regina Filmes, Videofilmes, Maurício Andrade Ramos e Márcia Pereira dos Santos

Distribuição: Riofilme

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Edson Nery da Fonseca e Nelson Pereira dos Santos, inspirado em *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre

Fotografia: José Guerra

Montagem: Júlio Souto

Música: Villa-Lobos

Capítulo 1: “O Moderno Cabral”

Elenco: Edson Nery Fonseca (professor), Vânia Terra (estudante), Fernando de Melo Freyre Filho (Gilberto Freyre jovem), David Carvalho de Oliveira (Gilberto Freyre criança)

Cor

57 minutos

Capítulo 2: “A Cunhã, Mãe da Família Brasileira”

Elenco: Edson Nery da Fonseca (professor), Gheuza Sena (estudante), Antônio Candengue (diretor), Cia. de Teatro Serafim

Cor

56 minutos

Capítulo 3: “O Português, Colonizador dos Trópicos”

Elenco: Edson Nery da Fonseca (professor), Ellyne Peixoto (estudante), Antônio Candengue (diretor), Cia. de Teatro Serafim

Cor

55 minutos

Capítulo 4: “O Escravo Negro na Vida Sexual da Família do Brasileiro”

Elenco: Edson Nery da Fonseca (professor), Helena Menezes (estudante), Antônio Candengue (diretor), Cia. de Teatro Serafim

Cor

58 minutos

Raízes do Brasil: uma Cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda (2004)

Brasil

Produção: Regina Filmes

Distribuição: Riofilme

Diretor: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Miúcha

Fotografia: Reynaldo Zangrandi

Montagem: Júlio Souto

Elenco: Marai Amélia Alvim Buarque de Holanda (Memélia), Heloísa Maria Buarque de Holanda (Miúcha), Sérgio Buarque de Holanda Filho (Sergito), Teresa Paris Buarque, Irene Paris Buarque, João Paris Buarque, Chico Buarque de Holanda, Severo Buarque de Holanda, Carlinhos Brown, Francisco Buarque de Freitas (Chiquinho), Maria do Carmo Buarque de Holanda (Piií), Paulo Vanzolini, Ana de Hollanda (Baía), Theo Rubio Buarque Guimarães, Sergio Buarque Guimarães, Ruth Buarque Guimarães, Antonio Candido, Cristina Buarque, Zeca Buarque Ferreira, Paulo Buarque Ferreira, Antonio Buarque Ferreira, Ana Buarque Ferreira, Maria do Carmo Holanda Ferreira (Piiizinha), Álvaro Augusto Buarque de Holanda, Bebel Gilberto

Cor

148 minutos

Português: a Língua do Brasil (2007)

Brasil

Produção: Regina Filmes

Diretor: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Domício Proença Filho

Elenco: Membros da Academia Brasileira de Letras

Cor

72 minutos

A Música Segundo Tom Jobim (2011)

Brasil

Produção: Regina Filmes

Distribuição: Sony Pictures

Diretor: Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim

Roteiro: Miúcha Buarque de Holanda e Nelson Pereira dos Santos

Montagem: Luelane Corrêa

Música: Paulo Jobim e a música de Antônio Carlos Jobim

88 minutos

A Luz do Tom (2012)

Brasil

Produção: César Cavalcanti

Diretor: Nelson Pereira dos Santos

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, Miúcha Buarque de Holanda

Fotografia: Maritza Caneca

Música: Paulo Jobim

88 minutos

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: Cena Muda e Cinelândia*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ALVARENGA, Ana Gabriela Saba de. Armanda Álvaro Alberto, Edgard Roquette-Pinto e Jonathas Serrano: Censores da Comissão de Censura Cinematográfica de 1932. In: *Anais do IX Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas "História, Sociedade e Educação no Brasil*. João Pessoa-PB, 31 de julho a 03 de agosto de 2012. p. 253-274. Disponível em: <http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe7/pdf/08-%20IMPRESSOS%20INTELECTUAIS%20E%20HISTORIA%20DA%20EDUCACAO/ARMANDA%20ALVARO%20ALBERTO,%20EDGARD%20ROQUETTE-PINTO%20E%20JONATHAS%20SERRANO.pdf>. Acesso em: 12/10/ 2014.
- ANDRADE, Ana Paula. *De Vidas Secas a Memória do Cárcere: um percurso de Nelson Pereira dos Santos*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual Paulista, Programa de Pós-Graduação em História, Franca, 2007.
- ARAÚJO, Guido. O humanismo no cinema brasileiro: homenagem aos 50 anos de *Rio, Quarenta Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. *Jornal da Jornada*, setembro de 2005, p. 4.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Annablume, 2004.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Vianny: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp/Editora 34, 1995.
- AZULAY, Tom Tob. Por uma política cinematográfica brasileira para o século XXI. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2007. p. 66-97.
- BERADA, Marcelo. *Manifesto por um cinema popular*. Rio de Janeiro: Cineclubes Macunaíma/Cineclubes Glauber Rocha/Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, 1975.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CALEIRO, Maurício. A crítica de cinema como agente histórico e a história canônica do cinema brasileiro. In: *Anais do VII Encontro Nacional de História da Mídia*. Unicentro, Guarapuava-PR, de 28 a 30 de abril de 2011. p. 1-14.
- CALIL, Carlos Augusto Machado de; MACHADO, Maria Tereza. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilmes, 1986.
- CATALÃ DOMÈNECH, Josep M. *A forma do real: introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Sumus, 2011.
- DEMETRIO, Everton. "Da diáspora". A formação dos estudos culturais e o deslocamento da questão cultural. *Cadernos Imbondeiro*, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 1, 2010.

- DIEGUES, Carlos. Um filme fundador. In: PAPA, Dolores (org.). *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil – Rio, 40 Graus 50 anos*. Rio de Janeiro: Onze de Sete Comunicações, 2005. p. 101-102.
- FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano: uma leitura*. Dissertação (Mestrado em Letras – Língua e Literatura Italiana), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura, São Paulo, 1982.
- _____. *Aculturação brasileira do neo-realismo: dois momentos*. Tese (Doutorado em Artes), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 1990.
- _____. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. Rio 40° e o cinema realista brasileiro dos anos 1950. In: MACHADO, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa (orgs.). *Estudos de Cinema Socine*: São Paulo: Annablume, 2006. p. 307-314.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 199-215.
- _____. Le film, objet culturel et le témoin de l'Histoire. *La Revue du Cinéma, Image et Son/Écran*, n. 364, p. 120-121, sept. 1981.
- FRANCO, Marília da Silva. *Rio, 40 Graus e o cinema independente*. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 1979.
- FREITAS, Jânio de. Daria outro filme a história da equipe de Rio, 40 Graus. In: PAPA, Dolores (org.). *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil – Rio, 40 Graus 50 anos*. Rio de Janeiro: Onze de Sete Comunicações, 2005. p. 89.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônicas do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- _____. *Companhia Cinematografia Vera Cruz: a fábrica de sonhos; um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista*. Tese (Doutorado em Linguística e Línguas Orientais), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Línguas Orientais, São Paulo, 1976.
- _____. *O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente: 30 anos de cinema paulista 1950-1980*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1980. Cadernos da Cinemateca, n. 4.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GARCIA, Miliandre. *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988*. Pesquisa realizada junto ao Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: 2009.
- _____. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004.
- GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o político e cultural (de 1950 a 1978)*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Dac, 1982.
- GOMES, Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvido*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- GUBERNIKOFF, Giselle. *O cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 1985.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 196/1970*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Disponível em: http://issuu.com/heloisabuarquedeholland/docs/impressoes_de_viagem. Acesso em 14/09/2013.

- IANNI, Octávio. O Estado e a organização da cultura. In: *Enciclopédia Civilização Brasileira*, n. 1, julho 1978. p. 216-241.
- JOHNSON, Randal. *Cinema Novo X 5: masters of contemporary Brazilian film*. Austin: University of Texas Press, 1984.
- _____; STAM, Robert. The Cinema of Hunger: Nelson Pereira dos Santos's *Vidas Secas*. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995. p. 120-127.
- LEFÉBVRE, Henri. Introduction a la modernité. *Revue Française de Sociologie*, n. 3, v. 4, p. 342-343, 1963.
- LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: *Cinema & História. Imagens. Cinema 100 anos*, n. 5, v. 31, p. 28-33, août./déc. 1995.
- LIMA, Pedro. Filmes para o Brasil e não para o mundo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1951.
- _____. Fragmentos do cinema brasileiro. *O Cruzeiro*, 7 de abril de 1956.
- LOPES, Oscar Luiz. *La Radio en Cuba*. Havana: Editora Letras Cubanas, 1985.
- LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes históricas*. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011. p. 111-153.
- MACHADO, Hilda. *Rio, 40º, Rio, Zona Norte: o jovem Nelson Pereira dos Santos*. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 1987.
- MALAFIA, Wolney Vianna. *Imagens do Brasil: O Cinema Novo e as metamorfoses das identidades nacionais*. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais), Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Rio de Janeiro, 2012.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MELO, Luis Alberto Rocha. Cinema independente no Brasil: anos 1950. In: HAMBURGER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico (orgs.). *Estudos de cinema SOCINE IX*. Rio de Janeiro: Fapesp; Annablume, 2008. p. 377-382.
- MELO, José Inácio Souza. *Congressos, patriotas e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debate*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1977.
- MOTA, Luís Alberto Rocha. *“Cinema independente”: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Tese (Doutorado em Comunicações), Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói, 2011.
- MOURÃO, Maria Dora. *Que viva Eisenstein!* Tese (Doutorado em Artes), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 1987.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2006. p. 235-290.
- NETO, Arthur Autran Franco de Sá. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese (Doutorado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Campinas, 2004.
- NOVAIS, Adauto. O debate ideológico e a questão cultura. *Enciclopédia Civilização Brasileira*, n. 12, junho 1979.
- O'GRANDY, Gerald. Entrevista com o cineasta. In: PAPA, Dolores (org.). *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil – Rio, 40 Graus 50 anos*. Rio de Janeiro: Onze de Sete Comunicações, 2005. p. 25-40.

- ORTIZ, José Mário. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAPA, Dolores (org.). *Nelson Pereira dos Santos: uma cinematografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Onze do Sete Comunicações, 2005.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984.
- PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1990.
- PEREIRA, Rodrigo. Como foi a primeira mostra internacional cinema do Brasil. *Revista Época São Paulo*, 18 de outubro de 2011. Disponível em: <http://epocasaopaulo.globo.com/cultura/como-foi-o-primeiro-festival-internacional-de-cinema-do-brasil/> Acesso em: 13/10/2014.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996.
- PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Uma grande cidade a 40 graus: o Cinema Novo e a representação crítica da modernidade urbana carioca (1955-1965). In: *Anais do XIV Encontro Regional da Anpuh-Rio: Memória e Patrimônio*. Unirio, Rio de Janeiro-RJ, de 19 a 23 de julho de 2010. p. 1-9.
- _____. *Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2013.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento e realização*. Lisboa: Arcadia, 1961.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- RAMOS, José M. Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- REIS, Cláudio. *Cultura popular, nação, comunismo*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Campinas, 2009.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- ROCHA, Glauber. O Cinema Novo. In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Partido Comunista, cultura e política cultural*. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, São Paulo, 1986.
- RUBBO, Deni Irineu A. Intelectuais, “romantismo revolucionário”, e cultura engajada no Brasil. *Aurora*, ano II, n. 3, p. 110-119, dez. 2008.
- SACHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. *Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria*, v. 10, n. 17, p. 15-40, jan./jun. 2007.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SANDLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Campinas: Papirus, 2012.
- SANJINÉS, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al Pueblo*. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1979.

- SILVA, Carolinne Mendes. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1960)*. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História Social, São Paulo, 2013.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume/Fapesp/Itaú Cultural, 2008.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- SOARES, Gláucio Ary Dillon. O Golpe de 64. In: SOARES, Gláucio Ary Dillon; D'ARAUJO, Maria Celina (orgs.). *21 Anos de Regime Militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1994. p. 9-51.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SOUZA, José Inácio Melo. *Ação e imaginário de uma ditadura*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Paulo, 1990.
- _____. *Congressos, patriotas e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005.
- SÜSSEKIND, Flora. *A revista de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- _____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.