

RIO, 40 GRAUS

A DISPUTA PELA IMAGEM DA CAPITAL DO BRASIL NOS ANOS DOURADOS

RIO, 40 GRAUS [100 DEGREES F]

THE DISPUTE ON THE IMAGE OF FORMER CAPITAL OF BRAZIL DURING THE GOLDEN YEARS

CARLOS EDUARDO PINTO DE PINTO | Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Professor do Departamento de História da PUC-Rio.

RESUMO

O filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1955, foi censurado e teve sua estreia proibida, por mostrar as favelas da então capital da República. Por meio da análise dos discursos de defesa e ataque da obra, bem como de algumas de suas sequências, o artigo se dedica a pensar a disputa pela imagem da cidade – e do país –, colocando em xeque a noção de “anos dourados”.

Palavras-chave: anos dourados; autoritarismo; cinema; Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Nelson Pereira dos Santos's *Rio, 40 graus* (1955) was censored and had its release forbidden for showing the slums of Brazil's former capital, Rio de Janeiro. Through the analysis of discourses in favor and against the movie, as well as some of its sequences, this article aims to reflect on the dispute regarding the representation of the city – and of the country –, questioning the idea of “golden years”.

Keywords: golden years; authoritarianism; cinema; Rio de Janeiro.

RESUMEN

La película *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) fue censurada y su debut fue prohibido por mostrar los barrios marginales de la entonces capital de la República. A través del análisis de los discursos de defensa y ataque de la película, así como de algunas de sus secuencias, el artículo está dedicado a pensar en la batalla por la imagen de la ciudad – y del país –, poniendo en cuestión la noción de “años dorados”.

Palabras clave: años dorados; autoritarismo; cine; Rio de Janeiro.

UM FILME PROIBIDO

A realização de *Rio, 40 graus* por Nelson Pereira dos Santos, em 1955, é considerada um marco na história das representações cinematográficas do Rio de Janeiro. Trata-se de um diálogo profícuo com o neorrealismo italiano, deixando para trás a imagem de paraíso nos trópicos que vigorava até então, em prol de uma representação mais realista do Rio. A obra foi considerada o ponto de partida para o surgimento do cinema moderno no Brasil (Xavier, 2001), marcando, sobretudo, os primeiros anos do cinema novo (Pinto, 2013).

O neorrealismo foi a principal alternativa ao cinema hollywoodiano no pós-guerra e propunha, em linhas gerais, a realização de filmes com poucos recursos, fora dos estúdios e usando não atores, de preferência aqueles que estivessem inseridos no contexto da narrativa. A ideia era registrar, sem enfeites, a “realidade” – o que, no caso do filme de Nelson, foi alcançado por meio do protagonismo de cinco meninos vendedores de amendoim, moradores de uma favela. Para completar o diálogo com o neorrealismo, a produção do filme foi realizada por meio de um sistema de cotas, que envolveu toda a equipe e amigos, e as sequências filmadas, quase integralmente, em externas.

A expectativa em torno dessa série de novidades era grande, mas foi frustrada por uma notícia impactante. Antes de conseguir chegar aos cinemas, o filme foi proibido – depois de já ter sido liberado pela Censura – justamente por ousar representar as favelas cariocas. Logo a obra se tornou o centro irradiador de um debate em torno da liberdade de expressão e o que seria a “verdadeira” face da, então, capital da República. Ironicamente, o Brasil vivia o décimo ano após o fim da ditadura de Vargas e podia desfrutar do retorno das instituições democráticas. A proibição ao filme demonstra o caráter ainda autoritário da política cultural do momento, dando contornos vagos e imprecisos ao conceito de democracia. Por outro lado, a campanha em favor de sua liberação, vitoriosa, demonstra que os tempos realmente haviam mudado.

Essa tensão entre autoritarismo e democracia é um dado precioso para a tarefa de repensar o epíteto de “anos dourados” para a década. Certamente, foram anos marcados pelo “aumento da prosperidade e [por] uma efervescência cultural” (o que lhe garantiu a boa fama), mas também pelo “crescimento da desigualdade que contribui para novas formas de críticas e conscientização das pessoas” (Burton, 2003, p. 206) – processo em que *Rio, 40 graus* é um dos agentes. Mesmo que o epíteto tenha sido construído *a posteriori* e seja mais associado a eventos localizados na segunda metade da década – os anos JK e o avanço da indústria de bens duráveis; os concursos de Miss iniciados em 1954; a vitória do Brasil na Copa do Mundo e o surgimento da bossa nova em 1958 –, vale notar que o período nasce sob o signo da esperança, no Brasil e no mundo. Tratava-se da inauguração da segunda metade do século XX, castigado por duas guerras mundiais, impulsionando a necessidade e a vontade de começar de novo, resgatando valores mais otimistas. No Brasil, como já indicado, havia o retorno da democracia e a instalação de um espírito empreendedor que procurava atingir, a todo custo, o desenvolvimento infraestrutural do país.

É certo que a censura ao filme destoava do clima democrático, mas ela pode ser compreendida, caso se pense no esforço em manter, à força, a imagem de harmonia e prosperidade que marcava a década. O autor da proibição foi o coronel Geraldo de Meneses Cortes, indicado pelo presidente João Café Filho – que assumira após o suicídio de Vargas, no ano anterior – ao cargo de chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP) (Salem, 1996). Em uma coletiva de imprensa, Meneses Cortes disse que o filme só apresentava “os aspectos negativos da capital brasileira” (Salem, 1996, p. 115), de forma desorganizada e miserável, sendo habitada por personagens que falavam na “pior gíria dos marginais” (Salem, 1996, p. 116). Ainda, o filme havia sido feito tão habilmente que só poderia servir “aos interesses do extinto PCB” (Salem, 1996, p. 115). Para “comprovar”, fazia comparações entre a linguagem cinematográfica usada por Nelson e alguns filmes “comunistas” que havia apreendido pouco tempo antes. Contudo, a observação mais visada pela crítica e pelos intelectuais foi sobre a suposta inverdade contida no título, afinal, segundo o coronel, o clima do Rio nunca teria chegado a 40 graus.

Pompeu de Sousa, uma figura de relevo no meio jornalístico, chefe da redação do *Diário Carioca* – um jornal de tiragem modesta, mas com acentuada influência política no Rio –, escreveu uma matéria na primeira página defendendo o filme. Vale notar a liderança do *Diário Carioca* no processo de modernização por que passaram alguns jornais brasileiros na década de 1950, privilegiando a objetividade em detrimento da defesa de opinião pessoal, o que só reforça o peso da campanha. Juntaram-se a Pompeu de Sousa figuras marcantes da cena cultural brasileira, como o crítico e cineasta Alex Viany e o escritor Jorge Amado, além de intelectuais e artistas franceses que escreveram uma carta apresentando votos de solidariedade. Todos enfatizavam as qualidades estéticas do filme, bem como seu caráter *realista*.

Nesse sentido, Moacir Werneck de Castro ironizava a atitude de Meneses Cortes: “os cariocas, para ele, constituem um harmonioso conjunto de pessoas que cheiram a perfume francês, que dirigem possantes automóveis americanos e se reúnem à noite, antes da *boite*, em apartamentos decorados pelos próprios comerciantes da rua Barata Ribeiro”.¹ Em outro ponto, ao se referir a um semanário não identificado em que imagens do filme apareciam dispostas ao lado de fotos de pequenos vendedores de amendoim “reais”, decretava: “São os mesmos personagens, é a mesma vida”. Teor semelhante tem a observação do escritor Aníbal Machado, realizada depois de uma sessão privada do filme, voltada para artistas e intelectuais, no MAM de São Paulo: “*Rio, 40 graus* é uma película que retrata o Rio de Janeiro, num sentido puramente expositivo”.

A campanha pela liberação coincidiu com um momento delicado da política brasileira, quando da articulação de um golpe para impedir que Juscelino Kubitschek (JK), recém-eleito presidente da República, assumisse o cargo. A arquitetura do plano coubera a Carlos Lacerda, afiliado à UDN (União Democrática Nacional), partido conservador que exercia oposição

1 A crítica, originalmente publicada na *Imprensa Popular*, em 1955, está disponível no catálogo organizado por Dolores Papa por conta dos cinquenta anos de *Rio, 40 graus*. Não há referência à página.

agressiva contra o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro, fundado sob a inspiração de Getúlio Vargas) e o PCB (Partido Comunista Brasileiro). Vale lembrar o envolvimento de Lacerda nos eventos que culminaram com o suicídio de Getúlio, um ano antes.

A candidatura de JK, e, principalmente, a do vice João Goulart (Jango), representava uma ameaça para a UDN, tanto pelo passado de Jango como ministro do Trabalho de Vargas quanto pelo apoio do PCB aos dois políticos. Cabe aqui apontar a força do PCB na capital, onde o partido tivera a sua melhor *performance* eleitoral, antes de ter sido posto na ilegalidade em 1947 – o que também denuncia o perfil polarizado do Distrito Federal (Ferreira; Dantas, 2000). Os desdobramentos da tentativa de golpe envolveram a participação das Forças Armadas, ameaças de bombardeio, deposições e um estado de sítio que perdurou entre 24 de novembro de 1955 e a posse de JK, em 31 de janeiro do ano seguinte.

A simpatia de Meneses Cortes pela UDN e o envolvimento de Nelson e outros membros da equipe de *Rio, 40 graus* na companhia em favor de JK ajudam a compreender os fortes laços que uniam a situação política à campanha de liberação do filme. Fora isso, num momento de fragilidade das instituições democráticas, a proibição de uma obra tende a ganhar mais relevo e gravidade. Em meio à crise descrita acima, os advogados Vitor Nunes Leal e Evandro Lins e Silva procuraram resolver a questão legalmente. Entraram com um mandado de segurança contra a portaria da proibição, alegando que tal iniciativa passava por cima da decisão do Serviço de Censura, único órgão que tinha autoridade constitucional para fazer tal interdição. O resultado da ação judicial, liberando o filme, saiu em 31 de dezembro de 1955.

Enfim, em março de 1956, *Rio, 40 graus* estreou em grande circuito, levando um número expressivo de pessoas às salas de cinema. Por ironia, a proibição acabou contribuindo para uma boa recepção, realizada num clima de muita expectativa. Como percebido à época, Meneses Cortes foi o maior difusor do filme. Segundo Nelson, no entanto, o entusiasmo durou pouco, pois muitos desavisados achavam que a obra tinha sido proibida por ter cenas com mulheres nuas. Ainda assim, o filme se pagou na bilheteria e recebeu os prêmios de melhor direção, filme e argumento do Distrito Federal. O diretor ganharia também no Festival de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia, o prêmio de jovem realizador, o que deve ter proporcionado a Meneses Cortes um leve sabor de vitória. Afinal, eram tchecos os filmes comunistas aos quais ele comparava *Rio, 40 graus*...

UM RÁPIDO PASSEIO POR UMA CIDADE QUENTE

A recepção ao filme, apresentada anteriormente, é uma ótima oportunidade para o deslindamento de seu espaço de comunicação (Odin, 2011), entendido como o circuito social em que são construídos seus sentidos. A partir desse ponto, vale buscar alguns elementos narrativos e diegéticos que permitam completar o circuito de interpretação, focando nos elementos narrativos elencados pela recepção.

A diegese de *Rio, 40 graus* acompanha um dia na vida de cinco meninos moradores de uma favela, que atravessam diversos espaços da urbe. Ao cruzarem com um número relativamente alto de personagens, tanto no “morro” quanto no “asfalto”, esses meninos permitem

que o filme “desenhe” as características da favela, lugar de onde saem, e do restante da cidade. Fazem parte desse jogo de oposição elementos identitários tais como o samba, o futebol, a praia, a presença de estrangeiros e de migrantes, a política e mais.

Dados os limites deste trabalho, preferi fechar o foco no contraste que a narrativa desenha entre a favela e alguns ícones urbanos do Rio, vulgarmente referidos como “cartões postais”. É preciso demarcar, de partida, que a apropriação dessas imagens pelo filme se dá de forma inovadora. Em vez da estática e distância de uma fotografia convertida em souvenir, ao longo da narrativa eles são solicitados como *lugares* que abrigam e propiciam o drama. A narrativa se esforça por apreender a “carne” dessas imagens que representariam facilmente a dimensão pétrea da cidade – para fazer referência ao título de Richard Sennet, *Carne e pedra* (2008) –, mas eclipsariam o calor de seus conflitos sociais.

O filme constrói cenas na Quinta da Boa Vista, no Pão de Açúcar, no Maracanã e, nas duas sequências que analiso em seguida, no Cristo Redentor e em Copacabana. A partir de agora, procuro refletir sobre o porquê da escolha desses lugares – tendo em vista a força que já possuíam no imaginário social da cidade – e o papel que desempenham na narrativa, de acordo com a forma como se dá a sua representação.

No início da sequência que incluirá o Cristo Redentor na narrativa, dois meninos vendedores de amendoim conversam na escadaria que dá acesso ao monumento. É preciso lembrar que os meninos são os “cicerones” da narrativa em seu passeio pela cidade, sendo os primeiros personagens a entrar em cena, logo após a sequência de abertura do filme. A presença deles no alto do Corcovado, portanto, remete a esta situação previamente exibida – sabemos quem são e os valores que representam. Um deles está sentado e só vemos o seu rosto no quadro. O outro, de pé, deixa entrever, acima de sua cabeça, a estátua do Cristo Redentor – de costas e mal enquadrada, sendo impossível ver a cabeça inteira. O menino que está sentado diz, com o olhar perdido na paisagem: “Quería tá lá, no Maracanã...”. O outro abre os braços, joga o corpo um pouco para frente, dizendo: “Se eu fosse o Super-Homem dava um pulo daqui e ia cair bem no meio do estádio”. Ele usa uma camisa branca e, quando se movimenta, cobre parcialmente a vista do Cristo – que, por conta da fotografia em p&b e da luz estourada, também parece estar “vestido” de branco. A ação resulta numa correspondência mimética entre o menino e a estátua, também de braços abertos.

É nesse momento que chega um *cadillac* trazendo o sr. Durão, um suplente de deputado que visita a capital e será seduzido por Maria Helena, bela moça de classe média, moradora de Copacabana. O vendedor de amendoim se aproxima correndo do grupo e é escoraçado pelo político, que diz estar ali para cumprir uma promessa. Trata-se de um dado interessante, já que, embora seja mais procurado como possibilidade de fruição estética – do ícone e da paisagem –, a função religiosa também se associa ao monumento. Leila Grinberg (1999, p. 72) defende que a construção do Cristo “limita o território da cidade (ou do país, por extensão, porque símbolo do país) como território católico”.

Situada no alto do morro do Corcovado, a escultura foi inaugurada em 1931, por esforços da Igreja Católica – que mobilizou os brasileiros no projeto de construção de um monumen-

to católico na capital do país. Trata-se de uma escultura de trinta metros (mais oito de pedestal), em estilo *art déco*, assinada pelo brasileiro Carlos Oswald (responsável pelo desenho), com colaboração do francês Paul Landowski, que desenvolveu os braços e o rosto.

Concorrendo com o Pão de Açúcar como símbolo nacional, também está associado à monumentalidade da natureza brasileira. Afinal, embora imagens isoladas do Cristo não sejam raras, é mais comum haver a associação de sua imagem à do morro sobre o qual se encontra, além das fotos aéreas que exibem, aos pés da estátua, a complexidade geográfica da paisagem natural carioca. Além disso, o fato de a estátua representar uma figura divina reforça tal leitura: “Se o Rio, historicamente, pode ser pensado como promessa de um paraíso, com a construção do Cristo não só estamos mais uma vez diante da ratificação deste sonho, como em frente à imagem de um deus que contempla sua criação” (Pereira, 2000, p. 326).

Já Copacabana vivia, na década de 1950, o seu auge como a “princesinha do mar”. Primeiro espaço da cidade a ser apropriado como balneário, sua crescente ocupação – catalisada pela especulação imobiliária – imprimiu ao estilo de vida carioca muitos dos adjetivos que lhe são aplicados até hoje. Durante muito tempo, o bairro ditou ao resto do país “as novas modas do consumo: primeiro *fast-food* (1952), primeiro supermercado (1955), primeiras lojas de eletrodomésticos [...]” (Enders, 2009, p. 261).

No filme, Jorge, um dos meninos favelados, está nas areias de Copacabana quando perde seu material de trabalho por conta de um acidente causado por Bebeto, um “rato de praia” que se recusa a pagar pelo prejuízo. Em seguida, Bebeto é apresentado como um “caçadores” que namora Maria Helena, a “moça de fino trato” que não se furta à prostituição se o montante oferecido for alto o suficiente para manter seus hábitos burgueses. Na sequência analisada, é ela quem seduz o sr. Durão. Aqui, ela e o namorado estão se bronzeando nas areias de Copacabana, enquanto interagem com outros *tipos sociais* que, na década de 1950, eram considerados imorais: um homossexual e uma desquitada.

As personagens deitadas nas areias são frívolas, conversam sobre assuntos mundanos e não se compadecem do menino Jorge, representante da exclusão social. Mais do que não se compadecerem da pobreza, as personagens parecem incomodadas por sua presença, que “polui” o espaço de prazer. Por exemplo, quando Bebeto é abordado por Jorge, ordena com violência que o menino se afaste. Em seguida, é interpelado por um homem bem vestido. Ao saber de Bebeto que o “malandrinho” queria lhe “dar um golpe”, o homem comenta em tom afetado: “são uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua”.

A narrativa então faz um corte para uma cena no barraco onde se encontra a mãe de Jorge, uma mulher adoentada que recebe ajuda de uma vizinha que veio trazer comida e arrumar a casa. Enquanto conversam, descobre-se que ambas são lavadeiras que sustentam suas famílias com esse ofício. Trata-se, evidentemente, de um “embate” com a cena anterior. A proposta é reforçar, através do corte da montagem, o contraste entre a fala do homem (sobre a irresponsabilidade dos pais) e a “verdade” que ele desconhece: a extrema carestia só é suportável porque amenizada pela solidariedade. Assim, a representação da “vida fácil” localizada, mais do que no asfalto, nas areias, se opõe simetricamente ao universo de trabalho, companheirismo e desprendimento representado pela cena no barraco.

DENTRO, MAS FORA DA CIDADE

Através da análise dessas sequências, é possível perceber no filme uma leitura da favela como uma face distinta da vida na cidade, enquanto um lugar em que resistem os valores positivos de cooperação, amizade e altruísmo. Como uma espécie de “vingança” perpetrada pela narrativa, os vendedores de amendoim – que estão “fora” – são interpostos, aparecendo em primeiro plano, a todos os “cartões postais”, que simbolizam o “dentro”. É uma espécie de “contaminação” da paisagem pelas personagens que evidenciam a exclusão social. Ao espectador, refém da construção visual que a narrativa lhe proporciona, não há escapatória: é impossível ver o Rio dos cartões postais sem ver também os pequenos moradores das favelas.

O caso do Cristo Redentor é ainda mais significativo, pois o garoto literalmente se sobrepõe ao monumento, assumindo a mesma posição que a estátua. Sua disposição no quadro, de braços abertos – como a escultura – cria um entrecruzamento de imagens e signos bastante eloquente. Embora não seja uma imitação proposital, pois em seu discurso ele afirma querer ser o Super-Homem – e aqui se deve levar em conta que o super-herói evocado voa com os braços esticados para frente e não para os lados –, em termos visuais essa sobreposição agrega muitos sentidos à narrativa. Em contraposição às figuras excelsas que evoca, o menino surge imerso na miséria de ser humano e terráqueo: pesado e limitado.

Outro dado que vale destacar é a força que a natureza ocupa na constituição de Copacabana e do Cristo. Embora surjam como exemplos de domínio técnico – afinal nenhum deles se mostra acessível sem uma dose de urbanismo – estão longe de significar um aniquilamento da natureza pelos processos de urbanização. Ao contrário, reforçam a superioridade do elemento natural sobre o construído, quando se pensa em termos de força de representação no imaginário carioca e brasileiro. Isso porque, mesmo que elementos *construídos* façam parte do “cenário”, as pessoas estão lá, em última instância, para fruir a natureza. Seja através do prazer *voyeurístico* da vista, seja pelo mergulho – literal – no hedonismo da praia.

A apreensão da natureza americana e, em particular, a do Rio, como “paraíso nos trópicos”, remonta ao século XVI e, tendo passado por inúmeros processos de resignificação, está presente ainda hoje em discursos vários sobre a cidade. Em *Rio, 40 graus* essa imagem é contrabalançada pelos meninos, constantemente expulsos ou impedidos de entrar no “paraíso”.

QUAL CIDADE REPRESENTAR?

O Rio de 1955 era uma cidade ambígua, que oferecia argumentos abundantes tanto a Nelson Pereira dos Santos quanto a Meneses Cortes. Apesar de claudicante – sofrendo do complexo de inferioridade diante do processo de modernização de São Paulo, empreendido por conta de seu Quarto Centenário – seu protagonismo como laboratório de experiências urbanísticas e criações culturais ainda era mantido. Importante notar que este é um dos traços mais fortes da capitalidade carioca, e uma das bases de sustentação de sua capacidade de representar o país (Azevedo, 2002). No entanto, a cidade sofria com o aumento das favelas, encaradas como “chagas” em sua paisagem, uma flagrante ameaça à sua capitalidade.

Afinal, como conjugar a abertura ao novo – sobretudo em termos de experimentos urbanísticos – com uma exibição da miséria tão explícita quanto permite a altitude do relevo?

Caso se atenha apenas a esse contraste, a escolha de Nelson Pereira por filmar as favelas poderia pressupor tão somente um interesse em exibir uma dimensão mais realista da cidade, o que se configuraria como uma denúncia social. Contudo, menos que “apenas” mostrar uma favela, a obra constrói uma interpretação sobre ela. Embora não sejam deixados de lado, os aspectos que evidenciam a carestia convivem com elementos pitorescos que reforçam o espírito comunitário. Trata-se de um dado que torna o processo mais instigante, já que a favela pode ser lida, ao mesmo tempo, como entrave à capitalidade e como um de seus alicerces.

Para compreender essa dubiedade é preciso voltar ao Estado Novo, percebendo-se que, em paralelo às remoções e ações de controle, havia uma proposta de apropriação das manifestações culturais produzidas nas favelas, de forma a construir uma nova ideia de nacionalidade. Pela perspectiva de Lúcia Lippi de Oliveira (2000, p. 144), “a junção de símbolos e agências culturais produz a construção de um ‘caráter’ carioca que, muitas vezes, aparece e é divulgado como o caráter nacional”. Por certo, a favela em si não é o elemento aglutinador, mas muitos dos aspectos desse “caráter carioca” estão associados a ela, como o samba e o Carnaval.

Na valorização das favelas, entretanto, Vargas não estava só: o PCB também se interessaria, mas de forma diferenciada. Caso se considere o exemplo do samba, que na perspectiva do governo era um produto *nacional* – e, portanto, deveria ser reconhecido e consumido por todos os brasileiros –, para os comunistas ele deveria ser considerado um produto *popular*, devendo permanecer com a *classe* que o produzia, sendo uma de suas forças de atuação (Guimarães, 2009).

Enfim, a presença da favela em *Rio, 40 graus* pode ser entendida, por um lado, como um ataque à capitalidade, se configurando em um espaço que pareceria mais próximo à realidade que o imaginário hedonista associado à capital. Tal leitura está na base da reação de Meneses Cortes que, como outros atores sociais, encarava as favelas como um problema a ser resolvido e sobre o qual se deveria manter alguma discricção. Por outro lado, o filme também permitia que ela fosse vista como um lugar privilegiado, em que a vocação do Rio para “cadinho” da nação se realizava. Aqui, as políticas culturais da Era Vargas e do PCB se aproximavam.

Como abordarei mais adiante, o olhar de Nelson Pereira dos Santos está coadunado com o do PCB, mas não diria que o filme seja resultado apenas dessa perspectiva. A política cultural de Vargas também se faz presente, mesmo que não totalmente acatada. É fundamental ter em conta que os efeitos de tal política, extremamente bem articulada, não se desvanecem junto com o governo que a engendrou. Se o apelo de um samba-exaltação ainda se mostra potente no século XXI, que dirá de um sujeito que passou parte da infância e da adolescência sob o regime ditatorial de Vargas, caso de Nelson? Fora isso, ainda que os objetivos fossem diferentes, parece tênue a linha que separa a noção de *cultura nacional*, na perspectiva do Estado Novo, e de *cultura popular*, como defendida pelo PCB. Ao conceber e realizar o filme em meio a essas polaridades, Nelson reelaborava a cidade com vistas à defesa de uma *cultura nacional-popular*, mobilizando os imaginários disponíveis e os entrecruzando em sua percepção.

O OLHAR DE MENESES CORTES

Meneses Cortes vinha, desde a década de 1930, construindo uma carreira militar que a partir de então enveredaria para o campo da política, de onde não sairia até sua morte, em 1962, em um desastre aéreo. Seria ainda eleito deputado federal pela União Democrática Nacional (UDN), no qual chegaria a ser vice-líder e mesmo líder por um curto período. Já no fim da década de 1950, com a confirmação da transferência da capital para Brasília, desempenhou um papel importante no processo de decisão do destino que o Rio de Janeiro teria depois de perder o posto de capital.

É certo que ser militar e político não é garantia contra um olhar obtuso, mas de fato esse não parece ser o caso do secretário de Segurança da capital, como indica sua atuação após os eventos envolvendo a proibição do filme. Com base nesse percurso, pode-se inferir que não se tratava de um “imbecil” ou de um “louco”, ou qualquer outro termo pejorativo que poderia caber à sua figura no calor da hora da defesa do filme de Nelson. Considero mais adequado interpretar a atitude do coronel como sintoma de um olhar específico lançado à sociedade e à capital – sem querer, com isso, minimizar sua responsabilidade sobre a ação autoritária de que lançou mão.

É compreensível que uma figura conservadora como Meneses Cortes, responsável pelo papel de manter a segurança da capital, apesar de consciente de todos os males, acreditasse que, na hora de filmá-la, deveriam ser enfocados somente os seus aspectos positivos. Vale lembrar o comentário irônico de Moacir Werneck Castro, citado anteriormente, em que ridiculariza a visão de cidade que o coronel teria – pessoas bem vestidas e refinadas, desfrutando dos prazeres oferecidos por Copacabana. Não à toa, esses traços caricaturais poderiam ser associados, no imaginário, à ideia de “anos dourados”.

Outro ponto a destacar é o fato de se tratar de cinema, uma espécie de vitrine capaz de exibir o país para o mundo. É provável que os problemas em si não preocupassem tanto o coronel quanto a exibição dos mesmos. Assim, Meneses Cortes desejava para o Rio aquela representação aparentemente despolitizada que a cidade vinha tendo até então. Mesmo que o tema da liberdade presente na filmografia associada à cidade pudesse desagradar ao coronel – ainda hoje é comum que bandidos cinematográficos escolham o Rio como um abrigo eficiente contra a ação da lei –, não parece haver de sua parte qualquer problema em relação à imagem cristalizada de cidade com vocação para a beleza e o prazer. Por outro lado, segundo sua perspectiva, o tema da exclusão social merecia ser interdito e essa postura não parece estar dissociada de certa reserva em relação a um discurso que pudesse enaltecer os pobres, o que certamente lhe “cheirava” a comunismo.

Quando proibiu *Rio, 40 graus*, a atuação de Meneses Cortes ainda não estava associada a uma política partidária, mas já apresentava assumida posição anticomunista, um dos traços que poderia caracterizar a UDN, partido que o acolheria pouco tempo depois. Deve-se ressaltar, inclusive, que sua atuação política como chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), em especial a sua atitude em relação ao

filme, impulsionou sua carreira, o que demonstra que não estava só em sua empreitada. Segundo Helena Salem, baseada em entrevistas realizadas com Nelson Pereira dos Santos, o motivo da proibição do filme foi um aviso recebido pelo coronel de que se tratava de uma obra de comunistas, com apoio financeiro de Moscou (Salem, 1996). A sua postura, portanto, rebatia a da UDN, que nesse momento tentava impedir as posses de JK e Jango, apoiados pelo PCB. A liberação do filme e a chegada dos novos governantes ao poder significariam, portanto, uma vitória para os comunistas. Assim, além de estar comprometido com um olhar mais benevolente sobre a capital, Meneses Cortes também se mostrava atento ao seu dever de “protegê-la” contra perigos diversos – comunismo incluso, obviamente.

O OLHAR DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Dado indissociável do alinhamento do Brasil ao bloco capitalista durante a Guerra Fria, nesse momento o PCB atuava na clandestinidade. Nelson era um de seus membros desde a adolescência, quando entrara para a Juventude Comunista. Não sem motivo, o seu olhar sobre a capital era bem diferente do de Meneses Cortes. Nascido em São Paulo em 1928, o cineasta estava prestes a completar 27 anos de idade e *Rio, 40 graus* era o seu primeiro longa-metragem. Formado em direito pela Universidade de São Paulo, nunca tinha exercido a profissão. Como muitos cineastas brasileiros do período, abandonara uma carreira considerada mais séria e rentável em nome do desejo de fazer cinema.

Viria para o Rio – onde ainda vive – a convite de Ruy Santos, documentarista também vinculado ao PCB, que tentava fazer seu primeiro longa-metragem de ficção, jamais finalizado. Em entrevista de 2007, Nelson lembra os primeiros contatos com uma favela, que antecederam e marcaram a realização de *Rio, 40 graus*: “foi então que conheci a verdadeira feijoada carioca e a roda de samba. Era um espaço humano acolhedor, rico, brasileiro e diferente. E eu, um paulista meio cru, não me contive: ‘isso é o filme’” (Santos, 2007).

Mesmo que esse comentário guarde uma distância de mais de cinquenta anos da concepção da obra – o que dá espaço suficiente para inúmeras reelaborações da memória – ainda assim ele pode ser encarado como uma pista para o olhar de Nelson. Recém-chegado à capital do país, o cineasta não relata seu encanto pelas belezas dos cartões postais, mas sim pelo aspecto *brasileiro* das favelas. É, portanto, nos espaços mais representativos da exclusão social que ele vê a riqueza antropológica do “ser brasileiro”.

Apesar de Nelson ser categórico ao afirmar que o PCB se recusou a apoiar seu filme, considerado apenas uma “aventura” inconsequente, não é desprezível sua formação ideológica. Mesmo atuando na clandestinidade, o PCB contava com inúmeros simpatizantes entre a elite intelectual e artística do país. Entre suas ideias, a defesa de um nacionalismo calcado na aproximação, por parte dos intelectuais, de elementos do povo, considerados a encarnação simbólica da nação. Claro que, como adiantado acima, a essa leitura também deve ser acrescentada uma visão antropológica, difundida pelo Estado Novo, que via na miscigenação e nos seus vestígios culturais, os verdadeiros traços nacionais.

ALÉM DO OLHAR VENCEDOR

A proibição de *Rio, 40 graus* e a imediata campanha de liberação permitem refletir sobre temas diversos da pauta política do Brasil da década de 1950, entre eles o mais evidente é, por certo, o direito de expressão. Através de uma ação autoritária, que destoava do clima democrático de então – cujos limites bem claros eram percebidos pela intolerância aos comunistas –, o coronel Meneses Cortes provocou um debate sobre o direito de representação, sem dúvida no campo da política e das ideologias, mas também, em última instância, no plano da visualidade. Tanto quanto a liberdade de filmar, o que estava em jogo era que imagem de cidade construir. O que se disputava nessa batalha era, enfim, o direito à imagem da cidade. Mais especificamente, o direito a decidir qual aspecto da capitalidade do Rio deveria figurar nas telas.

Menos que saber qual olhar saiu vencedor – cuja resposta é simples, já que o filme foi liberado, exibido, premiado e continua reconhecido ainda hoje –, acredito que o mais importante seja reforçar os contornos do que estava em jogo. Assim, a análise dos olhares se apresenta como uma oportunidade de compreender a *apropriação* (Chartier, 1989) do filme – as formas como seus sentidos foram socialmente construídos, bem como as práticas que gerou. Ainda – por se tratar especificamente de um filme urbano –, os debates desenvolvidos a partir de sua proibição são pistas interessantes para se perceber as outras leituras da urbe que eram oferecidas à representação durante o período de concepção do filme e que poderiam ter sido abordadas, mas permaneceram fora de seu “enquadramento”. Por certo, é a favela o eixo central dessa disputa sobre o que mostrar e o que ocultar, e a observação sobre o que se esperava dela permite distinguir com precisão os dois olhares.

Meneses Cortes seguiu uma linha de interpretação que encarava a favela como “um problema social, estético, higiênico, urbanístico e policial” (Perez, 2007, p. 251). É preciso, aqui, reforçar que o coronel lê a cidade de acordo com a noção de ‘anos dourados’, tendendo a reforçar os traços de hedonismo e modernidade vinculados a essa interpretação. Nelson e os defensores de seu filme, por sua vez, tinham “uma visão que enaltecia a cultura musical e artística do favelado e a sua luta diária pela sobrevivência” (Perez, 2007, p. 251).

De um lado, uma visão de cidade excludente, que preferia uma “vida de cartão-postal”, uma espécie de “capital dos anos dourados”. De outro, um olhar mais complexo, que não negava a dimensão hedonista da urbe, mas incorporava a exclusão social a tal “realidade”. Entre um olhar e outro, amarrada pelas tramas da cultura e esgarçada nas tensões das disputas pela construção de sentidos, estava a cidade.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, André Nunes de. A capitalidade do Rio de Janeiro: um exercício de reflexão histórica. In: _____. *Seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002.

- BURTON, Julianne. Repensando os anos 50. *CINEMAIS*: Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 34, p. 201-212, abr./jun. 2003.
- CHARTIER, Roger. Le monde comme représentation. *Annales*, v. 6, nov./dez. 1989.
- ENDERS, Armelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2009.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; DANTAS, Camila Guimarães. Os apaziguados anseios da terra carioca: lutas autonomistas no processo de redemocratização pós-1945. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- GRINBERG, Lucia. República católica: Cristo Redentor. In: KNAUSS, Paulo (coord.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular (1945-1950)*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 2009.
- MACHADO, Aníbal. "Rio, 40 graus" deveria ser exibida nas escolas públicas. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 8 out. 1955. Recorte disponível na pasta P.279/1-34, na biblioteca da Cinemateca Brasileira, São Paulo.
- ODIN, Roger. *Les espaces de communication: introduction à la sémio-pragmatique*. Paris: Presses Universitaires de Grenoble, 2011.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. Cultura urbana no Rio de Janeiro. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- PAPA, Dolores (org.). *Diretores brasileiros / Mostra Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil – Rio, 40 graus 50 anos*. Rio de Janeiro: CCBB-SP; UFRJ, 2005. (catálogo).
- PEREIRA, Margareth da Silva. Corpos escritos: a variação do ser carioca e a tentação do monumental. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Topbooks, 2000.
- PEREZ, Maurício Dominguez. *Lacerda na Guanabara: a reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.
- PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Rio que não é rio, imagens: a representação da modernidade urbana carioca no cinema brasileiro entre 1955 e 1970. *RECine*. Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 10, n. 10, p. 92-103, 2013.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos. *Estudos Avançados*, v. 21, n. 59, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf>>. Acesso em: 3 mar. 2012.
- SENNET, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Recebido em 30/11/2014

Aprovado em 19/1/2015