

# ***Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte:* apresentação do campo do cinema brasileiro**

## **Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte: *presentation of the field of Brazilian Cinema***

■ PEDRO VINICIUS ASTERITO LAPERA \*

Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro – RJ, Brasil

### RESUMO

Este artigo pretende apresentar uma discussão em torno dos filmes *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos. Analisaremos como, a partir de um fato inusitado na recepção de *Rio, 40 Graus* – a censura do então chefe de polícia Menezes Cortes – foi possível trazer ao público o debate empreendido no campo do cinema brasileiro sobre as dificuldades enfrentadas pelos produtores nacionais e sobre as imagens do povo brasileiro que os filmes deveriam veicular. Ainda, avaliaremos como alguns agentes ligados ao campo do cinema – que se encontrava em formação desde o fim dos anos 1940 – foram sendo considerados publicamente como intelectuais aptos a retratar a realidade brasileira em suas obras.

**Palavras-chave:** Nelson Pereira dos Santos, cinema brasileiro, Rio – 40 Graus, Rio – Zona Norte

### ABSTRACT

This article intends to present a discussion about *Rio, 40 Graus* (1955) and *Rio, Zona Norte* (1957), both films directed by Nelson Pereira dos Santos. We will analyze how it was possible to bring the public a debate undertaken in the field of Brazilian film about the difficulties faced by domestic producers and on images of the Brazilian people that movies should convey, from an unusual fact in receipt of *Rio, 40 Graus*: the censorship of the police chief Menezes Cortes. Yet, we will examine how some agents connected to the field of cinema – which had been in formation since the late 1940s – were openly considered as being able to portray the Brazilian reality in his works as intellectuals.

**Keywords:** Nelson Pereira dos Santos, Brazilian Cinema, Rio – 40 Graus, Rio – Zona Norte

\* Doutor em Comunicação pelo PPGCOM-UFF e pesquisador vinculado ao Núcleo de Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional (FBN-MinC). E-mail: plapera@gmail.com; pedro.lapera@bn.br

**A**PÓS SESSENTA ANOS da produção de *Rio, 40 graus*, é impossível não constatar que o filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos transformou-se em um marco no debate estético e político sobre cinema brasileiro. Visto em retrospectiva, forma com *Rio, Zona Norte* a primeira fase da longa carreira cinematográfica que teria o diretor nas décadas posteriores, além de uma importante referência intelectual para cineastas das gerações seguintes.

Um dos pontos que mais chamou atenção e que suscitou muitos debates à época do lançamento de *Rio, 40 graus* é a apresentação de imagens da população carioca que, metonimicamente, representaram o povo brasileiro, sendo isso explorado também em *Rio, Zona Norte*. Bastante ancoradas no paradigma do neorealismo italiano, as realizações de Nelson Pereira dos Santos optaram por locações externas que retratassem paisagens urbanas (tais como as favelas, o Maracanã, a Central do Brasil) e pela escolha de protagonistas vindos do povo (o menino vendedor de amendoins, o sambista) para encenar seus dramas.

Em paralelo, vários Congressos relacionados ao cinema brasileiro ocorreram entre o final da década de 1940 e o lançamento de *Rio, Zona Norte* (em 1957) em São Paulo e no Rio de Janeiro. Neles, expuseram-se os problemas a que os cineastas brasileiros eram submetidos: ausência de incentivos à produção, a falta de uma reserva de mercado para filmes nacionais (que poderia ajudar a financiar futuros filmes), a pouca predileção do público pelos filmes brasileiros – e se cogitaram algumas medidas para incentivar realizações nacionais.

Diante desse quadro, necessitamos compreender como o cinema brasileiro encontrava-se no processo de formação como um campo. No período que engloba o fim da década de 1940 e o início da década seguinte, iniciou-se a contestação do pressuposto de que o cinema era meramente uma atividade econômica e os críticos dessa posição engajaram-se em afirmá-lo enquanto um domínio da cultura. Essa movimentação teve como marco a crise do modelo industrial que tentava impor-se no Brasil com as experiências da Atlântida e da Cinédia (no Rio de Janeiro) e da Vera Cruz e outras produtoras de menor porte em São Paulo.

Além dos congressos de cinema, alguns processos relevantes à constituição do campo do cinema merecem destaque: a) a progressiva organização dos grupos que se articulavam em torno da prática cinematográfica, no sentido de requerer maior tutela do Estado para a atividade; b) o paulatino reconhecimento público (via imprensa de grande circulação) de alguns agentes presentes nessa atividade – no caso, os diretores –, ocupando a função social de intelectuais.

Este artigo pretende explorar as conexões entre as demandas realizadas pelos intelectuais ligados à realização cinematográfica e o debate público ocorrido durante a exibição de *Rio, 40 Graus* e, em menor escala, de *Rio, Zona Norte*. Mais precisamente, analisar como a polêmica em torno da proibição de

*Rio, 40 graus* pelo chefe de polícia Menezes Cortes e seus desdobramentos permitiram que o debate sobre cinema extrapolasse o campo e constituísse uma imagem pública tanto dos filmes quanto dos realizadores brasileiros.

Bourdieu chamou atenção para a configuração do *habitus* de um campo artístico e intelectual, ou seja, para “um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de percepção e apreciação das práticas” (2004: 158), no qual os agentes tomam por evidente o mundo social por eles próprios construído/estruturado. Então, o papel das lutas simbólicas se dá através de dois planos (Ibid.: 161-162): objetivo, no qual indivíduos e grupos articulam-se almejando à manutenção ou transformação das práticas e, no plano subjetivo, por meio das mudanças das categorias de percepção da realidade social e, explicitando-o, o autor vincula agência e poder de nomear na disputa por essas categorias que moldam o *habitus*.

Segundo Bourdieu, a atuação dos agentes/intelectuais no sentido de manter ou mudar o mundo social opera principalmente a partir da transformação das categorias perceptivas desse mundo (isto é, uma mudança no *habitus*) ou, em suas palavras, “para mudar o mundo, é preciso mudar as maneiras de fazer o mundo” (Ibid.: 166). E, para que isso ocorra, os agentes precisam munir-se de capital simbólico que lhes confira um lugar de autoridade/reconhecimento para que a manutenção ou transformação sejam percebidas como legítimas.

Deste modo, lançamos as questões que nortearão esse artigo: a) de que modo as imagens em torno do povo brasileiro foram apresentadas ao público de cinema por *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*?; b) como o debate sobre cinema brasileiro – que já vinha sendo articulado nos anos anteriores – foi apresentado através da recepção dos filmes?; e, principalmente, c) como esse debate sobre os filmes serviu à apresentação do campo do cinema brasileiro e de seus agentes ocupando a função de intelectuais? Utilizaremos como vestígios desse debate algumas notícias e artigos veiculados pela imprensa e entrevistas do diretor Nelson Pereira dos Santos concedidas à época ou mesmo posteriormente a ela.

### DILEMAS EM TORNO DO POVO NARRADO: AS EXPERIÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS DE *RIO, 40 GRAUS* E *RIO, ZONA NORTE*

Depois de ser assistente de direção em várias produções – com destaque para *O Saci*, de Rodolfo Nanni e *Agulha no palheiro*, de Alex Viany – Nelson Pereira dos Santos formulou um argumento e se aventurou na produção e na direção cinematográfica. Segundo Salem (1987: 86) e Machado (1987: 48-49), após receber negativas de vários produtores e pensando na viabilidade financeira do projeto, resolveu adotar um sistema de cooperativa, no qual os

integrantes da equipe técnica seriam pagos com cotas de comercialização do filme, o mesmo valendo para serviços como laboratório e equipamento de filmagem.

Às dificuldades pelas quais passou a produção (dificuldades técnicas de filmar fora de estúdios, orçamento escasso), sobrepôs-se um fato inesperado, que alterou consideravelmente o rumo da recepção crítica de *Rio, 40 Graus*. Após ser liberado pela censura, o filme foi proibido pelo coronel Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Com essa interdição, um debate foi arregimentado por alguns meses nos jornais cariocas<sup>1</sup> pelo diretor e por intelectuais que apoiaram a liberação do filme.

*Rio, 40 graus* inicia-se com planos gerais da cidade do Rio de Janeiro, nos quais aparecem as praias da Zona Sul carioca, a Central do Brasil e o Maracanã, dentre outros. Esse grande passeio imagético pelos cartões postais da cidade é encerrado com um zoom em um morro carioca ocupado por casebres e uma fusão para uma ruela de chão batido em uma favela ainda não identificada. De antemão, o espectador é situado em um ambiente caracterizado como popular, a partir de uma técnica narrativa claramente encampada pelo neorealismo italiano que, inclusive, faz o espectador recordar o clássico fundador do movimento *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini.

Aos poucos, os protagonistas do filme são apresentados. Cinco meninos negros vendedores de amendoim que moram no morro, com ênfase para a história de Jorge, um menino que precisa cuidar de sua mãe doente. O filme apresenta seu drama mostrando sua mãe deitada em uma cama, enquanto ele recolhe seu material antes de sair para o trabalho. Uma trilha sonora dramática acompanha o diálogo, no qual a mãe pede que o filho lhe traga um remédio. Verificamos a exposição de dramas sociais com foco nas situações que envolvem a família, entidade cara ao melodrama (Brooks, 1995). Portanto, o menino negro é, nesse momento inicial, tornado o personagem-símbolo do povo, além de ser uma das principais fontes de identificação do espectador.

Essa ligação com o neorealismo e a vontade de retratar o povo e sua relação com a cidade do Rio de Janeiro tiveram papel fundamental no debate que foi desenvolvido a partir da interdição de Menezes Cortes. No dia 23 de setembro de 1955, o jornal *Tribuna da Imprensa* noticiou que Cortes censurou *Rio, 40 Graus*, por haver considerado o filme impróprio, pois “apresenta delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta é até certo ponto enaltecida” (apud Gubernikoff, 1985: 215), além de ter se valido de “expressões impróprias à boa educação do povo e às considerações devidas aos nacionais de um país amigo”. Ainda, Cortes ressaltou que o objetivo do filme era “explorar situações para desmoralizar instituições”.

1. E também em matérias de jornais de outros estados, mas em menor escala.

Segundo o artigo, Cortes referiu-se às personagens do malandro Valdomiro (interpretado por Jece Valadão), de um pai que aparece embriagado durante a apresentação do noivo da filha à família, de “Seu Nagib”, um imigrante árabe que é retratado explorando os moradores da favela e, finalmente, do feirante português agredido por Valdomiro. Sobre o último, o diretor valeu-se de um imaginário popular antilusitano<sup>2</sup> na cena da briga entre o malandro e o feirante, após este ofender sua ex-namorada Alice. O clímax da briga é antecedido por expressões ofensivas como *galego*, empregado para se referir pejorativamente aos portugueses e é finalizado com um golpe de capoeira que derruba o feirante junto com sua barraca.

A figura do malandro começou a ganhar legitimidade a partir da escolha do samba como repertório da música popular a ser privilegiado na conquista das massas trabalhadoras durante o governo Vargas. Personagem de muitas composições, o malandro situa-se nos interstícios da estrutura social, que permitiriam a ele um maior trânsito entre as diferentes classes sociais e, portanto, um emprego maior de táticas para ascender socialmente.

Como identificou Antonio Candido em *Dialética da Malandragem* (1993)<sup>3</sup>, por ter uma ética fluida nas suas interações e por poder alterar negativamente o *status* social daqueles que entram em contato com ele, o malandro canaliza sentimentos ambíguos de admiração e de temor. Embora o autor tenha detectado em algumas obras literárias do século XIX a personagem do pícaro como base para o malandro, podemos afirmar que, etnicamente, o malandro relaciona-se à mestiçagem<sup>4</sup> e à herança cultural afro-brasileira (pelo samba). Estas foram eleitas pelos intelectuais ativos durante a Era Vargas como formas de disseminação do ideal de democracia racial, sendo que esse movimento continuou nas décadas posteriores. A lacuna entre o filme, a fala do diretor e o discurso de Cortes ocorre quando os primeiros assumem uma admiração que foi negada e demonizada pela análise do então Chefe de polícia.

A reportagem veiculada pela *Revista da Semana* de 29 de outubro de 1955, de autoria de Hynenny Gomes Ferreira, sob o título *Tempo quente no Rio (não é política) 40 graus à sombra*<sup>5</sup>, contrapõe os argumentos das partes em conflito. Antes de expor os argumentos de Cortes, atribui a sua fala o subtítulo *O filme do Coronel*. E continua:

— Tudo no filme é falso – começou por dizer então S.S.<sup>a</sup> – 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. Não é realista. [...] 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 dos malandros. [...] A técnica

2. Fortalecido com o fim da monarquia, uma vez que os republicanos ligavam-na à herança portuguesa. Cf. Carvalho (1990).

3. Texto publicado pela primeira vez na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, São Paulo, p. 67-89, 1970.

4. Aqui, mestiçagem refere-se ao conceito utilizado por Gilberto Freyre na sua leitura das relações raciais no Brasil em *Casa Grande e Senzala e Sobrados e Mocambos*, que teve impacto tanto no meio acadêmico quanto na produção cultural das décadas seguintes e que esteve presente nos debates sobre representação de povo nos filmes brasileiros dos anos 1940 e 1950.

5- O “não é política” entre parênteses remete a outra polêmica, em torno da posse de Juscelino Kubistchek.

# P

## Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte: apresentação do campo do cinema brasileiro

do filme, no sentido de destruir, é tão perfeita, que o único menino que merece realmente a compaixão de todos, que é correto e vive afastado da malandragem, morre atropelado por um carro! A proibição não tem aspecto político. O filme foi feito para destruir, para solapar a sociedade.

6. A título de curiosidade, é interessante citar uma reportagem sobre menores infratores na edição de 25 de outubro de 1955 do *Diário Carioca* com a seguinte chamada na capa: “A realidade que o Sr. Chefe de Polícia quer negar”. A ela, adicionaram-se várias fotos de meninos de rua (todos negros e alguns com fisionomia alterada pelo consumo de drogas).

7. Discussão retomada por Joaquim Pedro de Andrade em *Garrincha, a alegria do povo* (1965) e por Maurício Capovilla em *Subterrâneos do futebol* (1965).

8. Os intelectuais ligados ao cinema brasileiro tinham uma concepção de alienação bastante próxima à leitura feita por Adorno e Horkheimer (1985) em relação aos produtos da indústria cultural, segundo a qual os sujeitos perdiam de vista o aspecto de produção e sobervalorizavam a fruição.

Acentuado pelos argumentos pitorescos, evidencia-se que o incômodo para o coronel é resultado do tipo de imagem apresentada a respeito do povo. Ao manifestar seu desagrado quanto à “sucessão de aspectos da miséria do Rio de Janeiro”, Menezes Cortes destaca que uma possível identificação do cidadão carioca com a figura do malandro deve ser rechaçada, aliando a isso uma suposta desvalorização da família e do trabalho. E vê no destino dessa personagem a consagração das “más intenções” do diretor: a morte accidental do menino como uma metáfora do desejo oculto do diretor evidenciado pelo filme de “solapar a sociedade”<sup>6</sup>.

Antes da sequência da morte do menino Jorge, a narrativa já havia exposto o jogo de bastidores presente no futebol<sup>7</sup> para opô-lo à reação das massas diante do espetáculo oferecido por ele. Jorge é mostrado pedindo dinheiro na porta do estádio quando outros meninos de um bando rival passam a persegui-lo. Corte para planos gerais da torcida no Maracanã e do jogo de futebol com alternâncias para closes de torcedores eufóricos. Em uma sobreposição sonora, a euforia da transmissão radiofônica passa à cena em que Jorge está escondido atrás de um muro e é descoberto pelos meninos que o perseguem. Na fuga, tenta subir em um bonde, mas é atropelado por um carro. O grito de pavor de uma pessoa que testemunhou sua morte é continuado pelo grito da massa presente ao estádio ao ver um gol. Corte para closes de torcedores comemorando a vitória. Planos alternados muito rápidos mostram a saída dos torcedores e dos jogadores, jornalistas fazem entrevistas com os últimos. Corte para a câmera aproximando-se do corpo de Jorge, estendido na rua ao lado de uma vela acesa e uma trilha dramática contraposta ao entusiasmo da torcida.

Nessa sequência, duas ideias em torno do povo são evidenciadas: alienação<sup>8</sup> e sacrifício. A personagem eleita como símbolo desse sacrifício é o objeto da tragédia que auxilia a exposição tanto da exploração a que o povo é submetido como das estratégias de dominação das massas que, segundo a retórica do filme, seria identificada ao futebol e, em menor escala, à religião (cuja presença é metaforizada pela vela acesa ao lado do corpo do menino).

A continuidade entre as emoções da partida de futebol e da morte de Jorge – apresentada imagética e sonoramente – envolve o espectador em um *pathos* que pretende expor uma compaixão diante desse povo, ao mesmo tempo em que denuncia a alienação a que suas práticas estão submetidas, o que po-

deria ser remetido à montagem intelectual, tal como concebida por Eisenstein (2002). Essa postura diante do povo de qualificar sua cultura como heterogênea, de elementos etnicamente integrados, porém alienada e que precisaria da mediação do intelectual (de esquerda) para se desenvolver teria desdobramentos no campo cinematográfico dos anos 1960, sobretudo a partir do contato entre os críticos e aspirantes à direção cinematográfica recém-saídos da universidade e setores da esquerda como o Centro Popular de Cultura (CPC).

A sequência final de *Rio, 40 graus* explicita a ideia de alienação para qualificar esse povo construído cenicamente e, em paralelo, é um prelúdio do filme seguinte de Nelson Pereira, *Rio, Zona Norte*. Focaliza-se um ensaio na quadra da escola de samba Unidos do Cabuçu. Closes em pés de passistas, músicos tocando tambores e violões e, em seguida, um sambista canta a melodia: “Uma voz de Norte ao Sul se ouvia/ liberdade era o que o negro queria/ Em mil oitocentos e oitenta e oito a Princesa Isabel a lei Áurea assinou/ e a escravidão no Brasil acabou”, ao que as pessoas presentes ao ensaio continuam cantarolando. Assim, a integração racial e étnica é trazida à performance pela letra do samba, uma vez que, através dela, ressalta-se que os conflitos são apenas fonte para a exaltação de um passado de luta pela liberdade.

Essa ideia de integração do povo é acentuada pela recepção de uma comitiva de outra escola de samba – Portela – ao ensaio da Unidos do Cabuçu. E, novamente, a exploração a que esse povo é submetido aparece pelo diálogo entre “Seu” Nagib e um integrante da escola, no qual o primeiro ameaça cortar a luz no momento do ensaio caso uma dívida não seja quitada. A tentativa de recolher o dinheiro necessário ao pagamento revela que a exploração no filme é, sobretudo, construída por meio de diferenças entre classes sociais.

Em uma montagem paralela, o malandro Valdomiro aparece chegando ao ensaio da escola de modo tenso, uma vez que pretende confrontar sua ex-namorada Alice e seu noivo. Entretanto, é surpreendido por Alberto: são amigos de outros tempos. Ao início de um confronto entre ambos, substitui-se a satisfação de Valdomiro em revê-lo. “Com o Alberto, tudo bem, aguentamos a dureza juntos. É um cabra legal pra chuchu”, ao que é respondido “E tu, Miro, se não fosse por você não passava os quarenta dias da greve”. Ao encenar o encontro e o apaziguamento entre a figura do malandro – que aqui incorpora a ideia de mestiçagem – e um jovem noivo negro (Alberto), salienta-se novamente a integração racial, motivada pelo pertencimento à mesma classe social, exposto pela experiência comum de participação em uma greve. E a contrapartida étnica dessa união é representada pelas letras dos sambas de autoria de Zé Keti, sobretudo o cantado por Alice ao final do filme: “*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/ Eu sou o samba/ Sou natural aqui do Rio de Ja-*

neiro/ Sou eu quem levo a alegria/ *para milhões de corações brasileiros*” (Grifos nossos). Nesse ponto, as tradições afro-brasileiras são consideradas integradas a uma comunidade nacional imaginada (Anderson, 1989), já que pretendem atingir “milhões de corações brasileiros”.

Essas ideias terão seu desenvolvimento continuado na produção seguinte do diretor, *Rio, Zona Norte*. Filmado no início de 1957, foi ambientado no Morro da Providência, conhecida favela do Rio de Janeiro localizada atrás da Central do Brasil. A narrativa do filme estrutura-se por meio de um grande flashback sobre a vida de Espírito da Luz Soares, sambista interpretado por Grande Othelo que aparece na primeira sequência do filme agonizando caído nos trilhos perto da Central. Sobre a participação de Othelo, o diretor assim se manifestou em uma entrevista publicada no *Diário da Noite* de 31 de julho de 1957:

Rio, Zona Norte também é um filme de Grande Othelo. Sua criação de Espírito da Luz Soares, compositor de sambas, personagem fundamental na história, tornou-o meu parceiro na realização do filme. Sem a sua compreensão na composição desse personagem, profundamente humano, o filme não valeria nada. Othelo soube dar os necessários e indispensáveis motivos ao drama de um homem que sofre e que é, ao mesmo tempo, a expressão da alegria de seu povo (apud Gubernikoff, 1985: 237).

O filme é pautado pela relação entre o sambista e a apropriação de sua criação pela indústria cultural, que vinha consolidando seu papel junto às massas no Brasil. É preciso sublinhar que essa criação de Espírito era concebida dentro de um repertório da cultura negra que havia sido recentemente legitimado pelo Estado Novo, a partir do final dos anos 1930, com o intuito de instrumentalizar a música popular na conquista das massas e inserida no paradigma da democracia racial também defendida pelo mesmo regime (Vianna, 1999).

Em *Rio, Zona Norte*, a inserção do sambista Espírito na indústria cultural resulta em malogro e sua relação com os agentes do rádio é mostrada como espúrio da sua criação. Evidencia-se a exploração pelas classes abastadas (representadas pelas personagens Maurício, um produtor de rádio ambicioso – interpretado por Jece Valadão, e de Moacir, um músico sem o mesmo talento de Espírito – interpretado por Paulo Goulart) ante as classes subalternas, mas não se ressalta a dimensão étnica dessa exploração: Espírito é construído como personagem cuja sina é a pobreza e sua exploração seria metonímica daquela sofrida pelo povo brasileiro; portanto, informada pela lógica de classes, cara à formação marxista do diretor (Machado, 1987).



O encontro entre as personagens de Espírito, Maurício e Moacir explicita a hierarquização entre elas. Moacir vai junto com a esposa ao ensaio da escola de samba e assovia para chamar a atenção de Espírito, que caminha até ele. Após uma breve conversa em que ambos se apresentam como compositores, Espírito canta um de seus sambas. O filme focaliza essa ação a partir do ponto de vista de Moacir – que está levemente embriagado – e de sua esposa, visivelmente entediada. Mais distante, o malandro Maurício observa com admiração a cantoria. Ao final, Moacir oferece ajuda a Espírito e vai embora. Maurício também se aproxima e diz: “Ô, Espírito, passa amanhã na rádio que eu tenho um negócio cem por cento pra você!”.

Não é uma coincidência que seja uma relação metonímica entre o músico e o povo, retomando esse ponto do primeiro filme, no qual há ligação similar entre o menino negro vendedor de amendoim e a ideia de povo. Esta foi reapropriada para tratar do uso (indevido) dos elementos culturais populares pela indústria cultural e, de acordo com a narrativa, a alienação dos membros do povo diante da opressão. E o malandro de *Rio, 40 graus* também reaparece em *Rio, Zona Norte*. Só que, desta vez, como a personagem que serve aos propósitos da indústria cultural, estabelecendo um contraponto com a admiração anteriormente construída em torno dele.

Outra continuidade em relação ao filme anterior de Nelson Pereira dos Santos é a ideia de sacrifício a que seria submetido o povo. A partir da relação metonímica entre Espírito e povo, duas mortes encenadas lembram a do menino Jorge do filme anterior, a de Espírito e a de seu filho. Sobre esta última, a narrativa insere-a após várias tentativas de Espírito de tirar seu filho da marginalidade. Espírito é abordado em sua casa pelos garotos do bando de seu filho, que querem cobrar uma dívida. É agredido e roubado por eles. Num gesto de redenção, o filho aparece para tentar salvar o pai e é punido com a morte. O *pathos* da sequência é acrescido por uma trilha dramática que acompanha a estupefação de Espírito diante do corpo agonizante de seu filho. Essa morte é apresentada como uma consequência da marginalidade a que os jovens das favelas cariocas são impulsionados<sup>9</sup>.

O espectro da morte ronda toda a narrativa do filme, uma vez que esta é um grande flashback mostrado a partir da queda de Espírito de um trem. Da espera pela ambulância junto à linha do trem até sua morte, vários planos focalizando o hospital, médicos e enfermeiros são inseridos. Inclusive, Moacir atende a um telefonema no qual é revelado o risco de Espírito ser enterrado como indigente. Um plano geral o mostra falando ao telefone e uma *voz off* revela: “o senhor é a única pessoa que poderá dar as indicações necessárias. Só encontramos o seu nome e o seu endereço”. A indigência intelectual – representada pelo roubo da autoria de seus sambas e, por con-

9. Aliás, esse era justamente um dos elementos que mais havia incomodado o Chefe de Polícia Menezes Cortes no debate sobre *Rio, 40 graus*.

seguinte, do seu *status* como criador – é acrescida pela possibilidade de indigência social.

Ao fim de *Rio, Zona Norte*, retrata-se a morte de Espírito. A câmera alterna seu ponto de vista – que vê Moacir – com o close de seu rosto agonizante. Sua morte é confirmada pelo gesto da enfermeira que enrola seu corpo no lençol. Moacir e outro amigo de Espírito andam pelo corredor do hospital calados, sendo o silêncio interrompido apenas na rua, com uma pergunta de Moacir: “você conhecia os sambas do Espírito?”. Ao que é respondido afirmativamente com um convite: “Se você quiser, podemos ir lá no morro. Muita gente conhece os sambas do compadre”. Deste modo, a morte redime Espírito e finalmente o concede o *status* de artista que em vida havia-lhe sido obstado.

A trajetória artística de Espírito remete às performances musicais, nas quais o ideal de integração racial foi explicitado, ainda em continuidade com *Rio, 40 Graus*. No primeiro ensaio da escola de samba mostrada no filme, Espírito canta a letra: “Mexi com ela, mas ela/ nem me deu bola/ e me mandou pra escola/ pra mim aprender o bê-á-bá/ eu respondi para ela/ morena vem me ensinar/ morena, morena chega pra cá/ vem, morena, vem/ Vem me ensinar/ o verbo amar”. A personagem da morena é uma invocação à mestiçagem e a um padrão de beleza feminina já presentes em obras de artistas das décadas de 1920 e 1930, por exemplo, nas pinturas de Di Cavalcanti e nos poemas de Oswald de Andrade e, aliada a isso, uma retórica erótica que privilegia o encontro inter-racial é também acentuada.

Essa letra chega ao público radiofônico, porém sem os créditos a Espírito. Em uma festa na casa de um amigo, Espírito escuta por acaso a música cantada pelo sambista Alaor, apresentado a ele por Maurício. Todavia, tem a surpresa ao final dela ao ouvir os créditos: “E em Vozes Novas do Brasil apresentamos Alaor da Costa cantando de sua autoria e de Maurício Silva o samba *Mexi com ela*”, sendo que o filme mostra um close do rosto de Espírito decepcionado. Um convidado reage dizendo a Espírito que ele precisaria ir à rádio tirar satisfações com Maurício. Ao fim, todos os convidados cantam alegremente o samba de Espírito, como num gesto de reconhecimento. Indiretamente e mesmo retomando o ponto da alienação (a partir da cantoria final na festa), a narrativa expõe mais uma vez a relação entre uma cultura popular negra e a indústria cultural, caracterizando-a como uma apropriação ilegítima da autoria da música.

Entretanto, *Rio, Zona Norte* também opera a mesma seleção que denuncia em sua narrativa e constrói sua relação com o domínio do popular de forma bastante semelhante àquela exposta. Tal como apontado por Machado (1987: 195) e Nelson Pereira o reconheceria mais tarde, as religiões praticadas e difundidas na cultura popular não teriam espaço em suas primeiras criações.

Mais uma vez, a formação marxista do diretor exerceria papel fundamental na sua construção narrativa. Por ocasião do lançamento de *O Amuleto de Ogum*, o diretor assim se manifestou sobre sua postura intelectual ao lembrar das filmagens de *Rio, 40 Graus* e que, de certa forma, teria continuidade na realização seguinte:

Fiquei um ano convivendo com o pessoal do morro. Vi cerimônias, vi despachos, sabia quando era o dia das almas, mas realmente não tomei conhecimento, porque achava que aquilo não fazia parte da realidade. A realidade para mim era esquematizada em outros níveis. Eu estava à procura de relações sociais. Vejo que a minha posição era preconceituosa e fazia parte de um esquema de opressão das outras formas religiosas, o que começou no Brasil com o primeiro colonizador (apud Salem, 1987: 290).

O fato de o diretor ter privilegiado o samba em detrimento das “formas religiosas” insere-se no paradigma de imaginar as relações raciais tal como veiculado pelo Estado Novo e continuado nos anos 1950. As composições de Zé Ketí que são interpoladas com a ação do filme representam a legitimidade da apropriação oficial de um repertório inicialmente da cultura negra<sup>10</sup>, enquanto o silêncio diante da religiosidade popular, mesmo que reconheçamos sua identificação com o pensamento marxista, vai ao encontro da repressão religiosa encampada pelo regime varguista.

As representações de povo veiculadas por *Rio, 40 Graus* tiveram impacto nos desdobramentos do debate a partir de sua censura, feita de modo inesperado pelo Chefe de Polícia da Guanabara, Menezes Cortes. Por sua vez, esse debate foi essencial para apresentar a pauta do campo do cinema brasileiro, que se encontrava em formação, ao grande público, e que encontrou ressonâncias ainda na recepção ao filme seguinte de Nelson Pereira dos Santos.

## DISPUTAS E LUTAS NO CAMPO DO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1950

Ao formular a teoria dos campos sociais, Bourdieu (2007: 133) desenvolve uma tripla crítica ao marxismo: a dimensão essencialista de seu pensamento que obscurece o plano das relações sociais; reducionismo/privilegio do campo econômico perante os outros; o apagamento das lutas simbólicas que revestem os processos de estruturação social. Em resumo, poderíamos dizer que o autor considera o espaço social “construído na base de princípios de diferenciação ou de distribuição constituídos pelo conjunto das propriedades

10. Recordemos o exemplo dado por Hermano Vianna (1999) de manifestações racistas contra a orquestra de Pixinguinha com seus oito músicos negros no final dos anos 1910.

que atuam no universo social considerado, quer dizer, apropriadas a conferir, ao detentor delas, força ou poder neste universo” (Bourdieu, 2007: 133-134).

Ao reconhecer que as categorias são “produto da incorporação das estruturas objetivas do espaço social [à percepção do mundo social]” (Ibid.: 141), Bourdieu adiciona que é necessário um trabalho de representação por parte dos agentes “para imporem a sua visão de mundo ou a visão da sua própria percepção nesse mundo, a visão da sua identidade social” (Ibid.: 139), sendo esta a marca da presença das relações de força que moldam o mundo social e, por conseguinte, as categorias perceptivas em torno deste. Precisamos verificar como os intelectuais ligados ao cinema brasileiro moldaram esse trabalho de representação ao longo do debate em torno de *Rio, 40 Graus* e, em continuidade, de *Rio, Zona Norte*.

Após a súbita censura, a classe artística organizou-se rapidamente e os atores do filme percorreram as redações nos jornais para divulgar uma sessão privada do filme na sede da ABI (Associação Brasileira de Imprensa), visto que a proibição valia apenas para sessões públicas. De acordo com Salem, “cerca de mil pessoas foram convidadas, entre jornalistas, escritores (como o poeta Manoel Bandeira), pintores (como Jenne Augusto), artistas de cinema e de teatro (Eliane Lage, Oscarito, Anselmo Duarte, Eugenio Kusnet etc.) e cineastas” (1987: 117), registrando ainda as presenças de Alex Viany, José Carlos Burle e Jorge Amado, ao que Gubernikoff (1985: 42) acrescenta os nomes de Fada Santoro, Abdias do Nascimento, Bill Farney, Carlos Manga e Fernando de Barros. Mas Cortes conseguiu, por uma manobra legal, impedir essa sessão. Na ocasião, Alex Viany avalia o filme e condena sua interdição, veiculada pelo jornal *Última Hora* de 26 de setembro de 1955:

É uma obra de admirável realismo, cheia de dignidade, enfocando os problemas sociais dos quais o cinema brasileiro não pode fugir, se pretende ser arte e pretende ser brasileiro. Como brasileiro e homem de 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.

Pode-se notar que, em virtude da publicidade em torno da polêmica, o campo do cinema brasileiro começou a ganhar notoriedade, aqui exemplificada com o apoio de intelectuais de outras áreas e com a possibilidade de tornar públicas as discussões sobre conteúdo do filme brasileiro já empreendidas nos congressos de cinema, levemente já apontadas neste trecho (“enfocando os problemas sociais dos quais o cinema brasileiro não pode fugir, se pretende ser arte e pretende ser brasileiro”). E outro ponto que passaria a conformar o

*habitus* desse campo é acionado na fala de Viany: a constante ameaça a que é submetida a atividade cinematográfica.

No dia seguinte, foi publicado o artigo *O caso de “Rio 40 Graus”*, de autoria de Jorge Amado, na edição de 27 de setembro de 1955 do jornal *Imprensa Popular*. Nele, o autor defende a liberação do filme e repudia a atitude de Cortes:

A proibição do chefe de Polícia toma como pretexto o filme mostrar “elementos marginais” (os “elementos marginais” devem ser os vendedores de amendoins, os moradores das favelas, os jogadores de futebol, os trabalhadores, os Sócios das Escolas de Samba, pois esses são os heróis do filme) e não apresentar conclusões morais. É evidente a ilegalidade da proibição e odioso o pretexto apresentado. Caso se mantenha tal proibição, não poderão mais os 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 os nossos cineastas aos ambientes “chics”, às casas dos ricos, e o olho da câmara deve limitar-se aos grandes automóveis, aos milionários, aos senhores de champanhota e às senhoras do café-society.

Além de ser uma referência literária constantemente citada nas comunicações de Nelson Pereira dos Santos em vários congressos de cinema brasileiro, o texto de Jorge Amado vai ao encontro do discurso articulado por Nelson e por Alex Viany de mostrar o povo brasileiro nos filmes. Ele destaca quais seriam os “elementos marginais” que tanto incomodaram Cortes e ratifica a função do cinema brasileiro 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”. Algumas frases antes, o autor sinalizou qual personagem seria o símbolo deste povo: “o espectador não poderá esquecer o *negrinho vendedor de amendoins* com o ‘seu negócio’, único bem que ele possui, sua afeição maior, dona de todo o carinho desse pequeno órfão da cidade” [Grifo nosso]. Ironicamente, reconhece o mesmo personagem apontado por Menezes Cortes como símbolo do povo representado, com o qual o espectador identificar-se-ia.

Ao longo do artigo, Amado iguala o esforço dos cineastas ao dos intelectuais que tentavam em outros campos (literário, teatral, acadêmico) realizar uma “obra brasileira”, para tanto, os insere na categoria “homens de cultura” e reconhece na perseguição ao filme um esforço de acabar com o cinema brasileiro, referendando a percepção de Viany. Então, o escritor destaca o principal combustível da polêmica em torno de *Rio, 40 Graus*: o filme seria o catalisador da frente intelectual contra o golpe que então se preparava contra a posse de Juscelino Kubistchek. Em suas palavras:

# P

## *Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte: apresentação do campo do cinema brasileiro*

A proibição de “Rio 40 Graus” é apenas um tímido início dos planos dos inimigos da liberdade e da cultura. [...] Os intelectuais brasileiros – os escritores, os artistas, os cineastas e homens de teatro, os cientistas, os juristas – vêm se unindo, de algum tempo pra cá, em defesa da cultura nacional ameaçada e pelo seu amplo e livre florescimento. [...] Ou derrotaremos com o nosso protesto a portaria estado-novista que proíbe Rio, 40 Graus ou concorreremos para que num amanhã próximo não possam mais os escritores escrever, não possam os pintores pintar, os cineastas filmar, os músicos compor. Estamos diante não mais de ameaças, estamos diante de uma ofensiva violenta contra nossa cultura e contra os seus criadores.

Amado percebe na interdição do filme a concretização das ameaças pregadas por uma direita nacionalista que pretendia alçar-se ao poder à força, para isso identificando Cortes às arbitrariedades do Estado Novo (“portaria estado-novista”). Ainda, insere o cinema no panorama da criação artística nacional e concede ao filme um lugar de autoridade que só aumentaria no decorrer do debate. Encerra o artigo com uma convocatória aos intelectuais e uma sentença ao filme:

“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 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 dos intelectuais ou seja, a voz legítima do povo brasileiro.

Finalmente, Amado enfatiza a função dos intelectuais brasileiros de ser a “voz legítima do povo brasileiro” e seu dever de lutar contra o golpe, sendo o filme uma de suas expressões. Essa percepção migrará para o debate e irá dominá-lo, a ponto de serem encontradas várias capas situando-o como um dos pilares da frente antigolpista<sup>11</sup>.

Em resumo, poderíamos ressaltar quatro aspectos do artigo de Jorge Amado que foram fundamentais à discussão em torno do filme. O primeiro deles é a possibilidade de, a partir dessa polêmica, divulgar as concepções a respeito do que seria um filme brasileiro, já debatidas nos congressos de cinema, porém ainda restritas a esse espaço. A batalha durante meses nas capas

11. A título de exemplo, há a capa do jornal *Imprensa Popular* de 3 de dezembro de 1955, no qual foi veiculada a manchete “A defesa de ‘Rio, 40 Graus’ é uma bandeira da frente antigolpista”.

dos jornais (alguns de grande circulação) tornou públicas as ideias de Nelson Pereira – e, por extensão, de Alex Viany – sobre como o povo brasileiro deveria ser mostrado nos filmes.

O autor também ligaria a difusão de um conteúdo nacional nos filmes brasileiros – a partir da ligação entre intelectuais do cinema e as manifestações culturais populares – à própria ocupação econômica do mercado cinematográfico no Brasil. Recordemos que as principais acusações feitas a Cortes no artigo são a prática de uma opressão política com fins golpistas e, não menos importante, prejudicar o cinema brasileiro ao aliar-se aos interesses dos distribuidores e exibidores norte-americanos. Embora Amado apenas mencione “produtores”, o tom da crítica também é dirigido a eles.

O terceiro aspecto refere-se à identificação da empreitada do cineasta àquela realizada pelos intelectuais dos campos já afirmados acadêmica e socialmente. Ao reconhecer a criação cinematográfica como algo a ser defendido, o autor a situaria num plano de igualdade com outras criações artísticas, o que seria fundamental para o reconhecimento público do campo do cinema e dos seus agentes como intelectuais.

Ao inserir o cinema na luta antigolpista, Amado destaca um último ponto que seria futuramente ampliado pela atuação dos intelectuais na área do cinema: a dimensão política da criação cinematográfica, também defendida nos congressos de cinema. Ela figuraria um ponto central do debate cinematográfico durante a década seguinte, sobretudo após o golpe de 1964, que traria consequências profundas a esse campo.

No dia 1º de outubro de 1955, através de notícia do jornal *Correio Radical*, o público tomou conhecimento do mandado de segurança impetrado pelo diretor na Justiça Federal contra a interdição do filme. Seus advogados Evandro Lins e Silva e Victor Nunes Leal, então juristas de renome, ratificaram o ponto de vista de que as ações de Cortes – proibição do filme e cancelamento da exibição privada na ABI – eram anticonstitucionais<sup>12</sup>.

Em paralelo a isso, várias exposições cinematográficas foram agendadas com o intuito claro de mobilizar a classe política no debate. Em 28 de outubro de 1955, foi realizada uma sessão no Senado, conforme notícia do *Diário Carioca* do dia seguinte<sup>13</sup>, para uma plateia composta por senadores e intelectuais. Sob o título *Os senadores viram e louvam ‘Rio, 40 Graus’*, várias declarações em favor do filme são mencionadas. Na tribuna, o senador Paulo Fernandes pede que seja revogada a interdição do filme. Por sua vez, o senador Novais Filho assim se manifesta sobre seu conteúdo: “o filme focaliza diferentes aspectos da vida real do Rio de Janeiro, sendo alguns deles interessantes e curiosos. A sua parte final, com músicas populares e bela apresentação da cidade, merece especial registro”. Outro senador, Rui Carneiro, também fez declarações

12. Conforme transcrição da notícia feita por Gubernikoff (1985: 54-56, v. 2).

13. De acordo com Salem (1985), Pompeu de Souza, dono do *Diário Carioca*, foi um dos principais articuladores da campanha em prol da liberação do filme.

sobre o filme: “o filme, na sua tremenda realidade, apenas focaliza aspectos da vida carioca na sua maior rudeza. É uma película interessante e que, a meu ver, não tem nada de subversiva”. Deste modo, refuta a principal acusação feita por Cortes ao filme, no que é apoiado pelo colega senador Domingos Velasco: “Tacharam-no de comunista, mas quem o vir sem prevenção, concluirá pela improcedência da acusação. Ele tem um sentido profundamente humano. É verdadeiro em suas críticas, ainda que haja, em algumas delas, um pouco de exagero”.

Outra sessão já havia sido realizada para a classe política dois dias antes, em local próximo à Câmara dos Vereadores, para os vereadores e intelectuais convidados, de acordo com outra reportagem do *Diário Carioca* de 27 de outubro de 1955, cuja chamada na capa era *Vereadores viram ‘Rio, 40 Graus’, só um não gostou*. Fazendo menção à atitude do vereador Indalécio Iglesias, o único a apoiar a interdição do filme e a atitude de Cortes; também registra a declaração dos outros vereadores que apoiaram o filme. Numa posição dúbia, Pedro Faria defendeu que “todo brasileiro deveria assistir a ‘Rio, 40 Graus’, que é uma grande aula de ciência social” e se manifestou contrário a sua exibição no exterior, “pois isso seria revelar ao estrangeiro um lado negativo do Distrito Federal”. Waldemar Viana também se opôs à interdição do filme, devolvendo a acusação ao Chefe de Polícia, “aconselha[ndo-o] a prender os ladrões e assaltantes que infestam a cidade, praticando, impunemente, toda sorte de crimes, em vez de perder tempo com esse filme”. Com isso, evidenciamos que o apoio da classe política resultou em elemento importante no lugar de autoridade do filme e de sua representação da vida na cidade e na disputa jurídica, que só seria solucionada em 31 de dezembro do mesmo ano, quando a Justiça Federal decidiu pela liberação do filme.

Esses momentos de aproximação com a classe política eram primordiais na busca pelo apoio estatal à produção cinematográfica que, conforme Anita Simis (2008), vinha se desenrolando desde os anos 1930 e ganha força justamente nos anos 1950 e 1960, culminando com a criação do Instituto Nacional do Cinema (INC), em 1966, e da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), em 1969 e, continuando o raciocínio da autora, tinha, nos congressos de cinema, um fórum privilegiado e a oportunidade de ser amplamente difundido.

Um desses momentos é apresentado em uma matéria de capa de *Imprensa Popular* de 27 de setembro de 1955 (na mesma edição em que se publicou o artigo de Jorge Amado) – *Em defesa de ‘Rio, 40 Graus’: mobilização dos intelectuais contra o desmando policial*, veiculada logo após a suspensão da sessão privada na ABI, na qual, ao lado das manifestações dos intelectuais, relata-se que



frisou o Sr. Abguar Bastos que tais fatos não podem passar sem um enérgico protesto da Câmara dos Deputados, e o Sr. Ministro da Justiça está na obrigação de vir a público prestar esclarecimento e derrogar a medida arbitrária. Neste sentido, o representante paulista encaminhou a Mesa um requerimento de Informações dirigido ao Sr. Prado Kelly.

Entre os periódicos analisados, a *Revista da Semana* mostrou-se claramente favorável à exibição de *Rio, 40 Graus*, ao recolher declarações de intelectuais a favor do filme e ao afirmar que “tecnicamente, é um filme maravilhoso. Nunca se fez coisa igual no Brasil, em matéria de cinema, parecendo-nos que dificilmente será o mesmo superado, a não ser que o jovem Nelson Pereira dos Santos, seu realizador, a tanto se proponha” (29 de outubro de 1955).

Entretanto, o aspecto mais inusitado dessa reportagem encontra-se na entrevista concedida pelo diretor. Recusando-se a rebater os argumentos de Cortes, por julgar que a discussão já era notória, Nelson optou por trazer a público os termos da discussão sobre conteúdo dos filmes brasileiros e do mercado cinematográfico nacional, numa rara oportunidade de ultrapassar o âmbito dos congressos de cinema.

Reproduzimos sua fala integralmente:

Considero que a defesa do mercado interno através da taxação dos filmes estrangeiros e o financiamento estatal à indústria cinematográfica constituem as duas medidas preliminares e simultâneas que exige o progresso do cinema brasileiro. Os homens de cinema, em sucessivas reuniões e congressos têm apontado estas soluções e conseguiram, mesmo, que elas fossem consignadas no projeto de lei que cria o Instituto Nacional do Cinema. É preciso agora mais luta e decisão de todos os produtores, técnicos e artistas para que este Instituto torne-se uma realidade, para que se transforme de papeladas e pareceres parlamentares em organismo vivo e atuante no sentido do desenvolvimento da cinematografia brasileira. Mas, a par dos institutos e das leis protecionistas, cabe aos cineastas, aos argumentistas e diretores, a responsabilidade, a elevada e digna responsabilidade da identificação do mesmo cinema com a cultura nacional, fazer crescer a indústria, consolidá-la, não é tarefa apenas de políticos e dos produtores de filmes. É preciso a participação ativa dos criadores de cinema, que podem imprimir o conteúdo humano e universal ao cinema e retratar em suas obras a vida e as tradições de nosso povo. O cinema eminentemente nacional é condição de seu sucesso artístico e comercial para as indústrias cinematográficas nacionais.

O dever dos criadores do filme é, pois, colocar o cinema brasileiro no caminho, no amplo e novo caminho do aproveitamento dos temas da nossa cultura, da nossa história e da vida exuberante de nosso povo.

Quase um resumo das comunicações que Nelson apresentava nos congressos, este se valeu da clássica distinção entre infra e superestrutura (o que condiz com sua formação marxista) para, aplicando-a ao campo do cinema, afirmar que é necessária a integração entre suas dimensões econômica e criativa/cultural, mais uma vez com o objetivo de validar a sua visão sobre as imagens sobre o povo brasileiro. É possível, ainda, considerarmos que essas imagens configuram um ponto de tensão que ocasionalmente ocorreram na relação entre os intelectuais atuantes no campo cinematográfico e as autoridades/instituições, sendo que a negociação em torno da incorporação da atividade cinematográfica ao aparato estatal necessariamente passou (como no exemplo abordado da censura de Cortes) pela contraposição de ideias a respeito do povo.

Ao contrário de *Rio, 40 Graus*, o segundo filme de Nelson, apesar de ser claramente apresentado como uma continuidade do primeiro e se inserir numa trilogia (não concretizada, pois ele abandonou o projeto de *Rio, Zona Sul*), não alcançou a projeção obtida no primeiro, alavancada em boa parte pela polêmica com o coronel Cortes.

Além disso, *Rio, Zona Norte* foi mal recebido pela crítica da época, que o apontou como artisticamente inferior ao primeiro. Hilda Machado nos oferece uma pista desse mal-estar da crítica: a negociação do filme com o gênero da chanchada ou, nas palavras da autora, “*Rio, Zona Norte* joga com a tradição da chanchada (afinal é um filme com Grande Othelo e Ângela Maria), mas não se quer chanchada” (1987: 125). Em entrevista à autora, o diretor recorda, aludindo ao debate sobre *Rio, 40 Graus*: “A visão intelectual, restrita ideologicamente, cinéfila, foi essa: a de me saudar como o cara que estava fazendo cinema contra a chanchada. Esse tipo de redução é terrível. [...] E o Cinema Novo foi um pouco herdeiro disso” (Machado, 1987: 125).

Um indício desse legado pode ser encontrado na crítica de Paulo Emilio Salles Gomes, publicada no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* em 21 de junho de 1958. O autor inicia a crítica ao filme reconhecendo sua recepção crítica ruim: “ninguém escondeu a decepção profunda causada por *Rio, Zona Norte*. A primeira fita de seu realizador – *Rio, 40 Graus* – havia provocado justificadas esperanças”. Segundo Gomes, eis o principal problema do filme:

A ação de *Rio, Zona Norte*, condensada em torno de uma linha central, e a decorrente exigência de continuidade dramática, permitiram que os defeitos se afirmassem ao ponto de arruinar o filme. Pondo de lado as clamorosas insuficiências técnicas do som e da fotografia, a fraqueza mais evidente da fita redonda da *confiança excessiva de Nelson Pereira dos Santos na virtualidade artística dos materiais a serem cinematografados*. [grifo nosso]

Ademais, efetua uma dupla acusação ao filme: o de relaxo com a criação artística e com o registro da cidade: “esse esforço de recriação foi mínimo em *Rio, Zona Norte*, porém, tendo chegado a ser exercido, o filme perdeu igualmente no terreno extra-artístico, o do registro automático de aspectos da vida carioca”. E mesmo quando o crítico elogia, o faz destacando a sequência em que Espírito sai do banheiro e embala seu filho, ao lado da mulher, passando longe dos números musicais que pontuam o filme.

Por sua vez, Ely Azeredo, do *Jornal do Brasil*, não viu nos sambas presentes no filme o seu principal problema, mas, sim, no fato de “Nelson [ser] um narrador frequentemente caótico, sem controle sobre o ritmo e a comunicabilidade visual do material-estória. Sonega ao espectador dados importantes para qualquer tipo de realização e vitais para quem se diz neorrealista. Comete erros que qualquer principiante evitaria sem dificuldades” (Gubernikoff, 1985: 231), porém, não sem antes reconhecer o papel central de Grande Othelo na produção e sua importância para o cinema brasileiro: “no mapa de incertezas e decepções do cinema brasileiro, Grande Othelo é uma realidade rara e conformadora. Que seria do filme sem o grande artista negro?” (Ibid.). Assim, o protagonismo do músico e ator negro apresentado pelo filme e o aspecto étnico da criação artística de Espírito saíram reconhecidos pela crítica.

Cerca de vinte anos depois, o cineasta David Neves reconheceria a falha na apreciação crítica em torno de *Rio, Zona Norte* em um artigo na revista *Filme e Cultura*<sup>14</sup> (edição de fevereiro de 1978), no momento em que se exibia outro filme de Nelson Pereira, *Tenda dos milagres*, que abordou diretamente a questão racial na sociedade brasileira. Atendo-se um pouco à polaridade que Nelson destacou na sua fala sobre sua relação com as produções de chanchadas (em princípio, de oposição), Neves assim descreve a experiência do filme:

a filmagem na favela, na rua, no leito da ferrovia, substituiu com a vantagem da verossimilhança os estúdios artificiais das chanchadas e os atores novos recrutados desde o filme de estreia (Vargas Junior, Haroldo de Oliveira, Washington Fernandes etc.) e trouxeram um ar de realidade que faltava em nosso cinema (Neves, 1978: 91).

Percebendo no filme aspectos que teriam sido agenciados pelo movimento do Cinema Novo nos anos 1960 – do qual havia participado e era reconhecido publicamente como integrante – Neves elege uma ideia central para descrevê-lo: a de que o diretor havia aliado as conquistas políticas e cinematográficas do neorrealismo italiano à análise da realidade brasileira. Ao afirmar que “a tônica de *Rio, Zona Norte* é, entretanto, a leveza. Como protesto pela condição do sambista marginal, engolido pelas emissoras de rádio, televisão ou pelas

14. Publicação que foi editada pela Embrafilme de 1967 a 1988, tendo sido reeditada pela SAV-Minc (Secretaria do Audiovisual) desde 2010.

gravadoras, é um caso paradoxal de veemência pela suavidade” (Neves, 1978: 92), Neves ressalta como o filme selecionou certos aspectos da cultura popular, revelando, ainda, que Nelson, para escrever o argumento do filme, inspirou-se na vida do compositor Zé Ketí, então seu amigo e principal colaborador na trilha sonora. O principal ponto levantado por Neves no seu artigo é justamente essa seleção operada por um trabalho intelectual (no caso, o do cineasta) perante um domínio tão vasto e complexo quanto a cultura popular.


Finaliza suas considerações lamentando a recepção ruim do filme na época de seu lançamento, para isso recordando as considerações de Paulo Emilio há pouco citadas. De acordo com Neves, “tenho certeza de que o despreparo para referenciar um filme brasileiro a dados estéticos próprios e definitivos foi o culpado por grande parte das opiniões a respeito dos filmes dessa fase árdua de estabelecimento de uma indústria cinematográfica entre nós” (Ibid.: 105).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste artigo, debruçamo-nos sobre um momento fundamental para a constituição do campo do cinema brasileiro. A necessidade de representar as personagens e os elementos da cultura popular nos filmes brasileiros – tão defendida por Nelson Pereira dos Santos nos Congressos de cinema brasileiro – teve a oportunidade de ser mostrada ao público cinematográfico por ocasião do lançamento das duas primeiras produções do diretor.

Verificamos ainda como um fato incidental na trajetória de *Rio, 40 Graus* – a inesperada censura do Chefe de polícia do Distrito Federal – alterou os rumos de sua recepção, permitindo que o debate empreendido no campo do cinema brasileiro ultrapassasse seu próprio âmbito para, através dos jornais e revistas de grande circulação da época, alcançar o público. Desse modo, foi possível apresentar as demandas do campo – sobretudo a necessidade de se fortalecer a produção cinematográfica no Brasil – e situar seus agentes como intelectuais.

Precisamos reconhecer que Nelson Pereira ocupou um lugar central na circulação das ideias sobre a atividade cinematográfica no Brasil, não apenas por ter dirigido os filmes, mas por ter conseguido, através de suas entrevistas, transmitir ao público a sua visão sobre quais elementos do povo brasileiro deveriam ser apropriados pelos filmes nacionais e sobre quais medidas deveriam ser adotadas para fomentar o cinema no Brasil.

É válido destacar que o reconhecimento público de outros intelectuais (tal como Jorge Amado) e de integrantes da classe política também colaborou para o capital simbólico do diretor diante do público e também dos outros intelectuais do campo, o que foi confirmado pela eleição posterior de *Rio, 40 Graus* como um cânone do cinema brasileiro e pela revisão crítica de *Rio, Zona Norte*. 

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- BOURDIEU, P. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2007.
- BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*. Londres: Yale University Press, 1995.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.
- CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GUBERNIKOFF, G. *O cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.
- MACHADO, H. *Rio 40 graus, Rio zona Norte: o jovem Nelson Pereira dos Santos*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- NEVES, D. Um filme esquecido: Rio ZN. *Filme e Cultura*, n. 28, p. 90-107, fev. 1978.
- SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SIMIS, A. *Cinema e Estado no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2008.
- VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

---

Artigo recebido em 29 de agosto de 2014 e aprovado em 22 de janeiro de 2015.