

Rio 40 graus: um olhar sobre o cinema de Nelson Pereira dos Santos¹

Maria Cecília Guilherme Siffert Pereira DINIZ²
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP

RESUMO

Este trabalho apresenta os primeiros passos do cineasta Nelson Pereira dos Santos pelo cinema, articulando sua história de vida à carreira como cineasta. Neste percurso apresentamos como Nelson se interessou pela sétima arte, e, principalmente, como o cineasta conseguiu representar, no cinema, as questões sociais no país. O objetivo deste estudo é trazer uma apresentação do contexto em que o filme Rio 40 Graus foi realizado. Sendo esta uma das principais obras de Nelson devido à sua importância no cinema brasileiro em virtude de mostrar, de forma pioneira e genuína, um retrato da situação social no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Rio 40 Graus; Nelson Pereira dos Santos; Cinema Nacional.

1 1950: NASCE UM CINEASTA

“Você sabe onde fica São Paulo? São Paulo fica no Trópico de Capricórnio.” (SALEM, 1987, p. 62) Assim começa *Juventude*, o primeiro filme realizado pelo paulistano Nelson Pereira dos Santos, cujo tema girava em torno dos jovens trabalhadores de São Paulo. Nelson nasce em outubro de 1928, no bairro do Brás, na capital paulista. Quarto e último filho do casal Antonio e Angelina, o nome do caçula é uma homenagem ao almirante Nelson, tema de um filme a que o pai assistira e pelo qual se encantara. *Seu* Antônio era cinéfilo, e o programa de domingo preferido por ele era levar a família inteira para um dia de matinê. Segundo Nino, irmão de Nelson,

tratava-se de um autêntico ritual. Papai alugava um camarote no Cine Teatro Colombo, no Brás, um cinema com ares de Teatro Municipal, decorado com arabescos, flores-de-lis, pintura dourada, sensacional. O Nelson ia desde bebê, mamãe levava até a mamadeira dele para o cinema. E também garrafa de água, leite, queijo, o pão, o salame, guaraná. Quatro horas de sessão, de uma às cinco, durante anos. Vimos todos aqueles filmes considerados hoje os grandes clássicos da época, e todos os grandes atores. Sempre começava com um

¹ Trabalho apresentado no DT 4 - GP Cinema, no XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Linguística na UNICAMP, e-mail: mariasiffert@uol.com.br. Trabalho oriundo de minha pesquisa de mestrado sob orientação do prof. Dr. Roniere Menezes, no Cefet-MG.

documentário, depois apareciam as comédias – o Gordo e o Magro, Harold Lloyd, Charlie Chaplin – e por aí ia. (SALEM, 1987, p. 29).

Mesmo essa proximidade do cinema desde sempre não impediu que Nelson escolhesse o Direito como carreira. Em 1947, o jovem Nelson entra para a Escola de Direito da Universidade de São Paulo, não porque vislumbrasse um futuro promissor, mas porque, segundo ele, o Direito tinha o mito da luta das liberdades, e ele queria “participar da vida do país, defender as liberdades” (SALEM, 1987, p. 40). Foi no Centro Acadêmico do Largo de São Francisco, chamado de XI de Agosto, que Nelson deu início a uma atuação política que marcaria profundamente os filmes que ele viria a realizar.

Na faculdade, Nelson se aproxima das discussões políticas no diretório acadêmico e acaba se filiando ao Partido Renovador, de esquerda, assumindo o cargo de procurador dentro do partido da escola de Direito. No Brasil o PCB acabara de ser decretado ilegal, visto como uma célula do Partido Comunista, cuja sede era em Moscou³. O país passava por mudanças políticas e Nelson, fora a participação política no partido do Largo de São Francisco, as acompanhava exercendo papel de militante do Partido Comunista. Para colocar em prática sua nata habilidade com as palavras, escreve a página literária do jornal comunista da faculdade e mantém uma coluna de crítica de cinema em um jornal comunista, cujo nome mudava ao sabor das perseguições da censura, sendo chamado de *Hoje, Notícias de Hoje e Notícias Populares* (SALEM, 1987, p. 45). O então estudante passa parte de 1948 vivendo na redação do jornal, sob uma república de idealistas, o que ele chamava, segundo Salem (1987, p. 46), de “universidade do povo”. Ali Nelson pôde ter contato com a pluralidade de realidades que compõem o país, fato que marcará sua carreira como cineasta.

Nessa época, Nelson já estava mais envolvido pelo cinema do que podia esperar. Ele participa de grupos de teatro e segue sua trajetória de voraz espectador de filmes. Ainda em 1948, surge em Paris a Associação Latino Americana, reunindo artistas da América Latina que visitavam, viviam, expunham e trabalhavam na França. Nesse ano, no Brasil, os deputados comunistas são cassados, e a situação financeira de Nelson fica cada vez pior. Entre os brasileiros que estavam em Paris, podemos citar o pintor Carlos

³ Segundo Luis Carlos Prestes, o argumento foi “um sofisma”. Os juízes do TSE alegaram que PCB, sigla de Partido Comunista “do” Brasil, indicava ser este uma representação de um partido comunista com sede em Moscou. Como na Rússia só havia um partido, alegaram ser o PCB contra o multipartidarismo. Cf. Salem, 1987, p. 41.

Scliar e o escritor e deputado brasileiro, exilado na capital francesa, Jorge Amado – ambos figuras de suma relevância e influência na carreira de Nelson.

O ano de 1949 inicia-se, e, após a realização do I Congresso Mundial da Paz, em Paris, organizado pelos comunistas, com a presença de personalidades como Pablo Picasso, Caio Prado Jr., Jorge Amado, Zélia Gattai, Carlos Scliar, dentre outros, Nelson decide, com outros dois amigos, participar do Festival da Juventude, em Varsóvia. Entretanto, quando chegaram à cidade, após um mês de viagem em um cargueiro italiano, o Festival já havia acabado. Nelson então segue para Paris, onde se junta ao grupo de Scliar e, por intermédio do pintor, conhece o cineasta, então estudante de cinema no Institut Supérieur d'Études Cinématographiques, Rodolfo Nanni, com quem faria, mais tarde, sua primeira assistência de direção para o filme *O saci* (SALEM, 1987, p. 58).

Em Paris, Nelson circula pela cidade frequentando todas aquelas novidades que eclodiam no pós-guerra no universo da arte. Salem (1987, p. 58) apresenta o comentário de Carlos Scliar, que organizava sessões de poesia, visitas a museus e a galerias de arte: “naquela curta temporada que permaneceria em Paris, Nelson pôde não só absorver e participar de todo o intenso debate de ideias que fervilhava no pós-guerra, como quase banquetear-se de tanto assistir cinema.” Nessa época, Nelson tem contato com filmes como *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, e *A terra treme* (1948), de Luchino Visconti. Esses filmes inauguram o *neorrealismo italiano* e influenciam diretamente a obra do futuro cineasta.

No Brasil, Laurita, namorada de Nelson desde o tempo de colégio, descobre que está grávida, e o futuro cineasta precisa voltar, ainda antes do final de 1949. A realidade que encontra em seu retorno é bem diferente daquela que ele almejava quando foi para a Europa. Nelson tinha planos de permanecer em Paris uns dois anos e ali cursar cinema. Ao voltar, cerca de dois meses após sua partida, o então estudante decide retomar a faculdade de Direito e formar-se. Casa-se com Laurita e permanece atuante na militância da juventude comunista. A única ideia que havia ganhado corpo em sua temporada parisiense era a intenção de trabalhar com cinema. Conforme relata o próprio Nelson, “para mim, até aquele momento, o cinema era como pintura, poesia, não tinha nada a ver com trabalho, com produção.” (SALEM, 1987, p. 58).

Foi assim que o jovem advogado começou sua incursão pelo cinema e, em 1950, surgiu o Nelson Pereira dos Santos cineasta. *Juventude*, seu primeiro filme, é um

documentário de 45 minutos, realizado como tarefa partidária para o Festival da Juventude de Berlim. Escrito por Nelson, o filme foi produzido por ele e um amigo, Mendel Charatz, estudante de Engenharia e um apaixonado por cinema. Salem (1987, p. 61) conta que Charatz tinha um laboratório de revelação com copiador, tanques e todo o material necessário para que eles pudessem revelá-lo. Conquanto a produção tenha sido feita de maneira bastante desafiadora, Nelson relata ter sido com *Juventude* que ele aprendeu a montar. Segundo Charatz, o filme

era a história de um rapaz que mandava uma carta para um amigo alemão, dizendo que ele se solidarizava com o festival, e explicava onde ficava São Paulo, descrevia a cidade, os seus arredores, e o interior do estado. E as cenas, quando numa fábrica, mostravam um garotinho de 11 anos trabalhando numa máquina perigosa, que quebrava dedo. Quando era num bonde, estava apinhado de gente. E quando falava na vida no campo, aparecia o enterro de uma criança. Tudo pro pior. No filme não tinha nada de bom. Era uma desgraça, uma tristeza. (...) Aparecia o canhão dando tiro, e depois uma fumaça de fábrica, como se fosse o lugar onde o tiro caiu. Tudo dramático. (CHARATZ *apud* SALEM, 1987, p. 62).

O filme foi enviado para o festival e não voltou. Entretanto, percebe-se uma primeira abordagem focada na vida do povo brasileiro como uma influência do que viria a seguir. Nelson se tornaria a voz do morro.

1.1 Rio 40 Graus: o cinema se volta para a favela

Conforme Mariarosaria Fabris (1994), ao longo da década de 1930 e 1940, o que se via nas grandes telas eram filmes que, majoritariamente, reproduziam um Brasil muito distante da maioria dos brasileiros.

O que esses filmes promoviam era um Brasil espelhado no modo de vida da burguesia carioca, ou, ao menos, nos modos como essa parcela da população pretendia ser vista e como se identificava. Além disso, para esses filmes o país corroborava e apresentava mais o modo de vida norte-americano do que de fato uma realidade brasileira. Entretanto, o que apontamos como crítica à narrativa cinematográfica brasileira do período é a ausência de uma abordagem do país assim como ele era em sua maior parte, com uma população de negros, pessoas morando em favelas, seca nos estados do Nordeste e greves. Esse viés vem a ser rompido, em certa medida, com *Rio 40 Graus*. O que ocorria é que, na década de 1940, a produção de filmes nacionais que

mostrassem um país com uma porção agrária ou com outras tantas temáticas era, majoritariamente, realizada por um cinema independente⁴.

Por um lado, havia uma relativa quantidade de filmes da Atlântida, produtora de cinema criada em 1941, com um viés para as questões populares. Sua proposta inicial era apresentar, de acordo com uma perspectiva cinematográfica, a realidade brasileira. Havia uma preocupação em abordar, no cinema, uma temática social. Assim, tinham destaque em suas produções filmes como *Moleque Tião*, de 1943⁵. A produtora intencionava mostrar, em seus filmes, uma parte da realidade social carioca da década de 1940.

Por outro lado, a Atlântida dava início, em 1945, à produção de um tipo de filme de custo mais baixo, com uma produção mais simples e mais rápida, dentre os quais se destacava a chanchada⁶. Esses filmes tinham grande bilheteria e eram de fácil comercialização pelos exibidores. Em 1947, a produtora muda os componentes de sua diretoria e a nova estrutura opta por focar toda a produção em filmes mais fáceis de produzir e comercializar, mesmo que ainda com uma temática popular. Assim, embora tenha perdido parte de seu apelo mais socializante, a Atlântida segue apresentando um Brasil

desvinculado da imitação do filme estrangeiro, num enraizamento popular muito grande, aproveitando as tradições do circo, do mambembe, do teatro de revista, do rádio, do anedotário efêmero próximo da crônica de costumes, de espírito carioca, é realmente um cinema brasileiro vivo e atuante. (GALVÃO e SOUZA *apud* FABRIS, 1994, p. 64).

Isso significa dizer que, se por um lado a temática da abordagem das questões sociais nacionais permaneceu, o olhar dado a ela passa a ter um outro ponto de vista, não mais com uma narrativa que algumas vezes apresentava o drama vivido pelo carioca. A crítica social pode aparecer, mas por vezes está disfarçada ou se apresenta no

⁴ Em *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista*, tem-se uma declaração de Nelson Pereira dos Santos, no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, no qual ele aponta que o cinema brasileiro será independente quando estiver livre do sistema de produção do mercado externo. Somente haverá um cinema brasileiro quando a produção nacional superar a produção estrangeira. Cf. Fabris, 1994, p. 70.

⁵ Filme de José Carlos Burle, conta a história de um jovem que tem por objetivo ser ator de teatro de revista. José Carlos Burle é um dos expoentes do cinema nacional, principalmente dirigindo filmes com temáticas de ironia. Foi diretor de chanchadas, dentre elas *Quem roubou meu samba* (1948), uma paródia de *Rio Zona Norte*.

⁶ De acordo com Mariarosario Fabris (1994, p. 64), a chanchada é um tipo de comédia musicada carioca.

deboche. As chanchadas trabalham com os arquétipos. Fazem uso do humor para críticas sociais e são de fácil aceitação pelo público.

Em 1951, Nelson Pereira dos Santos já era um ativo contribuinte do cinema nacional. Com papel importante nas discussões a esse respeito, o jovem cineasta inaugura, com *Rio 40 Graus*, o que viria a ser reconhecido como cinema autenticamente brasileiro. Até então, os filmes nacionais retratavam apenas o ponto de vista da orla carioca⁷, a câmera nunca se virava para os morros. Nelson Pereira dos Santos decide produzir um filme sobre a realidade dos brasileiros que vivem nas favelas, ao ser convidado por colegas da equipe de produção de *Balança, mas não cai*⁸ (1953) para um fim de semana na casa de um deles, que morava em um morro próximo à locação das filmagens. Assim nasce o filme: do desejo de mostrar que o Brasil é constituído por uma realidade maior que aquela mostrada nas chanchadas.

O surgimento das chanchadas no cinema brasileiro remonta à intenção de uma cópia dos musicais hollywoodianos no final dos anos 1930. Mas é a partir da década de 1940 que a produção desse tipo de filme vai ganhar força nos estúdios brasileiros. A chanchada é vista por alguns críticos ligados à área de cinema como uma reprodução malfeita dos filmes norte-americanos e, por isso, deve-se relativizar sua existência como um cinema que mereça algum tipo de reconhecimento. Entretanto, outros críticos a entendem como uma reapropriação do cinema estrangeiro, atrelando a ele um olhar brasileiro. Segundo Shaw,

esses filmes exibiam uma crítica irreverente ao modelo sagrado dominante e apontavam o choque cultural entre a visão hollywoodiana de mundo e a realidade da vida brasileira devorando o original para criar algo novo e autenticamente nacional [...] é precisamente nessa inocência, em sua falta de pretensão, sua inferioridade técnica e seu humor autodepreciativo que reside a chave de seu brasilianismo intrínseco. (SHAW, p. 69-70).

⁷ Em *Rio 40 Graus*, há uma cena na praia de Copacabana em que um grupo de jovens da Zona Sul se encontra para uma tarde de sol. Vimos essa cena como uma crítica do cineasta ao cinema brasileiro do período. As imagens são agradáveis, os personagens interpretam a realidade brasileira de uma minoria. Nos diálogos travados, vê-se que o interesse dos personagens está longe dos temas propostos por jovens como Nelson. O cerne das discussões são as festas, os casamentos entre seus pares e os encontros de interesse comum, um estereótipo da burguesia. Quando aparece um dos cinco garotos, personagens do filme, para vender amendoim, este é tratado com desprezo. Um dos jovens do grupo empurra a lata de amendoim do garoto e, quando este vai reclamar, é maltratado, taxado de mentiroso e chamado de “moleque safado”. O “suburbano” está invadindo o espaço do morador da Zona Sul. As diversas realidades sociais da cidade não interessam e não querem ser vistas. Cf. Santos, 1999, p. 48.

⁸Nelson assina como codiretor do filme, no qual trabalhou também como assistente de direção de Paulo Vanderlei.

A chanchada é uma forma de se apropriar do que vem de fora, trazendo consigo um olhar brasileiro. Fazer uma paródia de um filme produzido por Hollywood talvez fosse a única maneira de o brasileiro se relacionar, no cinema, com o que é recebido de fora. Se a maior parte do cinema nacional estava atrelada a interesses exteriores⁹, se a produção do país estava à míngua, talvez produzir chanchadas fosse uma maneira para que se pudesse criticar o produto recebido pronto. Apropriar-se do filme estrangeiro, desconstruí-lo e fazer dele uma forma de humor é a maneira de o brasileiro se ver representado no que vem de fora. Se ele não se vê representado no filme estrangeiro, quando se apropria daquela narrativa e a torna sua, ele se sente incluído. Segundo Shaw (2007, p. 70), a chanchada se torna um “importante discurso oposicional implícito em relação à hegemonia cultural de Hollywood.”

Nessa época, fazer cinema no Brasil significava reproduzir uma forma norte-americana, hollywoodiana de cinema. Um cinema feito e consumido por uma burguesia que se via representada em um Brasil cosmopolita, mas irreal para a maioria de seus cidadãos. O cinema nacional estava contaminado pela estética do luxo e do artificialismo, mesmo que retratasse, em forma de pastiche, a realidade brasileira¹⁰. As chanchadas inundavam as salas de cinema, as temáticas retratadas na tela estavam longe de apresentar o Brasil feito pelos brasileiros, com suas especificidades culturais e que fossem destinadas aos brasileiros, visto que o retrato apresentado das belezas do país era compartilhado por uma minoria, conforme nos mostra a cena de abertura do filme *Rio 40 Graus*.

Externa. Rio de Janeiro. Dia.

Os primeiros acordes de introdução do samba “A voz do morro”, em grande arranjo para orquestra, acompanham o clareamento da imagem do topo do Pão de Açúcar, enquadrado do ponto de vista de quem está chegando de São Paulo, de avião. Alguns segundos depois, lê-se sobre essa imagem:

NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Apresenta

Em vez de aproximar-se do Aeroporto Santos Dumont, a CAM circunda o Pão de Açúcar para descortinar a Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Continuam os letreiros iniciais:

“A Cidade de SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO em RIO, 40 GRAUS”. (SANTOS, 1999, p. 13).

⁹ Para saber mais, ler “Las venas abiertas de la América Latina”, de Eduardo Galeano. (1975).

¹⁰ Sobre a crítica ao filme *Caiçara*, ver Fabris, 1994, p. 49-65.

Segundo Nelson, a intenção, ao iniciar o filme dessa maneira, era colocar como personagem a cidade do Rio de Janeiro. O filme conta a história de cinco garotos, moradores do Morro do Cabuçu, que decidem vender amendoim em pontos turísticos da cidade com a finalidade de juntar dinheiro para comprar uma bola. Cada um desses garotos segue para um ponto turístico da Capital Federal e, a partir do que se passa com os personagens, somos apresentados a um típico domingo carioca.

Nelson consegue expressar, no filme, uma árdua crítica à sociedade. Vemos políticos que realizam acordos em prol de seus interesses, e, articulado a esse mote, uma família de classe média que se aproveita da situação. Vemos também o desprezo da sociedade por aqueles que não moram na Zona Sul. Quando não são ignorados, eles ouvem frases do tipo “como estão impossíveis! Parecem até suburbanos!”, “vai embora moleque safado”, “são uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua”, “vai trabalhar”. (SANTOS, 1999, p. 42-49 e 87).

Nelson expõe, ao longo de todo o filme, no que concerne ao tema “trabalho”, as relações oriundas de sua existência: a exploração do trabalhador, o desemprego, a greve¹¹. Em uma das primeiras cenas do filme, vemos duas moradoras do Morro do Cabuçu conversarem sobre seu trabalho como lavadeiras para senhoras que moram na Zona Sul: “Freguesa chata é aquela do apartamento. Eu não sei como a senhora atura essa gente.” (SANTOS, 1999, p. 40).

Até quando o assunto parecia ter uma leveza, já que se tratava da diversão, do futebol, o jogador é explorado à exaustão. A carreira do atleta é comandada por interesses dos clubes, está além da sua vontade. No Estádio do Maracanã, os personagens de Foguinho e Daniel representam os dois extremos da carreira de um jogador. Daniel precisa ser aposentado, já não rende ao clube como rendera outrora. Foguinho é inexperiente, mas tem saúde para compor o time. Nem o sentimento de dispensa de Daniel nem a insegurança de Foguinho interessam aos olhos dos cartolas, ávidos pelo lucro oriundo dos jogos.

Do lado de fora do estádio, o personagem de Seu Peixoto, um senhor que aparenta uma certa decadência, explora o comércio de ambulantes. Seu time de “empregados” é formado por crianças. Seu Peixoto interpela um dos cinco garotos, personagens do filme, e lhe pergunta para quem ele trabalha. O menino, Jerônimo,

¹¹ Sobre esse tema, existem várias abordagens no filme. Como este não é o foco do trabalho, optou-se por somente mencioná-los, sem discorrer a seu respeito com uma análise crítica mais profunda. Para informações mais relevantes, ver Fabris, 1994, e também Salem, 1987.

responde com despeito e ambos discutem. Jerônimo foge de Seu Peixoto em direção ao Bondinho do Pão de Açúcar, e, assim, inicia-se uma perseguição. Seu Peixoto não permite que “invadam” seu território de controle. Jerônimo ultrapassou sua fronteira e o Peixoto não o deixará escapar, afinal, se o menino quiser ocupar um espaço para conseguir dinheiro sob seu “território” terá que se submeter às suas regras. Jerônimo é salvo por um turista, e na sequência ocorre o seguinte diálogo:

Externa. Estação do bondinho. Dia.

Pai (para Jerônimo): Me explica agora, por que ele queria quebrar a lata de amendoim?

Jerônimo: Porque eu trabalho sozinho. Este ponto é dele e a gente não pode trabalhar aqui se não der metade para ele.

Filha: Mas por que não chamam a polícia?

Jerônimo: Não sei... Se ela vier é capaz de levar a gente também.

Genro: Mas não vê que é proibido fazer esse comércio? (SANTOS, 1999, p. 74).

Na sequência, Jerônimo explica à família que o salvou que não tem pai nem mãe e que vive sozinho no Morro do Cabuçu. O menino precisa trabalhar para sobreviver. A família demonstra dificuldade em compreender essa realidade. Nelson apresenta, nessa cena, o passeio dos turistas transcorrendo normalmente, indiferente ao menino que acompanha aquela família estruturada. Assim, o cineasta consegue, ao mesmo tempo, ser sutil e contundente na sua crítica social.

A exploração continua e ela também é econômica. Os moradores do morro precisam pagar uma taxa de luz ao personagem Seu Nagib, “dono” da iluminação do Morro do Cabuçu. Do ponto de vista dessa sutileza para abordar a exploração econômica, atrelada ao trabalhador, Nelson resume, em uma única frase no filme, um tenso período de greve em São Paulo. Miro chega ao terreiro de samba para ver a festa de coroação de sua ex-namorada, Alice, como rainha da Escola de Samba Unidos do Cabuçu. O personagem, com fama de encrenqueiro, sabe que encontrará no local o noivo de Alice, Alberto. Ao se deparar com Alberto, há um momento de tensão, até que ambos abrem um sorriso e se abraçam. Miro então diz: “O Alberto é meu do peito. Aguentamos uma dureza juntos, hein, baiano! É um cabra legal pra chuchu.” E Alberto responde: “E tu Miro? Se não fosse por você eu não passava os quarenta dias da greve.” (SANTOS, 1999, p. 134) Segundo Mariarosaria Fabris (1994, p. 135),

com toda certeza, o filme se refere à greve dos trezentos mil, que eclodiu em 1953 e que se originou de uma manifestação de têxteis,

ocorrida no centro de São Paulo no dia 10 de março. [...] Através do encontro entre Miro e Alberto, do pacto populista promovido por Vargas, que, ancorado na mística do trabalho, “harmoniza os dois pólos da escala social, dissolve as contradições capital/trabalho ao encontrar um único inimigo para a burguesia e o proletariado, ou melhor, para a Nação: o não-trabalhador.

Por outro lado, a história é feita de cenas de profunda poesia. É de se destacar a delicadeza com a qual Nelson retrata a relação do menino Paulo com a lagartixa Catarina. O menino desce ao jardim zoológico para vender seus amendoins. A cena se desenvolve sob uma trilha sonora lenta, o clima é de sintonia entre a criança e a natureza. É uma cena doce e leve, que se contrapõe à realidade vivida pelos cinco personagens. Catarina é o elo de afeto entre Paulo e o mundo. É por meio do bicho de estimação que o menino expressa sua afetividade. Irmão mais novo de Arlindo, outra das cinco crianças personagens, Paulo é tratado com rispidez por ele e pelo empregado do parque. Arlindo só se aproxima do irmão para recolher dinheiro para si e repreende Paulo por estar com a lagartixa. O funcionário do zoológico, ao ver o menino no parque, num gesto de total desprezo, toma a lagartixa das mãos de Paulo e a joga para uma cobra comer. Em seguida, o expulsa a pontapé. É uma cena forte, o clímax reverso do ar bucólico do parque. A expressão de dor de Paulo em perder sua companheira é logo quebrada por crianças que passam correndo e brincando. Um contraponto da infância feliz com a realidade do menino do morro.

A cena vem confirmar o que vimos apresentando ao longo do trabalho acerca da maneira de Nelson retratar a sociedade carioca. Podemos perceber uma mescla entre a crítica, sempre presente em seu trabalho, e uma maneira leve de conduzir a narrativa. Mesmo quando apresenta temas delicados, Nelson traz um olhar sutil na abordagem. O lirismo com o qual Nelson retrata a realidade do brasileiro será também uma marca na sua obra. Conforme o jornalista Ironides Rodrigues escrevera no jornal *A Marcha*, em 1955 (*apud* SALEM, 1987, p. 96), Nelson fora um subversivo em “mostrar o favelado, o povo de pé no chão, sem preconceito, vivendo os seus dramas reais, falando a língua do seu próprio jeito (com erros, gírias), o negro com alma de negro e na luta diária pela sobrevivência.”

O desafio de *Rio 40 graus* começou durante suas filmagens. Nelson não tinha nenhuma companhia interessada em comprar o filme, entretanto ouvira falar do sistema de cotas, meio pelo qual cada membro da equipe apostaria no sucesso do filme,

patrocinando-o com uma quantia, além de trabalhar somente por acreditar no projeto (SALEM, 1987). A equipe, de cerca de 20 homens, dividia um apartamento no Rio de Janeiro, comendo o que tivesse. Por falta de recursos, o filme demorou um ano para ficar pronto. Quando estava prestes a ser lançado, veio o problema da censura.

O filme mantivera-se liberado pela Censura Federal por apenas 29 dias. Em 23 de setembro de 1955, o coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), interditou sua exibição em todo o território nacional antes mesmo de ter assistido a ele, dizendo ter sido feito “por uns comunistas, com dinheiro de Moscou” (SALEM, 1987, p. 114).

Conforme relata Nelson, o Coronel só fora assistir ao filme em 26 de setembro, saindo da exibição proferindo impropérios, aos berros, a respeito da película. “Disse que no filme não tinha ninguém trabalhando. Eu expliquei que o filme se passava num domingo, e que os meninos estavam trabalhando e que os jogadores de futebol também.” Mesmo diante dos argumentos apresentados, Menezes Cortes manteve a censura, alegando ainda que o filme “tinha como fim a desagregação do país, (...) só apresentava os aspectos negativos da capital brasileira, e foi feito com tal habilidade que serve aos interesses políticos do extinto PCB”, “uma sucessão de *flashes* que mostram o Rio de Janeiro desorganizado, e com as suas misérias” e, para completar, dispara, “no Rio de Janeiro, nunca havia feito 40 graus (no máximo: 30,7 graus)”. Um filme sacrílego, segundo Cortes, “tudo isso não existe” (SALEM, 1987, p. 114-115).

Na contracorrente à censura adotada pelo governo, havia jornalistas, escritores, políticos, que defendiam a legitimidade do filme e a realidade explorada em suas cenas. Um dos principais interventores em favor de Nelson foi Jorge Amado. Salem (1987) relata que, após um dos vários episódios de proibição de exibição do filme, articulado por Menezes Cortes, o escritor publica o artigo *O caso de Rio, 40 Graus*, no jornal *Imprensa Popular*, no qual retratava a situação política no Brasil e inseria o filme dentro dessa perspectiva. Primeiramente

ele apontava “o desejo de liquidar definitivamente nosso cinema”, ao contribuir com a falta de filmes para os objetivos dos produtores americanos de “pôr abaixo” a lei que obrigava a exibição de “uma película nacional para oito estrangeiras”, assim como o intuito de “reduzir ao silêncio os homens da cultura, a fim de impedir que eles fossem os intérpretes da vida no país. (SALEM, 1987, p. 118).

O que majoritariamente Jorge Amado denunciava no artigo era a situação política do país. E previa o que estava para acontecer. O escritor mencionava o suicídio de Vargas, ocorrido em agosto de 1954, e denunciava os mesmos golpistas responsáveis pela morte do presidente como os interessados na proibição do filme de Nelson. Seriam eles “os homens do golpe, da entrega do Brasil, da preparação da guerra, os que querem novamente arrolhar os brasileiros e transformar nossa pátria num cárcere” (SALEM, 1987, p. 118). O artigo é concluído conclamando os brasileiros a lutar pela exibição do filme, como uma luta dos intelectuais, para impedir que essa censura chegasse às demais artes, como ocorrera no Estado Novo.

A repercussão não poderia ser outra. A classe artística do Rio e de São Paulo une-se em prol de *Rio 40 Graus*. O filme consegue mais de 300 assinaturas em um abaixo-assinado contra sua proibição. Menezes Cortes torna-se, a contragosto, o maior propagandista do filme, e sua intenção de censurá-lo começa a enfraquecer. A luta pela liberação da fita confunde-se com o agravamento da situação política, conforme assinala o próprio Jorge Amado. No exterior, o caso de *Rio 40 Graus* já havia ganhado adeptos em defesa da causa. Nelson recebe um telegrama assinado por Ives Montand, Georges Sadoul, Claude Autant-Lara¹² dentre outros, solidarizando-se com sua luta. O telegrama contém a mensagem:

Tomando conhecimento da interdição de *Rio 40 Graus*, consideramos que todo documento humano e honesto merece ser mostrado. Preocupados com a salvaguarda da liberdade de expressão, pedimos que seja suspensa a proibição. (Cf. SALEM, 1987, p. 120).

Na noite de 10 de novembro de 1955, *Rio 40 Graus* estava sendo exibido em uma sessão privada no cinema do Cassino de Icaraí, em Niterói, quando Nelson e o jornalista Pompeu de Souza ouviram pelo rádio que o presidente da Câmara, Carlos Luz, assumira a presidência na ausência de Café Filho, internado desde 3 de novembro (KOIFMAN, 2002, p. 430). Naquela mesma noite, Nelson pedira a Laurita para que voltasse a São Paulo com o filme e os filhos, pois ele sumiria por um tempo. “É o golpe”, pensou. Pela manhã, a notícia que corria era outra. O marechal Lott dera o contragolpe, e quem assumira interinamente o governo fora Nereu Ramos, presidente do Senado. (KOIFMAN, 2002, p. 478-480).

¹² Ator, crítico e diretor de cinema, respectivamente.

Caindo o governo, caía também a proibição de exibição de *Rio 40 Graus*. Assim, o filme pôde ser exibido livremente no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre. As pessoas iam ao cinema ávidas para vê-lo, pela polêmica que ele levantara. Acreditavam que veriam ali mulher nua, e que por isso ele havia sido proibido. Conforme Nelson relata, em Salem (1987, p. 121), elas “saíam de lá decepcionadas, dizendo que o filme era ruim, um documentário.” Seria esta a beleza do filme: retratar a realidade brasileira tal qual era.

REFERÊNCIAS

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos**: um olhar neo-realista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de la America Latina*. España: Editorial Siglo Veintiuno, 1975.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

KOIFMAN, Fábio. **Presidentes do Brasil**: de Deodoro a FHC. São Paulo: Cultura, 2002. p. 49-50.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SANTOS, Nelson Pereira. **Três vezes Rio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SHAW, Lisa. A imitação cultural na chanchada: o caso de Quem roubou meu samba? e Rio Zona Norte. In: **Revista ALCEU**, v. 8, n. 15, p. 69, Jul./ Dez. 2007.

Filmografia:

RIO 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. São Paulo: Moacir Fenelon, 1955. VHS (100 min.), son., p&b. port.

Rio 40 graus (1954-1955)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: Nelson Pereira dos Santos,
Mário Barros, Ciro Freire Cúri, Luiz Jardim,
Louis Henri Guitton e Pedro Kosinski
Assistente de direção: Jece Valadão
Fotografia: Hélio Silva
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Radamés Gnatalli
Elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha,
Roberto Bataglin, Zé Kéti, Sady Cabral,
Mauro Mendonça, Renato Consorte