

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Rafael Mautone Ferreira

O cinema revolucionário de “Rio, 40 graus”: a luta, a polêmica e o sucesso
(Brasil, década de 1950).

Porto Alegre

2012

Rafael Mautone Ferreira

O cinema revolucionário de “Rio, 40 graus”: a luta, a polêmica e o sucesso
(Brasil, década de 1950).

Monografia apresentada como requisito parcial
para conclusão de curso em Licenciatura em
História ao Departamento de História da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Grijó

Porto Alegre

2012

AGRADECIMENTOS

A minha família que possibilitou meu desenvolvimento, até esse momento, sabendo ser eu um privilegiado num país de tantos miseráveis. A todos que dividiram, depois das aulas, as mesas de bares e as inesquecíveis festas no Campus do Vale – momentos onde adquiri muito conhecimento. Em um trabalho solitário como uma monografia as pessoas não podem fazer muitas coisas pelo pesquisador, mas as coisas que elas fazem são fundamentais para o trabalho. A Joana que me iniciou no culto a arte de qualidade e engajada, principalmente, na literatura e no cinema. Ao Tiego, sem palavras, desde o convite para palestras sobre o filme “Rio, 40 graus” no Museu Hipólito até o ótimo convívio e as trocas de ideia durante esse ano todo de monografia. Ao Cadu, valeu mesmo mano, o que tu fez pouca gente faria e é por isso que eu pedi pra ti. Luany, Aline, Adriana e Tia Zeca obrigado pela ajuda e pelo carinho de vocês. Na realidade, esses agradecimentos são mera formalidade. Amo a todos que agradecei e creio que é diariamente que corresponderei ao amor recíproco de vocês.

RESUMO

A monografia apresenta os resultados da pesquisa sobre o processo de consagração do filme “Rio, 40 graus”, reconhecido pelos historiadores do cinema brasileiro como o primeiro filme deste país que utilizou o modelo de produção cinematográfica independente. O trabalho busca explicar como um filme marginal, tanto em seu conteúdo como em sua precariedade de produção, conseguiu obter sucesso de bilheteria, de crítica e ganhar prêmios em festivais de cinema na década de 1950. Por meio de um estudo sobre as condições da indústria cinematográfica brasileira e da efervescência de debates sobre a arte e cultura no Brasil, entenderemos quais tomadas de posição e as estratégias utilizadas pelo diretor do filme, Nelson Pereira dos Santos, e sua equipe possibilitaram o êxito na realização da película. Devido à proibição da exibição do filme, foi, também, analisado o contexto de crise republicana, nos anos de 1954 e 1955, vividas durante o período da realização do filme até seu lançamento. Neste sentido, a monografia aborda os motivos da interdição, a luta pela liberação e as consequências deste processo para consagração do filme.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 O CINEMA BRASILEIRO E SUAS IDIOSSINCRASIAS	11
2.1 O subdesenvolvimento como estado	11
2.2 O legado da indústria cinematográfica e a condição de marginalidade	15
3 RIO, 40 GRAUS: UM INSTRUMENTO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL	19
3.1 Um intelectual comunista	19
3.1.1 A sua origem.....	19
3.1.2 A sua arma.....	22
3.2 As estratégias	27
4 O RIO, 40 GRAUS À SOMBRA (DA PROIBIÇÃO)	32
4.1– Caso de polícia?	32
4.2 A luta pela liberação	36
4.3– Final feliz (não um “happy end”)	41
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46
FONTES E LOCAIS DE PESQUISA	48

1 INTRODUÇÃO

A partir da metade da década de 1940, com a democratização do Brasil e o término da Segunda Guerra Mundial, o país vive um período de intensas transformações políticas, econômicas e sociais. O fim da ditadura do “Estado Novo” e o contexto internacional de Guerra Fria inauguram no Brasil um período de dicotomia e tensão política. Assim como neste âmbito, verifica-se uma impressionante efervescência de debates em torno da arte e da cultura. A visão predominante é a de um país que se moderniza e enfrenta uma série de contradições, notadamente no plano social.

O Brasil, nesse período, vive mudanças sociais importantes, como a migração paulatina das populações do campo para cidade, gerada por um crescimento industrial impactante. Nesse contexto, o cinema, como arte tipicamente industrial, começa a ganhar destaque no país, o que possibilitou o surgimento da indústria cinematográfica brasileira.

No entanto, uma série de fatores ligados à característica de dependência econômica do Brasil, que será abordada no trabalho, inviabilizou, nesse primeiro momento, essa indústria de prosperar e as principais empresas tiveram pouco tempo de duração, apesar de um bom número de filmes produzidos.

O cinema tem por características econômicas três fases distintas, que obedecem a uma ordem no processo dessa indústria, que, cronologicamente, são: realização/produção, distribuição e exibição. A indústria cinematográfica brasileira somente tinha controle sobre a primeira fase do processo e as outras duas obedeciam ao interesse da indústria cinematográfica estrangeira, principalmente, a de Hollywood. Mesmo as indústrias brasileiras seguindo o modelo estadunidense de produção em estúdio e com temáticas parecidas aos filmes estrangeiros, muitos deles ficavam nas prateleiras, sem distribuição e exibição. O Brasil, já nessa época, era o terceiro maior mercado do cinema produzido em Hollywood, perdendo apenas para os Estados Unidos e Inglaterra. (FUNDAMENTOS, nº20, p.9)

No começo dos anos cinquenta, intelectuais e cineastas percebendo esta situação periclitante, tanto econômica como de conteúdo do cinema brasileiro, organizam vários congressos de cinema para achar uma solução: o cinema independente. Contudo, essa nova fórmula de cinema somente funciona para a primeira etapa do processo industrial cinematográfico, a realização do filme; pois, nas outras duas, nesse momento, não existe a possibilidade de independência. Com a consciência desta situação, os congressos

apontavam como alternativa a intervenção estatal por meio de leis, a fim de protegerem a indústria cinematográfica brasileira.

Para a realização de um “cinema de autor”, ou seja, arte como uma manifestação pessoal, centralizada no diretor e não no produtor de cinema, a independência se torna fundamental. (KROEFF, 1997, p.55) Essa tomada de posição vem a evidenciar a ruptura com o modelo de produção utilizado pelo cinema comercial e de entretenimento realizado pelas grandes indústrias cinematográficas brasileiras, resultando numa maioria de filmes feitos com pouquíssimos recursos, beirando ao “amadorismo”. No entanto, esses diretores obtiveram com seus filmes sucesso de crítica e receberam premiações em importantes festivais de cinema em todo mundo.

O objeto da pesquisa é esse novo e diferente modo de fazer cinema. Assim, o filme “Rio, 40 graus” inaugura outra forma de fazer cinema, que viria a ser adotado pelos principais cineastas brasileiros nas décadas de 1960 e 1970, como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Rogério Sganzerla, entre outros.

A pesquisa visa entender como funcionava esse cinema que se propõe a ser independente, do começo da década de cinquenta e, para tanto, foi escolhido o filme “Rio, 40 graus”, do diretor e roteirista Nelson Pereira dos Santos, como um “caso particular do possível”. (BOURDIEU, 1989, p.31)

Segundo Pierre Bourdieu, para capturarmos a lógica mais profunda do mundo social é preciso submergir na particularidade de uma realidade empírica, pois “trata-se de interrogar sistematicamente um caso particular, [...] para retirar dele as propriedades gerais ou invariantes que só se denunciam mediante uma interrogação assim conduzida.” (Ibid., p.32)

Para ajudar no objetivo do trabalho foi desenvolvido o seguinte problema: como um filme brasileiro e marginal, nos anos 50, obteve sucesso de bilheteria e de crítica?

A hipótese que orientou o estudo é a de que as articulações e as tomadas de posição dos agentes envolvidos com a produção possibilitaram que o filme fosse realizado de um modo diferente do que estava sendo feito no Brasil: como um instrumento de luta social e que a militância política, em todas as esferas, aliada às estratégias desenvolvidas pelo diretor e sua equipe que foram fundamentais para a realização da película.

A proibição da exibição do filme, por cerca de três meses, é uma resposta a esse posicionamento político tomado pelo cineasta. Ao trabalhar o contexto de crise republicana vivida na época em que o filme foi produzido e lançado, a monografia

mostra como essa proibição instigou inúmeros jornalistas e intelectuais a consagrarem o filme por meio de mídia impressa, fazendo, em realidade, da proibição, sua maior propaganda.

A película, que se passa no Rio de Janeiro, mostra algumas paisagens (Pão de Açúcar, Copacabana, Cristo Redentor, etc.) e personagens (o galã, a “socialite”, o turista, etc.) iguais as de vários filmes que já haviam sido produzidos pela indústria cinematográfica brasileira, como nas chanchadas da Produtora Atlântida¹. Entretanto, os aspectos que ela mais aprofunda e retrata pouco haviam sido mostrados nas telas dos cinemas brasileiros: a favela e sua população. Essas pessoas que pensam, falam e ganham seu sustento, diferentemente dos personagens ricos das chanchadas, também são moradoras do Rio de Janeiro. E é essa cidade “purgatório da beleza e do caos²” que Nelson quis retratar em seu filme.

Foram inúmeros os fatores que levaram o cineasta a tomar a independência como postura. Nelson se propôs a mostrar nas telas de cinema o negro, a capoeira, o uso da linguagem popular (gírias), o trabalho infantil, a prática de jogos ilícitos (jogos de dado, bicho e rinha de galo), a luta das mulheres por melhores condições de vida, etc. Em síntese, mostrar como vivia a maioria da população do Rio de Janeiro.

Os motivos que me levaram a escolher esse filme, como um caso particular do possível, foram expressos por um dos maiores escritores brasileiros – o baiano Jorge Amado. Este escritor utilizou a sua qualidade de trabalhar com as palavras para defender o filme “Rio, 40 graus” logo após a proibição, imputada pelo Chefe de Polícia do Rio de Janeiro, de exibi-lo em todo país. Farei das dele as minhas palavras:

Eis aí um filme limpo, honesto, espécie de crônica do Rio de Janeiro, com momentos de alta beleza e profunda poesia. O espectador não poderá mais esquecer o negrinho vendedor de amendoim com sua lagartixa, único bem que êle possui, sua afeição maior, dona de todo carinho dêsse pequeno órfão da cidade. Os conflitos inúmeros da cidade imensa, as tristezas e as alegrias do povo, são fixados pela câmera e, e por vêzes, uma onda de emoção, sacode o espectador. “Rio, 40 graus” foi realizado por uma equipe de cineastas, vencendo tôdas as dificuldades, desde a falta de dinheiro até as deficiências técnicas e a própria inexperiência. Fruto da vocação e do entusiasmo, do amor à sua cidade e ao seu povo, de Nelson Pereira dos Santos, um môço que reuniu

¹ Sobre as chanchadas da Produtora Atlântida ver Modulo 4 – A chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955), escrito por João Luiz Vieira, do livro “História do Cinema Brasileiro” org. por Fernão Ramos.

² Parte do refrão da música “Rio, 40 graus”, lançada por Fernanda Abreu na década de 1990. Em homenagem a cidade e ao filme.

outros moços em torno dele para entoar êsse canto à Capital do país. Uma constante confiança no homem e nos seus bons sentimentos fazem a unidade do filme e marcam sua linha moral. Êsse filme, que a primeira realização de um diretor brasileiro cheio de talento e é o resultado do esforço e do sacrifício de um grupo de jovens técnicos e artistas, se está longe, do ponto de vista cinematográfico, de não possuir defeitos, é, sem dúvida, uma das melhores coisas já produzidas pelo nosso cinema. É um filme de conteúdo profundamente brasileiro, altamente moral, cheio de amor ao Rio e aos cariocas. Honra o nosso cinema e nossa cultura nacional, é um exemplo a ser trilhado pelos nossos cineastas. (IMPRESA POPULAR, 27.09.1955, p.4)

Resta salientar, que muitos intelectuais e cineastas concordam com o escritor baiano e alguns cientistas produziram trabalhos a respeito do filme. A principal pesquisa encontrada sobre a película é a dissertação de mestrado de Marília da Silva Franco (1979), chamada “Rio, 40 graus e o cinema independente”. No primeiro capítulo, ela faz uma análise sobre a situação do cinema independente brasileiro e conclui que “na busca pela independência, nosso cinema começou a tomar consciência da sua situação de marginalidade” (Ibid., p.15). Em suas abordagens, ela se prende às discussões semióticas da película, estudando detalhadamente diálogos e cenas, e destaca como traço principal, o uso das oposições relacionadas aos espaços e às condições sociais da população do Rio de Janeiro.

Outro trabalho importante sobre o filme é encontrado no livro “Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?”, de Mariarosaria Fabris (1994), que analisa por meio de um estudo semiótico, o estilo e o conteúdo de “Rio, 40 graus”. Esta autora mostra a influência do cinema neo-realista italiano, desenvolvido no final da década de 1940, nesse novo modo e estilo de fazer cinema usado por Nelson, como, por exemplo, a utilização de não-atores ou atores amadores, planos externos (sem cenários criados em estúdio), linguagem popular (gírias), imagem preta e branca, etc.

E é por esses importantes estudos já terem analisado o filme, seu conteúdo estilístico e social, através da semiótica, estudo das imagens e dos diálogos, que não farei isso neste trabalho. Com exceção de algum ponto ou outro, concordo com as análises das duas pesquisadoras e, por isso, parto delas em meu estudo.

O primeiro capítulo versa sobre a condição do cinema brasileiro, no começo dos anos cinquenta, percebendo o cinema como indústria nascente dentro de um país em desenvolvimento. Busco na teoria de dependência econômica e na ocupação cultural

estrangeira entender a situação do cinema nacional até o momento em que Nelson decide realizar seu filme.

No segundo capítulo, analiso, primeiramente, a origem da militância política, social e cultural de Nelson, suas tomadas de posição face os problemas vividos pelo cinema brasileiro e as estratégias utilizadas para vencer as limitações impostas a ele.

O último capítulo trata dos motivos da proibição imposta ao filme pelo Cel. Menezes Cortes, Chefe de Polícia do Rio de Janeiro, das estratégias utilizadas na luta pela liberação e da consagração do filme após seu lançamento.

Nas considerações finais são apresentadas as conclusões do estudo, que contribuirão para um debate nunca esgotado sobre este filme que rende inúmeros trabalhos. E, principalmente, contribuirá para ampliar o ainda pouco explorado campo da história: o cinema na história social da arte brasileira.

Como já foi mencionado, o trabalho não analisa o filme nos aspectos referentes à arte propriamente dita. Por isso, recomendo como introdução, para uma melhor apreciação do trabalho, que o leitor veja o filme “Rio, 40 graus” antes de ler a monografia.

ASSISTA AO FILME “RIO, 40 GRAUS”

2 O CINEMA BRASILEIRO E SUAS IDIOSSINCRASIAS

2.1 O subdesenvolvimento como estado³

Para entendermos os aspectos importantes do funcionamento do cinema brasileiro na década de 1950 é fundamental percebê-lo para além da arte e do entretenimento. É necessário visualizá-lo como indústria crescente e que carrega simbolicamente todo ideal de modernidade e desenvolvimento, que são norteadores das políticas públicas, desde o começo do século XX, em todo mundo. Nos países desenvolvidos são feitos enormes investimentos em novas tecnologias para serem usadas em filmes.

Assim, como a maior parte das indústrias brasileiras, nos anos 50, a indústria cinematográfica “engatinhava” e estava refém da situação de dependência econômica de nosso país, tão trabalhada por inúmeros economistas e historiadores. Nesse sentido, utilizaremos a teoria para dependência econômica da América Latina desenvolvida pelo economista Celso Furtado, onde ele explica simplificada, que em um processo de desenvolvimento autônomo

como aquele no qual a ordenação dos fatores primários de impulsão seria o seguinte: progresso tecnológico – acumulação de capital – modificações estruturais decorrentes de alteração no perfil da demanda. No extremo oposto, teríamos o processo de desenvolvimento essencialmente dependente, no qual a seqüência é inversa: modificação na composição da demanda – acumulação de capital – progresso tecnológico. (FURTADO, 1973, p.133)

Portanto, temos, de um lado, os polos dominantes da economia mundial, e do outro, as economias especializadas na exportação de uns poucos produtos primários. Ou seja, no Brasil, o cinema sofre a pressão da indústria cinematográfica de alta tecnologia hollywoodiana (provocando modificação na composição da demanda) e sua insuficiente capacidade de acumulação de capital impossibilita o desenvolvimento tecnológico na área cinematográfica, fazendo da importação de equipamentos (tecnologia) e de

³ O militante do cinema brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes escreve no Artigo “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” publicado em “Argumento”, revista mensal de cultura, São Paulo, nº1, outubro de 1973: “Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela.” (GOMES, 1986, p.85)

profissionais qualificados a estratégia utilizada pela indústria cinematográfica brasileira⁴.

Em síntese, numa economia desenvolvida o progresso tecnológico é, ele mesmo, a fonte de desenvolvimento, enquanto nas economias subdesenvolvidas os progressos tecnológicos surgem inicialmente do lado da demanda, sendo gerados pelo desenvolvimento, ou melhor, por modificações estruturais. Fica evidente, a partir dessa teoria econômica e percebendo o cinema como indústria de ponta, a situação de muitas dificuldades que vivia a indústria cinematográfica brasileira na década de 1950.

Assim, ao estudarmos a estrutura dos trustes cinematográficos hollywoodianos, percebemos que eles são donos de todos os meios de produção e controlam a distribuição e exibição. Uma grande empresa, como a Warner

dispõe dos capitais imensos necessários ao financiamento de inúmeros filmes por ano, possuem, seus próprios estúdios, aos quais estão anexas as oficinas de preparação de cenários, de confecção de trajes, armazéns de acessórios, serviços de maquiagem, terrenos para filmagens e cenários ao ar livre, laboratório de revelação de cópias, oficinas de montagem dos filmes, pequenas salas para projeção de *copiões*, etc, etc. E embora uma companhia como essa compre a outras firmas as películas e as câmaras, ela garante em seu proveito, com a produção, o aluguel dos filmes, e sua representação nas salas de uma cadeia própria. (SADOUL, 1955, p.121)

Além disso, Sadoul afirma que “Hollywood é uma grande empresa controlada pelos bancos [...] e que impõe a compra de seus filmes em contratos draconianos” (Ibid., p.53). No chamado “Convênio do Café”, assinado em 1935 entre o Brasil e os Estados Unidos da América, há uma cláusula que praticamente proíbe ao Governo brasileiro fazer qualquer restrição à entrada de filmes estadunidenses em nosso país. (Ibid., p.55)

Um exemplo interessante para entendermos como isso acontecia na prática é um acontecimento, durante o governo de Getúlio Vargas, em que o presidente subsidia o preço dos ingressos para não prejudicar a massa de consumidores de filmes estrangeiros. Por longo tempo, os ingressos de cinema estiveram abaixo da inflação. Getúlio, em um ato de “defesa dos interesses nacionais” e dos produtores de cinema,

⁴ Maiores informações sobre as empresas cinematográficas brasileiras em “História do Cinema Brasileiro” de 1987, org. Fernão Ramos.

remeteu o dinheiro de impostos para cobrir a diferença, que não foi cobrada nos ingressos. (FRANCO, 1979, p.11)

Os filmes brasileiros ficavam longe de chegar às telas de cinema, fazendo do investimento do empresário uma aposta arriscada, pois os interesses do comércio cinematográfico nacional giravam em torno do cinema estrangeiro. “São obrigados os nossos filmes a enfrentar o desinteresse e a má vontade do comércio.”(GOMES, 1986, p.79)

Outro fator problemático que incide na indústria de cinema brasileiro, este de cunho político e social, pode ser compreendido por meio da ideia desenvolvida pelo estudioso e militante do cinema brasileiro, Paulo Emílio Salles Gomes, que defende a tese do “Ocupante/Ocupado” (Ibid., p.87): a cultura brasileira por possuir raízes semelhantes às ocidentais, sendo um prolongamento do Ocidente, não construiu barreiras culturais de confronto e resistência, o que permite entender que nunca fomos propriamente ocupados. No entanto, os ocupantes não acharam adequado o ocupado existente e sua cultura, quando chegaram ao Brasil, fazendo-se necessário criar outro. Uma peculiaridade do processo é

o fato de o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez desse último, até certo ponto, o seu semelhante. [...] Nossos acontecimentos históricos – independência, república, revolução de trinta – são querelas dos ocupantes nas quais os ocupados não tem vez. O quadro se complica quando lembramos que a metrópole de nosso ocupante nunca se encontra onde ele está, mas em Lisboa, Madri, Londres ou Washington. [...] Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. (Ibid., p.88)

O ocupante, brasileiro que trabalha para manutenção da situação geral, ditada pelo colonizador, é a minoria que controla os poderes políticos, econômicos, culturais e sociais no Brasil. Mas, assim como os ocupantes que “absorvem” a ideologia da colônia, os ocupados também estão influenciados por ela. E o cinema, a partir da década de 1920, contribui muito nesse sentido, à medida que o domínio hollywoodiano se estabeleceu, pois esse tinha como destaque o luxo, a juventude e a beleza dos astros, qualidades associadas a um “bom cinema”. A produção cinematográfica brasileira, em consequência, promove em seus filmes as ideias de modernização e progresso: o

homem “branco bonito e simpático”, interiores “bem decorados”, diálogos de exaltação da luxúria, da mecanização e da urbanização. Para isso, os filmes deviam seguir os padrões do “cinema de estúdio” estadunidense, o único capaz do “ato de purificação de nossa realidade”.

2.2 O legado da indústria cinematográfica e a condição de marginalidade

O cinema brasileiro na década de 1940 teve como característica o surgimento de várias indústrias produtoras de filmes e as que tiveram maior destaque foram a Atlântida, inaugurada em 1941, que teve como característica a produção de filmes musicais (sátiras dos musicais estadunidenses), que ficaram conhecidos como chanchadas, e a Vera Cruz, que iniciou seus trabalhos em 1949 e se notabilizou por um cinema muito técnico, tendo como maior influência o cinema europeu e o de Hollywood. Apesar da relativa precocidade da falência das duas produtoras, Renato Ortiz destaca a mudança que essas empresas efetuaram em termos de volume de filmes produzidos:

basta lembrarmos que entre 1935 e 1949 tinham sido produzidos em São Paulo somente seis filmes. A criação destes novos centros de produção [Atlântida e Vera Cruz] tem conseqüências diretas no mercado cinematográfico nacional; entre 1951 e 1955 foram realizados 27 filmes em média por ano. (ORTIZ, 1988, p.42)

No entanto, mesmo que os filmes estivessem reproduzindo a cultura estrangeira com “pitadas” de brasilidade, a maioria deles ficava parado nas prateleiras. A distribuição e a exibição desses filmes estavam sob o poder e o interesse do cinema estrangeiro. Com isso, as empresas além de ficarem sem o retorno, ainda arcavam com o prejuízo. Portanto, diferentemente de outros momentos vividos no Brasil onde várias obras de arte eram proibidas, nesta época, não era necessária a censura; a pressão do sistema era especificamente econômica.

É nesse contexto que surgem os primeiros congressos de cinema brasileiro, com o objetivo de mudar essa situação. Os cineastas, críticos e cinéfilos, preocupados com a condição da produção cinematográfica, principalmente a falta de conteúdo e reflexão sobre a sociedade brasileira, começam a debater e procurar formas alternativas para o cinema nacional. Ao analisarem o cinema industrial brasileiro realizado até então, eles

elogiam a técnica e as novas estruturas adquiridas, mas são enfáticos nas críticas ao estrangeirismo adotado nos filmes realizados. Um exemplo é a crítica feita por Nelson Pereira dos Santos ao filme *Caiçara*, realizado em 1951 pela empresa Vera Cruz, na *Revista Fundamentos III*:

Cinema brasileiro será aquele que respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossa vida e de nossos hábitos, sem preocupações maliciosamente evidentes de por em relevo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota. Cinema brasileiro será aquele que no curso das suas cenas e no desenrolar dos seus enredos mostrar pontos altos (que são muitos) da riqueza material, moral e cultural que nosso povo vem construindo dentro das mais adversas condições. *Caiçara* é a negação de tudo isso. (FUNDAMENTOS, nº3, p.45)

Mesmo com todas as críticas feitas aos filmes da Vera Cruz, os novos cineastas que estavam nos congressos viam nela as condições materiais ideais para produzir cinema e consideravam que seus filmes eram compatíveis com o que era produzido na Vera Cruz. Porém, o mercado de cinema é gerido por brasileiros que obedecem ou se submetem às regras dos “patrões” estrangeiros, o que fez com que esses novos cineastas não conseguissem participar dessa indústria - por uma questão de mercado. “A dinâmica desse sistema manda neutralizá-los ou eliminá-los. E o sentido dessa eliminação é a marginalidade.” (FRANCO, 1979, p.128)

Era difícil para uma produção brasileira entrar no mercado e por muito tempo se questionou a qualidade das produções e raramente a estrutura do mercado. Em 1951, na revista *Fundamentos* foi publicada uma matéria, de quatro páginas, que abordava diretamente os problemas enfrentados pelo cinema brasileiro. Nela encontramos as seguintes afirmações:

A distribuição dos filmes é monopolizada pelo grupo chefiado por Luiz Severino Ribeiro, estreitamente associado ao capital norte-americano e representante em nosso país dos trustes cinematográficos de Hollywood que nos impigem suas películas desagregadoras e desmoralizantes. A distribuição é por isso feita de acordo com interesses antibrasileiros – não é raro o filme brasileiro encabeçar os chamados <<lotes>>, cuja renda é comumente distribuída por igual entre os filmes que dele participa. Quem sofre com isso é

o cinema nacional, e quem <<raspa o tacho>> são os grupos de interesse alienígenas. (FUNDAMENTOS, n°20, p.6)

Ao ler toda matéria fica evidente a percepção dessa marginalidade e os motivos dela.

Já nos anos sessenta, Glauber Rocha expressou esta marginalidade, com uma metáfora, no texto “Colonialismo Cultural”, onde ele admite que na grande mansão do mercado cinematográfico brasileiro, o filme brasileiro está destinado a ocupar o quarto de empregado. (FRANCO, 1979, p.129)

Essa marginalidade dos cinemas nacionais em benefício dos interesses da indústria hollywoodiana não é uma realidade exclusiva dos brasileiros. Todos os países que sofriam influência estadunidense após a Segunda Guerra Mundial, pareciam do mesmo mal, obviamente, com diferenças: alguns mais resistentes (Japão, Índia, países norte africanos, do Oriente Próximo e europeus), devido ao seu maior enraizamento cultural, uma indústria bem organizada ou melhor desenvolvimento tecnológico; outros, nem tanto (países da América do Sul e Central, Oceania e parte da África e da Ásia), submissos à tecnologia e à cultura estadunidense. (GOMES, 1986, p.86-87)

E é na Itália, país destruído pela Segunda Guerra, que os intelectuais e cineastas desenvolvem um “cinema possível” para resistir às produções de Hollywood. Foi através do que ficou conhecido no mundo todo como neo-realismo italiano que esses cineastas desenvolveram um cinema independente dos modelos industriais de produção, que possibilitava um aprofundamento estético nos conteúdos ligados às questões sociais, tão rejeitados pelo modelo hollywoodiano de cinema de entretenimento.

Os intelectuais brasileiros, interessados em cinema, rapidamente perceberam a importância daquelas produções italianas e, em 1947, Benedito J. Duarte enaltece essas produções em um artigo do jornal “Estado de São Paulo”:

‘Os cineastas italianos, desprovidos dos complexíssimos meios exigíveis pelo cinema moderno, inclusive do aparelhamento para tomada de vista e gravação simultânea (Roma, Cidade Aberta teve seus diálogos gravados após tomada de vista) tiveram que usar a cabeça para resolver os seus problemas, ajustando a necessidade à realidade do momento. E pondo de parte as más fórmulas do expressionismo [...], valorizando a técnica do documentário, pondo-a na narração dos dramas ainda vivos na Itália de hoje: a guerra, a resistência, a ocupação germânica e a dos aliados, a miséria, a prostituição, a delinquência infantil, etc.’ (Duarte apud FABRIS, 1994, p.39)

São muitos os artigos escritos no Brasil sobre o cinema neo-realista⁵ e é inegável que, em um contexto de Guerra Fria, essa possibilidade criada, com uma nova técnica cinematográfica semi-documental, de externar nas telas de cinema os horrores sociais e os seres humanos em seu “estado puro” são muito bem recebidos pelos intelectuais brasileiros, principalmente, comunistas. Os debates são acalorados e essa posição estética do neo-realismo é, em verdade, uma posição política e que fica evidente a partir de críticas escritas em diversos periódicos brasileiros exaltando os filmes como “uma onda de verdade, uma rajada de natural” contra as “fábricas de caracterização”, “os laboratórios de falsificação” (FABRIS,1994, p.40).

Junto a essa nova maneira de se fazer cinema criada pelos cineastas italianos, a diversos congressos de cinema realizados no Brasil e à criação da Associação Paulista de Cinema, a partir da década de 1950, pudemos perceber uma maior organização e uma busca por uma independência do Cinema Nacional, evidenciando, assim, uma luta pela criação de uma entidade nacional de cinema e de leis para proteção do mesmo (aumentar a obrigatoriedade da exibição, facilitar a importação de equipamentos e materiais sensíveis). Além disso, prêmios foram criados para incentivar a produção e filmes foram produzidos em maior quantidade.

Não podemos acreditar, no entanto, numa independência apenas no nível da produção, em qualquer área da arte. Além do mais, essa independência na criação já é dificultada pelas mais diversas influências estrangeiras veiculadas livremente no país. “Consideramos que a configuração de uma fisionomia nacional, na área cultural, depende de anos de formação, através da dinâmica de contato constante com o público” (FRANCO, 1979, p.15).

Conforme trabalhado neste capítulo, a dificuldade no processo de produção de filmes só não é maior do que os processos quase inexistentes, comparado ao mercado destinado ao cinema estrangeiro, de distribuição e exibição nas salas de cinema. Tal constatação nos permite afirmar que o cinema brasileiro nos anos cinquenta era marginalizado, principalmente, quando os exibidores escolhiam os filmes aos quais iriam projetar nos cinemas brasileiros.

Ao analisarmos no próximo capítulo deste trabalho o filme “Rio, 40 graus”, perceberemos que as instâncias de marginalidade se ampliam para o modelo de

⁵ Maior esclarecimento sobre artigos e reflexões sobre o neo-realismo italiano no livro de Mariarosario Fabris intitulado “Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?”

produção, para a estética do filme e, principalmente, para a temática e seus personagens. Veremos quais as estratégias utilizadas que possibilitaram esse filme marginal - em todos os sentidos – por meio de inúmeros elogios dos críticos e bom retorno financeiro, que conseguiu na venda de ingressos, ser um filme de sucesso.

3 RIO, 40 GRAUS: UM INSTRUMENTO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

3.1 Um intelectual comunista

3.1.1 As suas origens

A primeira parte deste capítulo tem por objetivo, por meio de entrevistas do diretor e roteirista do filme Nelson Pereira dos Santos e de seus parentes e amigos realizadas por Helena Salem (1987), demonstrar sua militância no Partido Comunista do Brasil (PCB) e como o ideário comunista o influenciou nas suas futuras tomadas de posição como intelectual e cineasta. Mesmo que esses relatos tenham sido feitos algumas décadas após os fatos transcorridos, o importante é notar que todos eles vão no sentido de perceber Nelson como um militante comunista e, além disso, os relatores também eram partidários do mesmo ideário e militância dele.

Nelson Pereira dos Santos, filho de alfaiate e de dona de casa, teve seu primeiro contato com as ideias comunistas quando estudava no Colégio do Estado, onde o PCB era bastante atuante. O Brasil vivia às vésperas do fim da ditadura do “Estado Novo” e o PCB experimentava uma semiclandestinidade, também próximo de sua legalização em 1945.

Febrot, que recrutou Nelson para o PCB, em entrevista para Helena Salem, testemunha:

‘Quando ele entrou para o colégio, era de direita, reacionário mesmo. Acho que o colégio foi a pedra de toque do Nelson, como foi de muita gente. O Colégio do Estado naquela época era um celeiro de politização e de formação cultural das pessoas. Foi onde ele se fez homem, abriu os olhos para a sociedade, entendeu a estrutura social, compreendeu seus mecanismos, e fez uma opção. O que ele fez depois é consequência e coerência’. (Salem, 1987, p.37)

O jovem também era um devorador de livros, lia de tudo: Dostoievski, José de Alencar, Oswald de Andrade, Shakespeare, Euclides da Cunha, Jorge Amado, José Lins do Rego, uma lista interminável. E gostava igualmente de filosofia. (Ibid., p.37)

Em 1945, logo após a legalização do PCB e a libertação de todos os presos políticos, inclusive do secretário-geral do partido, Luís Carlos Prestes detido desde 1935,

começam a se organizar imensos comícios em todo país e, em São Paulo, segundo Prestes, “os operários faziam enormes filas para aderir ao PCB.” (SALEM, 1987, p.38) É nessa época, que o jovem Nelson, com 16 anos, é preso junto com um amigo enquanto pixavam um muro pela campanha pela Constituinte. Os dois foram levados, primeiramente, para o Juizado de Menores e depois para a polícia política. Foram dois dias sem que as famílias tivessem informações sobre os jovens. (Ibid., p.39)

Em 1945, o PCB crescia como nunca. “Os comícios eram sempre muito grandes, com 200 a 300 mil pessoas” – afirma Prestes. (Ibid., p.38). Dentre esses milhares de comunistas, vários intelectuais brasileiros aderem ao partido, podendo-se destacar Graciliano Ramos, Jorge Amado, Álvaro Moreyra, Portinari, Oscar Niemayer, Mignone, José Siqueira e vários outros. E são esses intelectuais as principais influências de Nelson na sua formação, ele mesmo admite:

‘Para minha geração paulista, naquela vidinha medíocre de classe média – da escola, do bairro, a chuva, a imitação da Europa – ler Jorge Amado significava descobrir o Brasil. De repente, era o nosso avesso. O grande libertário. No Estado Novo, era proibido pela polícia e pela família. Ele mostrava as lutas de classe e também uma grande proposta de educação sexual, o sexo livre’. (Ibid., p.40)

De uma forma geral, o “romance de 30⁶” teve grande influência sobre os intelectuais da geração de Nelson, assim como a Semana de Arte Moderna de 1922. O Brasil visto por seus próprios olhos, mesmo que com técnicas artísticas importadas [constituindo uma antropofagia cultural (ANDRADE, 1922)], é o começo da libertação dos ocupantes que não querem mais servir ao “colonizador estrangeiro” e que assumirão sua condição de ocupantes-rebeldes. (FRANCO, 1979, p.14)

Voltando às ideias desenvolvidas no primeiro capítulo, o intelectual e/ou artista é um ocupante, pois é representante de uma elite letrada em um país de maioria analfabeta [em 1950 tínhamos um total de escolarização da população brasileira acima de 10 anos de 17,89% (IBGE, 1950)]; ocupada, neste caso, também é produção desse intelectual e/ou artista, sem espaço no mercado. À medida que esses pretendem questionar a regra do jogo, caracterizam-se como ocupantes-rebeldes.

⁶ Grupo de escritores brasileiros que lançou seus primeiros livros na década de 1930, que se caracterizavam pelo realismo e o conteúdo social de seus romances.

Na perspectiva dos escritos sociológicos de Pierre Bourdieu, esses intelectuais e/ou artistas são uma fração dominada da classe dominante, pois têm uma posição cultural que lhes assegura a distância das necessidades materiais imediatas e por possuírem um capital cultural que lhes permite, em alguns casos, ter poder sobre outras frações; mas, são dominados nas suas relações com o poder político e econômico, porque no campo do poder, são estes campos que têm hegemonia sobre a cultura. (BOURDIEU, 1996, p.32-33)

O sociólogo aponta a importância de percebermos essa ambivalência dominante/dominado na cultura, já que o poder simbólico adquirido por meio das ideologias serve a interesses particulares, que tendem a se apresentarem como interesses universais:

A cultura dominante contribui para integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento de distinções (hierarquias) e para legitimação dessas distinções. Esse efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima a distinções compelindo todas as culturas (designadas com subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, 1989, p.10-11)

Num contexto de Guerra Fria, pós 1945, tanto os soviéticos como os estadunidenses, respectivamente, difundem o comunismo e o liberalismo econômico, ambos um tanto maniqueístas, como ideologias de salvação por todo o mundo. São reais as influências da propaganda nacional-socialista produzida pelo 3º Reich e o sucesso que ela obteve em um relativo curto espaço de tempo. Quando “o doutor Goebbels tomou a direção ideológica do gigantesco truste do cinema formado pelo hitlerismo sob a égide dos grandes bancos”, (SADOUL, 1955, p.57) dois grandes filmes foram feitos, despendendo imensos investimentos em tecnologia nesse período e revolucionaram a maneira de se propagar ideologias, sendo elas: o “Triunfo da Vontade” e “Os Jogos Olímpicos”, as duas realizações sobre a direção de Leni Reifenstahl, conselheira secreta do Führer.

Poder-se-ia enumerar diversos outros modos de controle e propaganda ideológica utilizadas pelo 3º Reich. No entanto, o que nos importa, neste trabalho, é perceber que “os < sistemas simbólicos > cumprem a sua função política de instrumento de imposição ou de legitimação da dominação.” (BOURDIEU, 1989, p.10) Além disso, devem a sua força “ao fato de as relações de força que neles se exprimem só se manifestarem neles em forma irreconhecível de relações de sentido.” (Ibid., p.14) Ou seja, ao utilizarem o cinema como meio de propaganda, há uma grande possibilidade de transmitirem ideias e ideologias sem que as pessoas percebam que há um jogo por trás das imagens. E ainda, que a repetição incessante dessas imagens faz com que as regras do jogo, que poderiam ser difíceis de aceitar, passem a ser naturalmente aceitas.

De certa forma, todo esse jogo ideológico do dominante/dominado é no Brasil, a partir da segunda década do século XX, alvo de reflexão e crítica. Mesmo que a partir de certo momento muitos intelectuais e/ou artistas, tanto os da velha geração (romance de 30) como os da geração de Nelson tenham aderido ao comunismo, pode-se perceber em suas obras a intenção de mostrar e analisar um Brasil até então coadjuvante – o do dominado. Eles de forma nenhuma seguem à risca a cartilha comunista. Não obstante, as ideias difundidas por Karl Marx, como de tantos outros pensadores, são perceptíveis em suas obras. Talvez, o comunismo fosse a opção mais óbvia para um rebelde brasileiro de se posicionar diante da hegemonia ideológica estadunidense, visto que a partir dos anos 60 muitos rompem com o PCB, após as denúncias das atrocidades cometidas por Stalin na União Soviética.

Nelson Pereira dos Santos, mais maduro, com uma bagagem intelectual e empírica interessante, militante ativo do PCB, ele vê no cinema a melhor maneira de se relacionar com o mundo e de transformá-lo. E é buscando um novo olhar através das câmeras de cinema que ele poderá promover a ruptura com a ideologia do dominante/ocupante, pois “a ruptura é, com efeito, uma conversão no olhar.” (BOURDIEU, 1989, p.49)

3.1.2 A sua arma

Nelson muito jovem começa a cursar a Faculdade de Direito e sofre a pressão do pai para trabalhar num escritório de advocacia. Contudo, não era o desejo do futuro cineasta. Seu amigo e colega de faculdade, Agenor Parente, lembra: “O Nelson me dizia sempre que queria fazer cinema, ele não abria mão, era uma verdadeira fixação”, mas

não desistiria do curso no meio, “vou concluir o curso por causa do meu pai, em homenagem a ele.” (SALEM, 1987, p.55) Nelson conclui a faculdade em 1951, mas nunca exerceu a profissão.

Antes de terminar seus estudos em direito ele fez sua primeira incursão no cinema, com um documentário de 45 minutos, sobre os jovens trabalhadores de São Paulo, chamado “Juventude”. O filme – uma tarefa partidária – enviado ao Festival da Juventude de Berlim nunca voltou. O documentário foi feito em parceria com um

outro jovem companheiro, Mendel Charatz, estudante de Engenharia. Apaixonado por cinema, Mendel tinha uma distribuidora de filmes (estrangeiros) de 16 mm (“o vídeo clube da época”, segundo Nelson) e também um laboratório, este funcionando num porão da avenida Angélica, com copiador, tanques, todo material necessária. (Ibid., p.61)

Mesmo em condições precárias, o documentário foi uma produção total, conferindo a Nelson muita experiência. “Gostei muito do filme, aprendi a montar com ele” – avalia Nelson. (Ibid., p.62). Mendel em entrevista descreve 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, mostrava um garotinho de 11 anos trabalhando numa máquina perigosa, que quebrava dedo. Quando era um bonde, estava apinhado de gente. E quando falava na vida do campo, aparecia o enterro de uma criança. Tudo pro pior. No filme não tinha nada de bom. Era uma desgraça, uma tristeza.’ (SALEM, 1987, p.62)

Naquele tempo o PCB seguia a orientação de Moscou, o que significava na arte a adoção das teses de Andrei Jdanov – o realismo socialista; ou seja, uma arte de exaltação do “popular”, figurativa por excelência, maniqueísta por essência. Por outro lado, a preocupação de registrar a vida do povo, a cultura nacional, de popularizar a arte, também tinha aspectos positivos.

Entretanto, mesmo Nelson sendo muito ativo dentro do PCB, ele não seguia a cartilha comunista ao pé da letra. Era um grande admirador do filósofo Jean-Paul Sartre, que para o PCB era um “filósofo burguês, individualista e decadente”, e o influenciou

muito na sua produção intelectual e artística, inclusive escreveu um artigo sobre os pensamentos dele. A historiadora Santuza Cambraia Neves observa que

não há como negar que as questões existencialistas entraram com força no Brasil da década de 50, impregnando as discussões artísticas e filosóficas [...] Do mesmo modo, como Frederic Jameson (1985) observa em sua análise do pensamento e da prática de Jean-Paul Sartre, o filósofo francês conseguiu ajustar abordagens filosóficas *a priori* opostas, como o existencialismo, que se apóia no princípio de que a existência precede a essência, e o marxismo, que afirma a determinação da consciência pela realidade social. (FERREIRA et al., 2003, p.277-278)

Nesse sentido, no cinema, podemos focalizar o que ficou conhecido no mundo como o “cinema de autor”, primeiramente, difundido pelos neo-realistas italianos e depois pelos “cinemas novos” pelo mundo. O “cinema de autor” era ao mesmo tempo a negação do “cinema de produtor” feito em Hollywood, onde o produtor do filme contrata o roteirista, o diretor, técnicos, atores, etc., e controla a produção como um todo; e do “cinema documental socialista” feito pelo Partido Comunista, onde prevalece a ideia da “grande catedral socialista”, na qual cada um colocava seu tijolo anônimo, que tem como objetivo mostrar a “realidade nua e crua”. O “cinema de autor” pregava a liberdade de criação dos diretores na produção da obra cinematográfica, o que nesse contexto de Guerra Fria, verificou-se como a estratégia utilizada para refletir sobre as condições sociais de vida da população dominada, utilizando alegorias, metáforas e novas técnicas.

No entanto, é preciso acrescentar que a noção de “cinema de autor” não era tão clara, em 1955, quando da realização de “Rio, 40 graus”. Mas é evidente que Nelson percebeu o que estava sendo feito em cinema na Europa, pois teve a oportunidade de viajar para lá algumas vezes para visitar seus companheiros do PCB exilados, ainda antes da sua estreia como diretor. Essas concepções sobre o “cinema de autor” nunca foram alvo de um manifesto, mas foram muito difundidas pelas revistas especializadas francesas no fim dos anos 50. O diretor e crítico de cinema Gustavo Dahl faz considerações importantes para entendermos as principais características desse tipo de cinema:

Tudo depende do compromisso moral do autor, do diretor, perante ao mundo. [...] O importante é o diretor envolver-se nele, estar dentro dele, e dar uma opinião, errada ou não. Não há *mise-en-scène* que esconda a falta de um ponto de vista. A mágica que sai da tela, que nos faz dizer *este é um diretor de cinema*, é exatamente proporcional ao compromisso moral desse diretor com seu mundo. E não há golpe que acabe com esse compromisso. (DAHL, 1965, p.247)

É preciso observar que essa escolha pelo “cinema de autor” não é, exclusivamente, uma opção estilística e de conteúdo; mais do que isso, é a possibilidade de fazer cinema em um país com dificuldades na sua indústria cinematográfica, a necessidade de romper com o modelo de altos custos de Hollywood, após o fracasso da experiência da Vera Cruz e Atlântida, e de se adequar à realidade brasileira. Nelson considerava, dez anos após seu primeiro filme como diretor, que a grande saída para o cinema brasileiro era a política dos autores e o cinema independente:

E é uma coisa fabulosa a adequação entre a política dos autores e a realidade brasileira. Ela veio de encontro às necessidades de uma produção independente, no melhor sentido da expressão, já que todas as tentativas de produção, tipo Hollywood havia falhado. (SANTOS, ROCHA, VIANY, 1965, p.196)

Foi por meio dos congressos de cinema que essas ideias tiveram eco e foram eles de grande importância para a afirmação da cinematografia nacional, reunindo as pessoas interessadas na produção cinematográfica e discutindo seus problemas crônicos. A maioria deles ocorreu no início da década de 1950 e algumas de suas reivindicações vieram a se tornar realidade na década de 1960, inclusive, através de legislação própria.

No I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, realizado entre 15 e 17 de abril de 1952, Nelson Pereira dos Santos apresentou a tese “O problema de conteúdo no cinema brasileiro”. Ele já sinalizava suas intenções de reflexão e de crítica social em cinema e considerava a temática de caráter nacional um “fator decisivo para a conquista de mercado.” (SALEM, 1987, p.75)

Foi no II Congresso Nacional Brasileiro (que reuniu 300 delegados, em 1953) que algumas teses foram aprovadas e se tornaram bandeira de luta por mais de três décadas, como, por exemplo, a definição de filme brasileiro:

- a) capital 100% brasileiro; b) realizado em estúdio e laboratórios brasileiros; c) argumento, roteiro e diálogos escritos por brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil; d) direção de brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil; e) papéis principais desempenhados por atores brasileiros; f) ficha técnica que obedecem à lei dos 2/3. A maior parte dessas cláusulas, com algumas modificações, integra o decreto assinado em 24/3/1986 pelo Presidente José Sarney, definindo o filme brasileiro. (Ibid., p.75)

Em síntese, os congressos de cinema estavam associados a uma luta que vinha sendo travada pelo projeto modernista nas décadas anteriores, luta esta que questiona, num momento democrático, os postulados de autonomia da arte. Entretanto, difere das alternativas nacionalistas apontadas nas décadas de 1920 e 1930 e propõe o nacional-popular e desenvolvimentismo como alternativas para o Brasil, aliando-se às perspectivas universalistas fundamentadas em correntes estéticas, técnicas e de produção europeias. Estes cineastas, nos anos 50, reagem à condição brasileira de miséria social e de dependência do estrangeiro. Veem na arte e na cultura os primeiros passos no objetivo de sair dessa condição. Santuza Cambraia Neves caracteriza bem esta época:

O período compreendido entre meados da década de 1940 e início da década de 1960, no Brasil, é marcado pela experiência de democratização, em termos políticos, e pela emergência de discussões as mais variadas sobre o papel da arte e da cultura. A visão predominante é a de um país que se moderniza e enfrenta uma série de contradições, notadamente no plano social. (FERREIRA et al., 2003, p.275)

É neste contexto de efervescência das discussões e transformações econômicas, políticas, sociais e culturais no Brasil que Nelson Pereira dos Santos decide fabricar, junto a vários “companheiros”, um instrumento de transformação social, chamado “Rio, 40 graus”.

3.2 As estratégias

Em 1954, quando Nelson começa a escrever o roteiro de “Rio, 40 graus” ele já havia participado de três longas-metragens como assistente de direção: “O Saci” (1951) dirigido por Rodolfo Nanni, “Agulhas no palheiro” de Alex Viany e “Balança, mas não cai” (1953) realizado por Paulo Vanderlei. Estas três produções deram experiência para que ele dirigir seu próprio filme. Além disso, podemos contabilizar os diversos congressos em que participou ativamente e, principalmente, as centenas de sessões em cinemas e cineclubes onde ele conheceu e aprendeu com filmes de todos os gêneros e lugares do mundo.

Nelson, com origem paulistana, em 1952, foi para o Rio de Janeiro para participar do filme “Agulhas no palheiro”. Após o término da produção, ele decide ficar. Conhece o sambista Zé Kéti, compositor da música tema de “Rio, 40 graus” chamada “A voz do morro” e ator do filme, que foi seu o cicerone na capital do país lhe apresentando a realidade carioca retratada na película.

Com 26 anos, sem nenhum dinheiro no bolso, mas com muitas ideias na cabeça, Nelson percebe as dificuldades de se fazer cinema no Brasil e, por isso, usa de toda a sua capacidade para realizar seu sonho: um filme realmente brasileiro e que ajude na transformação da nossa sociedade. Isso não seria possível sem uma boa estratégia.

A noção de estratégia foi criada por Bourdieu para superar a dicotomia entre uma ação baseada no cálculo racional e uma ação determinada pelas condições materiais de existência. Ela é o

produto de um senso prático como sentido do jogo, de um jogo social particular, historicamente definido. [...] O bom jogador, que é de algum modo o jogo feito homem, faz a todo instante o que deve ser feito, o que o jogo demanda e exige. Isso supõe uma invenção permanente, indispensável para adaptar às situações indefinidamente variadas, nunca perfeitamente idênticas. (BOURDIEU, 1990, p.81)

O diretor com o argumento na mão tenta, primeiramente - o caminho natural para se fazer cinema – bate na porta de produtores cinematográficos, mas se depara com a realidade. Nelson relata: “Ninguém aceitava o meu argumento, nenhum produtor existente achava que aquilo era cinematográfico, aí eu inventei uma empresa para fazer filme.” (SALEM, 1987, p.86) E é no momento de dificuldade que aparece o “bom

jogador” e suas estratégias. Junto com seu amigo Ciro Freire Cury, funcionário do Banco do Brasil, Nelson desenvolve uma cooperativa, mediante a venda de cotas de 5.000 a 100.000 cruzeiros, num esquema de produção independente. Essas cotas foram vendidas para amigos e parentes, sendo que o retorno financeiro dependeria da arrecadação na bilheteria. A equipe trabalharia por casa e comida. Todos concordaram em receber participação nos lucros, se houvesse. (Ibid., p.86-87)

“O orçamento previsto era de 1.500 mil cruzeiros da época.” (Ibid., p.86) Comparado a um filme B produzido em Hollywood que “valia, no começo de 1946, entre 700.000 e um 1 milhão de dólares” (SADOUL, 1955, p.136) ou ao filme “Cangaceiro”, da empresa Vera Cruz, que custou 12 milhões de cruzeiros (FUNDAMENTOS, n°20, p.8), a quantia arrecadada era ínfima para fazer um filme e recebeu uma administração *sui-generis*.

Como foi visto nos outros capítulos, as estratégias utilizadas pelos neo-realistas italianos, no sentido de fazer um cinema independente, eram as fontes de inspiração do diretor brasileiro. Também é necessário destacarmos as posições, tomadas de posições e instituições cinematográficas, como foi abordado no decorrer do trabalho, para podermos reconhecer os problemas enfrentados para se fazer cinema no Brasil, tendo em vista compreender suas respostas a estes, pois, segundo Bourdieu,

... o conteúdo das estratégias que eles [os agentes do campo artístico] podem executar para fazerem avançar seus interesses depende do espaço das tomadas de posição já efetuadas que, funcionando como problemática, tende a definir o espaço das tomadas de posição possíveis, e a orientar assim a pesquisa das soluções e, por conseqüência, a evolução da produção. (BOURDIEU, 1996, p.22)

Nelson com sua experiência em cinema, somada aos conhecimentos adquiridos nos congressos de cinema e observando as alternativas adotadas pelos neo-realistas na produção de seus filmes, soube desenvolver estratégias na produção do filme para barateá-lo e torná-lo possível. Pode-se destacar: 1) Todo filme foi feito em locações públicas ou locais particulares, sem aluguel de estúdio; 2) Ampla utilização de não-atores e da população do Rio de Janeiro como figurantes (inclusive há um agradecimento no começo do filme); 3) A câmera de manivela utilizada no filme foi emprestada pelo cineasta Humberto Mauro, que foi transformada por Hélio Silva, fotógrafo da equipe, em uma câmera a motor; 4) A iluminação utilizada no filme era do

sol e dependia de tempo bom; 5) As imagens que parecem tomadas aéreas da cidade do Rio de Janeiro, no início e no final do filme, foram feitas, na realidade, sobre maquetes da cidade e em alguns planos de cima do morro do “Cabuçu”; 6) Aquisição dos negativos sem impostos (conquista do II Congresso Brasileiro de Cinema); 7) A montagem do filme foi feita sem nenhum custo nos estúdios Flama, cedidos por Murilo Bernardo. (SALEM, 1987, p.85-93) Para finalizar, a amizade teve papel importante na realização deste filme, assim, como Paulo Emílio Gomes verificou nas produções do Cinema Novo. (1986, p.100)

Com essa realidade, sem saber o resultado do filme, acrescentando que a média de idade da equipe estava em torno de 23/24 anos, poder-se-ia dizer que se tratava de um filme amador e experimental. Nesse ponto, é fundamental que nossa reflexão se volte para o ser humano e para sua capacidade de transcender as suas limitações por um objetivo – uma “luta verdadeira”.

Esse filme era o instrumento de transformação social do Brasil que esses jovens tanto queriam. E essa era a “razão” para tanta dedicação e luta. Em uma frase do próprio filme (repetida duas vezes, quase em sequência) Nelson focaliza esta ideia: “quem tem razão pra brigar, tem mais força para vencer.” (SANTOS, 1999, p.55) Cabe destacar que, além do diretor, a maioria da equipe era militante do PCB.

Ao refletir sobre as características necessárias para formação de um grupo unido, Bourdieu destaca:

o trabalho simbólico de constituição e consagração necessário para criar um grupo unido tem tanto mais oportunidade de ser bem-sucedido quanto mais agentes sociais sobre os quais ele se exerce estejam inclinados – por sua proximidade no espaço das relações sociais e também graças às disposições e interesses associados a essa posição – a se reconhecerem mutuamente e se reconhecerem em um mesmo projeto (político ou não). (BOURDIEU, 1996, p.50-51)

Nelson militante do PCB já há alguns anos – somado a sua natural capacidade de liderança – sabia bem utilizar os métodos de disciplina do partido, visto que no diário de anotações do filme a palavra indisciplina aparece várias vezes. Ele confirma essa ideia dizendo “mesmo negando aquela disciplina, aquele envolvimento ideológico, usei tudo aquilo para fazer cinema.” (SALEM, 1987, p.90) Os componentes da equipe que constituíam a “célula do filme”, mesmo não tendo ligação orgânica com o PCB, ou

eram de esquerda, ou no mínimo, simpatizantes. Contudo, isso muitas vezes trouxe problemas para o diretor, pois a “célula do filme” saía para fazer panfletagem, colagem de cartazes e para vender o jornal a “Imprensa Popular” no morro, e tudo isso atrasava as gravações da película. Nem por isso o PCB apoiava a produção, inclusive, quando Nelson informou sobre a iniciativa de fazer “Rio, 40 graus” ao partido, ele foi contrariado e, mais do que isso, rebaixado da Comissão da Cultura do Partido para a célula da Lapa e Santa Tereza. (SALEM, 1987, p.90-91)

São muitas as qualidades que faziam de Nelson um líder e um grande organizador na produção do filme. Entretanto, não era somente essas capacidades que faziam com que ele tivesse sucesso. Bourdieu aponta para outro aspecto que é mais importante para mobilização de um grupo:

a força das idéias que ele [porta-voz] propõe mede-se, não como no terreno da ciência, pelo seu valor de verdade (mesmo que elas devam uma parte da sua força à sua capacidade para convencer que ele detém a verdade), mas sim pela força de mobilização que elas encerram, quer dizer, pela força do grupo que as reconhece. (BOURDIEU, 1989, p.185)

A força das ideias de transformação e de enfrentamento das contradições no plano social brasileiro foi propulsora e mobilizadora da equipe de “Rio, 40 graus” para enfrentar, mesmo com inexperiência e a falta de recursos, as grandes dificuldades de uma produção cinematográfica. São muitos os relatos dessas dificuldades, que também podem ser encontrados nas anotações do diário de produção do filme (Ibid., p.90): “Só houve uma fotografia da cena por falta de filme” (1/7/54); “Por falta de sol, fomos obrigados a suspender os trabalhos” (14/7/54, repete-se em inúmeros dias); “A alimentação não deu para todos e foi incompleta” (2/8/54); “A filmagem foi prejudicada por falta de flash” (14/8/54). Quando não podia gravar, Nelson usava o tempo para estudar em detalhes o roteiro com a equipe. Jece Valadão, assistente de direção e ator, destaca esse fato dizendo “ele fazia, num quadro-negro, as explicações das angulações e das tomadas às ligações de cena; decupava o filme de modo que quando a gente saía para filmar, todo mundo sabia de tudo. O Nelson tem uma capacidade incrível de transmitir o que sabe.” (Ibid., p.91)

A produção da película, devido às inúmeras dificuldades, durou um ano e nove dias, sendo somente 96 dias de filmagem. (FABRIS, 1994, p.139) Nesse tempo todo, a equipe, que tinha origem fora do Rio de Janeiro, dividiu um apartamento de dois

quartos entre oito e dez moradores. O que em certo aspecto foi ruim, pelas dificuldades de convivência naturais e precariedade da situação, por outro, contribuiu na unidade (na “pobreza”), na disposição de luta para vencer a batalha.

Em 26 de março de 1955, o filme é liberado pela Censura Federal, ficando apenas proibido para menores de dez anos. Nelson negociou com a Columbia Pictures of Brasil a distribuição no país e no exterior. A estreia seria em Porto Alegre, no dia 3 de outubro. A revista “Visão”, no dia 02 de setembro, faz uma matéria enaltecendo o filme com o título: “Novo diretor e nova fórmula” (Visão apud GUBERNIKOFF, 1985, p.45). No entanto, no dia 23 de setembro, os jornais do Rio de Janeiro, “Tribuna da Imprensa” e a “Última Hora” estampam na capa “Rio, 40º proibido pela polícia”. E por quê?

4 O RIO, 40 GRAUS À SOMBRA (DA PROIBIÇÃO)

4.1– Caso de polícia?

No dia em que o Cel. Menezes Cortes, Chefe da Polícia do Rio de Janeiro, revogou a decisão da Censura Federal e proibiu a exibição de “Rio, 40 graus” em todo país, fazia exatos, um ano e um mês da morte do presidente Getúlio Vargas. A tensão política tanto no Distrito Federal como em todo Brasil era muito grande. Após a proibição, podemos perceber essa tensão nos diferentes jornais que abordam o assunto e o posicionamento de suas opiniões conforme o interesse ou mesmo desinteresse pela proibição. O “Diário Carioca” e a “Imprensa Popular” acompanharam, quase que diariamente, ao longo de um mês e meio, a campanha pela liberação do filme.

A morte de Getúlio instaurou uma crise política no país. As “forças” que impingiram ao presidente se suicidar tinham seus representantes no Brasil. O historiador Jorge Ferreira (2003), em seu artigo “Crises da República: 1954, 1955, 1961”, destaca que a Aeronáutica e a Marinha brasileira, junto a Carlos Lacerda, dono do jornal “Tribuna da Imprensa” e tradicional inimigo político de Vargas, pregavam o golpe na imprensa e nos discursos públicos. No dia 11 de agosto de 1954, no Clube da Aeronáutica, centenas de militares, sob a presidência do brigadeiro Eduardo Gomes, assistem a vários discursos inflamados de pregação do golpe. Todos os grupos conservadores apostavam que a crise institucional que vivia o Governo Federal tiraria Vargas do poder e viam nas Forças Armadas um catalisador e uma garantia. (FERREIRA et al., 2003, p.308)

Com muita coragem e astúcia Getúlio Vargas promove o contragolpe “jogando seu corpo” nos braços da massa que o idolatrava. No dia após a morte do presidente, as capitais do Brasil amanhecem sob clima tenso e de comoção. Em todas se verificou o fechamento do comércio, a suspensão das aulas, o abandono das fábricas, os soldados nas ruas e as passeatas de homenagem e protesto. A população sabia “quem tinha matado Getúlio”! No Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte foram atacadas as sedes da UDN e dos principais meios de comunicação opositores a Vargas, com a queima de milhares de exemplares de jornais.

Além do ataque aos “considerados pela cultura popular como inimigos ‘internos’ do presidente, como partidos, rádios e jornais, agora a revolta dirigia-se para aqueles vistos como os inimigos ‘externos’, referidos, inclusive, na carta-testamento: o

imperialismo e suas representações oficiais e comerciais.” (Ibid., p.312) As sedes das Embaixadas do Estados Unidos e os bancos estadunidenses são atacados nas principais capitais. Sobretudo, em Porto Alegre

O sentimento antinorte-americano da população pode ser percebido não apenas pelas agressões ao consulado e ao banco, mas também pelo ataque a algumas empresas, como a Importadora Americana S.A., loja de importação de automóveis dos EUA, e a Importadora de Máquinas Agrícolas e Rodoviárias. Até mesmo uma casa noturna, American Boite, foi tomada à força pelos manifestantes; centenas de vitrinas e letreiros luminosos foram quebrados. (Ibid., p.312)

Em todas as capitais o Exército intercedeu e controlou a situação com muita violência, com destaque ao Distrito Federal que teve dezenas de feridos e um morto. Já no Rio Grande do Sul, governado pelo general Ernesto Dornelles, primo de Getúlio Vargas, o Exército foi chamado apenas ao entardecer, quando a insurreição ameaçava toda a capital do estado. Por isso, Dornelles foi muito criticado durante todo o dia pela imprensa conservadora, indignada com a situação.

O que se viu no dia posterior a morte do presidente foram as Forças Armadas de prontidão, preparadas para um possível golpe. Só no Distrito Federal eram 12 mil homens do Exército em alerta máximo, Marinha e Aeronáutica entraram em estado de prontidão. Entretanto, todos os líderes civis de oposição a Getúlio começaram a ser caçados pela população: Carlos Lacerda fugiu de helicóptero da Embaixada dos EUA para o cruzador Barroso; Ildo Meneghetti, prefeito de Porto Alegre, fugiu para o interior do estado; nas outras capitais as casas dos líderes da UDN foram atacadas por populares, porém foram protegidas por “seguranças privados”. Jorge Ferreira conclui:

Portanto, se o suicídio de Vargas paralisou os golpistas, a reação popular os fez recuar. Surpresos e atemorizados, perderam a autoridade e, sobretudo, a legitimidade política para justificar como necessária a intervenção militar. O golpe era inviável. O presidente morto inspirava, no mínimo, prudência política. (FERREIRA et al., 2003, p.315)

Café Filho assume o governo e organiza-o colocando nos ministérios personalidades antigetulistas, como o udenista Prado Kelly na Justiça e Eugênio Gudin na Fazenda. Além disso, o exército, com a exceção do general legalista Teixeira Lott,

que foi escolhido como ministro da Guerra, tinha sua cúpula formada por adversários do ex-presidente. “Seja como for, os udenistas novamente voltavam ao poder, como no governo Dutra, embora sem vitórias eleitorais” (Ibid., p.315). Mesmo com certa instabilidade, o presidente interino não sofreu maiores percalços de início.

A crise política, no entanto, somente iria aprofundar-se ao longo dos meses. Com a proximidade das eleições presidenciais, em outubro de 1955, o PSD lançou Juscelino como candidato. Visto como um ‘getulista’ pelos udenistas e ‘esquerdista’ pela facção mais conservadora de seu próprio partido, sua candidatura causou ainda mais polêmica ao oficializar a aliança com PTB, anunciando João Goulart como seu candidato a vice-presidente. [...] O apoio do líder comunista Luís Carlos Prestes a Juscelino deu ainda mais argumentos aos conservadores. (Ibid., p.315-316)

É nesse contexto que o Cel. Menezes Cortes proíbe o filme, apenas 10 dias antes das eleições presidenciais. No entanto, os argumentos utilizados pelo Chefe de Polícia não tem a ver com a “crise da República” apontada por Jorge Ferreira. Seus argumentos, primeiramente, estão na ordem da análise semiótica, mesmo que ele não tivesse ainda visto o filme. Suas declarações de justificativa, logo após a proibição, foram: o filme apresenta “delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta é até certo ponto enaltecida”; utiliza “expressões impróprias à boa educação do povo e a considerações devidas aos nacionais de países amigos”; nele “são exploradas situações para desmoralizar instituições nacionais”; e finalmente “as histórias não possuem qualquer conclusão de ordem moral.” (TRIBUNA DA IMPRENSA apud GUBERNIKOFF, 1985, p.45)

Logo após a proibição os integrantes da equipe do filme vão a vários jornais da capital do país (“Correio da Manhã”, “O Dia”, “Diário Carioca”, “Diário de Notícias”, “O Jornal” e “Jornal do Brasil”)⁷ para convidar os jornalistas a uma sessão privada na Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Juntaram-se a essa sessão intelectuais e pessoas ligadas ao cinema brasileiro. Todos esses jornais publicam no dia 25 de setembro esse convite e colocam como um “absurdo” a proibição. O “Diário Carioca” acrescenta que este “foi o primeiro caso de restrição à liberdade de opinião quanto ao

⁷ Gisele Gubernikoff teve como seu trabalho de mestrado, na ECA da USP, um levantamento de todas as matérias publicas em jornais e revistas, do Brasil e do Mundo, sobre os dez primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos. Sendo que sobre o filme “Rio, 40 graus” ela achou 282 matérias. Trabalho publicado em 1985.

cinema” e alerta que a proibição “abre um precedente perigoso contra a liberdade de expressão”. (DIÁRIO CARIOCA, 25.09.1955, p.8)

Depois dessa sessão privada, vários intelectuais, cineastas e jornalistas começam a se posicionar em diversos meios de comunicação contra a proibição “autoritária” de Cortes. Este, rapidamente, proíbe as exibições privadas de “Rio, 40 graus”. No entanto, o escritor Jorge Amado estava presente na primeira exibição e escreve um artigo intitulado “O Caso de Rio, 40 graus”, indicando os “verdadeiros motivos da proibição” e rechaça as razões apresentadas pelo Chefe de Polícia:

No entanto, as razões idiotas são apenas pretexto. Por de trás delas estão os verdadeiros motivos da proibição: o desejo de liquidar definitivamente o nosso cinema, de ajudar com a falta de filmes brasileiros, os produtores iaques interessados em por abaixo a lei que obriga à exibição de uma película nacional por oito estrangeiras. E também o desejo de reduzir ao silêncio os homens da cultura, de impedir que eles sejam, como devem ser, interpretes da vida do país, que eles realizem obra brasileira e útil ao povo, que eles reflitam em sua criação a vida e os anseios da nossa gente. A grande razão é essa: **os homens do golpe, da entrega do Brasil**, da preparação de guerra, os que querem novamente arrolhar os brasileiros e transformar nossa Pátria num cárcere, **os que preparam a triste aventura do terror, da ditadura desatada sobre os brasileiros**, voltam-se contra a cultura, contra os criadores de cultura, querem silenciá-los. **A proibição de “Rio, 40 graus” é um tímido início dos planos dos inimigos da liberdade e da cultura.** Começam com o filme de Nelson Pereira dos Santos para se lançarem, em seguida, contra o teatro e o livro, os quadros e a música. Não estamos longe do tempo do “Estado Novo” quando os livros não podiam circular e os pintores não podiam fixar num quadro a figura de um negro. São esses os tempos de obscurantismo, de elogio do racismo, de cultura asfíxiada, que desejam trazer de volta. A ameaça às liberdades e aos direitos dos cidadãos, as violações diárias da Constituição, atentam contra a cultura e os intelectuais e agora já o fazem diretamente.

Qualquer silêncio ante a ofensiva contra a cultura iniciada às claras, agora, com a proibição de “Rio, 40 graus” é uma cumplicidade criminosa e fatal. (IMPrensa POPULAR, 27.09.1955, p.4) [grifos meus]

Com este artigo, o romancista baiano mostra a sua compreensão política perante a crise que a República vivia. Além disso, ele já havia sofrido com censura de seus livros durante o “Estado Novo” de Vargas e temia pela volta da ditadura. Portanto, suas palavras não anteviam os acontecimentos de 1964 e o AI-5 de 1968 e, na realidade,

eram elas um manifesto contra o constante ataque governamental à liberdade intelectual e cultural do povo brasileiro. Ele termina o artigo fazendo um apelo

Os intelectuais brasileiros – os escritores, os artistas, os cineastas e homens de teatro, os cientistas, os juristas – vêm se unindo de um tempo para cá, em defesa da cultura nacional ameaçada e pelo seu livre florescimento. Chegou o momento dessa unidade se fazer sentir plena e vigorosamente. [...] 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. (Ibid., p.4)

Assim como os apelos de Jorge Amado, uma natural indignação perante a “autoritária” medida de proibição do filme levou inúmeros intelectuais e políticos a se posicionarem a favor da liberação. Durante quase dois meses os jornais publicam centenas de opiniões contrárias à proibição do filme e algumas a favor.

4.2 A luta pela liberação

A luta contra a proibição da exibição e distribuição do filme “Rio, 40 graus” começa no mesmo dia em que o Chefe de Polícia tomou a decisão de interditar-lo. Foram organizadas entre a equipe do filme várias frentes para uma ação de mobilização no dia seguinte: uns foram à ABI reservar o auditório para exibir “Rio, 40 graus” e outros foram nos meios de comunicação, rádios e jornais, convidar os jornalistas para verem o filme junto a vários intelectuais e cineastas. Nessa exibição estavam presentes cerca de mil pessoas. Entre elas destaca-se Manuel Bandeira, Jenner Augusto, Eliane Lage, Julie Bardot, Oscarito, Abdias do Nascimento, Carlos Manga, Bill Farney, Ciro Cury e várias outras personalidades da época.

No dia posterior a exibição privada na ABI, 26 de setembro, o jornal “Última Hora”, com o título de capa “Chocado com a verdade, Chefe de Polícia proibiu a exibição do filme ‘Rio Quarenta Graus’”, publica o depoimento sobre o filme de vários intelectuais e cineastas reconhecidos, como o famoso ator Anselmo Duarte, o diretor José Carlos Burle, a atriz Elza Viany, que pede para o Chefe de Polícia “não ter vergonha da verdade”, Ironildes Rodrigues, Roberto Acácio, entre outros. Um dos mais exaltados e indignados com a proibição era o diretor Alex Viany, que declara:

“Como crítico de cinema e estudioso da história de nossa cinematografia, não hesito em colocá-lo entre os cinco mais importantes filmes até agora produzidos no Brasil. É uma obra de admirável realismo, cheia de dignidade, enfocando os problemas sociais a que o cinema brasileiro não pode fugir, se pretende ser arte se 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 tem tentado conseguir – o caminho do cinema brasileiro popular, preocupado com ambientes e pessoas reais. A ser mantida a proibição, esse caminho esta sendo barrado. Pessoalmente deixarei de fazer cinema. Mas estou certo de que a proibição cairá ante a indignação patriótica de todos que o têm visto.” (ÚLTIMA HORA, 26.09.1955, p.10)

A matéria termina com uma questão “Que interesses estarão escondidos por trás de tão inexplicável atitude para uma obra que vem sendo saudada, por elementos das mais diversas tendências, como uma honra para o cinema do Brasil e para cultura brasileira em geral?” e com uma certeza “A pergunta não ficara sem resposta”. Na mesma edição do jornal a “Última Hora”, algumas páginas antes das entrevistas, em destaque um título que exaltava “Quinze Milhões de Brasileiros Mobilizados Contra o Golpe!”. Essa matéria dizia que, uma semana antes das eleições, muito já havia sido feito para que elas acontecessem, no entanto, era preciso muito cuidado, pois o recuo udenista nesse momento era estratégico. (Ibid., p.4) Com a tensão da véspera do pleito eleitoral era inevitável que nos jornais onde eram publicadas matérias sobre a proibição do filme tivessem outras sobre as eleições, que mobilizavam a atenção de todo o país. Era evidente fazer a relação das duas campanhas, como fez Jorge Amado.

Essa relação entre as duas campanhas se estreita, à medida que Juscelino Kubitschek se coloca a favor da liberação do filme e, assim, como o presidente do PCB, Luis Carlos Prestes, os jovens da equipe de “Rio, 40 graus” aderem à campanha do futuro presidente. Na mesma página de jornal onde foi publicado o artigo do romancista baiano em defesa do filme, já citado nesse trabalho, destaca-se uma foto de Jece Valadão e outros membros da equipe na mesinha montada na Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro, fazendo campanha para Juscelino. Além dos cartazes para votar no candidato do Partido Social Democrático (PSD) e em João Goulart, eles reivindicavam “um Instituto Nacional de Cinema que responda aos interesses do desenvolvimento da indústria e da arte cinematográfica e não um simples organismo do governo, útil apenas como um cabide de empregos e simples agência dos magnatas de Hollywood”. (IMPrensa POPULAR, 27.09.1955, p.10)

Para todos os envolvidos com o filme a vitória de Juscelino Kubitschek era a certeza do afastamento de Cel. Cortes e, conseqüentemente, a liberação do filme. No entanto, vários outros artifícios foram efetuados nesse intuito, como um mandado de segurança para liberação do filme impetrado pelo advogado Evandro Lima e Silva, um abaixo assinado de intelectuais e políticos (35 deputados) enviado ao presidente Café Filho e, também, foram organizados por todo país sessões privadas para intelectuais e autoridades verem o filme, mesmo que em um primeiro momento Cortes tenha proibido.

Os debates na mídia eram intensos. Embora se verificasse uma maioria de matérias se posicionando a favor do filme, podemos destacar algumas que defendiam a proibição e o Cel. Cortes: Ivan Pinto, no jornal “O Dia”, escreve elogios sobre a atuação do Chefe de Polícia (O Dia apud GUBERNIKOFF, 1985, p.45); na Coluna Atualidades, da revista “Manchete”, destaca-se a alegação de que o filme “contém cenas hostis aos nossos amigos norte-americanos” (Manchete apud GUBERNIKOFF, 1985, p.49); em “O Jornal” tinha como título da matéria “Proibido Rio, 40° por servir ao comunismo e conter cenas imorais e dissolventes” e critica várias cenas do filme. Também na matéria, Cortes declara que foram encontradas na ficha policial do parlamentar Abguar Bastos registros de “atividades comunistas”, graças a inúmeras críticas feitas por Abguar à atitude do Chefe de polícia (O Jornal apud GUBERNIKOFF, 1985, p.50); já o jornal “O Globo”, minimiza o impacto do filme com o título “Mero documentário das mazelas nacionais” e defende os argumentos de Cel. Cortes (O Globo apud GUBERNIKOFF, 1985, p.51).

Pode-se verificar no decorrer desses 10 dias, entre a proibição do filme e a eleição presidencial, que o quase completo silêncio e a pouca importância dada ao assunto foi a principal estratégia utilizada pela mídia conservadora e golpista, visto que foram encontradas quase 40 matérias de jornais a favor da liberação do filme, sendo algumas com destaque na capa, e apenas 4 contra⁸.

Já nas publicações que defendem o filme, percebemos muita indignação e veemência nas declarações, como a do deputado “comunista” Abguar Bastos que diz: “Há interesse de importadores e produtores de outros países em sabotar e mesmo paralisar a indústria nacional de filmes”. (IMPrensa POPULAR, 28.09.1955, p.4)

⁸ Essa conclusão só foi possível graças à pesquisa de Gisele Gubernikoff que procurou todas as matérias sobre o filme “Rio, 40 graus”, ela achou 282 matérias.

Podemos encontrar argumentos nesse mesmo sentido feitos na “Gazeta de Notícias”, quando uma matéria afirma: “a indústria cinematográfica brasileira vem incomodando, com o seu progresso. Por isso, a palavra de ordem é vetar tudo, tudo que é bom. Exibir só abacaxi”. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 30.09.1955, p.11) Os elogios ao filme são muitos, tanto em relação à técnica, ao conteúdo, ao modelo de cooperativa utilizado e sua beleza artística. O “Jornal do Brasil” pontua: “O filme é o mais original até hoje feito em nosso cinema”. (JORNAL DO BRASIL, 28.09.1955, p.10) No entanto, a maior parte das notícias versam sobre a sequência dos acontecimentos e os motivos da proibição.

Nesse momento, alguns intelectuais e jornalistas percebem os verdadeiros efeitos gerados pela proibição do filme: o jornal “O Mundo” publica uma matéria com o título: “Cortes é o maior propagandista de Rio, 40° graus” (O Mundo apud GUBERNIKOFF, 1985, p.53) e na revista “Farpa” ironizam o Chefe de Polícia dizendo: “A investida do Sr. Menezes Cortes serviu apenas para fazer propaganda do filme, garantindo-lhe o êxito que ele merece”. (Farpa apud GUBERNIKOFF, 1985, p.54) Em todos os cantos do Brasil se ouve falar “do filme proibido pela polícia”, “Rio, 40 graus”.

No dia 03 de outubro de 1955, é eleito como presidente do Brasil Juscelino Kubitschek, com 36% dos votos. Porém, só assumiria em janeiro do próximo ano e, por isso, uma nova campanha iria se iniciar, agora pelo impedimento da posse.

A estratégia udenista, defendida por alguns grupos, era a de denunciar o apoio comunista a Juscelino, bem como fraudes eleitorais, motivos para anulação das eleições. Pretendiam, também, recorrer à tese da “maioria absoluta”, impedindo, desse modo, a posse do presidente eleito. (FERREIRA et al., 2003, p. 319)

Segundo o historiador Jorge Ferreira, o mês de outubro foi recheado de discursos de militares golpistas e legalistas. Num desses discursos, proferidos no funeral do general Canrobert Pereira da Costa, diante da presença de autoridades civis e de ministros militares, o coronel Jurandir Mamede repete as palavras do falecido e classifica a democracia no Brasil como “pseudolegalidade imoral e corrompida” e completa dizendo que é uma “mentira”. Presente ao enterro, o general legalista Teixeira Lott tem como primeira reação “cessar sua palavra e dar voz de prisão. No entanto, surpreso, viu o presidente da Câmara dos Deputados, Carlos Luz, cumprimentar

Memede com entusiasmo. A insubordinação do coronel animou a direita civil patrocinadora do golpe”. (FERREIRA et al., 2003, p.321).

O episódio veio a agravar a crise; pois, Carlos Luz assume a presidência, seguindo a linha de sucessão, após um problema de saúde grave de Café Filho. Entretanto, o general Lott não aceita a insubordinação do coronel Memede e decide puni-lo. Para que isso acontecesse era preciso a autorização do presidente interino. Este impede a punição ao coronel e o ministro da Guerra imediatamente comunica sua exoneração do cargo. Consequentemente, os golpistas assumem o comando do Exército, abrindo espaço para o golpe de Estado. O país toma conhecimento da decisão por meio do estardalhaço promovido pelas emissoras de rádio e televisão.

O rompimento institucional parecia a todos o próximo passo político. Porém, vários generais indignados com a humilhação imposta ao Chefe do Exército, entre eles Azambuja Brilhante e Odílio Denys, organizaram o contragolpe e escolheram como líder Teixeira Lott. Começava a “novembrada”.

As tropas do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e São Paulo imediatamente alinharam-se pela legalidade. Mas o ministro da Guerra não queria uma solução estritamente militar para a crise. Por telefone, convocou o vice-presidente do Senado, Nereu Ramos, e o líder maior da Câmara, José Maria Alkmin. No Ministério da Guerra, os três, juntos a outros generais, procuraram dar uma saída legal ao movimento, com a indicação de outro civil à presidência. Lott insistiu que o único desejo do Exército era o de preservar a legalidade e o regime democrático. Assim, em solução negociada entre PSD e os militares, a Câmara dos Deputados, em sessão extraordinária, elegeu, com o apoio do PTB, Nereu Ramos para presidência da República, mas com votos contrários da UDN. (FERREIRA et al., 2003, p.323)

Os golpistas esboçaram resistência, mas a tática de Lott foi precisa e a legalidade foi mantida. “Ao final, ninguém sofreu punição. Apenas Carlos Lacerda, por iniciativa própria, se exilou em Cuba”. (Ibid., p.325) Agora, restava esperar até janeiro pela posse de Juscelino.

Já “Rio, 40 graus” dependia da justiça. A campanha pela liberação continuou durante todo o restante do ano de 1955. Os jornais fizeram retrospectivas do caso, as exposições particulares se espalharam pelo Brasil ganhando adesão de muitos políticos e intelectuais. Mesmo com a saída de coronel Cortes da Polícia o filme não é liberado. O general Magessi, novo chefe de Polícia, e o Ministro da Justiça Menezes Pimentel se

negam a ver o filme e o ministro declara no “Diário Carioca”: “não é interessante, nem para mim, nem para o General Magessi, assistirmos ao filme em questão. O caso está entregue à Justiça e somente ela poderá agora decidir a respeito”. (DIÁRIO CARIOCA, 02.12.1955, p.6)

Somente no dia 31 de dezembro a Justiça Federal revogou a proibição e o filme foi liberado. (SALEM, 1987, p.122) “Rio, 40° pertence ao povo” é a manchete do jornal “Notícias de Hoje” e declara que já está marcada a estreia do filme para março. (Notícias de Hoje apud GUBERNIKOFF, 1985, p.105)

Assim como a vitória e a posse de Juscelino Kubitschek, o filme “Rio, 40 graus” precisou do empenho e luta de muitas pessoas para vencer essa batalha contra “os homens do golpe, da entrega do Brasil”. (IMPrensa POPULAR, 27.09.1955, p.10)

4.3– Final feliz (não um “happy end”)

Após seis meses de muita luta, a Columbia Pictures of Brasil lança o filme “Rio, 40 graus” em Porto Alegre, São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, em grande circuito (somente no Rio, em vinte cinemas). A estreia foi em Porto Alegre, em oito cinemas, onde “alcançou recorde de arrecadação em uma semana”. (MANCHETE apud GUBERNIKOFF, 1985, p.107) O sucesso durou pouco mais de duas semanas. Segundo Pedro Lima, em matéria para o jornal “O Cruzeiro”, o filme, apesar do sucesso de bilheteria, não agradou o público. (O Cruzeiro apud GUBERNIKOFF, 1985, p.107) O próprio Nelson Pereira analisa a situação e admite “as pessoas achavam que o filme tinha sido proibido porque tinha mulher nua, coisas incríveis. Então saíam decepcionadas do cinema, dizendo que o filme era ruim, um documentário”. (SALEM, op. cit., p.122)

De qualquer maneira, o filme acabou por se pagar, após dois anos. Além disso, ganhou prêmios em dinheiro, no IV Festival de Cinema do Distrito Federal, de melhor filme, diretor, argumento e ator (Jece Valadão). Nelson declarou à revista “Manchete” que iria investir todo o dinheiro do prêmio no seu próximo filme “Rio, Zona Norte”, inspirado na trajetória de vida do sambista e ator Zé Kéti, (Manchete apud GUBERNIKOFF, 1985, p.112) e, realmente, o fez. No Brasil ganhou, ainda, o Prêmio Governador do Estado de São Paulo e o Prêmio Saci, oferecido pelo jornal “Estado de São Paulo”. Nelson também ganhou um prêmio internacional, na Tchecoslováquia, no Festival de Karlovy Vary de Jovem Talento. (GUBERNIKOFF, 1985, p.6) Outra

premiação importante foi dada a música tema do filme, chamada “A voz do morro”, composta por Zé Kéti e gravada por Jorge Goulart, sendo campeã do Carnaval do Rio de Janeiro em 1956.

O filme recebeu durante três meses seguidos diversos tipos de análises em diferentes publicações, foi assistido em sessões privadas por milhares de autoridades e intelectuais em todos os cantos do Brasil, recebeu prêmios, obteve sucesso de bilheteria e, ainda por cima, possibilitou a Nelson Pereira dos Santos produzir a continuação da trilogia inacabada, “Rio, Zona Norte”.

O sucesso obtido foi muito além do esperado pelos realizadores do filme, superando as expectativas dos mais otimistas. Além disso, foi um precursor do cinema independente no Brasil ou, para muitos, foi o primeiro filme do famoso Cinema Novo Brasileiro. Alguns diretores “cinemanovistas” deram seu depoimento sobre o filme, como Joaquim Pedro de Andrade, que diz: “ele abriu nossas cabeças para um caminho muito rico, fértil que coincidia com o que todos nós pensávamos. Captava a realidade tal como ela era, sem procurar retocar as cores”. E Walter Lima destaca: “Ele parte da precariedade de condições e supera o precário. E esse é o trabalho que foi desenvolvido no Cinema Novo mais adiante”. Categórico, Glauber Rocha sintetiza: “Explodiu o primeiro filme revolucionário do Terceiro Mundo antes da Revolução Cubana”. (SALEM, 1989, p.123-124)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No começo da década de 1950, a indústria cinematográfica brasileira, apesar dos problemas advindos da crônica dependência econômica do país, vivia um momento de grande produção de filmes e, pela primeira vez, importa muitos técnicos e equipamentos de cinema, o que possibilitou o contato dos brasileiros com as novas tecnologias e seus modos de utilização. No entanto, esse modelo de importação e de altos custos na produção cinematográfica rapidamente se mostrou frágil e problemático.

A impossibilidade de participar dessa experiência industrial cinematográfica, por parte dos novos cineastas que se preocupavam com um conteúdo que retratasse a realidade da sociedade brasileira, trouxe uma nova postura a esses jovens intelectuais perante a sua condição de marginalidade dentro da cinematografia brasileira.

E foi a partir dessas tomadas de posição que se buscou novos modos de produzir cinema: o cinema independente, que vinha sendo realizado pelos chamados neo-realistas italiano, era visto como a alternativa que melhor se encaixava a realidade daquela época do cinema brasileiro.

Foram os inúmeros filmes que assistiu, os congressos dos quais participou, suas experiências como assistente de direção e suas viagens para Europa que levaram o diretor Nelson Pereira dos Santos a tomar suas posições sobre melhor maneira de fazer um filme naquele momento. Sua militância política exigia dele um filme com conteúdo popular, nacional e questionador da realidade social do país. A sua tomada de posição pelo cinema independente não foi uma escolha, foi uma condição. Para mostrar o que ele queria era preciso fugir dos modelos tradicionais e propor algo novo: o modelo de venda de cotas foi a estratégia adotada e possibilitou o financiamento do filme.

No entanto, como vimos, o dinheiro que foi juntado era muito pouco para a realização do filme e, por isso, Nelson utilizou de muitas estratégias e de sua grande capacidade de agregar pessoas, que o ajudaram a produzi-lo. Além disso, a doação da equipe foi fundamental, tanto em acreditar nas cotas do filme como pagamento e, principalmente, durante as filmagens onde não se abalavam com os problemas e a precariedade da produção. A equipe do filme era, também, uma “célula do partido” e fazia do filme o seu instrumento de luta. E é essa união e idealismo em transformar a sociedade de que esses jovens estão impregnados, que são responsáveis pela primeira parte do sucesso do filme: a produção.

O filme é realizado num contexto de crise da República brasileira, onde os “homens do golpe” queriam terminar com o breve período de democratização que o Brasil havia conseguido. A tentativa de golpe sobre o presidente Getúlio Vargas e o seu suicídio provocaram uma grande crise na República brasileira, deixando todos em suspense sobre os próximos acontecimentos.

No meio desta tensão, jovens “comunistas” fazem um filme que contraria os métodos de produção hollywoodianos e, mais do que isso, colocam os pobres, os negros, as mulheres, os órfãos como heróis do filme. A película, notadamente, provoca e questiona as visíveis contradições da sociedade brasileira. E isso não poderia ser aceito naquele momento onde os comunistas se alinhavam junto a Juscelino Kubitschek.

O filme ganha as páginas dos jornais com a proibição e faz campanha paralela à disputa presidencial. São muitos os jornais e revistas que publicam reportagens sobre o filme. Além disso, vários intelectuais, artistas e políticos se posicionam a favor de sua liberação.

Na realidade, como apontaram alguns jornalistas, a proibição do coronel Menezes Cortes foi a maior propaganda que o filme poderia ter ganhado e isso se refletiu nas bilheterias após a sua liberação. A luta contra a proibição foi essencial para a consagração do filme. As críticas positivas, de especialistas em cinema, foram as mais numerosas recebidas por um filme brasileiro até aquele momento.

O sucesso deste filme que nasceu marginal, chamado “Rio, 40 graus” foi devido, primeiramente, ao empenho e as tomadas de posição do diretor e da equipe em vencer a precariedade e fazer uma película de inegáveis qualidades artísticas. Outro motivo foi o contexto de crise da República, que levou o Chefe de Polícia a proibir o filme, mesmo depois de a censura ter liberado. Resta destacar a luta de todos os intelectuais, artistas, jornalistas e políticos que consagraram o filme em todos os âmbitos possíveis. Talvez, nesse caso, “a teoria do que é proibido é melhor” tenha funcionado.

O importante é que graças ao sucesso do filme foi possível que muitos outros cineastas brasileiros apostassem nesse modelo de cinema independente, visto que o Cinema Novo e o Cinema Marginal, nas décadas de 1960 e 1970, utilizaram-no amplamente. E, ainda, “Rio, 40 graus” consagrou o diretor Nelson Pereira dos Santos e sua equipe; mais do que isso, possibilitou que através das arrecadações de bilheteria e de prêmios recebidos, produzisse outro filme: “Rio, Zona Norte”.

Para finalizar, gostaria de dizer que vejo neste primeiro trabalho o início de um processo longo e frutífero, que pretendo desenvolver no âmbito da história social da arte

brasileira. E que a honestidade do brasileiro reside em sua arte e quando entendermos suas idiossincrasias poderemos dizer que estamos começando a compreender o Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mario de. **Manifesto Antropofágico**. São Paulo, Semana de Arte Moderna de 1922.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: Gênese e Estruturas do Campo Literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. **Poder Simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. **Razões Práticas: Sobre a teoria da ação**. Campinas: Papyrus Editora, 1996.
- CHAGAS, Francisco das. **Cinema e historiografia: trajetória de um objeto histórico** (1971, 2010). Site História e Historiografia da UFOP.
- Acesso em: <http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/view/270>
- DAHL, Gustavo et al. **Vitória do Cinema Novo: Gênova, 1965**. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, v.1, n.2, maio de 1965.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- FERREIRA, Jorge (org). **O Brasil Republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FRANCO, Marília da Silva. **Rio, 40 Graus e o Cinema Independente**. Dissertação de Mestrado. ECA, Universidade de São Paulo, 1979.
- FURTADO, Celso. **A Hegemonia dos Estados Unidos e o Subdesenvolvimento da América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1973.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1986.

GUBERNIKOFF, Giselle. **O Cinema Brasileiro de Nelson Pereira dos Santos:** Uma Contribuição ao Estudo de uma Personalidade Artística. Dissertação de Mestrado. ECA, Universidade de São Paulo, 1985, 2 v.

IBGE .**Censo Demográfico, 1950:** Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro

KROEFF, Denise Relf. **Glauber Rocha e Nelson Pereira do Santos:** Dois personagens do Cinema Novo. Porto Alegre: D-PPGS UFRGS, 1997.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena. et al. (orgs). **História e cinema:** dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo, Brasiliense, 1988

_____. **Pierre Bourdieu:** sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1983.

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

SANTOS, Nelson Pereira dos; ROCHA, Glauber; VIANY, Alex. **Cinema Novo:** origens, ambições e perspectivas. Revista Civilização, Rio de Janeiro, v.1, n.1, março de 1965.

RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Art Editora Ltda. 1987.

SADOUL, Georges. **O Cinema:** Sua arte, sua técnica, sua economia. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1955.

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

FONTES E LOCAIS DE PESQUISA

Jornal Diário Carioca, edições de março de 1955 a janeiro de 1957.

Jornal Gazeta de Notícias, edições de setembro de 1955 a janeiro de 1957.

Jornal Imprensa Popular, edições de março de 1955 a janeiro de 1957.

Jornal do Brasil, edições de setembro de 1955 a janeiro de 1957.

Jornal Última Hora, edições de março de 1955 a janeiro de 1957.

Revista Fundamentos, edições publicadas nos anos de 1951 e 1955.

Acervo da **Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro**.