

O Rio de Janeiro Visto Através do Filme Rio, 40 Graus*

Luiz Claudio Motta Lima**

RESUMO

As imagens da cidade do Rio de Janeiro, expostas no filme Rio, 40 Graus, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, serviram de base, nesse artigo, para a realização de algumas considerações sobre a segregação espacial presente nessa cidade.

O filme, realizado na década de 1950, tem uma temática bastante atual, que pode ser vista em uma seqüência de cenas que revelam a todo momento problemas

como exclusão social, deterioração dos serviços urbanos, exploração do trabalho infantil e divisão entre favela e asfalto.

Portanto, pode-se afirmar que as imagens de Rio, 40 Graus são um instrumento importante para a reflexão sobre a questão urbana presente na cidade do Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE:

Cinema, Rio de Janeiro, Favela, Asfalto, Segregação Espacial

No final do século XIX, com o surgimento do Cinema, a representação do espaço urbano adquire um grande dinamismo, pois as articulações entre o espaço e o tempo se aproximam, com maior eficácia, da cidade moderna e seus problemas.

DIAS (1993, p. 73) nos alerta que o primeiro filme realizado no mundo tratou do tema urbano, pois a conhecida película dos irmãos Lumière mostrava a chegada de um trem em uma estação. Assim, o Cinema enquanto produto da era industrial, já na sua primeira exibição pública, mostrava-se como um importante reproduutor de imagens de seu tempo.

O Cinema é uma cultura urbana, nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O Cinema e as cidades cresceram juntos e

se tornaram adultos juntos (WENDERS1994, p. 81).

Através deste artigo, buscamos no cinema, mais especificamente no filme *Rio, 40 Graus*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1955, uma contribuição à reflexão para a análise da problemática urbana presente na cidade do Rio de Janeiro, com destaque para a segregação espacial.

A razão de recorrermos a este filme como base de nossa investigação, procede do fato de sua temática ser, ainda hoje, bastante atual. Para tanto, obedeceu-se a um procedimento metodológico que se concentrou na coleta bibliográfica de alguns autores das mais diferentes áreas do conhecimento. Dentre os quais destacamos: PERLMAM (1977); ROCHA (1981); CORREIA (1993), SANTOS (1993); CARLOS (1994); JAMESON (1995); BARBOSA (1996);

entre outros. Além disso, recorreu-se à análise do filme *Rio, 40 Graus*, através de uma apreciação de suas imagens, o que possibilitou uma observação empírica da atual dinâmica urbana da cidade, fornecendo indícios para uma análise da segregação espacial na cidade do Rio de Janeiro.

Segundo ABREU (1987), a segregação espacial em questão foi patrocinada pelo Estado, que beneficiou, muitas vezes, as classes mais abastadas da sociedade, criando, assim, espaços diferenciados e antagônicos entre si, (podemos citar como exemplo o caso da *favela* e do *asfalto*). “Neste contexto, o Estado tem tradicionalmente apoiado os interesses e privilégios das classes e grupos sociais dominantes, via a adoção de políticas, controles e mecanismos reguladores altamente discriminatórios e elitistas” (ABREU, 1987).

AS IMAGENS DO FILME *RIO, 40 GRAUS* E SUA RELAÇÃO COM A PROBLEMÁTICA URBANA

Desde que sua paisagem inspirou Afonso Segreto para realizar um dos primeiros registros cinematográficos do Brasil, no ano de 1898, a cidade do Rio de Janeiro vem servindo de cenário para variados filmes, dentre os quais *Rio, 40 Graus*. Esse filme, inspirado no neo-realismo¹ cinematográfico italiano do pós-guerra, influenciou cineastas do movimento denominado Cinema-Novo², que predominou no Brasil durante a década de 1960. *Rio, 40 Graus* ainda hoje inspira cineastas brasileiros como Murilo Salles, em *Como Nascem os Anjos* (1996), e Walter Salles em *Central do Brasil* (1998).

O enfoque central de que trata *Rio, 40 Graus* é o cotidiano da população carioca, sob o ponto de vista dos moradores da favela. Além disso, busca através da reflexão demonstrar os problemas presentes na organização espacial da cidade do Rio de Janeiro. Esses decorrem, em grande parte, de um acelerado processo de urbanização do pós-guerra, que se caracterizou por excluir uma grande parte da população do processo produtivo, gerando a intensificação da pobreza urbana.

A cidade em si como relação social e como materialidade, torna-se criadora de pobreza, tanto pelo modelo socioeconômico de que é suporte como por sua estrutura física que faz dos habitantes pobres cada vez mais pobres. A pobreza não é apenas fato do modelo sócio-econômico vigente, mas também, do modelo espacial (SANTOS, 1993, p. 10)

A história do filme gira em torno de cinco garotos, todos vendedores ambulantes de amendoim: Jorge, Paulinho, Serginho, *Xerife* (líder dos garotos) e Zeca, residentes na favela do Cabuçu, localizada no bairro do Lins, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro.

A fim de conseguirem dinheiro para sua sobrevivência, os garotos deslocam-se, num dia ensolarado de domingo, em direção a cinco pontos considerados turísticos da cidade: Quinta da Boa-vista, Copacabana, Maracanã, Pão-de-Açúcar e Corcovado.

Nota-se na temática do filme a preocupação em mostrar a favela, a imagem do povo e a oposição com a burguesia abastada e mau-caráter. Tudo isso é narrado de uma maneira não linear, em que se dá destaque às particularidades de cada personagem.

A FAVELA

Podemos afirmar que, primeiramente, o filme enfatiza as formas da cidade, mostrando os prédios e as favelas, para depois se aproximar da população. Neste contexto, deve-se ter em mente a preocupação de CARLOS (1994, p.13) com a paisagem da cidade.

A forma domina, predomina, esmaga os seres humanos como as grandes construções religiosas. A obra do homem parece se sobrepor ao próprio homem e as formas concretas visíveis, escondem seu real significado: a de obra sem sujeito.

Esse jogo de imagens (cenar de prédios, cortar para os moradores da favela) serve para mostrar que, por trás da suntuosidade dos prédios e das mansões localizadas na zona privilegiada da cidade, existe um modo de vida, uma identidade coletiva, apreensões individuais, medo, alegria, pois, ainda de acordo com a referida autora, “a paisagem é humana, (...) é expressão do trabalho social materializado, mas também é expressão de um momento de vida” (CARLOS, 1994, p.14).

Então, levando em consideração as imagens do início do filme, podemos afirmar que há um esforço em combater a ideia da obra do homem se sobrepor ao próprio homem e as formas concretas visíveis esconderem o seu real significado: “a de obra sem sujeito” (CARLOS, 1994, p.12).

Neste aspecto o que vale ressaltar são as relações humanas, a dimensão espacial, que se traduz na própria favela e nos diferentes espaços percorridos pelos personagens do filme.

À primeira vista, alguns poderão dizer que a imagem da favela é um perfeito exemplo de aglomeração caótica, precária, superlotada, enquanto a imagem de seus moradores sugere características de pessoas à toa, descendo e subindo vielas, sem destino, quando deviam estar trabalhando; e as crianças seriam verdadeiros pivetes, ao invés de estarem na escola.

Mas as imagens seguintes darão conta de descreditar tal ideia, mostrando o cuidado que os moradores têm com seus lares, que são arrumados e bem cuidados, evidenciando uma comunidade que se caracteriza pelo planejamento no uso de um limitado espaço para fins de moradia e pelas técnicas criativas de construção em encostas que os urbanistas consideram bastante íngremes para edificação.

• *Se conformar, não! A gente tem é que enfrentar a vida*

A preocupação de indicar a favela como um lugar de harmonia entre os moradores, onde todos se ajudam, vem de encontro aos ideais de

PERLMAN (1977, p.17) no sentido de desqualificar os estereótipos que a autora denomina de *mitos da marginalidade*, os quais são tão generalizados e arraigados que acabam por constituir uma “ideologia (ou instrumento político) para justificar as políticas das classes dominantes, das quais dependem as próprias vidas dos favelados”.

As imagens contidas no filme ajudam a desacreditar estes preconceitos, na medida em que são evidenciados os costumes populares dos anos 50, que se configuram de uma forma bem normatizada.

Os moradores da favela, no filme, não se apresentam como fruto da desorganização familiar, da incapacidade para planejar o futuro, do fatalismo e do pessimismo. Pelo contrário, são altamente preocupados com o núcleo familiar, mostram-se alegres e fraternos.

Para confirmar este fato basta perceber o tom crítico do diálogo a seguir, travado entre Alberto, um operário, e sua noiva Alice, residente da favela do Cabuçu.

Alberto

- Isso aqui me lembra a minha infância. Quando eu era garoto ficava sentado no alto do morro vendo a cidade e o mar. De noite as luzes se acendiam...Mas que cara de enterro é essa? Hoje é teu dia. Rainha da escola, noiva do papai aqui.

Alice

- É por causa do velho. Está desempregado há 2 anos. Se eu sair de casa a velha é que vai agüentar sozinha a despesa. Vamos esperar um pouco, Alberto?

Alberto

- Até quando?

Alice

- Até as coisas melhorarem. Eu queria casar direito, morar num lugar bom.

Alberto

- As coisas vão melhorar sim, mas não é só para a gente. Você acha que esse povo todo não sofre que nem a gente? Ninguém melhora de vida juntando aos pouquinhos.

Alice

- Mas é que eu queria ter uma casa que nem minha mãe tinha antigamente. Nosso dinheiro junto só dá para morar aqui no morro.

Alberto

- Que que tem isso? Tem tanta gente boa morando aqui no morro.

Alice

- É, a gente tem que se conformar.

Alberto

- Se conformar, não! A gente tem é que enfrentar a vida.

Diante das apreensões de sua noiva, Alberto tenta encorajá-la, mostrando que o problema não é só deles e sim de toda a comunidade. Seu discurso é articulado e maduro, marcado por uma consciência de classe.

Estas idéias de organização social, no entanto, não pertencem somente a um personagem, que representa a ordem, os ideais burgueses de comportamento e sim, também, a outros personagens, como o caso do malandro Miro, que aparece em uma outra cena brigando e pegando dinheiro dos garotos vendedores ambulantes de amendoim. Apesar de sua atitude, Miro é ainda assim considerado herói por seus companheiros. Este fato fica bem claro quando alguns moradores da favela conversam sobre a prisão do referido personagem. Um deles comenta:

- Quem tem razão para brigar tem mais força para vencer.

E depois é lembrado que Miro teve participação efetiva em uma greve na indústria em que trabalhava.

A luta efetiva dos moradores da favela no sentido de afirmação como membros de uma determinada organização espacial está presente nas suas andanças pelos diferentes pontos da cidade: Quinta da Boa Vista, Corcovado, Copacabana e Pão-de-Açúcar

O ASFALTO

Na Quinta da Boa-vista, Paulinho, um dos vendedores ambulantes de amendoim, brinca

com seu animal de estimação, uma lagartixa, a qual ele chama de Catarina. De repente o animal foge e entra no jardim zoológico. Paulinho vai atrás da lagartixa e consegue encontrá-la, quando finalmente se dá conta da paisagem que o rodeia. A expressão do menino se modifica, seu rosto torna-se pura felicidade, pois, finalmente, se sente livre e experimenta o prazer da vida. Ele está diante de um lugar diferente daquilo que ele até então conhecia. O menino experencia o lugar, pois na acepção de TUAN (1983, p.13) "o espaço é experienciado quando há lugar para se mover. Ainda mais, mudando de um lugar para outro, a pessoa adquire sentido de direção".

No entanto, um guarda aparece e joga a lagartixa entre as cobras, que a devoram. Posteriormente o guarda expulsa o Paulinho do zoológico. Neste momento surgem no local algumas crianças, típicas da classe média, brincando alegremente, contrastando com a tristeza do garoto que acabou de perder a sua "amiga Catarina", além de ter sido privado de ficar em um local qualificado como público. Dessa forma, a cidade mostra-se nesse momento segregadora, na medida que inibe a entrada da classe popular em determinados locais.

• *São uns criminosos, esses pais que largam os filhos na rua*

A indiferença entre os cidadãos é exemplarmente abordada na seqüência em que Beбето, um *playboy* típico da Zona Sul da cidade, esbarra em Jorge, um dos garotos vendedores ambulantes de amendoim. O *playboy* derruba o produto de venda do menino, mas ignora o fato e segue o seu caminho. O garoto, por sua vez, preocupa-se com sua mercadoria, porque depende dela para sobrevivência.

Mas, por trás desse *mundo de indiferenças* existem pessoas com suas histórias individuais, suas preocupações, suas perspectivas, suas alegrias. No caso da seqüência citada, os personagens representam realidades opostas que são mostradas por

Nelson Pereira dos Santos para realçar as diferenças de vida dos moradores da favela e, conseqüentemente, despertar a compaixão do público por eles.

Jorge representa os valores da população pobre. Ele tem que trabalhar para ajudar em casa, já que sua mãe está gravemente doente. Quando sai de casa, o menino, apesar da insistência e sem que ela saiba, deixa de comer para que ela se alimente.

Por outro lado, o *playboy* representa os preconceitos dos burgueses. Isto fica bem claro quando, em outra cena do filme, um grupo de burgueses conversa futilidades na praia de Copacabana.

O menino está na praia para trabalhar, ganhar algum dinheiro de modo que possa ajudar sua mãe. Os burgueses estão na praia em puro ócio para se bronzear e se divertirem. Há, portanto, uma forma de utilização do espaço diferenciada. Uma, voltada para o trabalho, outra dirigida para o divertimento.

Posteriormente, na seqüência do filme, Jorge encontra o *playboy* e cobra dele o prejuízo causado, pois ele precisa muito do dinheiro. No entanto, é humilhado e insultado. Um homem que passa, carregando o seu cachorro, comenta:

- São uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua.

Na cena seguinte surge a imagem da mãe de Jorge que sofre doente na cama de sua casa. Esta contraposição brusca: povo-burguesia, cercada de elementos ficcionais arrumados para detonar a compaixão do espectador, acaba por acarretar a possibilidade de uma reflexão sobre os preconceitos, tão constantemente expostos como verdades absolutas, sobre a classe popular.

Neste caso, segundo CHAUI (1989), se a classe popular está em campo oposto à burguesia, é porque a sociedade não é um todo unitário, mas, pelo contrário, encontra-se internamente dividida.

Essa divisão é expressão do espaço urbano capitalista, que, segundo CÔRREA (1993, p.10), apresenta-se fragmentado, articulado, sendo re-

sultado de ações acumuladas através do tempo e engendradas por agentes sociais que consomem e produzem espaço.

São agentes sociais concretos, e não um mercado invisível ou processos aleatórios atuando sobre um espaço abstrato. A ação destes agentes é complexa, derivando da dinâmica de acumulação de capital, das necessidades mutáveis de reprodução das relações de produção, e dos conflitos de classe que dela emergem (CORRÊA, 1993, p.11).

Ainda, segundo o referido autor, estes agentes são os seguintes:

- *Os proprietários dos meios de produção* - são representados pelos proprietários industriais e grandes empresas comerciais que, em razão da dimensão de suas atividades, se convertem em grandes consumidores de espaço e por isso necessitam de terrenos amplos e baratos que satisfaçam os requisitos locacionais condizentes com as atividades de suas empresas, tais como, junto ao porto, às vias férreas, em locais de ampla acessibilidade à população etc. Assim, a terra urbana serve de suporte físico e para expressar diferencialmente requisitos locacionais específicos às atividades.

- *Os proprietários fundiários* - são os proprietários de terras que atuam no sentido de obterem a maior renda fundiária de suas propriedades, esperando sua maior remuneração.

- *Os promotores imobiliários* - são os agentes que realizam os procedimentos de aumentar o interesse a um imóvel.

- *O Estado* - atua na organização espacial da cidade. Sua atuação tem sido complexa e variável tanto no tempo como no espaço, refletindo a dinâmica da sociedade a qual é parte constituinte.

- *Os grupos sociais excluídos* - a exclusão nas sociedades capitalistas se verifica através do acesso seletivo aos bens e serviços produzidos socialmente, como o caso da habitação.

É importante notar que no interior de alguns destes agentes existe um certo conflito. Este fato é mostrado em uma sequência de *Rio, 40 Graus*, quando Serginho, um dos garotos vendedores ambulantes de amendoim, tenta vender seu produto em uma área dominada por um outro vendedor que cobra comissão de quem trabalha em seu ponto. A definição do personagem é dada por um garoto:

- Seu Peixoto. Um velho desgranhudo daqueles. Não deixa nem mulher velha trabalhar no ponto.

Ambos os personagens, Peixoto e Serginho, são excluídos, mas pertencem a hierarquias diferenciadas, onde um detém o poder e o outro se submete ou se rebela contra este poder. Serginho não se submete aos interesses de seu Peixoto, que por sua vez o persegue para destruir a sua lata de amendoim.

Por outro lado, a luta do garoto não é só contra seu Peixoto (ou seja, não é só contra a exploração de mão-de-obra), mas também contra os mecanismos reguladores da ordem pública, que são implementados pelo Estado e aceitos pela sociedade como um todo. E no filme isto ficará bem claro, já que se mostra como a população favelada se embrenha pelo espaço público, mesmo sem ser desejada, criando maneiras de sobrevivência neste espaço. Um exemplo disso é quando Jorge (personagem já citado anteriormente), depois de ter sua lata de amendoim quebrada, não tem como voltar para casa. Por isso, o garoto começa a pedir dinheiro a estranhos, quando é bruscamente interrompido por um garoto de rua, o qual lhe explica os procedimentos para se conseguir esmola. Jorge relata ao menino de rua que não quer viver da caridade pública e que apenas necessita de dinheiro para a passagem, pois quer voltar para casa, numa luta constante contra o tempo. Mas o menino de rua insiste em lhe ensinar como proceder para ganhar dinheiro nas ruas, e afirma:

- Pedir dinheiro para você não cola. Tem que pedir para a sua mãe.

São as novas estratégias aprendidas nas ruas que dão sustentação para a classe popular viver nesses locais, cuja forma de organização se volta historicamente para servir aos interesses das classes dominantes que fundam seu poder sobre a cidade a partir da intervenção do espaço, no sentido de coibir “usos e abusos”, e, principalmente, fundam esse mesmo poder por meio de representações que legitimam o que são bons usos e o que seriam os abusos (PECHMAN, 1994b, p.32).

Com isso instaura-se uma corrida contra o tempo, pois o condicionamento ao ritmo da cidade faz com que as pessoas busquem novas alternativas para sua sobrevivência. Assim, segundo CARLOS (1994, 18), pode-se dizer que o tempo social é constituído por relações produtivistas e a relação das pessoas com o tempo é mediada pela máquina.

As imagens do filme são um contraponto a esta mentalidade, pois procura-se enfatizar o lado humano da cidade, onde o que se destaca é o cotidiano da população carioca (apresentada através de diversos personagens). Cabe aqui lembrar, mais uma vez, as imagens iniciais do filme quando se vislumbra a paisagem construída. Assim, como lembra CARLOS (1994, p.39), estas construções, que à primeira vista podem ser tomadas como elementos estáticos da paisagem, “escondem” o movimento potencial em sua forma, ou seja, nos dias da semana as construções e automóveis na cidade vão apresentar características diferentes, de acordo com o passar do tempo.

No horário de almoço os bares, lanchonetes, pensões (...) atendem aquela porção de trabalhadores, olhos sem brilho, rostos extenuados de uma jornada estafante de trabalho, toma as ruas em busca de transporte que os levará para casa (CARLOS, 1994, p.40).

Ao contrário dessa rotina estafante dos dias de trabalho, o final de semana oferece descanso e lazer. No entanto, o fim de semana não repre-

senta apenas o descanso, pois para alguns este dia é de trabalho.

• *Ainda chegará um dia que deixaremos de ser mercadoria*

O filme *Rio, 40 Graus*, como já foi dito, se passa num dia de domingo, e cada personagem o vivencia de maneira diferenciada. Os garotos vendedores de amendoim aproveitam este dia de descanso e lazer para venderem seu produto, enquanto a classe média se diverte na praia e em outros pontos turísticos da cidade como Corcovado e Pão-de-Açúcar.

Mas boa parte da população prefere mesmo assistir ao jogo de futebol no Maracanã ou ouvir pelo rádio, já que a transmissão do jogo percorre os diversos pontos da cidade. Quanto ao significado deste esporte para a sociedade, recorremos a JESUS (mimeo)

Sua grande capacidade de atrair a atenção de multidões, gerar mitos e heróis despertar sentimentos patrióticos e emoções, ao mesmo tempo que mobiliza vultosos investimentos públicos e privados, torna este esporte fenômeno social de grande importância, transcendendo em muito sua natureza primordial, a de meramente uma prática desportiva, dentre tantas outras.

No filme, uma partida de futebol tem o poder de modificar o estado de espírito de quem assiste. Um gol pode significar a euforia para uns ou a desgraça para outros. A briga entre os torcedores é constante. E algumas vezes, os mais exaltados são expulsos do estádio do Maracanã.

Um torcedor diz para o outro:

- *Sou forte, sou bruto, sou Pengo* (um dos times que disputa a partida de futebol).

No entanto, além das expectativas dos torcedores, existe o interesse dos dirigentes dos clubes, com destaque para o dirigente do Pengo, que tem a intenção de substituir Daniel, um jo-

gador veterano por Foguinho - um jogador mais novo. O técnico obedece a "sugestão" do dirigente e substitui Daniel por Foguinho. Entretanto, no primeiro tempo ele não corresponde às expectativas e a torcida grita pela volta de Daniel.

No intervalo da partida, o dirigente, desesperado, conversa com o técnico:

- *A imprensa já está conversada. Fará dele um herói.*

O técnico reúne o grupo e ordena que o ataque aconteça com Foguinho, o qual fica desesperado diante de tal responsabilidade. Mas Daniel o aconselha:

- *Jogue para você e para a torcida. (...) Ainda chegará um dia que deixaremos de ser mercadoria.*

Essa seqüência coincide com o fetichismo da mercadoria elaborado por MARX (1983, p.118), em que "uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas". O mesmo acontece com o jogador (que simbolicamente representa este operário). Este fato excludente do processo urbano é ainda mais evidenciado pelas seqüências que se sucedem enquanto se desenvolve a partida de futebol, com destaque para as andanças de Jorge, que ainda pede dinheiro às pessoas, até que, abordado por outros garotos que tentam roubá-lo, ele foge, e, na tentativa de pegar um bonde, é atropelado e morre atrapalhando o trânsito, tal como descrito por Chico Buarque em "Construção".

(...) E se acabou no chão feito pacote flácido.

Agonizou no meio do passeio público.

Morreu na contramão atrapalhando o trânsito.

No momento do atropelamento, o barulho do carro e o grito do garoto fundem-se com o grito da torcida no Maracanã, que vibra com mais um gol de Foguinho. A alegria da torcida contrasta com a tristeza da morte do garoto, que

tentava, por todos os meios, conseguir dinheiro para ajudar sua mãe. Esta sequência, além de mostrar a simultaneidade de acontecimentos contraditórios (que geram sentimentos contraditórios, tal como ensinado por Eisenstein, em seus ensinamentos sobre a montagem dialética, em que se utiliza os pressupostos da tese, antítese e síntese, para conseguir um efeito ideológico) evidencia também o poder da imprensa em manipular a opinião pública, pois no início a torcida estava reticente com relação a Foguinho. Bastou este fazer um gol e a imprensa exaltá-lo, para a torcida o ter como herói.

• *Sou eu quem levo a alegria para milhões de corações brasileiros*

No prosseguimento do filme, já noite de domingo, realiza-se uma grande festa na quadra da escola de samba do morro do Cabuçu, marcando a confraternização entre os moradores do morro do Cabuçu e de outros locais da cidade, identificados como pertencentes a outras escolas de samba, como a Portela. A confraternização se expressa também nas músicas que são tocadas, que exaltam as raízes culturais dos participantes da festa, quando todos cantam o seguinte refrão:

*Uma voz de Norte ao Sul se ouvia.
Liberdade era o que o negro queria.
Em 1888 a princesa Isabel a lei Áurea
assinou
E a escravidão no Brasil acabou
ôôô a escravidão no Brasil acabou*

Neste contexto, vê-se o empenho de Nelson Pereira dos Santos em mostrar a união entre distintas espacialidades, no caso Portela e Cabuçu, que congregam a população pobre da cidade, no sentido de deixar claro que a força reside na união. Este fato sugere sua posição ideológica, condizente com os ideais marxistas.

Esse aspecto se evidencia quando na sequência final do filme, Miro finalmente encontra Alberto, o atual noivo de sua ex-namorada Alice. Miro durante todo o filme ansiara por este encontro, pois queria ajustar as contas com aquele que *roubara sua amada*.

Por um instante a situação se complica; todos esperam o pior, porque afinal de contas Miro é tido pelos moradores como um sujeito “bom de briga”. Contudo, ao reconhecer Alberto como companheiro da greve realizada na fábrica em que ambos trabalharam, prevalece a amizade entre os dois personagens, expressa no diálogo descrito a seguir:

Miro

- *O Alberto é meu amigo do peito. Agüentamos a dureza juntos, hein Baiano?...É um cara legal pra chuchu.*

Alberto

- *E tu Miro? Se não fosse por você não passaríamos os 40 dias da greve.*

Assim, os personagens deixam a disputa amorosa de lado e se confraternizam na roda de samba. Todos cantam a música:

Eu sou o samba

A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor

Quero mostrar ao mundo que tenho valor

Eu sou o rei dos terreiros

Eu sou o samba

Sou natural daqui do Rio de Janeiro

Sou eu quem levo a alegria para milhões de corações brasileiros.

Em seguida corta para a cena em que aparece a mãe de Jorge, que ainda o espera, com um semblante triste, contradizendo o seguinte trecho da música: *Sou eu quem levo a alegria para milhões de corações brasileiros*, pois a velha senhora não foi contagiada por esta alegria. A câmera se ergue levemente, mostrando a paisagem da cidade: o Cristo Redentor, o Pão-de-Açúcar

Neste intento enfatizamos a preocupação de Nelson Pereira dos Santos, em mostrar um pa-

norama geral da cidade do Rio de Janeiro, com um nítido interesse de abordar os principais problemas (violência, moradia, população de rua etc.) da população da cidade. Assim, o filme nos permite refletir sobre a complexidade urbana da cidade, que se encontra nos dias de hoje retratada pelos meios de comunicação como “espaço do medo e do pânico”, fato que muitas vezes não corresponde à realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para nós, as imagens do filme *Rio, 40 Graus*, são de fato uma ferramenta importante para estabelecer algumas considerações sobre o processo urbano da cidade do Rio de Janeiro, que nos últimos anos vem apresentando sinais de colapso, com expressão mais evidente na violência urbana: assaltos, balas perdidas, favelização, moradores de rua e outras formas de marginalização.

No filme em análise, realizado na década de 1950, esses problemas se evidenciam quando observamos a exploração do trabalho infantil e a divisão da cidade entre duas espacialidades: favela e asfalto.

Por isso, destacamos a importância dessa obra na reflexão de questões urbanas atuais, pois suas imagens mais do que registrarem a paisagem construída, se tornam porta-vozes da classe popular, expressando suas apreensões e preocupações cotidianas. Além disso, as imagens do filme nos permitem tecer algumas considerações, através de um outro instrumento de análise, sobre questões inerentes à ciência geográfica. O cinema aparece, então, como uma concepção capaz de evidenciar uma riqueza de possibilidades acerca das articulações entre esta arte e a cidade, ainda pouco exploradas pela Geografia.

Este tipo de análise pode até parecer para muitos um mero exercício intelectual, já que o diretor de *Rio, 40 Graus*, Nelson Pereira dos Santos, pertencente à classe média carioca, não vivenciou os problemas retratados em seu filme. Entretanto, ressaltamos a importância de suas imagens, não somente no sentido de mostrar a reali-

dade social de uma época, mas também por evidenciar, através de contornos ideológicos nítidos, a dimensão humana da cidade, ou seja, os costumes dos indivíduos, suas alegrias e angústias, prazeres, sonhos e ilusões. Talvez seja por isso que ROCHA (1981) tenha classificado *Rio, 40 Graus*, como o filme revolucionário do Terceiro Mundo.

NOTAS

- * Trabalho adaptado da monografia de conclusão de curso defendida pelo autor em junho de 1997.
- ** Geógrafo formado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- 1 Movimento cinematográfico nascido na Itália após a 2ª Guerra Mundial. Em essência, esse movimento cinematográfico defendia a objetividade e observação da realidade cotidiana, inserida no contexto social. Os representantes mais célebres do neo-realismo foram L. Visconti (*Obsessão*, 1942); Roberto Rossellini (*Roma, Cidade Aberta*, 1948); e Vittorio de Sica (*Ladrões de Bicicleta*, 1947).
- 2 O Cinema-Novo foi um movimento cinematográfico que surgiu no início da década de 1960 no Brasil. Definia-se em estilo como uma clara oposição ao populismo das Chanchadas e ao cosmopolismo de produções que imitavam os modelos cinematográficos estrangeiros. O Cinema-Novo defendia a realização de obras autenticamente nacionais, que colocavam em discussão a realidade econômica, social e cultural do país. Os principais nomes do movimento são: Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964); Joaquim Pedro de Andrade (*Couro de Gato*, 1960); Rui Guerra (*Os Cafajestes*, 1962); Carlos Diegues (*Ganga Zumba*, 1963); Paulo César Saraceni (*Porto das Caixas*, 1963); Nelson Pereira dos Santos (*Vi-das Secas*, 1963); entre outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Mauricio de. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLAN RIO/Jorge Zahar, 1987.
- BARBOSA, Jorge Luiz. As Paisagens naturais nos Estados Unidos: Signos, simulacros e alegorias. *Revista Fluminense de Geografia*. Niterói, n.1, p.29-39, 1996.

- BERNADET, Jean Claude. *O que é Cinema?* São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- CARLOS, Ana Fani A. *A Cidade*. 2.ed. São Paulo: Contexto (Coleção Repensando a Geografia), 1994.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Cultura e democracia*. 4.ed. São Paulo: Cortez, 1989.
- CORREA, Roberto Lobato. *O espaço urbano*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.
- DIAS, Rosângela Oliveira. A cidade do Rio de Janeiro no cinema. *Revista do Rio de Janeiro - UERJ*. Rio de Janeiro. Ano I, n.2, p.9-93, 2. sem, 1993.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 4.ed. São Paulo: Loyola, 1994.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JESUS, Gilmar Mascarenhas de. *O futebol e a Geografia no Brasil: uma primeira aproximação*. São Paulo. mimeo. s/ data.
- MARTIM, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARX, Karl. *O Capital, crítica da economia política*. Vol.1°. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MELLO, João Baptista Ferreira de. *O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira - 1928/1991: uma introdução à Geografia Humanística*. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado, UFRJ, 1991.
- METZ, Chistian. *A significação do cinema*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1972.
- MONTEIRO, José Carlos. *Dossiê filme Cultura: geografia da ação*. Filme e Cultura. Rio de Janeiro: INC/MEC, 1980.
- PECHMAN, Robert Moses. Olhares sobre a cidade. IN: _____, org. *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1994a.
- _____. Os excluídos da rua: ordem urbana e cultura popular. IN: BRESCIANI, Stella, org. *Imagens da cidade: séculos XIX e XX*. São Paulo: Marco Zero/ANPU/fapesp, 1994 (b).
- PERLMAN, Janice. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SANTOS, João Carlos Saldanha do Nascimento. *Favelas e território: tendências recentes de favelização no RJ*. dissertação IPPUR. RJ, 1989.
- SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- SPÓSITO, Eliseo Savério. *A vida nas cidades*. São Paulo: Geografia Contexto, 1994.
- SOUZA, Marcelo José Lopes de. "Miserapolização" e "clima" de "guerra civil": sobre o agravamento e as condições de superação da "questão urbana" na metrópole do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. *Anais do 3. Simpósio de Geografia Urbana*. set. 1993.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.
- VENTURA, ZUENIR. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Cidade: Revista do Patrimônio Histórico Nacional*. Rio de Janeiro. n. 23 p.180-190, 1994.

ABSTRACT

The images of Rio de Janeiro city exposed in the movie Rio, 40 Graus, directed by Nelson Pereira dos Santos, supported the considerations about the spatial segregation present in this town.

The theme of the film, which was done in 1950 decade, is very present. This fact can be ascertained through a sequence of scenes that every moment show troubles like social exclusion; deterioration of urban services; exploitation of children's toil; and division between shanty towns, situated that are in hills, and the asphalt.

Therefore, the images of Rio, 40 Graus are an important instrument for the reflection about the spatial segregation in Rio de Janeiro city.

KEYWORDS:

Movies, Rio de Janeiro, Shanty Towns, Asphalt, Spatial Segregation.