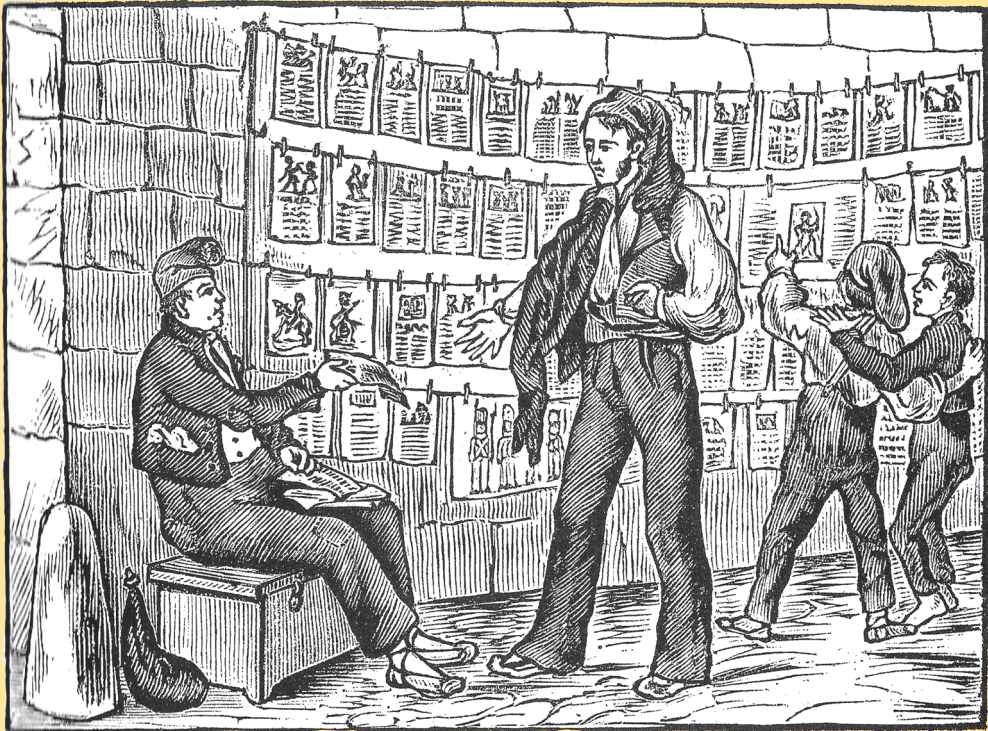


ANTONIO CASTILLO GÓMEZ | VERÓNICA SIERRA BLAS (DIRS.)
MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ (ED.)

«SCRIPTA IN ITINERE»

Discursos, prácticas y apropiaciones
del escrito en el espacio público
(siglos XVI-XXI)



«SCRIPTA IN ITINERE»

«SCRIPTA IN ITINERE»

DISCURSOS, PRÁCTICAS Y APROPIACIONES
DEL ESCRITO EN EL ESPACIO PÚBLICO
(SIGLOS XVI-XXI)



ANTONIO CASTILLO GÓMEZ

VERÓNICA SIERRA BLAS

(dirs.)

MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ

(ed.)

EDICIONES TREA

La publicación de este libro se inserta en el cuadro de las investigaciones y actividades promovidas y desarrolladas dentro de los proyectos «*Scripta in itinere*». *Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P); «*Vox populi*». *Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00/AEI/10.13039/501100011033); y *Subgrafías: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos XVI-XXI)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.



© los autores de los textos, 2025

Motivo de cubierta: *Vendedor de romances junto al convento de San Agustín en Barcelona*. Grabado anónimo, ca. 1850.

© de esta edición:

Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Maquetación: Alberto R. Torices

Depósito legal: AS 00333-2025
ISBN: 979-13-87790-11-0

Impreso en España – Printed in Spain

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Letras en acción. Genealogía, métodos y propuestas de estudio	11
ANTONIO CASTILLO GÓMEZ VERÓNICA SIERRA BLAS	

I. IDEOLOGÍA, REPRESENTACIÓN Y MEMORIA

1. <i>Sicut lilium inter spinas</i> . Circulación de dogmas en la Valencia del Quinientos	35
JULIO MACIÁN FERRANDIS	
2. Escribir la muerte: la epigrafía funeraria femenina de los siglos XVI y XVII en Alcalá de Henares	51
MARINA AGUILAR SALINAS	
3. Del monumento efímero al impreso duradero: relaciones de los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de la Nueva España, en su entrada a la ciudad de México (1653)	73
ADRIANA BELTRÁN DEL RÍO SOUSA	
4. Usos e funcionalidades da cultura escrita em festas de beatificação, de canonização e de translação de relíquias em cidades portuguesas (seculo XVII)	83
PAULA ALMEIDA MENDES	
5. «Este edificio fue construido por»: el papel de las placas en las escuelas asturianas en Época Contemporánea	97
LAURA MARTÍNEZ MARTÍN	
6. Escribir en el mármol. Las inscripciones monumentales de la Primera Guerra Mundial en Italia	123
GRAZIANO MAMONE	

- | | | |
|----|--|-----|
| 7. | El nomenclátor urbano: lugar de memoria y cultura política | 139 |
| | JORDI HENALES SALAMANCA | |
| 8. | Un avance hacia la visibilización pública de las mujeres: el callejero
de Guadalajara | 161 |
| | MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ | |
| 9. | Paisaje lingüístico-escrito conmemorativo (o escritura expuesta) en Córdoba | 181 |
| | CLARA EUGENIA PERAGÓN LÓPEZ ALFREDO UREÑA UCEDA | |

II. VOCES REBELDES, LETRAS DISIDENTES

- | | | |
|-----|---|-----|
| 10. | Imágenes y textos de la disidencia: el arte del contrapoder en los siglos XVI y XVII
y su exposición pública. | 207 |
| | CRISTINA FONTCUBERTA I FAMADAS | |
| 11. | Información y agitación: edictos, avisos y pasquines en las paredes de la Zaragoza
de los Sitios (1808-1809). | 229 |
| | MÓNICA GARCÉS PALACIOS | |
| 12. | Escritura y oralidad en el disenso político femenino: la experiencia del Sexenio
Democrático (1868-1874). | 237 |
| | GLORIA ESPIGADO TOCINO | |
| 13. | De la señalización a la libertad: las escrituras expuestas en los campos
de internamiento del exilio español | 257 |
| | GUADALUPE ADÁMEZ CASTRO | |
| 14. | Les affiches de l'Atelier de l'École Beaux-Arts de Paris. Histoire d'exposition
(1968-2018). | 283 |
| | PHILIPPE ARTIÈRES | |
| 15. | «A las mujeres universitarias». El Movimiento Democrático de Mujeres
en la conquista del espacio universitario | 297 |
| | CLAUDIA CORRAL VIEJO | |

III. PALABRAS DE ORDEN, MENSAJES AUTORIZADOS

- | | | |
|-----|---|-----|
| 16. | Del altar a la inmundicia. Los edictos de la Inquisición española y la problemática
en torno a su publicación. | 315 |
| | BÁRBARA SANTIAGO MEDINA | |

17. Leyes expuestas, leyes pregonadas. Los lugares de comunicación institucional en el Ducado de Milán en el siglo XVI 337
MARCO FRANCALANCI
18. Bandi, editti e provvedimenti del vescovo e della Repubblica di Lucca tra XVI e XVII secolo 351
DAVIDE MARTINI
19. Genova nel Seicento. La comunicazione del potere con i cittadini e il tessuto delle relazioni sociali ricostruiti attraverso i materiali tipografici effimeri delle tipografie locali: considerazioni preliminari sugli avvisi a stampa 373
MONICA GALLETI
20. «Por las calles y plazas acostumbradas»: itinerarios de publicaciones de gobierno (Santander, XVI-XVIII) 393
VIRGINIA M.^a CUÑAT CISCAR | FRANCISCO SAULO RODRÍGUEZ LAJUSTICIA
21. El uso funcional del papel impreso: la verdadera revolución de la imprenta 415
XEVI CAMPRUBÍ
22. El cartel editorial en España en el siglo XIX: efimeros en escaparates, puertas y muros 439
PEDRO RUEDA RAMÍREZ | MÒNICA BARÓ
23. «La limpieza es la salud». La enseñanza de la Higiene en los carteles escolares de la España de principios del siglo XX 459
ELENA FERNÁNDEZ GÓMEZ
24. La Alemania Nazi y el uso de la propaganda negra en España durante la Segunda Guerra Mundial 483
MERCEDES PEÑALBA-SOTORRÍO

IV. TEXTOS, MEDIADORES Y MIGRACIONES

25. In stampa e in scena. Le molte forme del consumo di testi nell'Italia moderna 505
Marina ROGGERO
26. El tránsito del antiguo al nuevo régimen del impreso: ¿un nuevo paisaje para el escrito en el espacio público? (España, siglos XVIII-XX) 525
JEAN-FRANÇOIS BOTREL

27. O cinema e a comunicação no espaço público. Um estudo de caso: «Rio 40 Graus» (1955, Nelson Pereira dos Santos)	545
ALCIDES FREIRE RAMOS	
28. O circuito teatral da cidade de São Paulo e o lugar do SESC-SP na produção e circulação de espetáculos teatrais	555
ROSANGELA PATRIOTA RAMOS	
29. El bibliobús: ampliando espacios de lectura	573
MAITE COMALAT NAVARRA	
30. Poesie alla deriva. Il Movimento per l'Emancipazione della Poesia: un caso di letteratura esposta	587
FABIO CONTU	
31. Oralidad y permanencia en las redes sociales. Twitter y el espacio identitario compartido en la conversación abierta de internet	609
DANIEL ESCANDELL MONTIEL	

V. EMOCIONES Y CULTURA ESCRITA

32. Graftis y comunidades emocionales (siglos XVI-XVIII)	627
VÉRONIQUE PLESCH	
33. Lecturas antropológicas de los paisajes escritos populares de tipo religioso en el medio rural a partir del ejemplo de Cardenosa (Ávila)	641
PEDRO JAVIER CRUZ SÁNCHEZ	
34. Las negras alas de la muerte: duelo y escritura en las Cortes	661
VIRGINIA RAMÍREZ MARTÍN	
35. Trovadores comprometidos durante el tardofranquismo y la transición española: la ocupación simbólica del espacio	681
ALBERTO CARRILLO-LINARES	
36. Cultura escrita y religiosidad popular: las peticiones al «Santet de Poblenou»	703
ÉRIKA FERNÁNDEZ MACÍAS	
37. La cultura de la muerte entre los judíos ortodoxos: los anuncios mortuorios en la Jerusalén actual	729
RIVKA JANA GREENBLAT	
Autores/as	755

O cinema e a comunicação no espaço público. Um estudo de caso: «Rio 40 Graus» (1955, Nelson Pereira dos Santos)

ALCIDES FREIRE RAMOS

Universidade Federal de Uberlândia

O filme *Rio 40 Graus* (1955), do cineasta Nelson Pereira dos Santos, parece-nos adequado para a proposta aqui apresentada, ou seja, discutir o impacto de uma obra cinematográfica no espaço público, tendo em vista que, ao ser lançada no circuito exibidor (salas de cinema), buscou retratar a sociedade brasileira do pós-guerra, alimentando-se esteticamente de algumas diretrizes do chamado neorrealismo italiano; um movimento cultural surgido no final da segunda guerra mundial, na Itália.

O cinema neorrealista utiliza basicamente elementos retirados da realidade mais imediata, que circunda o cineasta, num arranjo ficcional que, de alguma forma, flerta com o gênero documentário. Rompendo com as tendências mais tradicionais da ficção fílmica da época, o neorrealismo não deixa de lado aspectos econômicos e sociais. E os modos de usar as palavras estão ligadas a essa noção particular de realismo.

Neste ensaio vamos concentrar o nosso foco sobre alguns problemas de ordem teórica, que buscam pensar a noção de sensibilidade e o modo como se pode utilizar essa perspectiva de análise, tanto em contraponto à tradição política de um pensamento crítico à burguesia, quanto no que se refere aos usos das fontes fílmicas como suporte para a veiculação desse tipo de sensibilidade. Destarte, se o ponto de partida é teórico-metodológico, o desenvolvimento de nossa reflexão, por sua vez, buscará jogar luz sobre *Rio 40 Graus*, destacando suas estratégias discursivas.

Com efeito, enfrentar uma reflexão acerca do tema «O cinema e a comunicação no espaço público: um estudo de caso: *Rio 40 Graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos)» é, sem dúvida alguma, colocar-se diante de uma empreitada bastante difícil, mas, ao mesmo tempo, muito estimulante, isto é, lidar com a noção de sensibilidades, que é uma das mais complexas da chamada História Cultural.

Diante disso e levando em consideração nossa experiência de pesquisa, propomo-nos um recorte, ou verticalização do tema proposto. Num primeiro esforço de

aproximação, ainda tateando o terreno, entramos em contato com as considerações de Sandra Pesavento que, de imediato, mostraram-se muito profícuas para uma delimitação teórica do problema formulado acima.

Com efeito, de acordo com a autora, as sensibilidades podem ser compreendidas como fazendo parte do «(...) núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana no mundo que brota não do racional ou das elocubrações mentais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo».¹

Definida, inicialmente, no âmbito estritamente individual, a noção de sensibilidades carrega ainda uma segunda dimensão, mais coletiva: «é a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que essa tradução sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época».²

Para a autora, portanto, as sensibilidades «são uma forma de ser no mundo e de estar no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos».³

Trata-se de uma definição rigorosa que, por si só, já deixa entrever muitas possibilidades de trabalho. Entretanto, para que elas possam de fato se abrir, é preciso, antes, levar em consideração algumas mediações.

A principal delas pode ser enunciada a partir da seguinte pergunta: se as sensibilidades brotam do íntimo de cada indivíduo, como é possível pensá-las para além do plano puramente individual, isto é, como é possível postular a existência de sensibilidades socializadas ou partilhadas?

Nesse caso, como se passa do individual ao coletivo? Fundamentalmente, essa passagem diz respeito à delimitação (aproximações ou afastamentos) dos campos abarcados pela razão e pelos sentimentos. Para dirimir algumas dúvidas ou dificuldades de entendimento, quanto a essa mediação, vale ressaltar, como afirma a autora, que sentimentos e razão «(...) convivem e são indissociáveis, uma vez que tudo o que toca o sensível é, por sua vez, remetido e inserido à cultura e à esfera de conhecimento científico que cada um porta em si».⁴

Essa advertência deve ser destacada, visto que ela torna inteligível o processo de comunicação entre indivíduos, um processo que é racional e emotivo ao mesmo tempo. Essa mescla de racionalidade e emotividade favorece o surgimento de sensibilidades socializadas ou partilhadas, num dado momento histórico.

A anteriormente aludida mescla de racionalidade e emotividade, por outro lado,

¹ PESAVENTO, Sandra: «Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades», *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, n.º 4, 2004, p. 1, <<http://nuevomundo.revues.org/document229.html>> (17/9/2006).

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

favorece algo muito importante, particularmente quando se pensa no trabalho do historiador, ou seja, facilita o surgimento de registros empíricos dessas sensibilidades socializadas ou partilhadas.

Em outros termos: rancores, temores, ódios, desejos ou sonhos — enfim, os vários sentimentos — só poderão ser resgatados pelo historiador se forem expressos ou exteriorizados sob a forma de cartas, diários, memórias, romances, poemas, peças de teatro, pinturas, canções, filmes, etc.

Em nosso entendimento, quando são postas em circulação e, paralelamente a isso, quando são apropriadas por diferentes receptores, essas evidências do sensível podem ser transformadas em forças mobilizadoras.

Seguindo essa trilha investigativa, sem perder de vista nossa proposta de estudo, que se intitula «o cinema e a comunicação no espaço público: um estudo de caso: *Rio 40 Graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos)», somos levados a pensar nas possíveis aproximações entre sensibilidades e paixões políticas.

Para materializar tal intento, consultamos uma das mais instigantes obras de François Furet, *O Passado de Uma Ilusão*, particularmente o capítulo de abertura, intitulado *A paixão revolucionária*.

A partir da leitura deste sugestivo ensaio, foi possível perceber a pertinência da aproximação proposta entre as sensibilidades socializadas ou partilhadas, aqui encaradas como forças mobilizadoras, e as paixões políticas.

De fato, segundo o autor, para compreender a força das mitologias políticas (de direita ou de esquerda) que preencheram o século xx, «(...) é preciso voltar ao momento do nascimento ou pelo menos da juventude delas». Em outros termos: «para compreendermos a sua magia, devemos consentir no esforço indispensável de nos situarmos antes das catástrofes a que presidiram as duas grandes ideologias (fascismo e comunismo); no momento em que foram esperanças».⁵

Neste percurso, muito mais do que analisar conceitos ou tratados filosóficos, é necessário «fazer reviver uma sensibilidade».⁶ De acordo com o autor, essas ideologias políticas, fundamentais para a compreensão do século xx, foram capazes de angariar um inaudito prestígio e conseguiram enraizar-se nos espíritos milhões de homens e mulheres.

Plenamente consciente das enormes dificuldades a serem enfrentadas, para tentar tornar inteligível esse fenômeno, F. Furet defende a ideia segundo a qual «(...) o melhor é menos inventariar esse bricabraque de ideias mortas do que repartir as paixões que lhe emprestaram sua força».⁷

⁵ FURET, François: *O Passado de Uma Ilusão: ensaios sobre a ideia comunista no século xx*, São Paulo: Editora Siciliano, 1995, p. 15.

⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁷ *Ibidem*, p. 25.

Sem negar ou escamotear o caráter enigmático desse processo histórico e, ao mesmo tempo, ressaltando a força desses sentimentos, que foram capazes de impulsionar fanatismos individuais, o ensaísta ressalta: «dessas paixões, filhas da democracia moderna empenhadas em devastar a sua terra nutriz, a mais antiga, a mais constante, a mais poderosa é o ódio à burguesia».⁸

Segundo o ensaísta, a burguesia é «(...) abstrata o bastante para abrigar símbolos múltiplos e concreta o bastante para oferecer um objeto de ódio que esteja próximo; a burguesia oferece (...) um conjunto de tradições e de sentimentos mais antigos sobre os quais se apoiar. Pois essa é uma história tão velha quanto a própria sociedade moderna».⁹

Não é de surpreender que os homens do século XIX não tenham esperado Marx para fazê-lo: «(...) o ódio ao burguês é tão velho quanto a própria burguesia».¹⁰ As manifestações literárias, particularmente na França, no período histórico posterior à Revolução de 1789, estão repletas desse sentimento, de ira contra o burguês que se espalha por diferentes segmentos ou tendências:

(...) à direita e à esquerda, ao conservador e ao democrata-socialista, ao religioso e ao filósofo da História. (...) Assim, o burguês tende a concentrar sobre si o desprezo da época: é o «novo rico» de Balzac, o «escroque» de Stendhal, o «flisteu» de Marx. (...). Longe de encarnar o universal, o burguês só tem uma obsessão, os seus interesses, e um símbolo, o dinheiro. Através do dinheiro ele é o mais odiado; o dinheiro reúne contra ele os preconceitos dos aristocratas, o ciúme dos pobres e o desprezo dos intelectuais. (...). O dinheiro não prova suas virtudes nem sequer o seu trabalho. (...). O dinheiro, veio-lhe, na melhor das hipóteses, por sorte, e nesse caso pode perdê-lo amanhã por azar; na pior das hipóteses, foi adquirido às custas do trabalho dos outros, por ladroagem ou por cupidez, ou pelas duas coisas ao mesmo tempo. (...). Desse déficit político e moral que aflige o burguês de todas as partes, não há ilustração melhor do que seu rebaixamento estético: o burguês começa no século XIX sua grande carreira simbólica como antítese do artista. Mesquinho, feio, ladrão, limitado, caseiro, ao passo que o artista é grande, belo, generoso, genial, boêmio. O dinheiro resseca a alma e a avilta, o desprezo pelo dinheiro a eleva às grandes coisas da vida: convicção esta que não é compartilhada apenas pelo escritor ou pelo artista «revolucionário», mas também pelo conservador. (...). O burguês coleciona, assim, mais ou menos em toda parte na cultura europeia, essa eleição de desprezo misturado com ódio. (...) Ora, os socialistas assinaram embaixo desse julgamento.¹¹

Como se vê, as sensibilidades, ao se alimentarem do sentimento de ódio à burguesia, podem assumir um contorno revolucionário de perfil socialista e, por esta razão,

⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁹ *Ibidem*, p. 25.

¹⁰ *Ibidem*, p. 22.

¹¹ *Ibidem*, pp. 24-26.

podem funcionar como uma força mobilizadora, com base em um conjunto de sentimentos compartilhados ou socializados ao longo dos séculos XIX e XX.

Por estes motivos, as considerações de Sandra Pesavento e François Furet, de diferentes maneiras, nos auxiliam e tornam possível o enfrentamento do tema proposto: pensar as «Imagens da Sensibilidade Revolucionária na obra do cineasta Nelson Pereira dos Santos», particularmente no filme *Rio 40 Graus* (1955).

Neste ponto de nossa reflexão, somos levados a um último movimento teórico, a saber: questionar as relações existentes entre o cinema e as sensibilidades, aqui entendidas como paixões políticas.

Neste contexto, entendemos que vale retomar as lúcidas e penetrantes considerações de Siegfried Kracauer. Trata-se de um pensador alemão, cuja principal obra, *De Caligari a Hitler*, mostra-se útil e inspiradora para nossos propósitos.

Para o autor, com efeito: «(...) os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, por duas razões. Primeiro, os filmes nunca são produto de um indivíduo (...). Em segundo lugar, os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas».¹²

Deste ponto de vista, é possível afirmar que, conquanto as obras cinematográficas sejam comumente analisadas e interpretadas à luz das ideias e propostas de seus autores (roteiristas e diretores), elas dizem respeito ao modo de pensar e sentir de um número muito mais amplo de pessoas.

E, mais adiante, o ensaísta alemão acrescenta: «(...) o que os filmes refletem não são credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência».¹³

Em nosso entendimento, esses dispositivos psicológicos podem ser compreendidos como sensibilidades partilhadas, ou seja, à luz das considerações de Sandra Pesavento e François Furet, como forças mobilizadoras ou paixões políticas, resultantes da mescla de razão e emoções.

Portanto, inspirando-nos do ponto de vista teórico e metodológico nas propostas acima apresentadas, acreditamos que é possível enfrentar o problema proposto. Em outros termos: com base na noção segundo a qual o cinema pode se apresentar como um veículo privilegiado das sensibilidades ou das paixões políticas, torna-se viável tentar compreender certas mudanças (temáticas e de linguagem) observadas na passagem das décadas de 1950 até os anos 1960, quando diversos cineastas se voltam para a compreensão do impacto sociopolítico do golpe militar de 1964.

Em nossa avaliação, há um reforço considerável de uma sensibilidade revolucio-

¹² KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 17.

¹³ *Ibidem*, p. 17.

nária de tipo socialista, que se nutre do ódio à burguesia, nesta conjuntura. Esse é o problema que procuraremos discutir a partir de agora.

Com efeito, de acordo com diversos críticos e historiadores do cinema brasileiro, o movimento conhecido como Cinema Novo é o momento mais importante na busca de uma cinematografia engajada política e esteticamente.

O seu surgimento reafirmou pressupostos que já se anunciavam nas artes brasileiras, em fins da década de 1950, especialmente no que diz respeito à busca de uma «arte nacional», comprometida com a transformação social.

Neste contexto, a expectativa em torno da aprovação das Reformas de Base propostas pelo governo de João Goulart foi acalentada, por esse segmento artístico, como o deslanchar de novas perspectivas sociais, políticas, econômicas e culturais para o Brasil.

O Cinema Novo se norteou basicamente pelo pensamento de esquerda, no qual se enraízam as propostas ideológicas da maior parte dos filmes feitos. Nas suas origens, notadamente no Rio de Janeiro, teve estreita ligação com a efervescência do movimento estudantil dos primeiros anos 1960; boa parte dos seus quadros técnicos e a quase totalidade do seu público se constituíram de jovens universitários e intelectuais.¹⁴

Esse movimento cinematográfico teve sua primeira fase entre 1960 e 1964. As obras mais representativas desse período foram *Os Fuzis* (1963) de Rui Guerra, *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha.

Esses filmes foram fortemente marcados pelas propostas de superação do subdesenvolvimento brasileiro. Era um cinema, pois, de intervenção política, que esteticamente dialogou com o chamado neorrealismo italiano¹⁵ e que foi marcado por uma sensibilidade revolucionária otimista.

O melhor exemplo disso pode ser encontrado nas imagens finais de *Deus e o diabo na terra do sol* nas quais Manuel, depois de ser libertado dos ditames de Deus e do

¹⁴ GALVÃO, Maria Rita: «Cinema Brasileiro: 1930-1964», em Boris Fausto (org.): *O Brasil Republicano*, São Paulo: Difel, 1984, p. 456.

¹⁵ Sobre o diálogo com o neorrealismo, consultar: JOHNSON, Randal: *Literatura e Cinema: Macunaíma do modernismo na literatura ao cinema novo*, São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. Em outra oportunidade, tratamos desse mesmo tema (diálogo com o neorrealismo italiano) a propósito do filme de Eduardo Coutinho. Para mais informações, consultar: RAMOS, Alcides Freire: «A historicidade de *Cabra marcado para morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho)», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <<http://journals.openedition.org/nuevo-mundo/1520>> (04/02/2026). Ao lado disso, cabe sugerir a consulta da importante investigação de FABRIS, Mariarosaria: *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?*, São Paulo: Edusp, 1994. Lançado recentemente, há uma importante reflexão sobre esse assunto que se vale ser consultada. Trata-se do seguinte ensaio: AVELLAR, José Carlos: «O paraíso do espectador», em Ângela Prudenzi e Elisa Resegotti (orgs.): *Cinema político italiano: anos 60 e 70*, São Paulo: Cosac Naif, 2006, pp. 169-199.

Diabo, por Antônio das Mortes, corre ao lado de Rosa, sua esposa, pelo sertão em direção ao futuro.¹⁶ Esse otimismo revolucionário foi plasticamente condensado no encontro do mar com o sertão, ao som das *Bachianas* de Vila Lobos.¹⁷

Por outro lado, a segunda fase desse movimento (1964 a 1968), além de caracterizar-se pela radicalização nos experimentos com a linguagem cinematográfica de modo a atingir o tão almejado ideal de descolonização cultural, é marcada por uma sensibilidade revolucionária, cuja tonalidade é a busca da superação do pessimismo.

Significativamente, mesmo com o advento da ditadura militar, em 1964, o panorama cultural é marcado por obras de oposição, como afirma Roberto Schwarz:

(...) para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia —que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo— é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969. Assinala, além da luta, um compromisso.¹⁸

Evidentemente, muitos filmes, que fazem parte do movimento Cinema Novo, poderiam ser analisados aqui, mas, tendo em vista os limites deste texto, temos de nos voltar para o filme de Nelson Pereira, que escolhemos como foco dessa nossa reflexão, e nos perguntar: de que modo *Rio 40 Graus* dialoga com a conjuntura? Também ele carrega um posicionamento que possa ser associado às críticas aos valores burgueses?

Inegavelmente, para responder a essas perguntas, devemos lembrar que, naquele período da história, o Brasil mantinha fortes vínculos com as principais economias

¹⁶ Segundo Ismail Xavier, «caminhando num terreno de impasses, enquanto “visão da história”, “Deus e o diabo” totaliza, reafirma a certeza da salvação com base numa teleologia que dá sentido a toda a experiência passada como fases de um processo» (XAVIER, Ismail: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*, São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 119).

¹⁷ «[...] a presença de Villa Lobos é citação, transporte em estado bruto de elementos de um projeto cultural inserido no Brasil urbano. O papel da questão nacional na elaboração de suas formas traz nítida sintonia com o próprio intuito do filme, também envolvido na reelaboração erudita de um repertório popular regional. Dada essa sintonia, a incorporação de Villa Lobos ao filme de Glauber Rocha é um gesto que a reafirma, ligando de modo mais explícito projetos de natureza semelhante, pertencentes a uma tradição comum no processo cultural brasileiro» (XAVIER, Ismail: *Sertão Mar...*, pp. 92-93).

¹⁸ SCHWARZ, Roberto: «Cultura e política, 1964-1969», em *O Pai de Família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 62. No que toca ao papel dos intelectuais nessa conjuntura, vale consultar: RAMOS, Alcides Freire: «A luta contra a Ditadura Militar e o papel dos intelectuais de esquerda», *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 3, n.º 1, <<http://revistafenix.emnuvens.com.br/revistafenix/articulo/view/889>> (04/02/2026).

capitalistas do ocidente. Por consequência, esse período marcado pela Guerra Fria, restringiu o espaço para partidos de esquerda, e o PCB, como sabemos, atuava na clandestinidade.

Nelson desde muito cedo, ou melhor, já na adolescência, aproxima-se do PCB, particularmente da Juventude Comunista.

Tendo nascido na capital paulista, em 1928, quando colocou-se a tarefa de filmar *Rio, 40 Graus*, faltava pouco para completar 27 anos de idade. Esse filme é, na verdade, o seu longa-metragem de estreia.

Sua formação, à semelhança de muitos brasileiros dessa época, deu-se no curso de Direito (na Universidade de São Paulo). O desejo de fazer cinema, uma forte paixão de Nelson, substituiu o caminho considerado mais seguro e que poderia ser muito mais rentável: ser um advogado.

Mudou-se para o Rio de Janeiro graças ao estímulo de Ruy Santos, também militante filiado ao PCB e documentarista, que, à época, igualmente dedicava-se à tarefa de fazer sua primeira ficção cinematográfica.

Os primeiros contatos de Nelson Pereira com a realidade das favelas cariocas o levaram à descoberta de um universo inteiramente novo para ele: «foi então que conheci a verdadeira feijoada carioca e a roda de samba. Era um espaço humano acolhedor, rico, brasileiro e diferente. E eu, um paulista meio cru, não me contive: “isso é o filme”».¹⁹

Essa afirmação pode revelar um pouco como se deu a construção do seu modo de olhar para essa nova realidade, desconhecida até então.

Fica evidente: o que lhe interessa não é aquilo que comumente se revela pelo deslumbrado olhar estrangeiro, ou seja, as belezas tão comuns em cartões postais da capital carioca. Pelo contrário. Nelson volta o seu olhar para aquilo que dizia respeito aos modos de viver das populações pobres do morro carioca. Interessava-lhe algo que poderíamos chamar de *brasilidade*, particularmente presente nas favelas. Esse *não-lugar*, ou lugar destinados aos excluídos, é que vai alimentar sua pesquisa em direção à compreensão dos modos de ser e de viver no Brasil.

Nelson, muitas vezes, afirmou que o partido não lhe deu apoio, considerando o seu propósito artístico como algo aventureiro ou até mesmo irresponsável. Apesar disso, não podemos desconsiderar a influência ideológica do partido sobre o olhar de Nelson.

Não se deve esquecer: nesse período (Pós-Segunda Guerra / Guerra Fria), o PCB tinha grande influência sobre intelectuais e artistas, difundindo, entre outras ideias,

¹⁹ SANTOS, Nelson Pereira dos: «Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos», *Estudos Avançados*, vol. 21, n.º 59, 2007, p. 5.

uma perspectiva nacionalista, que, entre outros aspectos, preconizava a aproximação dos intelectuais com os segmentos populares.

Nesse sentido, o debate no qual o PCB se insere tem origem não apenas doutrinária, ou seja, vinculada ao marxismo, mas também num tipo de reflexão que atravessa segmentos intelectuais brasileiros desde, pelo menos, o Estado Novo.

Quando foi proibido/censurado, o filme *RIO, 40 GRAUS* provocou uma forte movimentação favorável à sua liberação, movimento esse baseado, sobretudo, no direito de livre expressão do pensamento e de criação artística.

A proibição colocou no centro do debate uma disputa em torno da produção de imagens e narrativas, politizando a atividade artística naquilo que ela tem de mais intrínseco: sua linguagem.

Portanto, o debate que se seguiu à sua proibição diz respeito não apenas ao campo liberal *stricto sensu* (liberdade de pensamento e expressão artística), mas também se liga às vicissitudes da atividade cinematográfica. Em outros termos: não há posicionamento neutro da câmera, bem como não há neutralidade na montagem, etc.

No centro da disputa estava a seguinte questão: que tipo de imagem da cidade do Rio Janeiro o filme veiculava? Essa imagem interessa como cartão postal?

Ao eleger a favela como lugar privilegiado para construir a narrativa de *Rio, 40 Graus*, Nelson dialoga diretamente com o neorealismo italiano. O neorealismo italiano, surgido no final da segunda guerra mundial (tendo como maiores cineastas Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti), foi um movimento que tornou mais tênues as fronteiras existentes entre ficção e documentário, buscando trazer para o centro da representação aspectos considerados fundamentais dos níveis econômicos e sociais.

O filme de Nelson, dialogando com o movimento cinematográfico italiano, utiliza uma estratégia documental, registro da realidade sem aprofundamentos psicológicos das personagens. Em sua narrativa, temos o foco concentrado no dia a dia de cinco meninos, que se dedicam a uma atividade laboral: vender amendoins.

Eis um primeiro aspecto a ser destacado: são meninos sem direito à infância, pois a miséria na qual vivem e crescem os levam ao trabalho diário. O retrato dessa infância, que mora na favela do Morro do Cabuçu (Rio de Janeiro), contrasta com outros flagrantes tipicamente cariocas, ou seja, a classe média alta (de pele branca) desfruta do lazer e de descanso.

O contraste, proposto na película, serve como que uma crítica ao modo de vida típico da burguesia carioca. Esse olhar crítico faz com que *Rio, 40 Graus* acabe por se filiar à tradição, anteriormente mencionada, por meio da qual foi construída uma sensibilidade de esquerda.

Cuando pensamos en construir y en contar la historia, generalmente vienen a nuestra mente los archivos y las bibliotecas en cuanto principales depósitos de nuestra memoria. Pero, dependiendo de qué historia queramos desentrañar, a veces resulta necesario buscar las huellas de nuestro pasado o de nuestro presente a pie de calle, en el paisaje gráfico que nos rodea cada día. Desde una pared en cualquiera de sus tipologías (inscripciones, bandos, pasquines, panfletos, carteles, anuncios, grafitis), distribuida en calles y plazas o exhibida en diferentes lugares y momentos (tumbas, altares espontáneos, procesiones, manifestaciones, pantallas, etc.), la escritura nos interpela y motiva reacciones múltiples en quienes la miramos y/o la leemos, que varían en función de la época y del contexto social, cultural, educativo, político, religioso o económico en el que vivimos.

Aunque, en ocasiones, permanece estática; en otras circula e interacciona con la palabra hablada y con la imagen, generando acciones performativas que van desde las lecturas públicas de largo arraigo histórico o el teatro, hasta otras expresiones más contemporáneas, como el cine, la canción protesta, las *Poetry Slam* o las redes sociales. Los artefactos donde se corporeiza la palabra escrita y hablada, fija o móvil, los espacios donde se hace pública, los dispositivos empleados para ello (quioscos, bibliobuses, ferias de libros, imprentas ambulantes, etc.) o el papel que juegan diferentes intermediarios (pregoneros, buhoneros, comediantes, poetas o cantautores) son factores igualmente necesarios para comprender las plurales lecturas y apropiaciones de la palabra en el espacio público.

En este libro se reúnen distintos estudios que se preocupan por estas escrituras *in itinere* desde la temprana Edad Moderna hasta nuestro tiempo. Gracias a las diversas miradas que adoptan sus autores y autoras, podemos entender cómo cualquier escritura expuesta —permanente o efímera, estable o en movimiento—, genera actos y acciones que no se limitan únicamente a transmitir una determinada información, sino que también producen significados histórica y socialmente relevantes.