

A Questão Étnico-racial nas Diegéticas do Filme *Rio, 40 Graus* e o Dilemma da Censura

The Ethnic-racial Issue in the Diegetics of the Film *Rio, 40 Graus* and the Dilemma of Censorship

doi [10.34623/2184-8661.2025.tell_me.418](https://doi.org/10.34623/2184-8661.2025.tell_me.418)

Antonio Luiz Nascimento
antonio.nascimento@ufmt.br
Universal Federal de Mato Grosso –
UFMT
Cuiabá, Brasil
 [xxxx-xxxx-xxxx-xxxx](#)

Celso Luiz Prudente
clsprudente@gmail.com
Faculdade de Educação, Universidade de
São Paulo, PPGE FEUSP
São Paulo, Brasil
 [0000-0003-0479-3522](#)

Resumo

A questão étnico-racial nas diegéticas do filme *Rio, 40 Graus* e o dilema da censura analisa como a exposição de questões étnico-raciais na narrativa do filme impactou fortemente os agentes censores da época, que descortinavam na tela alva do cinema a negritude das favelas do Rio de Janeiro nos anos 1950. Assim, a censura é apresentada como uma ferramenta do governo para controlar a imagem estética do Brasil, ocultando realidades sociais objetivas como miséria e desigualdade racial. Ao proibir o filme, o Estado buscou evitar a exposição de tensões sociais, mas essa repressão mobilizou críticos e intelectuais em defesa da liberdade de expressão, consolidando um forte movimento da sociedade civil e intelectual pela democratização. O filme em tela, portanto, tornou-se símbolo de resistência e catalisador de debates sobre direitos sociais, raça e classe, desafiando narrativas idealizadas e promovendo uma reflexão sobre a realidade social brasileira.

Artigo recebido em 2025-03-11
Artigo aceite em 2025-06-18
Artigo publicado em 2025-06-30

© Celso Luiz Prudente, Antonio Luiz Nascimento

 This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Prudente, C. L., & Nascimento, A. L. (2025). A questão étnico-racial nas diegéticas do filme *Rio, 40 Graus* e o dilema da censura. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*. https://doi.org/10.34623/2184-8661.2025.tell_me.418

Palavras-chave

Cinema Novo • Censura • Étnico-racial • *Rio, 40 Graus*

Abstract

The ethnic-racial issue in the diegetics of the film *Rio, 40 Graus* and the dilemma of censorship analyzes how the exposure of ethnic-racial issues in the film's narrative had a strong impact on the censors of the time, who revealed the blackness of Rio de Janeiro's favelas in the 1950s on the white screen of the cinema. Thus, censorship is presented as a government tool to control the aesthetic image of Brazil, hiding objective social realities such as poverty and racial inequality. By banning the film, the State sought to avoid the exposure of social tensions, but this repression mobilized critics and intellectuals in defense of freedom of expression, consolidating a strong civil society movement for democratization. The film on screen, therefore, became a

symbol of resistance and a catalyst for debates on social rights, race, and class, challenging idealized narratives and promoting a reflection on Brazilian social reality.

Keywords

Cinema Novo • Censorship • Ethnic-racial • Rio, 40 Graus

Condições Preliminares

Cinema brasileiro será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações, de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo atraso e a toda a exploração, impostas pelas forças da reação. 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 preocupação maliciosamente evidente de pôr em relevo costumes que não são nossos e cacoetes. (Santos, 2013, citado em Buonicore, 2019, p. 5)

Quando Nelson Pereira dos Santos dirigiu a película *Rio, 40 Graus*, 1955 era um dos mais ativos jovens intelectuais comunistas. Não obstante, Santos afirma, anos depois, que o Partido Comunista do Brasil (PCB) tinha sido contrário à produção do filme, considerado um ato “aventureiro”. Acerca disso, ponderou: “Não queriam que fizesse o filme, diziam que filme popular só depois da revolução. Mas, eu vi que dava [...]. E fui fazer”. Por essa desobediência disciplinar ao PCB, ele considera isso o motivo do porquê foi “rebaixado da Comissão de Cultura do Partido para a célula da Lapa e Santa Teresa” (Salem, 1996, p. 100).

Para Marcos Napolitano (2014), as “patrulhas ideológicas” que sempre marcaram o PCB na área cultural, após 1955 não se pode falar, rigorosamente, em uma política cultural ampla, coerente e orgânica por parte da direção partidária pecebista. Para esse autor, a trajetória da cultura nacional-popular e sobre as proposições estéticas, desenvolvidas por engajados, artistas militantes e intelectuais comunistas estavam além dos estreitos limites do stalinismo, que se lançava às artes pelo “realismo socialista”, cujo princípio básico era simples: a arte e a cultura em geral deveriam estar a serviço dos ideais revolucionários.

O dirigismo partidário pecebista se curvou à potência do filme *Rio, 40 Graus* seja pela sua proposta disruptiva ao realismo socialista, como ao nacionalismo integrador de direita. Para Augusto César Buonicore (2019, s/p):

Estranhamente, se correremos os olhos nos jornais do Partido [PCB] veremos o grande destaque dado ao filme desde os primeiros ensaios realizados em 1954 até o seu lançamento oficial. Como visto anteriormente, a opinião de Nelson parece não corresponder plenamente aos esforços feitos pelos comunistas entre 1945 e 1955 visando o fortalecimento do cinema nacional. Exemplo disso foram os inúmeros filmes, congressos, mesas redondas realizadas; entidades e produtoras criadas e projetos de legislação apresentados em defesa do nosso cinema, como o de Jorge Amado.

O projeto de Nelson Pereira dos Santos trouxe uma discussão da realidade dos empobrecidos, que eram na sua maioria negros de maneira que até então não era



Figura 1. Cartaz da época (Amado, 1955)

comum no cinema de influência hollywoodiana, que tinha como ideal o branco europeu Munanga; Almeida; Prudente (2023). O filme *Rio, 40 graus*, aponta para as realidades da vida popular de grupos empobrecidos como observa a pesquisadora Helena Salem 1987. “Em termos de cinema brasileiro, essa era uma proposta absolutamente subversiva para os anos 1950: mostrar o favelado, o povo de pé no chão, sem preconceito, vivendo seus dramas reais. Falando a língua de seu próprio jeito (com erros gramaticais e gírias)” (Salem, 1996, p. 113). notoriedade do filme se deve a mobilização de um grande número de atores não profissionais, onde o eixo narrativo ocorre em torno de cinco meninos negros vendedores de amendoins. Ao lado disso, cruza-se várias histórias ocorridas no bairro de Copacabana. Dentre as quais temos: partida de futebol; visita de um coronel à cidade do Rio e de um relacionamento amoroso complicado, bem ao estilo das tramas que habitam as praias, morros, estádios e os bares de um domingo ensolarado na cidade do Rio de Janeiro. Assim, um filme que era para se limitar ao aspecto do entretenimento turístico do carnaval, tornou-se político, colocando pontos que contrariavam as narrativas do cinema da ordem estabelecida e, não tardou, por isso, a sofrer com as agruras da censura ao expor contradições sociais e econômicas de uma cidade mitificada.

Conjugando o ficcional com a reportagem documental que é próprio do método cinematográfico vertoviano ao filmar nas ruas Nelson Pereira entendia que os studios do cinema industrial não comportavam a realidade brasileira, que se dava nas ruas e locais emblemáticos, como o Pão de Açúcar, o Corcovado e a favela, conforme foi visto no filme *Referências* (2006). O cineasta usava esses cenários abertos para evidenciar as desigualdades e contrastes do Rio de Janeiro: enquanto os turistas e



Figura 2. Observamos que inserir ponto turístico (*Pão de Açúcar*), constitui-se em desafio técnico ao diretor, que precisou pensar muito em onde colocar a câmera em determinado ângulo, sempre ao ar livre. (Os autores)



Figura 3. Percebemos aqui, revelação da profundidade do deslumbramento de garotos negros empobrecidos contemplando uma atração pública, porém voltada para trás. (Os autores)

a classe média desfrutavam de uma cidade idealizada. Nesse sentido, a diegética acontece dentro da ação narrativa ficcional por parte das autoridades governamentais que ignoravam os moradores da favela cujas vozes eram pouco ouvidas e, por isso, precisavam cotidianamente legitimar seu espaço e sua identidade.

Outro ponto importante é a crítica explícita à violência policial e à repressão sofrida, sobretudo, aos afrodescendentes subalternizados e ou invisibilizados nas sombras da cidade. Em uma das cenas mais icônicas, um jovem é perseguido e agredido pela polícia, simplesmente por sua presença nos espaços turísticos da cidade. Nesse aspecto, constatamos a força imagética mobilizada pelo cinema para explicitar o racismo e a discriminação social como amálgama da sociedade brasileira.

Entender a lógica imediata e subjacente do diretor Nelson Ferreira dos Santos é fundamental para a compreensão da origem cinematográfica brasileira no que passou a ser denominado de Cinema Novo, que se destacou nos anos 1960 e 1970 por criticar a desigualdade social e a instabilidade racial e classista do país. Ao inserir a pauta estética, político-social e racial, essas novas e potentes abordagens levadas a efeito por jovens cineastas do pós-guerra ajudaram a definir uma identidade do cinema de contorno nacionalista, porém, crítica e socialmente engajada às problemáticas brasileira, em contraponto aos padrões de filmografias comerciais e estrangeiras, sobretudo, estadunidenses.

Na condição de cineasta Santos foi também um pensador, considerando que para Deleuze (1990), o cineasta se assemelha mais ao filósofo, do que dos artistas. Nelson Pereira teve, portanto, um papel crucial de ideólogo com suas realizações cinematográficas, na consolidação do Cinema Novo, que trazia postura crítica e reflexiva.

Durante seu processo de amadurecimento intelectual, obras como *Rio, 40 Graus* revela as marcas e influências da *nouvelle vague* francesa e do neorrealismo italiano, em particular na tomada de decisão de realizar filmagem em locações reais e com o uso de atores não profissionais, o que confere à realização um caráter documental. Outro aspecto importante dessa abordagem à italiana é a construção estética a partir da improvisação da linguagem espontânea e natural até para expressar o impacto das injustiças sociais e das condições de vida das classes populares.

Na realidade brasileira, essa direção cinematográfica, tornou-se um divisor de águas na realização de filmes. O foco nas personagens da favela não era visto como digno e positivo para o cinema comercial, acostumado em trabalhar personagens empobrecidos e negros de forma caricatas e estereotipadas. Portanto, a ousadia de Santos ao colocar “luz, câmera e ação” para focar no povo brasileiro. Isso foi uma postura cultural que chamou atenção dos seguimentos, dominantes, que se colocaram em um contexto de resistência reacionária contra o cinema inovador, com base na cultura popular, que caracterizava uma estética revolucionária, colocando o negro empobrecido e sua cultura como referência estética.

No complexo contexto político dos anos de 1950 quando uma realização cinematográfica mostra a pobreza e a perversa invisibilidade social dos afrodescendentes no seio da capital do Brasil, isso fez com que, os setores mais conservadores logo se manifestassem, por meio da força estabelecida, que detém na administração pública o poder da segurança, onde se encontrava o setor de censura, usado contra a produção cultural contrária aos grupos dominantes.

O filme, inicialmente intitulado *Cidade Maravilhosa*, teria como tema central o carnaval. No entanto, após um contato mais próximo com a dura realidade das favelas cariocas, Nelson Pereira dos Santos optou por uma abordagem crítica e reflexiva, revelando as condições sociais precárias que existiam além dos bairros nobres e dos pontos turísticos do Rio de Janeiro. Essa decisão transformou *Rio, 40 Graus* no epicentro de debates e disputas em um Brasil que emergia do período pós-ditadura de Getúlio Vargas. Enquanto os censores viam no filme uma fonte perigosa de ideias subversivas, chegando ao ponto de alegar, que os termômetros do Rio de Janeiro nunca registravam 40 graus, demonstrando que a ideia enredo do filme foi exagerada, colocando em risco a indústria do turismo. Essa censura teve seu fim, com a liberação do filme para exibição em 1956, com a eleição de Juscelino Kubitschek.

Ainda sobre o processo de censura, vale a pena destacar que o coronel Geraldo de Menezes Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, responsável pela proibição da película em todo território nacional, afirmava que o *Rio, 40 Graus* era uma obra comunista financiada e apoiada com o chamado “ouro de Moscou”. Segundo Buonicore (2019, s/p):

O filme só apresenta os aspectos negativos da capital brasileira e foi feito com tal habilidade que só serve aos interesses políticos do extinto PCB, disse o coronel. A distorção comunista começava pelo título, pois nunca havia feito 40 graus no Rio. A película também não mostrava ninguém trabalhando, a não ser os meninos vendedores de amendoim. Não adiantou explicar-lhe que a história se passava num único domingo ensolarado.

Esse episódio prosaico é revelador do clímax político em curso nos anos que seguiam a chamada Guerra Fria que marcou os anos do pós Segunda Guerra Mundial, 1945. Nesse panorama internacional, o Brasil se convertia numa espécie de experimento democrático que lutava para reconstituir sua cultura cinematográfica, que infelizmente era de baixa qualidade nos conteúdos, que se resumiam a comédias e melodrama em geral influenciados pela indústria hollywoodiana, que privilegiava o homem branco europeu em detrimento dos outros seguimentos raciais.

Logo, quando o filme *Rio, 40 Graus* é lançado, notoriamente sob forte influência do neorrealismo do Rossellini e inspirações nos cineclubes militantes, a proposta cinematográfica de Nelson elevou o cinema brasileiro para uma narrativa com uma estética mais crítica e reflexiva. De tal sorte que marcou, a identidade do cinema nacional, com os poderosos recursos de coloquialidade nas atuações de pessoas no cotidiano; articulado com tomadas de cenas fora de ambientes controlados de estúdio; e, mesmo com roteiros burocráticos e rígidos.



Figura 4. Destacamos uma cena de uma favela inocente e romântica, onde crianças negras se juntam para comprar uma bola de futebol e ajudar os familiares. (Os autores)

Nesse aspecto, Juliana Sangion, destaca que os planos e sequências do filme foram:

organizados, numa narrativa não-linear, seja talvez o grande mérito de *Rio, 40 Graus*, que sugere que a própria realidade não é homogênea, mas fragmentada e descontínua e daí nasce o espanto do espectador diante dela (Sangion, 2005, p. 4).

É importante destacar que o sentimento de vanguarda italiano, caracterizado no neorrealismo marcou a origem do cinema novo, com a realização de *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira. Assim podemos afirmar que o tratamento de cena com base na rua em detrimento aos studio foi uma expressão estética do neorrealismo, que se tornou estrutural no comportamento cênico do cinema novo. Embora o gênio criador do filme se manifestasse nos estreitos limites financeiros, a produção cinematográfica suplantava as agruras com muita criatividade e ousadia que, assim, descortinava uma cidade repleta de tensões e contradições sociais num único dia de domingo ensolarado de praias lotadas, partida de futebol agitada e, sobretudo, o duro labor de crianças negras do morro e lugares empobrecidos a vender amendoim para suprir seus desejos e necessidades. É nesse cenário que os dramas e as tragédias se sucedem e tomam forma na cinematografia. Nessa linha de compreensão percebemos a influência do neorrealismo italiano em *Rio, 40 graus*. Nesse filme de Nelson Pereira dos Santos, realismo e realidade se fundem. Podemos pensar no filme como proposta de uma tomada de posição coletiva, mais do que saídas individuais.

Glauber Rocha entendeu o *Rio, 40 Graus* como parte do realismo carioca, pensado também por outros autores do cinema novismo, como Alex Viany (1965), que percebeu nesse realismo uma forma de se contar a história, agregando elementos regionais, que dialogam com a ambiência fílmica que faz a diferença na narrativa,

considerando que a narrativa é elemento substancial da linguagem cinematográfica. Como observa Jean-Claude Bernardet:

[...] o cinema apto a contar histórias; outras opções teriam sido possíveis, de forma que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaística, mas foi a linguagem da ficção que predominou. Os passos fundamentais para elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço, (Bernardet, 1985, p. 33).

A direção de *Rio, 40 Graus* pavimentou as bases do movimento do Cinema Novo ao revelar uma filmografia pioneira com foco na realidade nua e crua do povo brasileiro, onde o negro e a sua cultura têm evidente significação, sendo elemento fundamental da sintaxe da tendência cinemanovista, Gerber (1977), Prudente (1995). Nesse sentido, o cineasta Glauber Rocha, observou nessa realização o primeiro filme do cinema novo, trazendo por essência o comportamento revolucionário: “O primeiro filme revolucionário do 3º Mundo antes da Revolução Cubana” (Buonicore, 2019, s/p).

Ismail Xavier (2001) aponta o início do cinema moderno nacional com Nelson Pereira dos Santos nos anos 1950, quando realiza seus primeiros filmes, *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*. Assim, entre meados da década de 50 e os anos 1970 que o nosso cinema, efetivamente, produziu um cinema autoral militante, com filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem e narrativas, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial.

O Processo de Censura do Filme *Rio, 40 Graus*

A censura ao filme *Rio 40 Graus* evidencia o uso do aparato jurídico e político para moldar e restringir narrativas que abordam problemas sociais no Brasil dos anos 1950. A justificativa de “difamação da imagem da cidade” revela uma preocupação do governo em proteger a imagem mítica do Rio de Janeiro, capital do país à época, e consolidar um roteiro turístico idealizado para o mundo. Essa tentativa de ocultar ou suavizar as desigualdades e dificuldades da vida urbana nas favelas expõe a postura oficial de minimizar questões como a pobreza e a violência, em detrimento da liberdade artística e do debate público sobre a realidade brasileira. O uso de uma moral justificativa para desqualificar a representação da vida dos moradores de lugares empobrecidos demonstrava o conservadorismo da época, que se opõe a uma abordagem mais realista e crítica dos problemas sociais, impactados com a questão racial, considerando que na sociedade brasileira raça e classe se confundem, Ianni (1972).

As práticas de censura acompanharam a produção artística desde o período colonial, passando pela monarquia e pela república e desafiam a produção atual com formas privadas e difusas de coerção. Assim, a proximidade entre arte, política e poder, aponta para novos desafios que envolvem o estudo da censura na sociedade contemporânea, suas novas e complexas formas de atuação. Nessa perspectiva, Maria Cristina Castilho Costa (2014, p. 5), observa que:

[...] a censura nasceu da interdição a palavras, gestos, comportamentos e imagens e ganhou maior repercussão na proibição do escrito em razão da maior perenidade dos documentos escritos frente à efemeridade das demais manifestações simbólicas. Não é à toa que a invenção da fotografia e, depois, do cinema, no século XIX, modificou esse regime das artes, tornando igualmente perigosas as imagens registradas e reproduzidas. Assim, ao falarmos em censura estaremos fazendo menção a uma longa história de controle da cultura por forças hegemônicas e, portanto, a uma ação política e de dominação que envolve essa partilha do sensível própria da Modernidade.

A censura foi uma ferramenta para controlar produções que questionavam a ordem estabelecida, mantendo a narrativa de progresso positivista e estabilidade que o governo tentava projetar em favor do mitológico urbano industrialismo branco europeu, ainda que essa realidade fosse distante do cotidiano de grande parte da população, que na sua maioria era rural, negra, miscigenada e empobrecida. Dessa forma, a censura ao filme *Rio, 40 Graus* reflete um conflito entre o direito à expressão artística e o interesse político em preservar uma imagem estatal idealizada. Miliandre Garcia (2009, p. 3), ao analisar a censura de costumes no Brasil, destaca que:

Em meados dos anos 1940, com a pressão dos movimentos sociais, o esvaziamento do Estado Novo e a deposição de Getúlio Vargas, o sucessor presidencial efetuou mudanças na esfera da censura com o objetivo principal de dissociar a prática da censura do governo anterior sem, contudo, cogitar a extinção do mecanismo da Constituição brasileira. No contexto democrático, a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), além de responder pela censura prévia de diversões públicas, buscava também legitimar a existência da censura no campo da moral.

Destacamos que a temática da censura nas artes, especialmente no cinema, é relevante para os estudos acadêmicos, pois envolve questões fundamentais acerca da: liberdade de expressão, poder, identidade cultural, ética e política. A censura na realização cinematográfica reflete-se entre criadores e instituições que tentam regular ou controlar a cultura e a narrativa histórica, e estudar essas características é crucial para entender como as

sociedades lidam com ideias e ideais. Portanto, faremos uma abordagem preliminar como objetivo circunstancial de lançar luz ao *modus operandi* de forças obscurantistas que sufocaram as artes e o livre expressar.

A rigor, a censura cinematográfica toca diretamente na questão da liberdade de expressão, uma temática central em disciplinas como direito, sociologia, filosofia e ciência política. Ao estudar os mecanismos de censura no filme *Rio, 40 Graus* e seus desdobramentos nos permite entender melhor como diferentes regimes políticos, democráticos ou autoritários, limitam ou permitem a expressão artística, revelando os limites do poder do Estado e outras instituições sobre a produção cultural. Nessa perspectiva, analisar casos de censura no cinema permite examinar até onde os governos, grupos religiosos ou outros agentes sociais interferem na liberdade criativa e quais são as justificativas e implicações para o desenvolvimento cultural.

Jorge Amado, intitulado O caso de “Rio 40 Graus”, que foi publicado no histórico jornal Imprensa Popular, de tendência comunista, em que o autor conclamava todos a lutarem contra “o terror e o obscurantismo”. Isso era feito em luta e defesa enfática pelas liberdades assim se pronunciou sobre o episódio da censura do filme *Rio, 40 Graus*: “precisa ser exibido. Porque é um bom filme, obra de talento e sensibilidade, honesto, brasileiro, patriótico, e porque, ao proibi-lo, estão os homens do golpe iniciando sua luta frontal contra a intelectualidade”, (Imprensa Popular, 1955, p. 4); assim escreveu Jorge Amado, o escritor mais representativo entre os autores comunista da época.

Aspectos da Censura no Brasil

A censura às realizações cinematográficas no Brasil foi formalizada e intensificada ao longo do século XX, fundamentada em diferentes bases legais que legitimaram o controle estatal sobre o conteúdo audiovisual. Entre as principais normas e leis que estabeleceram a censura cinematográfica, destacam-se, a saber: no Código Penal de 1940. Muito embora não fosse direcionado especificamente ao cinema, o Código Penal brasileiro incluía artigos que proibiam “ofensas à moral e aos bons costumes”, usados pelas autoridades para restringir conteúdos, que eles consideravam impróprios para o público. Esse dispositivo foi amplamente interpretado e aplicado para censurar temas relacionados à sexualidade, violência e críticas sociais. Garcia (2009, p. 11), pondera que após um intervalo de seis anos, de 1939 a 1945,

[...] o exercício da censura restaurou a “tradição policial” e a criação do SCDP separou a censura de diversões públicas da censura da imprensa sem, contudo, apresentar rupturas drásticas com a estrutura anterior ou mudanças profundas no sistema



Figura 5. Foco em garoto vendendo amendoim.

censório. Convém registrar que, desde a criação do serviço de censura, em meados da década de 1940 até o final do ano de 1967, a censura de diversões públicas permaneceu sob a ingerência do chefe de polícia e atuou de forma autônoma nos estados.

O Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), ligado ao Ministério da Justiça, era responsável pela avaliação prévia e censura de filmes, peças de teatro, programas de rádio e outras formas de entretenimento, sob a justificativa de “preservar a ordem pública e os bons costumes”. Assim, para tal moral conservadora, temas como pobreza, violência, sexualidade e crítica ao poder são considerados ameaçadores, pois expõem aspectos da realidade que o governo e as classes dominantes preferiam não ver divulgados no espaço público. Por meio dessas bases legais empregadas para controlar o conteúdo exibido ao público, limitando a liberdade de expressão e suprimindo temas críticos ao governo ou à moral conservadora que fundamentou sobremaneira a ação de censura do filme *Rio, 40 Graus*. A censura, nesse caso, não atuou apenas para “proteger” o público de conteúdos “inapropriados”, como alegava o discurso oficial, mas para consolidar uma visão de mundo que reforçava os valores tradicionais e mantinha o status quo dos seguimentos privilegiados eurocaucasianos.

O DCDP, em termos burocrático e institucional era revestido de pleno poder para: proibir, exigir cortes, ou até mesmo impedir a distribuição de filmes que fossem considerados importantes à ordem pública, aos bons costumes, ou à segurança nacional. Embora o Decreto-Lei de 1946 não especificasse diretamente uma proibição ao conteúdo social, racial ou crítico, ele conferia ao Estado uma ampla margem de interpretação para censurar temas que poderiam gerar desconforto ou críticas à ordem social e à política vigente.

No Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946 que aprovou o “Regulamento do Serviço de Censura

de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública” destaca assim os termos de censura prévias, nas quais as projeções cinematográficas encabeçavam a lista do DCDP. De fato, as projeções cinematográficas ocupam o primeiro lugar na lista, o que indicava objetivamente que o cinema era uma das formas de expressão cultural mais vigiadas e controladas pelos censores. Esse foco centrado reflete a percepção das autoridades da época de que essa mídia tinha um grande alcance e um poder persuasivo significativo, capaz de influenciar e mobilizar as massas de forma rápida e eficaz. Diferente de outras artes, como a literatura ou o teatro, que ainda possuíam um alcance mais restrito, o cinema já era, em 1946, um meio de comunicação de massa que atraía um grande número de espectadores, atravessando diferentes classes sociais, faixas etárias e regiões do país.

O cinema é uma das formas de arte mais acessíveis e populares, com um impacto visual e emocional imediato sobre o público, sobretudo, numa época em que a televisão ainda não havia se popularizado e outros meios de comunicação de massa eram limitados, o cinema se tornou em uma das principais fontes de entretenimento e informação para a população. As autoridades brasileiras do período pós-Estado Novo compreenderam que a experiência cinematográfica, ao envolver os sentidos e o imaginário do público, poderia facilmente moldar opiniões, comportamentos e até questionar as estruturas sociais vigentes. Dessa forma, censurar o conteúdo cinematográfico foi visto como uma maneira de preservar o controle sobre a formação de valores e opiniões, além de garantir que a imagem do país estivesse em sintonia com os ideais do governo.

Vale destacar que a censura, oficial, no caso do filme em tela, paradoxalmente, foi a maior impulsionadora para o filme, especialmente ao colocá-lo no centro do debate intelectual e político brasileiro. Por outro lado, o impedimento de sua exibição, sob a justificativa de que ele mostrava um Brasil negro e de cultura negra. Esse comportamento contrariava o mito da democracia racial, cujo grupos dirigentes e privilegiados eram brancos de ideal europeu. Dessa maneira ao expor as favelas e as condições de vida da população pobre, gerou uma repercussão significativa entre críticos, cineastas e intelectualidade que enxergavam no filme uma representação autêntica da realidade brasileira. Assim, a censura oficial, ao tentar silenciar uma visão crítica e realista do país, acabou chamando ainda mais atenção para o filme e para os problemas que ele abordava. Portanto, com o filme *Rio, 40 Graus* podemos entendê-lo ainda hoje como um símbolo da luta contra a repressão e em defesa de uma expressão artística comprometida com as liberdades democráticas e a luta antirracista.

Conclusão

Ao abordar questões sociais como a pobreza, a desigualdade e a vida nas favelas cariocas, o filme *Rio, 40 Graus*, colocou em xeque linguagens, narrativas e o padrão estético eurocêntrico que frequentemente ignorava subalternizados que eram vítimas da tentativa da invisibilidade racial. A censura oficial, que proibiu a exibição do filme, acabou por gerar um intenso debate com público em geral e com a intelectualidade em particular. Embora a tônica dos debates girasse em torno da liberdade de expressão artística; a pauta da discriminação racial no cinema brasileiro irrompeu de forma e maneira insofismável, considerando que o negro é concebido nos anos 1950 como uma ameaça à ordem vigente, na medida em que estabelecia uma cultura alternativa, que se dava fora do comércio capitalista.

Cumprir destacar ainda que a canção intitulada: *Voz do Morro*, de Zé Ketí, com interpretação do cantor Jorge Goulart, que se constituiu música tema do filme “*Rio, 40 Graus*” não é apenas um elemento de fundo, mas uma parte integral da narrativa que enriquece a experiência cinematográfica, reforçando a mensagem social e cultural do filme em que os negros do morro construíram uma sociedade alternativa da ontologia da alegria dialética, contrariando a sociedade branca do asfalto limitada a lógica acumulativa do capitalismo comercial da época.

Segundo Ismail Xavier (2001), o cinema brasileiro moderno, acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento.

Assim, estamos concluindo como a realização de Nelson Pereira, que com a música *A voz do Morro*, composta por Zé Ketí em 1954, trilha sonora do filme em questão foi fundamental para tencionar a narrativa utópica, que projetava para um outro mundo além da hegemonia eurocêntrica tomada pelo valor de troca, da lógica acumulativa. Segreto (2012):

Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
/ Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei do terreiro / Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro
/ Sou eu quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros / Salve o samba, queremos samba / Quem está pedindo é a voz do povo de um país / Salve o samba, queremos samba.

Finalmente, destacamos que a música *A voz do Morro* inicia narrativa *Rio, 40 Graus* em primeiro plano, que destacam uma vista aérea do Rio de Janeiro, enfatizando as belezas naturais da cidade, ao som, não diegético.

Todavia, é no término do filme que a música de Zé Kéti é retomada com toda força e energia nas vozes das escolas de samba Portelas e Unidos do Cabuçu e os integrantes da comunidade em festa, quase em uníssono metadieético para demonstrar como “a imagem e o som veiculam duas narrativas fortemente imbricadas” (Gaudreault; Jost, 2009, p. 43). Neste contexto, concluímos que o termo

“diegético” está referenciando o mundo de narrativas do filme, ou seja, tudo que é parte da história e do universo apresentado na obra. Isso inclui personagens, eventos, diálogos e, nesse caso, as representações culturais e sociais que são afetadas pela censura, especialmente em relação a temas sensíveis ou controversos, como a miséria, a desigualdade e a questão racial do negro.

Referências

- [1] Amado, J. (1955, 27 de setembro). O caso de “Rio 40 Graus”. *Jornal Imprensa Popular*, 8(1616). https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/108081/per108081_1955_01616.pdf
- [2] Bernadet, J. C. (1985). O que é cinema (2ª ed.). Editora Brasileira.
- [3] Brasil. Câmara dos Deputados. (1946). *Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946 – Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública*. <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>
- [4] Bulbul, Z. (Diretor). (2006). *Referências* [Filme]. Centro Afro Carioca de Cinema e Fundação Palmares.
- [5] Buonicore, A. C. (2019, 21 de agosto). *O Partido Comunista e o cinema brasileiro entre 1945 e 1956*. Fundação Maurício Grabois. <http://www.grabois.org.br/portal/artigos/154922/2019-08-21/o-partido-comunista-e-o-cinema-brasileiro-entre-1945-e-1956>
- [6] Costa, M. C. C. (2014). *Arte, poder e política: uma breve história sobre a censura*. ECA/USP. <https://congresso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/11/vGT18-Maria-Cristina-Castilho-Costa.pdf>
- [7] Deleuze, G. (1990). *Cinema: imagem-tempo*. Brasiliense.
- [8] Duarte, C. S. (2014). *A Voz do Morro: A Representação do Negro em Rio, 40 Graus*. Anais do Encontro Estadual de História – ANPUH-RS. <http://www.eeh2014.anpuh-rs.org.br>
- [9] Gaudreault, A., & Jost, F. (2009). *A narrativa cinematográfica*. Editora UnB.
- [10] Garcia, M. (2009). *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988*. Fundação Biblioteca Nacional.
- [11] Gerber, R. (1977). *Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema novo* (Coleção Cinema, Vol. 1). Paz e Terra.
- [12] Ianni, O. (1972). *Raças e classes sociais no Brasil* (2ª ed.). Civilização Brasileira.
- [13] Ketí, Z. (1960). *A voz do morro* [Canção]. Intérprete: Jorge Goulart. <https://www.youtube.com/watch?v=PL28M-Z7vx8>
- [14] Munanga, K., Almeida, R., & Prudente, C. L. (2023). Diálogos da dimensão pedagógica do cinema negro com a educação e os direitos humanos na luta antirracista. *Fênix (UFU. Online)*, 20, 180-209.
- [15] Napolitano, M. (2014). Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 58, 35-50. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i58p35-50>
- [16] Prudente, C. (1995). *Barravento: O negro como possível referencial estético do Cinema Novo de Glauber Rocha*. Editora Nacional.
- [17] Salem, H. (1996). *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Record.
- [18] Salem, H. (2023, 8 de janeiro). *Rio, 40 Graus: da censura à liberação*. Palavra de Cinema. <https://palavrasdecinema.com/2023/01/08/rio-40-graus-censura/>
- [19] Sangion, J. (2005). Realismo e realidade no cinema brasileiro: de Rio, 40 Graus a *Cidade de Deus*. *Caligrama*, 1(3). <https://doi.org/10.11606/issn.1808-0820.cali.2005.56694>
- [20] Santos, N. P. dos (Diretor). (1955). *Rio, 40 Graus* [Filme]. Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abracine).
- [21] Segreto, M. (2012). A música de *Rio, 40 Graus*. *LAICA-USP*, 1(1), 80-85. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-4077.v1i1p80-85>
- [22] Viany, A. (1965, março). Cinema Novo: origens, ambições, perspectivas. *Revista Civilização Brasileira*, 1, 185-196.
- [23] Xavier, I. (2001). *Cinema brasileiro moderno*. Paz e Terra.

Bio

Antonio Luiz Nascimento. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea PPGECCO/FCA/UFMT. Professor da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT.

Celso Luiz Prudente. Professor Associado da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. Professor do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (PPGE FEUSP)