

ENTRE PLAYAS Y DISTOPÍAS: RÍO DE JANEIRO, EX CIUDAD CAPITAL, Y LA RECEPCIÓN CINEMATOGRÁFICA

ENTRE PRAIAS E DISTOPIAS: RIO DE JANEIRO, EX-CIDADE CAPITAL, E A RECEÇÃO CINEMATOGRÁFICA

BETWEEN BEACHES AND DYSTOPIA: RIO DE JANEIRO, FORMER CAPITAL CITY, AND THE CINEMATOGRAPHIC RECEPTION

ENTRE LES PLAGES ET LA DYSTOPIE: RIO DE JANEIRO, EX-VILLE CAPITALE, ET LA RÉCEPTION CINÉMATOGRAPHIQUE

Eliska Altmann

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Sociologia, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMEN: Basado en la recepción de cuatro películas brasileñas, el artículo intenta identificar imaginaciones sobre la ciudad de Río de Janeiro a través de una lente distópica, típica de nuestros días. El análisis comparativo involucra prácticas "crítico-cinematográficas" que conciben una lectura sociocrítica asumiendo que los elementos sociales se encuentran en las obras mismas y también son externos a ellos. Se verificará la crítica de las siguientes películas: *Rio fantasia* (1957), de Watson Macedo, y *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos; *Rio, verão & amor* (1966) y *El Justicero* (1967), de los mismos directores, consecutivamente. Los documentos destacarán aspectos distópicos tanto en las obras como en sus lecturas, así como en las configuraciones sociales de la época en una relación temporal con el Brasil de hoy.

Palabras clave: Río de Janeiro, cine, distopía, tiempo.

RESUMO: Com base na abordagem de quatro filmes brasileiros, o artigo trata de identificar imaginações sobre a cidade do Rio de Janeiro através de uma lente distópica própria aos nossos dias. A análise comparada envolve práticas "crítico-cinematográficas" que concebem uma leitura sociocrítica que pressupõe que os elementos sociais se encontram nas próprias obras, sendo também exteriores a elas. Serão verificadas críticas aos filmes *Rio fantasia* (1957), de Watson Macedo, e *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos; *Rio, verão & amor* (1966) e *El Justicero* (1967), dos mesmos diretores, consecutivamente. Dos documentos serão ressaltados aspectos distópicos tanto nas obras quanto em suas leituras, bem como nas configurações sociais da época em uma relação temporal com o Brasil de hoje.

Palavras-chave: Rio de Janeiro, cinema, distopia, tempo.

ABSTRACT: Based on the reception of four Brazilian films, the article tries to identify imaginations about the city of Rio de Janeiro through a dystopian lens typical of our day. The comparative analysis involves "critical-cinematographic" practices that conceive a sociocritical reading assuming that social elements are found in the works themselves, and are also external to them. The criticism of the following films will be verified: *Rio fantasia* [Rio Fantasy] (1957), by Watson Macedo, and *Rio, 40 graus* [Rio, 40 degrees] (1955), by Nelson Pereira dos Santos; *Rio, verão & amor* [Rio, summer & love] (1966) and *El Justicero* [The Punisher] (1967), of the same directors, consecutively. The documents will highlight dystopian aspects both in the works and in their readings, as well as in the social configurations of the time in a temporal relationship with Brazil today.

Keywords: Rio de Janeiro, cinema, dystopia, time.

RÉSUMÉ: À partir de la réception de quatre films brésiliens, l'article tente d'identifier les imaginations sur la ville de Rio de Janeiro à travers une lentille dystopique typique de notre époque. L'analyse comparative fait intervenir des pratiques «critiques-cinématographiques» qui conçoivent une lecture sociocritique en supposant que les éléments sociaux se retrouvent dans les œuvres elles-mêmes et leur sont également extérieurs. La critique des films suivants sera vérifiée: *Rio fantasia* [Rio fantastique] (1957), de Watson Macedo, et *Rio, 40 graus* [Rio, 40 degrés] (1955), de Nelson Pereira dos Santos; *Rio, verão & amor* [Rio, l'été et l'amour] (1966) et *El Justicero* [Le Avenger] (1967), des mêmes réalisateurs, consécutivement. Les documents mettront en évidence des aspects dystopiques tant dans les œuvres que dans leurs lectures, ainsi que dans les configurations sociales de l'époque dans un rapport temporel avec le Brésil aujourd'hui.

Mots-clés: Rio de Janeiro, cinéma, dystopie, temps.

*El pasado nunca está muerto;
la verdad es que ni siquiera pasó*
William Faulkner.

1. El contexto

Este artículo resulta del trabajo presentado en el Workshop Internacional *La cultura en plural*²¹, en la ciudad de La Plata, el 7 de septiembre de 2018, fecha conmemorativa de los 186 años de la independencia de Brasil, cinco días después del incendio en el Museo Nacional²² (que destruyó uno de los mayores acervos históricos y científicos del mundo) y un día después que, en ese momento candidato a presidente de la república, Jair Bolsonaro sufriera un atentado con arma blanca en un evento de campaña. El “capitán” (cuyo ídolo mayor es un torturador de la dictadura militar que gobernó el país entre 1964 y 1985) ganó las elecciones en el segundo turno, a través del voto popular, el 28 de octubre de 2018.

El momento y los acontecimientos mencionados parecen muestras del término “distopía”²³ que compone el título de este artículo. Considerada como el otro lado de la utopía y relacionada con la falencia del humanismo, la distopía se asocia normalmente con un tiempo futuro, un mundo post-humano-tecnológico. Sin embargo, como veremos aquí, la distopía en Brasil (y en el cine del país), lejos de ser vista como un “porvenir”, aparece como motor de prácticas sociopolíticas que se repiten estacionalmente. Se trata de un carácter anacrónico que integra un “futuro pasado” actual por lo que, como observa Reinhart Koselleck (1993: 333-357), la expectativa que se experimenta hoy es el futuro hecho presente. Es en este entendimiento que el texto estará atravesado por sentidos de una *experiencia expectante*, ya que la distopía mostrará su base en su propia permanencia y no en su expectativa futura; es decir, en las estructuras formales de la historia que son cíclicas, representando lo que el historiador alemán denomina “constantes antropológicas”.

2. La investigación

La presente indagación forma parte de otras dos, actualmente en curso, que se plantean identificar imaginarios sobre el Río de Janeiro, mientras era capital y luego de ello, por medio de la crítica cinematográfica. Una de las propuestas es la de comprender, a través de la recepción de filmes realizados en las décadas de 1950 y 1960, los modos en que la ciudad fue imaginada por “formadores de opinión” en un momento significativo de

²¹ El texto también se publicará en la edición del libro del *Workshop Internacional sobre Culturas Populares en las Ciencias Sociales y las Humanidades – La cultura en plural*, organizado en conjunto por el Centro Universitario Argentino Alemán (CUAA), el Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America (Mecila), el Doctorado en Estudios Sociales Interdisciplinarios de Europa y América Latina, dependiente de la FaHCE, y la Universität Rostock.

²² Antigua residencia de la familia real portuguesa (de 1808 a 1821) y sede de la primer Asamblea Constituyente Republicana, de 1889 a 1891. En 2018 se conmemoraron 200 años del Museo, creado por João VI en 1818. Para más informaciones ingresar a <http://www.museunacional.ufrj.br/index.html>.

²³ Quiero dejar sentado que, en los límites de este texto, el concepto de distopía no será desarrollado teóricamente sino sugerido en algunos pasajes también como anti-utopía o contra-utopía. El término fue usado por primera vez en 1868 por Gregg Webber y John Stuart Mill para caracterizar una idea opuesta a la “utopía”. Ésta fue descrita, inicialmente, por Thomas More en su narrativa sobre “un paraíso terrestre” o “ningún lugar”. La distopía, por el contrario, habla sobre un “lugar difícil” – del griego *dis* (dificultad) y *topos* (lugar). Para más detalles véase Kumar, 1987; Claeys, 2013; Gontijo 2014; Novaes, 2016. Sobre una interpretación del término en el cine brasileño véase Nagib, 2008. Sobre otra referencia de distopía y ciudad-capital véase Gonçalves (manuscrito, 2019).

definiciones sobre su identidad. Por un lado, cuando todavía era la capital del país. Por el otro, luego de haber perdido tal posición en el contexto del proceso de “descapitalización”.²⁴

Con respecto a Rio de Janeiro y al recorte propuesto, vale la pena recordar que la ciudad fue capital de Brasil entre 1763 y 1960 hasta la gestión del presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) quien dio inicio a la construcción del nuevo Distrito Federal, en su primer año de mandato. Entre 1960 y 1975 se convirtió, transitoriamente, en el Estado de Guanabara. La “Novacap” – Compañía Urbanizadora de la Nueva Capital – fue la empresa estatal responsable por llevar a cabo el plan piloto, proyectado por el arquitecto Lúcio Costa y materializado por Oscar Niemeyer. Los portones del Palacio de Catete (sede del gobierno en Rio de Janeiro) fueron cerrados el 21 de abril de 1960 por Kubitschek. Ese mismo día, un miércoles, los *Diarios Asociados* (*O Jornal, Estado de Minas, Folha de Goiaz y Correio Braziliense*) publicaron la “Edición Conmemorativa de la Transferencia de la Capital Federal a Brasilia”. En la primera página, bajo el título de “Brasilia amanece”, se encuentra el siguiente contenido:

Brasil amanece en la nueva capital. En el vasto altiplano central, Brasilia, el sueño acunado desde los Inconfidentes, surge en el centro gravitacional del país para comandar la conquista del interior y llevar hasta él la civilización que se explaya por el Atlántico. Hasta hace poco más de tres años sólo existía en la imaginación de algunos hombres y era sólo un bosquejo sobre un tablero. Hoy es un marco decisivo en la historia del desarrollo económico de Brasil y la *certeza de un mañana mejor para los brasileños de todas las latitudes* (*Diarios Asociados*, 21/04/1960. Destacado mío).

De este período – entre 1950 y 1960 – analizaré críticas sobre los siguientes filmes de la otrora capital y ex-capital: *Rio fantasia* (1957) y *Rio, verão & amor* (1966) de Watson Macedo; *Rio 40 graus* (1955) y *El Justicero* (1967) de Nelson Pereira dos Santos. Es menester notar que los documentos investigados hacen referencia a dos representaciones antitéticas de urbanidad: la primera, representante de la chanchada²⁵ y la segunda, (neo)realista, inspiradora del ideal estético del *Cinema Novo*.²⁶ Las fuentes forman parte de los archivos de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (MAM) y de la Cinemateca Brasileña (São Paulo).

3. Rio en imágenes: entre la fantasía y el realismo, y la utopía y la autenticidad

La diferencia de las bellas artes, en las primeras películas rodadas en Rio de Janeiro “ningún cineasta o camarógrafo carioca parece haberse preocupado en destacar los íconos de belleza de la ciudad [...] es decir, ella aún no era apreciable” (Heffner, 2015: 12-13). Signos urbanos, como la Avenida Central, fueron tema de documentales en los

²⁴ Esta idea se refiere a la pérdida de los estatutos y los *status* de capital. Sobre el concepto (inverso) de capitalidad, véase Azevedo, 2002 y Motta, 2004. Para un debate sobre capitalidad y cine brasileño, véase Kornis, 2003, entre otros.

²⁵ “Género de amplia aceptación popular que sintetiza y define de modo más acabado el cine brasileño de las décadas de 1930, 1940 y, principalmente, de 1950 producido, mayoritariamente en Rio de Janeiro. La designación peyorativa, adoptada por varios críticos de cine, tiene su origen etimológico en el italiano *cienciata* en alusión a un discurso sin sentido, una especie de remedo vulgar, un argumento falso” (Vieira, 2000). Para profundizar en la discusión sobre el tema, véase Souza y Catani, 1983; Vieira, 1987 y Dias, 1993.

²⁶ “Posterior y contrario a la producción de la industria cinematográfica, el *Cinema Novo* fue el primer y, probablemente, el único movimiento cinematográfico brasileño – si tomamos la palabra en el sentido en que fue empleada en el caso de los movimientos de vanguardia intelectual a lo largo del siglo XX [...] Propicia una ruptura con el pasado – la chanchada es proclamada enemigo público número uno – mediante un radicalismo típico de los años 1960” (Paranaguá, 2000: 144-145).

primeros años del nuevo siglo (XX) y signos paisajísticos como el *Pão de Açúcar* fueron usados como escenario en filmes durante la década de 1920, momento en que se empleó un tipo de proyecto estético de “embellecimiento cinematográfico”.

A partir de aquella década y hasta mediados de los años 1940, el cine carioca presenta una especie de tributo de la ciudad (Heffner, 2015). En las décadas siguientes el tratamiento del paisaje carioca seguirá dos enfoques: un enfoque que se dedicará a presentar una ciudad armoniosa utilizando los iconos; otro, centrado en confrontación entre ese Rio postal y su experiencia cotidiana (Heffner, 2015). Del contraste contrautópico se construirá la figura del carioca, ese personaje cuyas relaciones sociales y culturales suceden en la “ciudad maravillosa”. Contornos paisajísticos como el Cristo Redentor y las playas de la Zona Sur comienzan a espejar un sentido de jingoísmo confrontado con producciones que ponen en escena clases populares, suburbio, segregación urbana y villas. Esta primera parte trata, justamente, de este embate: un análisis de las críticas al filme *Rio fantasia*, representante de la chanchada que exalta alegrías y bellezas de la capital, y el “divisor de aguas”, *Rio 40 graus*.



Figuras 1: Afiches de las películas: *Rio Fantasia* e *Rio 40 Graus*
Fuentes: <https://www.imdb.com/title/tt0194325> y <https://www.imdb.com/title/tt0048572>

La siguiente sinopsis de *Rio fantasia* fue encontrada junto a un afiche de promoción divulgado en 1957: “Cuarteto de músicos nordestinos va a probar suerte a Rio de Janeiro. Con buen humor y mucha música se enfrentan a las dificultades de la gran ciudad en búsqueda del éxito. Comedia musical”. En el archivo de la Cinemateca Brasileña se puede leer la siguiente reseña sobre la película: “El cuarteto de Tacurumbiga (ciudad del Nordeste) llega a Rio de Janeiro en búsqueda del éxito y resuelve presentarse en un espectáculo de caridad para ver si alguien los descubre. En la platea están Freitas y Carlos, directores general y artístico de TV Rio. El primero se interesa por la cantante y la invita para protagonizar una serie de programas semanales en homenaje a Carmen Miranda”.

En cuanto a *Rio 40 graus*, en un documento oficial de divulgación de Embrafilme²⁷ se publicó la siguiente reseña:

Drama urbano. El filme es una crónica de la ciudad de Rio de Janeiro que narra las peripecias de cinco pequeños vendedores de maní durante un domingo soleado de verano. Estos se distribuyen por diversos puntos característicos de Rio, buscando el mejor mercado para su producto. En cada una de esas locaciones – Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista y el Maracanã – aparece un episodio típico de la vida de la población carioca.

A partir de la investigación fue posible verificar un número expresivamente grande de críticas a la segunda película y de notas periodísticas sobre Nelson Pereira dos Santos, en detrimento de Watson Macedo. En un principio, este hecho demuestra la importancia sociológica del problema al tornarse la ausencia de documentación un dato analítico en sí mismo. En este sentido cabe preguntarnos ¿quién fue Watson Macedo y cómo fue visto y descrito en el campo del cine brasileño? ¿Cómo representó a la ex capital?

De los documentos críticos y periodísticos que ofrecerían respuestas, resalto la descripción de Macedo como un “autodidacta” (“nunca ha leído un libro sobre cine”) que “salió del interior del estado y vino a Rio para hacer reír a todo el mundo con la célebre fórmula de los filmes de carnaval, pelea, mujer y samba que dirigió para Atlântida²⁸ durante las décadas de 1940 y 1950”. “El rey de las chanchadas” fue mal visto por los críticos de cine, es decir, no fue reconocido por la crítica y “la relevancia [de su obra] no se centra tanto en el número de filmes que realizó, sino en la explotación de un género que reflejaba un pueblo juguetón, irónico y feliz que se divertía durante el carnaval, peleaba en los bares, flirteaba en el Pão de Açúcar, se reía sin prejuicios y tenía esperanza en el futuro”. Notas periodísticas publicadas sobre el director sugieren que sus escenarios revelaban una ciudad “turística” y “carnavalesca”, “alegre”, “bonita” – quizás utópica. El término “ciudad maravillosa”, además, aparecía regularmente en las notas sobre Watson Macedo cuyas películas “presentaban texturas culturales como las escuelas de samba y algunos barrios y playas que configuraban lo que podría ser ‘bien carioca’ en detrimento de cierto pastiche estadounidense”.²⁹

De *Rio fantasia* sólo se encontraron dos críticas. Citaré una nota corta firmada por Antonio Moniz Vianna, publicada el 10/03/1957 en el 5° Caderno del *Correio da Manhã*:

Ocho por uno. *Rio fantasia*. El llamado cine nacional goza de todas las ventajas: exhibición obligatoria, precios iguales a los de las películas extranjeras filmadas a color y en Cinemascope, el 65% de la población analfabeta, la omisión de la Censura (que no ve la pornografía y distribuye certificados de ‘buena calidad’ a diestra y siniestra). Así, tan protegido, sólo podría producir indecencias como esta de *Rio fantasia*.

En este texto, el crítico no analiza la película sino que hace una especie de condena a su propia existencia propiciada por la ley “ocho por uno”.³⁰ A su vez, es posible verificar que el registro otorga cierta superioridad técnica al cine extranjero, sugiriendo una inferioridad cualitativa del público brasileño (mayoritariamente analfabeto) y denuncia la

²⁷ Para más datos sobre la empresa, véase Amâncio, 2000.

²⁸ Empresa Cinematográfica de Brasil fundada en Rio de Janeiro en 1941 y vigente hasta 1962.

²⁹ Para detalles de las referencias véase Altmann, 2017.

³⁰ En consonancia con el lema “todo cine brasileño debe ser visto”, propuesto por la revista carioca Cinearte – fundada en 1926 – el gobierno de Getúlio Vargas creó, en 1951, la “cuota de pantalla” denominada “ocho por uno”. Su objetivo era exhibir una película brasileña por cada ocho extranjeras.

“omisión de la Censura” en relación al filme – factores que habrían permitido la realización de obras de una calidad supuestamente menor, como la referida. A pesar de las pocas pistas sobre Rio como capital y su coyuntura socio-histórica, los documentos afirman que Watson Macedo – representante de la chanchada y que ayudó a sostener la industria cinematográfica nacional por más de una década – produjo obras “indecentes”, a veces “sin nexos”, pero que exaltaban la pureza juvenil y la jerga carioca, cantando las alegrías y las maravillas de la ciudad para un público formado por analfabetos.

Con base en la recepción es posible rastrear cierta cartografía idílica y romántica de la “ciudad-capital” en una estructura social “subdesarrollada”, vista por la crítica en las imágenes “indecentes” y en el pueblo inculto. La ciudad utópica representada en la pantalla, en un contexto incivilizado o, si lo desea, anti-utópico.

Los voluminosos textos sobre Nelson Pereira dos Santos publicados en los medios de comunicación (sin contar libros, catálogos de muestras, entrevistas, folletos de cineclubes, investigaciones y tesis académicas, etc.) y las innumerables críticas a *Rio, 40 graus* reiteran diferencias cuantitativas y cualitativas que nos llevan a formular la siguiente pregunta (fundamental en términos de “distinción” [Bourdieu, 2007]): ¿por qué el número de notas periodísticas sobre Nelson Pereira y su película es incomparablemente mayor al de Watson Macedo y su *Rio fantasia*? Con esta cuestión en mente prestaremos atención a las notas sobre el director con el fin de analizar cómo fue trazada su trayectoria y sus representaciones “cariocas”.

“Cineasta de formación materialista, poeta del hombre y de sus dramas, abierto al mundo y a sus angustias, Nelson Pereira dos Santos, al igual que Graciliano Ramos, se mueve con facilidad en el interior luminoso del hombre bravío” (Silva, 28/07/1968). La frase con la que comienza la nota titulada “Raíces de un cineasta”, en el diario *Jornal do Comercio* tiene ecos en muchos otros textos como, por ejemplo, el de la revista *Veja* de enero de 1969. En la nota de pie de la foto del artista vemos la siguiente descripción: “un sol de 40 grados brillaba sobre una vieja cámara el día en que el nuevo cine brasileño nació. El padre, Nelson Pereira dos Santos, ahora es su Papa”.

A continuidad leemos también:

En el origen era el caos: la chanchada representaba todo el cine brasileño [...] En ese inicio confuso Nelson Pereira dos Santos coloca, en 1955, la piedra fundamental del cine moderno brasileño con su *Rio 40 graus*.

Si las diversas notas periodísticas sobre el cineasta concuerdan en su contenido, las críticas a *Rio 40 graus* publicadas luego de su estreno difieren entre ellas ya que la mirada del campo sobre el filme no fue unánime. En las décadas subsecuentes (y hasta hoy), sin embargo, tanto Nelson Pereira dos Santos como *Rio 40 graus* son elevados a una categoría “alta”, aquella que habría logrado instituir la imagen “real” de la ciudad. Algunos ejemplos del material crítico pueden ser examinados mediante reseñas como la de Décio Vieira Ottoni, publicada en el *Diário Carioca*:

Adoptando el único proceso narrativo adecuado para el tema, *Rio, 40 graus* elige el método más difícil del discurso cinematográfico [...] la villa, el barrio elegante, el Maracanã y los puntos de atracción turística están íntimamente ligados por las situaciones dramáticas puramente sentimentales o simplemente pintorescas [...] Si el operario es el bueno y el burgués especulador es el corrupto, quiere decir que el director eligió esas figuras, entre muchas, sin

insinuar, de todos modos, que toda la burguesía es corrupta y sólo los operarios y las personas humildes poseen virtudes.

En este segmento se nota la presencia de paisajes cariocas y sus tipos representados a través de un discurso hermético. La ciudad es leída como “contradictoria”; sus habitantes ya no son jóvenes alegres y carnavalescos sino pequeños vendedores de maní, operarios y burgueses. Diversos textos críticos, como este, enfatizan en la palabra “difícil” y apuntan a una narrativa que escapa del “círculo vicioso de las chanchadas”. En los documentos también se verifican menciones a los “escenarios auténticos de la ciudad” y a las dos clases que dividían a los cariocas de aquel entonces: la burguesía caricaturizada, según algunos críticos, y el proletariado “enaltecido”, para otros.

De acuerdo a Octavio Bonfim, del diario *O Globo*, el filme fue “recibido con efusividad por cierto grupo intelectualizado” (1956). Tanto en su crítica como en varias otras se constata, nuevamente, la mención a la dificultad estética de la película – hecho que supuestamente resultaría en la falta de agrado del público más amplio. Podríamos suponer aquí que el pueblo analfabeto de la realidad antiutópica entra en la pantalla, siendo leído de este modo sólo por cierta elite intelectual.

4. 1950: ayer y hoy

En principio es posible establecer dos caminos reflexivos sobre la imagen de Rio capital que fluctúa entre aquella joven, alegre y musical, de Watson Macedo, y la pobre, conflictiva y “real”, de Nelson Pereira Santos, que, en cierto sentido, prevalece en el cine brasileño (teniendo en cuenta gran parte de la producción contemporánea³¹). El primer camino nos lleva a la villa que, en tanto territorio real, ya ha sobrepasado cierta dimensión simbólica representada por “porta-voces” (de otras clases sociales), conquistando así su autonomía de auto-representación. Al perpetuar la misma imagen de Rio, el segundo camino parece estar pautado en la hipótesis de la distinción basada en la valorización, por parte de críticos e intelectuales, de un lenguaje “difícil” y comprometido políticamente que contendría un proyecto de transformación social. Una antiutopía-utopista entendida por pocos.

Como es posible corroborar mediante la recepción de filmes como *Rio, verão & amor* y *El Justicero* ese juicio crítico se altera muy poco en la década siguiente.

³¹ De esa producción se destacan películas como *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles y Katia Lund, 1988); *Santa Marta-duas semanas no morro* y *Santo forte* (Eduardo Coutinho, 1987 y 1999, respectivamente); *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002); *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007); entre otros.



Figuras 2: Afiches de las películas: *El Justicero* e *Rio, Verão e Amor*
 Fuentes: <https://www.imdb.com/title/tt0061853> y <https://www.imdb.com/title/tt0159705>

Con respecto a los carteles promocionales, existen similitudes en cuanto a los tipos, figurados a través de cuerpos sensuales. De la película de Nelson Pereira dos Santos leemos “*Violência e sexo: os grandes problemas da juventude em uma cidade grande e agitada*”, y de Watson Macedo: “*Super comédia musical colorida*”. Ambas fueron realizadas y estrenadas cuando Rio de Janeiro ya se había convertido en el Estado de Guanabara, bajo el mandato del primer general de la dictadura, Mariscal Castelo Branco, instaurado por el golpe militar del 1 de abril de 1964.

Sobre las sinopsis, vale destacar los siguientes pasajes:

De *El Justicero*:

Jorge Dias Neves, conocido como El Justicero, es el hijo de un general que se enriqueció gracias a la corrupción. “El Jus” se aprovecha de los recursos de su padre para vivir sin trabajar. Gozando de popularidad en Rio de Janeiro, el protagonista es reconocido como una especie de héroe, por estar atento a los problemas de la población y defender a los más pobres, por un lado, pero también posee características de antihéroe al abusar del dinero y el prestigio de su padre para garantizarse una buena vida. Lenine, un periodista amigo de El Justicero, tiene la idea de escribir una biografía sobre su historia.³²

De *Rio, verão & amor*:

Un joven y pobre muchacho trabaja como chofer en una gran empresa. Todo va bien hasta que se enamora de la hija del jefe, haciéndose pasar por un millonario para tener alguna oportunidad con la muchacha. Al mismo tiempo, él también sueña con convertirse en un compositor popular por lo que se inscribe en un concurso musical, complicando aún más su situación. Además de ser la primera película a color de Watson Macedo, es la primera realización cinematográfica brasileña dedicada a la agitada juventud de nuestros días.

³² Vale destacar que el filme forma parte de una trilogía que incluiría *Rio, 40 graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957) y *Rio, Zona Sul*. Esta última nunca fue realizada y en su lugar Nelson Pereira dos Santos filmó *El Justicero*.

Lujosa fantasía musical, promisor espectáculo cinematográfico destinado a rendir grandes ingresos en las boleterías de los cines de Brasil.

A partir de esta indagación fue posible verificar al menos tres aspectos semejantes a la anterior: (1) un número expresivamente mayor de críticas a *El Justicero* en detrimento de los documentos sobre el filme de Watson Macedo; (2) una legitimación de la crítica sobre la obra de Nelson Pereira dos Santos y (3) su perpetuación hasta nuestros días. En cuanto al “melancólico” *Rio, verão & amor*, último trabajo cinematográfico de Watson Macedo, fueron encontradas cuatro críticas publicadas en la época del estreno de las cuales citaré dos:

- Salvyano Cavalcanti de Paiva, *Correio da manhã*, 28/12/1966:

¡Es increíble! ¡De repente parece 1945! La chanchada musical es el plato del día. Chanchada legítima con todo lo que ello significa: argumento inconveniente, falta de continuidad, interpretaciones exageradas y caricaturescas, cortes precarios, diálogos ordinarios [...] Por una cuestión de buen gusto no debería permitirse la exportación de obras como *Rio, verão & amor*. Quedémonos con el sello de “buena calidad” que los microcerebros de los genios de la censura le otorgan a aquello que consideran como lo máximo en espectáculo cinematográfico. Convengamos que es poco para representar al verdadero Brasil. (La música y las exhibiciones musicales son de una insuficiencia desagradablemente subdesarrollada...)

- N.H.S O *Jornal*, 05/01/1967:

Siempre jugué en el equipo de los que creen en Brasil, en su gran futuro, en su destino, a pesar de los que tratan de destruirlo. Ahora, por ejemplo, permanezco fiel a la creencia en la cultura de nuestro pueblo, inclusive con la existencia de “Castillos”³³ con sus leyes de anti-prensa y otras por el estilo. Siempre confié en nuestro mañana, tanto en la política como en el cine. Vi en la chanchada de otrora casi un modo oficial de hacer cine, una etapa pasajera. Fue por eso que vibré frente a la realidad de nuestro *Cinema Novo*. Hasta que fui a ver *Rio, verão & amor*. El filme sólo revela la idea fija de Macedo por colorear el vacío. Su tentativa no alcanzó un nivel tal que hiciera olvidar el resto: lo vulgar, lo de siempre, lo banal, la utilización de los mismos ingredientes. A decir verdad, el filme parece ser de hace 15 o 20 años atrás. (Evaluación de 0 a 10: 1).

En base a estas interpretaciones, se entiende que la ex capital fue vista por la crítica a partir de los mismos argumentos descalificatorios y reprobadores utilizados en el pasado para enfatizar la “falta de civilidad” retratada desde imágenes “inconvenientes, subdesarrolladas, vulgares, banales y vacías” que no representaban al “verdadero Brasil”. Es posible, de este modo, verificar una imagen quizás utópica reconocida tan solo por los “micro-cerebros” de la dictadura.

En las críticas a *El Justicero*, publicadas en diarios de amplia circulación, es posible encontrar una gran variedad durante el año 1967, cuando fue estrenado el filme. Muchas de ellas fueron escritas por renombrados autores como Alex Viany, Ely Azeredo, José Carlos Avellar, Maurício Gomes Leite y Miriam Alencar, siendo algunas de ellas diagramadas en forma de discusión.³⁴

³³ “Castelos”, en portugués. En referencia al Mariscal Castelo Branco, 26. ° Presidente do Brasil.

³⁴ Vale la pena resaltar que una de las características de la crítica cinematográfica – y de otras artes – de los años 1960 era servir como espacio de discusión y reflexión en los periódicos. En este sentido, se dedicaba un suplemento entero a un filme, por ejemplo. Una de las transformaciones sufridas en el campo a lo largo de las últimas décadas se relaciona, justamente, con la pérdida de ese espacio utilizado

A pesar del rico material de esa época, hago énfasis en una crítica publicada en 2001 por tres motivos: 1) reitera los aspectos positivos de la película tratados en críticas del año 1967; 2) cuestiona los análisis negativos; 3) repite el tono de “juicio para la posteridad”, siendo que no sólo resignifica la recepción del filme medio siglo después, sino que le otorga un carácter de permanencia. El texto firmado por Daniel Caetano y publicado en la revista *Contracampo*, dice lo siguiente:

El Jusitícero es la gran joya olvidada entre los filmes de Nelson Pereira dos Santos. [...] ¿Imaginan la cara de nuestra izquierda bien humorada viendo a la joven militante enamorada de un malandra? Imaginen también lo que van a pensar de una película llena de chistes sobre los dramas burgueses.

¿Imaginan al milico que va con su señora a ver en qué anda el cine nacional hecho por un bando de subversivos? ¿Se imaginan su cara frente al retrato de un general corrupto? [...]

Con su mirada irreverente el film entendió el submundo de la playa de Ipanema mejor que cualquier otro. El hijo del milico tiene ritmo y simpatía para tirar para arriba, vive rodeado de mujeres, anda en autos de lujo, vive solo (con servidumbre) y disfruta de la buena vida. Es tan creído que contrata un biógrafo, Lenine, un proto-marxista que trata de anotar los mejores diálogos de *El Jus*, el hijo del milico con conciencia social, ‘una mezcla de James Bond con el cerebro de Jean Paul Sartre’ [...] Se mofa de los conquistadores de Ipanema, de la izquierda festiva, de la vieja historia de que “todo acaba en samba”, hasta de la corrupción de los milicos graduados.

Por causa de esas y otras características este fue el filme de Nelson Pereira dos Santos más prohibido por la dictadura militar y la prueba de que no entendieron nada. Lo hostilizaron por causa de las burlas sobre el padre de *El Jus*, *El General*, motivo por el que borrarón parte del sonido en algunos diálogos. Tiempos después resolvieron secuestrar todas las copias y negativos por lo que sólo se conserva una copia de 16 mm olvidada en Pesaro.³⁵ Es una pena que el estado de conservación de la misma sea muy precario. La fotografía perdió calidad al igual que el sonido. Sin embargo, lo que tenemos necesita ser preservado con rapidez.

Esta vez, los protagonistas del filme son los mandamases de Brasil. De esta lectura y de otras críticas de la época es posible evidenciar aspectos de la ex capital tales como el Rio de Janeiro marcado por el “*jeitinho*”,³⁶ el autoritarismo, los privilegios, y una burguesía sensualizada (y sexualizada) y paradójica (Avellar, *JB*, 28/10/1967). También por una elite representada a través de “departamentos modernos, calles, playas, boliches [...] Una contradicción entre la responsabilidad y la irresponsabilidad, entre la justicia y el placer” (Viany, *JB*, 10/1967).

5. Pretérito imperfecto

En el proceso de “descapitalización” imaginado por la crítica nacional de los años 1950, Rio de Janeiro fue narrado a partir de una escisión anti-utópica entre la ciudad “postal”, pero “vulgar”, “indecente” y “analfabeta” como contracara de otra “real” con una imagen

actualmente para “espectáculos” en general. La crítica, con aquel formato, migró hacia la academia, las revistas electrónicas y los blogs.

³⁵ Tradicional festival de cine italiano.

³⁶ Nota de traducción: la expresión *jeitinho* hace referencia a formas creativas de burlar ciertas reglas para conseguir una solución frente a situaciones inesperadas, difíciles, complejas. Es un modo informal de reaccionar ampliamente aceptado y difundido, que se vale de improvisación y flexibilidad, no basado en reglas, ni en procedimientos o técnicas estipuladas previamente. *Dar um jeito* o *dar um jeitinho* significa encontrar alguna solución no previsible, pero factible.

“contradictoria”, “difícil” e “intelectualizada”. En el contexto de la dictadura militar, ese escenario pasó a ser representado por la elite de los barrios acomodados, a través de otra división: la clase media alienada y musical (de Watson Macedo), y la usurpadora de derechos, individualista y colonialista (de Nelson Pereira dos Santos). Ambas en las proximidades de las playas y distantes de ideales utópicos.

Resulta imposible ver tales narrativas sin hacer analogías con el Rio de Janeiro y el Brasil de hoy, protagonizadas, en el mundo empírico, por personajes similares a los de otrora con nuevos ropajes. A pesar de las transformaciones sociales sucedidas en las primeras décadas de este siglo, en el argumento actual imágenes de la ciudad (y del país), su estructura y sociedad parecen estar enfocadas por los mismos lentes distópicos, encarnando el pasado en un presente repetido..

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altmann, Eliska (2017). O Rio capital imaginado pela crítica cinematográfica: os casos de “*Rio fantasia*” e “*Rio, 40 graus*”. Caderno CRH, Salvador, v. 30, n. 81, 579-596.
- Amancio, Tunico (2000). *Artes e manhas da Embrafilme*. Niterói: EDUFF.
- Azevedo, André Nunes de (2002). A capitalidade do Rio de Janeiro. Um exercício de reflexão histórica. In Azevedo, André Nunes (Org.). *Rio de Janeiro: capital e capitalidade* (45-63). Rio de Janeiro: Departamento Cultural/ Sr-3 UERJ.
- Bourdieu, Pierre (2007). *A distinção. Crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Editora Zouk.
- Catani, Afrânio Mendes & SOUZA, José Inacio de Melo (1983). *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense.
- Claeys, Gregory (2013). *Utopia: a história de uma ideia*. São Paulo: Edições SESC SP.
- Dias, Rosângela de Oliveira (1993). *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Gonçalves, Marco Antonio (2019). *Blade Runner BR, 2071: sitiando fronteiras entre Ceilândia e Brasília (o cinema de Adirley Queirós)*. Manuscrito.
- Gontijo, Juliana (2014). *Distopias tecnológicas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito.
- Heffner, Hernani (2015). Paisagem carioca no cinema brasileiro. In Heffner, Hernani (Org.). *Imaginários cariocas: a representação do Rio no cinema* (11-19). Caixa Cultural: Rio de Janeiro.
- Kornis, Mônica Almeida (2003). Samba em Brasília: uma utopia conservadora dos anos 50. *Anais do XXII Simpósio Nacional de História – ANPUH*. João Pessoa: ANPUH.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Kumar, Krishan (1987). *Utopia and anti-utopia in modern times*. Oxford: Blackwell.
- Motta, Marly Silva da (2004). *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Nagib, Lúcia (2006). *A utopia no cinema brasileiro - matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify.
- Novaes, Adauto (Org.) (2016). *O novo espírito utópico. Série Mutações*. São Paulo: Edições SESC.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2000). Cinema Novo. In Ramos, Fernão & Miranda, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro* (144-146). São Paulo: SENAC Editora.
- Vieira, João Luiz (2000). Chanchada. In Ramos, Fernão & Miranda, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro* (117-119). São Paulo: SENAC Editora.

OUTRAS REFERÊNCIAS E FILMOGRAFIA

- Alencar, Miriam (1967). (O filme em questão) El Justicero. *Jornal do Brasil*, 28/10/1967.
- Avellar, José Carlos (1967). (O filme em questão) El Justicero. *Jornal do Brasil*, 28/10/1967.
- Azeredo, Ely (1956). Ainda Rio, 40 graus. *Sem Fonte*, 15/03/1956.
- Azeredo, Ely (1956). Rio, 40 graus. *Sem Fonte*, 14/03/1956.
- Azeredo, Ely (1967). (O filme em questão) El Justicero. *Jornal do Brasil*, 28/10/1967.
- Bonfim, Octavio (1956). Rio, 40 graus faz Bonequinho roncar. *O Globo*, 17/03/1956.
- Caetano, Daniel (2001). El Justicero. *Contracampo – revista de cinema*, n. 29, 2001.
- Leite, Maurício Gomes (1967). (O filme em questão) El Justicero. *Jornal do Brasil*, 28/10/1967.
- Macedo, Watson (Diretor) (1957). *Rio fantasia*. [35mm]. Brasil: Cinedistri.
- Macedo, Watson (Diretor) (1966). *Rio, verão & amor*. [35mm]. Brasil: Cinedistri.
- N.H.S. (1967). Rio Fantasia. *O Jornal*, 05/01/1967.
- Otoni, Décio Vieira (s/d). Rio, 40 graus. *Diário Carioca*, S/D.
- Paiva, Salvyano Cavalcanti de (1966). Rio Fantasia. *Correio da manhã*, 28/12/1966.
- Santos, Nelson Pereira dos (Diretor) (1955). *Rio, 40 graus*. [35mm]. Brasil: Columbia Pictures do Brasil.

Santos, Nelson Pereira dos (Diretor) (1967). *El Justicero*. [35mm - Cópia restaurada]. Brasil: Columbia Pictures do Brasil.

Sem Autor (1960). Brasília amanhece. Diários Associados. *Caderno 1*, 21/04/1960.

Sem Autor (1969). Nelson, fome de cinema. *Revista Veja*, 1969.

Silva, Alberto (1968). Raízes de um cineasta. *Jornal do comércio*, 28/07/1968.

Vianna, Antonio Moniz (1957). Rio fantasia. *Correio da Manhã*, RJ, 5º. Caderno, 10/03/1957.

Viany, Alex (1967). (O filme em questão) El Justicero. *Jornal do Brasil*, 28/10/1967.

Viany, Alex (1967). El Justicero: filme pessoal ou de encomenda? *Jornal do Brasil*, 10/1967..

Eliska Altmann. Doutora em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É professora do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais GRUA) e o Acervo do NAVEDOC - Núcleo Audiovisual de Documentação (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Largo São Francisco de Paula, 1 – Centro – Rio de Janeiro, RJ, 20051-070, Brasil. E-mail: eliskaaltmann@gmail.com ORCID: 0000-0002-2986-1600.

Receção: 01-02-2019

Aprovação: 09-09-2020

Citação:

Altman, Eliska (2020). Entre playas y distopias: Rio de Janeiro, ex ciudad capital y la recepción cinematográfica. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 3(3), pp. 40-51. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav3n3a3