

# D

## de Drama

Para mim, o cinema tinha que mostrar uma realidade e encontrar uma solução, que fosse uma solução jogada para o futuro. O cara fodido que mora na favela, explorado, deve ter uma perspectiva. O *happy end* é a solução, o que se precisa fazer para sair daquilo. Afinal, o cinema americano também fazia o condicionamento do comportamento humano dentro da sociedade americana. E, se formos mais atrás, no teatro grego, por exemplo, toda representação organizada do comportamento social, a tragédia, ou a comédia, tem uma moral, uma solução. O que eu propunha era uma solução a favor da libertação do homem, do povo brasileiro.

Nelson Pereira dos Santos<sup>111</sup>

A expressão drama carrega uma carga semântica muito forte e apresenta, em certos contextos, usos ambíguos ou zonas limítrofes, podendo ser tomada em vários sentidos. Dessa forma, ao empregá-la se faz necessária uma reflexão preliminar sobre as suas possibilidades de significação e contextualização.

No teatro, a expressão drama perpassa fronteiras tênues entre o “dramático”, ao ser empregada no campo de pertencimento do “jogo dramático”, e o “literário”, ao ser empregada em referência à “literatura escrita”.

Cleise Mendes, ao abrir as janelas que o termo projeta, irá ampliar o seu arco de cobertura e relações, incluindo a arte cinematográfica:

Existe uma arte do drama e uma arte do teatro. Se durante séculos o palco foi o lugar privilegiado para uma leitura produtiva dos textos dramáticos, no presente o drama tem íntimas e inquietantes relações com outras linguagens, entre as quais, a grande arte cinematográfica<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> Cf. Helena SALEM. Op. Cit. p.77.

<sup>112</sup> Cleise Furtado MENDES. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995, p.30.

Ainda no âmbito do teatro, pode-se inferir que a teoria do drama moderno<sup>113</sup> ao efetuar a reflexão sobre as transformações da estética teatral, admite a diversidade de contextos e propósitos das novas formas teatrais, apontando para a dissolução de suas normas, conciliando novos conteúdos e acatando a mescla e a interseção dos gêneros.

No cinema, quando se fala em drama, convencionou-se a aceitação de um gênero narrativo que serve para qualificar os temas não-cômicos e não-documentários. Designa-se uma ação, na qual se enfrentam personagens construídas em um espaço crível. Tanto a palavra quanto o gênero atravessam toda a história do cinema, adquirindo múltiplas aplicações, conforme o termo foi se qualificando.

Assim, como ocorreu na literatura e no teatro, linguagens que o precedem, o drama no cinema comportou subdivisões. As conotações dadas ao termo acompanham, ao longo da formação da teoria dos gêneros, o desenvolvimento das diversas tendências e rumos que a arte assume na sua relação com o corpo social. Ao amadurecer com o próprio cinema, o drama talvez tenha sido o gênero que mais tenha incorporado e refletido o estado de coisas de cada época.

Para se impor como arte, num período em que o conceito de arte é questionado, o cinema teve que atingir tal estatuto para reivindicar seu pertencimento a uma derivação das artes – a um sistema das artes. Antes de se tornar o que nós conhecemos hoje, o cinema reunia em sua base de celulóide várias modalidades de espetáculos derivadas das formas populares de cultura, quando ele se misturava as outras formas de diversão<sup>114</sup>. Os primeiros críticos – se assim é possível denominar aqueles que inicialmente escreveram sobre cinema, quase todos oriundos da base literária – tratavam-no com dureza, classificando-o como divertimento sem futuro, raso, rebaixado, perigoso para a inteligência e para a moralidade. No entanto, há toda uma vertente de experiências na sociedade moderna originadas da perspectiva do olhar, da cena e da teatralização do cotidiano, que incorporam na dinâmica do cinema formas que encontram uma expressão técnica, material e comercial no seu dispositivo, instância não exclusiva do consumo de imagem, mas que pode ser considerada como a mais paradigmática, ao tempo em que abriu espaço para idéias, técnicas e estratégias de representação já presentes em outros campos<sup>115</sup>.

<sup>113</sup> Peter SZONDI. *Teoria do Drama Moderno* (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naif, 2001; e *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

<sup>114</sup> Flávia Cesarino Costa situa esse momento histórico ao tratar do surgimento do cinema como nova forma de percepção e expressão visual. Cf. *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.

<sup>115</sup> O livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, organizado por Leo Charney e Vanessa Schwartz, evidencia como no final do século XIX se instituiu socialmente uma forma de olhar que encontrou no cinema sua vigência normativa. Cf. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

Entre a pluralidade de elementos, expectativas, projeções, negações e resgates que o advento do cinema mobilizou destacam-se dois tipos de reação para essa novidade. Na primeira, o cinema é entendido como um êxito derivado da tradição na esfera da representação; na segunda, observa-se o cinema enquanto evento inaugural, detentor de possibilidades expressivas ainda não identificadas, destinado a provocar uma ruptura na esfera da representação. Aqueles que o exaltam conferem-lhe em enorme poder na composição do drama como experiência visual, inserindo-o na tradição do espetáculo dramático mais popular, responsável pelo vigor das artes, pois concede maior dimensão aos recursos da representação, fazendo o espectador mergulhar no drama com profundidade.

Ao apresentar uma história, constituindo-se assim enquanto narrativa, o cinema movimenta a ação no espaço e no tempo; e a diegese, a autonomia da história na sua representação do mundo, materializa-se aos olhos da platéia com uma força ainda não postulada em outras formas de representação. Ao conferir visibilidade, a mediação do olhar cinematográfico potencializa o efeito da ficção. O “olho sem corpo” cerca a encenação, torna tudo mais claro, enfático e expressivo<sup>116</sup>.

As teorias do cinema, como todas as escrituras, exibem traços de teorias que as precedem e o impacto dos discursos das áreas vizinhas. Dessa forma, devem ser vistas como parte de uma longa tradição de reflexão teórica sobre as artes em geral<sup>117</sup>.

Certas afinidades entre o cinema, o teatro e a literatura permitem trabalhar uma noção clássica de representação válida nesses domínios artísticos para subsidiar e estabelecer relações sobre o papel social do espetáculo cinematográfico. A “impressão de realidade” ou da “cena montada”, que se disponibiliza para o olhar como uma fatia “da vida como ela é”, cristaliza-se no cinema, tomando empréstimos da visualidade do espetáculo teatral, assim como do mundo imaginário que é convocado pela construção literária. Isso ocorre, particularmente, quando deixa de ser uma expressão pessoal, como era no Renascimento e no Barroco, e passa a privilegiar o “ponto de vista” como a categoria central na descrição da forma literária. Dessa maneira, o processo de representação literária vai promovendo adaptações nas suas expressões, valorizando o poder da cena; a idéia de autonomia da cena confere ao “ponto de vista” uma aproximação entre narração e olhar, inserindo a literatura no domínio da represen-

---

<sup>116</sup> Ismail Xavier trata da potência do olhar cinematográfico como um momento de aposta no cinema, assegurando na exaltação desse momento em que o cinema se mostra eficiente dentro da continuidade de princípios e funções que se definiu originalmente na representação teatral. Cf. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p.37-44.

<sup>117</sup> Henri Agel assevera que Bela Balazs e Eisenstein consideram o cinema o corolário de todos os meios de expressão anteriores a ele. Cf. *A estética do cinema*. São Paulo: Cultrix, 1982, p.49.

tação visual clássica, estabelecendo um liame entre o texto e a materialidade de um quadro ou da cena teatral<sup>118</sup>.

No que diz respeito às relações entre cinema e teatro, é possível destacar continuidades e não só rupturas. Isso foi feito por alguns teóricos que estabeleceram o balizamento das diferenças e os possíveis pontos de convergência no sentido de garantir e marcar as especificidades. Essas especificidades são asseguradas, mas é possível explorar os seus pontos de intersecção, pois o cinema narrativo quase sempre traz o teatro dentro de si, atualiza gêneros dramáticos, envolve *mise-en-scène*<sup>119</sup>. Até mesmo a experiência dos diretores que se possam considerar indeléveis reafirma a convergência e similaridade entre palco e tela. É considerável o rol de artistas que atuaram nos dois campos, além de ser possível a constatação da mestiçagem dos elementos desses dois domínios artísticos.

Nesse sentido, Edgar Morin afirmará:

Há, pois, um cinema secreto no teatro, e, de igual modo, uma grande teatralidade a envolver qualquer plano de cinema. No primeiro caso, a visão psicológica cinematomorfiza o teatro; no segundo caso, racionalização e objectivação teatralizam o cinema<sup>120</sup>.

Com essa formulação, Morin constata a influência das convenções teatrais no cinema e a absorção, por parte do teatro, de novos recursos adquiridos mediante inspiração subtraída do cinema. Entende o filósofo que os quadros racionais e objetivos são fornecidos pelo teatro, por meio das unidades de lugar e de tempo, e a visão psicológica advém do cinema.

Roland Barthes, em artigo intitulado Diderot, Brecht, Eisenstein<sup>121</sup>, trata do sentido de representação em que a oposição cena-espectador oferece o eixo que permite ressaltar uma continuidade cuja caracterização envolve um conjunto de elementos que atestam a inscrição do cinema numa tradição bem definida de espetáculo, em que o jogo instituído pelo binômio – o olhar e a cena – supõe regras que se recriam e invenções que admitem permanências, pelo menos como este é entendido a partir do Barroco e, de forma mais específica, desde os postulados do drama sério burguês que Denis Diderot elaborou no séc. XVIII, diluindo o formato de teatro para ser notado, exibicionista e escancarado, substituindo-o pela autonomia da repre-

<sup>118</sup> Em relação ao posicionamento do narrador, Ronaldo Costa Fernandes explicita a questão da narração e do seu contexto de produção. Cf. *O narrador do romance*: e outras considerações sobre o romance. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p.13-21.

<sup>119</sup> André Bazin, crítico de cinema francês, criador da revista *Cahiers du Cinéma*, dedica um capítulo à relação entre cinema e teatro, no qual trata do sistema de convenções a que está subordinado o teatro, estabelecendo as relações com o cinema. Cf. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.123-139.

<sup>120</sup> Edgar MORIN. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970, p. 150.

<sup>121</sup> In: Roland BARTHES. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1990.

sentação. A quarta-parede, como queria Diderot implica uma cena auto-suficiente, delimitada em seu próprio universo, em franca oposição aos “golpes de teatro” que denunciam a condição de espetáculo. Nesse mundo autônomo, os elementos do teatro clássico – em que a palavra era hierarquicamente superior ao gesto – iam se diluindo e a dimensão visual da representação convocava outros princípios segundo os quais a reprodução dos detalhes ganhava destaque. Se no teatro a quarta-parede estancava a ficção da realidade, aprisionando-a, no cinema esse distanciamento torna aguda essa situação, pois a imaterialidade da sua composição declara essa separação. No entanto, outros dispositivos são acionados e o espectador, pelo efeito psicológico das emoções, pelo dinamismo da imagem e pelos mecanismos de identificação, é mobilizado a colocar-se dentro da cena cinematográfica.

Ao preconizar um teatro em que o mundo se dava a ver por emoções e gestos, Diderot instituía o ilusionismo como forma de identificação e entendimento da experiência humana. No andamento da roda da história, essa demanda vai resultar no teatro popular pós-revolução francesa, quando se consolida o gênero dramático destinado às massas: o melodrama. Altamente impregnado pela abundância, é o gênero por excelência das grandes revelações, desvendamentos, pistas falsas e vilania; as fronteiras do bem e do mal são bem demarcadas e o espectador é chamado a um posicionamento imediato.

Nada mais natural do que a emergente técnica cinematográfica passar a ocupar o lugar do melodrama teatral no atendimento da solicitação de representação ficcional da sociedade, passando a se desenvolver na perspectiva de criar ilusão e assim atingir a sensibilidade do espectador através do seu “realismo espiritual”<sup>122</sup>.

Divididos pelo falso problema – de que a arte imagética nova e muda insurgia-se contra a cena teatral dominada pela palavra – os defensores da autonomia cinematográfica ajudaram a montar um quadro que defendia a perspectiva da supremacia do cinema com o argumento de que a nova arte continha formas mais completas de representação, mostrando-se mais apta ao enfrentamento dos desafios da modernidade.

Peter Szondi concebe o cinema como uma mera descoberta da técnica. O professor, nascido em Budapeste, com carreira acadêmica na Alemanha, enfatiza que o cinema como representação mecânica de uma representação teatral podia ser chamado de dramático e que, ao adquirir independência, obteve possibilidades expressivas específicas, a partir das descobertas ocorridas entre 1900 e 1920, nas quais ele destaca: 1) a mobilidade da câmera, isto é, a da mudança de plano; 2) o close; e 3) a montagem, a composição das imagens. O cinema,

---

<sup>122</sup> Henri Agel cunha essa expressão ao tentar caracterizar a essência do cinema e colocá-lo no campo de pertencimento de “tudo que desmaterializa o mundo”. Cf. *O cinema tem alma?* Belo Horizonte: Itatiaia, 1963, p.93.

com a criação desses recursos, deixa de ser teatro filmado, passando a ter configuração independente, com narrativa imagética própria: “Ele já não é mais a reprodução técnica de um drama, mas uma forma artística épica autônoma”<sup>123</sup>.

Pode-se inferir, da afirmação de Szondi, o fato de que o cinema, assim como o personagem épico que não morre no final da trama e dessa forma não realiza o seu destino trágico, perpetua-se para além do horizonte do palco. O cinema entendido como “forma artística épica autônoma” se coaduna com as determinações que lhe conferem estrutura, forma e linguagem próprias, atingindo o patamar que o teatro já tinha conquistado – de admitir a existência de algo a ser mostrado além daquilo que está ao seu redor, além daquilo que a platéia acredita ver ou escutar. O cinema assim entendido deixa a passividade que lhe é conferida *a priori* e opera também na esfera da produção da ilusão de sentidos, desestabilizando o real, sendo capaz também de estabelecer um acordo cúmplice com a platéia assegurando-lhe a liberdade de criar ilações. Os laços que atam o filme a seu espectador impõem-se no âmbito da experiência comunicacional. A fruição estética permite ao espectador, imerso na experiência cinematográfica, dialogar com o filme. A condição de participante do jogo faz o espectador acatar os apelos narrativos, visuais e sonoros do filme, aderindo ao seu universo diegético, admitindo a ilusão, consciente da supressão da realidade.

Outra interpretação possível a partir da afirmação de Szondi é a de que, além da técnica, que coloca o cinema e o teatro em dois blocos homogêneos de expressão – que às vezes se tocam, noutras se distanciam –, estão as formas de se conceber o espetáculo, seja no palco, seja na tela, que definem a relação do espetáculo com o teor da experiência social e com o seu tempo. Para além do aparato técnico que lhe deu base, o que define a inscrição de uma peça ou de um filme dentro de um movimento estético é o que constitui. Sendo meios de expressões diferentes, só podem exprimir diferentemente as mesmas coisas. Em síntese, há de se tomar cinema e teatro no plural para tratar com pertinência as suas relações, admitindo-se também demarcações, atentando-se às especificidades, tanto de um quanto de outro, e à perspectiva histórica em que estão inseridos.

Para resgatar essas observações que tratam da trajetória do cinema a partir de um delineamento do conceito de drama, em que as suas relações com o teatro e a literatura foram apontadas, opera-se um corte seco e as considerações de Szondi indicam o percurso a ser seguido: o cinema como expressão autônoma, detentor de linguagem própria dentro de uma perspectiva histórica que o configure.

---

<sup>123</sup> Peter SZONDI. Op. Cit., 2001, p.131.

É nesse sentido que a discussão levantada torna-se necessária para expor o quadro constitutivo do cinema de Nelson Pereira dos Santos, como referência para abordar a fundação de uma cinedramaturgia, no contexto do cinema moderno brasileiro, tomando-o como um dos mais caros representantes de uma linhagem de artistas que assumiu uma atitude combativa e posicionada na luta pelo direito exclusivo de representar um povo e uma realidade, sufocados pelos condicionamentos impostos por uma situação histórica de dependência e exploração. Seu cinema se propunha a mostrar uma realidade e encontrar uma solução, a partir da observação de que “toda representação organizada do comportamento social, a tragédia, ou a comédia, tem uma moral, uma solução. O que eu propunha era uma solução a favor da libertação do homem, do povo brasileiro”.

Quando se fala em povo, no âmbito do cinema, é possível imaginar a conotação empregada nos termos definidos por Gilles Deleuze para caracterizar o papel político do cinema do Terceiro Mundo: “Terceiro Mundo e minorias faziam surgir autores que teriam condições de dizer em relação a sua nação: o povo é o que está faltando”<sup>124</sup>.

Com esta afirmação, Deleuze convoca o intelectual do Terceiro Mundo a fundar uma nova base para o cinema político, não mais voltada para o que se supõe ser povo, o que já está presente. A tarefa para a qual Deleuze quer o compromisso do artista é a que requer a sua contribuição para a invenção de um povo.

Corroborando com esse entendimento a formulação de Benedict Anderson, autor que hoje corresponde a uma das referências mais recorrentes nos estudos sobre a nacionalidade. Em *Nação e consciência nacional*, Anderson conceitua a nação como uma comunidade política imaginada:

Ela é imaginada porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão<sup>125</sup>.

A idéia de nação como “comunidade política imaginada” é a que mais se afina com a concepção da nação como imagem, como invenção política. Pontua-se que esse entendimento ratifica a afirmação deleuziana sobre a necessidade de invenção do povo em uma perspectiva de resistência política:

---

<sup>124</sup> Gilles DELEUZE. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.259.

<sup>125</sup> Benedict ANDERSON. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989, p.14.

É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não se dirigir a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama "nunca houve povo aqui", o povo que falta é um devir, ele se inventa nas favelas e nos campos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir<sup>126</sup>.

A construção da imagem de um povo, "a invenção de um povo", convoca a construção de um cinema nacional libertário. Esse foi o projeto dos cineastas do Cinema Novo<sup>127</sup>, projeto prospectado por Nelson Pereira dos Santos, que surge diretamente vinculado à preocupação de transformar o cinema em instrumento de descoberta e local de exercício de pensamento crítico sobre a realidade nacional, cujas realizações, em grande parte, revisitaram as tradições artísticas e culturais do País, ajudando a moldar as feições de uma nação e de um povo.

Nelson Pereira dos Santos percebe que para a fundação de imagens da nação brasileira é necessário um cinema fecundado pelos signos que traduzem a cultura do País, alimentando-se não apenas da cultura popular, mas também do imaginário que participa da formação da cultura do País. Cultura designando todas as práticas de saber e conhecimento, como as artes de descrição, comunicação e representação, que têm relativa autonomia perante os campos econômico, político e social, e que com frequência configuram-se sob formas estéticas conformadoras do reservatório do melhor de cada sociedade.

Com tal atitude, o cineasta visa o desmonte da hierarquia imposta pelo colonialismo cultural, afinando-se com a "leitura em contraponto" proposta por Edward Said, ao tratar dos textos literários dos impérios ocidentais modernos dos séculos XIX e XX que legitimaram a supremacia européia sobre os povos colonizados:

Devemos, pois, ler os grandes textos canônicos, e talvez também todo o arquivo da cultura européia e americana pré-moderna, esforçando-nos por extrair, entender, enfatizar e dar voz ao que está calado, ou marginalmente presente ou ideologicamente representado<sup>128</sup>.

Dessa forma, as imagens dos seus filmes, ao agenciarem demandas e forças existentes na sociedade, encarnam o espírito das diversas representações de identidade e materializam a criação desse espírito. Forja-se, assim, a imagem de uma nação para que um povo reco-

<sup>126</sup> Cf. DELEUZE. Op. Cit., p.259-260.

<sup>127</sup> "No Brasil, o cinema novo é uma questão de verdade e não fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil" (ROCHA, Op. Cit., 1981, p.17).

<sup>128</sup> Edward SAID. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.104.

nheça-se no espelho da tela, protagonizando a sua história e espraiando-se para o resto do mundo, indo à procura dos complexos fenômenos que dão corpo ao fato humano, e o seu exame torna-se constante indagação, torna-se drama.




---



---

 de Ensino

Minha relação sempre foi muito fácil com os jovens alunos. Estabeleci uma forma diversa de relacionamento: ser amigo do aluno. De vez em quando encontro alguns nos festivais em que passo

Nelson Pereira dos Santos<sup>129</sup>

Em 1965, Nelson afastou-se do jornalismo, desligando-se do *Jornal do Brasil*, após a realização de dois curtas-metragens feitos sob encomenda para a empresa: *Um moço de 74 anos*, documentário comemorativo do aniversário do jornal, e *O Rio de Machado de Assis*, que recupera, através de rico material iconográfico, a trajetória do escritor. O motivo que leva Nelson a abandonar o *JB* deve-se ao atendimento do convite feito por Pompeu de Sousa para ensinar cinema na recém-criada Universidade de Brasília (UnB). Foi o mesmo Pompeu que, após o episódio da liberação de *Rio, 40 Graus*, ligou-se afetiva e profissionalmente a Nelson e o inseriu no universo jornalístico:

[...] eu verifiquei que, além de fazer cinema, ele sabia escrever e fiz dele um jornalista. Em função de participar desse trabalho de liberação do filme, passei a conviver com ele e saber dos problemas dele. Então o admiti como copy-desk do Diário Carioca, que era um jornal pequeno, pobre e boêmio, e ele trabalhou com tanto êxito que acabou sendo roubado pelo Jornal do Brasil depois. [...] Eu adotei o Nelson quase como filho [...] Quando eu fui fundar a Universidade de Brasília chamei o Nelson para fazer justamente a parte prática do curso de cinema, e o Paulo Emílio para a parte teórica<sup>130</sup>.

O ensino de cinema no Brasil está pautado, pelo menos, desde o início dos anos 1950. Com os primeiros Congressos de Cinema, constatava-se a importância de estudos sistematizados em cinema, pensados primeiramente para atender a necessidade de quadros para

---

<sup>129</sup> Cf. Rodrigo FONSECA. *Meu compadre cinema – sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos*. Brasília: M. Farani Editora, 2005, p.32.

<sup>130</sup> Cf. Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit., p.255-257.

uma produção que se mostrava então em ascensão, como indicava a existência, entre outras, da companhia cinematográfica Vera Cruz<sup>131</sup>. Seminários e cursos livres organizados por Museus, cinematecas, cineclubes e instituições afins demonstravam que o problema da formação constituía uma lacuna sócio-cultural que os diversos setores da sociedade procuravam supri-la da melhor maneira possível<sup>132</sup>. Nelson, nesse período, acompanhou como protagonista essa discussão. Nada mais natural e legítimo do que a sua presença na fundação da experiência pioneira de ensino de cinema na universidade pública brasileira<sup>133</sup>.

Brasília tinha apenas dois anos quando ganhou oficialmente sua universidade federal. Inaugurada em 21 de abril de 1962, a UnB abrigou um projeto inovador e revolucionário que teve como principais idealizadores o educador baiano Anísio Teixeira e o antropólogo mineiro Darcy Ribeiro, ambos partidários de uma concepção de educação que priorizava a pedagogia crítica inserida no contexto econômico, social e cultural de seu tempo. Entendiam que boa parte dos problemas do sistema educacional brasileiro se devia ao modelo de universidade vigente, tradicional, conservador e descomprometido com a sociedade.

Assim, o projeto da UnB constitui-se em uma experiência singular na história da universidade brasileira – a oportunidade de se experimentar um modelo alternativo para a educação superior brasileira, voltado para as transformações, procurando eliminar ao máximo os formalismos e investir na criação de uma instituição livre, na qual o ensino, a pesquisa e a extensão se voltassem para a resolução dos problemas nacionais, acompanhando as mudanças de valores e as novas perspectivas que se colocavam para a sociedade brasileira. Se o País passava por mudanças, era preciso que a escola preparasse o novo homem, o homem moderno, para integrar-se à nova sociedade, que deveria ser essencialmente democrática.

A UnB foi a primeira no Brasil a ser dividida em institutos centrais, faculdades com cursos integrados e formação interdisciplinar. E, nessa perspectiva, foram criados os cursos-troncos, nos quais os alunos tinham a formação básica e, depois de dois anos, seguiam para os institutos e faculdades.

Pompeu de Sousa coordenava o curso de Jornalismo e passou a conduzir a formatação da Faculdade de Comunicação de Massas, que abrigava também o curso de Cinema. Atendendo ao convite, portanto, Nelson tornou-se professor de técnica e prática cinematográfi-

---

<sup>131</sup> É importante salientar que, desde os anos 1940, figuras como Vinícius de Moraes e B. J. Duarte apontavam o ensino formal de cinema como a única maneira de superar o atraso estético e econômico da produção brasileira.

<sup>132</sup> Cf. Luciana Rodrigues SILVA. A Formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras. Dissertação de Mestrado apresentada à USP/ ECA, 2004, p. 41-74.

<sup>133</sup> Torna-se necessário o registro das experiências até então conhecidas: Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais e a Escola Superior de Cinema São Luiz, em São Paulo.

ca do curso de cinema da UnB. Sobre a concepção do curso de Cinema, Pompeu de Sousa esclarece:

Quando nós criamos a Universidade [...] a idéia era essa [...], fundar uma produtora cinematográfica para produzir filmes de todos os tipos, documentários, ficção, produzir filmes para o mercado cinematográfico. Criamos o núcleo da Escola de cinema, que era uma das escolas que compunham a Faculdade de Comunicação de Massas, para construir o embrião em torno do qual se formariam alunos, não só a nível de graduação, mas a nível de pós-graduação, se formaria, inclusive, toda a equipe da escola de cinema<sup>134</sup>.

A composição inicial do quadro de professores foi minimalista. Respondendo pela parte teórica, Paulo Emílio Salles Gomes, que levou dois jovens assistentes: Jean Claude Bernardet e Lucila Bernardet. A demanda prática foi atendida por Nelson Pereira dos Santos. Como proposta pioneira, o curso de Cinema atraiu alunos de vários estados do País.

Djalma Limongi Batista, diretor de *Asa Branca, um sonho brasileiro* (1980), *Brasa Adormecida* (1987) e *Bocage, o triunfo do amor* (1998) relembra sua vivência na UnB:

Brasília, 1965. Curso de Cinema da PEV – Práticas Educativas Vocacionais do CIEM – Centro Integrado de Ensino Médio da UnB – Universidade de Brasília. Eu tinha então dezesseis anos, vindo de Manaus para Brasília para terminar o 3º ano clássico, visando depois cursar cinema no seu primeiro curso oficial ao nível universitário do Brasil. A universidade idealizada por Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro permitia que os alunos do secundário do CIEM já pudessem fazer matérias dentro da Universidade, sem vestibular, e contando pontuações depois de nela se ingressar. Não se pagava. Nós inauguramos suas instalações, as salas de aula abriam para jardins internos perfumados – tudo cheirava a novo, como a própria cidade ainda em construção<sup>135</sup>.

A implantação do projeto contou com as dificuldades e os desafios inerentes ao novo, mas a organicidade da proposta, que vinculava a Universidade à vida, fazia o projeto avançar. A instituição nascia praticamente com a cidade e se espalhava sobre ela. Filmes eram exibidos para a comunidade, palestras e seminários aconteciam com periodicidade. Os professores assumiam a tarefa especificamente universitária, mas não exclusivamente universitária – davam aula para o nível médio, contribuindo para a formação de uma cultura mais ampla do estudante.

<sup>134</sup> Cf. Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit., p.257.

<sup>135</sup> Cf. Maria Dora MOURÃO, Maria do Rosário CAETANO e Laure BACQUÉ (Org.). *Jean-Claude Bernardet: uma homenagem*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007, p.90.

Havia, assim, uma circulação e um movimento em torno do cinema. Nelson acompanhava essa dinâmica, mas não rompia seus vínculos com outros projetos, não efetivando sua mudança para Brasília. Jean Claude Bernardet relata que:

Ele não conseguia se fixar lá. Dava umas aulas, ia embora para voltar daí a uns dois dias e, em realidade, voltava três semanas depois. Eu me lembro do meu desespero, do Pompeu, do Paulo Emílio, para não deixar que o reitor soubesse [...] Tínhamos alguns momentos de irritação, inclusive por parte do Paulo, quando o Nelson não voltava e a gente nem sabia se estava no Rio, Belo Horizonte ou São Paulo. [...] Mas como ele era uma pessoa, não só de prestígio, também muito amada, assim que regressava todas essas tensões ficavam diluídas, os estudantes não se queixavam, achavam tudo maravilhoso<sup>136</sup>.

O depoimento de um ex-aluno, Luís Carlos Ripper, que terá seu nome associado a vários filmes de Nelson, confirma a afirmação de Jean Claude Bernardet em relação à diluição das tensões ocasionadas pela sua ausência e indica o estabelecimento dos laços de cooperação e aprendizado entre aluno e professor:

Para um estudante de cinema, um diretor importante como ele era sempre uma incógnita. Mas Nelson não entrou muito como um professor. Era um pouco o irmão mais velho da turma. O desempenho dele como professor era idêntico ao de diretor: a integridade com o cotidiano, as relações de afeto. Ele é extrema e constantemente didático. Você senta com ele num bar, na conversa aprende bastante, uma relação bem fora dos parâmetros, direta. Mas ele também é muito curioso, então é uma convivência boa, porque há a troca<sup>137</sup>.

Na instalação do curso, a escassez de recursos e a precariedade de equipamentos para as aulas práticas instigaram Nelson e seus alunos a encontrarem saídas com grau zero de ortodoxia e potência máxima de imaginação. A partir de um argumento do poeta francês Jacques Prévert, desenvolveu com os alunos um roteiro, filmou um filme sem película, sem estúdio e sem atores – Cinema Imaginário. Impossível pensar essa situação em outro cenário que não seja o de instauração de um projeto inovador.

Seguindo as proposições do projeto da UnB, o de gerar conteúdos interdisciplinares, foi produzido o *Fala Brasília*, documentário que utiliza a técnica de som direto para registrar as várias maneiras de se falar português na cidade. O curta-metragem teve como base a pesquisa feita por Nelson Rossi, professor de filologia portuguesa, especialista em dialectologia, que procurava demonstrar que Brasília, povoada por migrantes de todas as regiões do País,

<sup>136</sup> Apud Helena SALEM. Op. Cit., p.192-193.

<sup>137</sup> Apud SALEM, Ibid. p.193-194.

era o receptáculo de todas as fonéticas, constituindo uma síntese dos modos de falar do Brasil. O filme foi realizado nas favelas, sons e imagens foram captados com muita intensidade, seguindo a ordem apregoada por Nelson em outras produções que realizou, em que a aplicação das idéias se afirmaram num campo de conhecimento e experimentação de linguagem. A finalização ocorreu posteriormente no Rio de Janeiro, pois mudanças institucionais desviaram a rota do projeto da UnB.

A experiência do curso de cinema foi breve, abortada ainda na fase de implantação. A ditadura instalada com o golpe militar de 1964 atingiu o projeto que se vislumbrava. Na verdade, a instituição brasileira já era tida por setores extra-universitários como um foco do pensamento esquerdista, visão que só se acirrou com os militares.

Em 1965, o *campus* foi invadido e cercado por policiais militares e do Exército, várias vezes durante o ano. No dia 18 de outubro, depois da demissão de 15 docentes, acusados de subversão, 209 professores e instrutores assinaram demissão coletiva, em protesto contra a repressão sofrida na Universidade. De uma só vez, a instituição perdeu 79% de seu corpo docente. Sobreveio a crise. A Universidade se desagregou. Alunos e mestres retornaram aos seus estados.

Nelson sintetiza a sua participação no projeto fundador da escola de cinema na Universidade de Brasília, dimensionando-a numa perspectiva de resistência:

O Paulo Emílio já fazia extensão cultural lá em Brasília. Numa apresentação de *Vidas Secas*, ele me convidou: você não quer vir para Brasília? Era uma proposta tentadora no momento. E havia também uma certa missão política: precisávamos salvar a universidade do Darcy Ribeiro dos militares. Em 1964, o Darcy e mais três professores foram demitidos. Darcy foi embora com o Jango. A idéia era preservar aquela universidade, que era bastante inovadora. Então fui lá fazer o curso de cinema. Mas, em junho, o Pompeu acabou demitido. Daí, mudou o reitor. Com a saída do Pompeu, pedimos demissão em solidariedade<sup>138</sup>.

A aurora que se entrevira para os estudos de cinema na UnB fez com que Nelson, em 1968, apresentasse uma proposta ao reitor da Universidade Federal Fluminense (UFF), Manoel Barreto Netto, para a criação de um Curso de Comunicação Social, a partir da experiência de Brasília. O reitor havia adquirido o antigo cassino Icaraí para sediar as instalações da UFF, enfrentando a resistência de setores que achavam o local inadequado – no entanto venceu os seus opositores e deu prosseguimento à iniciativa.

---

<sup>138</sup> Cf. Rodrigo FONSECA. Op. Cit., p.62.

Tunico Amâncio, pesquisador e professor da habilitação em Cinema da UFF, relembra a participação de Nelson na fundação do curso:

O Nelson foi o fundador do curso de cinema da UFF, a partir da utilização da Sala de Cinema que foi incorporada pela Universidade e que virou o Cine Arte UFF, em 1968. Nelson fez todas as demarches políticas e foi o aval do desenvolvimento do curso, com incursões periódicas ao INC e depois à Embrafilme para contatos e projetos<sup>139</sup>.

Helena Salem com exatidão informa sobre as novas atribuições de Nelson na UFF:

Em maio de 1968, Nelson é designado responsável pelo setor de arte cinematográfica da UFF e, junto com outros professores, recebe a tarefa de estudar as diretrizes para o funcionamento do Instituto de Arte e Comunicação. Entre seus futuros alunos, os futuros cineastas Lael Rodrigues e Tizuka Yamasaki, fotógrafo Antônio Luís Soares, produtor Cacá Diniz<sup>140</sup>.

Na UFF, Nelson detalha o projeto, leva adiante o seu método e mantém o tom no relacionamento com os alunos. Como atividade inicial forma equipe e delega tarefas para a realização de um filme sobre a Universidade, enfocando a reforma universitária, seu alcance e repercussão na UFF. Precavido, o primeiro entrevistado é o reitor, mecanismo utilizado como passaporte para assegurar o livre trânsito e a continuidade do projeto.

Em função de sua atividade profissional, entretanto, Nelson nem sempre foi o professor-padrão, ao menos em sala de aula. Ele encontrava sempre os alunos, os levava para acompanhar filmagens, foi durante muito tempo o responsável pelo clima profissional da escola, que nunca foi escola nem curso, tendo sido sempre uma habilitação da Comunicação Social:

Mas, Nelson sempre foi a figura de respeito que ditava as linhas políticas a serem seguidas por todos. Quando ele não estava em produção, seus contatos com alunos eram mais frequentes, mas nem sempre regulares. O mundo do cinema era parte das aulas, fôsse na produtora dele no Humaitá, fôsse nas instituições cariocas de fomento, fôsse até no botequim<sup>141</sup>.

Partilha a mesma compreensão José Marinho, ator e professor Emérito da UFF, título que recebeu pela implantação do curso de Comunicação Social com habilitação em Cinema.

<sup>139</sup> Entrevista concedida a Marise Berta em 11/07/2007.

<sup>140</sup> Cf. Helena SALEM. Op. Cit., p. 241.

<sup>141</sup> Tunico AMÂNCIO. Entrevista concedida em 11/07/2007.

Segundo Marinho, Nelson esteve presente em todas as frentes que se fizeram necessárias para a consolidação do projeto de ensino de cinema na UFF:

Nelson sempre emprestou o seu prestígio para lutar por equipamentos, recursos e condições de funcionamento do curso. Batia em todas as portas MEC, Embrafilme, INC...<sup>142</sup>.

A trajetória de Nelson Pereira dos Santos na UFF é marcada por acontecimentos tanto de ventura como de provação acadêmica. Alguns episódios são significativos. Merece menção o concurso que faz para professor titular da cadeira Introdução à Técnica da Comunicação, em 1970, “no momento em que chegaram os professores que foram dar consistência ao “curso”, quase todos vindos da filosofia”<sup>143</sup>. Nelson não sistematizou seus títulos nem a rica experiência de realização cinematográfica, conforme prescreve as determinações da academia. Essa inobservância aos princípios da tradição acadêmica o coloca no limiar de uma reprovação, levando Zuenir Ventura, membro da banca, a advertir Emanuel Carneiro Leão, que também compunha a banca, das conseqüências de sua reprovação:

Esse aí é o Nelson Pereira dos Santos, com um filme só já teria o suficiente para ele ganhar dez em títulos. A gente corre o risco, se o reprovar, de ficar na história como a banca que conseguiu reprovar por títulos o Nelson Pereira dos Santos!<sup>144</sup>.

Na aula expositiva seu desempenho garantiu-lhe a vaga. Nelson respondeu assertivamente aos seus argüidores. Mais uma vez, e não mais pela via da expressão cinematográfica, declara seus princípios e esteia suas posições a partir de referências críticas e políticas sobre o Brasil. Prossegue Zuenir Ventura no seu relato:

Fez uma aula brilhantíssima, falando muito da experiência de Brasília. Lembro-me que colocava as coisas com muita simplicidade, sem retórica, falava da alienação dos estudos de comunicação, da importação de teorias. Ele propunha uma visão de comunicação ligada à realidade brasileira, em termos de teoria e prática<sup>145</sup>.

Nos anos que se seguem, Nelson compatibiliza suas atividades de criação cinematográfica às de ensino. O período é marcado na história do Brasil pela supressão da liberdade política, quando ocorre o golpe dentro do golpe, caracterizado pelo endurecimento da ditadu-

<sup>142</sup> José MARINHO, entrevista concedida em 10 /09/2007.

<sup>143</sup> Tunico AMÂNCIO, entrevista concedida em 11/07/2007.

<sup>144</sup> Apud Helena SALEM. Op. Cit., p.242.

<sup>145</sup> Id. Ibid., p.242.

ra, que resulta em prisões, exílio e clandestinidade de políticos, artistas e intelectuais. Em Parati, cidade cenário de suas produções do fim dos anos 1960 e início dos 1970, Nelson vive seu produtivo auto-exílio em que realiza três filmes<sup>146</sup>. Esses filmes contam com a participação de alunos, uma mistura de egressos do curso de Brasília que seguiram os passos de Nelson e outros da UFF. Alguns deles, a partir da experiência direta com a produção cinematográfica e seu mercado, passam a atender as suas demandas, engajam-se na cadeia produtiva e não concluem a graduação.

Outro episódio que merece registro na sua relação com a academia, se dá quando Nelson sai do Rio de Janeiro para filmar *Tenda dos Milagres* na Bahia e o Diretor da Faculdade rompe acordo feito e encaminha para a Reitoria sua folha constando de 30 faltas junto à portaria que o nomeia para atuar em uma comissão da Embrafilme, que o liberava da sala de aula. A atitude do Diretor resulta em processo administrativo e no seu afastamento temporário da UFF. A conciliação se deu sob a forma de uma licença sem vencimentos e Nelson prosseguiu na atividade acadêmica, com a qual mantém vínculos até hoje, seja como professor aposentado da UFF, seja como professor convidado por instituições nacionais e internacionais<sup>147</sup>.

Como foi exposto, o desenvolvimento da cultura acadêmica no que se refere à arte cinematográfica é recente no País e teve em Nelson Pereira dos Santos um de seus pilares, uma vez que esteve presente na fundação dos primeiros cursos de cinema, dos quais recebeu os títulos de Notório Saber (Universidade de Brasília) e Professor Emérito por Alta Qualificação Científica (Universidade Federal Fluminense), Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Bahia, além de inúmeros outros títulos acadêmicos em diversas universidades estrangeiras, como por exemplo, Doutor Honoris Causa pela Universidade de Paris X (Nanterre).

Dando continuidade ao seu percurso acadêmico e confirmando a sua importância no panorama do cinema internacional, Nelson atuou como professor convidado na Columbia University, no início da década de 1990, durante um semestre, lecionando a disciplina de Direção Cinematográfica:

O tema era o cinema no Terceiro Mundo. Eu passava filmes, passava a minha experiência. Era simples, era falar sobre o meu trabalho. Era o tempo de Collor, eu fui embora<sup>148</sup>.

<sup>146</sup> *Azyllo muito louco* (realização 1969 / lançamento 1971), *Como era gostoso o meu francês* (realização 1970 / lançamento 1972) e *Quem é beta? Pás de violence entre nous* (realização 1972 / lançamento 1973). Integram as equipes desses filmes seus ex-alunos Luiz Carlos Ripper, Antonio Luiz Soares e Carlos Alberto Diniz.

<sup>147</sup> Essa situação foi narrada por José Marinho, em entrevista concedida em 10/09/2007.

<sup>148</sup> Apud Rodrigo FONSECA. Op. Cit., p. 32.

A tradição americana é a de aliar teoria e prática. Lá, Nelson além de acompanhar duas turmas de direção, em regime de dedicação integral, tanto na formulação como na execução do projeto audiovisual, conviveu com vários professores que atuam na indústria, travando contato com a produção intelectual da universidade americana:

Se um cara deu certo no mercado, ele tem uma espécie de obrigação de voltar para a universidade, pelo menos por um semestre, para transferir a experiência que acumulou<sup>149</sup>.

No Brasil, mantém seus laços com o ensino, eventualmente realiza um curso especial, como o ministrado a um grupo privilegiado de alunos na UnB em 1995 e “ainda ‘protege’ o curso de cinema e é a quem se recorre quando se tem problemas institucionais a resolver”, afirma Tunico Amancio<sup>150</sup> a respeito do vínculo atávico de Nelson com a habilitação em cinema da Universidade Federal Fluminense, vínculo que também é denotado pelo anúncio da sua presença na abertura do seminário em que alunos e professores da UFF, na primeira semana de dezembro de 2007, discutirão a mudança das diretrizes do curso que se desvincula da área de comunicação passando a ser um curso especificamente de cinema e audiovisual.

---

<sup>149</sup> Apud Rodrigo FONSECA, *Ibid.*, p.28.

<sup>150</sup> Entrevista concedida em 11/07/2007.




---

## de Formação

Eu recebi uma porção de influência italiana de minha mãe, que tinha uma maneira clara de pensar, na qual religião não existia. Na vida diária não havia pensamento religioso. Nem pelo lado de meu pai. Meu pai era um homem solitário, de uma família muito pequena; ele era órfão e foi criado por Maçons. Por causa disso, meus irmãos e eu sempre tivemos grande liberdade de pensamento. Não havia códigos no plano do pensamento, mas havia no plano do comportamento – digamos que havia uma visão pragmática do comportamento; não havia explicação religiosa para o comportamento. O único modelo de comportamento que se podia seguir era aquele dado por eles próprios, de tal forma que desde o meu primeiro contato com a literatura na escola e durante o tempo de faculdade, o pensamento político que pôde influenciar os jovens foi sempre a livre escolha. Eu era livre para receber influências e para aceitá-las ou não. O exemplo de meu pai é o de um belo pensador.

Nelson Pereira dos Santos<sup>151</sup>

Foram os dez anos de minha formação, do ginásio à Faculdade de Direito, uma viagem a Paris, o casamento, serviço militar, cineclubes, Juventude Comunista, primeiro emprego em jornal, primeiro filme, primeiro filho, que nasceu em 1950. Estava impregnado da certeza de que o Brasil encontraria o bom caminho para ter uma sociedade mais rica e mais justa, porque assistia ao fim da ditadura – ninguém imaginava que poderia acontecer outra no futuro. E, no mundo, acabavam para sempre – dizia-se – o fascismo e o nazismo.

Nelson Pereira dos Santos<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> “I received a lot of Italian influence from my mother, who had a rather clear way of thinking in which religion didn’t exist. In everyday life, there was no religious thought. Nor on my father’s side. My father was a solitary man, from a very small family: he was an orphan and raised by the Masons. Because of this, my brothers and I always had freedom of thought. There was no code on the level of thought, but there was a code on the level of behavior—let’s say there was a pragmatic view of behavior; there was no religious explanation for behavior. The only standard of behavior you would follow was that which they themselves gave, in such a way that from my first contacts with literature in school and throughout high school, the political thought that could influence young people was always a free choice. I was open to receiving influences and to accepting them or not. My father’s example is of a beautiful thinker”. Cf. Interview Gerald O’GRADY (1995). In: Darlene J. SADLER. Nelson Pereira dos Santos. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003, p. 132

<sup>152</sup> Entrevista concedida a Paulo Roberto RAMOS. *Estudos Avançados*, 21 (59), 2007.

Nelson Pereira dos Santos foi introduzido na mágica dos filmes pelas mãos dos pais, cinéfilos declarados, que em um ritual de iniciação levavam a família aos domingos para assistir a uma maratona de filmes. No programa: um documentário, seguido de comédias – O Gordo e o Magro, Harold Lloyd, Charlie Chaplin, Buster Keaton – e de ficções protagonizadas por heróis e estrelas de Hollywood. O Brasil era um grande consumidor de filmes estrangeiros<sup>153</sup>, assistia-se, sem limites, a toda a produção americana.

Seu irmão mais velho, Saturnino (Nino), lembra da entrada do cinema na vida do caçula da família:

Papai alugava um camarote no Cine Teatro Colombo, no Brás, um cinema com ares de Teatro municipal, decorado com arabescos, flores-de-lis, pintura dourada, sensacional. O Nelson ia desde bebê, mamãe levava até a mamadeira dele para o cinema.<sup>154</sup>

Nelson confirma as palavras do irmão, credita aos pais o estatuto de cinéfilos orgânicos<sup>155</sup>, responsáveis pelo despertar do seu interesse pelo cinema:

Foi toda uma educação que a gente teve [...] Mas tudo é uma construção – quando na realidade, o que aconteceu é que meus pais eram cinéfilos. [...] Eles eram espectadores, consumidores, não eram cinéfilos eruditos não. Eram daqueles que vão ao cinema por prazer, que reconhecem os seus ídolos, os atores<sup>156</sup>.

No seu aprendizado tanto as matinês, assistidas aos domingos com a família, como os estudos formais, inicialmente no Colégio Estadual Presidente Roosevelt, posteriormente, na Faculdade de Direito do Largo do Machado, propiciaram sua aproximação com grupos de estudantes que se preocupavam com os problemas sociais e econômicos do País. Esse seu comprometimento levou-o a filiar-se ao Partido Comunista Brasileiro em 1945, ano em que o PCB retornava legalmente à cena política e eleitoral brasileira.

O clima advindo do pós-guerra e a pressão das forças democráticas criaram um ambiente propício ao posicionamento e reorganização do Partido Comunista Brasileiro na cena

<sup>153</sup> Em contraponto, o resumo estatístico da produção cinematográfica brasileira do final dos anos 1920 até 1940 é oferecido por Walter da Silveira: “Em 1929, fazíamos cinco filmes; em 1931, avançávamos a dez; em 1932, descíamos a um filme sob o esmagamento do cinema falado, porque o Brasil não tinha condições técnicas de realizar um filme sonoro. Só conseguimos restabelecer dez filmes, em 1944”. Cf. *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero*. José Umberto DIAS (org.). Op. Cit., p.270.

<sup>154</sup> Apud SALEM. Op. Cit., p.29.

<sup>155</sup> A idéia, aqui, se filia ao conceito de “intelectual orgânico”, formulado por Antonio Gramsci, para quem este tipo de intelectual é aquele criado no interior de sua classe, a partir do seu processo de formação e desenvolvimento. Cf. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

<sup>156</sup> Apud SALEM. Op. Cit., p. 29.

política do País. A eleição para a Assembléia Constituinte em 2 de dezembro de 1945, sentenciou o final da ditadura de Vargas e demonstrou a possibilidade de soerguimento do PCB, após o partido ter sofrido acirrada perseguição e perda de quadros. Em um universo de 6 milhões de eleitores, o candidato à Presidência, Yedo Fiúza, conquistou 10% dos votos. No Rio de Janeiro, o PCB formou uma expressiva bancada de 18 vereadores, a maior da Câmara municipal. Como saldo das eleições ainda contabilizou a eleição de 14 Deputados Federais e Luís Carlos Prestes, secretário geral do PCB, ganhou uma cadeira no Senado, sendo o senador mais votado.

Com a ocupação do espaço político o Partido Comunista Brasileiro galvanizou significativa parcela da intelectualidade brasileira<sup>157</sup>, atraindo simpatias e adesões em um cenário de grande movimentação política e cultural. Os comunistas haviam vivido curtos períodos de legalidade. No ambiente de promessas do pós-Guerra, de oxigenação da atmosfera política do País pela vigência das liberdades democráticas, o PCB aparecia aos olhos de muitos como a possibilidade de realização do desejo de mudança, a única coisa realmente nova, eivada de promessas e não comprometida com o ordenamento político anterior.

Luís Israel Febrot, advogado e crítico teatral, ex-colega de Nelson no Colégio do Estado Presidente Roosevelt, responsável por atraí-lo para as hostes do Partido Comunista, recupera a ecologia do curso clássico, local em que se conhecem e começam a tecer os laços de amizade que atravessará décadas:

O Colégio do estado era a grande escola do período, propiciava uma excelente formação intelectual, cultural brasileira em geral. [...] Estudava-se muito, lia-se mais ainda. E fazia-se muita política<sup>158</sup>.

É nessa atmosfera que Nelson adquire discernimento político e segue formatando a estrutura intelectual que embasará todo o seu desenvolvimento artístico posterior. Febrot recorda:

Quando ele entrou no colégio, era de direita, reacionário mesmo. Acho que o colégio foi a pedra de toque do Nelson, como foi de muita gente. O Colégio do estado naquela época era um celeiro de politização e de formação cultural das pessoas. Foi onde ele se fez homem, abriu os olhos para a sociedade, en-

---

<sup>157</sup> Nesse período, os comunistas brasileiros chegam a 200.000, constituindo o maior PC da América Latina. O partido atrai a nata da intelectualidade brasileira, edita um órgão central, *A classe operária*, e outros diários em vários estados, além de contar com uma importante editora, a Vitória. Cf. Moisés VINHAS. *O partido: a luta por um partido de massas, 1922-1974*. São Paulo: Hucitec, 1982.

<sup>158</sup> Apud SALEM. Op. Cit., p.36.

tendeu a estrutura social, compreendeu os seus mecanismos, e fez uma opção. O que ele fez depois é consequência e coerência<sup>159</sup>.

Nelson rememora o tempo de aprendizado na juventude comunista:

Entrei no partido em 45, 46, com cerca de 17 anos. Pertencia à juventude comunista e, em decorrência da convivência com os grupos culturais dentro do partido, fui desenvolvendo afinidades com as artes, sobretudo o cinema. Logo cinema e comunismo se imbricaram<sup>160</sup>.

Se na política esse era um tempo de oxigenação no cinema, com o fim da guerra, começaram a entrar em circulação filmes que quebravam a hegemonia do cinema americano e do cinema político sobre a guerra, majoritariamente presente nas telas do País. Os cineclubes também tiveram o seu funcionamento facilitado pela queda da obrigatoriedade de submeter a programação à censura. A história do cinema conhecida através dos livros começa a se materializar através dos filmes. Nelson acompanha essa movimentação cinematográfica com especial interesse:

Era o ano de 1945 ou 1946, acabava a guerra, começaram a aparecer uns filmes diferentes [...] eu vi algumas histórias de amor, mas subordinadas a um princípio político, [...] era um cinema maniqueísta, fechado em uma ética [...]. Havia também alguns filmes de aventura, filmes de western, havia alguns atores, como John Ford [...] Havia um cinema meio escondido que os franceses foram descobrir depois, que era o filme noir. Eram filmes policiais, filmes considerados de segunda categoria do ponto de vista industrial, comercial, mas que revelavam, um pouco as questões políticas da sociedade americana [...] Havia uma outra corrente que era o cinema mexicano e o argentino com uma presença muito forte, especialmente em São Paulo [...] Era realmente isso que se podia ver<sup>161</sup>.

Febrot, compondo o quadro de formação intelectual de Nelson, assinala ainda que:

A literatura era uma grande paixão de Nelson, que devorava tudo: Dostoiévski, José de Alencar, Oswald de Andrade, Shakespeare, Euclides da Cunha (Os Sertões o impressionou muitíssimo), Jorge Amado, José Lins do Rego, livros e aventura, poesias, uma lista interminável<sup>162</sup>.

<sup>159</sup> Apud SALEM. Op. Cit. p.37; e Cinema Nôvo: Origens, ambições e perspectivas. Op. Cit., p.185.

<sup>160</sup> Cf. Entrevista concedida a José Geraldo COUTO e Alcino Leite NETO. Op. Cit. Na entrevista, Nelson relata também que saiu do Partido Comunista em 1956, quando toma conhecimento do relatório Krushév.

<sup>161</sup> Catálogo do II Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual. Op. Cit., p.50.

<sup>162</sup> Apud SALEM. Op. Cit., p.37.

Nelson complementa Febrot e revela que a sua imagem de Brasil foi vislumbrada por meio da literatura:

Muito da minha descoberta do mundo, nos anos de juventude, passou pela literatura. O Brasil, para um paulista como eu, era um mundo muito pequeno, fechado, de relações familiares, amizades...Era por meio da literatura que a gente tinha uma visão do Brasil <sup>163</sup>.

Essas afirmações somam-se a outras indicativas de que, no período de formação, momento em que o amálgama do seu pensamento estético e político se corporificou, Nelson foi um ávido leitor, incluindo-se na sua seleção os romances de Jorge Amado e Graciliano Ramos. Escritores, ambos nordestinos, o primeiro baiano e o segundo alagoano, que contribuíram para a construção do romance regionalista seguindo a tendência modernista de construir um discurso da identidade nacional e fazem vir à tona, em forte tom de denúncia, a extensão dos problemas sociais da região, ao tematizarem as mazelas do nordeste do Brasil.

O modernismo nas artes brasileiras, ao decorrer do século passado, desenrolou-se atrelado ao processo de consolidação da racionalidade capitalista moderna no Brasil <sup>164</sup>. O olhar direcionado à nação e ao povo brasileiro foi característica dos mais diferentes movimentos estéticos a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. O exame da realidade brasileira, ligado ao enaltecimento do caráter nacional do povo brasileiro, apareceria por volta de 1930 e 1940 nos romances regionalistas. Alfredo Bosi ao periodizar a história da literatura brasileira constata a abertura oferecida pelo Modernismo acerca dos problemas da nossa realidade e aponta para o momento da maturação desse debate:

a compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade... O Modernismo foi para eles uma porta aberta <sup>165</sup>.

Bosi entende que o sistema cultural posterior a 1930 não corta os seus liames com o Modernismo, resulta apenas em admitir novas configurações históricas que demandaram novas estruturas artísticas.

Jorge Amado e Graciliano Ramos são autores recorrentes no percurso fílmico de Nelson, que mais tarde viria a se consagrar através de adaptação das obras literárias desses

<sup>163</sup> Entrevista concedida a José Geraldo COUTO e Alcino LEITE NETO. Op. Cit.

<sup>164</sup> Florestan Fernandes trata o período e suas implicações sociais, políticas e culturais. Cf. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

<sup>165</sup> Alfredo BOSI. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980, p.432.

dois escritores também vinculados ao Partido Comunista Brasileiro, sendo que Jorge Amado chegou a ocupar uma cadeira na Câmara dos Deputados.

Sobre a leitura necessária de Jorge Amado nos seu período de formação, Nelson afirma:

Para a minha geração paulista, naquela vidinha medíocre de classe média – da escola, do bairro, a chuva, a imitação da Europa – ler Jorge Amado significava descobrir o Brasil. De repente, era o nosso avesso. O grande libertário. No Estado Novo, era proibido pela polícia e pela família. Ele mostrava as lutas de classe e também tinha uma proposta de educação sexual, o sexo livre<sup>166</sup>.

Também é fundamental para consolidar a sua formação a leitura dos formuladores que pensaram o Brasil e dissecaram a fisiologia do homem brasileiro: Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior, Antônio Candido, entre outros.

É o próprio Nelson Pereira dos Santos que, ao fazer um balanço fundindo as determinações do momento histórico em que se deu a sua formação e o desenvolvimento do pensamento intelectual e político do País, reivindica as suas filiações ao afirmar que os seus filmes contêm influências dos intelectuais que renderam matéria-prima para a cultura brasileira:

Meus filmes prestam algum tipo de tributo àqueles que fizeram minha cabeça, como Jorge Amado, Graciliano Ramos, os modernistas... O mais importante é que todos esses autores chamavam a atenção para o que significava ser brasileiro. Evidentemente, isso não foi tudo na minha formação intelectual. Eu vivi a juventude muito esperançosa, a juventude do pós-guerra. Acabava a guerra, chegava ao fim o fascismo no mundo, terminava o Estado Novo no Brasil... Diante desse cenário, o pensamento tinha espaço. E a presença dos partidos marxistas apontava um caminho bem luminoso... Então, aquele era um momento de se perguntar. Era um momento de tirarmos da cabeça todas as dúvidas que tínhamos. Por exemplo, era a hora de saber o que aconteceu nos anos 30 para propiciar a revolução liberal do Getúlio. Eu acabei despertando essa curiosidade pela vida brasileira. E aí apareceram respostas na forma das palavras e teorias do Gilberto Freyre, do Sérgio Buarque... Antônio Cândido vinha para nos defrontar com o futuro. Deixar em nossas cabeças a questão mais importante: mas o que é que somos nós, os brasileiros? Não sei se eles tinham as respostas. Mas foram eles que responderam primeiro... Para mim é isto: o pioneirismo. Eles foram nossos grandes mestres que me explicaram o que é ser brasileiro...<sup>167</sup>

Em 1947, Nelson entra para a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, tradicional vanguarda política do movimento estudantil, dá prosseguimento ao seu ativismo polí-

<sup>166</sup> Apud SALEM. Op. Cit, p. 40.

<sup>167</sup> Apud Rodrigo FONSECA. Op. Cit., p.17-18.

tico e é eleito presidente do Centro Acadêmico XI de Agosto, um dos principais núcleos em torno do qual a vida política universitária paulistana se aglutinava. Apesar de não ter a hegemonia do Centro Acadêmico a esquerda articulou uma composição política que lhe assegurou o cargo de Procurador, sempre ocupado por um calouro. Nelson foi eleito representando o Partido Renovador. Sobre a sua escolha pela Faculdade de Direito afirmará:

Eu não queria ser médico nem engenheiro. A Faculdade de Direito era a escola que tinha o mito da luta pelas liberdades. Ser estudante de direito significava, para mim, estar participando da vida do País, defender as liberdades<sup>168</sup>.

No ano seguinte fez vestibular para a Escola de Sociologia e Política, que logo abandonaria. Àquela altura já estava envolvido em muitas atividades relacionadas ao cinema, às artes e à política. Militância artística e política se imiscuíam imprimindo uma marca fundamental em sua trajetória em um período de profunda agitação na cidade de São Paulo, que se industrializava e acelerava a sua expansão. De alguma forma, a substituição de importações forçada pela guerra fortaleceu o desenvolvimento da indústria nacional. Essa situação repercutiu no movimento social. A nova ordem ao priorizar a redemocratização e reduzir o papel intervencionista do estado fez com que a burguesia paulista emergente, forjada no meio de prósperos industriais, geralmente imigrantes, seguisse a tendência indicada pela burguesia de países capitalistas desenvolvidos. Assim, a burguesia local reorientou a aplicação de sua energia e empenho, direcionando-os para investimentos culturais<sup>169</sup>.

Esse novo andamento alimentou a vida cultural da cidade. Nelson vivencia com intensidade o momento e passa a transitar pelos círculos culturais dinamizados. Participa das sessões do Clube de Cinema de São Paulo<sup>170</sup> e das atividades de grupos de teatro amador e experimental<sup>171</sup>, integra o Clube de Artistas e Amigos da Arte com os seus amigos artistas plásticos, Luís Ventura e Otávio Araújo. Articulando as diversas linguagens artísticas atuava em várias frentes e sentia-se cada vez mais atraído pelo espaço de discussão estética:

<sup>168</sup> Apud SALEM. Op. Cit., p.40.

<sup>169</sup> Nos anos imediatos ao pós-Guerra, são criados em São Paulo o Museu de Arte de São Paulo (1947), por Assis Chateaubriand; o Museu de Arte Moderna (1949), por Francisco Matarazzo Sobrinho, que também participaria da criação de outros empreendimentos culturais, como o Teatro Brasileiro de Comédia (1948); e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949).

<sup>170</sup> O Clube de Cinema de São Paulo foi criado em 1946, por Almeida Salles, Benedito Duarte, Lourival Gomes e Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros. Em 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho convida a diretoria do Clube para compor o departamento de cinema do futuro Museu de Arte Moderna, e, um ano depois, realiza-se um grande seminário sobre cinema no MASP. Cf. Maria Rita GALVÃO. Op. Cit., 1981, p. 28-39.

<sup>171</sup> Sobre o relacionamento entre teatro e cinema em São Paulo, estabelecido a partir das sociedades teatrais de amadores italianos, ver Maria Rita GALVÃO. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p.29-35.

A grande atividade cultural da época era o clube de Cinema de São Paulo...Eu tinha também uma relação com o teatro. Particpei do Grupo de Artistas Amadores, dirigido por Madalena Nicol, que revelou o Paulo Autran, e também do Grupo Experimental de Teatro, de Décio Almeida Prado. Essas eram atividades não ligadas ao partido<sup>172</sup>.

No final dos anos de 1940, em um ambiente em que a atividade cinematográfica é ativada<sup>173</sup>, mas em que a democracia é mais uma vez atingida<sup>174</sup> Nelson, motivado pelos ecos do I Congresso Mundial da Paz<sup>175</sup> e pela perspectiva de estudar cinema no IDHEC<sup>176</sup>, convence os amigos Otávio Araújo e Luís Ventura a realizarem uma viagem à Europa para participarem do I Congresso Mundial da Paz. Após muito trabalho e uma “ação entre amigos” juntaram o necessário para embarcarem em um cargueiro em direção ao destino traçado. Chegam atrasados, a viagem de mais de um mês não permitiu a participação no Festival, mas decidem permanecer em Paris, onde são recebidos por Carlos Scliar que apresenta os circuitos culturais da cidade aos jovens artistas ávidos para aproveitarem as ofertas que Paris poderia lhes proporcionar<sup>177</sup>. Sobre o propósito da viagem e seus resultados Nelson esclarece:

Fui para França, em 1949. Na ocasião o Institute d'Hautes Etudes Cinématographique, o Idhec, já havia fechado as matrículas, pois corria já o mês de agosto. Aí eu fiquei uns meses em Paris freqüentando a cinemateca...foi o grande curso de cinema que eu fiz. O meu professor era um pintor brasileiro residente lá. Era o Carlos Scliar...Conhecia cinema muito bem...O Carlito é que me botou para ver cinema lá. Falava sempre: “Vai na cinemateca, vê os filmes tais e tais”. Com isso, eu acabei fazendo um curso intensivo de cinema francês, com o melhor do realismo francês nos anos 30: Jean Renoir, René Clair, Marcel Carné, Jacques Becker...enfim, aquele cinema francês realista que assolou o país<sup>178</sup>.

A viagem é curta, mas fundamental para definir o horizonte de um jovem de 21 anos que decide fazer cinema em um país ao sul do equador. Ao retornar ao Brasil Nelson refaz

<sup>172</sup> Apud entrevista José Geraldo COUTO e Alcino Leite NETO. Op. Cit.

<sup>173</sup> A instalação da Vera Cruz, com a presença de Alberto Cavalcanti (cineasta brasileiro com uma brilhante carreira na França e na Inglaterra) à frente da iniciativa, é indicativa da promessa em torno da atividade cinematográfica.

<sup>174</sup> Em 1948 ocorre a cassação dos parlamentares comunistas.

<sup>175</sup> Congresso realizado em Paris, organizado pelos comunistas, que contou com a adesão de personalidades artísticas mundiais. Do Brasil registra-se a presença de Jorge Amado, Caio Prado Júnior, Arnaldo Estrela, Carlos Scliar, Vasco Prado, Cláudio Santoro, Israel Pedrosa, Jacques Danon, Zélia Gattai e Branca Fialho. Cf. Zélia Gattai. *Senhora dona do baile*. Rio de Janeiro: Record, 1985. p. 231-232.

<sup>176</sup> Institute des Hautes Etudes Cinématographique.

<sup>177</sup> Apud SALEM. Op. Cit., p.55-60.

<sup>178</sup> Apud Rodrigo FONSECA. Op. Cit., p. 26.

seus vínculos com a política, volta à faculdade de Direito e realiza o seu primeiro filme, primeiro de muitos que se seguiriam e revelaram uma vocação profissional para toda uma vida.

Helena Salem apropria-se de uma metáfora usada por Nelson para comentar a dimensão da sua formação e a permanência das referências obtidas nesse período ao longo da sua trajetória:

Para usar os mesmos termos de uma comparação que ele próprio faz muito – o cinema e a música –, essa sua formação da juventude seria como um conjunto de acordes, com os quais ele desenvolveria futuramente inúmeros temas, em múltiplos arranjos. Mudam as peças musicais, porém aqueles acordes iniciais permitem sempre identificar o som original<sup>179</sup>.

Da citação acima é possível concluir que o ambiente político e cultural que consubstanciou a sua formação deu esteio ao seu percurso. A intensidade desse momento em que formulou a sua cosmovisão, tendo como referente o País, será sempre reelaborada e revisitada em sua obra nos anos que se seguiram. Novas visadas e outros caminhos também são percorridos, mas a militância, a cinefilia, a leitura compulsiva são pistas indelévels para o jovem inquieto que segue indagando a partir do axioma apresentado pelos seus mestres: O que é ser brasileiro?

---

<sup>179</sup> Apud SALEM. Op. Cit., p. 46.

# G

---

## de Guido

Mais tarde, já no Rio de Janeiro, tive a sorte de contar com a companhia de um jovem baiano na aventura de fazer *Rio, 40 Graus*. Aprendi com ele o jeito baiano, aquele modo de ser que facilita a convivência e faz da amizade uma relação humana imperecível. Refiro-me a Guido Araújo, colega e companheiro de muitas jornadas, além da Jornada cinematográfica que reúne nesta cidade cineastas de todas as partes do mundo, em evento integrante do calendário cultural desta Universidade.

Nelson Pereira dos Santos<sup>180</sup>

Esse trabalho de *Rio, 40°* foi uma coisa importantíssima para mim (...) Havia um relacionamento, não só de amizade, mas de confiança no trabalho, naquele projeto muito grande, uma identificação total. Foi muito bom isso, e o Nelson, apesar das diferenças de idade não serem grandes, era um cara assim de fato mais maduro, com maior consciência dos problemas, e então realmente foi uma experiência muito positiva.

Guido Araújo<sup>181</sup>

Guido Antonio Sampaio de Araújo nasceu em julho de 1933 na pequena cidade de Castro Alves, sertão da Bahia, antiga fazenda Currealinho, onde também nasceu o poeta que mais tarde daria nome à cidade. Órfão de pai aos quatro anos. Vem para Salvador adolescente, já envolvido pela bruma mágica do cinema e passa a estudar no internato do Colégio Maristas.

Antes disso, na pré-adolescência, já se interessa pelas artes em geral, especialmente, pela literatura. Junto com um pequeno grupo de amigos moradores de Castro Alves, entre os quais Fernando Cony Campos – que mais tarde se tornaria cineasta por influência de Guido – cria em 1951 o primeiro núcleo de atividades culturais, chamado Clube Cultural Pedro Barros, em homenagem àquele que era também um poeta da cidade de Castro Alves e que, como o poeta famoso, havia morrido ainda jovem, porém, praticamente incógnito.

A casa da família de Guido Araújo ficava em frente ao cinema da cidade. A frequência assídua aos filmes que eram exibidos criou no jovem Guido o gosto pelo cinema: “Foi o

---

<sup>180</sup> Trecho do discurso proferido por Nelson Pereira dos Santos na Reitoria da UFBA, em 2006, ao receber o Título de Doutor Honoris Causa.

<sup>181</sup> Cf. Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit., p. 262.

filme *Ivan o Terrível*, de Eisenstein, que acendeu a chama definitiva no meu interesse pelo cinema<sup>182</sup>.

A aproximação maior com o cinema se dá aos 17 anos de idade, já estudante do Colégio Central, na ocasião em que passa a participar do Clube de Cinema da Bahia, que ficava no Corredor da Vitória, onde hoje funciona o Museu de Arte da Bahia. Ali, assistiu a célebre sessão inaugural da sua fundação, quando foi exibido o filme “*Os visitantes da Noite*”, do francês Marcel Carné. A partir desse momento o cinema categoricamente se impunha em definitivo na sua vida.

A paixão despertada então pelo cinema o leva imediatamente a decidir-se pela carreira de cineasta aos dezenove anos. Entretanto, Salvador não oferecia as condições necessárias para isso, e Guido resolve mudar-se para o Rio de Janeiro, aonde chega em 1953 e logo faz contato com Alex Viany que estava rodando o filme *Balança Mas Não Cai* num pequeno estúdio no bairro de Jacarezinho.

Foi nesse estúdio que se encontrou pela primeira vez com Nelson Pereira dos Santos, que tinha deixado a família em São Paulo e vindo para o Rio de Janeiro a convite de Alex Viany para trabalhar como diretor-assistente nesse filme de Paulo Vanderlei.

Guido logo passou a fazer movimento estudantil, militando na Federação da Juventude Democrática, onde havia um setor de cinema que ele começou a coordenar, fazendo parte também de um Clube da Crítica. Praticamente a cada semana ele convidava um cineasta ou um crítico que passava a conhecer, para discutir com os jovens estudantes interessados em cinema.

Numa dessas noites convidou Nelson Pereira e o ouviu pela primeira vez falar sobre seu projeto do *Rio, 40 Graus* que já estava com todo o roteiro elaborado, faltando, porém, o mais importante, reunir as condições para produzi-lo. Tudo isso era muito difícil naquela época, mas Nelson era um batalhador nato que não desistia facilmente de suas empreitadas. Contextualizando o período Guido afirmará:

[...] isso coincidiu exatamente com aquele período da bancarrota da Vera Cruz e de todos os estúdios de São Paulo. Havia uma certa atmosfera de desânimo no cinema brasileiro; continuava a existir apenas uma produção precária porém permanente, na base daqueles filmes que eram chanchadas...<sup>183</sup>

O interesse de Guido pelo filme levou Nelson Pereira a convidá-lo, junto com outros jovens, a participar das reuniões, nas quais o cineasta maturava e desenvolvia a estratégia de

<sup>182</sup> Apud entrevista concedida a Marise Berta.

<sup>183</sup> Apud Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit., p.260.

realização do filme, uma vez não havia recursos e que o filme só se viabilizaria pela via da adesão e do engajamento na proposta. Naquelas reuniões no bar Vermelhinho e no escritório de um amigo na rua Graça Aranha foi que se estreitou a relação entre Nelson Pereira, Guido Araújo e os outros colaboradores, dentre os quais o compositor Zé Kéti, autor da música “Eu sou o samba”, escolhida por Nelson para fazer parte da trilha sonora do filme.

O ator Jece Valadão também se incorporou ao grupo e Nelson resolveu alugar um apartamento na Lapa onde foram todos morar juntos. O fotógrafo Helio Silva, um jovem chamado Ronaldo Lucas Ribeiro (assistente de câmara) e Roberto Santos, que teve de retornar para São Paulo por problemas familiares também foram convidados. No início, as finanças garantiram a contratação de uma pessoa para os cuidados com a casa, porém, devido à escassez de recursos, as tarefas domésticas passaram a ser divididas por todos. Uns limpavam a casa, outros arrumavam e alguns cozinhavam.

Jânio de Freitas, no *Diário Carioca* de 23/10/1955, relata o dia a dia da república:

A república, “minúsculo apartamento de dois quartos, no qual se encontravam os dez habitantes republicanos, foi a “solução encontrada (...) pela equipe técnica de Rio, 40° para os problemas de ordem econômica”. É “regulada” por uma constituição própria”, com três ministérios: Educação, Higiene e Fazenda”<sup>184</sup>.

O fato de morarem juntos criou uma forte relação de amizade, cumplicidade e confiança, uma identificação marcante com aquele projeto dirigido pelo também jovem Nelson Pereira, que já era, porém, bastante consciente a respeito dos problemas relacionados à filmagem e maduro o suficiente para extrair resultados positivos daquela situação de grandes restrições em que a prioridade era a realização do filme, precarizando-se inclusive as condições de sobrevivência. A respeito da importância da experiência Guido assim se posiciona:

[...] eu acho que esse filme teve uma importância fundamental. Não só pelo significado do próprio filme, mas particularmente porque abriu uma perspectiva para os jovens – que atingiu, inclusive, o próprio Glauber Rocha – de se fazer cinema com toda a precariedade de recursos. Esta eu acho que foi a contribuição mais importante de *Rio, 40°*.<sup>185</sup>

Naquele apartamento eram realizadas constantes reuniões onde se discutia tanto as tendências estéticas quanto as questões políticas relacionadas ao cinema. De acordo com Guido, aquela foi a melhor escola de cinema que ele teve. Aquele espaço, diz ele, funcionava

<sup>184</sup> Id. Ibid, p.84.

<sup>185</sup> Id. Ibid., p.262-263.

quase como uma “célula”. Guido esclarece que não era filiado ao Partido Comunista<sup>186</sup>, ao mesmo tempo em que admite o emprego do conceito dado à palavra célula como um foco de estudo marxista - com divisão de tarefas e orientação política - o que também é feito nas reuniões mencionadas:

O que ocorre é o seguinte: Eu na realidade nunca fui de nenhum partido, nem do partido comunista. Nunca fui militante de carteirinha de partido algum. Mas, na época da realização de *Rio, 40 Graus*, de vez em quando, a gente tinha umas tarefas, e o cara que era digamos uma espécie de responsável pela gente, era uma espécie de nosso orientador político – ainda está vivo e é um grande jornalista e escritor – Moacyr Werneck de Castro, adorava a gente e compreendia certas resistências que a gente fazia. Ele compreendia porque vinha aquela ordem lá de cima de querer que a gente fosse fazer panfletagem e distribuir o jornal do partido nas favelas e esse tipo de coisa. Então, nós protestávamos, achávamos um absurdo a gente com cara de pequeno burguês subir a favela para distribuir jornal comunista.<sup>187</sup>

As filmagens de *Rio, 40 Graus* terminaram e a equipe resolveu trocar de moradia. Nelson Pereira, que já tinha dois filhos, Nelsinho e Ney, morando com a mãe, Laurita, em São Paulo, trouxe todos para o Rio de Janeiro. Hélio Silva e Zé Kéti, também, levaram as suas famílias para o novo endereço: uma ampla casa em Botafogo na esquina da Rua Real Grandeza com a Mena Barreto.

Foi nesse período em que se deu a proibição do filme e o Hélio Silva passou a manter a todos praticamente sozinho, pois, como fotógrafo, era o único a quem não faltava emprego.

Guido Araújo e Nelson Pereira tinham uma atuação mais política. Nelson, se deslocando e viajando para apresentar o filme, mobilizar pessoas em todo o Brasil, e Guido substituindo-o quando Nelson não podia ir, ou acompanhando-o.

No início de novembro de 1955, Nelson e Guido foram convidados pelo governo do Estado da Bahia e pela Assembléia Legislativa para mostrar no dia 12, o filme que havia sido proibido. A exibição foi preparada pelo Clube de Cinema da Bahia, e se deveu, sobretudo, ao esforço de Walter da Silveira<sup>188</sup>.

Logo após a campanha da liberação do filme Guido, assim como Hélio Silva, conseguiu engajar-se em uma produção como assistente de direção para ajudar nas despesas da ca-

<sup>186</sup> O Partido Comunista rotulou a iniciativa de Nelson, ao realizar *Rio, 40 Graus*, como “aventureirismo”, com o argumento de que filme popular só poderia ser feito após a revolução. A desobediência de Nelson lhe custou o rebaixamento da Comissão de Cultura do Partido para a célula da Lapa e Santa Teresa. Cf. Helena SALEM. Op. Cit., p.86.

<sup>187</sup> Apud entrevista a Marise Berta

<sup>188</sup> As condições em que ocorreu a campanha de liberação e a exibição do filme na Bahia já foram relatadas nesta tese. Cf. p.14-16.

sa. Tratava-se da comédia *Sai de Baixo*, as locações aconteciam em Marechal Hermes, no subúrbio carioca e ele saía de casa para trabalhar todos os dias às 5 da manhã, porque tinha que pegar o trem. Ele rememora as comemorações:

Foram três dias de altas comemorações na chamada mansão, e eu ficava p da vida, porque eu não podia (participar) e os amigos varavam (a noite) até de manhã; os amigos traziam bebidas, ficavam cantando aquelas músicas do Zé Kety até altas horas e quando se aproximava da meia-noite eu tinha que ir dormir. [...] Quando eu acordava, cansava de encontrar o pessoal ainda na farra e eles ficavam me gozando: *vai operário, vai trabalhar...*<sup>189</sup>

Guido Araújo, e os que moravam na “mansão”, foram despejados após nove meses sem pagar o aluguel. Nelson foi morar na praia de Icaraí, em Niterói, levando Guido como agregado. Helio Silva mudou-se para Copacabana, onde residiu até o final da sua vida, e o magistral Zé Kéti retornou a Zona Norte do Rio de Janeiro. Mas essa diáspora não desagregou o grupo, que logo se agregou no mesmo caminho, trabalhando no outro filme de Nelson, *Rio, Zona Norte*.

Foram diversas as moradias que Guido teve no Rio de Janeiro. Habitou o mesmo teto com o ator Jece Valadão e voltou a morar com Nelson, no período em que este foi convidado a ir a Paris, representando o Brasil junto com Alberto Cavalcanti no I Encontro Mundial de Cineastas.

Guido não concluiu o seu trabalho em *Rio, Zona Norte*, pois contraiu uma tuberculose, doença diagnosticada por uma namorada que era enfermeira, voltando à Bahia para se tratar. Pelo mesmo motivo, não integrou a equipe de *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1957), outro filme produzido pela mesma equipe em que Nelson assumiu a produção.

Em 1956, Nelson Pereira foi convidado para mostrar *Rio, 40 Graus* na Tchecoslováquia, onde o filme foi premiado no Festival de Karlov Vary como Jovem Realizador. Essa viagem de Nelson a República Socialista seria um embrião da ligação de Guido Araújo com aquele país.

Em 1958, *Rio, Zona Norte* já estava pronto, quando Nelson recebeu outro convite para o Festival de Karlovy Vary e determinou que, desta vez quem iria era Guido Araújo. Não havia dinheiro para bancar essa viagem, mas vários amigos e atores se prontificaram a ajudar, e até os colegas da Faculdade deram a sua contribuição.

Em seu retorno ao Brasil, Guido vem à Bahia, para o lançamento e divulgação na imprensa local do filme *Rio, Zona Norte*, também, premiado no Festival de Karlovy Vary.

---

<sup>189</sup> Apud entrevista Marise Berta.

Vim à Bahia para, na qualidade de ser o elemento baiano da Produtora Nelson Pereira dos Santos assistir o lançamento do filme *Rio, Zona Norte* em Salvador. [...] Pessoalmente estou suspeito para julgar, pois também sou interessado direto nos resultados que se obtiver. No entanto, dando um parecer sobre o trabalho realizado, sinto que houve um progresso técnico e artístico de *Rio, Zona Norte* em relação ao anterior *Rio, Quarenta Graus*<sup>190</sup>.

Nesta ocasião reforça a sua crença no cinema brasileiro:

Guido Araujo é um entusiasta do cinema brasileiro... Fala das possibilidades de um cinema sério no Brasil com tanta segurança que faz qualquer descrente como nós ter esperança de um melhor futuro para nosso cinema, no qual, por sua presteza nos trabalhos anteriores, continuará como assistente de direção do talentoso cineasta Nelson Pereira dos Santos<sup>191</sup>.

Contrariando a previsão do crítico Humberto Correia, a moira reservara outros planos para Guido, que aproveitou a estadia na Europa para tentar uma bolsa de estudos por lá e seis meses depois de voltar ao Brasil, recebia a confirmação de uma bolsa na Tchecoslováquia, para onde partiu pela segunda vez em 1959, conseguindo, além dos estudos na Faculdade Cinematográfica da Academia de Artes Musicais de Praga, trabalhar como assistente de direção nos estúdios Barrandov, em Praga, e como repórter e redator da Rádio Praga, entre 1962 e 1967. No intervalo entre essas duas viagens, a equipe da qual Guido fazia parte começou a preparar as filmagens de *Vidas Secas*.

Guido trabalhou na preparação da produção apenas na primeira tentativa de filmar *Vidas Secas*, a que resultou em *Mandacaru Vermelho*, fazendo contatos entre Nelson e Idelzildo, que havia sido colega seu no Colégio Central, e era naquela época funcionário do DNOCS (Departamento Nacional de Obras Contra a Seca). Depois disso, Guido viajou para a Tchecoslováquia, só retornando ao Brasil a passeio e, definitivamente, oito anos depois. O contato entre Guido e Nelson, entretanto, nunca foi interrompido.

Guido questiona se Nelson teria feito um filme tão bom como é *Vidas Secas* se as condições adversas, sobretudo climáticas, não o tivessem obrigado a fazer *Mandacaru Vermelho* em seu lugar, e considera que essa postergação permitiu a Nelson um maior amadurecimento, um conhecimento mais aprofundado dos problemas da região do Nordeste e de seu povo, possibilitando-lhe mostrar a realidade de sofrimento e abandono do nordestino como em *Vidas Secas* está retratado de forma tão extraordinária.

<sup>190</sup> Glauber ROCHA. *Jornal da Bahia*, 23.12.1958, Coluna Jornal de Cinema.

<sup>191</sup> Hamilton CORREIA. *Diário de Notícias*, 24.12.1958, Coluna Cinema.

A ditadura não havia ainda arrefecido – muito pelo contrário, pois o AI-5 ainda não havia sido baixado – quando Guido decidiu voltar à Bahia no final do segundo semestre de 1967, julgando considerar-se mais seguro neste Estado onde havia nascido e que, ao contrário do Rio de Janeiro onde havia sido líder estudantil com reconhecida participação política, poderia lhe permitir retomar com menos apreensão sua vida ao lado da família que havia formado na Tchecoslováquia<sup>192</sup>.

Apesar de haver começado sua carreira de cineasta trabalhando em longas metragens de ficção, Guido ao retomá-la passa a produzir documentários, sendo o primeiro deles *Mara-gojipinho*, realizado em 1969<sup>193</sup>.

Na sua volta à Bahia, antes mesmo de se engajar na produção de documentários, foi contatado, juntamente com Walter da Silveira<sup>194</sup>, por Romélio Aquino e Nelson Araújo, professores da Universidade Federal da Bahia, com o intuito de fundarem uma área de cinema. Naquela época, a UFBA tinha um Departamento Cultural e no interior dessa estrutura foi criado, em 1968, o Grupo Experimental de Cinema. Este grupo abrigou o Curso Livre de Cinema com duração de um ano e uma carga horária de quatro horas semanais. Guido Araújo assumiu as aulas práticas e Walter da Silveira as de teoria e história.

Esse grupo despertou grande interesse. A primeira turma foi enorme, demonstrando o desejo da juventude baiana e dos artistas, de um modo geral de realizar algo nesse sentido. Foi extremamente agradável aquele convívio no ano atípico e transitório<sup>195</sup>.

Guido e Walter conseguiram do Reitor da UFBA, o entusiasta professor Roberto Santos, que o salão nobre da reitoria fosse destinado, aos sábados, à exibição de filmes escolhidos, objetos de observação prévia, sendo distribuídos, na entrada, folhetos contendo uma análise escrita do filme exibido<sup>196</sup>. Os filmes exibidos eram na bitola de 16mm com projetores emprestados pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha. As cópias das películas eram cedidas pela Cinemateca do Rio de Janeiro, pela Cinemateca Brasileira de São Paulo, ou ainda, alugados na distribuidora PoliFilmes de São Paulo. As projeções contavam com um público fiel de

<sup>192</sup> Nesse país, Guido conhece Bohumila, a Mila, com quem se casa e tem dois filhos, Guido André e Milena.

<sup>193</sup> Entre as suas variadas produções cinematográficas merecem destaque *Feira da Banana*, *A morte das velas do recôncavo*, *Festa de São João no interior da Bahia*, *Exilados em sua própria terra*, *Ilhas de esperança* e *Raso da Catarina: reserva ecológica*.

<sup>194</sup> O crítico e ensaísta sempre desejou que a Universidade Federal da Bahia tivesse um curso de Cinema.

<sup>195</sup> Entrevista de Guido ARAÚJO. *O Olho da história*. Revista da História Contemporânea, V.1, n. 1, (1995). Salvador, Bahia, nov. 1995, p.196-199.

<sup>196</sup> Este feito ganha significado especial por traduzir o reconhecimento, por parte da Universidade, da natureza artística do cinema, defendida por Walter da Silveira ao longo de sua vida.

cerca de seiscentas a setecentas pessoas. Guido lembra que numa das últimas projeções, no mês de outubro de 1967, foi apresentado o filme italiano *Os companheiros* de Mário Monicelli, ocorrendo uma manifestação durante a exibição. Esse evento trouxe resultado desagradável na conturbada relação com a polícia num prenúncio dos anos de chumbo que se seguiriam no Brasil:

Durante a exibição de *Os companheiros*, com a Reitoria superlotada, ocorreu uma manifestação lá dentro. Tive que me esconder porque disseram que a polícia estava a minha procura. Como era final de ano, período de férias, suspendemos as atividades<sup>197</sup>.

Com a implantação do AI-5, torna-se impossível a realização de eventos na Universidade e as exibições de filmes são suspensas:

Em dezembro de 1968, veio o fatídico AI-5. Mesmo antes, numa das últimas exibições que realizamos já havíamos tido problemas...No ano seguinte, quando nos preparamos para reiniciá-las, sentimos que havia uma grande resistência. Realizamos apenas duas ou três sessões<sup>198</sup>..

O enfrentamento da questão se dará por meio de uma estratégia de resistência baseada no lema, recuar para avançar. É quando Guido resolve criar eventos de caráter anual, com premissas generalistas que não acarretassem em problemas, como a Mostra Retrospectiva do Cinema Baiano – que completava dez anos. Esta Mostra, apesar de ter sido realizada no turno matutino no Cine Bahia, conseguiu aglutinar o grupo que fazia cinema na Bahia e que se encontrava disperso. Este foi o primeiro embrião para o surgimento da Jornada de Cinema<sup>199</sup>.

Da Bahia, onde se estabelece desde o seu retorno definitivo ao Brasil em 1967, já envolvido com as tarefas demandadas pelo seu ingresso na Universidade Federal da Bahia<sup>200</sup>, Guido acompanha a trajetória de Nelson e mantém permanente contato com o amigo.

O vínculo entre os dois novamente irá se estreitar quando Nelson decide filmar *Tenda dos Milagres* em Salvador no ano de 1975<sup>201</sup>, filme em que Guido não chegou a trabalhar,

<sup>197</sup> Entrevista de Guido ARAÚJO Op. Cit., p. 196-199.

<sup>198</sup> Id. Ibid.

<sup>199</sup> Principal evento cinematográfico realizado anualmente em Salvador, seja pela longevidade, pelas características de fomento à produção baiana e nacional ou pelo acesso a filmografias emergentes e produções qualificadas. Criada em janeiro de 1972, por Guido Araújo, com o nome de Jornada Baiana de Curta-Metragem, ascendeu a Nordestina em 1973, a Brasileira em 1974, e transformou-se em evento internacional em 1985. Atualmente, é reconhecida como um dos festivais de cinema mais antigos e independentes do Brasil.

<sup>200</sup> Na UFBA, esteve à frente do setor de Cinema e Vídeo e fez parte do corpo docente da Faculdade de Comunicação. Em 15 de setembro de 2003, durante a 30ª Jornada Internacional de Cinema da Bahia, recebeu o título de Professor Emérito da UFBA, em reconhecimento “pela sua dedicação à formação de novas gerações de apaixonados pelo cinema e pela sua atividade de intensa pedagogia cultural e política”.

<sup>201</sup> Neste período, mais duas adaptações de livros de Jorge Amado foram filmadas na Bahia, uma brasileira e outra francesa: *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, e *Pastores da Noite*, de Marcel Camus.

mas que acompanhou a produção como o “homem de cinema da Bahia” e fez uma breve aparição (uma ponta, como ele diz) como um “professor progressista que tinha orgulho do sangue negro que corria em suas veias”.

Guido dá testemunho de como era grande o investimento de Nelson em viver com vigor a cidade e impregnar-se do seu clima: “Toda a equipe começou a viver intensamente aquela loucura e cada vez mais tem aquele ambiente baiano dentro do filme”<sup>202</sup>.

Guido ajuda também a compor a quadro de referências de *Tenda* ao lembrar como Nelson relacionava-se com os atores:

O relacionamento de Nelson com os atores era muito bom, sempre espontâneo, sem dar ordens a ninguém, deixando o ator de certa forma bem à vontade, mas por outro lado, com jeito, com habilidade, com a simpatia dele ele levava (as coisas) para onde ele queria<sup>203</sup>.

Na verdade, Nelson conseguia criar um clima de camaradagem e confiança entre todo o pessoal de sua equipe, mesmo com todas as dificuldades. E foram muitas durante a realização do filme, como por exemplo, a crise deflagrada pela saída de Jards Macalé do elenco e a decisão de optar pela dublagem sem imagem que contemplasse o elenco, basicamente baiano<sup>204</sup>. Guido prossegue relatando:

Por uma questão econômica, quer dizer, aqui (na Bahia) não tinha estúdio de som, então deslocar esse pessoal para o Rio de Janeiro ia custar uma nota, não é? Aí, ele (Nelson) partiu para aquela solução de Nagra no Nagra, ou seja, a gravação que foi feita nas filmagens serviu apenas como se fosse um som guia para posteriormente colocar o som definitivo, e isso é uma coisa muito delicada, além, é lógico, de ser mais trabalhoso para os próprios atores. É muito diferente você estar no *set* de filmagens onde você adquire uma certa naturalidade inerente ao próprio processo de filmagem, [...] mas ali no fundo do palco do Teatro Castro Alves, de maneira totalmente improvisada, você escutava o que tinha dito durante a filmagem pra tentar repetir aquilo com aquela (mesma) emoção.<sup>205</sup>

<sup>202</sup> Apud entrevista Marise Berta.

<sup>203</sup> Id. Ibid.

<sup>204</sup> Sistema aprendido por Juarez Dagoberto da Costa com os ingleses no tempo da Vera Cruz, muito utilizado em todo o cinema internacional – o wild track, son-seul, o som separado. Juarez Dagoberto da Costa esclarece: eu peguei o som-guia um tanto precário, que ele tinha feito durante a filmagem, fiz um levantamento em moviola e transcrevi da moviola para o Nagra. Fizemos toda a gravação de *Tenda dos Milagres* nesse sistema de Nagra para Nagra, dublagem sem imagem, toda lá no Teatro Castro Alves, e com os atores da Bahia, isto é, conservando o *modus falanti* do baiano, o jeito, todo aquele troço, e o filme tem esse sabor. Apud Giselle GUBERNIKOFF, Op. Cit., p. 319.

<sup>205</sup> Apud entrevista Marise Berta.

Nesse mesmo depoimento revela que, inúmeras vezes, Jorge Amado esteve presente no *set* de filmagens de *Tenda dos Milagres*, da mesma forma que Nelson Pereira por diversas vezes ia à casa de Jorge Amado, para fazer anotações, correções, trocar opiniões sobre um ou outro aspecto dos personagens. Esta informação confirma o espírito de troca e interação com a paisagem física e humana de Salvador presente na produção que mobilizou o cenário cinematográfico baiano em um período em que a produção local<sup>206</sup> seguia o seu movimento interno, no qual predominava a realização de filmes em curta-metragem:

No *Tenda* teve todo um envolvimento, a participação da mocidade, das pessoas daqui, todo mundo numa boa realmente. O *Tenda* foi dividido praticamente em duas partes. Houve uma primeira fase, que foi aquela das filmagens lá pelo Pelourinho; o Nelson ficou com a equipe morando por ali mesmo, num pardieiro daqueles, um casarão em cima da Galeria Treze, ali na Zona do Meretrício – porque todo o cenário era ali mesmo, então em termos de produção era mais prático. Depois, a segunda fase da purificação, ou seja, a produção transou um lugar genial que tem lá na Cidade Baixa, O orfanato da Ordem 3º de São Joaquim...Eles ficaram por lá filmando a região, e esse próprio orfanato, que no fundo é uma imensidão, passando a ser quase um estúdio, tem muita coisa filmada lá dentro. Então foi uma produção muito legal<sup>207</sup>.

Quanto à *Jubiabá*, declara que a sua participação se deu em menor escala, devido ao deslocamento da produção para a cidade de Cachoeira e de sua posição de direção, à frente da Jornada de Cinema que a cada ano ampliava o seu escopo e demandava um árduo trabalho:

De *Jubiabá* Nelson apenas me falava de suas complicações. Fui apenas um dia nas filmagens lá em Cachoeira e atendi alguns pedidos de Nelson para fazer alguns contactos aqui em Salvador. Sei que foi um filme problemático. O problema com os franceses acabou afetando o filme<sup>208</sup>.

Nelson não voltou a filmar mais na Bahia nem Guido no Rio, entretanto Nelson e Guido mantêm um estreito relacionamento, além de grande identificação, tanto em relação à visão política quanto à preocupação de ambos em relação ao destino do País e defesa incessante do cinema brasileiro. Essa convergência de interesses fez com que Nelson participasse

<sup>206</sup> Ao longo da década de 1970, na Bahia, há uma intensa produção de curtas-metragens na bitola Super-8. Essa produção gerou mais de 200 curtas-metragens e foi o primeiro momento na carreira de muitos realizadores que se firmaram na prática do cinema e do audiovisual, a exemplo de Edgard Navarro, Pola Ribeiro, Fernando Belens, José Araripe e outros. A pequena bitola dividiu a cena com trabalhos em 16mm e 35mm, como *O Boca do Inferno* (Agnaldo Siri Azevedo, 1974), *Comunidade do Maciel* (Tuna Espinheira, 1974) e o longa-metragem *O Anjo Negro* (José Umberto Dias, 1972). É importante ressaltar que a Jornada de Cinema foi uma vitrine para a produção do filme curto local. Foi fundamental não apenas como plataforma para a exibição dos filmes, mas como um fórum para a discussão das questões relacionadas à produção do filme de curta-metragem.

<sup>207</sup> Apud Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit., p.267.

<sup>208</sup> Apud entrevista Marise Berta.

ativamente da Jornada ao longo dos seus 35 anos de existência, estreitando cada vez mais o seu vínculo afetivo e a parceria cinematográfica com Guido.




---



---

## de História

A história, na realidade, já está pronta [...]. Há vários pensamentos também que iluminam a História.

Nelson Pereira dos Santos<sup>209</sup>

Meu projeto não se prende ao rótulo de filme histórico. Aliás, a Literatura e a História brasileiras são minhas paixões.

Nelson Pereira dos Santos<sup>210</sup>

A forma orgânica que a sensibilidade humana toma – o meio no qual ela se realiza – não depende somente da natureza, mas também da história.

Walter Benjamin<sup>211</sup>

Outros tipos de pensamento precisam substituir o ato de ver por outra coisa, apenas a história, entretanto, pode imitar o aprofundamento ou dissolução do olhar.

Fredric Jameson<sup>212</sup>

O capitalismo transnacional e o empobrecimento do Terceiro Mundo criam as cadeias de circunstâncias que encarceram os/as salvadorenhos ou filipino/as. Em sua passagem cultural, aqui e ali, como trabalhadores migrantes, eles encarnam o “presente” benjaminiano: aquele momento que explode para fora do contínuo da história

Homi K. Bhabha<sup>213</sup>

Nelson Pereira dos Santos faz parte de uma facção de artistas brasileiros atentos às interseções entre os universos da cultura e da política, extremamente marcada por uma consciência histórica aguda que traduz o seu tempo. Nunca é demais acentuar que o momento de sua inscrição na autoria cinematográfica, em que os parâmetros de sua criação são enuncia-

---

<sup>209</sup> Entrevista publicada em *O Pasquim*, nº 106, 10/04/2004, p.13-16.

<sup>210</sup> Maria do Rosário CAETANO. *Cineastas latino americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p. 92.

<sup>211</sup> Walter BENJAMIN. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Sociologia da Arte*, IV, organização e introdução de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 20.

<sup>212</sup> Fredric JAMESON. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p. 1.

<sup>213</sup> Homi K. BHABHA. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p.28.

dos, ocorre em um período em que a vida política e cultural do País estava sendo movida pela perspectiva das mudanças advindas do desenvolvimentismo e que se imaginava desaguar na ampla reforma dos projetos nacionais. Este é o horizonte que circunscreve o clima político e ideológico do País e que molda o contexto histórico de instauração da sua trajetória artística.

De *Rio, 40 Graus a Brasília 18%*, o cinema de Nelson cobre um arco extenso que abriga os mais variados temas: religião, literatura, política, luta de classes, hibridismo e descolonização. Do sertão ao litoral o artista cobre o País de imagens balizando a sua história, virando o cinema brasileiro pelo avesso, indicando a sua vocação. A atmosfera é definida na obra inaugural em que o povo brasileiro era revelado em primeiro plano, numa terna e contundente história, evidenciando na tela com extrema dignidade e lirismo a sua realidade social.

Não se pode desconhecer que nos anos 1960, no Brasil e no mundo, muitos passam a compreender que, em uma experiência coletiva com vocação revolucionária, a representação do povo não é mais traduzida por uma multidão sem nome e sem rosto ou caricatura distorcida. Ao invés disso, um novo nível de existência se configura, no qual a individualidade não é apagada, se completa pela coletividade e se afirma como sujeito da história.

A partir daí, cada filme que realiza reitera seu foco sobre as questões coletivas em que a ação e a consciência presentes na construção de seus personagens aproximam-se das experiências de grupos, de classes, de segmentos que compõem a malha humana e social do País, em um universo sempre apoiado no eixo do tempo, tende, numa perspectiva libertadora, para o inevitável acolhimento do mais fraco, do oprimido. Refletir sobre o seu cinema é perscrutar sua maneira de abarcar a história, pois Nelson é sinônimo de uma busca ininterrupta e contínua direcionada para o nosso tempo e para o nosso lugar de instalação, um país abaixo da linha do equador. Assim, sua propulsão à história se cristaliza na construção de imagens da experiência social do Brasil.

Para a compreensão dos filmes de Nelson Pereira dos Santos como produtos de determinações históricas são de extrema valia as reflexões do crítico americano Fredric Jameson formuladas em *As marcas do visível*, em que defende a idéia de que a única maneira de pensar a matéria visual é pela via da compreensão da sua emergência histórica.

A primeira linha do texto de Jameson contém uma provocação: “o visual é *essencialmente* pornográfico...sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebato”<sup>214</sup>.

---

<sup>214</sup>Apud JAMESON, p. 1.

Esta transposição faz com que o autor considere que uma das funções precípuas do filme é convocar o espectador a:

contemplar o mundo como se fosse um corpo nu...produto de nossa própria criação, algo que pode ser possuído pelos olhos e de que se podem colecionar as imagens<sup>215</sup>”.

O cinema como um dos mais importantes textos culturais do século XX invade o século XXI, ganha complexidade, materializa-se nos filmes, que em uma abordagem jamesiana, são imbuídos e perpassados por contradições. Nessa perspectiva, os filmes assumem a condição de produtos históricos através do poder de representar o mundo em imagens que direcionam o nosso olhar. Para o autor, com a ascensão das artes visuais torna-se indispensável:

uma antologia do visual, do ser como algo acima de tudo visível, com os outros sentidos derivando dele; todas as lutas de poder e de desejo têm de acontecer aqui, entre o domínio do olhar e a riqueza ilimitada do objeto visual<sup>216</sup>.

Esta formulação é para chegar à afirmação de que filmes como produto da cultura são:

Experiência física e como tal são lembrados, armazenados em sinapses corpóreas que escapam à mente racional. Baudelaire e Proust mostraram-nos como as memórias são na verdade parte do corpo, mais próximas do odor ou do paladar ...ou talvez fosse melhor dizer que memórias são, acima de tudo, recordações dos sentidos, pois são os sentidos que lembram, e não a ‘pessoa’ ou a identidade pessoal<sup>217</sup>

Jameson ao nos remeter para a zona sem fronteiras dos sentidos, que implode o tempo, o espaço e a própria identidade pessoal, reforça o poder da imagem visual, pois para ele a experiência cinematográfica é tão intensa que permite diversas analogias e aproximações, que vão dos odores do jardim da minha avó, que me trazem prazerosas recordações da infância ao sabor das madeleines, biscoitos amanteigados, sorvidos por Proust, que também o levavam a afetivas recordações infantis.

O autor, que revisita o marxismo na pós-modernidade, acredita tanto no poder das imagens que identifica na natureza do cinema em simetria com um vício que deixa suas marcas no próprio corpo. Ao identificar o cinema como importante recurso cognitivo, Jameson

---

<sup>215</sup> Id. Ibid., p. 1.

<sup>216</sup> Ibid., p.1.

<sup>217</sup> Ibid., p.1-2.

oferece uma chave não só de tradução do mundo, mas passível de estabelecer estratégias de conhecimento e nele interferir, por meio dessa linguagem, justificando assim as imagens cinematográficas como parte do processo social que nos integra. Para isso, situa historicamente o cinema tanto na sua dimensão estética quanto tecnológica<sup>218</sup>.

A dimensão estética do cinema é perpetrada, segundo Jameson, em toda a sua extensão, pelos acontecimentos históricos e sociais:

Uma estética do cinema seria não apenas indistinguível de sua ontologia; seria também social e histórica do começo ao fim, exatamente através da mediação da própria forma, desde que se leve em conta a historicidade da percepção (e dos mecanismos em que é registrada, bem como dos registros)<sup>219</sup>.

Jameson localiza historicamente o cinema no seio de uma civilização tecnológica, ambiente em que adquiriu o caráter de cultura de massa, situação sublinhada anteriormente por Walter Benjamin e seus pares da Escola de Frankfurt.

No decorrer do século passado o cinema floresceu como cultura de massa, em um dado estágio das economias capitalistas, no qual a cultura passa a ser uma força que opera a mediação simbólica na sociedade, inclusive nos níveis de representação política e ideológica.

No momento em que “tudo que é sólido desmancha no ar”<sup>220</sup>, tudo perde continuidade e se estilhaça, esta é a dimensão dada pelo moderno mundo capitalista que faz com que os produtos culturais, transformados em mercadorias, circulem no mercado e, conseqüentemente, sejam consumidos em contextos culturais diversos e estranhos ao que deu ensejo a sua produção.

Neste contexto, em que ocorre um andamento vivo do processo de reificação<sup>221</sup>, Jameson aponta para importantes mudanças que atingem os sentidos e irão refletir na forma de

<sup>218</sup> Parece-me apropriado fazer uma menção a Walter Benjamin, ao tratar da estética e técnica cinematográficas em um a perspectiva histórica, por algumas razões. A primeira delas prende-se ao fato de que seu pensamento lança luz sobre uma nova compreensão da história humana. A segunda, por ser Benjamin inspirador da Escola de Frankfurt – grupo de filósofos e cientistas sociais de tendência marxista, que se encontraram no final dos anos 1920 e cunharam as expressões Indústria Cultural e Cultura de Massas. Uma terceira razão diz respeito ao seu ensaio, publicado em 1936, A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Nesse texto, Benjamin discute as novas potencialidades artísticas e políticas decorrentes da reprodutibilidade técnica. A cópia seriada faz desaparecer a aura da peça única, e por isso sagrada. A reprodutibilidade libera a arte para novas possibilidades, tornando o seu acesso mais democrático e permitindo-lhe contribuir para uma politização da estética, ao contrário da estetização política, característica dos movimentos totalitários e fascistas que aconteciam simultaneamente ao período em que o texto foi produzido. Ainda neste texto, Benjamin destaca um importante aspecto, ocorrido nos domínios da percepção, que passa a atender novas demandas e que teve no cinema o seu melhor campo de experiência.

<sup>219</sup> Apud JAMESON. Op. Cit., p. 3.

<sup>220</sup> Referência à obra do professor norte-americano e ensaísta, Marshall Berman. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo Companhia das Letras, 1987.

<sup>221</sup> Expressão empregada nas ciências sociais para designar a fragmentação ocorrida no seio da sociedade moderna capitalista.

ver o mundo através de uma nova percepção: a cinematográfica. Essas mudanças atingem o aparelho sensorial do homem e promovem um novo ordenamento dos sentidos. Assim, a percepção cinematográfica ganha uma dimensão histórica porque vem à tona em um contexto no qual as novas tecnologias alimentam e são retro-alimentadas por esse tipo de percepção. Com isso, o autor nos leva para além do conteúdo e da forma, remetendo-nos às condições históricas que permitiram o surgimento do cinema e das tecnologias que sustentaram a sua produção.

Da lavra dos dispositivos teóricos propostos por Jameson para entender a dimensão histórica do cinema pode-se extrair que a sua aplicação no debate que se substancializa no cinema brasileiro encontra ressonância ao se referir à reação dos países que não dispõem de tecnologia arrojada e passam a considerar suas imperfeições como traço característico da afirmação da sua cinematografia, alimentando a discussão que existe acerca da qualidade e da expressão da imagem, dessa forma acata a carga de sentido que impregna o termo imperfeição a partir do contexto que o gerou, colocando-o no âmbito do problema da estética terceiro-mundista:

Um certo modelo de sobredeterminação é de fato proposto pelos teóricos do cinema terceiro-mundista... A perfeição técnica da imagem (que se tem a tentação de identificar ao pós-modernismo do Primeiro Mundo) é vista explicitamente como um conotador de economias capitalistas avançadas, sugerindo que uma política estética terceiro-mundista alternativa tratará de transformar seu próprio cinema imperfeito em uma força e uma opção, um sinal de sua origem e conteúdos diferentes<sup>222</sup>.

Essa afirmação nos ajuda a compreender a experiência de estéticas, como a identificada na obra de Nelson Pereira dos Santos, que apresentam propostas que privilegiam a construção do Homem e da História em meios híbridos, enfrentando as contradições e ambivalências que constituem a própria estrutura da subjetividade humana e seus sistemas de representação cultural.

Assim, Jameson acrescenta mais um dado para o estabelecimento das condições advindas do rebatimento histórico na compreensão das diferentes possibilidades da produção cinematográfica: o sujeito, o autor cinematográfico.

É através de suas escolhas que o cineasta produz sentidos e cria significados para o mundo, por meio de uma linguagem pessoal.

Estendendo-se a noção de escritura, utilizada na literatura, ao campo cinematográfico pode-se falar na escritura fílmica de determinado escritor, tal como foi definido por Roland

---

<sup>222</sup> Apud JAMESON. Op. Cit., p.147.

Barthes, como um ato de solidariedade histórica, uma manifestação do criador com a sociedade:

Não é dado ao escritor escolher sua escritura numa espécie de arsenal intemporal das formas literárias. É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um determinado escritor [...] A escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança<sup>223</sup>.

Da mesma forma o cineasta, assim como o escritor, ao manipular a matéria bruta do seu trabalho, realiza um movimento de escolhas que extrapolam ao domínio da linguagem e ambos estão sujeitos a influências de outras ordens, como as sociais, econômicas, políticas e culturais. Essas variáveis agem dentro de um discurso e evidenciam a visão de mundo do cineasta e fazem com que o ato de criação, portanto, nunca se encontre apartado do resto do mundo e se aproxime das suas identificações mais imediatas.

Neste ponto, retoma-se a colocação de Nelson na abertura da letra H: “A história, na realidade, já está pronta, e com vários pensamentos que a iluminam”. E, especula-se sobre o seu sentido em um momento em que o fenômeno da cultura e, por consequência da produção da imagem, sofre abalo nas suas noções de sujeito, autoria, produção e discurso. Essas questões levantadas são inseridas na problemática de um país da periferia, que foi alvo de um processo colonial e enfrenta as determinantes do seu diálogo com a globalização. Colocando-se a questão nesses termos, e levando-se em conta a estratégia do posicionamento da borda, do interstício da criação do entre-lugar<sup>224</sup> como resistência e negação da autoridade instituída, compreende-se o ponto de vista de Nelson e a história no seu *devoir*, como fonte modeladora das percepções do mundo, promovendo a mediação formal do jogo dialético em terreno de diferenças onde os signos da cultura passam a ser apropriados e re-historicizados traduzindo as identidades culturais na própria diferença cultural, produzindo releituras e discussões, oportunidade de revisitação da história social, cultural e política do País.

---

<sup>223</sup> Roland BARTHES. *Novos Ensaios críticos/O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, p. 125.

<sup>224</sup> Homi K. BHABA. Op. Cit. A partir do conceito de hibridismo, o crítico indo-britânico propõe o lugar da cultura como o entre-lugar que, por resultar do confronto de dois ou mais sistemas culturais, é capaz de estabelecer uma mediação entre o pensamento crítico e a prática política. Utilizando noções como “deslizamento” e “fluidez”, Bhabha expõe a incapacidade colonialista de produzir identidades fixas, chamando a atenção para o que, se à primeira vista parece ser reprodução/imitação, termina por revelar-se uma forma de resistência.




---



---

## de Invenção

Minha forma de fazer filmes é tentar comunicar o que está se passando dentro do personagem [...]. seu pensamento, seu sentimento.[...] Também filmo pensando sobre possíveis alterações na estrutura e narrativa. Ou seja, eu filmo com grande liberdade.

Nelson Pereira dos Santos<sup>225</sup>

A liberdade é uma possibilidade de escolha.

Edgar Morin<sup>226</sup>

Eu gostava de quase todo mundo que me fazia perceber quem diabos estava fazendo o filme...Porque diretor é quem conta a história, e deve ter o seu próprio método de contá-la.

Howard Hawks<sup>227</sup>

A maior parte das boas coisas no cinema acontece por acidente.

John Ford<sup>228</sup>

Nelson Pereira dos Santos, um inventor humanista, com uma maneira sincera, doce, sensível de ver a realidade e de criar personagens verossímeis, que passam ao espectador a sensação de que está diante de uma pessoa viva e nesse sentido realiza a plenitude do cinema.

José Tavares de Barros<sup>229</sup>

---

<sup>225</sup> “My way of making movies is to try to communicate what’s going in inside the character [...] the thought, the feeling [...] I also film by thinking about possible alterations in structure and plot. So I film with great freedom”. Cf. Interview Gerald O’GRADY (1995). Op. Cit., p.122-144.

<sup>226</sup> “Una libertad es una posibilidad de elección”. Edgard MORIN. *Especial Avizora*. Antropologia de la libertad, p.1.

<sup>227</sup> Peter BOGDANOVICH. *Afinal, quem faz os filmes*. São Paulo: Companhia das Letras 2000. p. 22-23.

<sup>228</sup> Apud Peter BOGDANOVICH. Epígrafe.

<sup>229</sup> Apud Entrevista concedida a Marise Berta, em set./2004.

O que é invenção? Como ela se manifesta? Qual a sua substância?

No seu sentido etimológico a invenção é a imaginação produtiva ou criadora, uma espécie de ordem interna à qual não se pode insurgir, capaz de engendrar a concepção de algo novo, inusitado. Aptidão especial para conceber. O seu reconhecimento se dá quando ela se torna uma condição existencial absoluta, quando é genuína e não deixa espaço para considerações de oportunidade e conveniência. A invenção é imiscuída em um terreno complexo, uma mistura que sintetiza todas as experiências vividas, memórias, intuições, eventos casuais e circunstâncias concretas. É impossível estabelecer com precisão o momento do seu florescimento, assim como é impossível analisá-la na variedade de seus componentes.

Enquanto substantivo feminino singular sua acepção é ligada à faculdade de dar existência ao que não existe, dar nova forma ao já existente ou aperfeiçoar o que já existe. A sua acepção é estendida no plural quando assume importância e significação mais amplas, passando a dizer respeito às grandes descobertas da humanidade.

O cinema tem como matéria recorrente na sua historiografia a ontológica divisão, na sua origem, entre a fidelidade ao real e a magia da invenção. Na divisão de apostas dos seus pioneiros, em Lumière, a realidade e em Méliès, a invenção. O cinema trilhou, relativamente, um rápido caminho, se o comparamos à maturação de outras manifestações artísticas, para implantar-se no imaginário contemporâneo, sendo, talvez o gerador deste imaginário.

Herdeiro direto da fotografia, o novo meio de expressão, trouxe consigo a marca do real como sinal de nascença:

Todo filme é uma sucessão de reproduções fotográficas, e uma foto (não importa o que você faça com ela) é sempre algo que já existiu, que, em certo momento específico, foi real<sup>230</sup>.

A marca do real, possibilidade de captar o mundo tal qual ele nos apresentava, trazia ainda o movimento do mundo. O cinema como fotografia que se realizava no tempo, arrastava consigo uma indicialidade até então procurada, mas não encontrada no universo das imagens. Nem o Renascimento<sup>231</sup>, no auge da sua perfeição representativa, trazia em si as marcas do mundo, os sinais de uma realidade que aderiam como pegadas ao olho da câmara.

<sup>230</sup> Jean-Claude CARRIÈRE. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 57.

<sup>231</sup> Pierre Francastel traça um panorama da arte no século passado, abordando o seu percurso. Para ele, torna-se importante definir o espaço plástico que pretendeu ser o *espaço*, ou a forma correta de representar o mundo, que foi do Renascimento até o início da sua destruição, passando do Romantismo ao Impressionismo, e os caminhos que levaram à criação de uma nova dimensão espacial, inaugurada no princípio do século passado com as vanguardas artísticas. Cf. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Inscriver a relação de pertença do real no surgimento do cinema é entendê-lo também na sua dualidade inicial e que esse caráter de verdade foi um dos fatores que menos contribuíram para a transformação dessa autenticidade em instrumento de cognição, ou seja, na sua transformação em arte.

O cinema foi rapidamente mostrando como transformava a realidade em imagens particulares. Foi aprendendo a caminhar com seus próprios meios que se afirmou como arte e desenvolveu padrões narrativos. O cinema narrativo clássico seguiu a linearidade a partir da sua afinidade com a literatura. Este cinema transformou-se em eficiente diversão de massa, dominando os mercados pela sua facilidade de penetração e leitura. No entanto, para além da representação da realidade, desenvolveu-se outro tipo de cinema, disposto a subverter o realismo com as invenções do imaginário expresso através da poética do realizador.

Recorrer ao passado do cinema para abordar um cineasta contemporâneo, moderno, é isolar um fragmento embrionário constitutivo da tríade imagem/linguagem/tempo, como forma de reconhecer e não desconsiderar o desenvolvimento de toda a discussão produzida tanto pela história quanto pela teoria do cinema neste extenso período. Constituindo-se assim uma moldura para apresentar os meios de expressão cinematográfica disponibilizados pelo artista na sua criação cinematográfica.

Nesse sentido, a acepção invenção abrange a práxis de cineastas que ajudaram a construir um inventário imagético acumulado no primeiro século das imagens em movimento. Entender o cinema como uma linguagem complexa com laços intrincados entre a poética do criador cinematográfico e os seus processos de produção, torna possível traçar princípios que admitem uma marca pessoal na realização cinematográfica que permite que se coloque a discussão para além da sua tradicional dicotomia entre arte e indústria e possa se extrair do cinema sua essência enquanto linguagem poética, capaz de conjugar características de expressividade e comunicabilidade.

No moderno cinema brasileiro, a expressão “invenção” foi empregada por Jairo Ferreira<sup>232</sup>, ao indicar os momentos de maior ousadia a partir do ponto de vista de sua margem, para quem:

A fase mais rica do cinema brasileiro não é a do Cinema Novo, mas essa que veio em seguida e perdura até hoje. Essa é a fase mais interessante porque está baseada na invenção, na poesia, na metáfora, no trabalho de criação avançada, peculiaridades do cinema nacional que, justamente por não ter uma infra-estrutura, possibilita esse descompromisso com e em relação à indústria. Em lugar de experimental, eu prefiro falar em invenção e aventura<sup>233</sup>.

<sup>232</sup> Jairo FERREIRA. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonad: Embrafilme, 1986.

<sup>233</sup> Carlos Alberto MATTOS. *Walter Lima Júnior, Viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 225.

Jairo Ferreira inclui Nelson Pereira dos Santos na sua “pequena galeria de talentos”, ou seja, no rol de artistas em que ele destaca o “processo criativo” e a “sintonia visionária”:

NELSON PEREIRA DOS SANTOS – João Luiz Vieira interpretou o que eu achava & não expressava: *Fome de Amor*(1968) é que é o melhor deste grande cineasta mais famoso por *Rio, 40 Graus* (1955), *Boca de Ouro* (62), *Vidas Secas* (63), *Memórias do Cárcere* (84)<sup>234</sup>.

Esta colocação dá conta de um viés da obra de Nelson, pois o rótulo de *underground* não lhe caberia no conjunto de sua obra, seja pelos procedimentos narrativos adotados seja pelos mecanismos de produção percorridos. No entanto, é sintoma do seu processo criativo. Justamente a partir do exemplo de *Fome de Amor*, filme em que excluiu tudo que parecesse característico, abandonando a relação dinâmica “personagens típicos vivendo situações típicas”, permitindo a presença do inesperado, que Nelson, em entrevista dada a Gerald O`Grady, responde às indagações sobre os elementos de composição de seus filmes, do seu processo de invenção/criação, que associa aos conceitos de improviso, imaginação e liberdade:

Todos os meus filmes são cerca de 50 por cento um roteiro que encontrei, escrevi, imaginei, roteirizei, etc., e os outros 50 por cento são improvisação. Eu acho que a improvisação sempre acontece em meus filmes, mesmo desde o primeiro que tinha um roteiro muito rigoroso, onde tudo era muito bem definido, como o roteiro de ferro de René Clair. Mesmo com aquele roteiro, eu ainda conseguia improvisar. A improvisação está presente em meu trabalho devido à minha educação; isso inclui os documentários, onde se deve inventar um bocado também. O documentário não tinha um roteiro, assim eu tinha muita liberdade, e também tinha bastante espontaneidade na localização da câmera. Essa foi a experiência que adquiri do documentário e de *Rio, 40 graus*, meu primeiro filme, que tinha um forte aspecto de documentário e que foi basicamente filmado na locação, com poucas exceções. Muitas vezes a filmagem demandava soluções rápidas por causa da luz, assim eu era sempre obrigado a improvisar.

*Fome de amor* (1967) é um exemplo de improvisação total, o exagero da improvisação. Na verdade, não tem roteiro.... Quando iniciei o primeiro dia de filmagem, eu não sabia o que ia filmar. Fiz uma tomada com um piano em cima de um *ferry* no meio do mar. Eu não poderia deixar de registrar essa imagem. Durante *Fome de amor*, fiz minha primeira viagem aos Estados Unidos e entrei em contato com a produção *underground*. O ano era 1966. Tudo estava em grande tumulto – a guerra no Vietnam, jovens queimando seus registros de alistamento, drogas, protestos nas universidades, e jovens prontos para lutar. Era um momento em que era necessário quebrar convenções e efetuar um determinado rompimento. Assim, *Fome de amor* é o filme mais livre que eu já fiz.

<sup>234</sup> Apud Jairo FERREIRA. Op. Cit., p. 207.

O que eu tinha de fazer todo dia era escrever para os atores. Eu não tinha um roteiro para o filme inteiro. Eu tinha de construir a história enquanto estava sendo filmada. [Alexandre] Astruc<sup>235</sup> disse que a câmera é como uma pena. Escrever com a câmera é o que fiz em *Fome de amor*. Havia várias condições que eu tinha que respeitar, entre elas, os atores – Leila [Diniz], Arduíno [Colasanti], Irene Stefânia, Paulo Porto – que já estavam contratados – e também a locação – Angra dos Reis, o mar, as ilhas. Eu tinha de combinar não importa o que viesse à minha imaginação com esses elementos fixos. As variáveis vieram de minha imaginação; as constantes eram os atores.<sup>236</sup>

Nelson inicia o seu longo depoimento definindo em percentuais igualitários, meio a meio, os ingredientes da receita de seus filmes, destinando: cinquenta por cento para elaboração e a outra metade para o improviso. Essa precisão aritmética, de princípio salomônico, é logo abandonada e, ainda no primeiro parágrafo, admite a mescla que acata o improviso, mesmo nas experiências mais rigorosas em que utiliza práticas narrativas esquemáticas, como as do início de sua carreira, em que se realiza como um narrador de histórias e seu cinema é um cinema de roteiro. Isso se evidencia no traquejo com o enquadramento dos planos, na tranqüilidade na colocação da câmara e na manipulação fácil do plano ao contraplano que

<sup>235</sup> O romancista e cineasta Alexandre Astruc preparou o terreno para a concepção de autor no cinema, com o seu ensaio *Birth of a new avant-garde: The camera-pen*, originalmente publicado em *Écran Français*, n.144, 1948, incluído posteriormente em Peter GRAHAM (Org.). *The new wave*. Londres: Secker and Warburg, 1969, p.17-23. Nesse ensaio, sustentou que o cinema estava se transformando em um novo meio de expressão análogo à pintura ou o romance. O cineasta, afirmava Astruc, deveria ser capaz de dizer “eu” como o romancista ou o poeta. A fórmula da *camera stylo* (“camera-caneta”) valorizava o ato de filmar. O diretor não era mais um mero serviçal de um texto preexistente (romance, peça), mas um artista criativo de pleno direito. Cf. Robert STAM. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003, p.103.

<sup>236</sup> “All my films are about 50 percent a script which I came up with, wrote, imagined, scripited, etc., and the other 50 percent *The Road of Life* is improvisation. I think that improvisation always happens in my films, ever since the first one that had a very rigorous script, where everything was very well defined, like René Clair iron script. Even with that script, I still managed to improvise. Improvisation is present in my work because of my education; this includes the documentaries, where one must invent a lot as well. The documentary didn’t have a script so I had a lot of liberty, and it also a lot of spontaneity in the placement of the camera. This was the training that: I got from the documentary and from *Rio, 100 Degrees*, my first film, wich had a strong documentary aspect to it and which was basically filmed on location, with a few exceptions. Many times the filming demands rapid solutions because of the light, so I was always obliged to improvise.

*Hunger for Love* (Fome de Amor, 1967) is an example of total improvisation, the exaggeration of improvisation. Really, there was no script. When I began the first day of shooting, I didn’t know what I was going to shoot. I shot a take with a piano on top of a ferry in the middle of the ocean. I couldn’t not shoot this image. During *Hunger of Love*, I made my first trip of the united States and I came in contact with underground production. The year was 1966. Everything was in the great turmoil-the war in Vietnam, young people burning their draft cards, drugs, protests at the universities, and the young people ready for a fight. It was a moment in which it was necessary to break with convention and to bring about a definite break. So *Hunger of Love* is the freest film I ever made.

What I would do every day was write for the actors. I didn’t have a script for the whole film. I would make up a story as it was filmed.(Alexandre) Astruc said that camera is like a pen. To write with the camera is what I did with *Hunger of Love*. There were several conditions I had to respect, among them, the actors – Leila (Diniz), Arduíno (Colasanti), Irene Stefânia, Paulo Porto-who were already under contract-and also the location-Angra dos Reis, the sea, the islands. I had to combine whatever came into my imagination with these fixed elements. The variables came from my imagination; the constants were actors”. Cf. Interview Gerald O’GRADY. Op. Cit., p.124-125.

instrumentalizam uma estrutura profundamente sofisticada construída desde o roteiro e que a montagem transparente, eficientemente disfarçada pelo corte em movimento, completa.

É nessa fricção entre o realismo, que marca as suas duas primeiras realizações e que retomará em outros filmes, a narrativa convencional e experiências radicais com a linguagem, que Nelson segue constituindo seu processo criativo, captando ou criando mundos.

Martin Scorsese, em uma entrevista concedida a Laurent Tirard, publicada em um livro que tem como objetivo clarificar o modo como os filmes são feitos a partir da experiência dos diretores, afirma que no cinema de hoje cada plano é uma experiência em si; recorre ainda a Godard para fincar os dois pilares de sustentação da linguagem cinematográfica (Griffith para o cinema mudo e Welles para o cinema falado), reconhecendo a necessidade da sua (re) invenção:

Hoje os cineastas sentem que precisam se renovar e fazem o que podem para descobrir uma nova linguagem. Utilizam sempre os planos próximos, os planos abertos etc., mas não necessariamente da mesma maneira. E às vezes é a maneira como eles associam os planos uns aos outros que lhes permite criar novas emoções, ou pelo menos novas maneiras de comunicar essas emoções<sup>237</sup>.

Afirmando-se como cineasta que comunica emoções com propriedade, essa faculdade é aqui entendida pela sua capacidade de encontrar soluções e formas de sustentação renovadas que lhe permitiram atravessar a uma sucessão de conjunturas duramente adversas com soluções originais e vontade de produzir. Isso se torna possível pelo conhecimento da tradição em que está inserido, que o leva a formular um projeto de cinema que tem espaço aberto, incondicionalmente, para novas possibilidades de experimentação. Essa sua disponibilidade para criar com liberdade imprime sua assinatura, sua marca pessoal, conferindo aos seus filmes atributos artísticos, que os levam a sobreviver mais longamente à prova do tempo.

O crítico e professor da UFMG José Tavares de Barros<sup>238</sup> recorre ao conceito de *mise en scène*<sup>239</sup> e de montagem para tratar da especificidade criativa cinematográfica de Nelson, enfatizando o seu pleno domínio da estrutura dramática, manejo da linguagem e liberdade para criar:

<sup>237</sup> Laurent TIRARD. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 22.

<sup>238</sup> Cf. José Tavares de Barros. *O Código e o texto* (Da teoria do cinema à análise do filme Tenda dos Milagres, de Nelson Pereira dos Santos). Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte, 1980; e José Tavares de BARROS. *A imagem da palavra, texto literário e texto fílmico*. Tese apresentada à Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 1990.

<sup>239</sup> Andrei Tarkovski define e dá sentido à *mise-en-scène* cinematográfica, afirmando: “No cinema como sabemos, *mise en scène* significa a disposição e o movimento de objetos escolhidos em relação à área de enquadramento. Para que serve? A resposta dificilmente será outra: serve para expressar o significado do que está acontecendo”. Cf. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.84-85

O forte em Nelson é o domínio do que os franceses chamam de mise en scène e da montagem... Nelson vai sair do realismo, como em *Fome de Amor*, por não querer se prender a um gênero e por ser uma pessoa ciosa de liberdade<sup>240</sup>.

A posição de Barros é preciosa, demonstra a concepção de um pesquisador da obra do cineasta, e encontra correspondência no que o cineasta afirma sobre o seu método de trabalho. A designação cineasta é utilizada em simetria com o entendimento de Jacques Aumont: como cidadão reconhecido por uma instituição, por um projeto pessoal ou porque inventa formas<sup>241</sup>.

Nelson condensa o seu processo de trabalho, reiterando o espaço sem limites para a sua criação, demonstrando reagir bem à tensão a que o diretor é constantemente submetido entre, de um lado, o fato de saber precisamente o que quer – e de fazer tudo para obter o resultado pretendido – e, de outro, o fato de estar pronto para mudar tudo de acordo com as circunstâncias:

O que precede meu trabalho com a câmera é a edição. Quando estou escrevendo é comum eu pensar na edição e quando estou filmando, também estou trabalhando, paralelamente, em meu projeto de edição. Todo o meu trabalho de câmera é estruturado pensando sobre o que será possível fazer na edição e quais as mudanças em linguagem, expressão e narrativa que irei executar. Também filmo pensando sobre possíveis alterações na estrutura e na narrativa que possam ser incorporadas na edição. Não há imposição, determinação. E eu filmo com grande liberdade. Minha câmera é muito livre; eu filmo um movimento, e então na minha cabeça eu apago aquele movimento. Não vai ser aquilo quando editado. Eu trabalho com uma estrutura muito bem planejada para cada seqüência, mas estou sempre pensando em outras soluções possíveis. Não estou fechado para outras possibilidades fora das que foram planejadas<sup>242</sup>.

Quanto às escolhas que faz em relação ao posicionamento da câmera, da sua alternância entre objetividade e subjetividade, Nelson responde à questão fundamental de todo autor cinematográfico, exemplificando com os filmes o papel destacado que a câmera ocupa no tipo de informação que quer transmitir – onde é preciso colocar a câmera para permitir que o plano mostre o que deve ser mostrado, o que o diretor deseja mostrar para dar ao plano uma perfeita potência dramática:

<sup>240</sup> Entrevista concedida a Marise Berta, em 12 set./2007.

<sup>241</sup> Jacques AUMONT. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papyrus, 2004, p.9.

<sup>242</sup> Entrevista concedida a Marise Berta, em set./2004.

Eu crio uma realidade com meus atores e minha câmera filma aquilo como se fosse a verdade, como se toda a ação fosse realidade. A câmera adquire uma distância quase documental. Esse foi o caso em *Como era gostoso o meu francês* (1972). Muita gente acha que os índios eram reais, que a oca e tudo mais era real, porque a câmera tinha aquele distanciamento de um estrangeiro, de alguém que chega para observar, um antropólogo, um etnólogo, ou um repórter, um jornalista, um espectador. *Rio, Zona Norte* não é assim. Ele tem essa dualidade de documentário quando a polícia chega e o cara cai do trem; estes são os intervalos entre as lembranças do herói, que está em coma.... Quando o filme segue o personagem central, é uma câmera íntima; está vivendo seu completo universo psicológico.

Em *O amuleto de Ogum* (1975), a câmera é crente. Ela acredita; não é uma câmera documental. Está em concordância com todo o universo da religião popular, do herói, do corpo fechado. É cúmplice. Ela acredita naquilo, ela acredita em tudo, ela não tem uma visão distanciada. *A estrada da vida* (1981) é bastante distanciada, mas muito delicada – isto é, tem um ponto de vista muito delicado. É muito simpática; aceita o que acontece, mas não chega ao ponto de ser cúmplice. Mas tem um ponto de vista que é muito importante. *A estrada da vida* não tem nada de documentário, mas a câmera está num lugar que os personagens gostam, ou onde eu imagino que os personagens gostariam que estivesse. Eu forneci o chão para os personagens, eu os servi nesse sentido, assim eles puderam contar suas próprias histórias. Em [*Memórias*], a câmera está ligada à inteligência dos personagens, situada em relação a eles. Ela é sempre muito ágil, muito interessada, curiosa, observando muitos personagens, gestos que são simbólicos do personagem principal. A posição da câmera é determinada pelo que o personagem está pensando... Poucos filmes foram feitos inteiramente com uma câmera subjetiva<sup>243</sup>

Ao definir a sua câmera Nelson estabelece o lugar da sua fala, o seu campo de pertencimento, ou seja, fala do que conhece ou quer conhecer. Seus filmes são feitos a partir de temas ou de assuntos em relação aos quais se sente implicado por lhe concernir diretamente. Esse conhecimento o ajuda nas escolhas dos vários níveis e ordens que a feitura de um filme demanda.

---

<sup>243</sup> “I create a reality with the actors and my camera films that as if it were the truth, as if all the action were reality. The camera has a quasi-documentary distance. This was the case in *How Tasty Was My Little Frenchman* (*Como era gostoso o meu francês*, 1972). So many people thought that the Indians were real, because the camera had that distance of a foreigner, of someone who arrived to observe, an anthropologist, an ethnologist, or a reporter, a journalist, an onlooker. *Rio, Northern Zone* is not like this. It has this duality of a documentary when the police arrive and the guy falls of the train; these are the intervals between the flashbacks of the hero, who’s in a coma. When the film follows the central character, it’s an intimate camera; it’s living his whole psychological universe. In *The Amulet of Ogum* (*O amuleto de Ogum*, 1975) the camera is a believer. It believes; it’s not documentary camera. It is in agreement with the whole universe of popular religion, of the hero, of the closed body. It’s an accomplice. It believes in that, it believes in everything, it doesn’t have a distanced view. *The Road of Life* (*Estrada da Vida*, 1981) is also very distanced but very tender—I mean, it has a very tender point of view. It is very sympathetic; it accepts what happens, but it doesn’t get to the point of being an accomplice. But it has a point of view that is very important. *The Road of Life* has nothing documentary-like about it, but the camera is in a place that the characters like, or that I imagine the characters would like it to be. It gave the floor to the characters, I served them in this sense, so they could tell their own story. In (*Memoirs*), the camera is linked to the intelligence of the character(s), placed in relation to (then). It’s always very agile, very interested, curious, observing many characters, occurrences that are symbolic of the main character. The position of the camera is determined by what the character is thinking. Few films have been made entirely with a subjective camera”.

A opção de manter os extensos depoimentos de Nelson Pereira dos Santos é uma tentativa de situar a invenção criadora a partir do ponto de vista do autor, da sua busca, das tomadas de posição que conformam o seu processo. Este processo é verificado nas apostas feitas por Nelson na constituição da sua criação em que compatibiliza os acontecimentos inerentes aos terrenos da invenção, do improvisado, do improvável, da imaginação, da inspiração e do intelecto.

Assim, o deslumbramento de Nelson faz com que a invenção, o improvisado, o improvável, a imaginação e a inspiração sejam instrumentos para imersão no intelecto, na razão, pois tudo é produto do seu imaginário social<sup>244</sup>, terreno em que não cabe dicotomia entre imaginar e racionalizar.

Esta não é uma “receita” prescrita, como me respondeu sorrindo quando lhe indaguei sobre seu processo de invenção criativa: você quer saber a minha receita? Porém, para Nelson, os acontecimentos imprevistos servem como elementos de inspiração, fazem parte da sua dinâmica, que é processual. A realidade transfigura-se a si própria pela ocorrência do improvável, o qual, quando se dá, expande os limites do possível e atinge a vida que está ao redor da câmera, levando-a para dentro do filme, e que no final, torna um plano ou uma cena completamente fantástico, validando a magia do cinema.

---

<sup>244</sup> Cf. Gilbert DURAND. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, Editora da USP, 1998. Nessa obra, o autor aborda a dimensão do simbólico e aponta para um caminho de conciliação entre a razão e a imaginação.



## de Jorge Amado e Jubiabá

O que é admirável na obra de Nelson é que ele se aprofunda cada vez mais no sentido da realidade brasileira, da evolução da consciência brasileira. [...] Desde o seu primeiro filme ele manteve uma consciência política, ao mesmo tempo em que foi ficando mais amplo. Um paulista que se fez carioca, e depois perdeu qualquer estreiteza regional.

Jorge Amado<sup>245</sup>

[Jubiabá] tem aquela coisa romântica, ao mesmo tempo é Brasil, fala das lutas de classe entre os homens. A outra coisa importante é o sexo, a relação de puro amor, a cabeça livre para fazer o sexo. E também a política como extensão da vida, como uma forma sadia de viver, igual ao sexo, a aventura. Qualquer um pode exercer a política.

Nelson Pereira dos Santos<sup>246</sup>

Escolhi *Tenda* porque há uma relação com a literatura brasileira dos anos 30, que apresentava uma visão crítica da realidade, tomando como herói o povo. [...] Desde a década de 40 [...] Jorge vem influenciando o cinema brasileiro [...] não só como autor, mas como intelectual circulando idéias no meio do cinema. [...] *Tenda* é um grande depoimento sobre a cultura brasileira. A história se passa na Bahia, mas ao tratar da questão da formação da sociedade brasileira, trata da realidade de todo o país. O que ele mostra é uma sociedade gerada pelo povo em termos culturais, éticos, que vai ser a sociedade dominante. Na verdade, essa sociedade já é dominante, mesmo sem ter força econômica, jurídica. É o poder do futuro.

Nelson Pereira dos Santos<sup>247</sup>

Se alguém seguisse a trajetória de vida do escritor Jorge Amado, desde seu nascimento numa fazenda do sul da Bahia, em 1912, até o ano de 1946, quando o diretor de cinema Nelson Pereira dos Santos estava completando 18 anos de idade, dificilmente imaginaria que seus caminhos pudessem um dia convergir para se encontrar e seguir juntos ao longo de um

<sup>245</sup> Cf. Helena SALEM. Op. Cit., p.12-13.

<sup>246</sup> Id., p.345.

<sup>247</sup> Jornal *Diário de Notícias*. Salvador, 12 e 13/10/1975. In: Gisele GUBERNIKOFF. Op. Cit.

trecho considerável. Como dois afluentes de rio que se juntam para formar caudaloso manancial, esses dois artistas brasileiros trilharam cada qual seu destino independente, porém, renunciando com suas escolhas político-culturais, um possível cruzamento em algum momento de seus itinerários. A escolha do ano de 1946 para se fazer essa introdução não foi, entretanto, fortuita.

Os vínculos entre Jorge e Nelson se explicitam pelas várias interfaces comuns entre um e outro. Ambos escreveram em periódicos nos grêmios de suas escolas e, ainda jovens, trabalharam em jornais e militaram na Juventude Comunista. Enquanto Nelson acabava de se filiar ao Partido Comunista, Jorge se elegia deputado federal por essa mesma legenda, em 1946. Os dois se afastariam do PC por volta de 1955, ao tomarem ciência das atrocidades perpetradas por Stalin, sem, entretanto, abandonar as convicções de esquerda. Jorge queria mais tempo livre para escrever e Nelson para se dedicar por inteiro ao cinema. Em 1928, Jorge se aproxima pela primeira vez do candomblé e conhece o pai-de-santo Procópio, com quem fará amizade e que o nomeará ogã. Nelson, embora bem mais tarde, também se aproximará do pai-de-santo Erley, e também terá, como Jorge Amado, uma relação muito intensa com as crenças e os costumes populares. As conexões entre Jorge e Nelson se estendem também até a Academia Brasileira de Letras – onde ambos foram imortalizados – e se consolidam quando Nelson adapta para o cinema dois romances de Jorge: *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*.

Sigamos agora um pouco apenas pela trilha de Jorge Amado para tentarmos compreender como acontece essa evolução em sua vida, que vai de seu nascimento em uma fazenda, passa pela alfabetização em casa com sua mãe, pela rígida escola primária, primeiro em Ilhéus e em seguida em Salvador como interno no Colégio Antonio Vieira, de padres jesuítas, depois o curso secundário no Ginásio Ipiranga também como interno, o curso de Direito no Rio, as amizades com Vinícius de Moraes, Otávio de Faria, Raul Bopp, José Américo de Almeida, Gilberto Freyre, Rachel de Queiroz – que o aproxima dos comunistas – e outras importantes figuras da literatura. Ou seja, esse caminho da Bahia para o Brasil, e mais tarde para o mundo, talvez possa melhor ser compreendido se considerarmos que essa trajetória foi alicerçada, primeiro, por essa formação de base formalmente rigorosa, e depois, por seu espírito ao mesmo tempo visionário e crítico da sociedade, seu inconformismo diante das desigualdades, ditado por seu apego e fidelidade às idéias socialistas.

Desde cedo, Jorge traça e tece para si um projeto estreitamente vinculado à literatura mais próxima do povo, uma literatura que pudesse retratar a realidade do nordestino, do pescador, das prostitutas, do homem comum.

Seu projeto está calcado, antes de tudo, na busca da aceitação popular. Como comunista, seu objetivo é, desde cedo, escrever para um grande número de leitores e libertar a literatura, assim, do domínio das elites. Para isso, ele se impõe um programa estético preciso, ancorado primeiro na tradição popular nordestina - a literatura de cordel, os cantadores - e, depois, na estética do realismo crítico e da denúncia. Ele vai temperar esse realismo social com todo o arsenal heróico desenvolvido pela tradição romanesca do século 19, isto é, o folhetim e também com a estética teatral do melodrama, que representava no palco o mesmo papel que o folhetim desempenhava nos jornais. Estratégia que, na televisão, desaguou nas telenovelas.<sup>248</sup>

Ao lançar *Jubiabá*, em 1935, Jorge avança consideravelmente em qualidade, o que já se apresentava quase como um imperativo diante de uma recepção muitas vezes acerba por parte da crítica em relação aos seus trabalhos anteriores.

O contexto político vivido naquele momento exigia um posicionamento do autor, que fizera sua opção por uma literatura engajada, comprometida com uma abordagem crítica, de viés socialista – avessa, portanto, aos modelos hegemônicos de manifestação cultural – embasada principalmente no ideário de Marx, Engels, Lênin e Trotski.

Jorge assimila de forma orgânica e natural a linguagem épica e a representação simbólica da literatura dos trovadores e poetas das feiras livres do Nordeste, assim como os elementos pitorescos das narrativas orais sobre façanhas de personagens dotados de traços facilmente reconhecidos pelas camadas compostas majoritariamente de pessoas simples e proletárias, e os combina de forma cenográfica e fantástica, como nos folhetos de cordel, para dar cor a um enredo bastante peculiar que ultrapassa os limites de uma literatura circunscrita, ao incorporar e refletir sem conflitos, tanto o saber erudito quanto o saber popular.

O escritor anima seus heróis e personagens com uma carga de humanismo, espontaneidade e realismo, de tal forma natural e convincente – explicitados em seus gestos, palavras, atitudes e características individuais *sui generis* e marcantes, – que os aproximam com familiaridade, tornando-os íntimos de seus leitores, como acontece, entre dezenas de outros, com Gabriela, Guma, Tereza Batista, Quincas Berro D’Água, Tieta, Pedro Bala, Dona Flor, Pedro Arcanjo e Antonio Balduino, por exemplo.

Em Jorge Amado, a aprendizagem do herói em vez de depender de livros, sustenta-se na experiência vivida, nos “causos” que ouve no morro e no saber prático, nascido das dificuldades cotidianas. Antonio Balduino é guiado por seu ideal de liberdade, e não quer ser escravo do capitalismo: primeiro

---

<sup>248</sup> Eduardo Assis DUARTE. Livro resgata pioneirismo da obra de Jorge Amado. Entrevista concedida a José CASTELLO. *Jornal de Poesia*. 30/08/2005. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/catel02.html>>. Acesso em: ago. 2007.

refugia-se na malandragem e depois na militância operária. O amadurecimento do herói se dá paralelamente à crescente mobilização das camadas subalternas. Pode-se dizer que Antonio Balduino é um dos primeiros heróis negros da literatura brasileira.<sup>249</sup>

O teor de compromisso social presente tanto na obra de Jorge quanto na de Nelson, emerge do sonho revolucionário da sociedade livre e igualitária, conformando em Jorge um engajamento inicial à “literatura do oprimido”<sup>250</sup> (e, posteriormente, uma adesão à narrativa de registro, denúncia, reflexão e crítica da nossa formação cultural estratificada) e em Nelson, “a proposta de cinema militante, nacional, à procura do povo, do Brasil, valorizando o conteúdo e não o aparato técnico”<sup>251</sup>.

Em *Tenda dos Milagres*, através de Pedro Arcaño, Jorge Amado investe contra as teorias racistas baseadas no conceito de “raças puras” pregadas por Arthur de Gobineau, ataca os preconceitos, e exalta a miscigenação como fator de afirmação da nacionalidade brasileira, o que representa uma atualização de seus conceitos, adaptados aos fatos contemporâneos em relação à sociedade que retratava em *Jubiabá*, no início de sua carreira.

Em 1935, quando lança *Jubiabá*, Jorge reveste seu personagem principal, Antonio Balduino (Baldo) de um forte sentimento de negritude e de uma conscientização política de militante, que se rebela contra a exploração econômica, faz greve, e imerge nas tradições africanas ancestrais para resgatar seus deuses e associá-los aos santos católicos, fazendo surgir pela primeira vez em sua obra a idéia do sincretismo.

O tema do sincretismo já havia sido abordado em *O Amuleto de Ogum* e Nelson Pereira dos Santos continua a explorá-lo, mas subvertendo a ordem de publicação das obras: primeiro adapta *Tenda dos Milagres* e, depois, *Jubiabá*.

O *Jubiabá* de NPS é a história de um grande amor entre uma jovem branca e loura, Lindinalva [...] e o negro Antônio Balduino. A política passa de raspão, apenas no final. Mas no livro de Jorge Amado, a parte das lutas políticas é igualmente importante à amorosa. E a questão racial, que anos depois o escritor voltaria a discutir mais profundamente em *Tenda dos Milagres*, está bastante presente também. Por necessidade de adaptação, Nelson se concentrou na relação de amor. Ou, talvez, em função do próprio momento dele, tenha preferido privilegiar o prazer estético do cinema – através do amor – à discussão ideológica. Porque na adaptação de *Tenda*, ele percorreu justo o caminho inverso.<sup>252</sup>

<sup>249</sup> Ilana Seltzer GOLDSTEIN. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 136-137.

<sup>250</sup> Eduardo de Assis DUARTE. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal, RN: UFRN, 1996, p.18.

<sup>251</sup> Apud Helena SALEM. Op. Cit., p.71.

<sup>252</sup> Id. Ibid., p. 348.

*Jubiabá*, romance que narra a história de Baldo, herói proletário criado por Jorge Amado no início dos anos 1930, foi reconstruído por Nelson Pereira dos Santos em 1985/1987. O filme encerra o ciclo cinematográfico de Nelson na Bahia – antes o cineasta havia realizado *Mandacaru Vermelho* (1961) e, depois, *Tenda dos Milagres* (1975/1977). Esse trajeto percorrido pelo cineasta teve o seu começo na aventura que resultou na criação de um *western* nordestino, em que o amor marcava uma vitória contra a violência feudal; passou pela primeira adaptação do mundo jorgeamadiano, uma imersão na discutida conceituação da miscigenação, tratada por Arcanjo; até chegar à busca da identidade do afro-brasileiro Baldo. Nesse caminho, Nelson demarcou o território do seu perfil de baianidade: a construção de uma feição com a ginga própria dos sambistas baianos-cariocas. Nelson, ao criar os seus filmes, na Bahia e noutros lugares, parece gingar cinematograficamente, com a sutileza e a destreza musical de um Zé Kéti ou a expressiva delicadeza plástica sonora de um Batatinha.

Já não é preciso explicar nada. Trinta anos depois, ‘esta cama é minha’. Pode fazer o filme como quem faz música. ‘Porque um bom filme deve ser igual à música. Uma supracódigo. O importante é passar a emoção, ser bonito, ter um olhar original’. Na realidade, é esse o olhar que o interessa, e ele está livre para isso<sup>253</sup>.

Nelson estava numa das suas mais produtivas fases quando se dedicou a fazer *Jubiabá*. Acabara de filmar um dos clássicos do cinema moderno brasileiro, *Memórias do Cárcere*, adaptado da obra de Graciliano Ramos. O *insight* que o fez se aproximar do universo de Jorge Amado foi a cena em que Gaúcho lê, na prisão, o livro *Jubiabá* – cena originalmente descrita, também, por Graciliano Ramos<sup>254</sup>. Conforme Maria Ângela Pavan e Dennis de Oliveira:

<sup>253</sup> Apud Helena SALEM. Op. Cit., p. 346.

<sup>254</sup> A concretização de filmar *Jubiabá* aconteceu porque houve uma proposta de co-produção entre um canal Antenne 2, da TV francesa, a produtora Regina Filmes, de Nelson Pereira dos Santos, e a Empresa Brasileira de Filme. Em abril de 1985, Nelson esteve em Paris para escrever o roteiro, no mês de agosto do mesmo ano, o contrato era assinado entre a Société Française de Production e a Embrafilme, prevendo que 50% do custo da produção seriam bancados pelos franceses e 50% pela empresa brasileira. A produção tem, também, a participação do extinto Banco Econ  mico da Bahia. Devido à demora da Embrafilme em liberar a sua participação financeira conforme o contrato, as filmagens que estavam marcadas para setembro são tiveram início em dezembro. Nelson, diante dos impasses criados, não por falta de recursos – já que os produtores franceses cumpriram o prazo do contrato, depositando a partes deles (Hum milhão de dólares, os problemas com os franceses surgiram na finalização do filme), mas das questões não resolvidas com a Embrafilme, e outras a respeito da cenografia – resolveu parar as filmagens iniciadas em Salvador, e, no final de dezembro, mudou o *set* para Cachoeira, cidade histórica do Recôncavo baiano. Cachoeira era o cenário perfeito para um filme de época, pois Salvador, com uma paisagem urbana já bastante modificada, não era mais o espaço cenográfico que serviu a *Tenda dos Milagres*. As filmagens de *Jubiabá* duraram três meses. O filme foi lançando no Brasil e na França (com o título

O livro *Jubiabá* apresenta a diferença de linguagem já nos primeiros capítulos. Por exemplo, Jorge Amado ressalta a luta política e social dos negros e Nelson Pereira dos Santos coloca em evidência em seu roteiro a busca de identidade de Baldo (personagem central) e o *plot* do amor impossível entre brancos e negros. Outro ponto em destaque é o tema eugenista da época retratada. Este tema foi colocado de maneira brilhante por Nelson Pereira dos Santos em *Tenda dos Milagres* (1975/77), um filme forte onde ele se apropria da metalinguagem, um cineasta desenvolvendo a história social e política da Bahia em relação aos negros, a ficção que cria no decorrer do roteiro. A ficção de *Tenda dos Milagres* se passa no início do século XX. No ano de 1975, Nelson Pereira dos Santos coloca no filme o debate sobre as teorias eugenistas tão difundidas no Brasil através da medicina e educação. *Jubiabá* é um filme que parece denotar a preocupação da impregnação do racismo na vida dos seus personagens. Destes, Baldo é o único que percebe este desafeito na pele e referencia sua angústia apenas no final, quando no momento de uma assembléia sindical prestes a decretar uma greve, ele demonstra seus sentimentos até então selados. A construção do personagem Baldo marca a narrativa do filme. Na infância, começa a perceber as diferenças e na adolescência começa a desenvolver um olhar crítico que se concretiza na fase adulta como boxeador. Este é outro momento em que o filme difere do livro porque no livro de Jorge Amado, Baldo começa como boxeador. Já no filme, ele se constrói como boxeador na idade adulta. Jorge Amado deu total liberdade para Nelson Pereira dos Santos; o escritor não acompanhou o roteiro e nem mesmo as filmagens<sup>255</sup>.

Ao se dedicar à análise de *Jubiabá*, Eduardo de Assis Duarte<sup>256</sup> o define como um romance da formação do proletariado, situando o processo de criação da obra em paralelo às lutas socialistas brasileiras que surgiram concomitantemente à história da Aliança Libertadora Nacional e aos conflitos revolucionários influenciados pela revolução bolchevista de 1917, os quais, em seu percurso de expansão internacional, marcaram o País no ano de 1935.

Para Jorge Amado, que experimentara uma recepção crítica polêmica em torno de seus primeiros livros, impunha-se um salto de qualidade, visando não apenas uma obra estruturada e duradoura, mas sobretudo com alcance social ampliado, dentro do propósito de ‘falar às massas’ e intervir no processo cultural. Para cumprir tais exigências, que no momento político a opção pela literatura engajada lhe determinavam o autor envereda pelos ramos ancestrais da narrativa e tempera o intuito realista de mostrar a evolução do oprimido na direção da consciência de classe com toda uma gama de recursos construtivos de grande repercussão popular [...] Em *Jubiabá*, vemos materializar esse encontro com o popular não apenas enquanto matéria ficcional,

---

*Bahia de tous les saints* pelo canal Antenne 2). Participou do Festival de Veneza, exibido *hors concours*, em setembro de 1986. Sobre o processo de produção de *Jubiabá*, ver Helena SALEM. Op. Cit.

<sup>255</sup> Ver Maria Ângela PAVAN e Dennis de OLIVEIRA. *A construção da identidade negra em Jubiabá*. Disponível em: <<http://www.usp.br/nce>>. Acesso em: ago. 2007.

<sup>256</sup> Cf. Eduardo de Assis DUARTE. *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, UFRN, 1996, p. 75-119.

mas igualmente na direção das formas consagradas de sua expressão: *causos* da tradição oral, os folhetos de cordel, os ABC dos sertanejos. [...] A própria concepção do romance, fundada na narração dos feitos do herói, inspira-se no cordel, e mesmo na mais longínqua herança narrativa. Por outro lado, o autor incorpora também a herança narrativa burguesa que se difundiu e arraigou entre nós e constrói um romance de aprendizagem em que se evidenciam as relações com os motivos e tratamentos folhetinescos [...]. O resultado dessa mistura de formas e linguagens é o *romance romanesco*, fruto da combinação do *popular* com o *popularizado* [...] O objetivo dessa combinação de formas e difundir a mensagem partidária de elevação do oprimido, materializada em *Jubiabá* no processo de formação do herói proletário<sup>257</sup>.

No romance, a história de Baldo – herói negro, proletário, que andou de ponta a ponta nos extratos sociais brasileiros, sendo sucessivamente órfão, mendigo, malandro, capoeirista, boxeador, sambista, artista de circo, até tornar-se um poeta do ABC – é dividida em três partes, com características narrativas cinematográficas: “Bahia de Todos os Santos e Do Pai-de-Santo Jubiabá” abrange da infância de Baldo no morro Capa-Negro à adolescência como serviçal, e ao mesmo tempo rebelde, que vive agregado na casa dos brancos, sonhando com o impossível amor branco e negro; “Diário de um negro em fuga” espelha a juventude transfigurada pela transgressão dos valores; “ABC de Antonio Balduino” narra a fase em que o personagem se transforma de herói do boxe a líder sindicalista. Nelson Pereira dos Santos expandiu livremente o seu pensamento sobre a narrativa traçada por Jorge Amado, e, refazendo *Jubiabá* ao seu modo, deu destaque à história de amor.

Projetado *Jubiabá*, o olhar do espectador se depara, logo no início do filme, com as silhuetas de um bando de crianças que, em disparada, descem do topo do morro em desabalada fuga, à medida que o grupo se desloca, em outras cenas, por ladeiras tortas e estreitas, tendo lado a lado velhas e surradas casas. As crianças aproximam-se de uma determinada plataforma; vê-se, a seguir, um grupo de músicos que entoam uma canção – identifica-se um samba; os meninos vão se posicionando em torno desses músicos, formando quase um círculo e, em silêncio, prestam atenção à música:

homem pobre nunca roubei pois não tinha o que roubar/ mas, um rico de carteira a nenhum deixa escapar/Adeus caldeirão da feira, adeus, também, mais alguém/Zombei de moços e de velhos, também, zombei de meninos/Chegou o meu dia, vou cumprindo o meu destino/Mulata de bom cabelo, cabrinha de boa cor/Criolinha só no repique, branquinha nunca me escapou...<sup>258</sup>

<sup>257</sup> Ver Eduardo de Assis DUARTE. Op. Cit., p. 75-77.

<sup>258</sup> Letra da canção *ABC* de Batatinha e Jorge Amado.

Fim da música, todos os personagens da roda de samba caem na risada. Corte. Uma figura vestida num impecável terno azul vai se chegando – é Pai Jubiabá (vivido por Grande Otelo); ele passa por duas senhoras, ultrapassa a fila de homens e crianças, recebe a reverência de todos, que lhe pedem a bênção, e penetra numa casa. A tela escurece e aparecem os créditos do filme conduzidos pela música tema, composta por Gilberto Gil.

A primeira observação a fazer sobre o prólogo do filme *Jubiabá* é que nele existe uma sutil semelhança com cenas dos filmes *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*. A analogia está nas crianças descendo o morro, nas casas enfileiradas em ruas íngremes e estreitas, na fisionomia dos moradores e na sonoridade musical. Enquanto em *Rio, Zona Norte*, presenciamos a vida do sambista Espírito, uma ficção da história real do compositor Zé Kéti (também interpretado por Grande Otelo), agora assistimos e ouvimos, na abertura do filme *Jubiabá*, um samba interpretado pelo compositor baiano Batatinha. A canção será um *leitmotiv* dramático da vida de Baldo que busca a sua identidade.

Subjetivamente, esses espaços geograficamente distantes se ligam e se interligam di-geeticamente no cinema de Nelson<sup>259</sup>. O morro em que viveu Espírito/Zé Kéti em *Rio, Zona Norte* (Rio de Janeiro) e o morro do Capa-Negro (Bahia) onde vivia Baldo, pai Jubiabá e tantos outros afro-brasileiros têm raízes em comum únicas, estruturas orgânicas identificadas na religiosidade, na música, nos traços comuns dos moradores que sofrem das mesmas mazelas: da discriminação à exclusão. São morros, são pontos, são espaços periféricos que possuem a mesma origem, neles as populações de ex-escravos inventaram na medida da possibilidade de cada um o seu habitat em cima do que lhes restara dos detentores do poder. Nesses núcleos cultivaram a sua cultura, assentaram os seus terreiros, criaram as suas escolas de samba, os seus pagodes e os seus sambas de roda.

*Jubiabá* retoma a cena inicial do mesmo ponto de vista, muda os detalhes: chove. Pai Jubiabá aparece na mesma porta, vista no plano anterior, está quase todo encharcado, e diz: “obrigado mamãe Oxum”, mostrando a sua devoção aos orixás. Os meninos, entre eles Baldo, brincam: “quem se molhar vira mulher”, a brincadeira é interrompida com os gritos da tia Luiza que o chama, esse vendo que vai se molhar de todo jeito, afirma: “Agora não vale”. Conhece-se o pequeno mundo do menino Baldo. Nas cenas seguintes, a tia Luiza no misto de transe e loucura não reconhece mais o menino que criava, Baldo. Esse corre para chamar pai Jubiabá, que socorre a velha tia e faz orações aos orixás. Morre a tia, Baldo agora se despede dos seus amigos e é levado por Dona Augusta para viver noutra mundo: o dos brancos.

---

<sup>259</sup> Segundo Nelson, *Jubiabá* lembra *Rio, 40 Graus*, como alguma coisa de *Tenda dos Milagres* e de *O Amuleto de Ogum*. Ver Helena SALEM, Op. Cit.

Baldo saiu do seu lugar carregando uma guia, traço de identidade religiosa usada por adeptos do candomblé, oferecida pelo pai Jubiabá que lhe pediu: “Quando crescer, volte”. O seu olhar é carregado de medo e insegurança, não sabe para onde vai. Mas, parece ter o sentimento de qual algo errado está para acontecer, em que pese a sua acompanhante, Dona Augusta, dizer da família do comendador Ferreira: “são ricos, mas são boa gente”.

A câmera percorre a fachada da casa, mostrando a sua dimensão de grandeza, que marca a distância da casa onde Baldo vivia com a sua tia e as outras casas dos amigos, parentes, e do seu protetor, pai Jubiabá. Em plano médio, os visitantes são introduzidos na sala. A família Ferreira faz a sua refeição, a dona da casa, Dona Maria, pede para Augusta que acompanhe Baldo a se sentar, perguntando se eles já haviam almoçado. Dona Augusta, responde: “Não se preocupe, a gente almoça na cozinha”. O Comendador Ferreira chama a governanta: “Amélia”. Pede a sobremesa. A pequena Lindinalva já havia lançado um olhar na direção de menino Baldo. Nessa cena, o posicionamento da câmara se modifica colocando a mesa em primeiro plano e ao fundo estão posicionados D. Augusta e Baldo. Atravessando a porta Amélia retorna a sala, trazendo o pedido do patrão.

Dona Augusta fala ao comendador que trouxera o menino. Antes dele se apresentar, o comendador Ferreira vai perguntando: “Como é o seu nome Bedito?”, este lhe responde “Antonio Balduíno”; o comendador retruca: “É muito grande, vou lhe chamar de Baldo”. Ferreira manda Baldo andar (sair da sala), Amélia continua servindo, ao lado de Dona Maria, mulher do comendador Ferreira, fazendo a seguinte pergunta: “E a senhora vai aceitar esse menino”? Ela não responde e se limita a olhar para o marido; Ferreira, se dirigindo à Amélia, recomenda “Você vai cuidar desse garoto, creia ele, é um bom negrinho”. Corta. D. Augusta, enquanto almoça junto a Baldo, conta a Amélia que, em pose passiva, escuta a história da morte da tia de Baldo. Na cena seguinte, Baldo e Lindinalva correm para o quintal e vão brincar numa árvore, distante. Posta de braços na janela, a governanta Amélia que vai se transformar na principal antagonista a Baldo, no seu convívio com os Ferreira, fala: Isso não vai dar boa coisa, um negro aqui dentro”.

A tela escurece, escuta-se a música, e numa elipse a cena é retomada do mesmo ponto de vista anterior. Na árvore do quintal da casa, Lindinalva deitada num dos galhos, pede a Baldo, que chegava da cidade, carregando de compras, que a leve nos braços para dentro da casa. Baldo com ar debochado, fumando um charuto, não é mais o menino lúdico, já chegara à adolescência. Amélia não é nada afetiva com Baldo, muito menos tolera a sua intimidade com a menina Lindinalva, e já havia expressado o seu racismo, desde a sua chegada na casa

dos Ferreira. Amélia o ameaça com uma colher de pau, e este finge que vai lhe dar um golpe de capoeira, fica nítido que entre eles há um conflito.

Noutra cena, Amélia faz queixas do comportamento de Baldo ao comendador, que pergunta se ele já sabe ler e escrever; Baldo responde que sim. Ganha um emprego e vai acompanhar Lindinalva ao cinema. Na volta a casa, eles vão contemplar as estrelas, Amélia carregada de ódio diz ao patrão que Baldo só vive a olhar para as coxas de Lindinalva e espiá-la através das fechas das paredes. O Comendador enfurecido parte para cima de Baldo, agredindo-o violentamente, e grita: “E então seu sujo eu lhe trata como um filho e assim que você me paga, venha aqui seu negro sujo, cachorro, miserável”. Baldo foge todo ensangüentado, a música toma todo o espaço do filme, parte da letra diz: “Como príncipe encantado, bem preto como um carvão/Anjo negro iluminado”. Primeiro plano o rosto de Baldo, ele se masturba e vê projetado o rosto de Lindinalva, em primeiro plano. A música finaliza a seqüência com a frase: “Cupido era cuspida”. A partir dessa seqüência e em todas as cenas que Baldo se envolve em conflitos, aparecerá o rosto de Lindinalva como um fantasma ou um anjo lhe perseguindo, substituído os seus amores ou aliviando a dor da violência sofrida.

Nelson carrega *Jubiabá* de um caldeirão de significados a respeito do embate entre negros e brancos, são confrontos que vão sendo resolvidos por via da violência, física ou simbólica, prevalecendo, até certo ponto, a hegemonia do poder branco. Como contraponto a essa suposta superioridade, Nelson exhibe o outro lado da luta contra essa condição autoritária: o negro, simbolicamente, representado por Baldo, por sua vez, fundamentado nos princípios do pai Jubiabá. Caberá a Baldo assumir a liderança, mesmo cometendo atos de violência, mas sua atitude sempre será exercida na sua defesa e na defesa dos seus pares, representando uma reação contra o poder estabelecido.

Expulso da casa do comendador Ferreira, Baldo vai perambular pelas ruas e a mendigar junto com o seu inseparável amigo, Gordo. Insultado pelos transeuntes, fumando restos de charutos. Baldo, no final do dia, faz a partilha do montante de dinheiro recolhido; questionado por Gordo, porque vai repartir a grana com as meninas, responde: “Elas trabalharam, vão receber, também”. Em que pesem as circunstâncias adversas da vida, Baldo mostra-se solidário. A vida segue, entre Baldo e seus amigos de rua. Eles formam rodas de capoeiras para ganhar alguns trocados, até se esbarrar em Lindinalva caminhando com seu noivo, Baldo sente na pele o desprezo. Chama-os de “brancos de merda”. Revoltado, Baldo toma outra atitude – ao invés de pedir, assalta um pedestre, diante do desespero do seu amigo Gordo. Surpreendidos pela polícia, Baldo e seus companheiros são levados à prisão e espancados. Solto, Baldo é ameaçado por um policial: “Se voltar pra cá, não sai nunca mais”. Desesperado pro-

curando um amparo corre e retorna para o morro do Capa-Negro, vai a casa de pai Jubiabá em busca de conforto e apoio. É o fim da transição entre a adolescência e fase adulta.

Nas cenas seguintes, vê-se Baldo já adulto, tocando atabaque numa festa do terreiro de candomblé. O filme demonstra que nas fases da infância à adolescência, Baldo teve o seu aprendizado das diferenças, às vezes demonstradas sutilmente, noutras com bastante agressão física. Retrato de como o mundo branco o encarava preconceituosamente, por ser negro, por ser pobre, por ser um desvalido, um sem-família. Entende Baldo, que o discurso da boa convivência é uma farsa que somente se mantém diante da sua postura servil frente ao dominante. A vivência dessas constantes situações conduz Baldo, na sua fase adulta, a ter uma visão extremamente crítica da sociedade em que vive.

Aos poucos, Baldo vai construindo a sua identidade, assumindo gradativamente o papel de líder. No percurso, vai se aproximar da jovem branca Da Cruz, filha de santo, noiva do soldado da polícia Osório Da Cruz, repreendida pela sua mãe, que não concorda com o casamento com Osório, não resiste às investidas de Baldo. O conflito está armado, entre Baldo e Osório. Desafiado pelo noivo da moça, entre em luta corporal que vai lhe credenciar junto a Luigi, empresário do boxe, para ser lutador e campeão da Bahia. À noite, no silêncio do seu quarto, Da Cruz recebe a visita de Baldo e tem uma noite amor. No olhar de Baldo, Da Cruz se transforma em Lindinalva.

Baldo vence a primeira luta, é manchete dos jornais. Comemora com os amigos, o seu empresário Luigi, o inseparável Gordo, e o pai Jubiabá na *Lanterna dos Afogados*, ao som do samba cantado por Batatinha: “Oi Nazaré que saudades eu tenho daí/ Essa terra abençoada/[...]”. Durante a festa, onde todos dançam e comem, Baldo conta a sua proeza. Outro empresário de boxe, Xavier, lhe oferece dinheiro para ele perder a próxima luta, um suborno no valor de 100 mil réis; Baldo finge que aceita e denuncia o corrupto aos presentes: “Fingi em aceitar para ele ver que homem não se compra”. Corte. Baldo está comendo com amigos e recebe um jornal com as notícias a respeito da sua vitória, mas vê, também, a notícia do noivado da jovem Lindinalva com Gustavo, em cuja manchete se lê: “Noivado entre ilustres famílias bahianas”. *Flashback*; vê-se a mesma cena de Baldo lendo a manchete, mas, ao invés do Baldo adulto, um Baldo adolescente é quem fala: “Branco de merda, filhos da puta”. Baldo se embriaga e, transtornado, é derrotado pelo adversário, o Alemão. A platéia grita: “Baldo você é traíra” [...] “Baldo, você é sujo”. Vaias, gritos, rostos desolados de Luigi e Gordo, Baldo, no chão do ringue; aos pouco se escuta uma voz: “É doce morrer no mar, nas águas verdes do mar”. Fusão, aparece o rosto de uma mulher negra em primeiro plano, segue outro rosto de um homem; a mulher, interpretada pela cantora Eliana Pittman, continua a cantar a música de

Dorival Caymmi. Plano Médio. Baldo está deitado em um saveiro. Sua fala se repete: “Branco de merda, filhos da puta”. A mulher que cantava pergunta ao barqueiro com quem ele fala, o barqueiro responde “Com a Bahia”. A fama foi efêmera; Baldo segue outros caminhos.

O filme volta-se para o mundo dos brancos, da vida de Lindinalva, do seu noivo Gustavo, do comendador Ferreira e da governanta Amélia, que continua na família após a morte de Dona Maria, mulher do comendador Ferreira. Este passara a frequentar bordéis e a gastar desvairadamente o seu dinheiro, a ponto de hipotecar sua vistosa casa na cidade. Falido, o comendador morre de infarto dentro do quarto do Bordel da Zaíra, em companhia de sua prostituta predileta, Tetê. Enterrado o comendador Ferreira. Gustavo, o noivo, que se recusara a ir ao velório, diz a Lindinalva, em sua nova moradia, que o seu pai havia arruinado a sua carreira, por isso não haverá mais casamento. Entrega certa quantia de dinheiro à governanta Amélia, prometendo mandar um pouco mais a cada mês. Lindinalva chora deitada na cama, descobre-se grávida da noite de amor que teve com seu noivo. Nas cenas desse encontro, Lindinalva, em sua imaginação, substitui Gustavo por Baldo. Com o passar dos tempos, sem dinheiro para sobreviver, vai para o bordel, onde se prostitui. A saga de Lindinalva é triste, vai da opulência dos primeiros dias bebendo champanhe até ir viver num prostíbulo dos mais decadentes, e à sua morte.

Baldo havia retornado e reencontrou o seu empresário Luigi, que o convida para integrar a sua trupe circense; conhece a cantora e dançarina Roselda, com quem tem um caso de amor; outra vez, nas cenas de sexo, reaparece a figura de Lindinalva. Luigi, alcoolizado, morre de uma queda do trapézio, o circo acaba. Baldo volta e encontra Gordo que lhe avisa que Amélia havia lhe procurado. Sabendo da situação de Lindinalva, vai a sua procura, encontra-a bêbada e implorando por um cigarro. A sua situação é deprimente. Baldo volta ao pai Jubiabá, que lhe cobra: “Tu não achas que está na hora de trabalhar?” No mundo do trabalho, Baldo vai ser operário nas docas. Amélia o procura, levando o filho de Lindinalva, que está à beira da morte e quer vê-lo. Ela lhe pede perdão e implora para Baldo cuidar do seu filho. Baldo volta às docas na assembléia da greve; as cenas são intercaladas com cenas de um ritual do candomblé. Baldo surpreendendo a todos com um discurso:

Eu sou um negro burro, não tenho palavras bonitas, mas sei que aqui tem homem com filhos, com fome mulher com fome. Vocês não sabem de nada. Que adianta negro vir cantar, vir rezar pra Oxossi. Um dia policiais fecharam a festa de Oxalá quando ele era Oxafulan, o velho. Pai Jubiabá foi com eles pra cadeia, o que é que negro pode fazer por negro. Cadê luz? Só tem as estrelas. Negro é a luz. Branco e negro pobres – tudo são escravos, mas tem tudo nas mãos. É só não querer mais ser escravo. Vamos votar, eu sou pela greve.

Com o braço levantado, Baldo chama os seus companheiros para a luta e, juntos, saem caminhando. A câmara de José Medeiros, com a clareza marcada pelo uso do contraste entre o claro e o escuro, passeia pelos rostos negros com intensa liberdade poética. Pai Jubiabá levanta os braços e grita “Baldo!”; este se vira e escuta da boca do pai Jubiabá: “Os ricos secaram os olhos da bondade, mas qualquer hora eles podem secar os olhos da maldade, se ajoelha aos pés de Baldo que segue o seu caminho ao som da música cantada por Gilberto Gil: Negro Balduino/ belo negro o Baldo/ filho malcriado de um velha tia/com os olhos de menino esperto/via luzes onde ninguém via. A câmara se desloca dos homens e foca o céu estrelado. Fim.