



de Literatura

Ao passar os olhos pela literatura (eureka!), o cinema descobriu que a imagem não é só o que aparece à flor da pele: é também texto, palavra que nos falta, invenção da palavra. A imagem não ilustra o que imaginamos enquanto pensamos com palavras: a imagem pensa, imagina de outra forma.

José Carlos Avellar²⁶¹

Eu gosto dos dois filmes, que são uma consequência do meu relacionamento com a literatura. É como se eu tivesse feito uma apropriação autoral. Era como se aquele que escreveu *Memórias do Cárcere* ou *Vidas Secas* não fosse Graciliano. Eu me apropriei daqueles livros por causa de minha admiração pelo escritor; através de minha profunda conexão com eles, descobri que era o dono da história. Acho que isso é o que acontece em qualquer adaptação. [...] Queríamos fazer a mesma coisa com o cinema. Isto só seria possível criando uma forma própria de expressão, não usando uma pré-existente. [...] Havia momentos em que recebia muitas propostas para fazer filmes baseados em trabalhos literários, mas eu não me sentia à vontade e recusava várias daquelas propostas porque, antes de mais nada, deve existir um forte relacionamento entre o que eu vivo e penso e aquilo que me proponho a fazer com um livro e um autor.

Nelson Pereira dos Santos²⁶²

Prá mim, esse problema de reencontro com a cultura nacional não tinha ponto de apoio nenhum no cinema brasileiro anterior. [...] o cinema existente não expressava a nossa realidade, não tinha representatividade cultural. Pra que tivesse, era preciso que houvesse um cinema que fosse como a literatura dos anos 30 – Graciliano, José Lins do Rêgo, Jorge Amado, sobretudo, estes eram os nossos papas.

Nelson Pereira dos Santos²⁶³

²⁶¹ Marinyse Prates de OLIVEIRA. *Olhares Roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004, p. 59.

²⁶² “I like both films, which are a consequence of my relationship with literature. It, s like I managed to make an appropriation of the author. It was like the one who wrote either (*Memoirs*) of *Prison* or *Barren Lives* wasn’t Graciliano I appropriated those books because of my admiration for the work of the writer; by way of my profound connection with them [...] There was a time when I received many proposals to make films based on literary works but I didn’t feel right and I refused many of them, because there must be a strong relationship beforehand between what I live and think I propose to do with a book an author”. Interview GERALD O’GRADY. In: Darlene J. Sadlier. Op. Cit., p. 125-126.

²⁶³ Maria Rita GALVÃO. Op. Cit., p.207-208.

Para criar um cinema endógeno, de matéria e expressão próprios, Nelson toma como referência o percurso da literatura brasileira ao afirmar que as experiências vivenciadas no moderno cinema brasileiro já haviam sido experimentadas, de diferentes modos e graduações, por esse meio de expressão artística. Cotejar e estabelecer um paralelo entre o percurso da literatura e do cinema brasileiro parece ser uma maneira razoável de acompanhar entendimento desse cineasta que manifesta, em várias oportunidades, ser tributário ao pensamento proveniente da moderna literatura brasileira. Essa escolha também encontra apoio na sugestão oferecida por Flora Süssekind que se reporta à contigüidade entre a literatura e o cinema para revelar a intensidade dos seus relacionamentos ao propor uma:

história da literatura que leva em conta suas relações com uma história dos meios de comunicação, cujas inovações e transformações afetam tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas de representação literária propriamente ditas²⁶⁴.

As diversas teorias circunscritas no interior dos estudos lingüísticos e literários forneceram importantes subsídios à análise fílmica, em geral, e especificamente à adaptação. Neste sentido, destaca-se a noção de Roman Jakobson²⁶⁵ sobre a “transposição criativa”, que alargou os horizontes interpretativos verificando que além das diferenças de línguas na tradução coexistem diferentes territórios de expressão, no qual se inclui a adaptação de textos literários para cinema. Ao defender o aspecto original da transposição Jakobson²⁶⁶ retira do pro-

²⁶⁴ Flora SÜSSEKIND. *Cinematógrafo* de letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 26.

²⁶⁵ Para Roman Jakobson há três tipos de tradução: a intralingual, que consiste na interpretação dos signos verbais por outros da mesma língua; a interlingual, em que a interpretação dos signos verbais é feita através de uma língua diversa; e a intersemiótica, que corresponde à interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou seja, a transposição “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a dança, o cinema, a pintura. Roman JAKOBSON apud Júlio PLAZZA. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.26.

²⁶⁶ A título de observação destaca-se a influência e a presença de lingüista russo no Brasil pelas conferências realizadas em sua visita ao Brasil em setembro de 1968, publicadas em 1970, pela Editora Perspectiva com o título *Lingüística. Poética. Cinema*, e em particular pelo conceito que desenvolveu sobre poética sincrônica que aqui foi estudado por Haroldo de Campos. Sobre a leitura pragmática-poética do corte sincrônico proposto por Roman Jakobson, ver Haroldo de CAMPOS. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.15-16. Observa o crítico poderá agora, de cabeça erguida e sem pedir escusas, reivindicar alto e bom som aquilo que nos é devido, o contributo de informação original que temos a reclamar como coisa nossa na evolução de formas da literatura universal, na, por assim dizer, ‘enciclopédia imaginária’ dessa literatura. Haroldo de Campos reivindica a dimensão sincrônica para rever a história da literatura brasileira, em que o critério de focalização se centra no diálogo dos procedimentos estéticos. Assim, o empenho de Jakobson em priorizar os estudos interdisciplinares e promover a vinculação entre poética e lingüística, são observados pelo estudioso brasileiro que não ignorou tais preceitos e no ensaio que escreveu quando da vinda de Jakobson ao Brasil nos anos de 1970, Haroldo de Campos com conhecimento o chamou “o poeta da lingüística”.

cesso da adaptação seu liame mais reductor: a fidelidade ao original, preocupação central dos teóricos pioneiros que estudaram a questão.

Aquece também o debate, as colocações mais recentes sobre as adaptações passarem de um discurso valorativo sobre fidelidade ou traição para um discurso tocado pelas possibilidades intertextuais.

A expressão “intertextualidade” foi introduzida na argumentação lingüística por Julia Kristeva²⁶⁷ na década de 1960 a partir do “dialogismo” criado por Mikhail Bakhtin²⁶⁸ nos anos de 1930. O conceito de dialogismo implica no entendimento de que todo texto constitui um ponto de encontro de exterioridades textuais. Linguagem para Bakhtin se constitui pelo contraditório, está sempre em movimento operando o diálogo entre as várias camadas superpostas que a integram.

Assim, a intertextualidade torna-se um conceito teórico valioso, por relacionar o texto na sua propriedade a outros sistemas de representações, chamando a atenção para todas as operações transformadoras que um texto possa produzir sobre outro texto. Compreende-se, assim, que os textos são tecidos por citações, conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos.

As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao corte superposto da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação. Dessa forma, o trânsito intertextual se faz presente nas relações entre cinema e literatura. As possibilidades de inter-relacionamento dos dois meios de expressão artística são inúmeras, apesar de o aspecto dominante recair nas questões relacionadas à fidelidade das adaptações, sendo menosprezadas as particularidades e substâncias desses modos de expressão artísticas.

Um olhar mais compreensivo sobre a questão terá de contemplar outras dimensões que o tirem dessa insistência permanente, que deriva da expectativa gerada pelo conhecimento do livro que o espectador projeta no filme, levando a um juízo crítico, geralmente superficial, que com frequência valoriza a obra literária sobre a adaptação a partir da alegação do não cumprimento das determinações contidas nos livros: a “traição” à obra que lhe deu origem, ancorada na postura do espectador que espera encontrar projetada uma versão “fiel” da obra

²⁶⁷ Julia Kristeva nasceu na Bulgária e passou a morar na capital francesa desde 1966. Psicanalista, professora de lingüística na Universidade de Paris e autora de livros de sucesso no mundo acadêmico. Seu pensamento conjuga várias disciplinas: filosofia, semiologia, teoria literária e psicologia.

²⁶⁸ Mikhail Bakhtin, lingüista russo. Seu trabalho concentra-se na área de teoria literária, crítica literária, sociolingüística, análise do discurso e semiótica. Bakhtin é na verdade um filósofo da linguagem e sua lingüística é considerada uma “trans-lingüística” porque ela ultrapassa a visão de língua como sistema. Para Bakhtin, não se pode entender a língua isoladamente, mas qualquer análise lingüística deve incluir fatores extralingüísticos como contexto de fala, a relação do falante com o ouvinte e o momento histórico.

lida, e dos que defendem a supremacia da linguagem literária em detrimento da linguagem audiovisual,²⁶⁹, credenciando às adaptações a fragilidade de sua condição de cópia, e como tal canhestra. Na contemporaneidade este posicionamento está sendo amenizado, diante da tendência em se considerar as derivações e as múltiplas possibilidades de leitura que uma obra possa ter.

Marinyse Prates Correia ao tratar da noção de “fidelidade a um original” no universo complexo da adaptação recorre ao pensamento de Gilles Deleuze desenvolvido em *Platão e o simulacro*²⁷⁰, concernente ao seu reconhecimento da diferença como potência libertadora do simulacro da opressão representada pelo original, flexibilizando o campo de análise crítica para a adaptação da obra literária:

Deleuze, a seu turno, ao retomar o abalo que Nietzsche produz no esquema hierárquico construído por Platão, propõe-se a resgatar o simulacro da posição subalterna a que foi relegado, chamando a atenção para o fato de que enquanto a ‘cópia é uma imagem dotada de semelhança [...] o simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude’²⁷¹.

Tais observações alteram a hierarquia de valores e a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, levando-se em conta mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter seu formato, e os sentidos nele enredados, avaliados em seu benefício. Constata-se enfim que livro e filme sofrem a distância do tempo; escritor e cineasta são sujeitos distintos, cada um com a sua subjetividade circunscrita a partir da sensibilidade e expectativa próprias; além dos dois meios estarem inseridos em campos de produção cultural distintos com dinâmicas e demandas específicas. O escritor instaura para a prática do seu ofício o arsenal disponibilizado pela linguagem verbal, com toda a sua consistência figurativa e preciosismo metafórico. Um cineasta maneja diferentes tipos de materiais de expressão e recursos variados na captação das imagens e sons para intentar uma tonalidade, um clima, um ritmo na sua narrativa. Não se pode cair no reducionismo que apenas limita a diferença entre essas expressões artísticas. Há de se reconhecer seus empenhos: ao escritor o que é do escritor, ao cineasta o que é do cineasta, tomando-se as analogias entre livro e filme mais como ponto de partida, não de chegada.

²⁶⁹ Uso a expressão audiovisual por não desprezar a adaptação literária comumente assumida pela televisão, não sendo a sua prática exclusiva do cinema.

²⁷⁰ Gilles DELEUZE. *Platão e o simulacro*. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

²⁷¹ Marinyse Prates CORREIA. *No livro ou na tela: dois modos de ser Amado*. In *Colóquio Jorge Amado: 70 anos de Jubiabá*. Salvador: FCJA/FJA, 2006, p. 120.

Randal Johnson²⁷² entende como falso problema a fidelidade à obra-modelo pelo cinema, porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e credencia a insistência no estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema a uma concepção kantiana que defende a “inviolabilidade da obra literária e a especificidade estética”²⁷³ Para sustentar esse argumento recorre ao pensamento de José Carlos Avellar²⁷⁴ como chave para a compreensão mais eficaz da relação entre cinema e literatura:

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer²⁷⁵.

A analogia proposta por Avellar encontra coro na posição de Nelson ao declarar o seu sentimento de apropriação às suas adaptações de *Memórias do Cárcere* ou *Vidas Secas*. Nelson vai mais além, relacionando essa idéia de pertencimento como derivada de uma profunda conexão com o escritor. Essa posição o conduz na direção de assunto já tratado neste trabalho: o reconhecimento da literatura social brasileira como vanguarda da discussão da realidade do país, que servisse tanto de exemplo como de instrumento para a leitura cinematográfica que propõe uma intervenção na conjuntura política contemporânea. Em *Vidas Secas* a discussão vigente traz à tona a reforma agrária e a estrutura social brasileira. Em *Memórias do Cárcere* a incursão no passado é mediação para falar no presente, onde a liberdade é tematizada em um momento em que se encontra ameaçada no país, servindo de parábola para se pensar que aspirá-la não é crime e que o direito precede a força. A questão social é atualizada

²⁷² Professor de literatura e cinema brasileiros da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), pesquisador de literaturae cinema brasileiros. Autor de *Literatura e Cinema*. Macunaíma: do Modernismo na literatura ao Cinema Novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982; *Cinema Novo X 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*. Austin: University of Texas, 1984; *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1987 e *Antônio das Mortes*. Wiltshire: Flicks Books, 1998. Disponível em: <<http://www.humnet.ucla.edu/spanport/faculty/randalj/>>.

²⁷³ Randal JOHNSON. Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: Tânia PELLEGRINI (org.). *Literatura, cinema e televisão* São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p.40.

²⁷⁴ Crítico e ensaísta brasileiro, exerce papel determinante tanto na reflexão crítica como na ação do cinema brasileiro. Administrador cultural com passagens na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Embrafilme, Riofilme e Conselho do Programa Petrobras Cultural.

²⁷⁵ José Carlos AVELLAR *apud* Randal JOHNSON. Op. Cit., p. 39-40.

e a prisão, como espelho da sociedade brasileira, desdobra-se nas prisões do egoísmo, da fome, do racismo, do preconceito, reproduzindo a sociedade que encarcera.

No confronto do diálogo de Nelson com a literatura e com os escritores, em que foi usado o exemplo de dois filmes, identifica-se mais um retorno ao ponto de origem: a busca de uma forma própria de expressão cinematográfica.

José Carlos Avellar trará munição à discussão ao afirmar que “o gosto pela invenção e a vontade de escrever brasileiro” estavam presentes na literatura de 22, não tendo correspondência no cinema brasileiro realizado no período. Para sustentar esse argumento ele recorre a Mário de Andrade, ao escrever *Amar Verbo Intransitivo* e Carlos Drummond de Andrade em *Alguma Poesia e Poema de Sete Faces*, como exemplos de escritura em imagens, de cinema feito sem se servir da câmera de filmar:

Drummond e Mário estavam fazendo cinema, e filmando melhor do que as pessoas que entre nós neste mesmo período estavam diretamente envolvidas com o cinema.²⁷⁶

Resguardadas as generalizações e apoiando-se no fato de que muito pouco do cinema brasileiro do período foi preservado, poucos exemplos podem ser encontrados para se estabelecer um paralelo, acata-se o posicionamento de Avellar:

Um juízo absoluto pode ser injusto. Mas, sem qualquer dúvida, se em algum momento nossos filmes foram tão cinematográficos quanto o texto de Mário, este exemplo logo se perdeu, e o que predominou até um tempo relativamente próximo foi uma forma bem pouco cinematográfica, determinada pelos padrões impostos pela grande indústria cinematográfica.²⁷⁷

Nessa linha de desenvolvimento pode-se vincular a experiência da literatura modernista em associação a outro contexto, o cinematográfico, e localizá-lo na marca dos anos 1960, quando o cinema brasileiro retomou aquilo que a literatura modernista tinha vislumbrado em duas instâncias: a da forma, ao estruturar as palavras em cortes cinematográficos e a do conteúdo, ao discutir o país e fazê-lo em língua brasileira.

Assim, o cinema moderno brasileiro liga-se à literatura num programa comum em que o autor cinematográfico via no autor literário uma extensão do seu desejo numa relação dinâmica e viva em que a adaptação passa a ser uma troca de informações, uma conversa íntima, partilhada, entre dois diferentes modos de criação e prazer: escrever e filmar. Um texto

²⁷⁶ José Carlos AVELLAR. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986, p.209.

²⁷⁷ Apud AVELLAR, p. 209.

pode conter inclinações cinematográficas e um filme pode se servir de informações literárias, sem que com isto essas formas de expressão imponham subordinação uma à outra. Ainda que essas áreas não sejam estanques, se imiscuam e se contaminem, os sistemas e as técnicas convocadas para dar forma ao imaginário tanto pelo cinema como pela literatura têm seus modos próprios de manifestação.

Nelson, no conjunto de sua obra, experimentou essa relação de diferentes formas e muito proveito tirou disso. Essa conversa, tocada por um sentimento de identidade com o autor literário, que toma o texto como um roteiro vivo, que ao ser lido conduz a uma forte emoção e impulsiona para a criação do filme, foi mantida entre Nelson e seus autores preferenciais: Graciliano Ramos, Jorge Amado, Machado de Assis. Esses contadores de Histórias do Brasil, em uma conversa fraterna, desvendaram seus segredos, suas tramas e enredos para ser independentes, se organizarem e ganharem vida própria na fabulação e na narrativa de Nelson.



de Mandacaru Vermelho

Mandacaru Vermelho é um croquis. Um filme-rascunho para o exercício de *Vidas Secas*.

Nelson Pereira dos Santos²⁷⁸.

Acho que o primeiro filme que vi, ou pelo menos aquele que mais me marcou, foi western. Lembro-me apenas da parte final, quando o herói, *um* jovem caubói, atravessa o deserto, última etapa para voltar à sua cidade e aos braços da amada. Está faminto e sedento. Encontra uma casa em ruínas e, nela, um poço com terrível aviso: "Quem beber dessa água, morrerá em uma hora". O herói despreza a advertência, mata a sede e continua a cavalgar. Consegue chegar à cidade, que se encontra em plena celebração de um casamento. O casamento de sua amada com outro.

Nelson Pereira dos Santos²⁷⁹

A décima segunda letra do alfabeto pode, simbolicamente, trazer à memória o sentido da maturidade. Porém em vez do significado do substantivo feminino, aqui ela se relaciona, no trajeto de Nelson Pereira dos Santos, com o verbo maturar, ou seja, tornar-se ainda melhor, aprimorar-se. Definido dessa maneira, o EME, também, é a procura do amadurecimento, do se desenvolver completamente em busca do aperfeiçoamento e de chegar à condição de plenitude na arte, demonstrando a representação da habilidade adquirida. A letra M de *Mandacaru*²⁸⁰ *Vermelho* adquire neste alfabeto cinematográfico a diversidade desses vários significados.

M de *Mandacaru*, adjetivado de *Vermelho*, é o princípio da exposição visual do percurso multifacetado fílmico de Nelson Pereira dos Santos, que se constitui de características

²⁷⁸ Entrevista concedida a Marise BERTA. Op. Cit.

²⁷⁹ Entrevista concedida a Paulo Roberto RAMOS. In: *Estudos Avançados*, vol. 21, n° 59, São Paulo, Jan./Abril 2007.

²⁸⁰ *Namandaka'ru* ou *Yamandaka'ru* palavra de origem tupi-guarani que designa a planta arbórescente nativa do Brasil de ramos lenhosos, flores brancas, róseas e de bagas púrpuras comestíveis.

variadas e peculiares. Por isso, cabe a definição de que se trata do seu estágio de transição, da sua passagem de um lugar a outro. Visto nesse sentido, o filme corresponde ao conceito do ato de transitar de um estado de coisa ou de uma condição a outra. *Mandacaru Vermelho* havia sido o seu terceiro experimento cinematográfico, após as renovadoras experiências de *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, trabalhos que deram ao jovem produtor e realizador a condição *in utero* do moderno cinema brasileiro.

Mandacaru Vermelho precede a *Vidas Secas*, uma de suas obras de grande porte, e de uma inédita dúplice autoral, ou seja, a criação por dois autores: Graciliano Ramos o seu primeiro original construtor na forma de literatura e Nelson Pereira dos Santos o inventivo autor-poeta da transposição do imaginário literário ao cinematográfico.

Por causa da proximidade temporal entre os filmes – *Mandacaru Vermelho* e *Vidas Secas* –, e devido à grande repercussão da adaptação do clássico da literatura brasileira, *Mandacaru* a lenda popular da saga entre duas famílias que se antagonizam e se exterminam em pleno sertão baiano, traduzida como se fosse um *western* brasileiro é considerado por uma parte de teóricos e críticos que despedaçam um conjunto fílmico em partes desiguais num trabalho de menor porte no percurso cinematográfico de Nelson.

Em oposição a essa visão da crítica monolíngüe contemporânea e num intuito de re-dimensionar o olhar da crítica, uma das opções alternativas é penetrar em *Mandacaru Vermelho* através da receptividade dada ao filme por parte das resenhas e das apreciações cinematográficas escritas por articulistas em exercício na época da sua realização e do seu lançamento (1960/1961). Observa-se de imediato que o acolhimento dado foi a do arrebatamento e o da exaltação:

Apenas 5 milhões de cruzeiros (aproximadamente) foram gastos em *MANDACARU VERMELHO*, o que incluída as cópias, é custo baixíssimo, a exigir milagres em esforços de seus realizadores. Apesar disso, o filme tem um bom acabamento técnico. O trabalho fotográfico é muito bom. Remo U-sai é um dos dois ou três compositores que dispomos (em cinema). A montagem confiada ao argentino Nelo Nelli [...] tem um desenvolvimento enxuto, onde, consideradas as diretrizes narrativas, nada falta, nada sobra. [...] Nota-se em *MANDACARU VERMELHO* progressos extraordinários do cineasta que constrói um filme. [...] *MANDACARU VERMELHO* é um processo de *maturação*. (grifos meus)²⁸¹

MANDACARU VERMELHO de Nelson Pereira dos Santos é seguramente, uma das primeiras tentativas válidas de descobrir o Brasil, no que ele oferece de melhor [...] em termos de cultura popular autêntica. Não é mais o nacio-

²⁸¹ Ely AZEREDO e Sérgio AUGUSTO. Brasil Violento em *MANDACARU VEMELHO*. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1961. Apud Giselle GUBERNIKOFF, Op. Cit., p.200-201.

nalismo infantil e tedioso nem uma visão contaminada de exotismo é uma realidade primitiva e trágica, às vezes grotesca. A história de *MANDACARU VERMELHO* obedece ao mesmo sistema narrativo, à forma tradicional de nossa literatura de cordel, no qual os maus são punidos e os bons recompensados e redimidos. Esta é a mais encantadora virtude do filme: inspirar-se no que a tradição consagrou e elevou a uma dimensão mítica. [...] A total ausência de glamour, de cavalos de fogosos, de mocinhos justos e ideais e de heroínas empoadas [...] *MANDACARU VERMELHO* é rodado com roupas pobres e rudes, tal qual é a região, cujos caminhos selvagens são enfrentados em jumentos e burros. É a verdade que algumas dessas caracterizações do filme, mais ingênuo que a estória e os atores mais desajeitados do que desejariam os personagens. O filme foi feito em regime de urgência [...] e as seqüências obedecem às formas tradicionais dos filmes de aventura. A fotografia é de qualidade, mas as composições sofrem e acentuado academismo, de forma e de espírito²⁸².

Extraído de uma lenda colhida por Nelson Pereira dos Santos, *MANDACARU VERMELHO* estréia em *avant-première* internacional, dia 15 na Bahia. A história de violência e vingança é baseada na saga famosa do folclore nordestino. Uma espécie de Romeu e Julieta [...] Como qualidade, além do tratamento singelo e sem prosaísmo, a fita tem um acabamento bem cuidado. Foto e montagem são pontos altos. [...] Ator e ao mesmo tempo diretor e autor do enredo, NPS encontra um estilo próprio para narrar uma estória típica, sem qualquer concessão ao cinema internacional. A fita inaugura no Brasil o tratamento machadiano no cinema brasileiro. A apresentação de Lygia Pape dá o tom do bom gosto ao bom gosto geral da fita²⁸³

Mandacaru Vermelho é um dos primeiros resultados do Ciclo Baiano de Cinema²⁸⁴.

A presença de Nelson Pereira dos Santos realizando *Mandacaru Vermelho* (1961) e fazendo a montagem de *Barravento* de Glauber Rocha (1962), veio dar ímpeto ao movimento baiano, que se tornou reconhecido, internacionalmente, na aprovação dada pelos franceses Georges Sadoul e Pierre Furter. Sadoul escreveu, em julho de 1962, sobre o cinema brasileiro e baiano

²⁸² Claudio MELLO E SOUZ. MANDACARU VERMELHO – (uma obra do acaso). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1 de dezembro de 1961. Apud Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit. p.203.

²⁸³ Décio Vieira OTTONI. MANDACARU VERMELHO é um Romeu e Julieta do Nordeste. Apud Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit. p.194.

²⁸⁴ O encontro do produtor Rex Schindler com Glauber Rocha, no escritório do fotógrafo Leão Rosemberg, faz eclodir o Ciclo Baiano de Cinema, que, a rigor, tem início com *Barravento* (1960-1961), de Glauber Rocha (apesar da filmagem anterior de Luís Paulino dos Santos, autor de um curta importante: *Um dia na rampa*, 1955). Dentro de um projeto de se criar uma infra-estrutura cinematográfica com Rex, Braga Neto e David Singer (produtores), Roberto Pires e Glauber, como mentor intelectual, entre outros, o ciclo prossegue com *A grande feira* (1961) e *Tocaia no asfalto* (1962), filmes que podem ser enquadrados dentro dos postulados cinemanovistas [...]. No entusiasmo geral, cineastas do sul do País e do exterior, aproveitando o cenário da paisagem natural, realizam os filmes *Bahia de Todos os Santos* (1959-1960), de Trigueirinho Neto; *Mandacaru vermelho* (1961), de Nelson Pereira dos Santos; *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte; e *Três cabras de Lampião* (1962), de Aurélio Teixeira. No Ciclo Baiano de Cinema, incluem-se os filmes entre os anos 1960 e 1963, mas é preciso separar e distinguir os oriundos do grupo gerador inicial (Rex Schindler, Glauber, Pires, etc.) – que querem criar uma escola baiana de cinema, seguindo uma linha programática –, daqueles realizados fora do grupo, embora genuinamente baianos, como *O caipora* (1963), de Oscar Santana; *Sol sobre a lama* (1962-1963), de Alex Viany e *O grito da terra* (1964) de Olney São Paulo. Há em todos, entretanto, uma preocupação no enfoque do drama do povo brasileiro sofrido e faminto. Cf. Fernão RAMOS e Luiz Felipe MIRANDA (org.) Op. Cit., 2000, p.135-136.

publicando na *Lettres Françaises* o artigo *Bouillonante Bahia*, e Furter no texto *Bahia, la nouvelle capital du cinéma brésilien*, editado na *Gazette de Lausanne*²⁸⁵.

A crítica cinematográfica baiana incorporou os elogios dos críticos franceses a respeito do cinema feito na Bahia, elevada ao patamar de nova capital do cinema brasileiro. A absorção de críticas benignas foi uma das contribuições externas para a superação do enigma provinciano e serviu de válvula de inserção ao cinema produzido na província elevado ao cenário internacional. Enfim, era um apoio à transição cosmopolita da província, erguida, naquele instante, ao status de metrópole da vanguarda cinematográfica brasileira.

Outro fator para o qual o crítico Glauber chamava a atenção referia-se ao “resultado das pesquisas sobre o cinema na Bahia; hoje este trabalho se valoriza porque se torna introdução indispensável aos estudos futuros sobre o cinema baiano”²⁸⁶. Glauber apelava para a formulação teórica, pois a Bahia havia ficado de fora dos chamados ciclos regionais do cinema brasileiro, ocorridos entre os anos de 1912 e 1930, quando foram produzidos filmes no Amazonas, na Paraíba, em Pernambuco, Minas Gerais, e no Rio Grande do Sul. Entre esses ciclos se destacou o de Cataguases produzido por Humberto Mauro, a primeira personalidade revelada pelo cinema brasileiro²⁸⁷.

A única experiência cinematográfica baiana ininterrupta antes do ciclo era a documental processada pelo pioneiro Alexandre Robatto²⁸⁸. Além disso, o exercício do imaginário cinematográfico limitava-se às atividades do Clube de Cinema da Bahia e à crítica exercida nos periódicos da cidade. Glauber Rocha indica as causas da estagnação da prática cinematográfica:

²⁸⁵ Ver Glauber ROCHA. “Esboço de uma escola baiana”, in: *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 154 e 155.

²⁸⁶ Glauber ROCHA, “Esboço de uma escola baiana” in *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. p.153.

²⁸⁷ Cf. Ana Lúcia LOBATO. Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930); e Rubens MACHADO. O cinema paulistano e os ciclos regionais do Sul-Sudeste. In: Fernão RAMOS (org.). *História do cinema brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1987. p.63-97. Sobre Humberto Mauro, ver Paulo E. SALLES GOMES. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

²⁸⁸ Muito antes de acontecer o *boom* cinematográfico dos anos 1950, a produção baiana foi dominada pela ação isolada do documentarista Alexandre Robatto Filho, que realizou entre os anos 1930 e 50, aproximadamente cinquenta e quatro filmes de curta metragem, nas bitolas de 16mm e 35mm. Entre os seus trabalhos, na sua grande maioria institucionais, há filmes considerados importantes como, por exemplo, *Vadiação*, *Entre o mar e o tendal* e *Xareú*. Segundo os críticos André Setaro e José Umberto Dias, “se a princípio Alexandre Robatto, Filho restringiu-se ao registro bruto da matéria histórica, no entanto, procurou, no transcurso de sua filmologia, imprimir o gesto gerador, a dosar com funcionalidade e expressão elementos do cinema em permanente evolução técnica [...] Era um realizador que, ciente de seu ofício, procurava cerzi-lo artesanalmente da melhor maneira possível, imbuído do espírito flahertyano na captação das imagens de sua terra e de sua gente. Um apaixonado imperturbável das paisagens humana e geográfica. Acreditando na revolucionária mensagem estética da escola documentária britânica, teorizada por John Grierson (1898/1972) na elaboração e transfiguração criadora da realidade. Robatto é um cineasta de domingo (conciliando cinema com as profissões de cirurgião-dentista e professor universitário até a sua aposentadoria em 1977), conseguiu filmar, documentar, até mesmo realizar copias manuais na bitola 35mm e fazer-se equipará a aos significativos documentaristas do Sul”. Cf. André SETARO e José Umberto DIAS. *Alexandre Robatto, Filho – pioneiro do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1992.

a tradição literária da Bahia é a retórica. As novas gerações de escritores e artistas surgidos, inicialmente, em 1945, no grupo *Caderno da Bahia*, e mais tarde em *Ângulos* e *Mapa* sempre foram violentamente combativas ao passado de Castro Alves e Rui Barbosa; contudo, o improviso, o romantismo e o discurso descritivo continuaram marcando, e mal, a expressão artística da Bahia [...] A Bahia é – na síntese – o barroco português, o misticismo erótico da África e a tragédia desposada dos sertões: sua expressão artística até então inferior às expressões de Minas e Pernambuco, tende, para muito cedo, a inserir uma corrente nova nas artes brasileiras. Os que primeiro compreenderam este clima complexo e rico foram Martim Gonçalves e Lina Bardi, que, em quatro anos, instalaram raízes significativas no ambiente cultural da província²⁸⁹.

Glauber Rocha, exercendo a função de crítico de cinema²⁹⁰, expõe as causas da falta de progresso, e ao mesmo tempo os motivos da ruptura em “derrotar a província na própria província”²⁹¹. O jovem crítico rasga elogios enaltecendo o autor Nelson Pereira dos Santos, colocando-o como um dos elementos deflagradores do cinema moderno e novo brasileiro, assim como do Ciclo Baiano de Cinema. Adotado baiano, não seria Nelson um estrangeiro já que não existia nenhuma reação xenófoba a sua integração a Bahia.

Glauber, no seu exercício crítico definiu *Mandacaru Vermelho* como um drama rural, um *western*²⁹² nordestino:

parece muito mais um romanceiro do sertão: um romance que segue a raiz popular, prólogo e epílogo, epopéia com o máximo de ação e o mínimo de psicologia, mas ao mesmo tempo retrato violento do Nordeste, vertical e sem retoques – como nunca antes foi realizado no cinema brasileiro [...] jovem produtor cabeça de ponte da independência industrial & ideológica do nosso cinema, figura surgida no polêmico *Rio Quarenta Graus* (1955), volta ao seu quarto filme, após *Rio, Zona Norte* (1957) e o *Grande Momento* (1957) – produção que foi dirigida por Roberto Santos – provando que os melhores destinos de nossa colonial cinematografia surgem – a todo custo – como fru-

²⁸⁹ Glauber ROCHA. Esboço de uma escola baiana, Op.Cit, p.154.

²⁹⁰ Glauber Rocha exerceu o papel de crítico de cinema entre os anos de 1956 a 1963, antes de se tornar conhecido como cineasta. Escreveu nos periódicos baianos *O Conquistense*, *O Momento*, *Afirmção*, *Jornal da Semana*, *Jornal da Bahia*, *Sete Dias* e *Diário de Notícias* e nas revistas: *Mapa* e *Ângulos*. Nos jornais do Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *O Metropolitano*.

²⁹¹ Glauber ROCHA. Inconsciência & Inconseqüência da atual cultura baiana. *Diário de Notícias*. Salvador, 05/02/61.

²⁹² Fernando Simão VUFMAN. In: Fernando MASCARELLO (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2006. p.159. “Para muitos, o *Western* é considerado o gênero cinematográfico norte-americano por excelência. Com os primeiros filmes em que aparecem cowboys datando da virada do século XIX para o século XX, o *Western* inclui-se entre os primeiros gêneros de filmes narrativos da história. (...) Mas o sucesso do gênero não se limitou ao público; sua influência sobre a cinematografia de outros países pode ser observada em filmes de samurai japoneses, cangaceiros indianos, russos e mexicanos, além, é claro, das francas imitações na Alemanha e na Itália”.

tos da produção independente e livre dos compromissos vulgares do pseudo-comércio nativos dos filmes²⁹³.

Falar de cinema nacional era, especialmente, pensar na produção, porém, nunca como indústria pesada. *Mandacaru Vermelho* se contrapõe ao processo industrializado da realização do cinema propondo o processo do improviso, técnica que passou a ser adotada por cineastas periféricos que não tinham acesso aos sofisticados recursos tecnológicos próprios do aparato do cinema industrial. A proposição vestida foi a de usar a *câmera na mão*, frase por Glauber pronunciada, sentença que não queria dizer arranjo daquele que ainda não domina ou não consegue dominar a atividade a qual se dedicou, revelando-se inábil, incompetente, inexperiente; era um posicionamento estratégico, daqueles que optaram em fazer o cinema moderno dentro das possibilidades tecnológicas possíveis, pois:

o problema da *câmara na mão* (que virou lema do cinema novo e não quer dizer *improviso amador*, como alguns *profissionais* comentam entre risos) – já não é apenas resultado da ausência de capital básico, mas é também fruto de uma nova visão cinematográfica do mundo inteiro, quando o cineasta deixa de ser o artesão que maneja atores na cenografia de estudo e, num passe histórico, transforma a técnica em poética: Antonioni, Godard, o hindu Ray, John Cassavetes – eis os exemplos que começam a derrubar a estirpe de William Wyler – o conformismo do filme certinho, com estória narrada para um clima romântico, de fusão explicativa e luz desenhada no close da estrela. [...] Hoje, o filme comercial não é o melhor filme. O filme de autor – o cineasta é ficcionista ou poeta, cria, depõe, divaga denúncia e luta com a câmara. Não podia existir para o cinema brasileiro melhor oportunidade na história acidentada do cinema – história pela qual os cineastas pagam preços violentos na hora exata em que a idéia é implacavelmente sangrada pela indústria²⁹⁴.

Dessa maneira, a transposição da posição de artesão era condição indispensável para o realizador conseguir a adulteração do estado material da tecnologia para o imaterial da poética e, por conseguinte, torna-se um autor, ou seja, o indivíduo com a capacidade de inventar. Era chegada à hora da transformação da condição do estado de pré-indústria cinematográfica artesanal numa mutação autoral. Por isso Glauber, dizia que no Brasil:

Nelson Pereira dos Santos foi a primeira consciência individual do fenômeno que surgiu nas mãos de Rossellini – naquele tempo dourado de Vera Cruz, de subdesenvolvimento cultural paulista, fabricando melodramas da tirania, crítica de produtos inflamados e perniciosos do cinema de imitação – do *rei* (Rubem) Biáfora e sua cultura suicida. Hoje, sabendo tardiamente que o ci-

²⁹³Ver Glauber ROCHA. *Mandacaru Vermelho*. *Suplemento Dominical Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1961.

²⁹⁴Ver: Id. *Ibid.*

nema não é estúdio, não é luz, não é *travelling* macio, não é partitura musical, não é nada de nada que os conformistas pregam – sabendo que o cinema marcha para outros caminhos – e estes caminhos abertos pela produção livre do artista que está dizendo não – surge (mas surge também na hora exata) a primeira arrancada do cinema novo²⁹⁵.

Na defesa do movimento de renovação a opção de fazer cinema não seria a artificial, ou seja, a criação feita em estúdio, assim o Ciclo Baiano de Cinema e o Cinema Novo foram promotores da modernidade, pois esses dois movimentos compõem o cinema do conhecimento em oposição ao do divertimento, o da linguagem e não o do espetáculo, o do método e não da ilustração, por fim, o cinema da revelação e não o da descrição do óbvio.

Nesta perspectiva *Mandacaru Vermelho* tornava-se um paradigma, filme realizado em regime magro dos independentes, nem mesmo por isso, o autor e o seu fotógrafo haviam perdido as rédeas da disciplina formal da linguagem, da luz e do som que moldaram a cara do cinema brasileiro:

poema, filme contado, linguagem de ação, dos cantadores de violências sertanejas – fixação do homem social na paisagem sem o deslize para o exótico: disciplina, concisão, ritmo, luz, poema corrido com as variantes de lirismo que revelam NPS de hoje poeta²⁹⁶.

Mandacaru Vermelho justifica-se como exemplo e modelo, por se tratar de um filme poético popular, cujo resultado junto ao público da capital da Bahia foi surpreendente, chegando a entusiasmar os mais absolutos inimigos do cinema brasileiro, além de ser recorde de bilheteria. Na sua exibição, no interior, nas cidades de Juazeiro (Bahia) e Petrolina (Pernambuco) foi aplaudido por uma platéia constituída, principalmente, de vaqueiros rústicos que nunca tinham visto cinema em suas vidas e que chegaram de longe para ver e viver este começo do Cinema Novo²⁹⁷.

Nelson concretizou o futuro do cinema moderno brasileiro, pois o resultado do processo iniciado naquele momento eclipsaria o cinema conservador e resultaria num cinema brasileiro autêntico. *Mandacaru Vermelho*, assim, torna-se uma das fontes iniciais do cinema que se desloca do universo urbano para o mundo rural, abrindo caminho para um inesgotável veio desse tipo de filme²⁹⁸.

²⁹⁵ Id. *ibid.*

²⁹⁶ Glauber ROCHA. *Mandacaru Vermelho*. Op. Cit.

²⁹⁷ Essas informações sobre a presença de público nas estréias do filme na Bahia estão relatadas no ensaio de Glauber, ver Glauber ROCHA, *Mandacaru Vermelho*. Op. Cit.

²⁹⁸ Id., *ibid.*

A abordagem a propósito do que é cinema moderno remete a uma heterogênea pluralidade de tendências, seja estética, política ou técnica. Quando se observa a modernidade cinematográfica alocada nas inovações tecnológicas, por exemplo, verifica-se que o cinema deu elevados saltos quando da ultrapassagem do filme mudo para o sonoro, modificando rigorosamente o estatuto da narrativa; daria ainda outros passos significativos com a invenção da cor, do negativo dotado de maior sensibilidade, do uso de câmeras leves e de fácil manobra e, especialmente, com a adoção do som direto, enfim, com a adoção de novas tecnologias o cinema passou a ser reprocessado por outros meios. Tudo isso proporcionou novas configurações na sua linguagem, tornando-o cada vez mais associado ao mundo que se fazia moderno a cada momento.

Comentar a modernidade no cinema expõe o investigador ao plano estético, o qual pode perfeitamente ser avaliado, através de estilos e movimentos como: o estudo da *avant-garde* francesa de Jean Renoir, do surrealismo produzido pelo espanhol Luís Buñuel, do Neo-Realismo de Roberto Rossellini e outros autores; da *nouvelle vague* de Truffaut e chegar até as confluências de um cinema de rupturas dos italianos como, por exemplo, Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci e Pier Paolo Pasolini, dos franceses Alain Resnais e Jean-Luc Godard, do americano John Cassavetes, do cubano Tomás Gutierrez Alea e, indiscutivelmente, da obra de Nelson Pereira dos Santos

O cinema moderno pode ser visto também na ótica da política de produção. Nesse caso, o estudioso pode se deparar com a confrontação entre o que representa o aparato produtivo do cinema clássico e o que significou a ruptura vanguardista cinematográfica, cuja base ideológica foi alicerçada na política de autores, antítese ao cinema industrial e proposta posta em voga nos anos de 1950 a 60, através das novas ondas do cinema: o neo-realismo, a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo. Para esse movimento se concretizar, entretanto, era necessário se fazer rupturas com os modelos anteriormente estabelecidos, por isso:

a maneira de vencer a chanchada é fazer a antichanchada e conquistar o público. Mas conquistá-lo sem às concessões tradicionais da indústria americana. O público não anda mais tão dopado quando ele mesmo começa a recusar fitas como *Sócio de Alcova* ou *Dono da Bola*. Se *Mandacaru Vermelho* também conquistar o público do Rio – a experiência de Nelson Pereira dos Santos assume assim, de fato a marginal e espinhosa e amarga posição que conquistou desde *Rio Quarenta Graus*: a voz contra a indústria de fitas coloridas em regime de entrega servil a estrangeiros; às fantasias convencionais de melodrama e sentimento radiofônico; às fitas pseudo-sérias de psicologia barata em apartamentos e salões do século passado – apoteose da escola Biáfora; as fitas ridículas de delírios formais, bebidos das cinematecas nos arquivos dos anos 30. *Mandacaru Vermelho* – feito com a câmara na mão e

com a idéia – é resposta à inconseqüência e mediocridade do cinema brasileiro. É um começo do novo cinema – está com seus erros, mas resiste às críticas mais violentas, topa qualquer parada, está na tela para se ver e ouvir²⁹⁹.

É notório o contraponto entre os filmes de Nelson Pereira dos Santos e as produções das chanchadas, bem como o prenúncio da visão utópica de um novo começo para o cinema brasileiro. A verdade é que todos os produtos fílmicos feitos na perspectiva de renovação eram absorvidos como resultado de uma esperança futura da confirmação do novíssimo cinema.

Por ter sido um projeto improvisado, é possível que a obstinação do filme *Mandacaru Vermelho* esteja na estória simples do vaqueiro que não acreditava na lenda para negar o misticismo alienado do povo sertanejo. *Mandacaru Vermelho* é o filme que, nesse sentido, precede ao clássico *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), também considerado como um *western* nordestino brasileiro. O filme tem similitude com o gênero americano, porém, não foi procurado o exotismo da paisagem, mas o drama que habita neste deserto de sol e árvores torcidas. Segundo o brasilianista Randall Johnson “Nelson partira de uma forma codificada do cinema, isto é, de um gênero: no caso *western*”³⁰⁰.

É importante observar que numa recente revisão da obra de Nelson, o crítico Eduardo Valente da revista eletrônica de cinema *Contracampo* fez a seguinte observação a respeito da questão do gênero no cinema brasileiro:

o cinema brasileiro sempre teve como um dos seus principais problemas a dificuldade de fazer um cinema de gêneros, tornando-se com o tempo um gênero em si mesmo na imaginação do espectador. Não se vê uma comédia, uma aventura, um drama, se vê um "filme brasileiro". Parte disso tem a ver com a herança do Cinema Novo (seguida da pornochanchada) no imaginário recente do nosso cinema, parte disso tem a ver com as expectativas formadas pelo cinema americano e seu trabalho invariavelmente em gêneros, parte disso tem a ver com o que citamos no início da falta de trabalho de diretores em um projeto não pessoal. Mas o fato é que, exceção à chanchada (ainda assim, devido à sua permanência "fechada" no tempo, acabe sendo mais um momento que um gênero), nenhum gênero de cinema, no sentido clássico da expressão, conseguiu estabelecer uma tradição no Brasil³⁰¹.

²⁹⁹ Glauber ROCHA, *Mandacaru Vermelho*. Op. Cit.

³⁰⁰ Randall JONHSON. *Cinema novo X 5: master of contemporary brazilian film*. Austin, University of Texas, 1984 apud Hilda MACHADO. *Rio 40 graus, Rio, Zona Norte: o jovem Nelson Pereira dos Santos*, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP, 1987 (Dissertação de Mestrado), p.127.

³⁰¹ Ver Eduardo VALENTE. Por um cinema ocasionalmente impessoal – *Mandacaru Vermelho* e Cinema de Lágrimas. *Revista Contracampo*, n. 29. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br>>.

O filme representava, naquele espaço de tempo, um avanço no processo da cadeia produtiva fílmica nacional, e as diversas críticas apontaram as inúmeras qualidades vistas na ótica de que a falta da perfeição técnica era transformada em gosto estético. Os significados extraídos da observação analítica de *Mandacaru Vermelho* levam a tratá-lo como um trabalho que espelha a invenção cinematográfica terceiro-mundista. Retrato romântico do nordeste brasileiro, traçado através da saga da cultura popular nordestina; é a adequação do gênero *western* em um drama romanesco que se distanciou substancialmente dos dois primeiros projetos urbanos feitos por Nelson.

Segundo o crítico Orlando Senna, “parte da crítica baiana revelou-se surpresa pelo fato de *Mandacaru Vermelho* ter se desligado da corrente de *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte* para juntar-se a outra que surgiu paralela à sua com o advento de Lima Barreto ao realizar o clássico *O cangaceiro*”³⁰².

Nelson Pereira dos Santos disse que ao realizar *Mandacaru Vermelho* “não mudou a sua preocupação de usar o cinema como veículos de polêmica social”³⁰³ e “não mudou a solidariedade com os explorados”³⁰⁴. Nelson fez *Mandacaru Vermelho* como ele mesmo afirma com a “precariedade técnica absoluta, tudo feito às pressas, em circunstâncias desagradáveis”³⁰⁵. Considerava o filme como um teste, como uma experiência, uma prova profissional muito severa.

eu tinha que fazer um filme, era um problema de sobrevivência. MANDACARU é mais uma afirmação de ordem profissional. Ao lado disso, tentei atingir uma linguagem popular. [...] Nos outros filmes me preocupava com o QUE tinha a dizer em primeiro lugar, para depois pensar COMO. Nesse eu pensei as duas coisas ao mesmo tempo. [...] Queríamos enfrentar a realidade brasileira com nossos próprios olhos, com nossa maneira de ver o mundo, como se isso fosse original. Mas daí até fazer cinema existe uma grande distância [...] Queremos filmes comunicáveis. Todo cineasta do mundo deseja isto e mais outra coisa: originalidade no modo de vê o mundo³⁰⁶.

Uma revisão crítica em *Mandacaru Vermelho* permite que se faça uma análise por diversos ângulos e pontos de vista. É possível observá-lo conforme o pensamento do seu autor, entendendo como um filme popular com evidente propósito de atingir o público; enxergá-lo como parte do processo inventivo do cinema brasileiro e latino-americano; embrenha-se na

³⁰² Ver Orlando SENNA. “Nelson Pereira dos Santos fala ao DN”, *Diário de Notícias*, Salvador, 24 e 25 de setembro de 1961, p.2, 3º.Caderno.

³⁰³ Idem, idem.

³⁰⁴ Idem, idem.

³⁰⁵ Idem, idem.

³⁰⁶ Idem, idem.

sua lenda romanesca nordestina de inspiração shakespeariana traduzida em teatro popular por meio da representação simbólica de repentistas e cordelistas; ancorar-se no filme e na sua principal influência narrativa: o *western*, incorporado e transformado como gênero endógeno.

Outro caminho analítico a ser percorrido é se deter no filme *Mandacaru Vermelho* com atenção e minúcia através do viés da sua construção cinematográfica que se caracteriza por meio da inovação, da originalidade e das possibilidades de renovação estética implantada contra os padrões vigentes da cadeia narrativa dos filmes brasileiro.

Mandacaru Vermelho açambarca um dos ciclos fundamentais da moderna história do nordeste brasileiro: o cangaço. É prenúncio do ciclo de cinema baiano que antecede ao cinema novo e moderno brasileiro, pela simples razão do seu autor, Nelson Pereira dos Santos, incorporar o papel de representante da expressão máxima da intelectualidade cinematográfica nacional, e de ter estabelecido um novo padrão para a feitura dos filmes brasileiros, que consistia em transformar a imperfeição na perfeição, com a máxima assertiva de que uma nação subdesenvolvida necessariamente não teria de ter uma arte subdesenvolvida, uma vez que a vanguarda no Terceiro Mundo, certamente não era a mesma do mundo desenvolvido.

Na abertura de *Mandacaru Vermelho* o espectador se depara com letreiros – um projeto gráfico desenhado por Lygia Pape – onde se lê:

Há muitos anos atrás, a proprietária da fazenda Pedra Furada preparou uma emboscada para liquidar os homens que não se sujeitavam ao seu domínio. Correu tanto sangue que ali nasceu um mandacaru vermelho. Conta a lenda que ninguém mais passou pela pedreira, por medo às almas penadas. Até que um dia...

A trama do filme pode ser reduzida a uma história de amor, uma encenação teatral dos amores impossíveis, um Romeu e Julieta transfigurado em personagens populares do nordeste brasileiro. Uma jovem mulher criada por sua tia é prometida para um homem da categoria social dos latifundiários, mas se apaixona por um vaqueiro e com ele decide fugir, depois de descobrir que a sua tutora havia matado os seus pais. O jovem casal tem a ajuda do irmão do vaqueiro que procura levá-los a um lugarejo para os fugitivos se casarem, mas o plano é descoberto pela tia-vilã que persegue os jovens amantes, estes conseguem escapar e acabam chegando ao mítico lugar conhecido como *Mandacaru Vermelho* – local aonde aconteceu a morte dos pais da jovem virgem. Lá eles se deparam com religioso solitário que decide realizar o casamento, a cerimônia é interrompida e tem início o grande conflito; o casal sobrevive ao tiroteio e continua a fuga até chegar a uma pequena cidade onde um padre realiza uma cerimônia de casamento coletivo.

Ao analisar *Mandacaru Vermelho* Glauber propôs um esquema para se interpretar o argumento do filme:

um vaqueiro ama a moça que é filha de um latifundiário, o desnível social é o impedimento para concretização do amor. Moral do sertão: a honra da moça tem que ser lavada com sangue. Mito: na pedreira havia um mandacaru, vermelho de tanto sangue que lá foi derramado. Moral divina: a punição dos pecadores, o mal tem que ser extinto da face seca da terra. Moral do povo: quem não sossego acaba lá, no pé do mandacaru³⁰⁷.

Mandacaru Vermelho visto de um plano geral é o resultado de uma aglomeração de apropriações, assimilações e adaptações estéticas, a começar pelo gênero *western*, em muito da sua medida épico-dramática, uma das características do gênero norte-americano. Essa dramaticidade é muita bem exercida pela paisagem, por exemplo, onde a aridez da terra sertaneja é ressaltada, se apresentado como um cenário de espessura dramática expressiva e dentro dele vai se desenrolar o drama lenda-épica das personagens, que se movem numa estrutura de ópera popular, estreitando as suas encenações suntuosas e cheias de conflitos, os personagens cumprem os seus destinos de equilíbrio da história, com o Bem aniquilando o Mal que aparece de forma rígida, incrustado na geografia-física de um mundo que se pretende tornar real através da construção simbólica do *yamandaka'ru*.

Mandacaru Vermelho capta com densidade a luz natural do sertão brasileiro, não usa de artifícios comuns a iluminação do cinema de transparência – existe no máximo o uso de rebatedores convencionais –, as suas composições e tonalidades acentuam por momentos o clima documental, por outro o realismo barroco das suas cenas, que é ponto culminante do filme. Há uma beleza indescritível nas tonalidades claras e escuras, sejam as vistas em grandes planos ou em planos aproximados, e a câmera se desloca com uma desenvoltura semelhante ao olhar humano, às vezes fixa, às vezes caminhando em panorâmicas, carrinhos, e é especialmente conduzida na mão.

Por isso, a fotografia³⁰⁸ do filme é uma composição plástica que age como um reforço a *mise-en-scène* de tempo e espaço. Entendidos, aqui, como parte do jogo dramático atmosférico que marca a ruptura entre a mobilidade e a imobilidade das personagens nos seus movimentos geométricos. Por exemplo, o filme usa o tradicional campo e contracampo, do cinema clássico, opta pela ousadia da câmera que caminha e entrelaça as personagens dentro da narrativa convencional, mas se afasta desse convencionalismo por uma simples razão – a

³⁰⁷ Ver Glauber ROCHA. *Mandacaru Vermelho*. Op. Cit.

³⁰⁸ O filme foi realizado em preto e branco.

construção parece tosca pelo simples fato de que o aparato tecnológico utilizado faz com que o olhar do espectador mantenha a distância visual de observador do espetáculo.

A partitura sinfônica é usada com o propósito de colocar harmonicamente os elementos fílmicos em destaque, funciona com vida própria, já que em determinados momentos da ação dramática, ela precede à imagem e ao seu dinamismo, e na construção do drama é conduzida, rigorosamente, numa cadência visual e auditiva de extrema coerência.

Por sua vez, os diálogos funcionam como uma síntese que reforça a ação, não só pela natureza gramatical, mas, sobretudo, pela relação emocional proporcionada às personagens, e mais, ainda, por funcionar no sentido de ajustar a condição realista e não-realista contida no filme. Enfim, a estrutura rítmica e arrítmica do filme põe todos seus movimentos em constante choque, seja jogando a imobilidade contra o movimento geométrico, ou vice-versa, reinando um “caos” controlado e descontrolado do debate imagético.

Mandacaru Vermelho é um filme que quebrou, definitivamente, a forma do fazer do cinema brasileiro, pois tornou a imperfeição estética em perfeição. Isso porque o seu autor, Nelson Pereira dos Santos, conseguiu atingir a correspondência entre a teoria e a prática, e fez de seu trabalho uma fusão do pensamento proposto de sua vida e o resultado almejado por um artista com o propósito de chegar à arte em sua plenitude.



de Nacional Popular

Vamos por o Cinema Novo na mesa para ver qual foi o seu resultado principal. O que a gente pode ver hoje é que esse resultado principal foi a afirmação cultural do cinema brasileiro.

Nelson Pereira dos Santos³⁰⁹

Já estavam porém agindo os jovens desconhecidos que iriam provocar uma reviravolta no cinema brasileiro, sintonizando-o com o tempo nacional e conferindo-lhe, pela primeira vez, um papel pioneiro no quadro da nossa cultura

Paulo Emílio Salles Gomes³¹⁰

Não aconteceu ao acaso: está ligado não só às próprias tentativas do cinema como também a todo esse paralelismo da cultura, os movimentos de cultura popular, tudo isso[...]. Para mim, se tudo isso não houvesse acontecido no Brasil, não haveria esse sentido grupal de cinema, de pensamento conjunto, pois foi justamente nessa época que o Brasil passou a pensar em termos mais definidos: os problemas do nacionalismo foram encarados quase numa tentativa de sistematização, os problemas da cultura brasileira, de cultura popular, e os problemas da arte em geral.

Glauber Rocha³¹¹

Então existe uma opção. Saber um pouco mais a respeito do nosso ser cultural, se ligar mais a ele, praticar uma observação mais aberta, menos facciosa. Creio que isso também é realizar o projeto de cinema brasileiro, ter para o cinema um público permanente que é nosso povo.

Nelson Pereira dos Santos³¹²

O cinema moderno brasileiro é coetâneo a um período de mudanças significativas nas relações de poder e no estado brasileiro. Esse poder passava a apresentar mais elementos na sua composição, ao mesmo tempo em que aumentava a sua concentração, em um quadro em que a economia definia-se pela internacionalização, mantendo, ainda, sob alguns aspectos uma perspectiva nacionalista, o que lhe conferia certa fisionomia populista. Esse traço acom-

³⁰⁹ *Revista Civilização Brasileira*, nº 1, março de 1965, p. 189.

³¹⁰ Paulo Emílio Salles GOMES. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 34.

³¹¹ *Revista Civilização Brasileira*, Op. Cit., p.194.

³¹² Entrevista concedida a Jean-Claude BERNARDET. *Jornal Opinião* em 14/02/75.

panhava a idéia de afirmação de um caráter próprio da cultura brasileira desde o retorno de Getúlio Vargas ao poder em 1950, ocasião em que as condições para que a sociedade brasileira assumisse as questões do desenvolvimento nacional foram fortalecidas.

Marilena Chauí destaca as linhas gerais do período:

Parte dos anos 50 a 60 são considerados pelos estudiosos anos do nacionalismo desenvolvimentista e populista. A tônica é dada por projetos econômicos e sociais de desenvolvimento capitalista, o combate ao subdesenvolvimento sendo deflagrado por bandeiras de mobilização nacionalista, sob os auspícios do Estado, ou de sua tomada por representantes dos “verdadeiros interesses populares e nacionais”³¹³

O nacionalismo e a internacionalização, movimentos contraditórios, que expressavam a tensão nas forças da sociedade brasileira, tiveram a sua convivência assegurada pelo pacto populista que garantia, ao mesmo tempo, a liberdade de expressão, valorização positiva das posições nacionalistas e a legitimação da internacionalização da economia, na medida em que esta possibilitou maior acesso de massas urbanas ao mercado de trabalho e ao consumo.

Apesar das indagações em torno da “autonomia nacional” já se formularem antes, naquele período, o problema apareceu como uma estratégia vinculada ao populismo, criando-se oportunidade para que certas posições fossem assumidas na área cultural.

Até os anos de 1950, o pensamento cinematográfico não se destaca na reflexão geral sobre a cultura brasileira. Esta situação só ira se modificar a partir dos anos 1950-1960, quando o cinema assume a posição de vanguarda³¹⁴ e entra em sintonia com as outras áreas da cultura.

No início dos anos 1950, as questões relativas ao desenvolvimento do país refletiam-se com intensidade, na discussão em torno do cinema brasileiro, provocando uma forte repercussão no que era projetado e discutido neste ambiente. Nos primeiros Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro realizados em 1951, 1952 e 1953 (em São Paulo e no Rio de Janeiro) defendeu-se, com entusiasmo, o desenvolvimento industrial apoiado no mercado interno. Sem nenhuma possibilidade de erro, a defesa de um mercado dentro de seu território e do seu com-

³¹³ Marilena Chauí. Seminários. Coleção: O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 66.

³¹⁴ Caetano Veloso, um dos principais articuladores do Tropicalismo, movimento que surgiu na música brasileira na segunda metade da década dos 1960 propondo uma nova linguagem para a canção conjugando a tradição da música popular brasileira aos elementos oferecidos pela modernização, em diversas oportunidades declarou que o movimento musical foi provocado pelas imagens plasmadas pelo Cinema Novo: “Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme Terra em transe, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7”. Caetano Veloso. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 99.

plexo cultural era um dos dados mais importantes para a cinematografia do país.³¹⁵ Nelson Pereira dos Santos apresentava como alternativa para o domínio do mercado pela produção estrangeira, uma tese intitulada *O problema do conteúdo no cinema brasileiro* em que defende que o público, quando vai ao cinema, vai à busca de assuntos, dando a largada rumo ao uso da temática brasileira para viabilizar a conquista do mercado³¹⁶, o que vai experimentar na prática ao realizar *Rio, 40 Graus*.

Nelson Pereira dos Santos ampliará a questão do uso da temática para além do mercado, apresentando-a como decorrência do processo cultural em decantação no país que procurava a sua identidade e aponta para um dado novo no campo cultural no período: a afirmação da cultura, que assume um papel transformador na sociedade:

Na época do Cinema Novo havia, realmente, uma procura da identidade do homem brasileiro por aqueles que fizeram a descolonização da cultura brasileira. Esse processo de descolonização da cultura se baseou na cultura do homem brasileiro. [...] uns dando mais ênfase à questão racial, outros à questão cultural e outros à questão econômica na procura de sabermos quem é o homem brasileiro – buscar o homem brasileiro na sua simplicidade –, seja ele o homem do campo- o camponês –, o homem da cidade – o favelado –, a condição feminina, essa foi a busca empreendida na nossa identidade pelo cinema.

A construção de um pensamento nacionalista brasileiro, na época, era fortemente aliçada no que se discutia no ISEB³¹⁷. As teses ali desenvolvidas refletiam o mais avançado pensamento produzido em termos sociais no Brasil e formavam uma espécie de consciência nacional com bases no tripé: desenvolvimentismo, nacionalismo e populismo.

A característica orientadora do período entre os anos de 1955 e os de 1960 era a de manter o que se tinha e ampliar os desejos de industrialização do cinema brasileiro de forma autônoma, seguindo o impulso do desenvolvimento do sistema capitalista no Brasil. Neste período atravessamos os anos JK³¹⁸, o governo relâmpago de Jânio Quadros e o golpeado go-

³¹⁵ A defesa do mercado nacional ocupado em 90% do seu tempo de projeção pelo cinema estrangeiro era feita por Alex Vianny, então principal teórico da descolonização cultural do cinema brasileiro e por Nelson Pereira dos Santos.

³¹⁶ Tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, em São Paulo, em 15 de março de 1952. Nesta tese sustenta que o conteúdo é fator preponderante para a aceitação do filme pelo público e afirma que o povo brasileiro tem ânsia de ver na tela assuntos ligados ao país. Assim, conteúdo nacional é fator decisivo para a conquista do mercado.

³¹⁷ ISEB, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, fundado em 1956, para promover estudos sobre a realidade brasileira. Foi uma frente ampla da *intelligentzia* brasileira na década de 50, envolvendo intelectuais independentes das mais variadas linhas de pensamento, também envolveu intelectuais ligados à esquerda.

³¹⁸ Em 1955, Juscelino Kubitschek de Oliveira vence as eleições presidenciais pela coligação do Partido Social Democrático (PSD) com o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). O gaúcho João Goulart é eleito vice-presidente pela chapa de Kubitschek. Setores militares e políticos da oposição, especialmente da União Democrática Na-

verno de João Goulart. A atualização dos rumos gestados nos anos precedentes acontecia mediante as ambigüidades ideológicas que esse período traduziu.

As idéias nacionalistas eram transportadas para o cinema pelo viés proposto por esta conjuntura política, que promovia o desenvolvimento nacional através da sua associação ao capital internacional. A aglutinação ideológica em torno das formulações nacionalistas não encontrou correspondência na realidade da estrutura econômica do país³¹⁹. Nesse quadro, navegava uma indústria cinematográfica quase inexistente, totalmente desamparada, movimentando-se entre o desinteresse do capital internacional, já detentor do mercado, e a expectativa no interesse do estado em implementar mais o setor cinematográfico em decorrência e reforçando o desenvolvimento nacional. Na tentativa de trazer nuances diferenciadoras às questões que se abrigaram sob a mesma fachada no processo de industrialização, José Mário Ortiz Ramos vai afirmar:

Temos desde o período 55-60 duas correntes se chocando: uma mais “nacionalista” se articulando de forma tática com o desenvolvimentismo, e outra mais pragmaticamente “industrialista”, colada ao ideário do governo JK, oscilando cuidadosamente entre a ferrenha busca de um cinema nacional e o cuidado em não hostilizar “os nossos fornecedores”.

Estes dois pólos, o “nacionalista” e o “industrialista-universalista” (“universalista” ou “cosmopolita”, no sentido de absorver, sem críticas, formas de produção e moldes artísticos estrangeiros), vão assumindo contornos mais nítidos na virada da década [...], sendo essencial a sua caracterização não somente para a compreensão de emergência do Cinema Novo, como das ações dos órgãos governamentais que surgirão³²⁰.

cional (UDN), iniciam um movimento a favor de um golpe militar contra a posse de Kubitschek e de João Goulart. Estes representariam a continuidade do populismo e do nacionalismo do presidente Getúlio Vargas, morto em 1954. Mas em novembro de 55, o ex-ministro da guerra, General Teixeira Lott, põe as tropas nas ruas e garante a posse do presidente eleito. Em janeiro de 56, Kubitschek assume a presidência. O desenvolvimentismo é a principal política do governo Kubitschek, cujo slogan é "50 anos em 5". Industrializar aceleradamente o país, fazer da indústria o centro das atividades nacionais e superar definitivamente a dependência da economia do café são algumas das premissas de Kubitschek. Em 1960 Jânio Quadros é eleito presidente pelo Partido Democrata Cristão, apoiado pela UDN e João Goulart é eleito novamente Vice-Presidente. Naquela época, as votações para presidente e vice eram separadas. Jânio Quadros renuncia à presidência em 25 de agosto de 1961. Os ministros militares tentam impedir a posse de João Goulart, que estava em viagem fora do país e o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli é empossado presidente. Manifestações populares contra o golpe se formam em todo o país pressionando o congresso que em, 2 de setembro, aprova uma emenda constitucional que instaura o parlamentarismo como regime de governo. João Goulart é empossado presidente em 7 de setembro de 1961 e deposto por golpe militar em 31 de março de 1964.

³¹⁹ Octavio Ianni em *Estudos e planejamento no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, analisará esse momento histórico do desenvolvimento nacional destacando a entrada do capital internacional no país.

³²⁰ José Mário Ortiz RAMOS. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p.23.

Com a mudança que ocorrerá posteriormente no processo político, e com a significação cultural do cinema Novo, a postura nacionalista procurará se descolar do processo que a identificava com a visão desenvolvimentista. Inserido numa atmosfera específica de um produto industrial, o cineasta brasileiro fará a sua opção por um Cinema Novo em meio às expectativas e tensões desse contexto desenvolvimentista que então se definia. Como já foi visto no verbete dedicado ao Cinema Novo³²¹, em sua intervenção esse movimento tinha como premissa ser uma expressão da cultura brasileira, suas preocupações temáticas, seu envolvimento com o avanço da linguagem serão mediados por uma questão presente na produção e crítica de cinema – a questão popular nacional.

Nos anos 1960 a idéia de uma cultura nacional foi associada à necessidade de observá-la a partir do ponto de vista das massas e de uma ótica popular, foi um tempo em que a declaração expressa de sentimentos pelo país alimentou as artes. Havia uma preocupação com a identidade nacional e o cinema promoveu uma pesquisa da nacionalidade, no âmbito da sua linguagem, ao indagar sobre ela, partindo, em seguida, para a complexa tarefa de conquistar o mercado nacional com os seus produtos.

O entendimento do que continha a expressão “cultura popular” - que, de certa forma, abrigava as idéias de nacional e popular no cinema brasileiro dos anos 60 - era definido dentro das linhas do “movimento de cultura popular”, sobretudo nos textos em que discutiam as propostas e nas ações efetivadas pelo Centro Popular de Cultura.³²²

No campo concreto experimental da cultura popular, que era desenvolvida no CPC³²³, o cinema não chegou a ter a importância que tiveram outras artes, como o teatro, a música ou a literatura, porém os principais integrantes do Cinema Novo reconheceram a sua importância e influência nas suas formações.

No que nos diz respeito às idéias do nacional e do popular desenvolvidas pelo Cinema Novo, constata-se que, ao surgir em paralelo aos movimentos de cultura popular, ele irá

³²¹ Também é feita a ressalva de que resguardadas as distinções entre propostas, pensamentos, estéticas que conferem a heterogeneidade do movimento eger a questão do nacional popular como geral deve-se ao fato de que sua discussão é cara ao Cinema Novo como grupo em função da estratégia que adotou frente à questão como base de sua constituição.

³²² O Centro Popular de Cultura (CPC) era um órgão ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE) que agregava jovens interessados por arte e cultura, investindo na sua divulgação. Representava a síntese da radicalização intelectual da época reunindo os pensamentos inquietos. A intenção do CPC era proporcionar instrumentos para que o espectador passasse a ser sujeito da história.

³²³ O CPC produziu em 1961/62 o longa-metragem *Cinco vezes favela*, constituído por cinco filmes de curta metragem: *Um favelado* de Marcos Farias, *Escola de samba alegria de viver* de Carlos Diegues, *Zé da cachorra* de Miguel Borges, *Couro de Gato* de Joaquim Pedro de Andrade e *Pedreira de São Diogo* de Leon Hirszman. O CPC também produziu um longa metragem *Cabra marcado para morrer* que focalizava as ligas camponeses do Nordeste brasileiro, projeto abortado pelo golpe de 64, retomado em novas bases pelo seu diretor Eduardo Coutinho em 1981 e concluído em 1984, transformando-se em referência para o filme documental contemporâneo.

sofrer influências dessas idéias, que também eram aplicadas a outras áreas da cultura. Muitos dos integrantes do movimento Cinema Novo entenderam que essa relação foi vital para a reflexão sobre “um cinema nacional e popular”. Glauber Rocha, em uma conversa com Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany, dirá:

Realmente, foi somente o teatro de nosso século (de 1920 para cá) e foi a chanchada que começaram a fazer isso, e o Cinema Novo surgiu com sua força cultural no momento exato em que a chamada cultura popular se definiu melhor. Embora tenhamos alguns filmes válidos em nosso passado – inclusive dois filmes cariocas que acho importantes, *Agulha no Palheiro* e *Rio, 40 Graus*, um depois do outro: os primeiros filmes a procurar uma visão séria, em termos culturalmente dramáticos, da realidade cotidiana –, antes de surgir o Cinema Novo surgiu o movimento de renovação do teatro (com o Teatro de Arena), dentro daquela consciência de nacionalismo que começou a tomar forma nos últimos anos de Getúlio Vargas e que minha geração conheceu nos turbulentos governos subseqüentes de Juscelino, Jânio e Jango.³²⁴

Além dos filmes voltados para a temática popular da década de 1950, citados por Glauber, verificamos, através do seu depoimento, a presença, já nos anos 1960, dessas mesmas idéias em outras áreas da cultura, principalmente no movimento teatral. Na transposição dessas experiências para o cinema podemos localizar uma das filiações do Cinema Novo. Na mesma entrevista prossegue Glauber Rocha:

Não aconteceu ao acaso: está ligado às próprias tentativas do cinema como também a todo esse paralelismo da cultura, os movimentos de cultura popular, tudo isso. O Cinema Novo surgiu disso e sofrendo influências disso e procurando contribuir para isso [...] foi justamente nessa época que o Brasil passou a pensar também em termos mais definidos: os problemas do nacionalismo foram encarados quase numa tentativa de sistematização, os problemas da cultura brasileira, de cultura popular, e os problemas da arte em geral.³²⁵

Esse “paralelismo da cultura” mencionado por Glauber não significava equivalência de posições entre as escolhas feitas pelo Cinema Novo e outros movimentos culturais. Tanto isso é certo que não tardaram a ocorrer desentendimentos de ordens estética e ideológica afastando o Cinema Novo das idéias defendidas pelos “movimentos de cultura popular”. Mas, no horizonte do que se pleiteia definir um cinema nacional é conveniente a reflexão genérica o que levará, em conseqüência, a uma reflexão especificamente cinematográfica.

³²⁴ Revista Civilização Brasileira, número 1, março, 1965, p. 193.

³²⁵ Apud, p. 194.

Sebastião Uchoa Leite, na tentativa de ordenar os diferentes conceitos que o termo cultura popular agrega dirá:

Até a data fixada [...] como sendo a do início, a fase de arranque do desenvolvimento brasileiro a ano de 1955 [...] o que se chamava de cultura popular era a cultura vinda do povo [...] Com os governos posteriores de Jânio Quadros e João Goulart, acelerou-se ainda mais o processo político, e a necessidade de participação dos intelectuais nesse processo se tornou uma das questões mais enfatizadas. A partir deste período o termo é que o termo cultura popular, com significações muito diversas, começou a ter um trânsito intensificado [...] Foi posta em ação a tese de que a cultura popular não era apenas a cultura que vinha do povo, mas sim a que se fazia pelo povo. A cultura popular é então conceituada como um instrumento de educação, que visa dar às classes economicamente (e ipso facto culturalmente) desfavorecidas uma consciência social e política³²⁶.

Nos textos produzidos por Nelson no início dos anos 1950 em que discute o cinema independente a idéia de cinema popular é esboçada como indicativo da inquietação de dirigir-se ao povo e não apenas expressar o que vem dele. Tal preocupação se manifesta no exercício de *Rio, 40 Graus*, talvez o primeiro filme que se encaixe na definição de Sebastião Uchoa Leite como cinema popular. Destaca-se, no entanto, que não se encontra na proposta do filme aspiração didática, mas incondicionalmente trata-se de um filme feito “a favor do povo”, como o próprio Nelson o define, filiado a uma proposta cinematográfica engajada política e culturalmente.

Um cinema popular que venha do povo e o cinema popular dos anos 1950 e 1960, que tem como proposta dirigir-se ao povo, com ou sem intenções didáticas, é de perceptível distinção. Maria Rita Galvão e Jean Claude Bernardet, a esse respeito, farão o seguinte comentário:

Não se trata, é claro, de simples transposição: é preciso reelaborar criticamente os dados brutos da cultura popular que se incorporam aos filmes³²⁷.

É exatamente nesta reelaboração que os filmes tanto podem contribuir para a conscientização do povo como podem se afastar do povo tornando-se elitizados, e esta seria uma das principais críticas feitas ao Cinema Novo: a de, na tentativa de dirigir-se ao povo, operar uma transposição que não facilita o seu acesso e embaçar a sua mensagem.

³²⁶ *Revista Civilização Brasileira*, n° 4, set, 1965.

³²⁷ Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet. Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). Coleção: O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.140.

Seguindo a linha argumentativa de Sebastião Uchoa Leite, infere-se que a idéia de um cinema popular, no sentido que a expressão adquire quando associada aos significados de “cultura popular” como algo que expressasse a “consciência da defasagem cultural entre as diversas classes sociais”, surgiu no momento em que a preocupação desse cinema se voltou para a realidade nacional ocorrendo a identificação do artista com o povo.

O cinema brasileiro partiu para a tentativa de conjugar esses elementos – e isso foi um dos seus aspectos marcantes – utilizando a cultura popular como ponte para atingir o povo e como matéria-prima popular, que vinha do povo. Com isto, descortinou a identidade, que passava a ser meta a atingir e ao mesmo tempo meio para encontrar os rumos de afirmação da cultura brasileira inserido num outro quadro de pensamento, que se abria para a expressão da sua diversidade.

Jean-Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema* (1967) defende a tese de que há uma relação estrutural entre cinema e sociedade e mais precisamente o seu quadro de análise se estabelece a partir da interpretação dos filmes feitos entre 1958 e 1966 que se dá sob a égide da vanguarda cultural da classe média. Nos seus argumentos Jean-Claude reitera o que em 1973, Paulo Emílio Salles Gomes irá sublinhar em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*: a frágil situação econômica do cinema brasileiro como um estado permanente, que resulta da inabalável ocupação da produção estrangeira no mercado cinematográfico nacional através dos mecanismos viciados de distribuição e exibição.

Na conclusão do seu livro, Jean-Claude faz a sua principal defesa: o cinema brasileiro deve ser popular ao evidenciar seus temas não para o consumo da elite cultural, mas do grande público.

É com a perspectiva de se dirigir para o grande público que Nelson continua insistindo na construção de um cinema de visão popular e original. Em entrevista com o título *Nasce um novo Cinema Novo*, concedida a Jean-Claude Bernardet no *Jornal Opinião* em 14/02/75, fala de *Amuleto de Ogum* avaliando o momento anterior vivido pelo cinema brasileiro e lançando sua plataforma para além desse modelo:

O principal é que eu queria fazer um filme que fosse popular[...] Fazíamos filmes numa posição autoral, sem nos preocuparmos com o público. É claro que entre o autor e o público há vários intermediários, a distribuição, a posição do cinema estrangeiro no cinema brasileiro. Mas acredito que o projeto num filme popular tem que levar em consideração todas as questões. É um projeto global, não apenas o projeto de um filme. Quase o projeto piloto de uma posição cinematográfica.

Nelson, ao conceituar o projeto de *Amuleto de Ogum* como global renova as discussões em torno do cinema brasileiro propondo um novo enfrentamento para a batalha da afirmação do cinema brasileiro e a conquista do seu público: a luta contra o filme estrangeiro não pode ser colocada apenas em termos de ocupação de mercado. A luta pela conquista do mercado, a luta cultural e política são desdobramentos de uma grande frente a ser empreendida simultaneamente, através de uma proposta em que tema e forma originais mobilizem o público. Cinema popular que tem seu público pensado enquanto povo, cinema com ponto de partida estabelecido a partir de uma determinada opção que impele o artista que reconhece a importância da cultura desenvolvida pelo povo a estruturar o seu discurso através de elementos fornecidos pela maioria da população. Em paralelo a esse ideário, Nelson não despreza o contexto institucional e político do momento que lhe dá sustentação e esclarece:

O Amuleto vai junto com a EMBRAFILME. Foi um pacto que foi transado no cinema via Reis Velloso, Ney Braga, o professor Diegues, pai do Cacá etc. Foi uma coisa assim, não é um pacto formal, escrito e tal, mas uma retomada do diálogo por parte do governo militar ou das representantes desse governo militar com a área intelectual. Começou no primeiro ano de Geisel. Logo depois da posse do Geisel. Veio a nova EMBRAFILME[...]. Era uma defesa do cinema brasileiro, a obrigatoriedade de exibição foi aumentando, uma empresa forte para participar da produção, distribuição e até exibição. E *O Amuleto* foi um dos primeiros filmes da distribuidora EMBRAFILME. E a proposta era essa fazer um cinema ligado à nossa cultura, com toda a experiência do Cinema Novo, e também um cinema que pudesse ser popular. Minha expressão era: o cinema popular, que vai como consequência daquele mercado, vai ser comercial. Não ser comercial, eu queria mostrar o contrário. Aliás, alguém escreveu um manifesto³²⁸, não fui eu, acho que foi o Marco Aurélio Marcondes, ele era da Federação de Cineclubes. [...] Eu nunca fiz manifesto na minha vida e esse não é de minha autoria não [...]. Eu fiz um filme e expliquei por quê³²⁹.

No seu projeto global Nelson insistia ser impossível sustentar o esquema vigente de distribuição e exibição, onde o filme brasileiro ocupa um papel subalterno, e convoca o Estado, entendendo que a participação estatal é fundamental para alterar esse quadro, a assumir uma nova posição em todo o processo. E como deve ser a atuação do Estado:

³²⁸ Nelson Pereira dos SANTOS. *Manifesto por um Cinema Popular*. Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro/Cineclubes Macunaíma/Cineclubes Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1975.

³²⁹ Entrevista editada por Tunico AMÂNCIO no catálogo da Mostra de Filmes e Vídeos Plano Geral Nelson Pereira dos Santos, 14 a 24 de outubro de 1999, Centro Cultural Banco do Brasil, p.65-66.

Através de uma alteração verdadeira e concreta na comercialização do filme brasileiro, abrir canais para a exibição – criando novas maneiras do filme chegar aos espectadores³³⁰.

O que Nelson propunha dizia respeito a se criar condições para a concentração da economia cinematográfica mediada pela EMBRAFILME, que assumiria os papéis de exibição e distribuição. Por outro lado, aos produtores seria preservada a liberdade de produção. Em resumo, a idéia do plano global daria conta do exercício de uma política cinematográfica que contemplasse a economia e a criação descentralizada.

Ronald Monteiro compõe o conjunto de analistas que faz o balanço do cinema brasileiro nos anos 1970 na edição de março/abril de 2001 da Revista *Cinemais* e define o cinema de perspectiva popular:

Consiste numa operação de baixo para cima – dentro da estrutura social em que vivemos – que exige a violentação de fórmulas criadas de cima para baixo, permitindo inserir no sistema de signos que é o cinema valores e padrões populares que, afinal são os que melhor poderão definir a cultura brasileira³³¹.

O ponto de vista do professor, crítico e pesquisador do cinema brasileiro aponta para caminhos seguidos pelo cinema de Nelson Pereira dos Santos em filmes que se seguiram posteriormente à realização de *Amuleto de Ogum*, em que se destacam *Tenda dos Milagres e Estrada da Vida*. Nestes filmes, Nelson retoma e atualiza as colocações que fez no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro em 1951³³², recuperando o espírito do cinema independente em que os cineastas tinham como proposta que os filmes fossem além da mera expressão dos seus pontos de vista, atuando com mais profundidade na mentalidade dos espectadores. Com esse intuito, articula as características populares e a conquista de mercado, povo e público tendem a coincidir, pois o público se vê na tela enquanto povo e dessa forma propõe um relacionamento com a maioria da população através da observação da sua essência e o projeto se constitui global, sem instituir uma fórmula de atração de público, inclusive porque essa tendência, cinema de perspectiva popular, não existe em si, é um processo, e como tal postula um investimento estético e político na aceitação da qualidade dos valores extraídos da realidade sócio-cultural que aborda declarando expressamente o seu compromisso que o leva a procurar uma

³³⁰ Nelson Pereira dos SANTOS. Manifesto por um Cinema Popular. Op. Cit., p.6.

³³¹ Revista *Cinemais*, nº 28, março/ abril de 2001, p.106.

³³² Essas colocações foram tratadas na primeira letra deste alfabeto, na discussão em torno da constituição do cinema independente no Brasil.

equação entre a sua postura e o diálogo com o mercado, pois fica claro que a conquista do mercado se dará com filmes em que o público e, conseqüentemente, o povo esteja presente.

O

de Obra

Em Nelson Pereira dos Santos, podemos falar numa diversidade estilística entre seus filmes, alguns dos quais iremos tratar, mas não é difícil encontrar temas que unifiquem essa diversidade. Por um lado, Nelson Pereira dos Santos é sempre fiel aos seus princípios, em toda a sua obra. Mas, por outro, ele é um verdadeiro camaleão

Helena Salem³³³

O JOVEM NELSON: OS PRIMEIROS FILMES

Há todo um caminho percorrido por Nelson Pereira dos Santos antes do seu primeiro filme de ficção em longa-metragem, o antológico *Rio, 40 Graus*. A sua iniciação cinematográfica se dá com a realização de *Juventude*³³⁴, documentário de 45', em 16 mm, sobre os jovens trabalhadores de São Paulo com roteiro de Nelson e direção dividida com Mendel Charatz,³³⁵. Tratava-se de um filme – uma tarefa partidária – enviado para o Festival da Juventude de Berlim, cuja cópia nunca mais voltou. Em seguida, realizaria outro documentário também

³³³ Apud SALEM, p. 224.

³³⁴ Há discordância entre Nelson e Mendel em relação ao ano de realização. Nelson afirma que o filme é de 1949, antes de sua viagem para a França e Mendel sustenta que é de 1950, ano em que comprou um copiator. Ao que parece, o ano é mesmo 1950. Apud SALEM p. 61.

³³⁵ Mendel Charatz, parceiro de Nelson nas primeiras descobertas cinematográficas, estudante de engenharia, aficionado por cinema, tinha uma distribuidora de filmes e um laboratório. É de Mendel o relato que rememora o filme: Começava dizendo: Você sabe onde fica São Paulo? São Paulo fica no Trópico de Capricórnio. Então aparecia um mapa-múndi, fixava o trópico, e uma luzinha ia conduzindo o espectador até chegar em praias tropicais, água batendo na areia, enquanto o locutor prosseguia: Sobe a serra e aí, lá do alto, verás a cidade! Era a história de um rapaz que mandava uma carta para um amigo alemão, dizendo que ele se solidarizava com o festival, explicava onde ficava ao Paulo, descrevia a cidade, os seus arredores, e o interior do estado. E as cenas, quando numa fábrica, mostravam um garotinho de 11 anos trabalhando numa máquina perigosa, que quebrava dedo. Quando era num bonde estava apinhado de gente. E quando falava na vida do campo, aparecia o enterro de uma criança. Tudo pro pior. No filme não tinha nada bom. Era uma desgraça, uma tristeza... [...] Gostei do filme, aprendi a montar com ele – avalia Nelson. Apud SALEM, p.62.

como missão do partido, em fins de 1950, começo de 1951, dessa vez para a Campanha da Paz, que não chegou nem a ser editado, resultou inacabado.

Seguindo na direção da profissionalização torna-se assistente de direção de Rodolfo Nanni em *O Saci* (1951), durante as filmagens relaciona-se com o assistente de produção Alex Viany. Em 1952, abandona São Paulo e parte para o Rio de Janeiro onde vai assumir a função de Assistente de Direção em *Agulha no Palheiro*, de Alex Viany. Em 1953, após o afastamento do diretor por motivos de doença, ascende da assistência à direção em *Balança mais não cai*, chanchada de ingredientes neo-realista de Paulo Wanderley, baseada em um programa de rádio com o mesmo nome. Acompanhando o “estado” da produção cinematográfica brasileira o filme foi suspenso por problemas financeiros:

Então, eu continuei no Rio para fazer esse filme, mas acabou o dinheiro e a produção foi paralisada. Eu não tinha onde morar. Na verdade, eu morava no estúdio. Eu tive que ficar algum tempo dormindo no estúdio e os eletricitas, os maquinistas moravam no morro do jacarezinho. O estúdio era ao pé do morro. Era a maior favela do Rio de Janeiro aquela época.³³⁶

Especula-se que essas experiências na assistência e o fato de ir morar em um subúrbio da Central do Brasil no Rio de Janeiro, na entrada de uma favela, levaram-no ao amadurecimento para a realização de *Rio, 40 Graus*:

Eu comecei a ter contato, ia filar a bóia na casa do eletricitista lá na favela. Eu fiquei conhecendo a vida deles. Então eu pensei: isso aí é um filme³³⁷.

Feito com poucos recursos, o que de certa forma repercute no filme, afirma a força do cinema como construção, que admite a eficácia da convenção do espetáculo inserido na precariedade de produção. O seu vigor criativo e a presença de novos elementos de linguagem se contrapõem permanentemente à escassez dos recursos de produção.

Crônica de uma cidade grande, Rio de Janeiro, a então capital do Brasil, *Rio, 40 Graus*, traz no seu título a declaração da escolha ampla feita pelo autor do seu argumento ao iniciar os letreiros com: Nelson Pereira dos Santos apresenta A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em *Rio, 40 Graus*, seguindo-se o resto dos créditos sobre cenas aéreas da cidade, em estilo de cartão-postal, ao som dos acordes do samba *A voz do morro*, de Zé Kéti.

³³⁶ Entrevista editada por Tunico AMÂNCIO no catálogo da Mostra de Filmes e Vídeos Plano Geral Nelson Pereira dos Santos. Op. Cit., p.16.

³³⁷ Apud entrevista Tunico Amâncio, Ibid., p.16.

Rio, 40 Graus tem uma trama simples, centrada na aventura de cinco garotos negros que deixam o morro numa manhã de domingo para ganhar dinheiro vendendo amendoins na cidade. As histórias desses garotos são entrecortadas por episódios envolvendo outros personagens, de uma maneira sutil, mostrando a disparidade entre os que têm e os que não têm. O espaço é fragmentado e procura dar conta de uma visão abrangente da cidade. Nessa ambientação fracionada, o fio da narrativa é tecido pela trajetória dos garotos, conectando as várias histórias e personagens que dão corpo ao filme. O tratamento do tempo consiste em concentrar a ação, que ocorre em paralelo, no espaço de um dia. *Rio, 40 Graus* começa descortinando um amanhecer e termina com a imagem do céu estrelado que rebate as luzes da cidade. A praia, a feira e o parque ensolarados na manhã, o futebol à tarde e o samba à noite localizam esse dia em um domingo em que os personagens se dividem entre os que passeiam e os que trabalham. Porém, há um momento em que as histórias se fundem em um estilo especialmente dramático: pressionado por uma gangue de garotos que tenta roubá-lo, Jorge, um dos garotos, corre atrás de um carro em movimento com a esperança de escapar de seus perseguidores, resultando no seu atropelamento. As cenas da morte de Jorge são entrecortadas por cenas dos rostos de torcedores no estádio do Maracanã, onde um nervoso jogador substituto marca um gol. Essa seqüência em que a morte do rapaz é confrontada com as cenas do estádio, a solidão da morte parece ter pouca ou nenhuma importância para a massa que se agita e torce nas arquibancadas.

Em *Rio, 40 Graus* a opção de Nelson pela estrutura de tramas paralelas é um exercício do domínio e experimentação das potencialidades da narrativa cinematográfica. A descontinuidade, característica básica da arte moderna, marca a sua construção narrativa para além do manejo das elipses já estabelecidas para a estruturação do tempo e do espaço cinematográficos. O Teatro de Revista com a sua multiplicidade de quadros e cenas curtas, condensando tempo e espaço, já oferecia um painel do Rio de Janeiro, ao qual a chanchada se reportou. Nelson, em *Rio, 40 Graus* revisita essa formação e tira a cidade do palco italiano tão caro à chanchada. Rasgando a cortina, implode a convenção e arrasta a ação para a rua.

Hilda Machado observa que a desenvoltura de Nelson em utilizar as convenções narrativas escapa a algumas percepções apuradas como a de Jean-Claude Bernardet:

Ao requinte da narrativa nem Jean-Claude conseguiu atribuir sentido. O fascínio da articulação entre os diversos fragmentos das histórias que compõem o enredo de *Rio 40°* sempre o dominou: ‘em nenhum caso estas ligações acrescentam informações às histórias que se desenvolvem alternadamente, nem aos personagens, nem criam verdadeiramente relações mais complexas entre as camadas sociais em que ambientam as histórias. Poderiam ser todas

suprimidas que o enredo não se alteraria, nem se alteraria o corte vertical praticado na sociedade carioca’.

Lukácsiano na época, Jean-Claude concede: ‘talvez estas ligações sejam antes um tributo pago à montagem clássica, ao espetáculo...’³³⁸

Ao longo do filme é demonstrada eficiência em se estabelecer contrastes que mostram a disparidade econômica entre vendedores de amendoim e as pessoas com quem esses se relacionam, sempre enfocando a solidariedade entre os favelados como uma maneira de garantir uma vida melhor na favela. Como muito dos filmes de inspiração neo-realista feitos no período traz uma forte carga sentimental e até mesmo estabelece uma parábola melodramática sobre o sistema de classes. Nelson assume, declaradamente, uma visão da cidade que se distancia do previsível no contexto de criação de propaganda sobre o Rio de Janeiro, colocando-se em franca oposição ao revelar outro lado da cidade que foge do senso comum.

Em *Rio, Zona Norte* – segundo filme de uma trilogia inacabada sobre o Rio de Janeiro que é iniciada com *Rio, 40 Graus* e terminaria com *Rio, Zona Sul*³³⁹ – o samba e o morro são apresentados com intensidade dramática. A trilogia sofreria novo arranjo e seria integralizada, posteriormente, com a realização de *Amuleto de Ogum*³⁴⁰.

A produção já não é tão precária nem cooperativada como foi em *Rio, 40 Graus*. Trabalhava-se de uma produção mais profissional. Nelson Pereira dos Santos já trabalhava com esquemas comerciais e atores profissionais, rodando também em estúdio.

Proposta nova como produção é também proposta nova como temática e linguagem. A filiação ainda é neo-realista quanto à temática e ao sistema de produção, porém com investimentos expressos na densidade psicológica na reconstrução realista do drama de um sambista carioca. A negritude do personagem Espírito Santo da Luz, vivido pelo ator Grande Otelo, também historicamente terá repercussão na história do cinema brasileiro, que rompe com a tradição burguesa de lugar de negro é na cozinha, a qual a chanchada resistia a abandonar. *Rio, Zona Norte* confere a Grande Otelo, depois de *Moleque Tião* (1943) de José Carlos Burle, o papel de protagonista.

Nelson Pereira dos Santos já tinha provocado um estranhamento com *Rio, 40 Graus*, ao enquadrar os morros cariocas na sua câmara. Com *Rio, Zona Norte* faz um novo traçado do

³³⁸ Hilda MACHADO. *Rio 40 °, Rio Zona Norte*. O jovem Nelson Pereira dos Santos. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1987, p. 94-95. Jean-Claude BERNARDET Notas sobre aves sem ninho. In: *Trajectoria crítica*. São Paulo: Polis, 1978, p. 223.

³³⁹ *Rio, Zona Norte* fazia parte de uma trilogia sonhada por Nelson, espécie de continuação de *Rio, 40 Graus* e que teria prosseguimento em *Rio, Zona Sul*, nunca filmado, mas que deixaria seus traços em *El Justicero*.

³⁴⁰ Nelson Pereira dos SANTOS. *Três vezes Rio. Rio, 40 graus; Rio, Zona Norte; O Amuleto de Ogum*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

que é esse “quilombo” urbano, as favelas cariocas nos anos 1950. Embora se mantendo fiel à perspectiva de um cinema compromissado com o novo, *Rio, Zona Norte* segue um caminho que o distingue de *Rio, 40 Graus*. Se este resulta em uma narrativa requintada perfeitamente articulada entre os diversos fragmentos das histórias que compõem o enredo do filme, seccionando a sociedade carioca, oferecendo uma amostragem dos seus segmentos e do relacionamento entre eles, através do delineamento dos seus numerosos personagens, sem aprofundá-los ao nível psicológico, *Rio Zona Norte* tem sua ação dramática concentrada no sambista Espírito da Luz Soares, compositor do morro que tem a autoria de suas músicas roubadas ou divididas em supostas parcerias para que sejam gravadas. O afunilamento num só personagem garante-lhe dimensão existencial. A livre inspiração para esse enredo é na vida de Zé Kéti³⁴¹, sambista carioca, que faz também um pequeno papel no filme:

O filme é o Rio de Janeiro, mas visto em um outro plano, de um outro ângulo. É a história da relação da cultura popular com a cultura erudita, quer dizer, o personagem que é vivido pelo Grande Otelo é na realidade o Zé Kéti, com quem eu convivi durante o *Rio, 40 Graus* e conheci bem a vida dele, a vida da escola de samba, a vida da estação de rádio, o roubo da música³⁴².

Rio, Zona Norte é um filme concebido dentro do espírito do Cinema Independente que, no contexto de formação da imagem do Rio de Janeiro, Nelson assume uma posição que foge ao lugar instituído, mostrando a luta pela sobrevivência em oposição à idéia de lazer. O filme tem sua estrutura edificada a partir de dois pólos dicotômicos: o glamour da cultura de massa emergente e a cultura de raiz excluída. Esse contraste é inserido em uma estrutura circular. O filme começa como acaba, tendo como fio condutor, a linha dos subúrbios da Central do Brasil. É contado em flashback e a ação transcorre em um único dia, que sintetiza toda a vida de Espírito da Luz, que a repassa, inconsciente, ao esperar por socorro num dormente de trilho, após ter caído do estribilho do trem. A ação do presente, o acidente que deixa Espírito ferido nos trilhos de trem, tem pouca importância na trama do filme. Ela é apenas um artifício para a imersão, através da lembrança do passado, na vida e sentimentos do personagem, sua luta para gravar um samba e sobreviver da música.

David Neves sublinha que em *Rio, Zona Norte* Nelson Pereira dos Santos usando dos recursos de todo um cinema que lhe precedeu confirma uma poética calcada em referências

³⁴¹ “A idéia do *Rio, Zona Norte* surgiu num fim de semana, num sábado à noite, quando nós fomos lá num subúrbio do Rio de Janeiro batizar... quero dizer, o Nelson foi padrinho de um filho de Zé Kety, foi uma transação com o Zé Kety. Então pegamos aquele trem da Central, e foi a partir daí que o Nelson começou a pensar o *Rio ZONA NORTE* que é muito, realmente, a própria vida do Zé Kety”. Depoimento de Guido ARAÚJO Apud Giselle GUBERNIKOFF, Op. Cit., p.265.

³⁴² Depoimento de Nelson PEREIRA apud entrevista editada por Tunico AMÂNCIO. Op. Cit., p.22.

tanto realista, quanto do espetáculo cinematográfico ilusionista em que disponibiliza o Brasil e seu cinema para os brasileiros:

O compositor Espírito da Luz Soares é a “voz do povo” e sua vida, a nossa vida. Eis o samba-na-caixa-de-fósforos, o despojamento, quase cinema-verdade em 1957. Eis a coragem, a necessidade de utilização da inteligência, do amor ao cinema. Que tipo de universo é esse? A poesia do real, da crueza, do drama, da pobreza, da infelicidade³⁴³.

Em *Rio, Zona Norte* a cultura popular, através da música, liga todos os personagens da Zona Norte do Rio. O filme discute a criação artística no mercado capitalista e a posição do artista na sociedade e isso o faz um filme mais pessoal onde Nelson Pereira dos Santos apresenta suas próprias crenças e a função que ele, seguindo a tendência do pensamento da época, se reservava: contar/cantar a vida e a obra de um compositor do povo. O filme indica a possibilidade de identificação entre o compositor popular e o erudito, mas resulta na demonstração crítica e realista da impossibilidade dessa relação, pois seus mundos são distintos e inconciliáveis.

Em ensaio em que se propõe analisar o sambista do morro como uma espécie de personagem mítico da nacionalidade brasileira Ivana Bentes fará a seguinte observação sobre *Rio, Zona Norte*:

O filme funciona como uma espécie de anti-chanchada, mas que dialoga com os elementos da chanchada, com cenas musicais, ensaios de Escola de Samba, o ambiente nascente das estrelas do rádio e dos auditórios, cenas da cantora Ângela Maria no auge do sucesso cantando na Rádio Mayrink Veiga. Mas, simultaneamente relaciona o samba com sua origem nos morros, descrevendo o ambiente da Central do Brasil e dos subúrbios cariocas. O ator Grande Otelo, no auge do sucesso das chanchadas, encarna um personagem dramático. O filme vai combinar, assim, realismo, melodrama e filme musical³⁴⁴.

A anti-chanchada mencionada por Ivana Bentes diz respeito ao reforço dado à trama na sua composição dramática, o que nas chanchadas não ultrapassava a função de pretexto, e no naturalismo com que os números musicais são tratados. Um bom exemplo para sustentar essa posição encontra-se na seqüência em que Ângela Maria canta o samba *Malvadeza Durão*, no balcão do cafezinho da rádio após Espírito da Luz conseguir um minuto dela para mostrar seu samba. O número musical é diegeticamente justificado e a encenação é a mais

³⁴³ Apud David E. NEVES, Op.; Cit, p.214.

³⁴⁴ Ivana BENTES. *Retóricas do nacional e do popular: a redenção da miséria pela arte* in Estudos de Cinema: Socine II e III. Socine. São Paulo: Annablume, 2000, p.67.

anti-espetacular possível. Dessa forma, o filme dialoga com a tradição da chanchada, mas não se quer chanchada.

Rio, Zona Norte aponta para o delineamento de um estilo, a separação tênue entre o real e o ficcional que conduz a uma representação naturalista, porém extremamente sofisticada, pois faz o balanço da vida do compositor apresentado pelo seu viés psicológico. Espírito da Luz Soares, perde o filho, a casa, a autoria dos sambas, é abandonado pela mulher, perde a vida no trilho do trem, mas seus sambas continuarão na memória coletiva dos habitantes dos morros cariocas. Em uma cena magistral, no final do filme, Espírito da Luz compõe um samba, enquanto o seu olhar atravessa os morros. Em frente ao morro da Mangueira, no ápice do ato de criação, compõe o refrão “Samba meu que é do meu Brasil também” e convoca a sonoridade de uma escola de samba existente apenas em potência que se funde aos ruídos do trem, do morro e da cidade: radiosa sinfonia suburbana. Porém, o público não foi sensível a esses apelos nem a esse tipo de construção fílmica e o filme resultou em fracasso de bilheteria, o que deixou Nelson Pereira dos Santos no vermelho, com um oneroso débito.

Após a realização desse filme, ele voltou ao jornalismo para garantir a sobrevivência e pagar suas contas, trabalhando inicialmente no Diário Carioca e depois no Jornal do Brasil. Apesar de estar distante do gênero documentário nesses últimos anos, conseguiu continuar na ativa, sendo contratado para realizar documentários e filmes institucionais, no que se familiariza com o gênero, apresentando sempre um plano revelador, um olhar novo sobre a realidade a ser descortinada, confirmando a sua filiação neo-realista assim como a dos documentários britânicos dos anos 1930 e 1940 que assistiu nas sessões da Cinemateca Brasileira em São Paulo.

Durante a realização de um documentário em Juazeiro, na Bahia, em 1958, teve contato com a seca e suas mazelas, crianças esqueléticas e famintas, miséria e fome. Nesse cenário, inicia uma pesquisa que tem o romance *Vidas Secas*, clássico de Graciliano Ramos, como guia, deixando uma indagação no ar: se a opção pela adaptação foi movida pela ansiedade, por já ter um roteiro a seguir, ou mera identificação com o autor literário. Na dúvida, decide-se pela transposição da linguagem literária para a linguagem cinematográfica. Adaptação feita, produção levantada, parte para as filmagens de *Vidas Secas* no interior da Bahia, adiado para dois anos mais tarde devido à impossibilidade já conhecida, e realiza *Mandacaru Vermelho* (1961), já analisado neste ABC.

No interregno entre esses dois filmes, realiza uma adaptação de Nelson Rodrigues, *Boca de Ouro* (1962-63), que foi porta de entrada do dramaturgo no universo cinematográfico

e exercício para Nelson Pereira dos Santos amadurecer a concisão necessária ao projeto de *Vidas Secas*.

Boca de Ouro traz a visão de dois Nelsons, o dramaturgo e o cineasta. Ambos com contribuições significativas para a renovação do espetáculo em seus campos de pertinência, o teatral e o cinematográfico. O teatro e o cinema modernos no Brasil são experiências que só se adensaram nos anos 1960. Observando-se a conjuntura desse período verifica-se a atualização das linguagens teatrais e cinematográficas³⁴⁵, embora a observação que sobressai é a de que a troca entre esses terrenos não foi efetiva, em que pese a atmosfera promotora de mudanças impulsionar para esse sentido. A dramaturgia brasileira pouco se relacionou com o Cinema Novo, seja pela opção feita pelo movimento ao cinema de autor seja pelas escolhas pessoais de cada cineasta. No entanto, a nova cultura teatral brasileira que incorporou os discursos de Brecht a Artaud, se fez presente no cinema³⁴⁶, mas os dramaturgos que florescia na cena teatral moderna como Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, não foram objetos do interesse cinematográfico imediato.

Dentro desse quadro, outra inversão de perspectiva ocorreu no diálogo entre cinema e teatro nos anos 1960. Nelson Rodrigues, àquela altura com seu nome consolidado no teatro brasileiro, politicamente conservador, teve o seu teatro adaptado para o cinema pelas mãos do cineasta com notória filiação política à esquerda.

Ismail Xavier destaca as características essenciais da dramaturgia de Nelson Rodrigues, que em um primeiro exame parecem escapar ao interesse de Nelson Pereira:

Vaidades e ressentimentos; desordem amorosa. Ciranda de quiproquós, fracassos e autodestruição obsessiva. Desfile de maridos enciumados ou mulheres insatisfeitas a tramar cenários de vingança. Congresso de filhos da culpa, habitantes de um mundo à deriva porque separado de um estado de pureza ideal que nenhuma experiência histórica pode ensejar. No entanto, pureza que permanece como referência do dramaturgo a alimentar uma observação inconformada da experiência possível³⁴⁷.

Para Ismail Xavier a ficção de Nelson Rodrigues está circunscrita nessa recorrência em que personagens vivem situações motivadas pelo jogo de ser e aparências que se repõem e

³⁴⁵ No decorrer dos anos 1950, companhias teatrais como o TBC fortaleceram a proposta do “grande teatro”, o que, em certa medida, favoreceu o estabelecimento de laboratórios dramáticos dos quais vieram à tona o Arena e o Oficina. No mesmo período em que se operava a transformação do teatro também ocorria a renovação no cinema.

³⁴⁶ A “estética da fome” incorporou o legado de Brecht ao contexto do cinema brasileiro ligando-o a outras influências presentes sobretudo nos filmes de Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman.

³⁴⁷ Cf. ISMAIL XAVIER. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 161.

recompõem a cada peça ou romance-folhetim. Essas considerações ajudam a elaboração de uma segunda crítica, mais apurada, que permite estabelecer uma relação com o universo de Nelson Pereira e com as suas matérias de importância. *Boca de Ouro* é uma experiência completamente diferente do que havia feito antes, porém que se conecta com as anteriores por mais uma vez ter o Rio de Janeiro como cenário. Outras camadas do subúrbio carioca são acionadas e fascinam o cineasta que se interessa pelo estudo psicológico das personagens transpostas para a tela a partir das referências contidas na dramaturgia de Nelson Rodrigues. “A vida como ela é”³⁴⁸ é um valor comum aos dois Nelsons.

A questão da permanência da noção do gênero trágico na modernidade, motivo de intenso debate no âmbito do teatro³⁴⁹, perpassa o conjunto da obra dramaturgicamente de Nelson Rodrigues. Esse autor emergiu no momento de sua afirmação, nos anos 1940, destacando-se como um salto de qualidade na dramaturgia brasileira então apresentada. A expressão teatral de Nelson Rodrigues redimensionou o teor e o alcance do drama, inserindo-o na continuidade associada à reflexão sobre as condições-limite do humano, em que o valor estético é acentuado em detrimento da comédia habitual encenada na época³⁵⁰.

É Nelson Pereira dos Santos quem informa e clarifica sobre como se deu a sua aproximação com a obra de Nelson Rodrigues:

E o Jece veio me procurar para fazer uma proposta: “Quer fazer o *Boca de Ouro*, a peça do Nelson Rodrigues?. Nelson Rodrigues não tinha sido filmado até então. Quer dizer, havia uma versão de um romance de Nelson Rodrigues para o cinema, que ele assinara com o pseudônimo de Suzana Flaig. Trata-se de *Presença de Anita*, que o diretor italiano Ruggero Jaccobi fez em São Paulo, na Maristela. Mas não era o verdadeiro Nelson Rodrigues, era outra coisa. Eu fui o primeiro a filmar Nelson Rodrigues. Foi o Jece Valadão que tomou a iniciativa de fazer o filme. Havia muita oposição, filmar Nelson Rodrigues era uma espécie de tabu. A história de *Boca de Ouro* é muito boa. Nelson Rodrigues retratou com grande acuidade a realidade do marginal carioca. Essa sociedade ainda é muito instável, as relações são incertas. Não existe nenhuma estrutura ética, escrita ou apenas oral, nada. Vale tudo, é uma liberdade plena. E é muito interessante o Nelson Rodrigues. A esquerda não gostava de Nelson Rodrigues, aliás nunca se aproximou dele. Quando eu fui fazer o filme, havia uma oposição à idéia de se filmar Nelson Rodrigues, era algo escandaloso. E a vida do subúrbio, era muito expressiva. E tem o lado do personagem completamente transgressor, ao extremo. Ele não aceita nenhum limite. A outra coisa é a construção da história, que já tinha aconte-

³⁴⁸ “A vida como ela é” é o título de uma coluna muito lida assinada por Nelson Rodrigues no jornal *Última Hora*.

³⁴⁹ Cf. Raymond Williams. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

³⁵⁰ Cf. Ângela Leite Lopes. *Trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/EDUFRJ, 1993 ; Victor Hugo Adler Pereira. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 1999.

cido no *Rashomon*³⁵¹. Não sei se o Nelson foi influenciado pelo *Rashomon*, do Kurosawa. Lembram da história?³⁵²

A história do filme é urdida a partir da morte do personagem-título, Boca de Ouro (Jece Valadão), famoso bicheiro de Madureira. O título é uma alusão feita à sua decisão de ter todos os dentes removidos para permitir o uso de uma dentadura de ouro, expressão do seu desejo de poder e ostentação. A trama é centrada em três diferentes versões da história, a partir do relato da ex-amante do Boca, Guigui (Odete Lara), a um jornalista, Caveirinha (Ivan Cândido). O jornalista vai à casa de Guigui, que está casada e tem dois filhos, para ter acesso a informações sobre o recente assassinato do contraventor. Guigui, sem saber da morte do Boca, desqualifica o ex-amor e confia ao jornalista um dos seus crimes bárbaros. Em flashback Guigui começa a contar a história: um jovem marido, Leleco (Daniel Filho), expõe sua mulher Celeste (Maria Lúcia Monteiro), por quem o Boca demonstra interesse, ao constrangimento de solicitar empréstimo ao bicheiro. A mulher não cede ao assédio do Boca, que lhe pede favores em troca do dinheiro e que diz ao marido que se sua vontade não for satisfeita ele será morto. Acuado, o marido pede para a mulher ir para a alcova do Boca, mesmo assim ele é espancado até a morte. Satisfeita, Guigui imagina o crime estampado nas páginas dos jornais. No entanto, ao tomar conhecimento que o Boca foi assassinado, arrepende-se e chorando pede ao jornalista para desconsiderar o seu primeiro depoimento, dizendo que o boca foi seu único amor, e passa a contar outra versão do fato. Dessa vez, invertem-se os papéis, o Boca é um benfeitor a quem Celeste, uma vigarista, pede dinheiro e oferece a visão dos seus seios em troca de um colar de diamantes. Leleco, que havia seguido Celeste flagra o momento íntimo entre eles e ameaça o bicheiro com uma arma. Celeste defende o Boca e apunhala Leleco pelas costas. Guigui, ainda oferece uma terceira versão ao jornalista, motivada pelo ciúme de seu marido que ouviu toda a sua conversa com o jornalista e ameaça deixá-la. Nesta versão, buscando a reconciliação com o marido, Guigui equilibra as versões anteriores. Leleco é informado sobre a traição de Celeste e vai até a casa do Boca tentar extrair dinheiro do contraventor, que saca de uma arma, induz Celeste a entrar no jogo e esta acaba esfaqueando o marido. Boca termina o serviço iniciado por Celeste, em seguida, corta a garganta de Celeste e passa a cortejar Maria Luíza, uma grã-fina, que no final do filme revela-se a responsável pela morte do Boca.

³⁵¹ *Rashomon* (1950) direção de Akira Kurosawa. No século XV, numa floresta perto de Tóquio, bandido afirma que matou um samurai, depois de violentar a mulher dele. A mulher diz que foi ela quem matou o marido. A alma do morto conta que se suicidou, e um açougueiro dá uma quarta versão, antes de adotar um menino abandonado. Georges SADOUL. *Dicionário de Filmes*. Porto Alegre: L&PM, 1993. p.334-335.

³⁵² Apud entrevista Tunico AMÂNCIO. Op. Cit., p.26.

As diferentes versões expostas por Guigui oferecem uma gama de possibilidades sobre o seu caráter e as suas intenções. Sentimentos como ira, carinho, vingança, ressentimento e arrependimento misturam-se e ficam nivelados reforçando a tese que a sordidez, a vilania, a corrupção dos personagens prescindem de motivações que orientem as suas ações. A dúvida, o engano e a falsidade estão em todo o filme, que tem como síntese a frase escrita no cartaz: O filme de todos os amores e de todos os pecados!

Boca de Ouro é um exemplo anunciador da diversidade de Nelson, apesar de neste filme ele manter alguns princípios que matizam toda a sua obra. Como novidade há uma referência ao filme *noir* americano³⁵³, principalmente no seu ágil e bem montado prólogo: o filme começa com cenas de vários momentos da vida do Boca mostrando as suas facetas, a síntese da sua história – apostador, assassino cruel, político em ascensão -, sem um único diálogo as imagens de bandidos, policiais, roubos, tiroteios fundem-se ao som de um nervoso jazz. Quanto às permanências, o realismo é mantido, seja no recurso de filmar em locação, seja na escolha do elenco, com o objetivo de flagrar a vida do subúrbio e escapar das convenções teatrais. Sobre as suas opções Nelson esclarece:

A menina que faz a moca, a Celeste, ela fez só esse filme. Ela não era atriz [...] exatamente para evitar o comportamento teatral. É difícil o ator de teatro se desvincular disso. Na minha cabeça também estava pensando em chegar mais próximo do comportamento real lá de uma menina suburbana [...] Tinha medo do comportamento teatral, tudo empostado, podia fazer o filme escapar do contexto. Eu queria sair do teatro e ir para o subúrbio mesmo para a vida [...] tem várias cenas na ponte lá do trem de Madureira³⁵⁴.

Apesar do êxito comercial, talvez o primeiro sucesso comercial do cineasta, a crítica não recebeu bem o filme, sendo raras as suas manifestações de entusiasmo:

Octávio Bonfim, de *O Globo* (5/2/1963), fez alguns poços elogios à parte técnica [...] E Hugo Barcellos, do *Diário de Notícias* (6/2/1963) foi categórico: ‘Nelson com Nelson não deu certo. E não deu, porque Nelson Pereira dos Santos, fidelíssimo ao texto original de Nelson Rodrigues, deixou-se embair pelo artificialismo do autor, o eterno homem da eterna *banda podre*’. Um dos raros que apreciou foi Luiz Alberto Sanz, do *Jornal do Comércio*

³⁵³ *Film noir* foi a expressão inventada pelos críticos franceses do período imediatamente posterior à segunda Guerra Mundial para designar um grupo de filmes criminais americanos, produzidos a partir dos anos 40, com certas particularidades temáticas e visuais que os distinguiam daqueles feitos antes da guerra. A.C. Gomes de MATTOS. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 11.

Muitas vezes, porém, o cenário social do filme *noir* prevalece sobre a simples intriga policial: visão crítica dos Estados Unidos, de sua sociedade e instituições, o filme *noir* torna-se então um subgênero do filme social engajado. Philippe PARAIRE. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 63.

³⁵⁴ Apud entrevista editada por Tunico AMÂNCIO. Op. Cit., p.28.

(2/7/1963). Após elogiar algumas interpretações, a direção de NPS e a montagem de Rafael Valverde, afirmou: “*Boca de Ouro* merece uma visão calma e cuidada, onde não caberão os preconceitos com o nascente Cinema Novo. É um filme adulto.”³⁵⁵

O filme seguinte é *Vidas Secas*, adaptação do reconhecido romance de Graciliano Ramos, escrito em 1938. *Vidas Secas* integra o rol dos livros e filmes indelévels da expressão cultural e artística brasileiras. Tornou-se emblema do romance social, sinônimo do Cinema Novo e passadas várias décadas de suas realizações a potência dos relatos mantém vigor, é atual, ainda reflete as disparidades sociais e econômicas do Nordeste do Brasil pelo tratamento dado ao tema da seca e suas circunstâncias.

O filme *Vidas Secas* é o resultado da concatenação de diversos aspectos. Como já foi dito, Nelson documentou a seca no Nordeste brasileiro no final dos anos 1950 e o seu imaginário passou a ser povoado pelas fortes e inolvidáveis imagens que sua memória registrou. Por outro lado, a questão agrária e as reformas de base, naquele momento, aqueciam o debate político e atraía a atenção de todo o país. No Nordeste, os camponeses se organizavam e reivindicavam o direito de permanecer nas terras em que viviam e trabalhavam. Assim, filmar *Vidas Secas* constituía-se em uma escolha adequada, pois Nelson entrava no debate através do filme que apresentaria uma visão contígua à situação real e não sentimental do nordeste brasileiro e também por ser uma adaptação de uma obra canônica do romance social brasileiro, assinada por um autor reverenciado por Nelson³⁵⁶.

Em *Vidas Secas* Nelson manteve as indicações do romance quanto à poética, seguindo a concisão e o minimalismo de Graciliano que elimina tudo que não é essencial, porém garantiu espaço para as descobertas oriundas da investigação da linguagem cinematográfica:

Em *Vidas Secas*, eu alcancei uma liberdade formal muito grande, mas respeitei integralmente as duas partes da carta: nunca desvirtuar o pensamento do autor, respeitar, portanto, a essência do livro, e a segunda parte, não só refe-

³⁵⁵ Apud Helena SALEM p. 157-158.

³⁵⁶ Aos 22 anos, após ler *São Bernardo*, Nelson postulou filmá-lo e escreveu um roteiro em que Madalena não morria no final do romance. Rui Santos encaminhou uma carta a Graciliano Ramos pedindo sua permissão para Nelson filmar o romance. A resposta de Graciliano Ramos foi uma lição para o jovem cineasta, inesquecível para as suas futuras considerações acerca de adaptações, conforme seu relato na entrevista publicada em *O Pasquim*, nº 106, 10/04/2004, p.13-16 em que reproduz trechos da carta: “Se vocês quiserem fazer isso, façam, tirem meu nome dessa história. Inventem o que quiserem inventar [...] Vocês estão pensando na mulher dos dias de hoje, vivendo na situação social e urbana de agora. Tem que pensar em 1930. Ela é uma mulher frágil, com muitas idéias de mudanças [...] Essa mulher não tinha outra solução a não ser o suicídio. Prestem atenção: se ela não tivesse cometido o suicídio, Honório não ia escrever um livro. O livro é contado por ele porque não entendeu nunca esse suicídio. Contando essa história, poderia ser que chegasse numa explicação. Se ela não tivesse suicidado, ele não teria escrito o romance. Se ele não tivesse escrito o romance, eu também não teria escrito o livro. Se eu não tivesse escrito o livro, você não teria nenhuma idéia para fazer um filme”. Posteriormente *São Bernardo* foi filmado por Leon Hirszman em 1972, sendo um dos filmes de destaque da década.

rente ao condicionamento histórico, mas fazendo o possível para não alterar a estrutura narrativa que o autor elaborou. Isso porque a forma de contar uma história é determinada pela maneira de pensar³⁵⁷.

Nelson acompanha o pensamento de Graciliano que narra o livro na terceira pessoa. Nesta perspectiva não é a personagem que ressalta, mas o narrador que se faz sentir pelo discurso indireto, construído em frases curtas, incisivas, enxutas, quase sempre em períodos simples. A obra configura um gênero intermediário, híbrido, transitando entre o romance e o livro de contos. Consta de 13 capítulos, até certo ponto autônomos, mas que se ligam pela repetição de alguns motivos recorrentes: a paisagem árida, a zoomorfização e antropomorfização das criaturas e os pensamentos fragmentados das personagens. O discurso de *Vidas Secas* é altamente subjetivado, no sentido de que grande parte do material escrito é articulado do ponto de vista das personagens, dentro de uma hierarquia de poder que passa de Fabiano para Sinhá Vitória, aos dois filhos, chegando até mesmo a cachorra Baleia. Também as personagens são focalizadas uma por vez, o que mostra o afastamento existente entre elas. Cada uma tem sua vida particular, acentuando-se a solidão em que vivem. *Vidas Secas* é, portanto, a dramática descrição de pessoas que não conseguem comunicar-se. A comunicação não flui, os grupos não interagem. A nota predominante do livro é o desencontro dos seres. Os diálogos são raros e as palavras ou frases que vêm diretamente da boca das personagens são apenas reclamações, exclamações, ou mesmo grunhidos. A terra é seca, mas, sobretudo o homem é seco. Daí o título *Vidas Secas*.

No filme, o monólogo interior no estilo indireto livre é substituído por diálogos, diretos e esparsos, intercalados pelo silêncio. A incomunicabilidade entre Sinhá Vitória e Fabiano é explicitada por meio de uma “conversa” em que falam simultaneamente sem escutar um ao outro, cada qual falando “com seus botões”.

Nelson agrupa alguns capítulos que no livro estão separados beneficiando-se da disposição das narrativas nucleares, que permite certos movimentos e realocações que não põem em risco o sentido da obra. Desenvolve uma relação dialógica com seu modelo de referência e discute aspectos subjacentes ou subentendidos no romance de Graciliano Ramos. Tal opção resulta em uma leitura crítica e criativa da obra original para dar conta da história que aborda a saga de uma família de retirantes, composta pela mulher (Sinhá Vitória), pelo marido (Fabiano), os dois filhos e a cachorra Baleia, que foge da seca e segue errante atravessando o estéril solo nordestino na defesa da sua sobrevivência. Em busca de trabalho instalam-se em uma

³⁵⁷A arte de recriar. Entrevista concedida a Suzana SCHILD. *Revista IBM*, nº 18, setembro de 1984, apud SALEM. Op. Cit., p.171.

fazenda onde Fabiano convence o dono das terras da sua competência como vaqueiro. Nesta situação a família acomoda-se por um período até Fabiano se indispor com o poder instituído, representado pelo avaro proprietário da terra e pelo soldado discricionário. Essa circunstância o induz a uma situação de opressão em que é preso e espancado. Quando sai da prisão, sem perspectiva de permanecer no local, sacrifica a cachorra doente, Baleia, que era como gente em meio de gente que vive como bicho. Sinhá Vitória indaga: “Um dia a gente vai virar gente. Podemos continuar vivendo que nem bicho? Escondido no mato? Podemos?” Fabiano responde: “Não podemos não”. E de novo a família desaparece na estrada em busca de um destino melhor para não ter o mesmo fim que Baleia.

O filme tendo como base a ficção naturalista promove a analogia homem-animal. Tanto o animal como a criança, presentes no filme, são utilizados como metáforas para recriar uma das maiores constâncias no discurso do cineasta: o menor, o frágil, o oprimido e o desassistido.

Desenhando o oprimido toma como parâmetro a figura de Fabiano e investiga sistematicamente a relação deste com as várias instituições sociais. Fabiano não cabe dentro da sociedade, está fora de seus mecanismos, e oferece como resposta do seu personagem aos que o oprimem, a revolta.

Ao definir Fabiano dentro de funções da sociedade Nelson conduz o filme a um despojamento dramático que irá corresponder a uma economia de meios expressivos, encaminhando para um nível de abstração que transcende ao universo social do nordestino e ganha dimensão e ressonância mais amplas. Randal Johnson na análise que faz sublinha, com exemplos, as escolhas feitas por Nelson no tratamento do filme:

O filme desenvolve um espaço predominantemente social e político (mostrando o *fato* da opressão de Fabiano) que é implicitamente psicológico. A seqüência alterna entre câmera subjetiva (por exemplo, Fabiano olhando para o outro prisioneiro e vice-versa), câmera objetiva (planos de Vitória na escadaria da igreja) e trechos semidocumentários (o bumba-meu-boi) como meio de contrastar a realidade (social) objetiva da situação do drama pessoal de Fabiano. A justaposição de som e imagem (como o som do festival acompanhando a imagem de Fabiano ou Sinhá Vitória em frente da igreja) torna explícita a marginalização dos protagonistas, que são excluídos da festividade e, por extensão, da sociedade brasileira como um todo.³⁵⁸

³⁵⁸ Randal JOHNSON. Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: Tânia PELLEGRINI (org.) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itáu Cultural, 2003, p.56.

Na sua constituição, *Vidas Secas* apresenta aspectos de inovação. A fotografia dura realizada por Luís Carlos Barreto transformou a dificuldade em virtude cinematográfica e com a câmara na mão acompanha a mobilidade obrigatória da perambulação sertaneja. A utilização precisa da trilha sonora, exemplo de “uso estrutural do som”³⁵⁹ retirou o som do ambiente e o transformou em diegese. Com essa construção imagem e som equilibraram-se e dão o tom na dramaticidade sóbria do filme, que seguiu a linha do realismo crítico na condução de situações simples, densamente estruturadas, composta por planos abertos e enquadramentos seguros, áreas de domínio do espaço cinematográfico claramente definido. O filme também explora classicamente o campo e o contra/campo, que alterna a pessoa que vê com o que a pessoa presumivelmente vê. O ponto de vista das personagens se movimenta para estruturar a identificação, com o foco se alternando, de forma equilibrada, entre as personagens. .

Vidas Secas não obteve sucesso de público, mas obteve o reconhecimento da crítica e ganhou visibilidade internacional na décima sétima edição do Festival de Cannes. Por seu intermédio o cinema brasileiro conquistou um espaço importante, liderando o recorde da premiação não-oficial: Prêmio de Cinema de Arte, o de Melhor filme de Juventude e da OCIC. A trajetória internacional de *Vidas Secas* foi muita extensa e até hoje o filme repercute, sendo com frequência exibido em festivais e mostras que homenageiam o cinema brasileiro moderno.

AS ALEGORIAS

Na marca do final dos anos 1960, com o panorama já definido pelas mudanças políticas e institucionais ocorridas no País, a alegoria³⁶⁰ se instala no cenário cinematográfico brasileiro, ocorrem mudanças e correção de rumos no seio do Cinema Novo. Glauber Rocha assimila a crise e a representação alegórica se faz presente em sua imaginária Eldorado tropical, *Terra em transe* (1967).

No cinema, a representação desse novo momento vivido pela cultura brasileira se revestiu de aspectos de descontinuidade, numa nova versão dos esquemas alegóricos propostos por Walter Benjamin nos seus textos de reflexão sobre as relações entre o mundo moderno e o

³⁵⁹ Expressão utilizada por Noel Burch.

³⁶⁰ Alegoria, esquema de representação em que personagens e acontecimentos retratados são usados de forma figurada, como disfarce, para revelar os elementos da idéia representada. No cinema brasileiro já se tem registro do seu uso no filme *Paz e amor* (1910) que satiriza um rei fictício Olin,I, anagrama do nome do presidente Nilo Peçanha.

barroco. Para Benjamin³⁶¹, o princípio da descontinuidade da interpretação, o desmonte da ideologia burguesa, ocorre no interior de uma máquina produtora de cultura, assegurando um novo direcionamento político que irá refletir na obra de arte e no pensamento histórico. Essa via de reflexão associa a experiência frustrada a outros momentos da história onde movimentos que apresentavam as condições necessárias para serem bem sucedidos não prosperaram e ao sofrer solução de continuidade fazem emergir as interrupções e o lado descontínuo da história aparece, quando esta é contada do ponto de vista dos vencidos, dos projetos desviados. A visão alegórica, ao tomar uma coisa por outra faz surgir o outro da história. O que foi reprimido, sufocado vem à tona graças ao deslocamento oferecido pela alegoria³⁶².

Assim como Glauber Nelson também irá processar a crise. *El justicero* (1966-67) é o seu primeiro projeto após as mudanças políticas ocorridas no país e marca o seu retorno ao Rio de Janeiro depois da demissão coletiva dos professores da Universidade de Brasília:

O Beco era também o ponto de encontro. Diariamente havia lá um papo ou outro[...]Então, eu expulso de Brasília, chego e vou para o Beco [...] Aí encontro uma figura genial, que era o Mário Falashi [...] Cheguei e o Mário disse: “Tem uma empresa aí que quer fazer um filme, você topa fazer? [...] “Evidente, eu estou aqui desempregado” Aí eu fui lá e a idéia dele era assim de fazer um filme que desse dinheiro[...] Eu torci o nariz [...]Meio desapontado [...] achava que não ia sair nada. Aí encontrei o Leon e contei a história. Ele falou: “Você já leu o livro do João Bethencourt, que se chama El justicero e seus amores?[...] Isso era 65, quer dizer, já era o segundo ano da ditadura militar, mas que ainda havia uma liberdade de imprensa, que era exercida muito bem por muitos jornalistas, o Cony, o Sérgio Porto, então o Stanislaw Ponte Preta, que ficavam sempre fustigando os militares [...] E o João Bethencourt escreveu o livro[...] nesse caminho [...] Li o livro naquela noite e no dia seguinte voltei lá no produtor e disse: “olha , o filme é esse aqui, dá uma lida”³⁶³.

Trata-se de uma comédia urbana de costumes, baseada no livro *As vidas do justiceiro* de João Bethencourt, que aborda a sociedade classe média alta da Zona Sul do Rio de Janeiro. Do último filme da trilogia que Nelson projetou no final dos anos 1950 *El justicero* carrega alguns vestígios, nos quais Alex Viany identifica a equivalência ao não-realizado *Rio, Zona Sul*: “*El justicero* como que completa a trilogia inacabada: ainda que escrita por outra pessoa, a história não deixa de ser *Rio, Zona Sul*”³⁶⁴.

³⁶¹ Cf. Walter BENJAMIN. *Origem do drama barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

³⁶² Cf. Ismail XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993. Neste livro, o autor traça o percurso do cinema brasileiro do final dos anos 1960, tomando a alegoria como sinal de referência.

³⁶³ Apud entrevista editada por Tunico AMÂNCIO. Op. Cit. , p.36.

³⁶⁴ Crítica publicada no *Jornal do Brasil* em 14/10/1967.

Nelson recusa a ligação entre os filmes não vendo nada em comum com o projeto dos dois filmes da trilogia, que o vê mais como um filme-escola, uma vez que incorpora à equipe boa parte dos alunos que migraram com ele para o Rio de Janeiro, após o fechamento do curso em Brasília. *El Justicero* serve-se da comédia para retratar a sociedade classe média alta da Zona Sul, de forma experimental, sem grandes pretensões. Ainda assim, traz como novidade um filme-dentro-do-filme, um viés auto-reflexivo. *El Jus*, Jorge, (Arduino Colassanti), jovem carioca que contrata seu amigo Lenine (Emanuel Cavalcanti) para escrever sua biografia, mas termina fazendo um filme sobre sua vida. O enredo da história gira em torno das aventuras de Jorge, *El Jus*, filho de um general que existe para “ajudar os fracos e desamparados”. Buscando uma reputação de justiceiro com ações que vão da libertação de um malandro preso à defesa da ingenuidade de uma jovem comunista. Ao final do filme, que expôs as peripécias do playboy em meio a conquistas amorosas, Lenine observa que a vida de *El Jus* não despertará o interesse de ninguém. *El Jus* retruca que a ele interessa.

A recepção do público foi desalentadora e ainda em 1968 o filme foi apreendido pela Polícia Federal ao ser exibido no Pará, em seguida foi decretada a sua apreensão em todo o território nacional.

Nelson reconhece que *El Justicero* tem “certa limitação de objetivos”. Quase como se, caminho necessário para fazer a passagem entre *Vidas Secas* e *Fome de Amor*, seu filme seguinte³⁶⁵. No entanto, na entrevista que deu a Tunico Amâncio, posterior à biografia feita por Salem, Nelson aponta alguns problemas que a seu ver resultaram na baixa aceitação do filme e no seu obscurantismo: o título em portunhol e o desconhecimento dos atores confundiam o público, e revela que o filme, após anos sem ser exibido, vale a pena ser visto hoje, pois é muito engraçado.

Se em *El Jus*, filme ligado a uma determinada conjuntura, Nelson perde a oportunidade de fazer uma sátira apurada da vida social da Zona Sul, a sua realização, permite, no entanto, a abertura para a leveza e irreverência que dará prosseguimento em filmes posteriores. E, naqueles tempos de manhãs e noites cinzentas esses atributos também eram armas de combate e de defesa.

O próximo filme, *Fome de amor* (1967-68), começaria a ser rodado em julho de 1967, antes do lançamento de *El Jus* que ocorre em outubro do mesmo ano. Mais uma adaptação, dessa vez é um conto do livro *Histórias para se ouvir de noite*, de Guilherme de Figueiredo. Paulo Porto detinha os direitos da história e convidou Nelson para dirigir o filme. Com

³⁶⁵ Apud SALEM. Op. Cit, p.199.

viagem marcada para os Estados Unidos Nelson indica seu ex-aluno, assistente e Diretor de Arte, Luiz Carlos Ripper, para ficar à frente da produção. Ao retornar ao Brasil assume o projeto e parte para Angra dos Reis para fazer o filme:

Esse filme na realidade, ele foi feito filmando, quer dizer, não existia roteiro[...] não tinha transformado aquilo em texto de roteiro, ação, diálogos. Mas a idéia básica ainda era aquela do conto inicial, que era a história de uma pianista que vai a um concurso de piano em Paris, que se apaixona por um grande pianista, um mestre, professor fantástico e tem uma grande história de amor com ele.[...] Eu tinha conhecido os Estados Unidos naquele momento. O ano era 66, em plena guerra do Vietnã, protestos, a droga começando, a marijuana, o Love and peace[...] Era a época da contestação, do começo do movimento hippie. Então, a idéia foi mudando[...] a idéia básica era que essa moça vai se apaixonar por alguém que tem uma ilha no Brasil, pronto. E aí todo o resto vem com os próprios atores, com as próprias experiências que cada um está vivendo naquele período no Brasil. Essa era a idéia de *Fome de Amor*³⁶⁶.

Em *Fome de Amor* (cujo subtítulo é *Você nunca tomou banho de sol inteiramente nua?*) quatro personagens se encontram numa ilha. Alfredo (Paulo Porto), o proprietário, é cego, surdo e mudo devido a um acidente e a ilha é seu refúgio. Sua mulher, Ula (Leila Diniz), bem mais jovem, casou-se com ele antes do acidente. Mariana (Irene Stefânia), realiza estudo de música concreta em Nova York onde conhece Felipe (Arduíno Colasanti), pintor medíocre que trabalha como garçom para sobreviver. Mariana, envolvida com o marxismo-leninismo, é convencida por Felipe de que ele também é ligado ao processo revolucionário. Casa-se com ele e vem para o Brasil onde Felipe afirma ser proprietário de uma ilha. Na ilha, Ula e Felipe se tornam amantes, enquanto Mariana se aproxima de Alfredo.

Nelson, a partir do argumento de Guilherme Figueiredo sobre relacionamentos e fidelidade, elabora uma alegoria sobre o experimental terreno da contracultura dos anos 1960. Trata também da frustração e perplexidade da esquerda diante da sua impotência por não conseguir efetivar as mudanças sociais pretendidas. Encarna a experiência de estar numa situação limite e ter que avançar. Outro aspecto a ser destacado no filme diz respeito à narrativa e ao uso do tempo na montagem, o corte dentro do plano, atribuídos por Nelson ao contato que teve com o underground americano, com os cineastas Stan Brakhage e Jonas Mekas. Esses aspectos, a narração em ordem não cronológica, o modo inesperado com que surge cada plano, o jogo do claro-escuro e os movimentos de câmara fazem da estrutura do filme uma constante e renovada questão.

³⁶⁶ Apud entrevista editada por Tunico AMÂNCIO. Op. Cit, p.46.

A crítica se dividiu na avaliação do filme. O *Jornal do Brasil* de 15/06/80 traz a co-tação do filme. Alberto Shatovsky, Miriam Alencar e Sérgio Augusto consideram o filme bom. Ely Azeredo, regular. José Carlos Avelar e Maurício Gomes Leite, ótimo, e apenas Valério M. Andrade, mau.

Azyllo muito louco (1969-1971) é o próximo filme e primeiro em Parati, cidade cenário, refúgio onde Nelson em um espaço de quatro anos realiza três filmes:

Ali, na realidade, foi uma espécie de exílio dentro do Brasil, era tão distante, tão isolada a cidadela, aquele mundo de Parati, que era possível considerar um lugar de exílio. Olha só, lá em Parati nós fizemos o *Azyllo* e depois *Como era gostoso o meu francês*.³⁶⁷

Azyllo muito louco atinge o ápice da representação alegórica através da adaptação subversiva de um clássico. É uma resposta ao golpe dentro do golpe de 1968. A começar pelo título onde é fundida a idéia de asilo, local de repouso de anciões à expressão contemporânea “muito louco”. A adaptação do conto *O alienista* de Machado de Assis conserva o espírito sarcástico e crítico do autor. A essência do conto é seguida ainda que a interpretação da história seja livre: O padre Simão (Nildo Parente) chega à província de Serafim, onde vive uma população muito religiosa, porém sem liderança religiosa. Com idéias novas e mais preocupado com a saúde mental do que com a salvação das almas do seu rebanho, o padre com a ajuda de Dona Evarista (Isabel Ribeiro) manda construir um hospital de alienados, a Casa Verde. Quase toda população da cidade é recolhida no local. Assustados com a situação instalada na cidade seus representantes legais tentam tirar do padre seus poderes de alienista. Uma sucessão de eventos acontece. Perde-se referência e subverte-se a ordem. Ninguém mais sabe quem é louco e quem não é. A solução é internar o padre no asilo.

Primeiro filme colorido de Nelson, com cenografia e figurino de Luís Carlos Ripper, de destacada inspiração tropicalista, recorre à fantasia, à metáfora e à estilização para fazer alusões à situação política brasileira. Estabelecendo uma comparação entre *Azyllo muito louco* e *Fome de amor*, o primeiro filme a romper com a tradição realista em sua obra, Nelson afirma:

Desde Fome de amor eu parti para um discurso, que era colocar em questão toda a nossa posição ideológica, muito fechada face a uma realidade que nos trazia sempre surpresas: sempre que pensávamos conhecê-la, nos apercebíamos do contrário, e ela se revelava nova, diferente.³⁶⁸

³⁶⁷ Apud entrevista Tunico Amâncio p. 48.

³⁶⁸ Salem p. 252 apud Cárdenas e Tessier op. Cit. P. 67

Estes foram os piores anos da ditadura militar, de autoritarismo e opressão, e Nelson em *Azyllo muito louco* dá mais um passo na colocação do intelectual frente a essa situação e passa a questionar as ideologias que aprisionam a realidade: a falsa ciência e a visão distorcida das coisas, neste sentido compreende o filme como um discurso metafísico, uma discussão sem fim desse problema. O filme é uma observação de como o Brasil, assim como a fictícia Serafim, sofre os maus tratos das instâncias políticas cujas curas sociais e econômicas estão sempre sendo postas em prática através de atitudes e fórmulas de salvação.

Há uma dose de surrealismo na composição do filme. O gestual dos atores e os diálogos são também realçados pela condução elíptica do filme. O estranhamento proposital da atmosfera de Serafim é criado tanto pelas locações como pelas personagens. A adoção da música atonal colabora para essa estranheza. A música encobre os diálogos tornando-os incompreensíveis e intencionalmente anacrônicos.

Como *Fome de Amor*, *Azyllo muito louco* flagrou tanto cinéfilos como críticos por se diferenciar dos filmes anteriores de Nelson. O filme teve repercussão em festivais internacionais e se os prêmios conquistados não chegaram a atrair o grande público, evitou o fracasso financeiro e abriu as portas para a venda no exterior. Da mesma forma, o filme é tão sutil em sua crítica que os censores permitiram sua liberação sem restrições.

Como era gostoso o meu francês (1970-72) é o segundo filme realizado em Parati. É fruto de um projeto acalentado durante alguns anos, inseminado através do contato mantido com um remanescente de uma tribo indígena nordestina à beira do extermínio cultural na época das filmagens de *Vidas Secas*³⁶⁹, sugerido pela oferta visual da travessia Rio-Niterói, que levava Nelson, morador de Niterói a viajar pelo tempo e imaginar aquela paisagem à época da descoberta. Sua realização é ainda tocada pela sinalização de Lévi-Strauss presente em *Tristes Trópicos* para aventura dos franceses no Rio de Janeiro³⁷⁰.

Sobre o filme, Nelson Pereira dos Santos, em depoimento dado a Helena Salem, afirma:

A concepção histórica se baseia na recuperação da cultura brasileira colonizada há séculos. A teoria antropofágica é uma teoria de assimilação da cultura estrangeira pelo homem brasileiro. E pelo índio. O índio comia o inimigo para adquirir seus poderes, não para alimentar-se fisicamente. Era algo ritual. Quanto mais poderoso era o inimigo, mas saboroso ele era³⁷¹.

³⁶⁹ Apud SALEM. Op. Cit., p.257.

³⁷⁰ Apud entrevista com Tunico AMÂNCIO. Op. Cit, p.52.

³⁷¹ Apud SALEM. Op. Cit., p.261

O filme elabora uma crítica antropofágica³⁷² ao colonialismo europeu. O canibalismo é utilizado com ambivalência pelo diretor. Tanto serve para expor as práticas predatórias do colonialismo quanto para sugerir uma alternativa para o presente, em que as técnicas de dominação européias deveriam ser assimiladas e devoradas para serem usadas contra os dominadores. Uma sátira política sobre o capitalismo global e sobre a situação econômica e política do Brasil, realizada através de uma proposta de restituição do passado, em que se recorre a esse passado como metáfora referente ao presente.

Como era gostoso o meu francês recorre aos acordos em torno da narrativa brasileira sobre o período colonial e oferece uma contrapartida valiosa: o encontro entre as culturas, diferente da tradição romântica não é idealizado. Ao contrário de *Iracema*, a virgem dos lábios de mel, do romance de José de Alencar, Seboipep sobrevive ao seu encontro com o colonizador e com ele não gera filhos.

Na avaliação de Nelson Pereira dos Santos o filme não discute a ideologia, incorpora a visão antropológica, que é mais aberta. Prossegue Nelson nos seus argumentos:

Tento abordar o problema político sobre o plano de formação da cultura brasileira, mas mostrando e mantendo uma posição, o que não era o caso dos meus dois filmes precedentes, onde eu me colocava fora de toda posição, onde eu ficava distanciado³⁷³.

Apesar dessa afirmação, o filme conforma um propósito ao redefinir e incorporar à tradição cultural brasileira as informações desprezadas sobre a memória dos Tupinambás. A opção pela visão antropológica denota um empenho de reinterpretação da história, fazendo emergir novos meios de denunciar o que ficou de fora. A verdade do colonizado é contraposta à visão etnocêntrica do colonizador europeu, que não consegue, nem ao menos tenta fazê-lo, compreender uma cultura nova, desconhecida e diferente da sua.

Parcialmente baseado na exaltada crônica escrita pelo explorador alemão Hans Staden em 1557, onde ele narra sua convivência com os índios Tupinambás, após ter sido capturado por estes quando vivia entre os portugueses nas imediações hoje circunscritas como o Rio de Janeiro. No filme, o prisioneiro francês, Jean, (Arduíno Colasanti) tem sua morte a-

³⁷² O *Manifesto Antropofágico*, publicado em 1928 por Oswald de Andrade, em um momento em que os modernistas decidiram-se por “abrasileirar” o movimento, respondia a uma situação em que as influências culturais estrangeiras teriam que ser devoradas e, na sua digestão, seriam criticamente reelaboradas, nos termos do formato e possibilidades locais. Quase meio século depois *Como era gostoso o meu francês* revisita o canibalismo, e mantém a suspeita quanto às intenções européias.

³⁷³ Apud SALEM. Op. Cit., p.267.

nunciada. Os índios marcam o dia de sua morte ao fim de oito luas. No tempo que lhe resta aprende os hábitos da tribo com a ajuda de uma jovem índia, Seboipep (Ana Maria Magalhães) que se torna sua mulher. Jean procura desenvolver uma estratégia para escapar. Para isso atrai a ajuda de um velho contrabandista de armas que negocia com os Tupinambás, negociando pólvora em troca de um tesouro que descobrira. No momento em que escavavam a terra em busca do tesouro Jean mata o parceiro e enterra-o no buraco aberto. Tentando escapar da sentença de morte Jean diz ao Cacique que tem poderes para fazer pólvora e luta ao lado dos Tupinambás contra os Tupiniquins. Mas de nada adianta o seu empenho. Tenta fugir e Seboipep o impede. O ritual antropofágico é um ato revestido de seriedade. Em posição frontal é exigido de Jean que encare seu carrasco e pronuncie “quando eu morrer, meus amigos virão me vingar”, em seguida recebe uma pancada na cabeça. Seu corpo é servido em um banquete para a tribo. No final a câmara se afasta de Seboipep para mostrar a aldeia em uma panorâmica. Uma legenda final aparece na tela assinada por Mem de Sá, Governador Geral do Brasil, que em 1557 escreveu: “Batalhei no mar, de tal forma que nenhum Tupiniquim permaneceu vivo. Os mortos se espalhavam rígidos por toda a praia, cobrindo quase uma légua”.

O súbito aparecimento da legenda causa um enorme impacto, gerando um incômodo ao estampar o extermínio da população indígena. O filme, no seu conjunto, mostrou com simplicidade e segurança o mundo indígena vigoroso e em harmonia com o seu meio, o que lhe confere valor estético além do inegável valor etnográfico.

Como era gostoso o meu francês assume uma posição mais elaborada nas relações com suas fontes do que o caminho tomado usualmente nas adaptações literárias. Ele cruza uma ampla gama de outras narrativas históricas, ao lado da formulada por Staden, formando uma densa e sutil interconexão entre elas. No decorrer do filme há enxertos de textos de cronistas franceses e portugueses coetâneos ao relato do alemão, que funcionam como documento, informação, e também contraponto irônico. Essa prática promove uma fusão de meios expressivos; mistura o documental, o burlesco a encenações dramáticas, resultando numa metáfora provocativa de resistência à sociedade moderna do capital global e consumo estrangeiro.

O filme inaugura um ciclo que aborda o índio no cinema brasileiro: “*Uirá, um índio a procura de Deus*” (1973), de Gustavo Dahl, “*A lenda de Ubirajara*” (1975), de André Luís de Oliveira e “*Ajuricaba*” (1977), de Oswaldo Caldeira, sendo o primeiro a botar na tela os índios brasileiros na sua singularidade e dimensão cultural. O público acolheu o filme, apesar da inversão dos propósitos de Nelson na sua leitura:

O público não se identificou com as minhas idéias. Identificou-se, por exemplo, com o francês, o colonizador. Todo mundo lamentava a morte do “herói”. Não entenderam que o herói era o índio.³⁷⁴

Quanto à crítica, as opiniões se dividiram mais uma vez, porém sem grandes arrebatamentos. O sucesso do público é entendido por um segmento da crítica como a falta de percepção do público para o filme brasileiro: “O público mal percebe que o filme é nacional”³⁷⁵.

Na leitura do público e na percepção da crítica no Brasil seguem informações sobre o andamento do cinema brasileiro que apontam para as suas contradições: o brasileiro não se reconhece na tela, não identifica a sua originalidade e o cinema brasileiro vivencia sua crise.

Vem da crítica estrangeira a preocupação com o momento vivido pelo cinema brasileiro e o reconhecimento da insistência Nelson em procurar uma saída possível:

Esse filme, [...] torna-se particularmente significativo num momento em que este movimento atravessa uma grave crise que de certa maneira pode levá-lo à extinção, em consequência da vida política e cultural [...] que o Brasil vive hoje em dia. NPS marcha ainda na cabeça do movimento a ensaiar um caminho possível, sem se retardar sobre os caminhos já percorridos, sem se trair [...]. Em ...Francês a fotografia tem uma esplêndida maturidade clássica: é necessário evitar o folclórico no tratamento dado à exterminação de todo o vestígio da cultura indígena. A pesquisa histórica foi trabalhada em função de “um drama individual” e mostra como tema central do filme “o abismo cultural”³⁷⁶.

Uma “*ficção psicológica*”³⁷⁷ – é assim que Nelson Pereira dos Santos define *Quem é Beta?* (1972-73), que tem como subtítulo *Pas de violence entre nous*:

Não posso nem quero dizer que estou fazendo algo de novo. O termo é pretensioso demais. Diria mais que é uma linguagem diferenciada. Não crio o novo, simplesmente rompo com o anterior e é possível que nesse rompimento algo de novo surja³⁷⁸.

Na abertura do filme a voz de Nelson imprime o caráter de narração de seu filme:

Não procurem mensagem neste filme; se alguma houver será sempre contribuição de sua parte. Não acreditem no que os atores estão fazendo em cena. Nunca foi de nossa intenção dar realismo ao comportamento dos personagens, porque tudo acontece como uma história em quadrinhos: sem com-

³⁷⁴ Entrevista a Isa CAMBARÁ. *Folha de S. Paulo*, 19/05/1977.

³⁷⁵ Rubens EWALD FILHO. *A Tribuna* (Santos), 18/04/1972.

³⁷⁶ Frederico de Cadenas. *Positif*, nº 130, set/71, p. 16 e 17, Cannes 71.

³⁷⁷ *Jornal do Brasil*, 27/11/71.

³⁷⁸ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 8/6/1973.

promisso, absolutamente sem compromisso. Encontrem uma posição confortável na sua poltrona, desatem os músculos, deixem a cabeça livre e os olhos também, como aliás deverão fazer em todo e qualquer filme.

O prólogo prepara o espectador para assistir a uma alegoria futurista sobre um casal que vive uma estranha aventura, com ingredientes de drama e comédia. A ação do filme transcorre em uma determinada região do mundo, sem identificação de tempo e espaço, aparentemente após a devastação nuclear, Regina, (Regina Roseburgo) procura refúgio e chega no abrigo de Maurice (Frédéric de Pasquale), que o construíra numa perspectiva de recuperar seu mundo perdido. Regina e Maurice pertencem ao grupo que tem armas, alimentos e vínculos com o passado, responsável pela eliminação dos contaminados, grupo dos desvalidos, que vagueiam pedindo alimento. Os dois passam o tempo caçando contaminados e assistindo ao vídeo-memória, máquina de recordações criada por Maurice. Surge uma estranha, Beta (Sylvie Fennec), que desestabiliza a vida do casal. Beta decide partir e Maurice parte à sua procura. Alcançando-a passa a viver com ela, mas não consegue esquecer Regina. Ao retornar ao abrigo encontra Regina vivendo com outro homem, Gama, (Dominique Rhule). Os três passam a conviver, mas a presença de Beta é onipresente. Beta regressa trazendo consigo uma mulher grávida. Um banquete é servido. Os contaminados assistem olhando pelas janelas. Corte. Regina e Gama entram em um avião, vestindo roupas normais, fora do quadro da alegoria futurista.

Sonho em quadrinhos, utópica visão, *Quem é Beta?*, trata da sobrevivência, sem psicologismo, nem dicotomias moralizantes, através de uma vaga estrutura narrativa.

Como os demais filmes da safra alegórica de Nelson, é possível compreender *Quem é Beta?* a partir do ponto de vista de que a representação simbólica é uma forma de abordar os males e os problemas do Brasil. Se não há moral que defina o bem e o mal no filme, há a separação dicotômica entre os que têm e os que não têm: aqueles que têm armas, comida e abrigo e aqueles que sem nada ter perambulam implorando por alimentos.

O filme *resultou* em fracasso de bilheteria e público. A seu favor apenas a voz firme de Carlos Diegues que em artigo intitulado *Who's better?* Publicado na coluna de Tarso de Castro, no jornal carioca *Última Hora* em 27/06/1973:

Beta é a segunda letra, a que está no meio, a ponte, a passagem, a travessia [...] digamos para simplificar que *Quem é Beta?* É um filme experimental [...] Acontece eu o experimental de hoje pode ser o clássico de amanhã. E nem sempre o clássico de hoje resiste à memória do tempo.

Quem é Beta? encerra uma fase e conduz o autor a uma revisão enquanto criador. É tempo de desarmar a tenda em Parati, locação dos filmes dessa sua fase, e renovar a tribo. É necessário repensar o Brasil.

O CINEMA DE PERSPECTIVA POPULAR

O amuleto de Ogum (1973-75); *Tenda dos Milagres*³⁷⁹ (1975-77), *Estrada da vida* (1979-81) e *Jubiabá* (1985-87). Esses filmes, que compõem a nova fase do artista, fincados em ambientes diversos: Caxias, baixada fluminense no Rio de Janeiro, Salvador e a periferia paulistana, irão confirmar uma tendência já apontada por Nelson, na ocasião da realização de *Como era gostoso o meu francês*, o seu investimento no contexto antropológico na instauração da obra, definido a partir do ponto de vista do espaço de representação para a voz dos muitos outros.

Amuleto de Ogum é ambientado em Caxias, núcleo de imigração nordestina na baixada fluminense. Sua trama se passa entre bicheiros, operários, mendigos, pistoleiros, pivetes, contraventores, umbandistas. A contradição se estabelece a partir da própria trajetória que forma o perfil de cada personagem, trajetórias dinâmicas fugindo ao maniqueísmo das características definitivas. A cultura do povo é vivida na sua dimensão real, numa observação em plano aberto sem aproximações reducionistas ou preconceituosas. *Amuleto de Ogum* foi feito a partir do argumento original de Francisco dos Santos, *O Amuleto da Morte*, um roteiro sobre o mitológico Tenório Cavalcanti em que Nelson cruza três ordens de coisas: as religiões de conversão, representadas pela Umbanda; o ambiente da Baixada Fluminense, campo propício para a exploração do caldeirão religioso-popular, e o momento de distensão que passava o cinema brasileiro com a Embrafilme pela primeira vez sob a direção de um cineasta³⁸⁰.

Nesse filme é possível constatar a prática de citações nos filmes de Nelson Pereira dos Santos. Assim, ele citaria *Rio, 40 Graus* em *O amuleto de Ogum* para explicitar melhor a retomada de suas primeiras obsessões: Gabriel, o jovem pistoleiro da baixada fluminense, ao entrar no elevador onde matará o funcionário da ONU, assovia *A voz do morro*, tema de *Rio*,

³⁷⁹ Tenda dos Milagres e Jubiabá são verbetes deste ABC.

³⁸⁰ Nesse período, a nova Embrafilme estruturava-se com a distensão promovida pelo Governo Geisel e pelo interesse cinéfilo do ministro João Paulo dos Reis Velloso que nomeou Roberto Farias como presidente desse organismo estatal responsável pela política cinematográfica brasileira.

40 Graus. *Amuleto de Ogum* também retoma *Vidas Secas*³⁸¹. É possível atribuir ao segundo filme uma continuação do primeiro, que termina com um plano da família nordestina indo para a cidade grande. *Amuleto de Ogum* abre com a morte do pai e de um dos filhos.

Para produzir *Amuleto de Ogum* Nelson concentrou a equipe em locação em Caxias, vivendo para o filme, ambientando-se na atmosfera do trabalho, sob a regência do diretor que assim se definia:

É o regente da orquestra. Tem lá um solista de violino, o regente sabe que nunca vai tocar como aquele solista. Então cabe ao maestro não ensinar ao solista como ele deve tocar, mas extrair do solista o máximo que ele sabe dar, o máximo do seu potencial. Ser diretor, lidar com os seres humanos é um trabalho muito mais psicológico³⁸².

Com esse pressuposto Nelson partiu para retratar a vida de uma população à margem da cultura oficial, mas que mantém vivos seus mitos e suas crenças. O objetivo não é novo e sim a forma de abordagem que busca usar a linguagem da emoção na tradução dos valores essenciais do nosso ser cultural popular, visando dialogar com o grande público.

Mas, a proposta de *O Amuleto de Ogum* não se encerrava no filme. É com esse filme que Nelson reafirma a necessidade de uma descolonização cultural³⁸³, e para isso não basta uma proposição teórica: “a única possibilidade de termos uma cultura é a de nós mesmos toparmos inventá-la”,³⁸⁴.

Apesar do esforço de Nelson de fazer um filme de extremo apelo popular, e sendo popular, seria por consequência comercial e estaria inserido no bojo de um projeto global que levasse em conta todas as questões relativas à produção e distribuição do filme, *O Amuleto de Ogum* não teve sucesso comercial e sua distribuição ficou restrita a pequenas salas. No entanto, circulou em diversos festivais, recebendo prêmios expressivos.

Quanto à crítica, a recepção foi majoritariamente favorável. Jean-Claude Bernardet ao entrevistar Nelson Pereira dos Santos no Jornal Opinião irá afirmar que com *O Amuleto de Ogum* nasceu um novo Cinema Novo:

³⁸¹ Randall Johnson, professor americano, pesquisador do cinema brasileiro, em *Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*, Austin, Texas, 1984, observa as recorrências nos filmes de Nelson Pereira dos Santos.

³⁸² Apud SALEM. Op. Cit., p.298.

³⁸³ É pertinente ressaltar a emergência das idéias em torno da descolonização cultural em nosso cinema nesse período.

³⁸⁴ Entrevista a Cláudio BOJUNGA. *Jornal da Tarde*, 31/10/1974, São Paulo.

O Amuleto de Ogum está certamente destinado a dar enorme impulso ao atual cinema brasileiro, modificar profundamente as posições existentes, relançar discussões de há longo tempo omitidas³⁸⁵.

Dos filmes agrupados como de perspectiva popular. *Estrada da vida* é o mais simples. História ficcionada com base na biografia da dupla de música sertaneja Zé Rico e Milionário. Nelson fala sobre a sua concepção:

A idéia inicial era realmente ter um distanciamento sociológico. Mas, depois de conversar com eles, percebi que queria não só conservar o conteúdo mas fundamentalmente a forma pela qual contam a própria história. Na forma, uma relação com a tradição de espírito circense, de espetáculos populares. Um filme mais para Méliès, pela concepção de interpretações plástica do mundo e universo imaginário das pessoas – do que para Lumière³⁸⁶.

A escolha por Georges Méliès, pioneiro que enxergou no cinema a possibilidade de invenção, rende tributo ao cinema como forma de espetáculo e remete à magia, ao lúdico e ao ilusionismo. Nelson sustenta essa opção e realiza um filme alegre e leve, sem deixar de tocar na política, mesmo que de forma indireta, pois a ação das personagens leva à evidência os mecanismos sociais em desordem e ao exercício crítico. Romeu e José chegam a São Paulo, sem dinheiro e sem documentos, para trabalhar como pintor de paredes com o sonho de um dia cantar para o povo. Hospedam-se no Hotel dos Artistas e decidem formar a dupla Milionário e José Rico. No hotel começam a ensaiar e são contratados por Malaquias, empresário sem caráter. Continuam trabalhando na construção civil enquanto o sucesso não chega, mas são despedidos porque cantavam durante o trabalho e distraiam os operários que paravam para ouvi-los. Gravam o primeiro disco e nada acontece. Fazem uma promessa deixando um disco no altar de Nossa Senhora Aparecida. O LP chega à rádio local que toca *Estrada da Vida*. Ocorre o milagre e o início de uma promissora carreira.

Como outros filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Estrada da Vida* trata dos migrantes rurais que saem em busca de uma vida melhor na cidade. Neste filme, a música é o elemento de ligação que evoca a solidariedade entre os trabalhadores. O maniqueísmo presente no início do filme para definir as caracterizações entre o rural e o urbano vai desaparecendo à medida que a dupla ganha fama.

Alguns detalhes transfiguram o naturalismo, que é amparado em um sistema narrativo, conferindo-lhe uma dimensão poética e bem humorada. Um momento que indica essa

³⁸⁵ Entrevista a Jean-Claude BERNARDET. *Jornal Opinião* n° 119, 14/02/1975, Rio de Janeiro.

³⁸⁶ Entrevista a Suzana Schild, *Jornal do Brasil*, 15/02/1981, Rio de Janeiro.

situação: José Rico e Milionário estão pintando um prédio em um andaime no alto de um edifício em construção. Cantam rememorando sua terra natal enquanto trabalham. A paisagem urbana de São Paulo, com seus matizes plúmbeos, é subitamente transformada, como num passe de mágica, em um verde campo. Outra instante que merece registro pela sua construção ocorre na pensão, quando Zé Rico e Milionário iniciam um solo musical que num crescendo se transforma em uma reluzente orquestra popular. Também apresenta forte carga expressiva, uma longa seqüência documental em que é mostrado o despertar de uma grande cidade.

Estrada da Vida mostra a ascensão do músico popular sertanejo em um ambiente de entretenimento que não soa falso, pois a opção de Nelson não foi a de fazer um filme com Zé Rico e Milionário, foi a de fazer um filme para eles. É a abertura total do artista que sem preconceito se abre para o exercício cada vez maior de sua liberdade:

Amo o povo e não renuncio a esta paixão. Eu quero fazer cinema assim como essa dupla canta. Com o coração na jogada, senão nada vale a pena. Agora, se o meu filme tiver um conteúdo crítico, tudo bem. É a minha formação que está falando. [...] O negócio é não ter preconceito. Todos temos que restituir ao artista sua verdadeira função que é a de criar com amor e prazer³⁸⁷.

O filme fez grande sucesso não só no Brasil como no exterior. Na China, seu sucesso foi tamanho que provocou uma excursão da dupla naquele país. Enquanto a crítica era impiedosa ao dizer, entre outras coisas, que Nelson fizera um filme comercial para promover a venda de discos da dupla, o público, talvez movido pela popularidade já alcançada pelos músicos, acorria às salas para assistir à história de suas vidas. Calcula-se que mais de um milhão de pessoas tenham visto o filme em apenas um ano. Para os padrões habituais de frequência de espectadores aos filmes brasileiros, esse número se constituía em verdadeiro e inesperado sucesso de bilheteria.

Já *Tenda dos Milagres* é talvez o mais ambicioso desses filmes. O próprio romance de Jorge Amado oferece um universo extremamente plural e uma larga possibilidade de linhas de força que se cruzam na narrativa do filme: resistência e afirmação religiosa do povo negro, submissão da burguesia ao colonialismo cultural do mundo desenvolvido, solidariedade dos oprimidos e conflitos conceituais entre a inteligência progressista e o povo.

Em *Jubiabá*, outro romance de Jorge Amado, a estrutura narrativa é mais simples. Mais uma vez, Nelson Pereira dos Santos reafirma o estilo que vem desenvolvendo mantendo

³⁸⁷ Entrevista a Laura GREENHALD, *Jornal da Tarde*, 20/08/1979, São Paulo.

a vocação popular do autor literário nos mesmos moldes de uma dramaturgia que se rebela contra os modelos, não recorre aos mitos, o filme submete a força religiosa à ação popular.

MEMÓRIAS DE UM CINEASTA

Entre *Estrada da Vida* e *Jubiaba*, Nelson Pereira dos Santos realiza *Memórias do Cárcere* (1984), uma mudança inesperada, abrindo um parêntese na classificação apresentada na fase anterior – que se referia a busca de um cinema de dimensão popular. *Memórias do Cárcere* é mais uma adaptação de Graciliano Ramos e se reveste de um rigor formal que o autor havia se distanciado nos últimos anos. A cada imagem corresponde uma intenção, os ângulos escolhidos para expressar o seu desejo, sendo evitado o didatismo, aproximando-se do virtuoso. *Memórias do Cárcere* tem a capacidade de sintetizar o que tem de melhor nas suas experiências anteriores. Neste filme, Nelson Pereira dos Santos concentra a tradição popular no estilo narrativo, guardando uma distância que impede a identificação do espectador com o espetáculo, visando à reflexão, das imagens oferecidas. Na reestruturação do plano original proposto por Graciliano Ramos atinge um resultado dramaticamente eficiente e identificado aos seus pressupostos: dignificar o povo.

Memórias do Cárcere, a segunda adaptação literária de Graciliano Ramos em que Nelson Pereira dos Santos irá comprovar que o cinema pode reivindicar a profundidade atribuída à literatura tanto na narrativa concisa como através do domínio de sua linguagem. Dessa forma, a adaptação dialoga não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. Mais uma vez, a incursão no passado é mediação para falar no presente.

Em entrevista concedida a Suzana Schild³⁸⁸ Nelson Pereira dos Santos comenta o processo de elaboração do roteiro:

O roteiro é um trabalho desligado do livro. É a sua parte que começa - escrever o filme.[...] É a fase de visualizar uma idéia. Eu tenho que ver para escrever, e eu só registro o que estou vendo. Deito, fecho os olhos, e começo a ver *Memórias do cárcere*.

³⁸⁸ Publicada na “*Revista IBM*”, ano VI, nº 18, setembro de 1984.

A tarefa principal de *Memórias do cárcere* foi efetuar a síntese do livro, não só dos episódios, como dos personagens e a sua transposição para a linguagem cinematográfica, onde a câmera narra e não apenas mostra:

Memórias é interminável. A adaptação do livro, essa condensação. O trabalho de síntese, o livro tem não sei quantos personagens, eu acho que tem uns seiscentos personagens, e eu consegui reduzir para cento e pouco personagens. [...] Mas foi um trabalho grande, muito tempo de pesquisa, de resumo. Agora, o curioso é que o texto mesmo eu escrevi em vinte dias [...] porque eu já tinha lido tanto, tanto trabalho, que ficou fluente depois. Depois de me apropriar da história do Graciliano, eu escrevi uma história como se fosse minha mesmo³⁸⁹.

Nelson percebe a necessidade de estabelecer sua narrativa extraída do próprio texto. Sublinhar algumas ações, inventar outras, recortar, fundir personagens, de modo a manter sempre no epicentro a questão da resistência, por meio da sobrevivência da memória, tendo como horizonte a liberdade. *Memórias do Cárcere* se constitui a partir dos manuscritos de Graciliano Ramos ao passar dez meses na Colônia Correcional de Ilha Grande, em 1936, preso pela polícia política de Getúlio Vargas, sob a acusação de pertencer a Aliança Nacional Libertadora. Suas memórias, elaboradas em meio às ameaças de confisco e à carência dos meios de produção, aparecem no filme como materialmente arrancadas das mãos da repressão por diferentes estratégias envolvendo a participação ativa do povo.

No encontro entre o escritor e o cineasta, como o que já havia ocorrido em *Vidas Secas*, há uma equivalência de estilos, reitera-se um procedimento narrativo fundamental: a graduação do ponto de vista na disposição das cenas para transpor a visão expressa na escrita. No filme, esse procedimento resulta em recorrer aos recursos narrativos usuais de campo/contracampo, da escolha das prerrogativas da câmera, que narra e não apenas mostra ao se definir o ângulo, a distância e o enquadramento que irão situar as personagens no desenvolvimento da trama. *Vidas Secas* é sempre mencionado como filme-modelo da modulação do ponto de vista no cinema brasileiro. *Memórias do Cárcere* mesmo sem assumir a narração em primeira pessoa do texto original, procura essa equivalência ao colocar a câmera na linha dos olhos de Graciliano Ramos (Carlos Vereza) e, devolver, por meio do corte, a sua imagem que exprime a reação diante do observado. Nos dois filmes percebe-se a opção por um padrão apoiado na narração que utiliza procedimentos clássicos de continuidade na busca de identificação entre personagem-platéia. Nelson maneja uma matéria já sedimentada sob seu inteiro domínio para se comunicar com o público.

³⁸⁹ Apud entrevista Tunico AMÂNCIO p. 78.

Essa indicação da presença reiterada do olhar de Graciliano Ramos estende-se à fotografia do filme, dividida entre José Medeiros e Antonio Luís Soares, que segue a linha da estrutura de narração e simples, sem efeitos, sensível e íntima ao se aproximar dos personagens, ajuda a desenhar o painel de experiências que envolvem a coletividade no cárcere. A câmera segue as personagens discretamente, todas elas transitam livremente. Delimitados os estilos de câmera e de encenação, o filme tem sua narrativa estabelecida no cruzamento do tom reflexivo, próprio a Graciliano, e a expansão da intensidade emocional que o espetáculo do cinema estimula. A opção é a sutileza, as cenas de amor insinuadas, a tortura sugerida pela imagem de um pé machucado, o óbvio é descartado assim como o didatismo. A elaboração é sofisticada e cada personagem no filme – o anarquista, o comunista, o militar, o trotskista – é apresentado na sua complexidade, o maniqueísmo fácil é recusado. O comentário de Ismail Xavier exposto no artigo *Graciliano herói*, atesta o domínio da matéria fílmica, executada com maestria por Nelson:

Escritor e cineasta estão do mesmo lado no plano político-ideológico – comungam no antifascismo, na crítica à exploração do trabalho, no repúdio a ditaduras a serviço do capital. Mas há uma diferença radical na atitude com que representam tudo isso. Se o escritor é intransigente ao avaliar a experiência, o cineasta se põe à vontade na composição do espetáculo com instância de consagração e, deste modo, oferece às platéias a catarse. Dentro desses parâmetros, o filme se realiza e é admirável a maestria de Nelson³⁹⁰.

Em relação à repercussão do filme, o público e a crítica são unânimes na sua aceitação. As premiações nacionais e internacionais se sucedem. Não há recomendações nem retroques a serem feitos, em *Memórias do Cárcere* tudo está em sintonia.

O CINEMA POSSÍVEL DOS ANOS 90

Na década que se inicia com o fechamento da Embrafilme, marcada por um grande período de abstinência no cinema brasileiro³⁹¹, Nelson Pereira dos Santos é um dos primeiros

³⁹⁰ *Filme Cultura*, nº 44, abril-agosto, 1984. p.18.

³⁹¹ Na década de 1990 o cinema brasileiro foi dado como estagnado. Mas, como aconteceu outras vezes em sua história, ele sobreviveu. A esse processo ocorrido nos anos 90, em que o cinema brasileiro ressurgiu e atingiu certa estabilidade deu-se o nome de “retomada”. Cf. Lúcia NAGIB. *O cinema da retomada*. São Paulo: editora 34, 2002; Luiz Zanin ORICCHIO. *Cinema de novo – um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

cineastas a quebrar o jejum imposto pelas mudanças na política cinematográfica no País e realiza *A terceira margem do rio* (1993-94). O filme é baseado nos contos *A terceira margem do rio*, *A menina de lá*, *Os irmãos Dagobé*, *Fatalidade e Seqüência* do livro *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa, um dos mais conhecidos escritores brasileiros. *A terceira margem do rio* é a estrutura dorsal da trama na qual são abrigados os outros contos, dispostos como episódios se parados e não relacionados. Nelson consegue a proeza de colocar grandes trechos do texto de Guimarães Rosa na boca das personagens, representados por atores quase desconhecidos, sem que as falas pareçam artificiais, criando um ambiente psicológico bem afinado com o clima dos contos do autor literário. No entanto, não foi muito bem recebido nem pela crítica e muito menos pelo público. Ao agregar num mesmo roteiro cinco contos diferentes, transformando-os numa só história abre horizontes narrativos muito diversos entre si. A partir da sua metade, quando passa a ser ambientado na periferia de Brasília com a intenção de promover uma grande alegoria da sociedade brasileira, ocorre um desnível na condução da narrativa. O questionamento feito é sobre o uso da alegoria: a alegoria só funciona com o que está em concordância com o que se pretende dizer, e se esse acordo não é estabelecido a sua eficácia dramática é comprometida.

A terceira margem do rio retoma alguns pontos abordados nos filmes anteriores de Nelson formando uma cadeia de citações que reforçam certas posições do autor. A presença de Maria Ribeiro no elenco é uma referência à *Vidas Secas*. Faz uma alusão à seca para que os poderes de Nhinhinha sejam referidos e remetam aos poderes religiosos evocados em *O Amuleto de Ogum* para proteger Gabriel. A migração também acontece, como em *Vidas Secas* e *O Amuleto de Ogum*, ressignificada reflete as mudanças ocorridas nos mundos urbano e rural, testemunho das conseqüências do progresso e da modernização. A cidade não é a terra prometida ao migrante, Nelson seguindo Rosa privilegia o interior, e suas personagens transpõem a árida realidade sócio-econômica através da construção de uma atmosfera de sonho e magia em que se debatem entre as forças do bem e do mal.

Pouco depois de finalizar *A terceira margem do rio*, Nelson Pereira começou a trabalhar num projeto do Instituto do Filme Britânico para comemorar o centenário do cinema. O BFI (British Film Institute) encomendou filmes a diretores de várias nacionalidades que retratassem a história do cinema em seus respectivos países. Em depoimento prestado a Lúcia Nagib, ele esclarece:

Eles escolheram como tema o cinema da América Latina, pois, como sempre, eles não vêem o Brasil, a Argentina ou o México, vêem a América Latina, [...] Eu aceitei fazer e, em lugar de um documentário, preferi fazer uma

ficção. E escolhi um momento expressivo da história do cinema na América latina, que foi o momento do melodrama, quando dispunha-se de uma estrutura econômica para a produção e distribuição³⁹².

Em lugar de filmar um documentário, como foi a abordagem adotada pela maioria dos diretores, ele decidiu fazer um drama sobre a idade de ouro do melodrama Latino Americano³⁹³:

Cinema de Lágrimas (1995). O projeto foi inspirado no livro *Melodrama: Um cinema de lágrimas da América Latina* (1992) da professora e pesquisadora de cinema Sílvia Oroz, que detalhou a história e sucesso do que freqüentemente eram chamados *filmes para chorar*.

Nelson Pereira dos Santos utilizou o livro como base de referência para seu filme ficcional sobre um ator-roteirista homossexual brasileiro já maduro chamado Rodrigo (Raul Cortez) obcecado pelo sonho recorrente sobre um trauma de infância – o suicídio de sua mãe. Para compreender o ato materno, ele decide encontrar o filme que ela viu pouco antes de matar-se. A pesquisa o levou, e a um jovem assistente (André Barros), do Rio para a Cidade do México, onde despenderam vários dias assistindo clipes de melodramas Mexicanos e Argentinos na cinemateca da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). Talvez como resultado do romance e paixão melodramáticos que ele vê na tela, Rodrigo termina apaixonando-se por seu jovem assistente.

Como nos papéis dos melodramas que assistem, o ator e seu assistente são aprisionados num enredo de amor tumultuado, tragédia e perda. Após recusar as ofertas amorosas de Rodrigo, o jovem finalmente separa-se dele. Mais tarde, do seu leito de morte no hospital, escreve contando que é doente terminal, fugitivo de traficantes de drogas e da polícia, e avisa que no momento em que Rodrigo receber sua carta ele estará morto. Também relata que finalmente localizou o tão procurado melodrama, o qual copiou e enviou para Rodrigo em vídeo, o filme argentino, *Armiño negro* (1953) de Carlos Hugo Christensen. Um filme trágico sobre um garoto que se suicida após ficar sabendo que sua mãe é uma prostituta. Após assistir ao vídeo, Rodrigo compreende que sua mãe decidiu não arriscar na possibilidade de desfecho semelhante, suprimindo a própria vida.

³⁹² Lucia NAGIB. *O Cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002, p.435.

³⁹³ Entre os anos 1930 e 1950 ocorre a Idade de Ouro do melodrama Latino-Americano, esteio dramático que tornou possível a associação, no cinema, de atitudes épicas ao drama íntimo.

A busca de Rodrigo pelos arquivos de cinema é o verdadeiro móvel do melodrama, pleno de segredos de família, um suicídio, um caso de amor não correspondido, uma carta premonitória contendo a resposta de um enigma, e a morte por interesse amoroso.

A pesquisa pelos arquivos também é um instrumento ficcional que permite que sejam mostrados breves clipes, a maioria no original, de filmes em preto-e-branco, evocativos da era do estúdio. Com isso, Nelson Pereira dos Santos presta tributo a uma geração de diretores, cinegrafistas, e estrelas que se tornaram famosos internacionalmente em função de seus trabalhos em melodramas e adota uma posição revisionista em relação ao gênero que, como a *chanchada* brasileira, foi freqüentemente criticado pelos autores dos novos cinemas por sua associação a Hollywood.

Mas, *Cinema de lágrimas* também contém muitas referências ao Cinema Novo, as quais freqüentemente se justapõem aos melodramas. No filme, Nelson Pereira dos Santos aponta para a coexistência entre essas tendências. Usando de recursos de elementos de arquivo em dois momentos ele incorpora pequenos pedaços e trechos de leituras sobre Glauber Rocha e sobre o “cinema imperfeito” cubano. Essas referências são introduzidas através da discussão em sala de aula de um professor da UNAM; nos planos que mostram os corredores decorados com posters de produções do Cinema Novo e nos banners fora da cinemateca que fazem alusão a esse movimento. Na cena final do filme, Rodrigo sai de uma projeção de *Armiño negro*, o filme associado a sua mãe, para uma projeção do *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, que assiste com estudantes num grande auditório.

Pode-se inferir que o filme de Nelson Pereira dos Santos é uma tentativa de compreender o cinema Latino Americano enquanto dialética entre dois momentos diferentes na história do cinema de dois diferentes tipos de filme, um dos quais (melodrama) obteve grande sucesso com platéias nacionais enquanto o outro (Cinema Novo), foi menos popular e melhor recebido em platéias estrangeiras. Ele não demonstra privilegiar nem um nem outro, e até sugere existirem afinidades entre eles. Aponta para um espaço de conciliação, já que alguns pesquisadores, a esta linhagem Sílvia Oroz se integra, entendem que o distanciamento do público ao Cinema Novo ocorreu devido à forma hegemônica adotada pelo movimento, em que se excluíram outras formas de representação que não fossem a relacionada à “Estética da Fome”, e que não tivesse a ver com as estruturas intrínsecas do subdesenvolvimento. Sílvia Oroz sustenta a posição de que o povo deixou de ir ao cinema a partir do dia em os cineastas passaram a analisar de forma realista a tragédia do povo brasileiro e explica essa situação pelo viés

da emoção: “O povo foi considerado tema mais desconsiderado como beneficiário, foi privado da emoção”.³⁹⁴

Cinema de lágrimas, no contexto da filmografia do autor, destaca-se como um trabalho de menor expressão, mas, em perspectiva, indica uma complexa evolução do seu pensamento sobre o cinema. Sintetiza as qualidades opostas constituintes de seus filmes - diversão e experiência auto-reflexiva, emoção e crítica social -, reconciliando o conflito entre eles. Servindo como uma espécie de resgate do que não foi contemplado anteriormente, revisão do que sofreu alteração e também como retrospectiva de sua obra, a qual, como já foi anteriormente mencionado neste texto, envolve muito da história do filme brasileiro.

NOVO MILÊNIO: TELEVISÃO, DOCUMENTÁRIOS E DE NOVO CINEMA

Na virada do milênio, comemora-se o centenário de Gilberto Freyre, sociólogo brasileiro de reconhecimento internacional devido aos estudos que fez sobre a cultura e a raça brasileira.

A rede de televisão GNT propõe a Nelson Pereira dos Santos para comemorar o centenário do sociólogo a realização de uma série de documentários baseada no clássico da sociologia brasileira: *Casa grande e senzala* (1933).

A série é estruturada seguindo as determinações de um filme educativo, ancora-se na pesquisa, usando uma narrativa derivada da cultura nordestina onde um contador de histórias, o especialista em Gilberto Freyre – Edson Nery Fonseca, conversa com sua jovem assistente, dando ênfase na cultura oral e levando para o gênero documentário elementos ficcionais. As locações acontecem em Recife e Olinda, cidades em que Gilberto Freyre viveu, na Universidade de Columbia, onde estudou como aluno de graduação e em Lisboa e Coimbra, onde deu prosseguimento à sua pesquisa sobre o Brasil.

Ainda sob a égide das efemérides, após assistirem à série da GNT, os filhos de outro ilustre pensador do Brasil, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, convidam Nelson Pereira dos Santos para realizar um filme a partir da obra do pai. *Raízes do Brasil* (1936), ontológico tratado sobre a constituição do ser brasileiro, que comemorava o seu centenário no ano de 2002. Assim, *Raízes do Brasil – uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda* (2004) é

³⁹⁴ Esta frase foi retirada da entrevista concedida à pesquisadora em agosto de 1977, na ocasião da realização da pesquisa para a dissertação do mestrado “Quando o cinema virou samba – representações de identidade no moderno cinema brasileiro”.

realizado. Constituído em duas partes, cada uma delas convocando à sua completude, compõe uma tese curiosa e ousada, que dialoga com certa facilidade com a espinha dorsal do conjunto da obra de Nelson Pereira dos Santos, uma obra que quer mostrar um Brasil, que por algum motivo não está clarificado, e que é importante em si mesmo, não por seu valor de exotismo, mas por seu valor oculto e subjacente, o valor a ser desvendado pelo espectador.

Na primeira parte o documentário mostra uma série de descrições intimistas feitas pelos filhos, netos, esposa e amigos, discursos de descrição subjetiva. A segunda parte é dedicada ao discurso de objetividade científica espelhando trechos de *Raízes do Brasil*, estruturado como filme educativo aos moldes de Casa Grande e Senzala, entrecortados com narrações da biografia de Sérgio Buarque de Holanda, feita por ele mesmo, e lida por filhos e netos. Em paralelo a essas leituras, imagens da época. Resulta desse filme, a síntese promovida pelo conjunto das duas partes, o discurso afetivo e o da intelligentsia sobre o mundo, confirmando elementos recorrentes na obra de Nelson Pereira dos Santos: o mundo se forma entre a descrição sentimental e a descrição sistemática.

Brasília 18%, (2006) marca a sua volta ao cinema de ficção após 11 anos, período em que se dedicou a realização de documentários. *Brasília 18%* tem seu título composto por número, tal qual a sua obra inaugural *Rio 40 Graus*, a história se passa durante três dias entre os meses de julho e agosto, quando o clima em Brasília é muito seco atingindo os 18° na umidade relativa do ar. Ao mesmo tempo, o título do filme é sugestivo de algumas referências e comemorações: este é o seu décimo oitavo filme de ficção em longa-metragem e a ação do filme se desenrola na Capital Federal, Brasília. É neste ano também que se comemoram os 50 anos de *Rio, 40 Graus*, cuja ação acontece na então Capital Federal do País, o Rio de Janeiro. Os títulos desses filmes remetem à condição atmosférica do ar (temperatura e umidade) e trazem números e nomes cidades nos seus títulos. Associações podem ser feitas com relação a esses números. 18 não poderia ser um percentual a ser pago a alguém? 40 graus não remeteria ao caldeirão político que esquentava o Rio de Janeiro em meados dos anos 1950?

Na verdade, o clima do planalto central é estranhamente semi-árido, 18%. É dito que na cidade-capital, no inverno, desovam-se os cadáveres no planalto, acobertados pelas chuvas. No verão, devido à seca, a polícia começa a encontrar os corpos. É esse o mote inicial de *Brasília 18%* - um corpo de uma moça, uma assessora parlamentar é encontrada morta. Na trama, Olavo Bilac (Riccelli) é um médico legista chamado de Los Angeles para elaborar o laudo de um corpo encontrado. Morte que pode ocultar um crime político para acobertar escândalos de corrupção. Suspeita-se que o corpo seja de Eugênia Câmara (Karine Carvalho), uma jovem assessora parlamentar desaparecida e que estaria prestes a denunciar fraudes envolvendo polí-

ticos poderosos. A intenção dos políticos é aliciar o médico para que ele assine logo o laudo implicando a culpa no namorado da moça, Augusto dos Anjos (Michel Melamed), um jovem cineasta, que a teria matado depois de ter visto um vídeo em que ela fazia sexo com dez homens num inferninho. Enquanto isso, Olavo Bilac tem alucinações com sua falecida esposa (Bruna Lombardi) e com a moça assassinada.

Para se compreender *Brasília 18%* é necessário ser complacente com o protagonista da história, que não tem as características do herói romântico, assim como é preciso entender o lócus Brasília como pano de fundo, sem pretender reduzir o filme à corrupção em Brasília

No decorrer do filme Olavo Bilac percorre os meandros de Brasília e não se mistura a nenhum deles. Afirma que seu trabalho não é político, é meramente técnico. Essa atitude asséptica de não tomar conhecimento de não se imiscuir acaba-o por levá-lo á uma encruzilhada e conseqüentemente ao fracasso da sua missão, sob chantagem assina o laudo e torna-se cúmplice de toda a situação que o enredou. Bilac que se pretendia fora da estrutura de poder, mas a sua omissão coloca-o na base dessa estrutura, sente-se vítima ao ceder à pressão. O filme expõe a sua covardia, mas não o julga. *Brasília 18%* é um filme de gênero de mistério, de regras narrativas clássicas, com forte componente onírico, que é trazido ao filme para ilustrar o distanciamento abismal da realidade de Brasília com o seu projeto modelo do racionalismo e da funcionalidade. Seus enigmas não são solucionados, não há teses ou certezas a serem comprovadas, há somente versões a serem contrapostas.

O filme não foi bem com o público e não despertou muito o interesse da crítica, em que pesem as expectativas colocadas sobre ele. Na revista *Contracampo* Daniel Caetano assina uma crítica sobre o filme, em que afirma:

O filme conseguiu um fato incomum: a grandeza e a integridade de Brasília 18% são inversamente proporcionais às do universo retratado. Conseguiu isso do seu modo: bem humorado e amargo; sendo ao mesmo tempo a narração de um pesadelo de um personagem em confronto com a realidade racional e um filme de mistério que não se decifra; com seus personagens de nomes bem conhecidos[...]; com uma fotografia criada sem medo do escuro[...]; fazendo, ao mesmo tempo, uma profissão de fé na importância do cinema buscar a realidade [...] e, ao mesmo tempo, um alerta à impossibilidade desse objetivo; mostrando com uma emoção notável os movimentos e os corpos com beleza incomum no olhar; descobrindo o ambiente tipicamente brasiliense dos interiores de carros e escritórios; a partir do seu modo de olhar experiente, tranqüilo, sem firulas; a partir das atuações irretocáveis do elenco, é assim que o filme mais recente de Nelson Pereira dos Santos se mostra raro, impressionante³⁹⁵.

³⁹⁵ *Contracampo* Revista de Cinema n° 70



de Paraíso Juárez^{396*}

Nós temos uma tarefa a cumprir: a de vivermos no mundo em que nascemos e de expressá-lo no que realizarmos; tanto faz se o amamos, ou se o sofremos. Em se tratando de um mundo bárbaro, como parece ser este nosso, indiferente aos valores espirituais e estéticos, como afirma Herbert Read, a arte contemporânea valerá como protesto.

Juarez Paraíso

A rigor, não foi o menino nascido em 1934 em Arapiranga, município de Minas de Rio de Contas, quem escolheu a arte como caminho, para trilhar na vida. Foi a própria Arte quem o escolheu para representar, junto com outros grandes mestres, o espírito do nosso século.

Que outra razão, senão a conjunção dos astros com as forças telúricas, - Virgem, como signo do zodíaco e Oxossi, como santo - aliada à educação rigorosa e formação ética exemplar, poderia determinar que Juarez Marialva Tito Martins Paraíso, o terceiro filho (entre quatorze) do professor Isaltino Concécio Paraíso, saísse das barrancas do Rio de Contas para, vencendo as maiores dificuldades, se tornar um mestre respeitado e um grande artista na capital, e para muito além dela?

Felizmente, a arte não faz distinções, não recruta ninguém por critérios de classe, raça ou etnia. Por outro lado, exige do verdadeiro artista que a ela se alia, dedicação exclusiva, coerência, espírito aberto e solidário, sensibilidade social e desapego aos modismos, “tendências” e apelos comerciais. Tudo isso a Arte encontrou em Juarez e, talvez por isso, ele pôde como ninguém, experimentar de todas as suas vertentes – do acadêmico-realista clássico ao

³⁹⁶ *Paraíso Juárez* é o título de um documentário feito pelo fotógrafo e documentarista nascido em Budapeste, Hungria, Thomaz Jorge Farkas, no qual o artista plástico Juarez Paraíso conta como realizou sua obra magistral de decoração da sala de espera do Cine Tupy, em 1968. Tempos depois, o Cine Tupy foi vendido e o comprador, incapaz de reconhecer no trabalho uma obra de arte – a qual faz alusão à evolução da comunicação de massa, à cultura (em especial, ao cinema) e à tecnologia - mandou destruir tudo ao invés de desmontá-la, como era possível fazer, e entregá-la ao autor, ou a tantos que admiram e respeitam o artista e sua arte, e que se sentiriam honrados em preservá-la.

³⁹⁷ Entrevista concedida a Marise BERTA em 11/08/2007.

desenho digital - e dominá-las, sem a preocupação de criar um estilo ou especializar-se apenas em uma delas. Seu estilo é ditado pela liberdade de exercitar-se em todas as técnicas – pintura, fotografia, escultura, desenho, litogravura, xilogravura, instalação, murais, arte digital, etc. – com igual desenvoltura e, não raro, superpondo essas técnicas ou recombina-as.

Primeiro, ainda menino, começou a copiar, ampliando, os heróis fantásticos das histórias em quadrinhos das revistas: Gibi, Globo Juvenil e Guri. Este contato inicial deixaria para sempre sua marca, visível nas linhas sinuosas e sensuais de suas esculturas e entalhes, e mesmo nas fotografias e desenhos eróticos de figuras humanas. Nesses trabalhos - posteriores ao seu período clássico na EBA - a influência do quadrinho torna-se explícita pela utilização da perspectiva exagerada, pela valorização do primeiro plano, pelo enquadramento do detalhe. Estes termos, tão familiares ao fotograma da arte cinematográfica, são perfeitamente aplicáveis a grande parte da obra de Juarez Paraíso.

É curioso como, no final dos anos 40 e início da década de 1950, enquanto Juarez apenas acabava de entrar na Escola de Belas Artes, Nelson Pereira dos Santos, em São Paulo, esteve inclinado, ou pelo menos manifestou ao amigo Luís Ventura o desejo de trabalhar com a pintura e o desenho. Além de Luís Ventura, Nelson era amigo do artista plástico Otávio Araújo e faziam parte de um grupo capitaneado pelo pintor Bonadei. Todos se reuniam uma vez por semana numa sala do MASP, cedida por Pietro Maria Bardi para, sem compromisso profissional, discutir sobre teatro. Participavam também do Clube dos Artistas e Amigos da Arte que realizava trabalhos voltados à pintura, à literatura e à poesia. Anos depois, Otávio Araújo diria que o desejo que Nelson tinha de aprender pintura e desenho talvez viesse de sua necessidade de compreender aquilo, lembrando que também “o Eisenstein desenhava”.

Aos dezesseis anos Juarez Paraíso vai estudar na Escola de Belas Artes, onde passa doze anos, envolvido com o realismo clássico, única concepção de arte aceita pela Escola. É obrigado a abandonar, muito a contragosto, - o professor Raimundo Aguiar recomenda a seu pai, que o faça desistir de copiá-los - seus heróis do quadrinho, com suas cores vibrantes, seus movimentos excessivos, sua composição assimétrica, opostos à tradição acadêmica. Seus primeiros mestres, adotados, sobretudo por afinidades estilísticas menos ortodoxas: Alex Raymond, Hogarth e Will Eisner são substituídos na EBA por outros, fiéis ao academicismo, porém de grande importância em sua vida: Presciliano Silva, Alberto Valença, Mendonça Filho – que Juarez considera um verdadeiro pai espiritual – Raimundo Aguiar e sua filha Nilza, Ismael de Barros e Emídio de Magalhães. Esse convívio lhe deu o domínio da técnica, rigor e disciplina de trabalho, mas não a satisfação da criação livre, a espontaneidade do gesto, que

ele só viria a encontrar com o modernismo que, fora do alcance da Escola, fervilhava então por toda parte.

Pela minha habilidade, cheguei a ser convidado para ser presidente do Patrimônio acadêmico-realista da EBA. Aí descobri um cara chamado Jacques Vion, outro chamado Picasso, Georges Braque e Hieronymus Bosch, por quem fiquei realmente fascinado e cujo trabalho não tinha nada a ver com o que eu fazia. Eu me perguntei: estou aqui fazendo o que, em meio a toda essa pinacoteca meio romântica, essa herança realista neoclássica? Havia rumores na cidade a respeito de um cara chamado Mário Cravo, afrontando a todos com seus Exus de pênis imensos. Comecei a me acercar disso e assim fui me aproximando da arte moderna³⁹⁸.

Ao invés de dar continuidade ao trabalho acadêmico redutor, vigente na Escola de Belas Artes, como era a vontade de seus mestres, Juarez se rebela - ao lado de Riolan Coutinho, Maria Célia, Mário Cravo Jr., Adam Finerkaes, Henrique e Jacyra Oswald, Mercedes Kruschewsky e João José Rescala, nessa época o diretor - contra aquela concepção neoclássica e restritiva, e incorpora os princípios da arte moderna às disciplinas da EBA.

O neo-realismo, extensão natural do realismo francês, já era amplamente difundido e cultuado em todo o mundo desde 1949, e constituiu-se numa revelação - quase revolução - de que era possível, tanto no cinema como nas artes plásticas, obter produtos de grande qualidade sem copiar modelos datados e sem precisar de grandes aparatos, equipamentos caros, tecnologias inacessíveis. O cinema e as artes plásticas buscam inspiração nas ruas, se espelham no próprio povo e podem ser feitos com o material disponível e utilizando-se de todas as técnicas possíveis. Este legado do neo-realismo francês chega à Bahia com algum atraso, mas é logo absorvido avidamente pelos artistas descontentes com o *statu quo*.

O rompimento do isolamento cultural da Bahia em relação ao que acontecia no mundo em termos de artes plásticas, só poderia acontecer com a assimilação do arcabouço modernista, que repudiava a cópia em favor de uma interpretação livre e autônoma, onde o próprio processo criativo demandava uma percepção mais abrangente e uma ênfase maior nos estudos da composição, que possibilitavam um espectro muito amplo de novas experiências.

Picasso fez (de) tudo. Contrariei os artistas profissionais. Fazer uma só coisa é uma divisão falsa, coisa de mercado. Um artista tem de dominar todas as linguagens, todos os recursos, pois cada técnica é uma expressão. Teve um crítico que disse que meu maior pecado é fazer tudo bem³⁹⁹.

³⁹⁸ Entrevista concedida a Marise BERTA em 11/08/2007.

³⁹⁹ Claudius PORTUGAL (org.). Juarez Paraíso Desenhos e Gravuras. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 2001. p. 69-70. (Casa de Palavras, Série Desenhos, 5)

A década de 60 é particularmente favorável à disseminação de novos ares na arte baiana pela sucessão de fatos que impulsionaram o reconhecimento de Juarez na cena artística nacional. Lina Bo Bardi inaugura o Museu de Arte Moderna da Bahia; Juarez organiza aqui, duas Bienais Nacionais de Artes Plásticas; também comanda a Galeria Convivium e é diretor artístico da Revista da Bahia⁴⁰⁰. Todas essas atividades, além de participações em feiras de arte, simpósios, debates e exposições, fornecem a Juarez a oportunidade de relacionar-se diretamente com os mais importantes artistas e críticos de arte da Bahia e do Brasil e lhe permitem reciclar e consolidar seus conhecimentos teóricos e sua habilidade prática. Seu belíssimo e revolucionário trabalho de ambientação da sala de espera do Cinema Tupy é de 1968. Mistura de mural e tratamento espacial arquitetônico, Juarez combina influências da arte barroca pela utilização das silhuetas sinuosas, a uma estrutura cênica que surpreende e envolve os espectadores com sua temática de evolução da comunicação e tecnologia, que ocupa todo o espaço e se reflete ampliada pelos espelhos recortados, de forma a multiplicar os sentidos.

É provável que o recrudescimento dos atos de exceção da ditadura tenha levado o artista de volta ao figurativismo, no final dos anos 60 e início da década de 1970, para representar com vigor surrealista e erótico suas inquietações políticas e sociais, e explicitar sua luta contra os preconceitos sexuais e religiosos.

Foi na década de 70, mais precisamente em 1976 que, quase acidentalmente, Juarez conhece pessoalmente Nelson Pereira dos Santos.

Nelson havia filmado alguns artistas, e Jorge Amado lhe pediu que fotografasse Juarez ao lado de um mural que este havia executado no Centro Administrativo⁴⁰¹. O problema da saída de Jards Macalé do filme *Tenda dos Milagres*, que Nelson estava rodando em Salvador, onde ele fazia o papel de Pedro Arcaño, era recente. O filme estava órfão de seu ator central e era urgente que se encontrasse alguém para substituí-lo. Depois, revendo o filme na residência de Jorge, ao ver a imagem de Juarez na tela, como num estalo, Nelson e Jorge per-

⁴⁰⁰ Rebelando-se contra a manipulação de dados históricos, Juarez afirma que na Bienal recebeu ordens de um dos responsáveis para censurar quadros. Desobedeceu e foi preso por trinta dias. Na outra, recebeu do próprio governador, ordem para retirar obras, e a Bienal deixou de existir. Quanto à Revista da Bahia, diz, quem a fechou “não foram os militares, mas a administração”. E termina se queixando da indelicadeza da Universidade em não explicitar que o acervo (mais de quarenta obras) da galeria Convivium lhe foi doado por ele. In: Claudius PORTUGAL (org.). *Juarez Paraíso Desenhos e Gravuras*. Op. Cit., p.70.

⁴⁰¹ Jorge AMADO. *Navegação de cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1993, p.459. Em *Navegação de cabotagem*, espécie de livro de memórias, Jorge Amado narra o seu empenho, telefonando pessoalmente ao governador Antônio Carlos Magalhães, para incluir Juarez Paraíso, militante de esquerda, à lista de artistas que tiveram seus trabalhos compondo os novos edifícios públicos no Centro Administrativo.

cebem imediatamente sua semelhança com o personagem e o convidam a fazer parte do elenco do filme, baseado no livro de Jorge Amado.

Juarez aceitou a proposta, apreensivo por não possuir nenhum atributo especial de ator, e externou essa preocupação. Nelson lhe garantiu que “não queria um ator que carregasse os cacoetes de um ator profissional”. Ele seria Pedro Arcanjo e ponto final.

A simpatia que emanava de Nelson, e a atenção que ele dedicava a todos indistintamente, aplacaram de vez todas as apreensões e minimizaram a timidez de Juarez diante das lentes.

Eu participei do filme com envolvimento (sic) afetiva, com envolvimento emocional. Porque eu nunca fui ator⁴⁰²... então, teria que ser eu mesmo e, justamente, o bom pra mim foi isso, nessa experiência. O Nelson disse para mim: você não precisa atuar, seja você mesmo. Pedro Arcanjo se parece muito com você, com sua vida! Jorge Amado me contou como foi sua vida aqui na Bahia, sobre essa coisa do preconceito que existe muito aqui, às vezes difícil de ser identificado porque está camuflado, portanto, seja você mesmo. E eu tentei ser eu mesmo⁴⁰³.

Essa história parece coroar a ligação que Juarez sempre teve – desde a infância, desde o tempo dos quadrinhos – ainda que intuitivamente, com o fotograma, e se concretizou meio por acaso, pois nunca passou por sua cabeça a idéia de atuar no cinema.

Tudo começou, como foi dito, quando o músico e compositor Jards Macalé, que fazia o papel de Pedro Arcanjo no filme, se desligou do elenco por questões pessoais e Nelson foi obrigado a improvisar, fazendo dois personagens. Um Pedro Arcanjo jovem (Jards Macalé), e outro mais maduro que seria interpretado por Juarez Paraíso.

Com o afastamento de Jards Macalé do elenco, surgiu o impasse sobre o que deveria ser feito em tal situação. Como substituir um ator por outro, sem ter que refazer todas as cenas filmadas pelo primeiro? Assim surgiu a idéia de dividir a vida de Pedro Arcanjo em dois tempos distintos, artifício esse que não ocasionaria grandes prejuízos na continuidade e compreensão do roteiro.

Na quase totalidade das tomadas utilizou-se como cenário as ruas e casas do Pelourinho, Terreiro do Bogum e Cidade Baixa (Órfãos São Joaquim).

Juarez diz que sentia alguma dificuldade em decorar os textos porque muitas vezes Nelson não os entregava com antecedência suficiente, e ainda os modificava na hora de gravar as cenas. Sua experiência como professor lhe permitiu sair-se razoavelmente bem da tarefa.

⁴⁰² Nikita Paula menciona a participação do não ator no cinema. Cf. *Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC, 2001.

⁴⁰³ Apud depoimento a Marise BERTA.

Segundo Juarez, todas as noites Nelson se encontrava com Jorge Amado, na casa deste, para discutirem os detalhes de alguma cena, anotava tudo e levava o calhamaço para construir e adaptar os textos que eram distribuídos aos atores. Muitas vezes, o próprio Jorge Amado estava presente no *set* de filmagens⁴⁰⁴.

Nelson tinha um comportamento sempre afável e cortês, “uma pessoa simples”, como o define Juarez, sempre respondendo com tranquilidade e precisão às questões colocadas pelo elenco, como a formulada por Juarez a respeito do fato dele utilizar sempre a mesma roupa em todas as cenas. Nelson lhe disse para não se preocupar, pois Pedro Arcanjo era pobre.

O personagem, portanto, foi construído a partir da própria experiência de vida de Juarez, que, como Pedro Arcanjo, também tinha sido pobre e sofrera com preconceitos por ser mulato, e das conversas com Jorge Amado sobre Manoel Quirino, que parece ter inspirado Jorge para a criação de Pedro Arcanjo.

Fazer um personagem do espaço sagrado do candomblé não foi um problema para Juarez porque, apesar de não ser um seguidor ou de professar qualquer religião, ele sempre considerou a importância de todas elas.

O que eu sempre fiz foi respeitar (o candomblé). Para mim, todas as religiões são iguais. Professar, eu professei por condicionamento ditatorial da região e da família. Não acredito que haja uma religião. Há uma, no sentido da convergência. Todas são compatíveis. Então, pra mim foi fácil (fazer Pedro Arcanjo), eu sempre respeitei, sempre aceitei. Não sou de candomblé, mas respeito o pessoal de candomblé e sei que merece respeito⁴⁰⁵.

Para fazer o filme de Nelson Pereira, Juarez além de ler o livro de Jorge Amado, viveu a ambiência do romance, pois ele mesmo morou no Pelourinho, anos antes, numa sala alugada na Rua 28 de Setembro, zona do meretrício apelidada de “mangue”, convivendo em suas ladeiras e ruas estreitas com a comunidade negra do Pelourinho e da Barroquinha, no final da Baixa dos Sapateiros. Tinha amigos e alunos moradores da área que eram adeptos e freqüentavam os terreiros de candomblé. Ao representar Pedro Arcanjo, Juarez não sentia representar alguém estranho ao seu mundo.

Era um ambiente muito conhecido meu [sic]. Convivi com a comunidade negra do Pelourinho que era 90%. Hoje o Pelourinho não tem nada a ver com o que era. O que houve ali, eu acho que foi uma irresponsabilidade, porque no fim não existe mais a comunidade original, não sobreviveu nin-

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ Ibid.

guém [...] porque é assim que se faz, se expulsa para a periferia. [...] Era uma comunidade íntegra, espetacular. Para desmanchar aquilo, você deve entender que houve uma violência muito grande do ponto de vista social, não é? Não se desapropria ninguém assim do seu habitat. Quando se faz isso, se está matando as pessoas, não é? Em função de um turismo cultural que não existe⁴⁰⁶.

Juarez contribuiria ainda – não mais como ator, mas como artista plástico – em outro filme de Nelson, *Jubiabá*, envolvendo-se com os cenários da primeira etapa da produção, ainda quando esta estava sediada em Salvador, antes do deslocamento para a cidade de Cachoeira. Seu envolvimento no filme também se deu pela via do companheirismo, ajudando na finalização dos desenhos dos figurinos criados pela companheira de vida e de arte, Márcia Magno.

Depois disso, a sua intervenção no cinema, se dá através do seu incondicional apoio à Jornada de Cinema da Bahia, participando como jurado, através de doação de obras para a premiação e na montagem das exposições temáticas promovidas pelo evento.

Nos anos 1990, com o retorno de Roland Shaffner⁴⁰⁷ à direção do Instituto Goethe, Guido Araújo preparou um grande evento comemorando os anos 1970 em Salvador, enfocando a vida política e cultural da cidade e a germinação da Jornada de Cinema, Juarez fez os cartazes e a curadoria da exposição.

Hoje, seu tempo é dividido entre os afazeres de artista e professor, aprofundando suas pesquisas sobre gravura em metal e em lâminas de linóleo, inovando ao utilizar o clichê fotográfico, e reintroduzindo a água-forte e a água-tinta. Dedicou-se a ampliar suas pesquisas sobre escultura e criação de objetos utilizando cabaças e sementes, iniciando a seguir seus trabalhos de desenho digital, sem deixar de produzir ao mesmo tempo suas pinturas, esculturas e murais monumentais.

No passo a passo da vida, Paraíso Juarez, senhor do perfeito manejo de transformar a natureza em arte e professor por vocação, participou de centenas de exposições, recebeu incontáveis prêmios, somando mais de uma dezena de títulos acadêmicos que lhe conferem reconhecimento, dos quais se destaca o diploma de Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia, recebido em 1996. Com paixão e poesia recupera a sua trajetória:

Vivi a Bahia dos mil mistérios, a Bahia de Rubem Valentim,
Helio Oliveira e de Procópio, cheia de Orixá e revelações.

⁴⁰⁶ Apud entrevista a Marise BERTA

⁴⁰⁷ Roland Shaffner dirigiu o Instituto Goethe (ICBA), entre 1970 e 1977, exerceu o papel de agitador cultural em Salvador, incentivando jovens artistas, promovendo a cultura local, além de divulgar o melhor da cultura alemã.

Foi quando convivi com Cosme e Damião
e me perfumava com o incenso dos santos.
Vivi a Bahia de José Maria, de Cosme de Farias
e de Cuica de Santo Amaro,
quando conheci as almas penadas da madrugada,
os eternos mendigos da carne e do espírito, a violência policial,
as prostitutas e os prostíbulos, a Bahia da madrugada,
escura e infindável.
Vivi a Bahia da boemia, a Bahia de Sandoval, do Tabaris
e do Rumba Dancing, do Pigalle e do 63,
uma Bahia de prazeres e de perigos sedutores.
Vivi a Bahia da antiga Água de Meninos
E da Universidade de Edgard Santos.
Vivi a Bahia de Jorge Amado e convivi com o seu Pedro Archanjo.
Vivi a Bahia envelhecendo, desgastada, cedendo lugar ao novo,
ao pseudo novo e ao novo velho.
Hoje vivo a Bahia sobrevivente, ainda mais bela e majestosa,
a mais natural capital do Brasil, a mais africana e a mais brasileira.
Eterna fonte de inspiração.⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ Juarez PARAISO. In: Claudius PORTUGAL (org.). *Juarez Paraiso Desenhos*. Op. Cit., p.98.

Q

de Quadro de Produção

Rio, 40° é uma luta comigo mesmo. Descolei a grana, inventei a história, não tinha produtor, não tinha nada. Foi uma invenção de moleque de rua, a vontade de fazer. Tem um momento que você tem que decidir. Decidir pelo fazer é sempre uma boa; a boa é fazer. Você queria dez, tem cinco, tudo bem. Porque, nós de cinema, herdamos também aquele mito de Hollywood de riqueza, o produtor brigando com o diretor...(no Brasil), o produtor é tão pobre quanto o diretor.

Nelson Pereira dos Santos⁴⁰⁹

Dos dezesseis longas que eu fiz, existe muita diferença no tipo de produção de um para o outro.

Nelson Pereira dos Santos⁴¹⁰

É preciso não esquecer o papel do indivíduo-realizador na produção do cinema brasileiro. O Cinema Novo esteve nesse processo, foi feito na base de autores que se sacrificam como produtores, e assim o cinema brasileiro pôde se afirmar no plano cultural, e foi na base dessa experiência que também foram desvendados os mistérios da comercialização, da distribuição, da importação.

Nelson Pereira dos Santos⁴¹¹

Ao lado da busca de uma expressão própria para o cinema brasileiro Nelson Pereira dos Santos não se descuidou dos seus mecanismos de produção, procurando, no decorrer de sua trajetória, viabilizar dispositivos compatíveis com a lógica que propunha para o cinema moderno no Brasil.

Rio, 40 Graus, o seu primeiro filme em longa metragem é feito com um grande esforço pessoal e uma vontade inquebrantável, o que viabilizou uma forma alternativa de produção:

⁴⁰⁹ Apud Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit., p.344.

⁴¹⁰ Interview Gerald O'GRADY (1995). In: Darlene J. SADLER. *Nelson Pereira dos Santos*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003, p.130. Of the sixteen feature length-films I' ve made, there's a lot of differences in the type of production from one to the next.

⁴¹¹ Apud Giselle GUBERNIKOFF, Op. Cit., p.43.

Escrevi o roteiro de *Rio, 40 Graus*, mas não consegui produção, pois ninguém queria fazer um filme com personagens negros na sua maioria. Havia um grande preconceito contra o negro no cinema carioca, preconceito que foi engrossado quando os dois primeiros filmes da Atlântida foram lançados e não tiveram boa bilheteria. O primeiro contava a vida do Grande Otelo e se chamava *Moleque Tião*. Foi destruído no incêndio da Atlântida e não há cópias do filme. O segundo – *Também somos irmãos* (1949) – continuou insistindo no tema da discriminação racial. O roteiro era de Alinor Azevedo e direção de Zeca Burle (José Carlos Burle). Desse ainda há uma cópia. Permaneceu também a idéia de que filme que tem a presença de negros não tem sucesso⁴¹².

Ninguém aceitava o meu argumento, nenhum produtor existente achava que aquilo era cinematográfico, aí eu inventei uma empresa para fazer o filme. Como? A proposta é fazer uma cooperativa, mediante a venda de cotas de 5.000 a 100.000 cruzeiros, num esquema de produção independente⁴¹³.

Após a recusa dos produtores cinematográficos, bater à porta dos produtores seria o percurso usual para quem queria fazer cinema, Nelson parte para montar um esquema próprio de produção. Para isso, contou com a preciosa colaboração de Ciro Freire Cury, um colega do Colégio do Estado, que se mudou para o Rio de Janeiro para trabalhar no Banco do Brasil. Ciro era considerado um economista brilhante e foi ele quem ajudou a elaborar o esquema financeiro e econômico do filme. Além de Nelson e Ciro, a produção teve a colaboração de Luiz Jardim, Louis Henri Guitton e Pedro Kosinski.

Nelson seguiu a fórmula de cooperativa que na época era utilizada no Rio de Janeiro. Os ganhos oriundos da comercialização do filme são proporcionalmente partilhados entre atores e técnicos, de acordo com o trabalho executado, cabendo uma porcentagem a cada um, em relação ao custo médio do filme. Em geral, o diretor recebia dez por cento da renda, e o resto era para cobrir as despesas trabalhistas e todos os gastos adicionais. O capital de giro era coberto por cotas que eram vendidas a amigos, parentes, e a alguns investidores interessados. Não existia nenhum aporte financeiro formal, principalmente originário, como hoje, de incentivos governamentais:

É importante lembrar que o cinema não tinha um tostão de dinheiro público, não existia ajuda do Estado. Caso exemplar da iniciativa privada no cinema foi o de Ademar Gonzaga, que investiu tudo o que tinha no estúdio e nos filmes da Cinédia. Aqui em São Paulo, tivemos o Franco Zampari, que fundou a Vera Cruz, e que não tinha nada de dinheiro público, todo feito com investimento próprio⁴¹⁴.

⁴¹² Entrevista para *Estudos Avançados* 21 (59), 2007.

⁴¹³ Apud SALEM, Op. Cit., p.86.

⁴¹⁴ Entrevista para *Estudos Avançados*. Op. Cit.

Procurava-se economizar o máximo possível. Hélio Silva, o fotógrafo da equipe de Nelson, contou a Humberto Mauro, que era na época o diretor do Instituto Nacional do Cinema Educacional, que eles não tinham equipamento para filmar, e este emprestou uma velha câmera do Instituto, que foi recuperada e utilizada durante todo o filme.

Aproveitando-se de uma lei recente que não cobrava imposto de importação nem taxas sobre o preço de custo para filmes virgens, vários rolos foram adquiridos fora do Brasil, diretamente do fabricante. Após a conclusão do trabalho o filme ficou pronto e foi providenciada uma apresentação dele para a Columbia, distribuidora americana, que se decidiu por comprá-lo.

Dois anos depois, em 1957, estava pronto *Rio, Zona Norte*, o segundo longa-metragem de Nelson, concretizado nos mesmos moldes do anterior. Também em *Rio, Zona Norte* não havia dinheiro nem do governo nem de patrocínios e quem estava à frente da produção com Nelson era ainda Ciro Freire Cury. O mesmo sistema de cotas foi oferecido a investidores que apostavam no filme. A grande diferença entre um e outro é que, em *Rio, Zona Norte*, Nelson recebeu uma ajuda importante referente ao dinheiro dos prêmios ganhos por *Rio, 40 Graus* e contou com um financiamento. Com parte desse dinheiro Nelson produziu o filme de Roberto Santos, *O Grande Momento*.

Ao responder à indagação se as condições de produção de *Rio, Zona Norte* foram mais confortáveis do que as de *Rio, 40 Graus* Nelson esclarece:

Em relação a *Rio, 40 Graus*, sim. O *Rio, 40 Graus* ganhou muitos prêmios em dinheiro, eu tive também um financiamento, porque eu fiz dois filmes, *Rio, Zona Norte* e *O Grande Momento*. Nós produzimos dois filmes, a mesma equipe que fez o *Rio, Zona Norte* foi para São Paulo e fez *O Grande Momento*. Mudou o diretor, eu fiz aqui, fiquei montando e lá em São Paulo o Roberto Santos dirigiu *O Grande Momento*. Então, nesse bolo eu fiz um negócio com a Maristela, que tinha o equipamento de filmagem, câmera, luz, tudo isso para os dois filmes, foi assim. Tinha o financiamento do Banco do Estado. Não era dinheiro a fundo perdido não, era financiamento, que tinha que pagar depois⁴¹⁵.

Contudo, tanto *Rio, Zona Norte* quanto *O Grande Momento* não tiveram retorno de bilheteria suficiente que justificasse a continuidade do processo de venda de cotas.

Em 1961, após quase três anos preparando o roteiro e ultimando as providências para rodar *Vidas Secas*, quando estava tudo pronto para rodar o filme, a locação se tornou inviável.

⁴¹⁵ Apud Entrevista editada por Tunico AMÂNCIO, Op. Cit., p.25.

Nelson adia o projeto *Vidas Secas* realiza *Mandacaru Vermelho*. Em apenas dois meses, todas as tomadas de *Mandacaru Vermelho* estavam prontas.

No terceiro filme, que deveria ter sido *Vidas Secas* e terminou sendo *Mandacaru Vermelho* (1961), o ponto de partida foi o chamado dinheiro privado. Tudo o que Nelson tinha era simplesmente sua vontade férrea, a disposição sem limites de sua equipe, de cada técnico e de cada ator. E ele não ficou parado esperando por incentivos oficiais. Foi buscar, e encontrou apoio no setor privado. Uma grande parte do dinheiro foi investida por Danilo Trelles, um produtor uruguaio, que aplicou algum dinheiro na produção de filmes. Nelson tinha ações de filmes da companhia alemã DEFA, e em troca tinha que lhes dar alguma coisa filmada sobre o Brasil para integrar um documentário internacional sobre a fome.

Em 1962, Nelson foi chamado para ser o diretor de *Boca de Ouro* não tendo que enfrentar o desgaste da maratona que é correr para conseguir incentivos, apoios e financiamentos:

A experiência seguinte foi *Boca de Ouro* (1963), que foi uma produção de Herbert Richers, um produtor e distribuidor do Rio muito bem sucedido. Herbert decidiu produzir esse filme e me convidou para dirigir⁴¹⁶.

Todos os equipamentos, a contratação do elenco, o fornecimento prévio dos meios necessários para definir locação, conseguir estúdios, disponibilizar iluminação e outros detalhes técnicos, tudo enfim, foi providenciado pela produção que ficou nas mãos de Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone e da distribuidora Copacabana Filmes Ltda.

Entre 1962 e 1963, a idéia de adaptar para o cinema o romance, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, finalmente seria realizada. O filme teria como locação a cidade de Palmeiras dos Índios, em Alagoas, mesma cidade que havia tido como prefeito o próprio Graciliano, e onde ele começou a escrever seus romances. Nelson Pereira e Luís Carlos Barreto – produtor do filme, junto com Herbert Richers e Danilo Trelles –, foram ao Banco Nacional, um dos poucos que financiavam projetos desse tipo, e pediram um empréstimo para realizar o filme:

Eu e Luiz Carlos Barreto pedimos dinheiro emprestado ao Banco Nacional, um banco privado que ainda hoje investe em produção de filmes. O Banco

⁴¹⁶ Interview Gerald O'GRADY (1995). In: Darlene J. SADLIER. Op. Cit., p. 131. The next experience was *Gold Mouth* (*Boca de Ouro*, 1963), which was a production by Herbert Richers, a producer and distributor from Rio who is very well established. Herbert decided to produce this film and invited me to direct.

Nacional financiou dois terços do filme e Herbert um terço. Esta foi a economia em *Vidas Secas*⁴¹⁷.

O filme foi noticiado antes do seu lançamento com expectativa favorável, entretanto, teve uma distribuição restrita da Metro Goldwin Mayer, e foi exibido por pouco tempo nas salas porque, segundo aventado na época pelo jornalista e crítico de cinema Ely Azeredo, a MGM teve receio de que o grande sucesso a que estava destinado *Vidas Secas*, pudesse abalar a hegemonia dos filmes norte-americanos, criando as condições favoráveis ao fortalecimento de uma indústria cinematográfica nacional. Não fosse o dinheiro ganho com o prêmio concedido pelo governador Carlos Lacerda, e o filme talvez não tivesse conseguido cobrir os custos de produção apenas com a receita de público.

Até fazer seu próximo longa-metragem, Nelson dirigiria quatro curtas: dois em 1965 – *Um moço de 74 anos* e *O Rio de Machado de Assis* – ambos produzidos pelo *Jornal do Brasil*, e dois em 1966 – *Fala Brasília*, produzido pelo MEC e pelo INCE e, *Cruzada ABC*, encomendado pela Aliança para o Progresso - órgão criado pelo Presidente dos Estados Unidos John F. Kennedy - e produzido pela Usis.

Em 1966, Nelson faria o longa-metragem *El Justicero*, lançado em 1967, utilizando o dinheiro de um imposto que era cobrado no Brasil sobre o lucro das empresas que distribuíam filmes aqui, e que tinha uma parte destinada a financiar filmes nacionais. Quase nenhuma distribuidora, sobretudo americana, queria financiar - por motivos óbvios - filmes brasileiros, e esse imposto servia para amenizar um pouco essa lacuna. *El Justicero*, além de dinheiro governamental oriundo desse imposto, foi financiado pela Condor Filmes, uma distribuidora de filmes europeus no Brasil.

Após *El Justicero*, Nelson realizou em 1967 e lançou em 1968, outro longa-metragem sem ajuda financeira do governo: *Fome de Amor: Você nunca tomou banho de sol inteiramente nua?*, filme independente, de baixo custo, produzido conjuntamente por Herbert Richers e Paulo Porto.

Nelson realizaria logo em seguida, em 1969, um curta-metragem intitulado *Alfabetização* e, realizaria, ainda, *Azyllo Muito Louco*, uma produção independente dele, de Luiz Carlos Barreto e Roberto Farias. Os exibidores e proprietários de cinema se recusam a mostrar filmes em preto-e-branco que, alegam, não atraem espectadores e, conseqüentemente, diminuem a renda, o que praticamente determinou Nelson a realizar o seu primeiro filme a cores.

⁴¹⁷ Ibid. p.131. Luiz Carlos Barreto and I borrowed money from the National Bank, a private bank which even today invests in film productions. So the National Bank financed two-thirds of the film and Herbert one-third. This was the economics of *Barren Lives*.

Entre 1970 e 1973 Nelson concretiza *Como era gostoso o meu francês*, outro filme independente, feito com dinheiro resultante de impostos cobrados pelo governo. A produção foi feita por Luiz Carlos Barreto e César Thedim e a Condor Filmes entrou como coprodutora. Após fazer sucesso no Festival de Cinema de Cannes, os direitos do filme foram vendidos aos franceses.

Entre 1972 e 1973 viria *Quem é Beta? – Pas de violence entre nous*, que contou com uma co-produção francesa. Não do governo, mas de um produtor francês, Gérard Léclery – através da Dhalia Film – que entrou em contato com Nelson logo após a exibição de *Como Era Gostoso o Meu Francês* em Cannes, para acertar essa parceria em que a Regina Filmes⁴¹⁸ também se engajou.

O próximo filme será *O Amuleto de Ogum*, realizado entre 1973 e 1974, com lançamento em 1975. Primeiro filme que Nelson faz utilizando o apoio financeiro da distribuidora criada pela Embrafilme. A política de investimento dessa distribuidora era baseada na presunção de lucro dos filmes. Isto é, ela emprestava parte do dinheiro necessário para realizar o filme, e recebia depois que o filme era lançado. Foi assim que Nelson conseguiu financiar 40% dos custos de *O Amuleto de Ogum*. O restante ficou a cargo da Regina Filmes.

Para constituir o próximo filme, três anos depois de *O Amuleto de Ogum*, Nelson não foi buscar o financiamento nos cofres públicos. *Tenda dos Milagres* foi integralmente feito com recursos privados, oriundos de um banqueiro, Ronald Levinson que, como um verdadeiro patrono das artes, produziu todo o filme.

Em 1979, foi a vez do longa *Na Estrada da Vida*, lançado em 1981, sobre a dupla de cantores regionais Milionário e José Rico. O filme foi produzido pela iniciativa privada, mais precisamente pela Vilafilmes Produções C. Ltda., uma empresa de São Paulo, e a distribuição ficou a cargo da Embrafilme.

Dirigiu ainda em 1980 um curta-metragem intitulado *Um Ladrão* (parte do filme *Insônia*), produzido pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio. De 1980 a 1984 Nelson dirigiu também, antes de fazer *Memórias do Cárcere*, um média-metragem intitulado *Missa do*

⁴¹⁸ Criada em 1972 por Regina Roseburg Léclery e Nelson Pereira dos Santos, a empresa absorveu as obras anteriormente pertencentes a Nelson Pereira dos Santos e passou a dedicar-se à realização de longas para cinema e programas e séries para TV. Além dos filmes dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, a Regina Filmes tem entre seus títulos sucessos de público e de crítica como *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958), *Aventuras Amorosas de Um Padeiro* (Waldir Onofre, 1975), *A Dama do Lotação* (Neville d'Almeida, 1978), e *Sonhei com Você* (Ney Sant'anna, 1989).

Galo, e um curta, que se chamou *A Arte Fantástica de Mário Gruber*⁴¹⁹ – homenagem de Nelson Pereira ao pintor – ambos em 1982, produzidos pela Regina Filmes.

A seguir faria três documentários para a Rede Manchete: um em 1983, chamado *O Mundo Mágico*, e dois outros em 1984. O primeiro intitulado *Capiba*⁴²⁰, em homenagem ao compositor, e o segundo também uma homenagem a outro grande músico e maestro, o pianista e compositor Tom Jobim, e que se chamou *A Música Segundo Tom Jobim*. Só então, Nelson filma seu 14º longa-metragem, *Memórias do Cárcere*. Este filme foi inteiramente bancado pela Embrafilme.

Em 1985, dois documentários para a televisão foram dirigidos por Nelson: *Eu sou o samba*, para a Rede Manchete e *Bahia de Todos os Santos*, para a TV Bahia. *La Drôle de Guerre*, um curta-metragem produzido pelo Centre Georges Pompidou da França, seria realizado em 1986. Enquanto filmava *Memórias do Cárcere*, foi sondado pelo Ministro da Cultura da França, Jacques Lang, sobre a possibilidade de seu país participar de uma co-produção num filme a ser dirigido por Nelson. Pouco mais de um ano depois, um acordo foi selado entre Nelson, Louis Moillon – que dirigia a Sociedade Francesa de Produção – a Televisão Francesa e a Embrafilme, para filmar uma adaptação de *Jubiabá*, romance de Jorge Amado. Houve alguns contratemplos entre a produção francesa e a brasileira, mas sanadas as divergências, o filme chegou a seu termo. Sete anos se passariam até que surgisse outro longa-metragem dirigido por Nelson.

Entre 1993 e 1994, seria rodado *A Terceira Margem do Rio*, mais um fruto da co-produção entre brasileiros, através da Embrafilme, e franceses, com ajuda do Ministério da Cultura e o das Relações Exteriores da França, além da Televisão Francesa. A produção foi executada pela Regina Filmes.

⁴¹⁹ Mário Gruber Correia (Santos SP 1927), autodidata em pintura, inicia seus trabalhos em 1943. Três anos mais tarde, em São Paulo, estuda com o escultor Nicola Rollo na Escola de Belas Artes de São Paulo, e passa a pintar em praça pública, quando trava contato com Mario Zanini e Bonadei. Trabalha com Di Cavalcanti e estuda gravura com Poty, em 1948. Com bolsa de estudos do governo francês viaja, em 1949, para Paris, onde estuda na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts com Édouard Goerg. Ao retornar para o Brasil, funda o Clube de Arte, em Santos, e leciona gravura na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo, entre 1951 e 1953. Neste ano, trava contato, em Santiago do Chile, com o muralista Diego Rivera, que lhe transmite ensinamentos sobre materiais e técnicas da pintura mural. Funda a União dos Artistas Plásticos de São Paulo em 1956. Entre 1961 e 1964, leciona gravura em metal na Fundação Armando Álvarez Penteadado. Na década de 70, monta oficina onde trabalham vários artistas, entre eles Wesley Duke Lee e Frederico Nasser. Dedicase em especial à calcografia e produz edições de gravura em metal na Impremérie Georges Leblanc, Paris. A partir de 1979, monta ateliê em Nova York, quando divide suas atividades entre esta cidade, Paris e São Paulo. Fonte: [Itaú Cultural](#).

⁴²⁰ Lourenço da Fonseca Barbosa, conhecido como Capiba, é um importante compositor nascido em Surubim, Pernambuco, em outubro de 1904 e falecido em dezembro de 1997 em Recife. É autor de mais de 200 canções, em sua maioria frevos, mas também marchas, sambas, valsas e até música erudita. Muitas de suas composições são sempre lembradas nos carnavais pernambucanos, entre elas: *É de amargar*, de 1934; *Olinda cidade eterna*, de 1950; *Madeira que cupim não rói*, de 1963 e, *São do Norte os que vêm*, de 1967.

No ano seguinte, Nelson faz *Cinema de Lágrimas*, um longa-metragem preparado para o British Film Institute, que iria juntar-se a filmes de dezenove outros diretores, para homenagear os cem anos do Cinema.

Cinco anos se passam e, em 2000, Nelson volta a filmar, desta vez uma mini-série documental para a TV, canal GNT, *Casa Grande & Senzala*. Em 2004, realiza o documentário *Raízes do Brasil*, produzido pela Regina Filmes, VídeoFilmes⁴²¹ e Rio Filme. Finalmente, em 2006, Nelson dirige o seu mais recente longa-metragem, *Brasília 18%*, produzido pela Regina Filmes em colaboração com a Videofilmes.

Esses dois últimos filmes indicam como Nelson vem se relacionando com as transformações que estão ocorrendo no mercado cinematográfico brasileiro, iniciadas nos anos de 1990, quando os mecanismos de financiamento passaram a se dar de forma indireta por intermédio de mecanismos de renúncia fiscal. Nos créditos de *Raízes do Brasil* a presença da Petrobras e BNDES. Em *Brasília 18%* a participação estatal é mais ampla, Petrobrás, BNDES, Eletrobrás, ANCINE, Fundo Nacional de Cultura e aparecem os nomes de investidores, Nelson Totsheim Parente e Agenor Parente.

⁴²¹ Criada em 1987 por Walter Salles e por seu irmão João Moreira Salles, a VídeoFilmes é uma produtora de cinema e vídeo voltada para a realização de filmes de ficção de longa-metragem e documentários reconhecidos pela alta qualidade técnica e artística.