




---

## de Tenda dos Milagres

*Tenda dos Milagres* é um hino de amor à Bahia [...] Pedro Arcanjo é um personagem da primeira fase. Ele é uma mistura de duas ou três personalidades importantes da cidade. Uma delas é o major Cosme de Farias, figura lendária, conhecida como o pai dos analfabetos, que, com quase 100 anos de idade, ainda desfilava de carro aberto nos festejos de 2 de Julho [...] Quem quiser lidar com o povo, não pode chegar numa atitude superior de cineasta genial. Nada disso. Tem que se chegar que nem um jornalista ou um cientista social, usando a câmera como um instrumento de trabalho, assim como o repórter usa a caneta e o engraxate usa a cera. É assim que eu vou. Eu e meus companheiros de equipe. O relacionamento vai ser de irmão para irmão. A linha, a visão e a inspiração vão ser a mesma de Jorge. Será um longo caminho a percorrer. Mas, vá lá. Vai ser um filme tão vivo quanto AMULETO, o mocinho vai voltar vivo

Nelson Pereira dos Santos<sup>464</sup>.

Quem é ateu e viu milagres como eu  
 Sabe que os deuses sem Deus  
 Não cessam de brotar, nem cansam de esperar  
 E o coração que é soberano e que é senhor  
 Não cabe na escravidão, não cabe no seu não  
 Não cabe em si de tanto sim  
 É pura dança e sexo e glória, e paira para além da história  
 Ojuobá ia lá e via  
 Ojuobahia  
 Xangô manda chamar Obatalá guia  
 Mamãe Oxum chora lagrimalegria  
 Pétalas de Iemanjá Iansã-Oiá ia  
 Ojuobá ia lá e via  
 Ojuobahia Obá  
 É no xaréu que brilha a prata luz do céu  
 E o povo negro entendeu que o grande vencedor  
 Se ergue além da dor  
 Tudo chegou sobrevivente num navio  
 Quem descobriu o Brasil?  
 Foi o negro que viu a crueldade bem de frente  
 E ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente  
 Ojuobá ia lá e via  
 Ojuobahia

Caetano Veloso<sup>465</sup>

---

<sup>464</sup> Entrevista concedida a Rosane de SOUZA. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 30/04/75. In: Giselle GUBERNIKOFF, Vol, II, p. 118.

<sup>465</sup> Letra da composição *Milagres do Povo*.

Ao fazer o retrato do povo como seu próprio modelo em *Tenda dos Milagres*, adaptado do romance de Jorge Amado, o seu décimo segundo filme, Nelson Pereira dos Santos definiu de que maneira se deu o seu processo de construção do cinema de perspectiva popular<sup>466</sup>:

Escolhi *Tenda* porque há uma relação com a literatura brasileira dos anos 30, que apresentava uma visão crítica da realidade, tomando como herói o povo. Além disso, Jorge Amado é muito tentador para o cinema, devido à repercussão em qualquer mercado e pela forte presença em termos de imagens. Desde a década de 40, quando a Atlântida filmou *TERRA VIOLENTA* (adaptação de *Terras do Sem Fim*) que Jorge vem influenciando o cinema brasileiro e o carioca em particular – não só como autor, mas como intelectual com idéias circulando no meio do cinema. Aliás a Atlântida é conhecida hoje como produtora de chanchadas, mas começou com outra perspectiva. Filmes como *SOMOS TODOS IRMÃOS*, *MOLEQUE TIÃO* tratam do problema racial, influenciados pela literatura da época. *Tenda* é um grande depoimento sobre a cultura brasileira. A história se passa na Bahia, mas trata da questão da formação da sociedade brasileira, trata da realidade de todo país. O que ele mostra é uma sociedade gerada pelo povo em termos culturais, éticos que vai ser a sociedade dominante. Na verdade, essa sociedade já é dominante, mesmo sem ter força econômica e jurídica. É o poder do futuro. A história de Pedro Arcanjo é uma síntese disso [...] <sup>467</sup>

*Tenda* de Jorge Amado transformada no *Milagre* de Nelson Pereira dos Santos é o confronto entre a cultura popular e a cultura acadêmica de gabinete, trata-se da história do capoeirista, pai-de-santo e escritor afro-descendente Pedro Arcanjo, que encarou o conservadorismo da elite branca baiana, encarnada na figura do personagem Nilo Argolo, desmascarando as idéias racistas com uma arma poderosa: o conhecimento.

Essa história romanceada na literatura por Jorge Amado e transposta cinematograficamente por Nelson Pereira dos Santos mantém a fonte original dos princípios revolucionários idealizadas por aqueles que, privados da liberdade e submetidos à vontade absoluta de um senhor, procuravam a todo custo romper as barreiras de uma política que na sua essência estava calcada no conservadorismo social configurado em grande parte do poder político dominante.

---

<sup>466</sup> “Por cinema de perspectiva popular entenda-se uma determinada opção que impulsiona o artista sensível à importância da cultura desenvolvida pela massa popular – e não a *mass media* – a estruturar o seu discurso partindo de dados fornecidos pela maioria. Em outras palavras, 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 de valores e padrões populares que, afinal, são o que melhor poderão definir a cultura brasileira”. Cf. Ronald F. MONTEIRO. O cinema de perspectiva popular – Brasil Anos 70. *Cinemas – Revista de Cinema e outras questões Audiovisuais*. Rio de Janeiro, número 28, março e abril de 2001, p. 106.

<sup>467</sup> Entrevista de Nelson Pereira dos Santos. *Tribuna da Bahia*, 12/13 de outubro de 1975 apud Giselle Gubernikoff, *O cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos – uma contribuição ao estudo da personalidade artística*. São Paulo, ECA-USP, 1985 (Dissertação de Mestrado, vol. II, p.124).

O personagem principal Pedro Arcanjo, o ojuobá, é a própria representação da multiplicidade das pessoas de origem africana que nasceram após o trágico tempo da escravidão. Arcanjo tem formação autodidata, é um intelectual endógeno que se contrapõe aos doutores da Faculdade de Medicina da Bahia, naquela época um dos grandes centros de estudos do país. Arcanjo confrontou o pensamento científico predominante na medicina legal, utilizada como suporte político da elite branqueadora racista e discriminatória que procurava a todo custo fortalecer o arquétipo prevalecente da sociedade oligarca, arcaica e autoritária. Arcanjo é o símbolo opositor a essa forma política monolítica porque visualiza uma sociedade oposta e democrática na qual não existe a superioridade de raças. Por essa atitude, Arcanjo é “uma síntese do poder futuro, observando que mesmo sem ter ainda a força econômica e jurídica, já começou a existir uma sociedade dominante gerada pelo povo, em termos culturais e étnicos<sup>468</sup>”.

O tempo espacial do filme *Tenda dos Milagres* se compõe de várias épocas: a do passado distanciado que se localiza no início do começo do século XX, precisamente em 1904 e se prolonga para um segundo espaço do passado próximo, demarcado pelo início da Segunda Guerra Mundial. São extensões espaciais dramáticas sem limites, nas quais o negro já liberto do regime escravocrata procurava uma forma de lutar contra a sociedade configurada pelo padrão europeu, Arcanjo é o condutor das idéias libertárias. Era o começo de um longo enfrentamento que ainda hoje se alonga com novos conceitos e outros desdobramentos mais acirrados que só fazem aumentar a não coabitação entre negros e brancos.

O outro período do filme é mais presente e se situa no ano de 1975 – no romance a ação se passa no ano de 1968 - trata-se de uma adequação espontânea do autor cinematográfico Nelson ao seu período de pesquisa, de filmagens e da finalização do filme<sup>469</sup>.

Nessa fase onde se configura a contemporaneidade, o grande enigma a ser descoberto é: quem teria sido Pedro Arcanjo? O brasilianista Dr. James Dean Livingston após uma entrevista coletiva provoca o interesse da imprensa sobre o personagem histórico. A partir das indagações do cientista americano, o personagem Fausto Pena é instigado a saber quem fora Arcanjo.

O espaço dramático do presente no filme expõe uma sociedade que absorveu a modernidade conservadora na qual a memória das lutas e das reivindicações políticas e sociais do passado recente dos afro-descendentes já havia caído no esquecimento ou então já haviam sido diluídas da sua originalidade. Fausto Pena – poeta e escritor na versão literária, é, tam-

<sup>468</sup> Cf. Jose Tavares de BARROS. *O código e o texto*. Op. Cit., p.88.

<sup>469</sup> O projeto teve início em julho de 1975 e o filme foi lançado oficialmente no Brasil em outubro de 1977.

bém, transformado em cineasta na versão fílmica –, constrói um filme processando a metalinguagem em *Tenda dos Milagres* para reconstituir a vida do herói Pedro Arcanjo.

O filme submetido aos critérios de uma análise fílmica pode ser dividido em quatro tempos: o primeiro é o presente narrativo, no qual o cineasta Fausto Pena processa a montagem do filme que está fazendo a respeito da história de vida de Pedro Arcanjo; o segundo tempo trata do passado recente, onde se busca descobrir quem foi Pedro Arcanjo, e o espaço dramático é a Bahia dos meados dos anos 1970, provocada pelas declarações do americano James Dean Livingston; o terceiro tempo é o passado mais distante que trata da reconstituição da vida do jovem Pedro Arcanjo, e o quarto tempo é o passado menos distante que abrange a maturidade e a morte do personagem Pedro Arcanjo<sup>470</sup>.

Os tempos dramáticos foram cenograficamente compostos na cidade do Salvador, Bahia, o que obriga ao olhar do espectador somente perceber a mudança temporal através dos figurinos das personagens, pois nunca é possível enxergá-lo, localizá-lo ou defini-lo através do espaço urbano, já que esse espaço confunde-se arquitetonicamente na visão de quem observa o filme, mistura-se o passado e o presente, o barroco e a modernidade.

Além disso, esses tempos são intercalados em ordem não cronológica, rompendo com a linearidade, e isso provoca uma fragmentação na narrativa. Embora o filme conserve o sistema básico do cinema clássico de transparência de início, meio e fim, é necessário ressaltar que Nelson subverte a narração clássica do cinema convencional com muita sutileza. Assim, na verdade, existe em *Tenda dos Milagres* uma composição fílmica circular e fragmentada.

Do ponto de vista da clareza e da organização do discurso observam-se sinais precisos que orientam o espectador no caminho que o filme vai trilhando, através de seus planos, cenas e seqüências, embora alguns planos resultem obscuros. A lógica adotada por Nelson Pereira dos Santos para concatenar os níveis temporais no filme convoca a participação crítica do espectador. Com declarada intencionalidade ou operando a transcendência necessária em resposta aos desajustes de produção, Nelson não mascara as debilidades que se manifestam no filme, principalmente as que surgem no nível da cena. As coisas não se apresentam como acabadas, não são estáveis, elas surgem, se organizam e se fragmentam forçando o espectador a procurar a chave de significação entre as camadas justapostas que só se revelam como um todo através da decodificação de sua estrutura. *Tenda dos Milagres* mobiliza o espectador em várias instâncias, mas para ser compreendido exige a apreensão da sua totalidade, o que significa acatar o jogo de armar da sua proposta.

---

<sup>470</sup> Esta proposta de divisão do roteiro do filme *Tenda dos Milagres* em quatro tempos foi elaborada pelo crítico Ronald F. MONTEIRO. Cf. O cinema de perspectiva popular Brasil Anos 70. Op. Cit.

Na primeira seqüência do filme, após o prólogo, assistimos às cenas de montagem do filme narrando como foi a vida de Pedro Arcanjo, o Ojuobá – os olhos de Xangô –, nascido no século XIX, exatamente no ano de 1875 e morto no início dos anos 1940, do século XX, quando a população exigia a adesão do País a Segunda Guerra Mundial. Arcanjo, em que pese a sua histórica vida, é na contemporaneidade um desconhecido da maioria dos intelectuais baianos e brasileiros, mas é louvado e agraciado por um detentor do prêmio Nobel, que quando da sua passagem por Salvador, Bahia insiste em conhecer mais de Pedro Arcanjo em seu solo natal, mobilizando intelectuais e a mídia para o descobrimento do personagem. Nesse sentido, o filme tem muita semelhança com o livro *Tenda dos Milagres* –, porém amplia a complexa linearidade narrativa, pois o romance tem uma estrutura fracionada ou mesmo quebrada.

Os níveis temporais expostos no livro estão distribuídos da seguinte maneira: há o relato do poeta Fausto Pena, sempre na primeira pessoa; existe a descrição do tempo presente, a partir da chegada do cientista americano e temos o tempo da rememoração da vida e da ação política de Pedro Arcanjo. Contudo essa estrutura temporal foi bastante modificada na versão cinematográfica, além disso, o poeta Fausto Pena transformado em cineasta é uma clara alusão ao cinema autoral:

Mas, por outro lado, se Nelson Pereira dos Santos tinha a intenção de discutir o processo de fazer cinema no Brasil de 1977, parece evidente que encontrou um elo entre essa proposta e o romance de Jorge Amado que lhe serviu de base. O que quer se afirmar é que a escolha do livro “Tenda dos Milagres” não foi casual ou indiferente; pelo contrário, deu-se o encontro porque Nelson Pereira dos Santos descobriu situações, personagens e sobretudo uma estrutura narrativa que continha potencialmente – ainda no plano literário – o filme que ele pretendia fazer. Se a luta travada pelo escritor Fausto Pena significava uma extensão da história de Pedro Arcanjo e de posição contra o colonialismo cultural, esta por sua vez se articulava com os problemas que Nelson Pereira dos Santos enfrentava para realizar um filme dentro das condições brasileiras. Assim, não é secundária, mas primária e essencial, a transformação de Fausto Pena–escritor em Fausto Pena-cineasta no processo de adaptação do texto literário para o cinema; em conseqüência, será insuficiente qualquer leitura de TENDA DOS MILAGRES que não relacionar os elementos da sua ação com essa proposta: o filme dentro do filme<sup>471</sup>.

O número de cenas em *Tenda dos Milagres* das seqüências do tempo presente, nas quais o personagem Fausto Pena está editando e comentando o filme com o montador Severino Dadá, se resumem em apenas cinco aparições. Porém, são fundamentais para o entendimento da construção do filme. São cenas de curta duração com o propósito de assegurar a

<sup>471</sup> Cf. José Tavares de BARROS. Op. Cit., p.132.

presença de Fausto Pena no presente narrativo do filme, e nas ações dramáticas. Fausto Pena contracenava com o referido montador Severino Dadá e com a personagem Ana Mercedes. Nota-se a intenção de Nelson de se distanciar do seu objeto original – *Tenda* romance –. Já o personagem do montador Severino Dadá é uma pessoa conhecida do mundo cinematográfico brasileiro, e não faz parte do conjunto de personagens de Jorge Amado, no entanto não há um distanciamento entre ele e os criados por Amado, uma vez que se trata de uma figura popular. Severino Dadá é a inserção do autor cinematográfico Nelson, e nas suas poucas falas questiona Fausto Pena sobre as verdades de Pedro Arcanjo e de qual seria o final do filme.

Da mesma maneira, a aparição em uma das cenas dessas seqüências do cineasta, poeta e intelectual Fernando Coni Campos, acompanhado de Ana Mercedes, entregando a Fausto Pena os escritos de Pedro Arcanjo, é outra liberdade de criação de Nelson Pereira dos Santos. Ainda, existe, em uma das cenas uma citação em *off* ao cineasta Roberto Faria, na época exercendo a presidência da Embrafilme. Essas inserções de personalidades do mundo cinematográfico, assim como uma rápida alusão a Embrafilme e um cartaz de uma pornochanchada exposto na sala de montagem fazem parte da estratégia de Nelson de chamar a atenção para o cinema brasileiro e situar o seu contexto.

Todas essas licenças poéticas cinematográficas feitas por Nelson dentro do conjunto criado anteriormente por Jorge Amado em *Tenda* original, funcionam com o propósito de estabelecer um caráter documental ao próprio filme *Tenda*. Além do mais se verifica que o personagem Fausto Pena está a quase todo momento a falar sobre a história que já aconteceu e a passar para o espectador informações sobre a evolução do relato como um todo. Em outras falas, Pena trata sobre questões relacionadas com a produção querendo enfatizar junto ao espectador as dificuldades para concretização do filme, é a reflexão crítica de Nelson Pereira dos Santos sobre o processo da produção cinematográfica brasileira.

Uma das linhas de força do filme é a constituição do presente recente, 1975. Existe uma longa sucessão de episódios provocados pela revelação do cientista americano James D. Livingston, no meio cultural e social da Bahia. Logo no prólogo do filme aparece uma apresentadora de televisão com uma feição meio caricata, anunciando a presença e a provocação científica do Dr. Livingston. Em seguida, após as cenas da entrevista, no saguão do hotel, temos uma grande disputa por parte de veículos de comunicação de quem vai dar o “furo jornalístico” sobre quem foi Pedro Arcanjo. Fausto Pena é cobrado pelos seus chefes, especialmente o Dr. Zezinho (diretor do jornal), que ameaça não publicar nenhuma matéria de cunho cultural em seu jornal até descobrir a verdadeira história de Arcanjo, e Pena é obrigado a con-

correr com Ana Mercedes com quem mantém um *affaire*, e ao mesmo tempo vai estabelecer uma cumplicidade na produção do filme e da peça de teatro sobre Arcanjo.

Para seguir a trajetória de Pedro Arcanjo, Pena recorre ao contínuo do jornal, conhecido pela alcunha de Ligeireza que havia afirmado ter conhecido pessoalmente o mestre Arcanjo. Então, Ligeireza narra a Fausto Pena como aconteceu a morte de Arcanjo dentro de um bordel. Assistimos em *flashback* a primeira morte de Arcanjo, retratada de forma espalhafatosa. Serão sucessivos *flashbacks* que vão intercalar o presente recente ao passado distante em quatro seqüências-chaves, nelas vemos as ações desmistificadoras do racismo e a vida amorosa do jovem Arcanjo. Da mesma maneira, o presente se relaciona ao passado mais recente, no qual a maturidade de Arcanjo, a continuidade da sua disputa com academia, a refrega com a repressão aos terreiros de candomblé, a reflexão política e a sua segunda morte são mostradas.

No tempo presente, além dos citados personagens Fausto Pena, Ana Mercedes, James D. Livingston, Dr. Zezinho, temos ainda com maior destaque as personagens da professora Edelweiss Calazans e do publicitário Gastão Simas. Edelweiss no romance é Edelweiss Vieira, uma artesã, autodidata cheia de boas intenções e completamente por fora da realidade do mundo que acerca. Na versão cinematográfica foi transformada em uma professora que é fusão dos três únicos personagens que levam a sério a recuperação da memória de Pedro Arcanjo. Edelweiss aparece com destaque conduzindo a palestra de Livingston na Faculdade de Medicina, e é escolhida para ser a curadora do seminário sobre Arcanjo com a participação do publicitário Gastão Simas, mas este aplica um golpe e aborta o evento alegando uma falsa censura, e conta com apoio nessa falcatrua do Dr. Zezinho, agora interessado em um lançamento imobiliário que leva o nome de Pedro Arcanjo e na comemoração do seu centenário que acaba concretizando-se como o retrato oficial de Pedro Arcanjo visto pela sociedade burguesa e branca, abafando a sua verdadeira face criada no imaginário popular.

Nessas seqüências Nelson aponta e interliga de forma muito clara a continuidade dos elementos conservadores da sociedade brasileira com origem no passado que se perpetuaram e reaparecem travestidos no cinismo e no oportunismo, procurando fazer um desmonte do personagem Arcanjo, cristalizando a sua massificação como produto de consumo.

Para contrapor a verdade sobre o Arcanjo folclórico e o Arcanjo politizado, Nelson habilmente utiliza-se da fragmentação da narrativa cinematográfica. Nesse caso, as tensões provocadas pelas idéias de Arcanjo rompem o tempo e dão possibilidades de várias leituras. Recordemos a cena em que aparece pela primeira vez o jovem Arcanjo no pátio da Faculdade, após a aula ministrada pelo professor Nilo Argolo. Os alunos se esbarram em Pedro Arcanjo, e este na base da galhofa leva um dos estudantes ao ridículo por este defender a sua pureza

racial. Esta cena está localizada, logo depois da cena do desentendimento de Fausto Pena – no tempo presente – num bar, com um professor negro, que também nega as suas origens e diz impropérios racistas contra Arcanjo. Esta cena é inusitada porque ao mesmo tempo em que Pena se digladiava com o professor, é assediado por um homossexual. Nesse sentido, o autor Nelson trabalha com uma complexa situação, em que estabelece um distanciamento de comportamento entre Fausto Pena e Pedro Arcanjo, pois enquanto Pena reage de forma agressiva à fala do professor racista, Arcanjo não perde a pose por causa dos desaforos desferidos pelo estudante a sua pessoa.

Nelson está sempre operando com o confronto e com o contraditório, e trabalhando com tempos fílmicos distintos uns dos outros. Essa refinada opção de fragmentação e circulação narrativa provoca no espectador uma necessária compreensão do conteúdo do filme, e gera uma diversidade de posições políticas a respeito da verdadeira personalidade de Pedro Arcanjo. Sobre essa alteração da realidade dramática, o crítico Ronald F. Monteiro fez a seguinte observação sobre *Tenda dos Milagres*:

Logo no início do filme Fausto examina seu trabalho na moviola com o auxiliar Dadá; são mostrados aos espectadores *flashes* de Arcanjo moço e velho (rosto dos atores Jards Macalé e Juarez Paraíso caracterizados para o papel). A suposição é que aquelas são as representações escolhidas por Fausto para viverem os personagens cuja vida ele pesquisou. Há, ainda, indicações de que em alguns momentos da pesquisa de Fausto e Ana Mercedes, na Bahia, estejam no filme. Entretanto, na conclusão, depois que Fausto sai de cena, quando é descerrado o retrato de Arcanjo na comemoração do seu centenário, surge a mesma fisionomia do ator Jards Macalé. As fantasias autorais da realidade dramática do filme confundem-se e desafiam qualquer esforço de distinção<sup>472</sup>.

São contínuas as alteridades da realidade dramática em *Tenda dos Milagres*. A personagem Ana Mercedes no filme é bem diferente da estruturada no romance, enquanto na peça escrita ela representa uma mulher sedutora, livre dos preconceitos nos jogos amorosos, além de ser muito manhosa, utilizando-se dos seus atrativos em proveito próprio que não foge da submissão, é uma representação de uma mulher de vida licenciosa com volubilidades artísticas. A cinemática Ana Mercedes exerce no filme um papel mais moderno. É uma mulher independente que, embora mantenha uma relação amorosa com Fausto Pena, não deixa de se envolver com amores fugazes, e não se desvincula de Pena, provavelmente por provocação intelectual, compaixão ou mesmo dó.

---

<sup>472</sup> Cf. Ronald F. MONTEIRO. Op. Cit., p. 114.



A ligação de Ana Mercedes com Fausto Pena é vista em quase todo o tempo presente do filme. Ela participa ativamente da pesquisa sobre Arcanjo e destaca-se na montagem da peça teatral inacabada. Nas cenas do ensaio teatral se envolve com Ildásio, uma vez que a peça desanda, o melhor é uma refrega sexual. Ana Mercedes faz, também, num momento de idílio amoroso com Fausto, o grande questionamento sobre a personagem Rosa de Oxalá, atribuindo a ela a razão de ser, o grande amor de Pedro Arcanjo. Rosa se dividia entre Arcanjo e o seu fraternal amigo Lídio Corró. Arcanjo ganhou Rosa numa disputa musical e corporal, mas Rosa, tempos depois, preferiu assumir a sua relação com um burguês branco para dar segurança ao seu filho.

A relação amorosa entre Ana Mercedes e o americano Livingston é narrada por dois pontos de vista: na carta que o cientista escreve para o jornal e nos comentários feitos pela própria Ana a Fausto Pena no bar. Ana Mercedes, antes do seu envolvimento com o americano, havia surpreendido a todos quando incorporou um santo no terreiro de candomblé – não há essa cena no romance – é uma invenção do autor Nelson Pereira dos Santos. Há um desencontro nas imagens e nas versões masculina e feminina do encontro entre Ana e Livingston. Enquanto, ele se recorda da noite de amor e sexo, ela descreve que apenas havia pousado fotograficamente para satisfazer ao voyeurismo de Livingston. Onde estaria a versão autêntica? Seria nas primeiras cenas, nas quais Ana Mercedes quer testar a masculinidade do americano? Ana Mercedes sobe na cama, se despe e diz: “Quero ver se você é bom mesmo ou é só fachada”, e enlaça o americano com um colar. O filme não define qual teria sido a versão verdadeira, deixa a dedução na cabeça de cada espectador.

A ambigüidade é recorrente em *Tenda dos Milagres*, assim como as deduções a respeito da construção do personagem principal Pedro Arcanjo. Quem melhor conhece o professor afro-descendente é o próprio povo, que é despertado através do programa de radialista França Teixeira, um personagem folclórico do rádio jornalismo sensacionalista baiano, Teixeira afirma ao microfone: “Pedro Arcanjo foi o rei do brega da Bahia”, a sua voz ressoa nos ouvidos dos populares que transitavam nas ruas de Salvador. Ligeireza comentou com a baiana de acarajé, que estava escutando o programa num rádio de pilha: “Tá todo mundo falando de velho Arcanjo. Que é que tão querendo?”.

O espectador vai conhecer Arcanjo gradativamente a cada momento que o filme em *flashback* reconstrói a história do herói do povo. O jovem Arcanjo é destemido e debochado, desafia a ordem do chefe de polícia e desfila com o seu bloco afro, e sai ileso junto com os amigos. De imediato o espectador vai se deparar com o ambiente habitacional de Arcanjo, a barraca da comadre Terência, a tenda que divide com Lídio Corró, a amizade com o menino

Damião. Vamos conhecer as mulheres de Arcanjo: da finlandesa Kirsi que vai se apaixonar e engravidar, retornando ao seu país levando o filho na barriga, à Rosa de Oxalá que enciumada encarna o mito, quebra os preceitos da religião afro-descendente para ter uma longa noite de amor com o jovem Arcanjo e transformá-lo no velho Arcanjo. Momento de grande transformação. Rosa e Dorotéia fundem-se na Iaba, encarregada de transmutar, pela subjugação amorosa, a personalidade de Arcanjo:

Tenda dos Milagres. Lídio e Manoel sugerem a Pedro Arcanjo que escreve o que sabe sobre a Bahia. [...] Ouve-se um ruído forte de ventania, a imagem é clareada por fogos de artifícios. Pedro Arcanjo levanta-se, dirige-se a porta da rua. Iaba desfila por uma ladeira, até chegar à porta da ‘Tenda’: ela é primeiro Rosa de Oxalá, depois Dorotéia. A porta de Tenda pergunta por Pedro Arcanjo. Dorotéia: ‘Cadê Pedro Arcanjo, esse pai d’égua’? Rosa: ‘De bode vai virar capado’. Pedro Arcanjo sobe ao quarto, reza, agita os guizos, enfrenta primeiro Dorotéia, que vira Rosa. É Rosa que Pedro Arcanjo abraça furiosamente. Na sala abaixo, Lídio comenta que ‘Pelos minhas contas já acabou e começou quarenta vezes’, referindo-se a tradição que a Iaba não goza nunca: Pelo que vejo, era uma vez o mestre Arcanjo’, diz Manoel. Primeiro plano da Iaba Rosa, deitada; ruídos de gotas d’água caindo. A câmara afasta-se enquadrando apenas o teto do quarto. Surge Pedro Arcanjo agora interpretado por Juarez Paraíso. Em off, voz da Iaba Rosa: ‘Tu me virou mulher. Comeu a minha força e meu segredo. Tu agora é o cão solto na Bahia’.<sup>473</sup>

Nessas seqüências de imagens Nelson Pereira dos Santos vai da verossimilhança, quando usa adequadamente a história de Arcanjo, à inverossimilhança, quando abre as possibilidades para a imaginação criativa, ou seja, transita do real à magia cinematográfica. Embora *Tenda dos Milagres* não conte com os recursos mirabolantes das novas tecnologias, o elemento mágico suscitado no próprio do cinema desde a origem dessa fabulosa máquina de reinventar a realidade se faz presente na densidade das imagens coreograficamente compostas com certa maestria. Podemos apontar essas soluções nas cenas das transformações das mulheres e na fusão que resulta no envelhecimento do personagem Pedro Arcanjo, em que o jovem Arcanjo ao levantar a cabeça após a saudação feita ao orixá apresenta as marcas do tempo.

Na fase da maturidade de Arcanjo é que são acirradas as relações políticas contra a religião afro-descendente. Também, nesse passado recente da diegese do filme é que alguns personagens se destacam e ganham evidências favorecendo a contextualização da história, bem como desvendando os mistérios que ainda restam em torno da figura de Pedro Arcanjo, para isso contribuem as personagens do já citado Professor Nilo Argolo e do professor Fraga Neto. Entre Pedro Arcanjo e Neto se desenrola o diálogo mais intenso no sentido da definição

<sup>473</sup> Cf. Jose Tavares de BARROS. Op. Cit., p.109.

política do filme, e conseqüentemente do posicionamento do autor Nelson diante do confronto política e religião:

O professor Fraga Neto, um marxista convicto, no último encontro com Pedro Arcanjo, depois da demissão de Arcanjo da Faculdade de Medicina, estranhando a sua profunda relação com o candomblé, escuta de Arcanjo que depois das suas intensas leituras, havia ele se distanciado da visão ingênua que tinha das coisas, mas categoricamente afirmava: “os orixás são um bem do povo. É preciso saber conciliar teoria e vida, amar o povo e, não, o dogma. Um dia haverá uma cultura brasileira mestiça, e com a ajuda dos orixás”.

Esse breve diálogo extraído do seu contexto, ou seja, do âmbito da história do filme serve como uma alusão as posições políticas e estéticas assumidas pelos cineastas oriundos do movimento do Cinema Novo, e transparece uma autocrítica dos compromissos assumidos na primeira fase do movimento, quando se almejava de forma meio ingênua a transformação do pensamento político brasileiro das camadas populares. Após a brutal mudança na estrutura política brasileira e seus maléficos efeitos no campo cultural, os intelectuais que “falavam pelo povo”, fizeram uma revisão dos posicionamentos políticos e estéticos dos seus filmes, e Nelson se antecipou, ou melhor, retornou com novas bases, dessa vez sem idéias ortodoxas, ao cinema que ele próprio já havia realizado na sua primeira fase e que já foi abordado, o chamado cinema de perspectiva popular como uma saída para uma sociedade que ansiava pela liberdade e democracia, como, também, para um cinema que continuava em busca do seu público. Não é efêmera a escolha da adaptação de *Tenda dos Milagres*. Nesse sentido, Nelson apontava para caminhos a seguir em que incorporava inevitavelmente o pensamento popular, e evidentemente, a sua tradição religiosa não católica que perdia o sentido de alienação e passava a ter sintonia com a idéia de transformação da sociedade pela assimilação e respeito às diferenças. Observa-se que é logo após *Tenda*, que já havia sido precedido por *O Amuleto de Ogum*, que Glauber Rocha vai realizar o seu último filme *A idade da terra*, ícone – manifesto político estético que prioriza o povo e a sua religião afro-descendente. Não restam dúvidas de que o pai Nelson, assim Glauber<sup>474</sup> o chamava, continuava como uma estrela guia das imagens do moderno cinema brasileiro.

Em *Tenda*, o conflito étnico religioso político é um micro universo do que presenciemos hoje em quase todo o mundo. É claro que sem a dimensão bélica dos conflitos atuais.

---

<sup>474</sup> “Depois de conhecer Nelson Pereira dos Santos, encarei a possibilidade de fazer um filme no Brasil. Entre Pátio e Cruz, fui estagiário de Nelson no Rio de Janeiro. Vim da baía para o rio quando ele filmava Rio, Zona Norte. Durante a montagem de Barravento ele me influenciou e me formou tecnicamente. Se alguém teve influência na minha vida cinematográfica e intelectual, este foi Nelson”. Glauber ROCHA. Positif, 67. Entrevista a Michel Ciment. In: Glauber ROCHA. Op. Cit., 2004. p. 111.

No filme, os personagens que comungam do verbo reprimir estão lado a lado do professor Nilo Argolo, que professa as idéias racistas e a ele se alinha o coronel Gomes, representante da tradição conservadora da família que embranqueceu e que a todo custo nega a mistura das etnias tão comum ao brasileiro. À tropa de choque da elite perfila-se o delegado Pedrito Gordo, o executor que conduz a ação da repressão. Opondo-se a esse conjunto, o chefe de polícia Fernando Góes, um paradoxo no sistema repressivo que assume a sua negritude; a falida condessa francesa conhecida como Zabela, que revela, a cada momento, os traços afro-descendentes das famílias brancas e dos personagens racistas e reacionários; a tia Eufrásia e sua sobrinha Lu, filha do coronel Gomes, que vai contrair matrimônio com Tadeu Fonseca, filho de Pedro Arcanjo, causando um reboiço na sua casa; que se estende até o professor Fraga Neto.

Nesses aparentes e simples embates em torno da religião, sobretudo no distanciamento entre negros e brancos, enfatizado constantemente pela elite conservadora, Nelson põe em destaque a religião afro descendente como suporte junto ao povo, sobretudo o candomblé enquanto fonte de resistência do oprimido à repressão que lhe é imposta pelos donos do poder. Assim, assiste-se a inúmeros ataques da polícia aos templos sagrados, à arbitrária prisão do Pai Procópio – protagonizado no filme pelo artista e pai-de-santo conhecido e reconhecido na Bahia, Luís da Muriçoca. Como contraponto necessário para professar a defesa da religião afro-descendente, Pedro Arcanjo ridiculariza o delegado Pedrito Gordo, invocando a ancestralidade de um auxiliar do policial, levando- a incorporação de um orixá publicamente em meio a uma ação de repressão ao culto religioso. O auxiliar volta-se contra a autoridade e a tropa policial, guerreiro incorporado defende o povo de santo, e expulsa os opressores do terreiro.

Aliás, Nelson funde as formas clássicas da ficção e do documentário. Compõem o filme como atores da dramaturgia natural figuras expoentes da camada mais nobre candomblé da Bahia, por exemplo, Mãe Mirinha de Portão, Mãe Menininha do Gantois, Mãe Ruinho do Bogum. Nelson investe na busca da veracidade, ao mesmo tempo em que recorre à dramaturgia natural já instituída como um traço do seu repertório fílmico, fortalecendo a aceitação dos conceitos e do poder originário dos terreiros como fortalezas do pensamento e das idéias libertárias do povo afro-descendente brasileiro.

Não é à toa que Nilo Argolo, o representante simbólico ficcional da reação, leva às últimas conseqüências as suas idéias reacionárias que culminam com a demissão de Pedro Arcanjo da função de bedel da Faculdade de Medicina. Em seguida, para o aumento do seu infortúnio, é preso e no fim da vida passa a vender de tudo para sobreviver. Mas, Arcanjo em nenhum momento abdica dos seus princípios e das suas vigorosas idéias, amparado na sua

crença religiosa que só reforça os conceitos políticos. Nelson ainda mostra Pedro Arcanjo na sua derradeira investida lutando contra a tentativa do totalitarismo universal provocada pela ascensão do nazismo na Alemanha e do fascismo na Itália.

Passeata pelas ruas da cidade, à noite. Populares portam faixas. “As armas e ao trabalho, brasileiros” – “Guerra às potências do eixo”. O Hino Nacional é tocado pela banda e cantado pelo povo. Pedro Arcanjo caminha sozinho. De repente sente-se mal, aperta o coração, apóia-se no guarda-chuva, senta-se no meio-fio<sup>475</sup>.

Segue-se o desfecho do filme, o espectador é levado ao tempo presente, Fausto Pena explica ao montador Severino Dadá que “o importante é que Pedro Arcanjo sempre foi fiel às suas idéias”, que então acrescenta: “Eu não preciso terminar o filme todo mundo já viu”. Corte. O Dr. Zezinho abre as comemorações elitistas do centenário de Pedro Arcanjo, a professora Edelweiss aplaude sem muito entusiasmo, fecha a imagem. Um registro da festa 2 de Julho, desfile comemorativo da data cívica da independência da Bahia, faz o contraponto à falta de espontaneidade e mascaramento constantes da seqüência anterior. É esse o momento preciso em que a ficção transmuda-se em documentário. Os habitantes de Salvador encenam o drama popular que comemora a vitória, marco de liberdade dos brasileiros que se insurgiram para destituir o poder português. Caboclos- mestiços -sincréticos desfilam pelas ruas da histórica Salvador com toda a pujança da conquista, com toda a carga da nacionalidade fazem-se representantes do País novo que se organiza, ícones alegóricos de uma realidade histórica construída coletivamente. Viva o povo brasileiro! Fim.

Com o passar do tempo, visto na ótica dos dias atuais Tenda dos Milagres pode ser considerado um filme que aborda uma das questões mais polêmicas da sociedade brasileira: a miscigenação. Já na época do lançamento do filme críticas contundentes foram feitas ao filme. O conteúdo dos artigos, especialmente os elaborados por Jean Claude Bernardet<sup>476</sup>, enfatizam que a tese da miscigenação esteve sempre voltada a favor de uma política que obedecia como meta a “brancura” da sociedade brasileira, e esse processo só acontecia quando um branco casava-se ou vivia com uma negra, ou quando um negro se casava com uma branca, a busca em ambas as ações era clarear a “cor do povo brasileiro”. De maneira muito rigorosa, a idéia da anti-miscigenação é a de que se trata de “uma forma pacífica de exterminar os negros”.

<sup>475</sup> Cf. Jose Tavares de BARROS, op.cit. p.122.

<sup>476</sup> Cf. os artigos de Jean Claude BERNARDET: Tenda dos Milagres: a cultura é um fato político, publicado no jornal *Última Hora*, São Paulo, 08/02/1978; Estamos ficando brancos. *Última Hora*, São Paulo, 14/02/1978; Tenda dos Milagres: um convite à alienação. *Última Hora*. São Paulo, 16/03/1978.

Assim, o filme *Tenda dos Milagres* seria uma idéia desmobilizante da luta contra o racismo, e um convite à inanição diante dos conflitos raciais existentes no país.

De acordo com Jean Claude Bernardet<sup>477</sup>, os conflitos registrados no filme são solucionados de forma simplista e as ações encaminhadas dentro da narrativa de uma forma passiva com a convicção de que com o desenrolar da miscigenação entre as gerações de negros e brancos os conflitos raciais seriam reduzidos. Na opinião do crítico trata-se de um equívoco, pois a Bahia, e o país convivem e continuarão a conviver com um racismo igual aos dos séculos passados. Por outro lado, se observa que esse modelo de crítica tem uma abrangência muito mais ampla do que a que se detém exclusivamente nos elementos apresentados pelo filme, Bernardet universaliza os conceitos que abarca do universo do escritor Jorge Amado ao do cinema de Nelson Pereira dos Santos e acrescenta na sua análise os problemas raciais e do colonialismo cultural que se perpetuaram ao longo dos anos.

Por outro lado, na defesa do filme, a crítica americana Marsha Kinder diz que é bom lembrar que *Tenda dos Milagres* é um filme com viés voltado para o humanismo do seu personagem, além das perspectivas de uma política racial, embora o filme discuta, evidentemente, as ideologias das classes sociais e seus respectivos embates, ele consegue envolver o espectador emocionalmente e até certo ponto pode ser considerado um filme divertido com sátiras desmistificadoras da estrutura social brasileira, pois mistura os problemas raciais com política sexual, analisa o comportamento feminino e masculino diante da vitalidade do sexo que sempre aflorou no país, e particularmente na Bahia, vista como um espaço propício à liberdade sexual, sem as amarras do puritanismo que calçou grande parte do comportamento cultural em voga em determinados lugares. Essa forma de comportamento tanto está contida no romance de Jorge Amado quanto no filme de Nelson Pereira dos Santos<sup>478</sup>.

Dos choques ideológicos, da miscigenação, do encontro de valores, da mentira e da verdade, do preto e do branco: o filme de Nelson Pereira dos Santos desdobra-se em elementos contraditórios que tendem a despertar o espectador do seu comodismo. [...] este filme deve ser visto por todos e que Arcanjo é uma personalidade digna de ser admirada (embora seu mito inclua mentiras, distorções e omissões) [...] (Pedro) Arcanjo, (Fausto) Pena e (Nelson) Pereira dos Santos não são puristas e também nós espectadores, não somos – este é o ponto central. O filme celebra a miscigenação e as formas mistas como a melhor solução para o racismo, para democracia e para fazer filmes<sup>479</sup>.

<sup>477</sup> Jean Claude BERNARDET ainda discute sobre a ideologia do filme *Tenda dos Milagres* de Nelson Pereira dos Santos em *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

<sup>478</sup> Marsha KINDER. Tent of Miracles. In: *Film Coment*. USA, fevereiro/março de 1978, p.45-50. Apud Jose Tavares de BARROS. Op. Cit., p. 168.

<sup>479</sup> Id., Ibid.

# U

## de Utopia

O pensamento que presidiu a primeira fornada do chamado Cinema Novo não estava nem no cinema. Estava na grande tradição do pensamento brasileiro. Porque nós somos filhos dos literatos, dos escritores, dos romancistas, da Semana de Arte moderna, da literatura nordestina do romance dos anos 30. Nós somos filhos dessa gente, que procurou conscientizar essa relação.

Nelson Pereira dos Santos<sup>480</sup>

Essa riqueza cultural é uma herança enorme e partilhadíssima; ela não tem dono. Ela se perde nas origens dos tempos. A explicação que se pode encontrar para ela é mais uma visão antropológica do que uma visão ideológica, política. Pelo fato de ser partilhada, ela é individualizada. Cada um de nós é o mais lídimo representante dessa herança, o mais lídimo herdeiro de tudo isso, que foi construído e legado no decorrer dos tempos.

Nelson Pereira dos Santos<sup>481</sup>

Falar sobre a obra de Nelson Pereira dos Santos é entrar em acordo a utopia com a realidade.

Emanuel Cavalcanti<sup>482</sup>

A tradição nutre a criação, a criação nutre a tradição: música de Carlos Chávez e de Heitor Villa-Lobos, arquitetura de Oscar Niemeyer e de Luis Barragán, pintura de Orozco, Frida Kahlo, Portinari, Soto, cinema de Emilio Fernández e Nelson Pereira dos Santos.

Carlos Fuentes<sup>483</sup>

A Utopia tem a sua definição firmada em um complexo terreno devido à multiplicidade de aproximações que lhe são possíveis, como as políticas, literárias e sociológicas, sendo

<sup>480</sup> Depoimento a Giselle GUBERNIKOFF, em São Paulo 16/5/1979 e 5/2/1980 com a participação de Reinaldo Volpato e Guilherme Lisboa. In: Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit., p. 334.

<sup>481</sup> Id. Ibid. p. 340.

<sup>482</sup> Depoimento colhido em setembro de 2008.

<sup>483</sup> Carlos FUENTES. *Este é meu credo*. São Paulo: Rocco, 2006. Extraído de trechos disponibilizados em *Veja* on-line edição 1979– 25 de outubro de 2006.

recorrentemente empregada como uma constante da reflexão política em cada tempo e em cada país.

Norberto Bobbio ao tratar do conceito de utopia menciona que a sua mais célebre definição é a de Karl Mannheim (*Ideologia e utopia*, 1929), segundo a qual: “a mentalidade utópica pressupõe não somente estar em contradição com a realidade presente, mas também romper os liames da ordem presente”<sup>484</sup>.

Na leitura de Bobbio, feita a partir de Mannheim, a mentalidade utópica não traduz apenas o pensamento e muito menos a sua projeção sob a forma da fantasia, ou sonho para sonhar-se acordado, situacionalmente transcendente; é uma ideologia que se realiza na ação de grupos sociais. Nessa perspectiva, Nelson Pereira dos Santos traz as nítidas inscrições definidoras da utopia em seu pensamento e obra, pois de diferentes formas enfrentou a questão tomando-a não com o sentido de “lugar ideal”, “lugar feliz” ou “lugar inexistente”, mas como um lócus de conflagração da ordem social.

Não é desprovida de razão que em muitos momentos deste trabalho as colocações de Nelson Pereira dos Santos, no que diz respeito às suas referências e filiações, apontam para a literatura e para os pensadores que formularam a utopia da brasilidade.

Quando começa a operar a sua expressão fílmica, em meados dos anos 1950, tem fé na sua imaginação política e acredita que o mundo melhor, não é apenas pensável, mas possível. Assim, manifesta a preocupação em olhar de frente e de forma próxima os problemas brasileiros, direcionando o seu foco para o homem brasileiro empenhando-se em conhecer o país a partir das novas bases que o desenvolvimento kubitschekiano propiciava, voltando-se para a tradição cultural cumulativa que circunscreveu o espaço nacional e que era, ela mesma, campo e laboratório de invenção do ideário da constituição do ser brasileiro.

Pela proposta deste trabalho não se torna excessivo ressaltar que em todo o percurso de Nelson Pereira dos Santos a indagação “O que é ser brasileiro?” procura ser respondida, seja como militante político na fase estudantil, em que criou vínculos profundos e permanentes com os compromissos sociais, econômicos e políticos do país, seja como autor cinematográfico que procura enquadrar na sua lente o homem brasileiro na sua totalidade revelando os cadinhos mais recônditos da sua alma.

No contato com a pesquisa sobre a brasilidade e a formação do seu imaginário crítico na perspectiva revolucionária dos anos 1960, seguida de sua transformação e inserção institucional a partir dos anos 1970, toma-se com referência o passado e isso envolveria refletir com

---

<sup>484</sup> Karl MANNHEIM apud Norberto BOBBIO et al. *Dicionário de política*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986, p.1285.



mais acuidade sobre o fato de que a utopia da brasilidade que se reflete nas artes brasileiras é esquadrihada no Modernismo e teve dois temas de grande importância na história intelectual e cultural brasileira: a identidade nacional e a autonomia cultural.

A discussão é extensa e teve seu início por volta de 1870, aqui não se pretende repassar toda a tradição da discussão, mas pontuá-la para efeito de contextualização.

Para Ilana Seltzer Goldstein, os estudos de Ernest Renan, um dos pioneiros da investigação sobre as nações, já em 1822 denunciam um equívoco até então recorrente: definir uma nação pelo território, pela etnia, pela religião ou pela língua, pois as nações são territórios flutuantes em que podem coexistir várias línguas, várias etnias e vários credos. Segundo Renan, a nacionalidade continha um lado sentimental, um “princípio espiritual” e isso explicaria sua coesão:

[...] ter sofrido, ter celebrado, ter esperado junto, eis o que vale mais que fronteiras. [...] Uma nação é uma grande solidariedade, constituída pelo sentimento de sacrifícios que se fizeram e de outros que ainda se está disposto a fazer.<sup>485</sup>

Benedict Anderson<sup>486</sup>, em abordagem já citada neste trabalho, um século após os estudos de Ernest Renan tratou o nacionalismo em perspectiva antropológica, afirmando que o mesmo traz traços de semelhança com o parentesco e a religião. Assim como a religião, a nação como uma “comunidade política imaginada” teria o papel de apaziguar os sofrimentos humanos.

O historiador inglês Eric Hobsbawm<sup>487</sup> fortalece o pensamento contemporâneo sobre a questão ao afirmar que um dos elementos cruciais na criação e perpetuação das nações é a “invenção das tradições”, que consiste na aceitação tácita ou explícita de um conjunto de práticas reguladas por normas capazes de inculcar valores e comportamentos pela repetição.

Maria Isaura Pereira de Queiróz observa que a utilização de conceitos definidos no estrangeiro, geralmente no âmbito da civilização ocidental, para exprimir particularidades de sua realidade, quando não sofrem uma adaptação perfeita para representar essa realidade, teriam a tendência de se tornarem deslocados, anacrônicos - “idéias fora do lugar”<sup>488</sup>. Essa consi-

<sup>485</sup> Ernest RENAN apud Ilana Seltzer GOLDSTEIN. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003, p.34.

<sup>486</sup> Benedict ANDERSON. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>487</sup> Cf. Eric HOBBSAWM. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984 e *Nações e nacionalismo desde 1870: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

<sup>488</sup> A expressão “idéias fora do lugar” foi criada por Roberto Schwarz em artigo homônimo, em que tratava a obra de Machado de Assis, escrito no calor do debate em torno da questão da identidade nos anos 1970, publica-

deração é feita pela pesquisadora ao tratar dos conceitos de identidade cultural e identidade nacional, utilizados como sinônimos no Brasil, contrariamente ao que ocorre na Europa. A sinonímia indica as diferenças de definição dos conceitos por parte dos pesquisadores brasileiros e europeus:

Para os europeus, a identidade nacional une entre si coletividades culturais que podem ser patrimônios culturais muito diversos; a união é essencialmente política e se faz através de sentimentos comuns de adesão e de devotamento a uma sociedade global. Para os brasileiros, as duas concepções, de identidade cultural e de identidade nacional, se confundem. Em sua nação, todas as coletividades étnicas, todos os estratos sociais estão interligados por um patrimônio cultural semelhante e este fato compõe o nacional – algo que se exprime de forma concreta, independente de uma conscientização<sup>489</sup>.

À colocação da pesquisadora frente a nossa história, acrescenta-se o fato de que na condição brasileira o nacionalismo traz o emblema da ideologia<sup>490</sup>, no entanto algumas observações formais sobre o nacionalismo são pertinentes e por aproximação podem ser aplicadas. Neste sentido, o nacionalismo pressupõe uma representação única para acontecimentos simultâneos e paralelos e a nação é vinculada à idéia de progresso. Nesse particular, encontra simetria ao pensamento de Robert Nisbet, para quem:

A idéia de progresso acredita que a humanidade avançou do passado – a partir de alguma condição original de primitivismo, barbárie, ou até nulidade –, continua avançando agora e deverá ainda avançar no futuro que possa ser previsto. [...] É inseparável de um sentido do tempo que flui de forma linear<sup>491</sup>.

Essas formulações ajudam a projetar o futuro da nação na utopia progressista. O conceito de identidade nacional não só neutraliza tendências dispersivas e desagregadoras como efetiva-se como meio de legitimação do poder político. Nesse sentido Renato Ortiz irá afirmar:

---

do na revista Estudos Cepar, nº 3, do Centro de Análise e Planejamento, onde desconstrói o mito da originalidade da cultura brasileira.

<sup>489</sup> Maria Isaura Pereira de QUEIROZ. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. In: *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, vol. 1, nº 1, 1º semestre, 1989, p. 44.

<sup>490</sup> Cf. Marilena CHAUI. *Seminários*. Coleção: O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>491</sup> Robert NISBET. *História da idéia de progresso*. Brasília: UNB, 1985, p.17.

Falar em cultura brasileira é falar em relações de poder[...] na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se limitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima<sup>492</sup>.

É possível entender, então, que no Brasil a ideologia da identidade brasileira é disposta como autodefesa da elite para garantir a sua hegemonia e referência na discussão política do futuro do país. Dessa forma, as teorias racistas que vigoraram nos centros intelectuais do país de 1870 a 1930 partiram de uma perspectiva eurocêntrica e viam como motivo de inviabilidade do progresso fatores como raça e clima. Lilia Moritz Schwarcz, ao distinguir a “sciencia” que o País importa no final dos 1800, afirma: “O que aqui se consome são modelos evolucionistas e social-darwinistas originalmente popularizados enquanto justificativas teóricas de práticas imperialistas de dominação”<sup>493</sup>.

Raymundo Nina Rodrigues e Sylvio Romero entre outros, empreenderam grandes esforços para combinar conceitos racistas necessários para a manutenção do poder branco, eurocêntrico, com a percepção contraditória de que o país havia sido ocupado pelo outro. Preocupados em definir uma identidade cultural brasileira, ao se defrontarem com o patrimônio cultural próprio, adquiriam consciência da heterogeneidade dos traços culturais existentes no país, mas o faziam baseados em modelos de origem européia. A heterogeneidade compreendida nos complexos culturais aborígenes, nos de origem européia e nos de origem africana coexistiam, e os costumes e práticas aborígenes e africanos eram vistos como obstáculos que impediam o Brasil de um desenvolvimento tanto cultural como econômico, pois essa situação também embarçava a eficiência econômica, dificultando a conquista da glória e do esplendor disponibilizados pela civilização européia.

Nesses estudos, a concepção era a de que a identidade cultural seguia a maneira que seus realizadores julgavam ser a ocidental: partiam dos padrões ocidentais de raça e de estabilidade de sua sociedade<sup>494</sup> chegando ao entendimento de que nossas “crises e desequilíbrios” provinham das misturas raciais e culturais encontradas no país.

A questão fundamental em discussão, apesar de cada estudo apresentar pequenas variantes, era a da coexistência de elementos culturais de origem tão diversa sem se destruírem reciprocamente, de como constituir um conjunto homogêneo, e o que isso representava para o progresso tão necessário ao país. Esses cientistas tinham dificuldade de conceber o entendimento de que um dia a sociedade brasileira, apesar de suas diferenças étnicas, culturais e eco-

<sup>492</sup> Renato ORTIZ. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 8-9.

<sup>493</sup> Lilia Moritz SCHWARCZ. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.28.

<sup>494</sup> A presença do racismo nos estudos era forte, uma vez que na Europa essas teorias eram atuantes e o Conde de Gobineu, autor do “Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas, proclamava a superioridade da raça branca.

nômicas, pudesse vir a constituir um patrimônio cultural harmonioso que garantisse a pluralidade de seus traços e, ao darem esse sentido à questão, poderiam sustentar a crença de que esse estado de coerência seria uma condição para atingir o processo civilizatório.

O salto estabelecido no conceito de identidade no sentido de ser superada a noção de igualdade e semelhança pelo seu delineamento a partir da diferença será dado pelos modernistas, que irão fertilizar o terreno da identidade em um jogo de espelhos que encontrará rebatimento em diversas reflexões como a de Carlos Rodrigues Brandão, para quem:

As identidades são representações inevitavelmente marcadas pelo confronto com o outro [...] não apenas o produto inevitável da oposição por contraste, mas o próprio reconhecimento social da diferença<sup>495</sup>.

Será ainda Maria Isaura Pereira de Queiróz a observar que essa superação começou no início do século XX, datando essa mudança na ocasião da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, que promoveu uma reviravolta nas maneiras de ver da intelectualidade nacional. Nesse quadro destaca a importância de dois nomes que forjaram outra forma de pensar o problema da identidade nacional – Mário de Andrade e Oswald de Andrade – intelectuais que revigoraram todo o pensamento intelectual brasileiro da segunda década do século passado. O ideário conservador avivou, pelo movimento inverso, a inquietação dos modernistas que reagiram fortemente ao eurocentrismo, propondo a troca de referências até então estabelecidas.

Com a Semana de Arte de 1922, a heterogeneidade passou a ser considerada referência obrigatória do que constituía a identidade cultural nacional, demonstrando que a originalidade e a pujança da cultura brasileira provinham justamente da multiplicidade de suas raízes e de sua capacidade de misturá-las. Essa posição defendida pelos modernistas confrontava-se radicalmente ao que era proposto anteriormente pelos estudiosos que tomavam a homogeneização cultural como patamar necessário e única via para a construção de uma identidade nacional.

Os intelectuais modernistas faziam suas apostas na heterogeneidade como constitutiva da identidade. Nas suas composições e leituras da arte rejeitaram a mimese e dimensionaram o estatuto poético na direção de um tempo anterior inscrito fora da própria modernidade. Esse elemento inovador de pura inauguração é o original que reinventa o passado como mito

---

<sup>495</sup> Carlos Rodrigues BRANDÃO. *Identidade e etnia*. Construção da pessoa e resistência cultural. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.42.

de criação e origem. Ana Maria de M. Belluzo sintetiza assim o ineditismo da vanguarda modernista brasileira:

Da mesma forma pode nascer o símbolo no universo da representação artística. Tarsila imagina figuras da memória da terra. Oswald de Andrade procura o nome no dicionário tupi-guarani. Chama a figura mágica de Tarsila de Abaporu, “homem que come”. Está sendo inventado o Movimento Antropofágico<sup>496</sup>.

Recorrente também na reflexão sobre os elementos de constituição da identidade considerados pelo modernismo é a filiação de Oswald de Andrade ao ideário antropofágico, propondo um “indianismo” às avessas. Baseada na antropofagia ritual dos nossos índios a antropologia cultural de Oswald de Andrade tinha como proposta a seleção apurada em termos de cultura internacional, a fim de que fosse metabolizada em produtos próprios e originais e devolvidos ao mundo. Jorge Schwartz fazendo um balanço retrospectivo da trajetória de Oswald destaca a sua fidelidade à antropofagia:

Concebidos nos anos subseqüentes à Semana de 22, os princípios de sua maior utopia começarão a ser desenvolvidos inicialmente sob forma de manifestos: Pau Brasil e Antropofagia. O ideário dos anos 20 é retomado com vigor nos anos 40. Em seus textos filosóficos, Oswald de Andrade desenvolve a idéia do bárbaro tecnizado que possibilitaria a libertação do homem submetido ao jugo do patriarcado capitalista<sup>497</sup>.

Oswald de Andrade, até o fim de seus dias, perseguiu a utopia da redenção antropofágica e do retorno ao primitivo como via de libertação da América. Mário de Andrade assumiu a tarefa de contrapor o pensamento eurocêntrico comum às nossas elites ao desprezado passado nacional, reabilitando este pelo viés da multiplicidade das culturas populares. Desse modo, fez a revisão das grandes questões da época e, passo a passo, investiu na caminhada de “abrasileiramento do Brasil”.

Com a lente aberta numa angulação panorâmica, o modernista rechaçou a idealização e o recalque do passado nacional adotando como estratégia estética a inversão dos valores hierárquicos estabelecidos pelo cânone eurocêntrico, apontando tanto para o resgate da multiplicidade étnica e cultural nacional como para o vínculo que esta mantém com o pensamento universal não-eurocêntrico.

---

<sup>496</sup> Ana Maria de Moraes BELLUZO. Os surtos modernistas. In: *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990, p. 24.

<sup>497</sup> Jorge SCHWARTZ. *Vanguardas Latino-Americanas – Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/EDUSP/FAPESP, 1995, p. 168.

Ao operar a inversão dos valores e da hierarquia em circulação, o modernismo lançou luzes aos objetos culturais periféricos. O intelectual brasileiro, o artista brasileiro, deveria ocupar a cena, ser protagonista da sua história.

A década de 1930 assistiu à mudança efetuada no pensamento dos intelectuais, formuladores e produtores da cultura brasileira, que abandonaram os argumentos da interpretação do primeiro instante do modernismo, de orientação nitidamente cultural, passando a trilhar os caminhos de uma política universalista radical, nesse momento centrada no materialismo histórico, influenciada pela análise marxista adotada para a compreensão do processo histórico brasileiro.

Essa análise será usada tanto para a avaliação do passado nacional quanto para buscar a utopia, que deve acabar com os desequilíbrios econômicos e injustiças sociais no país e no mundo. A produção artística e cultural deixou de ser experiência inaugural do multiculturalismo, a serviço de uma ruptura e subversão estéticas, passando a vincular-se à crítica da estrutura econômica da sociedade. A inspiração foi dada pelo realismo oriundo dos congressos de literatura soviéticos.

A formulação de uma autêntica e vigorosa política que tratasse da identidade brasileira só seria possível nos anos 1930 se esta estivesse em favor da praxis marxista, através da denúncia do poder oligárquico que inibia as relações de classe do país. A estética de fundamento marxista aguçava o sentimento do intelectual e do artista para o espetáculo deplorável da realidade brasileira e as principais obras artísticas produzidas nesse período irão projetar o país pela lente do subdesenvolvimento.

Nesse quadro de formulação teórica o país era conduzido à fase urbano-intelectual no momento seguinte à Revolução de 1930, marco histórico que representou um:

[...] movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões [...] houve alargamento de participação [...] em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio<sup>498</sup>.

A revolução modernizadora – desencadeada em 1930 – transformava a face tradicionalmente rural do país, alterando-lhe não apenas a estrutura econômica, mas também as instituições sociais e políticas. No plano cultural ocorria uma notável efervescência: assimiladas as conquistas estéticas renovadoras buscava-se agora a discussão da realidade brasileira.

---

<sup>498</sup> Antonio CANDIDO. A revolução de 30 e a cultura, em *Novos Estudos*, n° 4, São Paulo: Cebrap, 1984, p. 1.

O estabelecimento das bases para o florescimento de uma cultura “genuinamente nacional” que redescobria o Brasil orientava os processos culturais deflagrados no período, favorecendo a dinamização que perpassava várias esferas da sociedade brasileira. A ânsia de reinterpretar o passado nacional e inventar o país nas suas possibilidades enquanto nação aparece com destacada evidência na cena literária conformando-se àquilo que Antonio Candido designou como “pré-consciência do subdesenvolvimento”, isto é, uma percepção do atraso e da miséria e que teve como canal mais forte de expressão o romance. O gênero literário normalmente voltado para a crônica do social tornou-se a espécie predileta de toda uma geração. A esse respeito Alfredo Bosi esclarece:

[...] os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevaleceria<sup>499</sup>.

Contudo, se a ficção se fez presente no período, com a exuberância dos talentos de José Lins do Rego, Erico Veríssimo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiróz, etc., em seu rastro se disseminou outro gênero: o ensaio. Este gênero visava dissecar e refletir aspectos da realidade brasileira de forma direta, sem a mediação dos instrumentos ficcionais. Um número expressivo de ensaios marca a década de 1930, sendo produzidos por jovens autores que intentavam abordagens renovadoras de nossos fenômenos históricos, econômicos, sociológicos, educacionais, étnicos, etc. É a década onde avultam obras, tais como *Casa-grande e senzala* (1933), de Gilberto Freire; *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda e *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior.

Cabe mencionar ainda que, neste período, intelectuais assumiram papéis qualificados e de poder na construção orgânica da sociedade, estimulando a criação e inserindo-se em diversas instituições. As representações profissionais também foram institucionalizadas:

Em 1930 foi fundada a Ordem dos Advogados do Brasil, em 1931 a academia de Medicina, em 1933 a Ordem de Engenheiros e Arquitetos. Em 1937 foram ainda criados o Serviço Nacional de Teatro (SNT) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), além do Instituto nacional do Livro (INL)<sup>500</sup>.

<sup>499</sup> Alfredo BOSI. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 438.

<sup>500</sup> Ilana Seltzer GOLDSTEIN. *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003, p. 47.

Dessa forma, ressalta-se que Getúlio Vargas enquanto esteve na Presidência da República (1930-1945), junto à edificação do Estado estimulou à atividade intelectual e atraiu a participação de expressiva camada da intelectualidade trazendo-a para perto de si:

Carlos Drummond de Andrade no Ministério da educação e Saúde, Lúcio Costa, Oscar Niemayer e Candido Portinari projetando e decorando para o governo; o crítico Augusto Meyer na chefia do instituto nacional do livro; Ribeiro Couto e Murilo Mendes no corpo diplomático; Manuel bandeira como membro consultivo do serviço do patrimônio Histórico e artístico Nacional (SPHAN), cuja primeira versão fora idealizada por Mário de Andrade<sup>501</sup>.

Há de se computar os graus de investimentos e apostas dos intelectuais na bolsa do Estado brasileiro. A crença dos intelectuais foi abalada com a entrada do país na Segunda guerra em 1942 e constituía-se um paradoxo combater o nazi-fascismo e apoiar um regime autoritário. Ao intelectual cabia, no entanto, a avaliação permanentemente sobre a atuação do governo e os movimentos em torno da política. Envolto numa atmosfera nacionalista, o Estado Novo traçou uma estratégia de apropriação do repertório cultural emergente em franco processo de legitimação elegendo símbolos nacionais oriundos desse processo e fixando-os no imaginário da nação.

O desenvolvimento dessa discussão conduz ao entendimento de que a utopia da brasilidade e a construção da nacionalidade é um projeto que tem sua inscrição entre os anos 1930 e 1950, não sendo por acaso que é neste período que a questão nacional se impõe no esplendor de toda a sua força. Concepções diferentes como as que sedimentavam o ISEB ou alicerçavam o Estado Novo, ocupavam campos diferenciados, mas tinham como ponto de partida a constatação de que era necessária a consolidação de uma realidade que ainda estava em processo no Brasil. Renato Ortiz reconhece ser o Estado o espaço no interior do qual se realizaria a integração da nação e esclarece sobre o papel do intelectual na sua relação com o Estado:

Os intelectuais, ao se voltarem para o Estado, seja para fortalecê-lo como o fizeram durante Vargas, seja para criticá-lo, como os isebianos, o reconhecem como espaço privilegiado por onde passa a questão cultural<sup>502</sup>.

---

<sup>501</sup> Id., *ibid.*

<sup>502</sup> Renato ORTIZ. *Op. Cit.*, p. 51.



O Brasil sai da era Vargas, propositora do desenvolvimento nacional com base na intervenção do Estado, e entra nos anos 1960 e início dos anos 1970<sup>503</sup> em um período em que o florescimento cultural e político na sociedade brasileira pode ser entendido como romântico revolucionário<sup>504</sup>. Essa hipótese é sustentada por Marcelo Ridenti em seu livro *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, em que argumenta:

o romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido anticapitalista prisioneiro do passado, gerador de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas revolucionário. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no homem camponês e no migrante favelado a trabalhar nas cidades<sup>505</sup>.

Este é o momento, como foi informado anteriormente, em que Nelson inicia o seu processo de realização fílmica, encarnando o papel romântico revolucionário sendo acolhido e acolhendo o Cinema Novo. É chegada à hora de assumir a herança dos pensadores, recorrentemente sublinhados pelo cineasta, que lhe deram esteio, pista e caminho luminoso a seguir. A absorção, as conexões e os desdobramentos de todo o pensamento e da experiência cultural, social e política vivenciada torna-se empreendimento necessário.

A formulação evocada pelo intelectual romântico revolucionário postula novas versões para as representações de brasilidade, não mais no sentido de justificar a ordem social existente, mas de questioná-la.

O Brasil não seria ainda o país da integração entre as raças; - o negro Espírito da Luz, não pode gravar seu samba, produz para outro compositor branco que se apropria e lucra com sua música; da harmonia e da felicidade do povo brasileiro, Eldorado, o país fictício de *Terra em transe* é o éden idealizado pelos conquistadores espanhóis e portugueses; sendo interditado pelo poder do latifúndio, em que Sinhá Vitória, Fabiano e seus dois meninos em sofrido desamparo procuram sinal de vida no solo rachado do sertão nordestino-, mas poderia

<sup>503</sup> Esse período já foi tratado em passagens anteriores desse trabalho, por isto está sendo, neste momento, abordado com mais brevidade.

<sup>504</sup> Marcelo Ridenti faz essa reflexão a partir da noção de “estrutura de sentimento” formulada por Raymond Williams, para o qual a estrutura do sentimento não se contrapõe a pensamento, mas procura dar conta “do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada”, sendo por isso uma hipótese cultural de relevância especial para a arte e a literatura. Cf. Raymond WILLIAMS. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p.134-135.

<sup>505</sup> Marcelo RIDENTI. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 25.

vir a sê-lo como conseqüência da revolução por chegar, que Glauber anunciava em tom de profecia “o sertão vai virar mar, e o mar virar sertão”.

O que estava implícito no ideário do intelectual brasileiro no início dos anos 1960 era a ação transformadora que levaria à construção de uma sociedade com base em novos arranjos. Retomando o pensamento de Marcelo Ridenti, observa-se que:

Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse *homem novo* estava paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade capitalista<sup>506</sup>.

Procurava-se uma via que garantisse a modernização que não implicasse em adesão ao fetichismo reducionista da mercadoria e do dinheiro, facilitada pela incipiência do mercado consumidor. Renato Ortiz assevera:

A relação entre cultura e política se expressava como complementariedade nos anos 50 e até meados de 60, porque vivíamos um clima de utopia política no interior de uma sociedade de mercado incipiente<sup>507</sup>

A questão da identidade nacional e política do povo brasileiro estava recolocada, movimentos anteriormente em ordens distintas, alinhavam-se. Procurava-se, simultaneamente, recuperar as raízes da cultura e romper com o subdesenvolvimento crônico da sociedade brasileira. Tal opção encontra amparo no seio da esquerda. Assim a remissão ao passado não se separava das utopias de construção do futuro inscritas no horizonte do socialismo. Naquele contexto brasileiro levar o povo em conta não implicava em criar utopias anticapitalistas de cunho passadista, mas progressista; resultava na aparente contradição de se voltar para o passado, onde estavam fincadas as raízes populares nacionais, para projetar as bases do construto do futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao se consolidar, poderia implodir as fronteiras opressoras do capitalismo.

Nelson Pereira dos Santos confirmando a vocação de afirmar na sua obra a idéia de uma consciência nacional apresenta a nação a partir de elementos catalisadores da ampla utopia do seu povo, empenhando-se na missão de estender e socializar os sentidos de nação e de povo. Para tanto usa de vários recursos em que opera atualizações permanentes, já apontados

<sup>506</sup> Marcelo RIDENTI. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. In: *Tempo Social* - Revista de Sociologia da USP, v.17, nº1, p. 84.

<sup>507</sup> Renato ORTIZ. Op. Cit., p. 164.

ao tratarmos do cotejamento da sua obra. Esses recursos qualificam a sua diversidade e fazem com que a sua narrativa dialogue com o destino do país em momentos de realismo cortante, de pessimismo desconcertante, de ironia apurada, de alegoria poética, de total liberdade, de experimentação e pedagogia necessárias. Suas imagens, nos vários tempos do seu exercício, procuram revelar um modo de vida apartado do processo de colonização sofrido pela cultura brasileira e o faz através das suas representações. As crenças, os hábitos e jeitos que compõem o mosaico multifacetado da cultura do homem brasileiro são tecidos como fontes irradiadoras de utopia porque possuem como virtualidade a recusa ao modelo que a asfixia. Atento às análises e mudanças no seio da cultura e da sociedade brasileira contemporânea, advindas da emergência da indústria cultural, que reorienta a discussão na sua relação povo-nação, dando à noção outra abrangência, Nelson prossegue, como vimos em diversos momentos deste trabalho, atualizando suas informações sobre a sociedade brasileira, formulando pensamentos e estabelecendo estratégias que imprimem na sua narrativa a essência do que para ele é permanente: a utopia de um futuro em que o projeto do Brasil oficial se substancie no projeto do Brasil real.



## de Vida

A vida de um fazedor de filmes é sempre, também, um filme.

Helena Salem<sup>508</sup>

[Ao pensar num filme] eu fico totalmente livre e escrevo à vontade. [Para] fazer um roteiro, você tem que imaginar a cena por completo. O ambiente, quem estará na cena, o que vai acontecer. Tenho que descrever já pensando na coisa concreta. Penso no tipo de móvel. Depois é que vem o diálogo. Mas na hora de escrever, tenho que ter tudo pronto na cabeça. Então, gosto de trabalhar na rede, de olhos fechados. A minha esposa é quem vem me perguntar: vem cá, não vai trabalhar hoje, não? E eu digo: mas já estou trabalhando!

Nelson Pereira dos Santos<sup>509</sup>

Olha, não vou negar: tenho uma grande inveja da juventude. Gostaria de ter hoje, por exemplo, 50 anos... Mas estou feliz: faço cinema, tenho amigos, estou bem casado, não fiquei amargo nem ressentido com as adversidades da vida. Estou aí. É um privilégio estar vivo. Celebro a vida todos os dias.

Nelson Pereira dos Santos<sup>510</sup>

Isso é indiscutível. Ninguém pode negar que essa celebração cotidiana da vida esteve presente em todos os momentos, até aqui vividos intensamente por Nelson Pereira dos Santos. Sejam naqueles de grande alegria, sejam naqueles em que a tristeza e as decepções vieram lembrar-lhe que também fazem parte do jogo, Nelson soube sempre fazer prevalecer o que realmente contava naquele instante, o que de fato valia a pena preservar, inclusive ao roteirizar e dirigir seus filmes, fazendo com que refletissem invariável e teimosamente a idéia que trazia em mente.

Nelson Pereira dos Santos exerce, e sempre exerceu como gosta de frisar, com total liberdade, a sua autonomia autoral. É um dos poucos cineastas que conseguiu manter uma

<sup>508</sup> Helena SALEM. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p.13.

<sup>509</sup> Depoimento. Disponível em: <<http://ego.globo.com/ENT/Entrevista/0,,ENN90-5279,00-NELSON+PEREIRA+DOS+SANTOS.html>>. Acesso em: 08/01/2008.

<sup>510</sup> Depoimento de Nelson Pereira dos Santos a Penha ROCHA. Um cineasta imortal. In: *Revista Pesquisa Fapesp*, edição impressa 122, p. 6, abril 2006.

coerência inatacável ao longo de toda sua carreira, investigando o mundo à sua volta. Quem sabe se não foi mergulhando nesse inesgotável manancial disponibilizado pela vida que o gosto pela celebração entranhou-se indelével e definitivamente em sua personalidade?

É bem verdade que a formação recebida desde a infância tem um peso nada desprezível na determinação de sua maneira de fazer filmes. O ensinamento dos valores, sobretudo éticos, recebido, aliada a uma “liberdade” estética e consciência política, adquiridas, moldaram, assim como o ideal modernista e a literatura, sua forma de compreender e interpretar o Brasil.

[...] todos esses autores chamavam atenção para o que significa ser brasileiro. Evidentemente, isso não foi tudo na minha formação intelectual. Eu vivi a juventude muito esperançosa, a juventude do pós-guerra. Acabava a guerra, chegava ao fim o fascismo no mundo, terminava o Estado Novo no Brasil... Diante desse cenário, o pensamento tinha espaço. E a presença dos partidos marxistas apontava um caminho bem luminoso... Então, aquele era o momento de se perguntar. Era o momento de tirarmos da cabeça todas as dúvidas que tínhamos. [...] Eu acabei despertando essa curiosidade pela vida brasileira.<sup>511</sup>

A década de 1920 em que Nelson nasce reacende por todo o mundo, após as ocorrências traumáticas da primeira Guerra Mundial, a vontade de construir sobre bases mais sólidas uma sociedade mais livre, criativa e renovadora. Acendem-se por toda parte as luzes de novas mentalidades.

No Brasil, a década começa com o nascimento de João Cabral de Melo Neto. Dois anos depois, em 1922, ocorre a Semana de Arte Moderna. Em 1928, vários eventos marcarão a história cultural do país: é fundada a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira; Tarsila do Amaral pinta o *Abaporu* e, junto com Oswald de Andrade e Raul Bopp, lança o Movimento Antropofágico; Mário de Andrade publica *Macunaíma*; Cassiano Ricardo lança *Martim Cererê*; e Heitor Villa-Lobos, o *Choro nº. 11 para Piano e Orquestra*.

A 14 de maio nascia Ernesto Che Guevara e no dia 22 de outubro de 1928 vem ao mundo Nelson Pereira dos Santos que poderia hoje ser – como queria sua mãe – Marco Antônio dos Santos.

---

<sup>511</sup> Rodrigo FONSECA. Meu Compadre Cinema – sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos. *Cadernos Cine Academia* nº 6: Brasília, 2005 p. 17/18.

Prevaleceu a vontade de seu pai que se encantara com um filme mudo, cujo personagem principal era o Almirante Nelson, o intrépido marinheiro inglês que derrotou a esquadra francesa de Napoleão em Trafalgar.<sup>512</sup>

Os eventos referentes ao modernismo, descritos hoje como fundamentais para a formação do pensamento cultural do país fazem, entretanto, parecer ter tido grande participação popular ou ampla repercussão entre a população, mas na verdade, estavam restritos a uma minoria e tinham um alcance muito pouco abrangente. Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 2006, Nelson esclarece esse fato, afirmando que:

Os modernistas, que tanto buscavam assimilar a linguagem cinematográfica, desconheciam o cinema feito no Brasil ou, antes, o desprezavam. Mário de Andrade, cinéfilo, era vítima de escárnio por parte dos amigos, porque, ávido de cinema, assistia também aos poucos filmes brasileiros que surgiam esporadicamente. Por sua vez, os cineastas brasileiros importantes, como Mário Peixoto e Humberto Mauro, nunca ouviram falar da Semana de Arte Moderna nem do Movimento Modernista. Humberto Mauro, por exemplo, vivia em Cataguazes, na mesma cidade onde repercutiu o modernismo na obra e na atuação de Rosário Fusco com a revista “*Verde*” e, no entanto, encontrava-se distanciado do movimento, ignorando-o e ignorado por ele<sup>513</sup>.

Os pais<sup>514</sup> de Nelson, todos os domingos, levavam a família inteira ao Cine Teatro Colombo, no Brás, onde passavam as tardes em meio a seus heróis, assistindo aos seriados, documentários, comédias e dramas, quase sempre americanos. Nelson também estava presente, ainda que no colo da mãe.

E o próprio Nelson é quem reforça o quadro que conseguimos vislumbrar, ao imaginar aquela família inteira atravessando a rua para comprar ingressos no cinema em frente à alfaiataria de seu Antonio, onde passavam horas, envolvidos na poalha do cinema.

Esse contato precoce e contínuo com a sala de projeção foi determinante na vida de Nelson, que desde cedo passou a compreender a importância da arte cinematográfica, a qual entraria definitivamente em sua vida.

Durante toda a década de 1930 e início da década de 1940, período correspondente a sua infância e pré-adolescência, a maioria da pequena quantidade de filmes nacionais exibi-

<sup>512</sup> Cícero Sandroni em discurso de recepção a Nelson Pereira dos Santos, quando de sua posse na Academia Brasileira de Letras em 2007.

<sup>513</sup> Além de Humberto Mauro, que não teve nenhum envolvimento com o movimento modernista, Nelson faz referência principalmente, ao filme *Limite* de Mário Peixoto, que a imprensa da época insistiu em associar ao movimento modernista, mas que estava muito distante das idéias que os paulistas, que encabeçavam esse movimento, perseguiam.

<sup>514</sup> A mãe de Nelson, Angelina Binari dos Santos era natural de Caçapava, interior de São Paulo, e seus pais eram imigrantes italianos da região de Veneto. O pai, Antonio Pereira dos Santos, era alfaiate de profissão e havia nascido na cidade de Vargem Grande do Sul, São Paulo. Adquiriu, anos depois, algumas ações da Companhia de Petróleo fundada por Monteiro Lobato e da Companhia Americana de Filmes, a qual chegou a construir um estúdio ao lado do Aeroporto de Congonhas.

dos, foi produzida pela Cinédia, no Rio de Janeiro, companhia cinematográfica inaugurada em 1930 por Adhemar Gonzaga. *Lábios sem beijo*, de Humberto Mauro, é o primeiro filme produzido pela Cinédia no ano de sua fundação. Três anos depois, em 1933, o mesmo Humberto Mauro faria *Ganga Bruta*, também na Cinédia, que se transformaria num clássico do cinema brasileiro. Era muito difícil para os filmes brasileiros conseguir atrair público suficiente para fazer frente ao mercado dominado e saturado pela produção americana que, pretendendo exercer ao máximo sua hegemonia e funcionar mercadologicamente, havia adotado a estratégia de impor seus filmes no mundo inteiro:

Em fevereiro de 1911 chegava ao Brasil uma embaixada de capitalistas vinda dos Estados Unidos com a missão de sondar os nossos mercados e verificar suas possibilidades quanto ao emprego de capital. A economia dos Estados Unidos, em expansão, voltava os olhos ávidos para os países industrialmente pouco desenvolvidos na América Latina – e o tradicional liberalismo brasileiro receberia os americanos de braços abertos<sup>515</sup>.

Essa ação expansionista refletiu diretamente no desenvolvimento do nosso cinema - recém saído do que se convencionou chamar “bela época do cinema brasileiro<sup>516</sup>” - que viu suas telas serem majoritariamente ocupadas pelo produto estrangeiro, contribuindo para a marginalização do nosso cinema, que não conseguiu sustentar seu desenvolvimento. Por volta de 1920, e nos anos que se seguiram, há indícios de progresso. Ocorrem sinais de vitalidade na produção do Rio de Janeiro e São Paulo, eclodindo os Ciclos Regionais, ou “surto regionais” como prefere Alex Vianny<sup>517</sup>, nos mais variados pontos do país. Paulo Emílio Sales Gomes relata esse progresso e o efeito de seu surgimento tardio:

Paulatinamente, esses diversos grupos estabelecem contato através de jornalistas do Rio e de São Paulo que se interessam de forma militante por nossos filmes, delineando-se assim, pela primeira vez, uma consciência cinematográfica nacional. Um ou outro diretor consegue trabalhar com certa continuidade. Há uma progressão orgânica de filme para filme e surgem obras que atestam um incontestável domínio da linguagem e expressão estilística. Em torno de 1930, nasceram os clássicos do cinema mudo brasileiro e houve uma incursão válida na vanguarda mais ou menos hermética. Era tarde, porém. Quando o nosso cinema mudo alcança essa relativa plenitude, o filme falado já está vitorioso em toda parte<sup>518</sup>.

---

<sup>515</sup> Carlos Roberto de SOUZA. *Nossa Aventura na Tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem à Central do Brasil*. São Paulo: Cultura editores associados, 1988, p. 64.

<sup>516</sup> Período de euforia da produção cinematográfica que ocorreu entre 1908 a 1911, basicamente entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

<sup>517</sup> Alex VIANY. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra: Embrafilme, 1987.

<sup>518</sup> Paulo Emílio Sales GOMES. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p.31.

A chegada do cinema falado abre um novo processo, “um longo e penoso reinício”. Entre os anos de 1930 e 1940 a produção se concentra no Rio de Janeiro, onde são criadas as condições mais favoráveis ao seu desenvolvimento.

Em 1937, pouco antes da Segunda Guerra Mundial passar a ser o foco dos interesses nacionais e da atenção de todos, a Cinédia ainda conseguiu produzir *Samba da vida*, um filme de Lulu de Barros que alcançou relativo sucesso de bilheteria, diferentemente da maioria que, no máximo, conseguia apenas cobrir as despesas. Entretanto, com o início da Guerra, a Cinédia não consegue mais produzir. Praticamente todo o material, principalmente os rolos de filme virgem e equipamentos usados por ela, que vinham de fora, só podem agora ser importados sob severas condições e preços elevadíssimos. Apesar disso, uma outra empresa cinematográfica é aberta no Rio em 1941. Trata-se da Atlântida, que inaugura sua produção em 1943 com o longa-metragem *O moleque Tião*, com roteiro de Alinor Azevedo e dirigido por José Carlos Burle, baseado na vida de Sebastião Prata, o ator Grande Otelo.

No jornal carioca *A Manhã*, o poeta Vinícius de Moraes inicia em 1942 um debate sobre a importância de se desenvolver um cinema nacional, ao mesmo tempo em que a revista *A Scena Muda* defende a criação imediata de um cinema genuinamente brasileiro.

Tem início com a Atlântida, em 1943, as chanchadas, um tipo de filme que iria enfatizar como ponto central de construção dos roteiros, a caricatura social, o humor fácil, a improvisação.

Nelson Pereira dos Santos esclarece sobre a sua relação inicial com o cinema brasileiro:

Eu não tinha nenhuma ligação com o cinema brasileiro, nenhuma ligação histórica. Eu tinha a ver com o cinema como linguagem, numa relação cine-clube, cinemateca, e tinha a ver, num outro plano, com a história do Brasil. Mas a história do Brasil colocada em termos sociológicos, antropológicos, políticos. Não era a história do Brasil de Cartier (sic). Eu tinha duas escolaridades, a do cinema como linguagem e a da nossa realidade social, numa perspectiva histórica<sup>519</sup>.

É nesse contexto histórico/cultural que se desenvolve e passa da adolescência à vida adulta, Nelson Pereira dos Santos, agora um cinéfilo contumaz, que assiste ao máximo de filmes a que tem acesso, com uma paixão que nem mesmo a literatura, que adora, consegue superar.

---

<sup>519</sup> Depoimento a Gisele GUBERNIKOFF. São Paulo, em 16 de maio de 1979 e 5 de fevereiro de 1980 p. 333.



Conhece Laurita Sant’Ana, então com 15 anos de idade e que viria, 5 anos depois, a ser sua primeira companheira e mãe de três de seus filhos: Nelson, Ney e Márcia. O quarto filho, Diogo, nasceria alguns anos depois, em 1972, de uma outra relação. Morando em ruas contíguas, estudando no mesmo Colégio e pegando o mesmo bonde, era quase inevitável a aproximação entre Nelson e Laurita, que se tornava mais estreita à medida que descobriam afinidades e partilhavam interesses. Os olhares trocados no bonde logo se transformaram em namoro e depois em paixão. Laurita era a companheira inseparável de todos os momentos; os bons e os ruins. Gostavam de dançar, ouvir música, liam os mesmos livros, conversavam sobre tudo, inclusive, é claro, sobre política. Diferente do pai de Nelson, que era maçom e anti-comunista, a mãe de Laurita, Ana Andrade, era uma ativa militante comunista.

O início da militância de Nelson foi decerto influenciado pela proximidade de Laurita e sua mãe, mas principalmente, pela excelente formação intelectual e cultural que o Colégio do Estado propiciava - e onde o PC era bastante atuante - e pela popularidade que a esquerda alcançou no mundo por ter sido, no final da Guerra, peça chave na vitória dos soviéticos sobre os nazistas e através da heróica resistência - dos *maquis* na França e dos *partigiani* na Itália - ao fascismo. Em 1946, Nelson é surpreendido pela polícia pixando muros com propaganda em favor da Constituinte, e é preso. Mais tarde, já na Faculdade de Direito, continua a participar de todas as atividades políticas e manifestações que se espalham por todo o país, defendendo idéias e princípios, como a palavra de ordem “O petróleo é nosso” dos comunistas, e a Campanha pela Paz, esta de caráter internacional, e que se levantava contra o recrudescimento da guerra fria e o perigo latente de uma guerra sem precedentes, desta vez com armas atômicas. A Faculdade de Direito, situada no Largo de São Francisco, exercia entre os jovens estudantes uma especial atração por tradicionalmente abrigar um espírito libertário que os seduzia. Para Nelson, o significado de fazer parte daquele ambiente ia além desse fato, como ele mesmo explica:

O projeto de ingressar na Faculdade continha também uma motivação pessoal e, por isso, predominante. Desde menino freqüentava a Faculdade porque o meu padrinho de batismo, José Epaminondas de Oliveira, era o porteiro das Arcadas e seu filho, Joaquim de Oliveira, bedel da Casa. Sempre que me dirigia ao Centro da cidade, passava pelo largo de São Francisco para pedir a benção ao padrinho. De sua sala, bem à entrada do prédio, podia enquadrar, no alto de uma coluna, as placas que homenageiam até hoje três ex-alunos: Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Castro Alves. Desde então, sentia-me motivado para seguir um caminho na vida que, mesmo sem saber ainda qual seria, tinha a certeza de que começaria ali, sob as Arcadas<sup>520</sup>.

<sup>520</sup> Discurso proferido na ocasião de sua posse na Academia Brasileira de Letras, 2006.

Iniciando o jornalismo, que exerceu em paralelo à atividade cinematográfica e fonte de receita em momentos em que fazer cinema era uma impossibilidade, edita uma seção literária no jornalzinho comunista da Faculdade e redige críticas de cinema para o *Hoje*, que era o Diário do Partido:

Tinha uma coluna de crítica, editada duas ou três vezes por semana, que era mais um *review* dos filmes que qualquer coisa [...] e eu era tão parcial que não vinguei no cargo. Evidentemente, pelo espírito da época, filme americano era algo para se esculhambar. Aí, aparece o anúncio de um filme brasileiro. Era “Estrela da Manhã”, com fotografia de Ruy Santos, roteiro de Jorge Amado e música de Dorival Caymmi. Lembro que escrevi: “esse filme vai inaugurar uma nova etapa no cinema brasileiro...” O curioso é que escrevi sem ter visto o filme. O que choveu de carta na redação, depois do meu texto não foi brincadeira. [...] Na realidade, filmes como aquele alimentaram de esperança a cabeça da minha geração. Já estava de cabeça feita pelo neorealismo, pelos clubes de cinema, o Cineclube de São Paulo, a experiência da Vera Cruz. Depois escrevi sobre cinema na revista Fundamento, que era do Partido. Dessa época tenho até vergonha, uma vez que eu ataquei o primeiro filme da Vera Cruz que vi. Mas nessa época as coisas eram mais inflamadas. Havia mais ligação com a crítica. Ela era levada mais a sério. Mais ainda a opinião dos críticos italianos e franceses. A Itália possuía algumas das melhores revistas de cinema do mundo, entre as quais a Cinema Nuovo, que fazia a cabeça da gente. Do lado americano, a minha formação era o Alex Vianny e a leitura do John Howard Lawson. O livro dele sobre roteiro era muito bom! E, é claro, todo mundo tinha debaixo do sovaco o Eisenstein. Tínhamos que ler em espanhol, pois não havia tradução para o português. Havia ainda um outro livro pertinente, também de um russo, chamado Lev Kuleshov. Era o “Tratado de la Realización Cinematografica”, uma leitura obrigatória<sup>521</sup>.

Casa-se com Laurita em 1949. Para pagar as contas, começa a trabalhar em jornais e faz seu primeiro contato com o cinema ao realizar o documentário, *Juventude*, um 16 mm, encomendado pelo Partido Comunista. Em 1950 nasce seu primeiro filho, Nelsinho.

A década de 1940 foi especialmente importante na formação e solidificação do arcabouço intelectual de Nelson. É ele mesmo quem descreve de forma sintética os acontecimentos desse período:

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

---

<sup>521</sup> Rodrigo FONSECA. Meu Compadre Cinema – sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos. *Cadernos Cine Academia* nº 6: Brasília, 2005 p. 23/24.

turo. E, no mundo, acabavam para sempre – dizia-se – o fascismo e o nazismo.

[...] No colégio, nossa célula da Juventude Comunista, que, em homenagem a Frei Caneca, recebia seu nome, promovia reuniões mais culturais que políticas, principalmente de celebração cultural da história do Brasil – daí o Frei Caneca ser nosso patrono. Para dizer a verdade, ingressei na Juventude Comunista porque, naquele tempo, ser jovem e não ser comunista é o mesmo que, hoje, ser jovem e não fumar maconha: corre-se o risco de ser discriminado. Os pais não gostavam, é claro. Tinham medo, pois já sabiam o que tinha acontecido com os comunistas em 1935<sup>522</sup>.

Em 1946, um grupo de cinéfilos e cineastas – entre os quais, Almeida Salles, Lourival Gomes, Benedito Duarte e Paulo Emílio Salles Gomes – funda um Clube de Cinema em São Paulo, o Cineclubes São Paulo, para discutir, fazer críticas e desenvolver o pensamento estético em torno da cinematografia no Brasil. Um ano depois, em 1947, Assis Chateaubriand inaugura o Museu de Arte de São Paulo (MASP). O industrial Francisco Matarazzo Sobrinho em 1949 funda o Museu de Arte Moderna (MAM) e convida a diretoria do Cineclubes São Paulo para assumir o departamento de cinema do Museu. Matarazzo faria parte também do grupo de criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e participaria ativamente na criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ainda em 1949.

Em 1951, Nelson dá início à sua carreira como profissional do cinema, quando Rodolfo Nanni o convida para ser assistente de direção em *O Saci*, filme que teve locação em Ribeirão Bonito, interior de São Paulo. Após finalizar o filme de Nanni, Nelson está com as ferramentas necessárias para entrar de vez no mundo do cinema.

Vai morar – no início sem a família – no Rio de Janeiro, para fazer *Agulha no palheiro*, como assistente de direção de Alex Vianny, por indicação de Rui Santos, o grande cineasta do Partido Comunista, que de início o havia convidado a trabalhar em Angra dos Reis, num filme chamado *Aglaiá*, que não chegou a ser finalizado.

Nelson estava morando em Santa Tereza, no apartamento de seu amigo Otávio Araújo, onde Laurita, grávida pela segunda vez, vinha regularmente de São Paulo passar alguns dias com ele.

Em 1953 finaliza roteiro de *Rio, 40 graus*. Laurita foi para São Paulo se preparar para o nascimento de Ney, o segundo filho de Nelson, enquanto este reunia a equipe que iria fazer *Rio, 40 graus*. Em 1956, Nelson se afasta do Partido Comunista - durante todo o período do regime militar será, entretanto, sempre tratado como membro ativo - após uma viagem que faz à Tchecoslováquia, para apresentar *Rio 40 graus*, no festival internacional de Karlovy

---

<sup>522</sup> Entrevista para *Estudos Avançados* 21 (59), 2007.

Vary, onde o filme recebe o Prêmio ao Talento Jovem. Em seguida o jornal O Estado de São Paulo lhe concede o Prêmio Saci. Conquista também o Prêmio Governador do Estado de São Paulo de melhor roteiro e ainda os prêmios de melhor roteiro e direção no Festival do Distrito Federal.

Em 1958, *Rio, Zona Norte* estreou sem a mesma repercussão do filme anterior mas mesmo assim recebeu o prêmio de melhor direção do Festival de Cinema do Distrito Federal. Em 1964, *Vidas Secas* é exibido em Cannes e recebe o Prix des Cinémas d'Art, o Prix Du Meilleur Film pour la Jeunesse, além do Prix de l'Office Catholique du Cinéma. *Vidas Secas* está posicionado como um dos cinco melhores filmes da história do cinema brasileiro. O Cinema Novo vivia então seu apogeu, e Nelson mantém uma relação particular com todas as vertentes do movimento:

Porque ele precede, influencia, participa como um dos principais formuladores, ou catalisadores, e ao mesmo tempo passa ao largo do Cinema Novo. Ele é e não é do movimento. Porque, efetivamente, NPS é sobretudo ele mesmo, corre em faixa própria, desenvolvendo coerentemente uma trajetória iniciada anos antes, com uma dinâmica interna muito particular<sup>523</sup>.

Leon Hirszman comenta a atuação de Nelson junto ao grupo:

Ele tinha a tranqüilidade e a confiança de resolver [os problemas] na hora. Isso tudo foi um valor que frutificou na época da resistência. Pra mim, o Nelson significou isso: um mestre, grande mestre do cinema<sup>524</sup>.

Referindo-se a essa característica, Cacá Diegues reconhece que:

O Nelson tem uma extraordinária habilidade política de somar os pedaços, juntar pessoas diferentes. Mas você nunca fica sabendo direito o que ele pensa. Naquela época, ele estava sempre falando em nome de todos nós, para nós mesmos. Como se estivesse traduzindo nosso caótico pensamento, às vezes divergente, contraditório. Tinha também essa coisa prática dele, de fazer tudo em função de um determinado objetivo, o sentimento de que era preciso fundar um cinema moderno no Brasil<sup>525</sup>.

Nelson é assim: ao mesmo tempo em que não abre mão daquilo que acredita ser o caminho certo das coisas, ele consegue de forma tranqüila, mas impositiva, impedir que fatores externos à sua vontade interfiram no seu processo criativo. E é novamente Cacá Diegues

<sup>523</sup> Helena SALEM. *Nelson Pereira dos Santos: O sonho possível do cinema brasileiro*. Op. Cit., p.160.

<sup>524</sup> Id. Ibid., p. 185.

<sup>525</sup> Ibid.

quem confirma esse lado “domesticado” da tenacidade e vontade férrea presentes na personalidade de Nelson.

Uma coisa é a extrema paciência dele. Mas, embora muitos o vejam como uma pessoa cândida, acho que o Nelson é também de uma violência terrível. Ele controla a violência com a paciência. Isso aliás, está nos filmes dele. São de uma grande violência, subjacente a toda poesia, ao humanismo próprio de sua formação. Sempre essa contradição. [...] Eu quis muito, mas nunca consegui ter uma intimidade maior com o Nelson. Não sei se algum de nós conseguiu, talvez o Barreto. Mas, na minha geração de cinema, aconteceu uma coisa muito bonita. A gente tinha cineastas preferidos no exterior, o Glauber adorava o Eisenstein, o Paulo César Saraceni o Rossellini, o Walter Lima Jr. o John Ford. Mas ídolo, realmente, era o Nelson<sup>526</sup>.

Em 1962, uma nova celebração: o nascimento de Márcia, primeira e única filha mulher, caçula dos seus três filhos com Laurita. Sua relação com os filhos foi definida pela intensidade afetiva. Ney, seu filho do meio, em depoimento que faz a Salem declara:

Os filhos são que nem filmes para ele. Tudo que ele faz é que tem importância. E ele sempre foi muito carinhoso pra gente [...] era presente em qualidade, não em quantidade. A presença física era muito difícil, mas tínhamos passagens inesquecíveis com ele. Em qualidade, era impressionante. Por exemplo: Quando a gente era criança, lá em Niterói, eu e meu irmão juntávamos os amigos, comprávamos latas de salsichas, e íamos com meu pai de bicicleta pra praia de Adão e Eva [...] Ele ia na frente comandando a tropa. A gente subia, descia a ladeira, chegávamos lá fritávamos as salsichas, ele foi escoteiro, então ia ensinando as coisas. Pra nós era uma aventura mesmo, maravilhosa, excitante [...] estávamos descobrindo o mundo! No entanto, férias ele nunca tirou. Acho que não. O cinema é realmente tudo pra ele, não tem outra coisa. [...] lembro de uma vez [...] que ele pegou nós três para brincar com o visor que havia lá em casa [...] Ele começou a mostrar pra gente as diferenças da lente do visor [...] A Márcia subia e descia a escada e, a cada momento, a gente deixava a luz de cima acesa, ou a de baixo, íamos alternando a iluminação da descida dela, olhando sempre com uma mesma lente. Então ele falou: Isso que é cinema. Estão vendo, conforme a iluminação você dá o clima<sup>527</sup>.

Em meio à turbulência gerada pela mudança de rota na vida brasileira advinda com o regime militar e com o seu recrudescimento, Nelson viaja para os Estados Unidos onde fica dois meses, a convite do Departamento de Estado Americano, visitando estúdios cinematográficos, escolas de comunicação, emissoras de televisão e diversas universidades. Aproveita sua estadia para preparar também uma grande mostra do cinema brasileiro a ser realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque no ano seguinte. Em dezembro de 1968 o regime ditato-

<sup>526</sup> Ibid., p.187.

<sup>527</sup> Ibid., p.158-159.

rial instaura o AI-5, suspendendo os direitos individuais. Nelson estreia *Fome de Amor* com Leila Diniz no papel principal e recebe o prêmio de melhor diretor no Festival de Brasília. Dirige mais um curta-metragem, antes de se auto-exilar em Parati junto com sua equipe, onde os filmes: *Azyllo Muito Louco*, *Como era gostoso o meu francês* – o filme mais interessante dessa década –, e *Quem é Beta?*, filme que viria a ser o último dos três rodados em Parati em 1972, no mesmo ano em que nasce Diogo, o filho temporão de Nelson.

*Como era gostoso o meu francês* é premiado no Festival de Cannes, e na volta ao Brasil em 1973, Nelson começa a trabalhar em seu novo projeto, *O Amuleto de Ogum*, que seria laureado em 1978 com o Kikito de melhor filme no Festival de Gramado, concorrendo também à Palma de Ouro no Festival de Cannes.

Em julho de 1974, Ney Braga, que era Ministro da Educação e Cultura, constitui uma comissão para reformular os órgãos do MEC ligados às atividades cinematográficas e convida<sup>528</sup> Nelson Pereira dos Santos para representar os interesses da cinematografia nacional. Surge assim o Conselho Nacional de Cinema (Concine). Cacá Diegues esclarece a importância da participação de Nelson nessa comissão, naquele momento, para o fortalecimento do cinema brasileiro.

Em 1974, você tinha mercado que começava a esquentar, mas era totalmente dominado pelas companhias estrangeiras. Então, só o Estado poderia ter força econômica e política para enfrentar as companhias estrangeiras e tomar um pedaço desse mercado. Porque nenhum de nós tinha essa força. O Estado propôs a abertura democrática, nós acreditamos e instalamos esse projeto. Deu certo, certíssimo. A Embrafilme se transformou na principal distribuidora da América Latina<sup>529</sup>.

O Secretário Reis Velloso foi, segundo Nelson, um personagem importante na defesa do cinema nacional, lutando por financiamentos e garantindo completa liberdade de criação sem, contudo, subordinar essa criatividade a qualquer condição prévia.

A Embrafilme nasceu e se desenvolveu em plena ditadura. Ela tinha uma enorme capacidade de produzir, pois agregava os brasileiros que faziam cinema. Mas entrou em um processo predatório e acabou destruída. O projeto da Embrafilme foi um projeto bem claro: foi um apoio financeiro bolado à imagem e semelhança [daquele] da Petrobrás. A Embrafilme era uma empresa competitiva dentro do mercado. A única coisa que ela não podia fazer era

---

<sup>528</sup> Os demais membros convidados foram: Manuel Diegues Jr. (MEC); Antonio Augusto dos Reis Velloso (Secretaria de Planejamento da Presidência da República); Octávio de Faria (Conselho Federal de Cultura); Cláudio Antonio Fontes Diegues (Departamento de Assuntos Culturais) e Leandro Gomes Tocantins (da Embrafilme). Fonte: Salem, H., *O Sonho Possível do Cinema Brasileiro*, p. 304.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 305.

produzir sozinha. Ela tinha que co-produzir, distribuir, exhibir. Toda a lei que garantia suporte à Embrafilme nos tempos do presidente Geisel lhe atribuía poder legal de distribuir e também de importar certos filmes. Eu diria que aquela era uma empresa altamente competitiva<sup>530</sup>.

Em 1975 é criada no Rio de Janeiro a Associação Brasileira de Cineastas (Abraci). Nelson Pereira dos Santos foi eleito o seu primeiro presidente, e Leon Hirszman, que ocupou o cargo de secretário-geral, atesta a relevância de Nelson nesse processo:

Nelson Pereira dos Santos teve uma participação muito importante naquele momento na luta pela liberdade de expressão, para uma mudança mesmo no processo cultural e político do país, sempre numa visão de obter uma nova correlação de forças. Nós estávamos dispersos mesmo. E o Nelson não foi só o primeiro presidente da Abraci como um participante atívisimo em todo o processo. Politicamente, muito sábio, muito articulado. Ele sempre conseguiu transacionar bem com a moeda da dificuldade. Essa coisa de renascer sempre, desemaranhar-se de qualquer tipo de aprisionamento, seja político ou afetivo. Acho que ele é muito cômico de sua força<sup>531</sup>.

Entre 1975 e 1978, Nelson esteve envolvido com atividades de produtor: primeiro produzindo um filme de Waldyr Onofre, *As aventuras amorosas de um padeiro*; em seguida, em 77, *A dama do loteação* de Neville de Almeida. Em 78 fez um documentário para a TV Educativa, para terminar a década com a estréia do filme *Tenda dos Milagres* em 1979, com o qual receberia os Candangos de melhor filme e melhor diretor no Festival de Brasília. Os anos seguintes, até meados da década de 1990, são praticamente dedicados a filmes adaptados da literatura. Mesmo os curtas e médias-metragens que faz, são quase todos baseados em contos e romances de escritores brasileiros.

Nos últimos anos têm ocorrido muitas homenagens, não apenas à obra - com premiações aos filmes, e que tem acontecido ao longo da carreira de Nelson desde *Rio, 40 graus*, - mas à pessoa do próprio Nelson Pereira dos Santos: seu curta-metragem *Meu Compadre Zé Ketí*, de 2001, é eleito como o melhor do ano; antes disso, em 1985, *Memórias do Cárcere* recebe o prêmio de melhor filme no Festival Novo de Cinema Latino Americano de Havana; é homenageado em 2003, no Festival Internacional de Mar Del Plata; em 2004, recebe o Troféu Barroco na Mostra de Tiradentes; depois, os títulos de Cidadão do Estado do Rio e de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), que se soma ao de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Paris X e aos títulos de Notório Saber concedido pela Universidade de Brasília (UNB), Alta Qualificação Científica pela Universidade Federal Flumi-

<sup>530</sup> Rodrigo FONSECA. Meu compadre cinema – sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos. Op. Cit., p.83.

<sup>531</sup> Ibid., p. 307.

nense (UFF), além de Comendador da Ordem de Rio Branco da República Federativa do Brasil e Comendador da Ordem de Ciências, Letras e Artes da República de Portugal; é o primeiro cineasta imortalizado como Acadêmico ao ser eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 2006.

Estou muito feliz de ter sido eleito para a Academia Brasileira de Letras. [...] Essa iniciativa da ABL de abrir um espaço para o cinema brasileiro é muito importante. O cinema é uma forma de arte tão importante quanto a literatura<sup>532</sup>.

Nelson sente-se à vontade tanto com o fardão de imortal quanto com a militância, que o leva a comparecer a uma série de eventos, palestras e conferências promovidas pela Academia Brasileira de Letras.

Também é membro de honra do Comitê de Cineastas da América Latina e membro fundador da Fundação do Novo Cinema Latino-americano, da qual participa atualmente como integrante do seu Conselho Superior.

Em 2007, recebe na Universidade de Guadalajara o prêmio Mayahuel de Prata no 22º Festival Internacional de Guadalajara, no México.

É uma satisfação ser homenageado, é algo muito especial para mim, porque tenho uma relação especial com o cinema mexicano que, com seus autores jovens, representa muito sua cultura e, por isso, tem uma posição no mercado<sup>533</sup>.

É homenageado também no Festival de Cinema de Tribeca, criado por Robert De Niro e Jane Rosenthal, em Nova Iorque, para ajudar na recuperação da economia do bairro novaiorquino após os ataques de 11 de setembro de 2001.

É condecorado como *Chevalier* da Legião de Honra da França e recebe o título de Comendador da *Ordre des Arts et des Lettres* do Governo Francês.

Em Cuba, recebe das mãos de Fidel Castro a mais alta condecoração de Estado para a Cultura: a Ordem Félix Varela. Do Brasil, recebe a Ordem do Cruzeiro do Sul.

Em 2008, Nelson Pereira dos Santos fará oitenta anos de idade, uma boa oportunidade para comemorar sua importante contribuição, durante quase sessenta anos, para a produção cinematográfica mundial. A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF)<sup>534</sup>, res-

<sup>532</sup> Depoimento a Lucas Salgado. Cinemacafri.com. em 18/10/2007.

<sup>533</sup> <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/03/26/295084409.asp>

<sup>534</sup> Fundada em Paris, em 1938, a FIAF conta, atualmente, com 120 instituições ligadas a ela, representando um total de 65 países. No Brasil, apenas a Cinemateca Brasileira e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) são ligados à instituição.



ponsável pela mais alta distinção conferida a um cineasta, neste ano a outorgará a Nelson Pereira dos Santos, escolhendo-o como o diretor da cinematografia mais expressiva do mundo em 2008, por ocasião do Festival de San Sebastián.

Todas as homenagens que se fazem a Nelson, mestre na arte de filmar são, portanto, um pequeno tributo que se paga a quem dedicou uma vida inteira a construir um cinema sempre socialmente crítico, formalmente criativo e esteticamente belo.



## X da questão

O filme coloca “um grande número de questões” no “constante vai e vem entre a vida de Arcanjo, vivida diante de nossos olhos, e a reconstituição de Arcanjo feita pelo poeta. [...] a apropriação da imagem de Arcanjo pela televisão, pela publicidade, pela cultura oficial no seu esvaziamento até transformá-lo numa peça de promoção da sociedade de consumo”. Sobre a estrutura narrativa, afirma que “o filme é armado assim como se a platéia estivesse na sala de montagem” e é também “um filme sobre como se faz cinema no Brasil [...] E o espectador não estará errado se sair do cinema com a impressão de que nossos filmes terminam e dão certo por uma espécie de Milagre.

José Carlos Avellar<sup>535</sup>

Começar pela colocação das questões em torno de *Tenda dos Milagres*, um dos pontos altos da argumentação desta tese, em que se procurou responder sobre o percurso de Nelson Pereira dos Santos através da observação da sedimentação de sua obra, capaz de atravessar o tempo, evoluir, operar vários trânsitos e não se desviar do cerne da questão central à qual se propõe: a discussão, valorização da cultura e do cinema brasileiro; sua vida confundindo-se com a história da cultura do País e do seu cinema – tudo isso é uma provocação que deve permitir, conforme o caminho aqui percorrido, esboçar em traços gerais as linhas que buscam estabelecer a relação entre os filmes, os textos e a performance de Nelson Pereira dos Santos na cena político-cultural de seu tempo. A idéia é demonstrar a sua atuação e a posição estratégica que ocupa na constituição do moderno cinema brasileiro, conformando a figura do artista-intelectual em diálogo com as questões nacionais no âmbito da política e da cultura especialmente pela abordagem de sua relação com a Bahia e pelo estudo dos três filmes que realizou no Estado: *Mandacaru Vermelho*, *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá*, tomados como síntese da sua incursão como autor cinematográfico.

Depois de mapear, traçar e indagar sobre os aspectos constitutivos da atuação de Nelson Pereira dos Santos no cenário cinematográfico brasileiro, procedeu-se a indagação no

<sup>535</sup> Artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em 18/06/77, tendo como título Introdução a um filme sobre o verdadeiro milagre brasileiro, in Giselle Gubernikoff, vol. II, p. 142.

que diz respeito aos princípios recorrentes que perpassaram o seu pensamento e obra, expondo agora algumas considerações acerca da tessitura desta argumentação.

As interpretações realizadas nesta tese, os estudos aqui citados, as declarações do autor e as demais declarações apresentadas põem em destaque, ainda que de modo não-linear, fragmentado e não-homogêneo, o todo que compõe algumas das características marcantes que cruzam a vida e a alma de Nelson Pereira dos Santos e dos seus personagens, situados no quadro de formação do cinema brasileiro. Para consubstanciar algumas considerações finais acerca deste itinerário, é necessário um rápido percurso por estas marcas, insistentemente presentes nas construções de Nelson Pereira dos Santos e sintetizados nos três filmes mencionados.

Até Nelson Pereira dos Santos, nas palavras de Glauber Rocha, “no país subdesenvolvido o cinema existente era ilusão”<sup>536</sup>. A idéia do cineasta e ideólogo do cinema brasileiro referia-se à imagem da vida construída através do cinema americano, em análise feita do cinema como possibilidade técnica moderna capaz de influenciar até mesmo quem nunca tenha ido ao cinema em toda a vida, pois os reflexos e a sedimentação de uma cultura cinematográfica são reconhecidos como inerentes à vida contemporânea, atingindo as culturas que não resistiram aos estímulos que o cinema provoca à imaginação. Dessa forma, o nosso público, por motivos tanto econômicos quanto culturais, formou uma imagem de vida e passou a se identificar com esta imagem, e reivindicava, em primeira instância, um filme brasileiro feito aos moldes da mimese, isto é, do modelo de construção e linguagem artística definidos por padrões que não lhe eram próprios. Mesmo os filmes que tomavam o País como tema, o faziam através de abordagens técnicas e artísticas a partir da matriz americana. Qualquer outro modelo de filme que apresente a trama a partir de outros princípios, expondo outra urdidura do conflito cinematográfico, encontra reação por parte do espectador, que, desinformado do seu próprio País e de suas formas de representação, não aceita a imagem que assiste.

Assim, como propósito deste trabalho, procurou-se demonstrar que Nelson Pereira dos Santos riscou os primeiros traços que se insinuam para a constituição do drama nacional através de uma forma que contempla a inversão da perspectiva até então seguida, ou seja, de um cinema que seja constituído pelas motivações próprias suscitadas pelas suas experiências sociais, culturais, técnicas e econômicas.

Após a realização de *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, o croquis que realiza em *Mandacaru Vermelho* do que seria posteriormente sua obra de contundência e alcance reco-

---

<sup>536</sup> Cf. Glauber ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo e Naif, 2004, p. 285.

nhecidos, em que disseca e faz reverberar os aspectos da barbárie sertaneja, *Vidas Secas*, é exercício de oportunidade, desejo de realização e liberdade. Em *Mandacaru Vermelho*, estão presentes elementos que indicam a constituição de alguns pressupostos delineados nos dois trabalhos iniciais e que irão se manter como constantes na obra de Nelson Pereira de Santos, a par do improvisado, que também passa a ser incorporado como um dos seus elementos de domínio. O interesse vivo pela pesquisa, pelo fato jornalístico, pela literatura, aliado aos elementos de fundamentação, constituem as motivações que foram expostas como alicerces da ideação do filme. A ambientação do filme, o deslocamento para o sertão, era o movimento indicado, naquele momento, para o homem jovem e inquieto que já havia avistado o mar da baía de Guanabara do alto dos barracos dos morros da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro pela impossibilidade de destacar a favela na paisagem horizontal de São Paulo. Sensível à movimentação da renascença cultural baiana, Nelson Pereira dos Santos aporta na Cidade da Bahia e mais um traço comum é dado que resulta na sua maneira de conduzir a produção e se reflete na sua criação. Nelson procura seus pares, forma equipe, dialoga com o movimento cultural, particularmente com o núcleo que se forma em torno do emergente Ciclo Baiano de Cinema. Está dado o passo para o rito de passagem que o Cinema Novo irá promover no cinema brasileiro. Nelson Pereira dos Santos havia deflagrado o desafio que o cineasta brasileiro irá responder de como conquistar o público com formas narrativas próprias e o seu encontro com os jovens baianos, que tinham em comum a mesma preocupação, promove a sinergia necessária para a eclosão do movimento.

A colaboração de Nelson Pereira dos Santos ao movimento é o de mostrar os caminhos e a pedagogia de um cinema novo que fez a opção de enfrentar a verdade brasileira, outro termo muito caro às convicções de Nelson, ao qual ele conjuga, permanentemente, lado a lado à outra expressão que lhe é recorrente: liberdade, que num exercício de significação e edição de discurso resulta em um terceiro traço, aqui destacado, correspondendo a sua declaração de princípios fundadores da invenção de uma nova proposta de linguagem cinematográfica. E essa linguagem vem de um acordo que se pretende com o público, postulando a revisão das questões ambientais da cultura brasileira. Esse diálogo precisa estar bem posicionado, pois vai exigir um duplo esforço. Do cineasta para se comunicar com o público com uma linguagem que lhe é nova e do público de assimilar essa linguagem que apesar de não desprezar os usos e empregos do cinema, mas o quer como elemento de reflexão crítica.

Na busca empreendida de responder ao axioma “Quem somos nós e qual é o nosso cinema”, Nelson Pereira dos Santos recusou o simplismo do caminho que forçosamente poderia conduzi-lo ao populismo fácil e insistiu na iniciativa que cada vez mais o aproximava a

enxergar a complexidade do drama do povo. Assim, tomou o distanciamento necessário a posturas dogmáticas e rasas, investindo no aprofundamento da questão. Com liberdade, reagiu à mudança de rumo imposta ao cinema brasileiro pela situação política do país, experimentou linguagens e obsessivamente insistiu no formato de revolver as fontes populares, interpretá-las através dos seus filmes e devolvê-las ao povo com a sua significação. E essa ressignificação implicava em uma averiguação de linguagem que fosse a mais adequada para dar conta dos vários níveis em que se processam a comunicação da arte. Glauber Rocha, ao falar do conteúdo informativo processado pelo Cinema Novo na articulação do seu pensamento, quando o cineasta se propõe a falar com outro enredo, com outro tipo de imagem, ritmo e poesia, entende que:

Eles se lançam na perigosa aventura revolucionária de *aprender enquanto faz*, de colocar, pois, a teoria paralela à prática, de se comportar segundo uma frase oportuna de Nelson Pereira dos Santos, citando não sei que poeta português:

‘Não sei por onde vou, mas sei que não vou por ali!’<sup>537</sup>.

Seguindo essa orientação, sem saber para onde ia, mas com a certeza de onde não ir, Nelson Pereira dos Santos, atento ao que se passa no Brasil e no mundo, ao ambiente que o cerca, à sociedade e ao cinema, não se isola na sua arte e a condiciona à sua vivência através do agenciamento dos vários circuitos em que é mobilizado a interferir. Assim, aciona a sua sensibilidade para verificar as numerosas relações de interdependência e de subordinação de uma realidade muitas vezes difícil de ser apreendida pelo intelecto. Essa realidade geralmente apresenta diversos aspectos e o põe constantemente em cheque.

E esse corte vertical na sociedade é alimentado pela pesquisa anterior feita pelos reiterados formuladores do pensamento brasileiro, aos quais Nelson Pereira dos Santos recorre para reviver a inteligência do mito e promover uma dramaturgia da vida social em que opera a sua transcendência, direcionando o seu olhar para o registro em que reescreve a história social, cultural e política do Brasil, que não o do arquivo oficial, mas por um movimento avesso, que surge da margem, do que está fora do discurso hegemônico, que está em processo, latente, e que rejeita as supostas verdades totalitárias.

Dessa forma, após a realização de *O Amuleto de Ogum*, em que Nelson Pereira dos Santos reafirma a complexidade do múltiplo ser brasileiro – ativo e reflexivo personagem que toma a cena do cinema de perspectiva popular formulado pelo cineasta –, chega-se, nesse

---

<sup>537</sup> Id. Ibid., p.133.

ponto, a um novo traço constitutivo e de clara definição no mosaico artístico do cineasta. *Tenda dos Milagres* e *Jubiabá* dão reforço à fecundidade dos investimentos de tema, narrativa e linguagem, calcados na experiência popular e em acordo com ela, que o cineasta passa a emprender. O espectador a quem esses filmes se dirigem é convidado não só a ver, mas a participar desses filmes, tornando-se livre para escolher, pois o discurso de Nelson é democrático, apoiado na sua verdade; dirige-se às demais versões que os fatos possam conter para promover o sincretismo, as transposições e as articulações que resultam em experiências que tão fortemente lhe mobilizam e que reacendem o seu credo no cinema brasileiro, para o qual se move com o mesmo empenho que descortina e reencena, por pura paixão, para melhor compreender o homem da terra Brasil e dimensioná-lo no conjunto das nações. Para além do nacional projeta o ser brasileiro com suas insuficiências e qualidades, elementos flutuantes de um pensamento em evolução, conclamado para o exercício da criação cinematográfica, que se inicia na estratégia de sua produção, se constitui na liberdade dialética e se afirma na sua aceitação pelo público.

abancado à escrivantina  
em são paulo  
na minha casa da rua  
lopes chaves  
de supetão senti um  
friúme por dentro  
fiquei trêmulo, muito  
comovido  
com o livro palerma  
olhando pra mim

não vê que me lembrei que lá  
no norte, meu deus!  
muito longe de mim  
na escuridão ativa da noite que caiu  
um homem pálido magro de  
cabelo escorrendo nos olhos,  
depois de fazer uma pele com a  
borracha do dia,  
faz pouco se deitou, está  
dormindo.  
esse homem é brasileiro que  
nem eu.

Mario de Andrade<sup>538</sup>

<sup>538</sup> Trecho do poema "O descobrimento", encarte do CD *Brasileirinho*, de Maria Bethânia editado pela Biscoito Fino, em 2003.




---



---

de Zoom

Quem vai escrever um livro sobre Nelson Pereira dos Santos, organizar seus roteiros segundo a montagem final dos filmes, montar a foto de cada plano com diálogo, montar suas entrevistas, artigos e estabelecer a cronologia crítica mundial em torno de sua obra?

Os textos dos filmes de Nelson devem ser estudados ou *Vidas Secas* com fotos de Luiz Carlos Barreto montadas por Nelson não é uma linguagem nova dada ao pensamento de Graciliano?

Cortemos por aqui.

Aparecerão muitos livros sobre o cinema novo mas eu contarei minha versão sob o título de *Da teatralização poética à Montagem Parabólyka ou Itinerário Hystóryko da Metáfora Dialética à revisão crítica do Cinema Novo – de Rio, 40 graus a Tenda dos Mylagres*.

Glauber ROCHA<sup>539</sup>

Acho que um artista, quando verdadeiramente talentoso, inserido no seu tempo e raízes, ultrapassa as fronteiras de seus limitados instrumentos de expressão. Torna-se, sim, patrimônio de toda a sociedade. Nelson faz cinema-poderia compor, escrever ou pintar, não importa. Suas verdades e sonhos pertencem a todos nós – e não somente aos amantes do cinema. Então, é pensando em transmitir para qualquer um que ame a vida e a beleza – isto é, a arte – que me empenho em contar a história desse contador de histórias. Um brasileiro, lutador incansável, que escolheu o cinema para falar do ser humano, do amor, do Brasil.

[...] Na realidade, para mim a história está só começando. Porque essa história ora contada (desse contador de histórias) tinha mesmo de ser contada. Eu sempre soube que tinha. Não para terminar, mas para iniciar. Para que a gente possa melhor curtir as próximas histórias dele. E curtir mais as que ele já contou. Principalmente (tomara), quem sabe valorizar um pouco mais, só um pouquinho, esse nosso criador brasileiro, filho do povo e a ele sempre fiel.

Helena SALEM<sup>540</sup>

---

<sup>539</sup> Cf. Glauber ROCHA. Op. Cit., p.296.

<sup>540</sup> Cf. Helena SALEM. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Op. Cit., p.10; p.357.

No fechamento deste ABC, o Z é destinado ao zoom, a lente mais próxima atinge os textos que o iluminaram.

O livro de Glauber Rocha não teve tempo de ser escrito, mas nesta tese muitos dos argumentos desenvolvidos em sua curta e intensa produção formativa do cinema, composta por filmes, críticas e textos, sobre os mais variados temas da composição cinematográfica, foram utilizados e deram sustentação ajudando o seu desenvolvimento, através do discernimento e diferenciando o que era qualitativo em termos de apreciação e aprofundamento analítico. Esta posição encontra apoio em publicação razoavelmente recente em que o pesquisador francês Jacques Aumont<sup>541</sup> parte da interação com a expressão conceitual do autor, isto é, não se trata mais de apenas analisar filmes para se encontrar o pensamento cinematográfico, mas de dialogar com textos e falas dos autores. Descortinam-se as visões dos autores cinematográficos, não apenas pelo viés analítico dos seus filmes, mas, para além deles, em conceitos de sua extração.

Nesses termos, por analogia, pode-se entender que o mesmo procedimento foi seguido no tratamento que se deu ao pensamento formativo de Nelson Pereira dos Santos, reconhecido pela comunicação que estabeleceu por meio de entrevistas, uma possível herança da sua condição de jornalista. O certo é que quando Nelson Pereira dos Santos deu forma escrita ao seu pensamento cinematográfico, além dos roteiros publicados<sup>542</sup>, o fez por meio de entrevistas nos diversos meios de comunicação, sendo que muitas delas foram editadas, publicadas em revistas ou transformadas em livros.

A construção desta tese também foi guiada por um saber imprescindível em que foram encontrados preciosos sinais de conhecimento sobre o objeto disponibilizado na dedicada e intensa biografia feita por Helena Salem, em tarefa de “escavação”, motivada pela dimensão do artista.

Outro conjunto de informações de primeira grandeza foram os trabalhos acadêmicos desenvolvidos em programas de pós-graduação nas universidades brasileiras e estrangeiras que consistiram em valiosos repositórios de informações que alimentaram este ABC, dando o mote para esta peleja, que não se esgota, e tem a pretensão de despertar outras poéticas, que como na poesia popular recorreu ao passado, em um resgate de renovação, se apropriou, como elemento de mediação, dos seus intertextos para projetá-lo para o futuro.

---

<sup>541</sup> Cf. Jacques AUMONT. *Teoria dos cineastas*. São Paulo: Papirus, 2004.

<sup>542</sup> Nelson Pereira SANTOS. *Três vezes Rio* – Rio, 40 graus; Rio, Zona Norte; O amuleto de Ogum. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.