

R

de Realismo

Chamaremos, portanto, *realista* todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela. “Realidade” não deve ser naturalmente entendida quantitativamente. Um mesmo acontecimento, um mesmo objeto é passível de várias representações diferentes. Cada uma delas abandona e salva algumas das qualidades que fazem com que reconheçamos o objeto na tela, cada uma delas introduz com fins didáticos ou estéticos abstrações mais ou menos corrosivas que não deixam subsistir tudo do original.

André Bazin⁴²¹

Nelson teve cultura marxista na juventude quando estudou Direito. Fizera a crítica gramsciana do modernismo, do *realismo socialista* [...] Lucidez sobre os conflitos psicológicos provocados pela luta de classes. E por uma poética da brasilidade. Realismo. Crítica social. Uma crítica realista da realidade social porque econômica, política, cultural, etc.

Glauber Rocha⁴²²

Nosso *Herói* deverá ser este *múltiplo homem brasileiro* vivendo cada crise em seus respectivos estágios. A instabilidade deste personagem ativo e reflexivo não está em nosso cinema – antes já vem de nossa ficção e teatro e está ligado ao próprio conhecimento que os autores possam ter de realidade. E não se desliga também das precariedades de um *conceito de realismo*.

Glauber Rocha⁴²³

O apego à representação realista é recorrente na história do cinema. Desde o início do cinema, buscou-se uma reprodução fiel e completa da realidade. O espectador na sala escura do cinema vê-se tomado pela força da “impressão da realidade”⁴²⁴.

⁴²¹ André BAZIN. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.244.

⁴²² Glauber ROCHA. Op. Cit., p.314.

⁴²³ Id. Op. Cit. p.139.

⁴²⁴ Jacques Aumont e Michel Marie nos autorizam a falar em impressão de realidade. Segundo esses autores, a realidade corresponde à experiência vivida que o sujeito tem do real, ou seja, o que existe por si mesmo. Dessa forma, a realidade está inteiramente no campo do imaginário. Op. Cit., p.252.

O cinema desenvolveu seus próprios códigos, suas convenções e mecanismos para estabelecer significados. Essa relação de credibilidade que se estabelece entre o filme e o espectador sustenta-se na reivindicação do que é aceito como real. Observa Christian Metz:

A impressão de realidade [...] é sempre um fenômeno de duas faces: pode-se procurar a explicação no aspecto do objeto percebido ou no aspecto da percepção; por um lado a duplicação é mais ou menos “parecida”, mais ou menos fiel a seu modelo, ela carrega em si uma maior ou menor quantidade de *indícios de realidade*; por outro lado, esta construção ativa, que a percepção é sempre, os manipula de modo mais ou menos atualizante⁴²⁵.

Dessa forma, a fidelidade da cópia em relação ao seu modelo depende da quantidade de indícios de realidade que ela mantém. É tributária também da recepção em seus aspectos cognitivo-perceptivo e afetivo-participativo. A questão central não é o que é real, mas o que o espectador acata como real. A imagem fílmica suscita um sentimento de realidade no espectador, pois é dotada de todas as aparências de realidade.

Gérard Betton adverte para o sentido amplo que o conceito de realismo possa conter frente à impossibilidade do real ser captado na sua totalidade, incorporando formas e verdades que possam ser inventadas pelo artista criador:

O que aparece na tela não é a realidade suprema, resultado de inúmeros fatores ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, imbricação de ações e interações de ordem ao mesmo tempo física (integração e parâmetros “sensoriais” e, principalmente, do continuum espaço-tempo) e psíquica (com todos os sentimentos e reflexos pessoais); o que aparece é um simples aspecto (relativo e transitório) da realidade, de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador⁴²⁶.

A colocação de Betton ajuda a pensar sobre o paradoxo que o termo realismo engendra. A simultaneidade da presença do real com a experiência de vivê-lo remete ao recurso da representação. Assim, o real é mediado pela sua construção social. A compreensão direta do real torna-se impossível e solicita a intermediação da linguagem. O seu processo perceptivo passa invariavelmente pelo auxílio das representações sujeitas às opções próprias ao crivo da consciência. O real é filtrado pela representação da realidade. O realismo tenciona atingir a condição de real, embora por definição esta seja uma meta impossível de ser cumprida, pois o real existe por si mesmo e o realismo estará sempre condicionado ao distanciamento do real experienciado.

⁴²⁵ Christian METZ. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.19.

⁴²⁶ Gérard BETTON. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 9.

A questão do realismo se coloca, entretanto, para além da compreensão de que o termo está situado em terreno de extensa e ampla discussão, que se refaz permanentemente no território de intensa mobilidade da representação e da anti-representação que definem e prescrevem as características estéticas relativas ao cinema. Assim, o cinema torna-se expressivo ao servir-se do mundo real para “elaborar um enunciado”, produzir um discurso. A esse respeito Graeme Turner lembrará que:

As discussões que dominam os textos mais tradicionais sobre a teoria do cinema giram em torno do debate sobre formalismo/realismo (isto é, falar ou não sobre cinema a partir de sua unidade artística – ‘formal’ – ou a partir de sua relação específica que ele está tentando capturar em seus quadros – seu ‘realismo’)⁴²⁷.

O formalismo no cinema tem como expoente emblemático, Serguei Eisenstein, geralmente um dos pontos de partida nas histórias da técnica e da teoria do cinema. Na sua iniciativa de entender e formular questões que desenvolvessem o cinema usou, no início dos anos 1920, a montagem como meio expressivo para transformar o filme em discurso e para produzir sentido. Eisenstein considerava a montagem como o ponto em torno do qual girava a linguagem cinematográfica. Pensando assim, foi aos poucos desenvolvendo uma teoria que vai levá-lo a conceituar os vários tipos de montagem e, através desta tipologia, criar um cinema que ele acreditava verdadeiramente revolucionário⁴²⁸. O cinema para ele era um meio de comunicação eficiente de transformar a realidade, através de linguagem específica e seu próprio modo de fazer sentido. Ressalvado o uso didático dado à montagem como instrumento pedagógico de educação soviética, Eisenstein não estava só na recusa a uma concepção de cinema como simples agente de registro, resguardada a potência do esteticismo extremo, inseria-se no bojo de um pensamento que determinava o vigor artístico do cinema dissociado da perspectiva realista e que via na sua incapacidade de reproduzir som e cor um distintivo estético. A partir dessa concepção, realismo e arte opunham-se, o filme mudo adquiria o patamar das artes e o incipiente filme falado rotulado de vulgar.

No entanto, a introdução do som veio reforçar a uma tendência de se procurar um maior realismo tanto na forma como na estrutura narrativa cinematográfica. Essa tendência faz o realismo emergir na cena do cinema europeu após a Segunda Guerra Mundial, já renunciado pelo surto de realismo social nos filmes de Hollywood no início dos anos

⁴²⁷ Graeme TURNER. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997, p.12.

⁴²⁸ Convém ressaltar a importância de outros formalistas russos, como Pudovkin e Vertov.

1930⁴²⁹. Cabe registro também como outro fator concorrente ao crescente interesse pelo filme realista no pós-guerra o sucesso e o respeito adquirido pelo filme documentário capitaneado por John Grierson na Inglaterra nos anos de 1930-40 e a sua expansão para outros países, fruto das unidades montadas no Canadá e na Austrália sob a supervisão do diretor. Ao impacto resultante da disseminação do filme documentário soma-se o surgimento do movimento cinematográfico de extrema significação no período, o Neo-realismo⁴³⁰.

O Neo-realismo tornou-se um influente movimento que teve a Itália do pós-guerra como cenário, redescobrando a sua paisagem e nela reintegrando o seu povo. Há quem defenda ser *Obsessão (Ossessione, 1942)* de Luchino Visconti, realizado ainda durante a guerra, o primeiro filme ligado a essa corrente. Esse ponto de vista é coerente na medida em que, ao adaptar o romance do norte-americano James Cain, *The Postman Always Rings Twice*, Visconti apontava para outra possibilidade de se fazer cinema no seu país ao se afastar dos épicos e farsas sofisticadas que davam o tom à estética dominante da era fascista, do chamado “cinema dos telefones brancos”, distante da realidade. Ao ambientar seu drama entre gente do povo Visconti abria o caminho para o movimento e anunciava um estilo. Mas, o núcleo duro do Neo-realismo é erigido a partir dos “filmes de guerra” de Rossellini, em que os contornos do movimento são mais reconhecíveis: produção fora do estúdio, ambientada na rua, mais ágil e barata, valendo-se muitas vezes de atores não-profissionais, com uma visão progressista, que questionava a forma de participação da Itália na guerra e o preço pago por isso. *Roma, Cidade Aberta (Roma, Città Aperta, 1944-1945)*, aborda a questão; *Paisá, (Paisá, 1946)*, com seus seis episódios segue a libertação italiana do Norte ao Sul do país e *Alemanha, Ano Zero (Germania Anno Zero, 1948)*, desloca seu olhar para outro país derrotado e lá também encontra uma população rendida. Outros filmes somam-se a esses e formam um conjunto de linhas formais e sociais semelhantes, em que se destacam *A Terra Treme (La terra Trema, 1948)* de Luchino Visconti; *Vítimas da Tormenta (Sciuscià, 1946)*; *Ladrões de Bicicleta (Ladri de Biciclette, 1948)* e *Umberto D, 1952*, os três de Vittorio De Sica. Esses filmes apresentam uma visão generosa em relação ao povo, assumindo a sua maneira de falar e sentir. Com um ponto de vista social definido, levava seus temas e assuntos para a tela, convocando a crítica e o público a adotarem uma atitude não evasiva e distanciada em relação à sociedade. Esses temas e assuntos dão base ao enredo de quase todos os filmes deste movimento e cobrem alguns pontos da seguinte pauta: denúncia do fascismo, exaltação da resistência, desemprego, indi-

⁴²⁹ Exemplo clássico do realismo social hollywoodiano está contido em *Scarface: A vergonha de uma nação, 1932*, de Howard Hawks.

⁴³⁰ Este movimento já foi citado em outros momentos nesta tese. No entanto, para efeito da discussão pretendida a recuperação de sua síntese é oportuna.

gência, desamparo da do idoso, abandono da infância, a condição da mulher, a reforma agrária, a emigração, entre outros.

Gilles Deleuze ao tratar do neo-realismo, entende que a produção italiana do pós-guerra não pode ser pensada “ao nível do real”, pois a visão do protagonista neo-realista, sua percepção, não é mais prolongada em termos da ação. Ela se relaciona, ao contrário, com o pensamento e com o tempo. Para essa questão fundamental Deleuze afirma: “o que constitui a nova imagem é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensório-motoras enfraquecidas⁴³¹.”

Para Deleuze, no âmbito do neo-realismo, ocorre um deslocamento na relação espaço e tempo: aquilo que o personagem vê não se prolonga mais numa ação. O cinema articula-se a partir da ótica do vidente, não mais da personagem agente. Os protagonistas direcionam o olhar para o mundo com investimentos nas coisas e nas pessoas. É um olhar determinado, fixo, em busca de entender o que não tem definição, assimilando o imprevisto. Na imagemação os objetos e meios tem realidade própria, porém subordinada à funcionalidade determinada pelas imposições da situação. Na nova imagem os objetos e meios conquistam uma realidade autônoma que os faz valerem por si mesmos.

Assim, o neo-realismo percorre o caminho do afrouxamento dos vínculos sensório-motores, em que a montagem assumia o papel de conter o tempo e postula a ascendência das situações óticas e sonoras para constituir suas imagens liberadoras do tempo. Ao subordinar a imagem às exigências de novos signos em que o real não é mais representado ou reproduzido, mas visado, o neo-realismo transfere o *pathos* da tragédia para os pequenos sentimentos do dia-a-dia, para a vida, para o inesperado, para o imprevisível.

Tendo o realismo como foco não se pode desprezar, também, a formulação de André Bazin no pós-guerra francês. Com seus escritos veiculados no periódico que fundou o *Cahiers du Cinéma*, Bazin ocupou o centro da abordagem sobre o realismo e exerceu extrema influência sobre a realização e a reflexão cinematográficas. Concebendo a produção industrial da imagem em torno da qual o cinema moderno se articulava como uma forma de conhecimento alimentou o surgimento dos movimentos de renovação cinematográfica. Considerado um teórico de filiação realista, em oposição aos formalistas, parte do entendimento que o cinema sustenta-se na revelação do mundo, como em uma epifania. Assim, torna-se clara a sua insurreição contra um cinema que atingia essa revelação. A um cinema de cortes visíveis, ele opta-

⁴³¹ Gilles DELEUZE. *Cinema II - A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 12.

va por um cinema da transparência, mais fiel ao mundo que se apresenta diante dos seus olhos.

Na introdução traduzida para o português de *O cinema*⁴³², assinada por Ismail Xavier, assim apresenta o contexto que propiciou um estilo de reflexão como a de Bazin:

Na França e na Itália, aquela conjuntura de vitória sobre o fascismo e de reconstrução do mundo dentro de uma nova ordem encontrou expressão numa análise de cultura conduzida nos termos do humanismo renovado⁴³³.

O professor paulista prossegue na sua exposição balizando o território da crítica militante de Bazin:

Não por acaso, a questão central dessa crítica é a da “vocação realista” do cinema, não propriamente como veiculação de uma visão correta e fechada do mundo, mas como forma de olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações. Realismo, então como produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambigüidade, o aspecto multifocal dos dramas⁴³⁴.

Bazin afasta-se das idéias de Eisenstein, fundadas em “fragmentos da realidade” justapostos, que constroem a arte mediante a montagem. Para ele, a montagem continha alto grau de manipulação tornando-se uma imposição, uma ordem verticalizada, do cineasta ao espectador. “A voz dos próprios fenômenos e situações”, aos quais Ismail Xavier se refere, dizem respeito às escolhas dos procedimentos-chaves adotados pelos construtores do cinema moderno: o “plano-seqüência” (apresentação da cena sem cortes, numa única tomada), os movimentos de câmara, o uso da profundidade de campo visível, o respeito à duração contínua dos fatos e a minimização dos efeitos de montagem. Estes procedimentos traduzem a noção formulada por Bazin, que levava em conta a noção de *raccord*⁴³⁵, atentando para o movimento e para o arranjo de como os elementos no quadro ou na tomada são dispostos a fim de observar como se podia gerar a significação. O movimento e o posicionamento das personagens na cena, a escolha do posicionamento da câmara, a luz, o foco, a profundidade, tudo ganha des-

⁴³² No original *Qu'est-ce que le cinéma?* A pergunta “O que é o cinema?” não traz uma asserção definitiva, mas a coleção de textos compilados por Bazin revela a sua investigação sobre o específico fílmico.

⁴³³ André BAZIN. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.9.

⁴³⁴ Op. Cit. p. 10.

⁴³⁵ Tipo de montagem na qual as mudanças de plano, são, tento quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual. Jacques AUMONT e Michel MARIE. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: São Paulo, 2003, p. 251.

taque nesta perspectiva; a *mise-en-scène* é sintoma da autoria que se constrói por meio de tomadas realistas.

Ismail Xavier analisa a composição do cinema moderno a partir da ótica de Bazin:

Tal cinema de “situações em bloco”, sem a análise prévia exigida pela montagem do cinema clássico, traduz o ideal da “compreensão” baziniana: antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente, até que se expresse. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global⁴³⁶.

Nelson Pereira dos Santos, como já foi reiterado em outros momentos deste trabalho, deu início a uma linha de pensamento em cinema no Brasil não somente fundamentada na ideologia partidária que acatou, mas também nos princípios ideológicos que pautaram o cinema europeu no final da Segunda Guerra Mundial. Na viagem que fez à Paris no início dos anos 1950, em busca de formação cinematográfica, teve contato mais próximo com o realismo francês e com o neo-realismo italiano e ficou impressionado com aquele novo posicionamento do cinema frente à realidade. O mundo atingido pela guerra clamava pela exposição das suas seqüelas. A Itália mostrava essa realidade no cinema, utilizando dos dispositivos que estavam ao alcance para fazê-lo, essa atitude se espalhou por outras cinematografias. Ao beber da fonte neo-realista Nelson entende que aquela era uma forma de se fazer cinema adequada para o Brasil que apresentava fortes contradições sociais, em certo sentido muito semelhante às condições desfavoráveis da Itália que saía da guerra:

O neo-realismo foi uma grande lição de produção para países como o Brasil, que ainda estavam com uma cinematografia incipiente. O que foi essa lição de produção? O negócio era o seguinte, não precisava ter grandes estúdios, nem grandes estrelas. Não precisava de muito dinheiro. Era ter o equipamento necessário [...]. O resto era nossa vida: não ter vergonha dos problemas. Pelo fato da Itália ter sofrido as conseqüências da guerra, a sociedade italiana foi desestabilizada, a família foi “mexida”. As crianças, as mulheres... todos se viam em uma nova realidade, que se chocava com as convenções. Era uma realidade que não vinha com as convenções da Itália tradicional e patriarcal. No Brasil, eu sempre dizia assim “o Brasil sempre viveu como se estivesse em um pós-guerra”. Sociedade desestabilizada, família perdida, crianças abandonadas, mulheres também. Portanto, há aqui um laço de grande união entre nossa história e a História deles, e a partir daí a proximidade com o neo-realismo⁴³⁷.

⁴³⁶ Op. Cit. p. 10.

⁴³⁷ Nelson Pereira DOS SANTOS. Nelson Pereira dos Santos, o pai do cinema moderno brasileiro. Entrevista concedida a Claudio Szytkier. Agência Carta Maior - Melhores entrevistas de 2003. Disponível em: <http://agenciacartamaior.uol.com.br/agencia.asp?coluna=visualiza_arte&id=1334>. Acesso em: 6 jan. 2004.

De fato, os países periféricos viram no neo-realismo um meio hábil e eficiente de mostrar um cinema que fosse comprometido com a questão social, que atingia esses países com grande intensidade. A incorporação do neo-realismo, portanto, não foi sentida apenas em termos de estética, ou mesmo de modo de produção, mas acima de tudo na temática apresentada. Também é importante salientar, ao se tratar do diálogo do neo-realismo com outras cinematografias e, em especial com a brasileira que, quando o movimento italiano eclodiu, na segunda metade da década de 1940, ele não veio impor-se enquanto modelo - como foi o caso das produções hollywoodianas - mas surgiu como mais um elemento deflagrador que veio se somar à tentativa de levar para as telas uma cultura nacional de marcas próprias.

Alex Vianny, em depoimento dado no curta metragem *Nelson Filma* (1971) de Luís Carlos Lacerda, afirma que os diretores neo-realistas eram admirados acima de tudo pelo engajamento social com que colocavam de forma clara os problemas de uma época, de um país. Ao cinema brasileiro mais do que expor um modelo estético, o neo-realismo demonstrava uma atitude moral, ao debruçar-se sobre a realidade, focando elementos da vida do povo, até então encobertos, mal tratados ou não observados. De fato, não se tratou, simplesmente de se transplantar a experiência italiana, mas de trazê-lo para o centro da experiência brasileira⁴³⁸.

Maria do Rosário Fabris trata da assimilação do ideário neo-realista por parte dos cineastas brasileiros no contexto dos anos 1950, na publicação que traz no título a indagação *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar Neo-Realista?*, em que destaca momentos dessa conversa com o movimento italiano tomando por base *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*:

Em seu filme de estréia (mas, sob muitos aspectos, também em *Rio, Zona Norte*), Nelson Pereira dos Santos valia-se dos postulados zavattnianos e rossellinianos – por exemplo, a opção pelos deserdados da sorte que, no seu caso, passava também pela questão racial; a escolha de uma técnica de filmagem que permitisse a captação mais imediata da realidade; o próprio título do filme, composto de três elementos como o de Roma, cidade Aberta etc. – para acertar os ponteiros com o cinema nacional. Em *Rio, Quarenta Graus*, o aspecto mais turístico da então capital federal, esse grande mito construído pelo cinema carioca e mesmo por produções estrangeiras, chocava-se com o

⁴³⁸ Embora a cinematografia carioca fosse identificada principalmente com as chanchadas, entre a segunda metade dos anos 1930 e a primeira metade dos anos 1950, a Atlântida havia filmado também obras de fundo social que, à falta de uma definição melhor, foram denominadas pré-neo-realistas (Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza), pré em relação a um neo-realismo brasileiro, que surgiria com o cinema independente: *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro; *João Ninguém*, de Mesquitinha; *Moleque Tião*, *Vidas solidárias*, *Luz dos meus olhos*, *Também somos irmãos* e *Maior que o ódio*, de José Carlos Burle; *É proibido sonhar*, *Gente honesta*, *Sob a luz do meu bairro* e *Tudo azul*, de Moacyr Fenelon; *Amei um bicheiro*, de Jorge Ileri e Paulo Wanderley, dentre outras. Mariarosario Fabris. O Neo-realismo e o cinema realista brasileiro dos anos 1950. O primeiro Nelson Pereira dos Santos in Catálogo do II Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual. Organização Geral: Walter Lima; coordenação Diana Gurgel; coordenação editorial Zilah Azevedo. Salvador: EDUFBA: VPC, 2006, p. 42-42.

olhar “neo-realista” que Nelson Pereira dos Santos lhe lançava. A cidade era ainda a grande protagonista, mas o diretor pretendeu dar vez e voz a outras personagens: a gente do povo⁴³⁹.

Ao responder a indagação sobre o seu processo criativo Nelson expõe a sua visão sobre a impossibilidade de assimilar a dimensão de produção da épica eisensteiniana, destacando, no entanto, a influência da sua formulação sobre a teoria da montagem e a factibilidade advinda com o neo-realismo que iluminou as cinematografias emergentes:

Com toda a sinceridade, o cinema de Eisenstein era castrador. Sabe por quê? Porque era um cinema poderoso, enorme, feito com muitos recursos [...] Então, nós pobres brasileiros, quando a gente via os filmes de Eisenstein, a gente brochava. Se sentia sem condições de fazer esse filme, fazer um filme parecido [...] O que tem a ver em relação a Eisenstein e depois com as consequências do Eisenstein no cinema, a influência que ele exerceu, foi toda uma escola de montagem [...] Agora quando veio o neo-realismo, ao contrário, foi uma grande libertação porque nos ensinava do ponto de vista da produção, que bastava sair pra rua, não dependia do estado, não dependia das altas finanças como o cinema de Hollywood, ou do estado como o cinema soviético. Era um cinema que podia ser feito na rua, o ator era o semelhante, o equipamento o mais simples possível. [...] Essa relação com o neo-realismo me pegou e muitos cineastas especialmente dos países como o Brasil. Aconteceu isso na Índia, na Grécia, no Canadá, na Argentina, no México. O cinema renasceu assim. [...] A grande síntese do cinema de montagem com o cinema realista, se deu nas novas cinematografias.⁴⁴⁰

Glauber Rocha no primeiro texto da compilação que publicou em *Revolução do Cinema Novo* ao analisar o filme *Rayzes Mexicanas*, 1953⁴⁴¹, de Benito Alazraki, avança na interpretação de que o Neo-Realismo ao conjugar o ângulo de produção com a eleição temática legou às cinematografias jovens a possibilidade de triunfar com dignidade. Em sua análise, Glauber Rocha se vale do filme para discutir a linguagem cinematográfica nos países da América Latina verificando o quanto Alazraki absorveu Zavattini e Eisenstein, afirmando que ele contém a síntese de duas tendências altamente antagônicas: o antiformalismo seco do Neo-Realismo e a ultra-expressão eisensteiniana. Essa síntese/confronto entre os princípios estéticos preconizados por Eisenstein e Zavattini foi alcançada pelo cineasta mexicano na medida em que ele aplicou ao roteiro as lições do Neo-Realismo zavattiniano e à linguagem o legado das invenções da teoria da montagem e da composição de Eisenstein. No texto, Glauber colo-

⁴³⁹ Mariarosaria FABRIS. *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar Neo-Realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 82.

⁴⁴⁰ Maria Elisa Silva COELHO. *O Rio de Janeiro no cinema de Nelson Pereira dos Santos*: Rio 40 graus; Rio Zona Norte; Boca de ouro e El Justicero. Um estudo sobre o cinema carioca. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Estadual do Rio de Janeiro/UERJ: Rio de Janeiro, 2003, p. 109-110.

⁴⁴¹ Este artigo foi inicialmente publicado na imprensa baiana, em 1958.

ca no mesmo diapasão o neo-realismo e o cinema épico eisensteiniano formando uma “dualidade-unidade”, uma “síntese/choque”, como dois pólos antagônicos, necessários e complementares para a construção de uma linguagem cinematográfica de expressão nacional e aponta Nelson Pereira dos Santos como o mais apto cineasta brasileiro a prosseguir no caminho indicado por Alazraki:

Entre todos os nacionais, pela dupla resistência e pelo terceiro preparo – assim como o estilo que luta por encontrar – destacaríamos Nelson Pereira dos Santos, através das pesquisas formais intrínsecas e extrínsecas em Cesare Zavattini e Luchino Visconti, como o brasileiro mais em preparação para realizações na linha de dualidade-unidade, pontificação eisensteiniana e o resultado de Benito Alazraki.⁴⁴²

Para Nelson Pereira dos Santos o realismo e a compreensão de que ele é construído por artifícios de linguagem implica em se pensar a questão da verdade. O realismo subentende uma realidade única e uma única apreensão dela como verdadeira. A verdade é a grande preocupação presente no início de sua obra. O jovem Nelson parte do conceito baziniano de que a essência do cinema é satisfazer a obsessão do espectador pelo realismo e investe no oferecimento da verdade, sem deixar de sublinhar que era a sua verdade, o seu ponto de vista. E isso é feito com a verdade da cidade do Rio de Janeiro, a verdade sobre a vida do sambista Espírito da Luz, a verdade na lenda inventada de *Mandacaru Vermelho* revelando ao Brasil o que ele tinha de verdadeiro e autêntico em termos de cultura. As diferentes verdades confrontadas em *Boca de Ouro*. A verdade documental objetiva em *Vidas Secas*. Tudo que se declare verdadeiro torna-se autoritário em *Azyllo muito louco*. É falsa a visão da história oficial, mas é verdadeiro o massacre aos índios tupinambás com o qual Nelson finaliza *Como era gostoso o meu francês*.

Mais tarde o próprio Nelson em um ponto de virada advertiria e imporia desconfiança sobre os perigos do engano pela boca do violeiro cego em *O Amuleto de Ogum*, que entoadando um repente cantava e contava: “Eu vou contar uma história que aconteceu de verdade, que eu acabei de inventar agorinha”.

Dessa forma, em 1974, Nelson, ao seu modo, e na condição do “brasileiro mais bem preparado para realizações na linha de dualidade-unidade” atualiza a representação da realidade no cinema brasileiro e refaz o caminho canônico do realismo investindo na quebra de limites rígidos ao encenar sobre o natural e naturalizar o encenado. O real representado funde-se ao ficcional, entregando ao espectador o poder de decisão. Verdade ou engano? Realidade

⁴⁴² Glauber ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, p. 39.

ou fabulação? A resposta não desperta muito interesse. Fato e ficção se hibridizam. O real impulsiona o ficcional e o ficcional impulsiona o real. Não há desproporcionalidade na tensão dessas forças que são mobilizadas pelo diretor. Essa atualização na forma de representação proposta por Nelson vai encontrar respaldo e correspondência na reflexão de Frederic Jameson sobre o realismo italiano:

[...] se o realismo confirma sua pretensão de ser uma representação do mundo correta e verdadeira, ele, assim, deixa de ser um modo estético de representação e fica fora da esfera da arte. Por outro lado, se exploramos, enfatizamos ou colocamos em primeiro plano os artefatos artísticos com a captura da verdade do mundo, o “realismo” é desmascarado como um mero efeito-de-realismo ou efeito-de-realidade, e o real que ele pretendeu desvelar se transforma de imediato na mais completa representação e ilusão⁴⁴³.

A propósito, Nelson alinha-se a esse pensamento contemporâneo com o qual tem encontrado uma maior identidade nas proposições críticas. Levando em consideração esses pressupostos, ao fazer um balanço da sua obra e do cinema brasileiro recente, declarou:

Sempre que posso vou ao cinema ver filmes de diretores brasileiros. Hoje o cinema brasileiro é pluralista tem muita vitalidade e todas as tendências estão nele. Finalmente, há uma superação de obrigatoriedades ideológicas ou estéticas. O bonito do cinema brasileiro é isso, inclusive com lugar para mim com quase oitenta anos fazer meus filmes com a preocupação com o social com a proposta da mudança do que já existe. Vejo todos os filmes com um olhar de que cada um está traçando o seu caminho o debate está aberto. Alguns anos, se me chamassem para assistir a um filme, eu perguntava se existia a famosa luta de classes. Felizmente mudei. Acho importante o marxismo estético e para mim o pensador mais contemporâneo é o americano Frederic Jameson⁴⁴⁴.

⁴⁴³ Frederic JAMESON. Op. Cit., p.162.

⁴⁴⁴ Revista Pesquisa FAPESP. Edição Online. Entrevista – Um cineasta imortal. Abril 2006- Edição 122.



de Sincretismo

Ogum, erga a sua espada, levante a sua lança para nos defender. Nos dê proteção com seu escudo toda vez que o inimigo nos aborrecer. Nos cubra com o seu sagrado manto, sua bandeira tão gloriosa. Atire as patas do seu cavalo contra o dragão e a serpente venenosa⁴⁴⁵.

Eu andarei vestido e armado com as armas de São Jorge. Para que meus inimigos, tendo pés, não me alcancem, tendo mãos, não me peguem, tendo olhos não me enxerguem, e nem pensamentos eles possam ter para me fazer o mal. Armas de fogo meu corpo não alcançarão, facas e lanças se quebrem sem ao meu corpo chegar, cordas e correntes se rebentem, sem o meu corpo amarrar⁴⁴⁶.

Na Bahia, São Jorge é identificado com Oxóssi, deus dos caçadores, mas, no Rio de Janeiro, é ligado a Ogum, deus da guerra, o que é compreensível em relação aos dois orixás, pois São Jorge é apresentado nas gravuras como um valente cavaleiro, vestido em brilhante armadura, montado sobre um cavalo ricamente ajazado em ferro, que bate no chão com as patas e caracola. Armado com uma lança, São Jorge da Capadócia mata um dragão enfurecido, caça predileta do deus dos caçadores.

Pierre Verger⁴⁴⁷

Na verdade, a umbanda é a religião do nosso povo e ela explica o seu comportamento. Como toda religião, pretende aperfeiçoar o homem. O que eu tento mostrar no filme é a umbanda tal como ela é: uma visão religiosa, com raízes profundas, trazendo em si toda a formação do homem brasileiro, da nossa história, a contribuição da cultura do negro e do índio. Dizem os antropólogos que a verdade da sociedade pode ser encontrada nos mitos que ela produz.

Nelson Pereira dos Santos⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Este ponto é um típico produto da Umbanda Popular, já distante de qualquer influência africana, apresenta Ogum na forma sincretizada de santo guerreiro (a bandeira e o manto não são atributos de Ogum, mas de São Jorge). A letra mostra os sentimentos do povo brasileiro em relação ao seu orixá: ele é o herói mítico, o paladino que vem em defesa daqueles que enfrentam as forças do mal.

⁴⁴⁶ Oração a São Jorge.

⁴⁴⁷ Pierre VERGER. *Orixás*. São Paulo: Corrupio, 1981, p. 26.

⁴⁴⁸ Declaração dada ao jornal *A Gazeta*, ES, em 16/02/75. Na ocasião do lançamento de *O Amuleto de Ogum* em Vitória. In: Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit. , p.48.

O sincretismo em Nelson Pereira dos Santos pode associar-se ao seu pluralismo, mas será em *O Amuleto de Ogum* que se encontra a sua mais definida e nítida tradução. O filme, ponto de inflexão na sua trajetória, tornou-se um desafio no exercício empreendido no sentido de evitar o enfoque crítico e a interpretação estritamente intelectual, ao tratar do mito e, por conseqüência, da religião popular. Essa atitude, porém não implica abrir mão do espírito crítico, mas resulta no seu reposicionamento:

A posição crítica está antes, na procura do filme, na procura da expressão, na parte da realidade que a gente quer analisar, na observação dessa realidade. A partir do momento em que o filme começa, ele tem que usar a linguagem da emoção, estar ligado a estes valores populares⁴⁴⁹.

Rito de passagem, imersão em domínios desconhecidos, incitação para além de flutuações advindas do trânsito e do intercâmbio de práticas e credos. Exercício radical nas diversas dimensões do sincretismo *O Amuleto de Ogum*, como é reiterado por analistas e declarado em várias entrevistas de Nelson, pode ser tomado, inicialmente, como um mergulho na antropologia em meio a uma convergência de situações, contribuições e influências:

Outra coisa importante é a informação antropológica. A Dona Laurita estava aqui fazendo curso de Antropologia, o professor Wagner. Então eles estavam estudando as religiões de conversão. E eu peguei essa carona logo, através da umbanda, do candomblé etc. E outro dado também para esse filme é o livro do Jorge Amado, que eu fui fazer depois. É o *Tenda dos Milagres*. Acho que o livro do Jorge é de 72, por aí, se eu não me engano, uma coisa assim. Juntando tudo isso, mais uma história, uma proposta de história, um pré-roteiro, escrito pelo Chico Santos. O Chico Santos foi motorista do Tenório Cavalcanti. Ele viveu aquela experiência do Tenório contra o coronel Barcelos. Os tempos daquela grande guerra na Baixada Fluminense. Ele conheceu bem aquilo. Ele escreveu uma história, mas era só um pouco a vida do Tenório. Eu misturei as duas coisas, o Tenório, que tinha fama de ter o corpo fechado. Eu trabalhei em cima disso e fiz o roteiro d' *O Amuleto*. A presença de uma outra parte importante da nossa realidade, como é a nossa relação com a igreja, como são as religiões populares. Essa era a idéia: juntar todos esses pedacinhos e fazer o filme⁴⁵⁰.

Entender o sincretismo como mistura de elementos que resulta em um produto misto, híbrido e eclético é a evidência que a declaração de Nelson ressalta. Tendo o sincretismo reli-

⁴⁴⁹ Entrevista a Jean-Claude BERNARDET. Jornal *Opinião*, São Paulo, 14/2/1975. In: Giselle GUBERNIKOFF, Op. Cit., p. 37.

⁴⁵⁰ Entrevista editada por Tunico AMÂNCIO no catálogo da Mostra de Filmes e Vídeos Plano Geral Nelson Pereira dos Santos, 14 a 24 de outubro de 1999. Centro Cultural Banco do Brasil, p. 66-67.

gioso como tema amplia o seu investimento nas formas sincréticas e promove a fusão de vários níveis e linguagens. Juntar e misturar são verbos conjugados na sua declaração.

Ao realizar *O Amuleto de Ogum*, seu décimo primeiro filme, contava com vinte anos de exercício cinematográfico, período em que suas crises e soluções perpassaram e se perfilaram às crises e soluções do cinema brasileiro. Após as alegorias, as metáforas, dos filmes de pesquisas era o momento do fim do exílio cultural, de voltar ao país sem dele nunca ter saído.

A sua volta é circunscrita em um “projeto global” em que ultrapassa a realização pessoal, mantém e renova o prazer estético, e se volta para uma discussão relacionando o cinema ao seu público. Com essa postura renova as discussões em torno do cinema brasileiro a partir do pressuposto de que a luta pela afirmação da produção nacional nas telas e a luta cultural e política são aspectos diversos de uma mesma batalha a serem vencidos simultaneamente:

É um projeto global, não apenas o projeto de um filme. Quase o projeto piloto de uma posição cinematográfica. Não é pretensão, não quero dar isso como modelo. É apenas uma solução para a minha própria vida, como produtor, para sobrevivência de minha posição como diretor de cinema⁴⁵¹.

Para projeto de tal envergadura Nelson vai contar com os olhos, a percepção e a cumplicidade intelectual de Laurita, que não só lhe indica o tema, mas a nova maneira de tratá-lo, o que o leva a repensar a sua metodologia:

Quando fiz Rio, 40 ° fiquei quase um ano andando pelo morro, freqüentando a rapaziada, vendo sessões de umbanda, esbarrando em despachos. Mas a minha câmara não filmava nada disso. A visão religiosa do povo e a própria visão de mundo do povo eram totalmente ignoradas por mim. A realidade que eu procurava não estava diante da câmara, mas no modelo que tinha na minha cabeça⁴⁵².

Fruto de um pensamento racionalista e cartesiano o método, “modelo que tinha na cabeça”, ordenava a realidade visível de um conhecimento que o levaria à verdade. A reflexão feita o faz chegar à constatação de que a idéia de método *a priori* não funciona mais, que as dúvidas são universais na produção do conhecimento e que cada prática exige um método específico para tratar o seu objeto.

Sobre esse aspecto, observa-se que a pesquisa que toma para si campos da etnologia, da antropologia, da arte, enfim olhares que declarem manifesto interesse pelo estudo das soci-

⁴⁵¹ Entrevista a Jean-Claude BERNARDET. Jornal *Opinião*, São Paulo, 14/2/1975. In: Giselle GUBERNIKOFF, Op. Cit., p. 36-37.

⁴⁵² Entrevista dada a Marcelo BERABA. Jornal *O Globo* em 29/01/75. In: Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit., p.24.

idades, por certo tipo de homem, supõem uma escolha que promove o ajustamento, uma integração, ao comportamento que o estudo reivindica. Respondendo à indagação formulada por Georges Charbonnier sobre a convivência, na pesquisa etnológica, da paixão e da ciência, Claude Lévi-Strauss fala dos percalços da construção do ponto de vista intelectual e dá esclarecimentos sobre o sistema de referência de pesquisas que tenham esse propósito:

É preciso, se me permite a expressão, renunciar a conceber uma sociologia “euclidiana” [...] Quando se estudam diferentes sociedades, pode ser necessário trocar o sistema de referência – e essa é uma ginástica muito penosa. É uma ginástica, aliás, que somente a experiência de campo pode ensinar⁴⁵³.

Para tratar a religião popular é necessário conhecer e aceitar os valores da realidade sócio-cultural abordada, desembaraçar-se do sistema de referência até então adotado e ao mesmo tempo inaugurar um sistema de valores com prerrogativas conceituais, estéticos, políticos e emocionais que permitam apreender os aspectos da realidade que se descortina. Nelson parte para a Baixada Fluminense com uma atitude aberta ao novo e em busca de uma relação de proximidade com o objeto tratado, suas personagens eclodem das ruas e dos terreiros – o mundo que criou já nasceu criado ou imaginado:

O que acontece é que o tipo de informação deixa de ser apenas teórica, das pessoas que analisam de fora, ou superficial. A informação que eu precisava para o filme tinha que vir de um pai de santo. Era preciso uma certa vivência para eu me situar dentro da coisa toda. [...] Consultei vários terreiros e dentro do filme existe o próprio Erley, que interpreta o pai de santo que toma conta de Gabriel. Ele é um babalaô e estava sempre dando as dicas necessárias. A preparação do filme foi muito desse jeito. A informação teórica dos estúdios precedeu a preparação do roteiro. O objetivo era mostrar a Umbanda sem os equívocos que existem quando ela é vista como uma crença popular, como folclore⁴⁵⁴.

Maria Isaura Pereira de Queiroz ao estudar as aproximações entre as formações da identidade cultural e da identidade nacional no Brasil entende que as pressões da onda da imigração europeia sobre a hegemonia da antiga classe dominante colonial levaram à valorização da brasilidade e que a criação da umbanda demonstrou a acolhida que a diversidade teve nos anos 1920 nos circuitos característicos da cultura brasileira como um todo, não só de sua elite. A elite mais tradicional reafirmou-se através do modernismo, mas este significou mais do que

⁴⁵³ Georges CHARBONNIER. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas, SP: Papyrus, 1989, p. 15.

⁴⁵⁴ Entrevista publicada no *Jornal do Brasil* em 23/02/75. In: Giselle GUBERNIKOFF. Op. Cit., p. 56-57.

isso, a idéia de nação é assimilada como natural e seus princípios mais racistas e eurocêntricos são eliminados e a mestiçagem torna-se valor cultural, quando não biológico⁴⁵⁵.

Nessa perspectiva o sincretismo religioso é projetado na sua dimensão cultural⁴⁵⁶ como combinação de diferentes crenças e práticas, agregando valor positivo, implicando em tolerância na assimilação das contradições e dos contrários. A positividade, que garante a diversidade, afasta-se do sincretismo totalizante, aquele que procura integrar em um único corpo elementos de variada extração com a finalidade de conseguir uma unanimidade. Essa tendência totalizante é oposta à proposta da modernidade cultural que privilegia o corpo heterogêneo e desigual, acatando a diferença. Alguns autores, mais exigentes, sustentam que nenhum sincretismo suporta a crítica analítica, a crítica que divide um todo em suas partes e que é condição própria da modernidade.

Outra vertente, que toma como base a cultura emergente⁴⁵⁷, pode ser explorada para dar conta de uma abordagem posta frente a uma realidade que se desdobra, na medida em que tenta proceder à síntese entre a experiência concreta e a experiência possível.

A verificação de que a nossa cultura é híbrida é a chave para Nelson aproximar-se da cultura do povo com a flexibilidade necessária que permite superar as dicotomias estanques e inelásticas presentes nas oposições da área cultural (cultura erudita ou cultura popular, cultura nacional ou cultura estrangeira), observando a dinâmica cultural na sua essência, ou seja, em como ela se dá de fato, em movimentos cambiantes entre pólos que se atraem e se repelem sem se excluir:

Nós sabemos, desde Gilberto Freyre, que existem duas culturas no Brasil: aquela importada, imitação da cultura ocidental, e uma outra natural, espontânea, de raízes mais fortes, e que é reprimida. É o momento de começarmos a viver a cultura do povo. [...] Eu já tinha essa perspectiva há muito tempo, mesmo quando estava realizando meus filmes anteriores. O que eu não tinha era a condição pessoal de poder abdicar de uma visão própria, de um modelo próprio das coisas. Quando eu queria representar o povo, eu o representava de acordo com a minha imagem. Eu tinha uma solidariedade hipotética. O meu desejo era o de fazer um cinema ou de que o cinema brasileiro em geral exercesse uma função liberadora do nosso povo e que contribuísse para estabelecer uma comunidade cultural no Brasil⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ Cf. Maria Isaura Pereira de QUEIROZ. Identidade Cultural, identidade nacional no Brasil. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, vol. 1, n° 1, 1° sem. 1989.

⁴⁵⁶ Em concordância com o conceito de sincretismo cultural formulado por Teixeira COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2004, p. 344.

⁴⁵⁷ Elementos extraídos do conceito de cultura emergente formulado por Teixeira COELHO. Op. Cit., p.112.

⁴⁵⁸ Entrevista publicada na *Revista Manchete* assinada por Nilton CAPARELLI, em 01/02/75. In: Giselle GUBERNIKOFF, Op. Cit., p. 29-30.

Sobre a cultura brasileira o debate na contemporaneidade é intenso, muita reflexão foi e continua sendo feita. Já houve quem quisesse defini-la a partir de uma perspectiva de unidade, enquadrando-a dentro de um conceito coeso e único. Essa posição foi afastada pela evidência de que não existe uma cultura brasileira homogênea:

A cultura das classes populares, por exemplo, encontra-se, em certas situações, com a cultura de massa; esta, com a cultura erudita; e vice-versa. Há imbricações de velhas culturas ibéricas, indígenas e africanas, todas elas também polimorfos, pois já traziam um teor considerável de fusão no momento do contato interétnico. E há outros casamentos, mais recentes, de culturas migrantes, quer externas (italiana, alemã, síria, judaica, japonesa...), que internas (nordestina, paulista, gaúcha...), que penetraram fundo em nosso cotidiano material e moral⁴⁵⁹.

Ao se admitir o caráter plural e diverso inerente à cultura brasileira dá-se um passo para atravessar o mosaico das superfícies e compreender a cultura como resultado de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço.

Essa situação é ampliada pela sensibilidade do artista que entrevê em meio ao emaranhado de sons e imagens algumas linhas de força mais límpidas que, seguidas na sugestão de suas ofertas, remetem a estruturas diferenciadas. Respeitar as diferenças e colocá-las em equivalência, observando os ritmos que modulam os vários usos do tempo é a marca da nova posição que adota *O Amuleto de Ogum*. Ao longo de todo o filme, o mito e o real estão na mesma linha, não há qualquer diferença de tratamento entre eles:

Para Nelson, a meta era retratar a vida dessa imensa população que vive à ‘margem da cultura oficial, consequência de uma marginalização econômica, mas que ‘mantém vivos seus mitos e suas crenças’⁴⁶⁰. Em outras palavras: ‘O objetivo não é novo, a abordagem sim’. Porque agora Nelson procura ‘viver a cultura do povo’, desvendá-la, não com a finalidade de qualquer julgamento, de adesão ou repúdio. Mas de saber ‘um pouco mais a respeito de nosso ser cultural, se ligar mais a ela, praticar uma observação mais aberta, menos facciosa’⁴⁶¹⁴⁶².

Esse “ser cultural” ao qual faz referência vai ser representado, ressignificado por meio de uma linguagem também híbrida e sincrética. O tratamento cinematográfico adotado mescla aspectos documentários aos de ficção na busca de um campo novo de experimentação.

⁴⁵⁹ Alfredo BOSI. Plural, mas não caótico. In: Alfredo BOSI (org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p. 7-8.

⁴⁶⁰ Entrevista a Marcelo BERABA, *O Globo*, 29/01/75, apud Helena SALEM Op.Cit., p. 294.

⁴⁶¹ Opinião, 14/2/1975, apud Helena SALEM. Op. Cit., p. 295.

⁴⁶² Helena SALEM. *Nelson Pereira dos Santos. O sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1987. p. 294-295.

Para Nelson, a reaproximação com o público se dará a partir da reflexão que contempla também uma revisão que resulte em uma proposta dramática esteticamente original, pois o divórcio entre o cineasta intelectual e seu público teve os mais variados motivos, sendo um deles a incapacidade de serem elaboradas propostas temáticas e formais que mobilizassem o público.

Neste sentido *O Amuleto de Ogum* é um filme experimental, uma inovadora e bem sucedida tentativa de conjugar tema e forma. Para tornar viável essa posição, Nelson Pereira dos Santos não precisou optar pelos gêneros cinematográficos tradicionais. Apesar da sua trama *O Amuleto de Ogum* não é um filme policial, muito menos pitoresco ou exótico. O filme segue o princípio observado pelo autor na pesquisa que fez em torno da dinâmica da sociedade e parte do princípio que assim como a vida o filme não está preso a compartimentos, pois é construído a partir da observação de que a realidade é mestiça, impura e carregada de contrários, comprovando que a diversidade rechaça tanto a uniformidade quanto os compartimentos estéreis e dessa forma o filme se constitui em um processo em que seu autor faz uma aposta estética bem delineada de acordo com a sua visão política reposicionada.

O Amuleto de Ogum resulta em um drama em que seu autor serve-se dos recursos narrativos tanto do documentário como da ficção, ultrapassando a fronteira da pura espetacularidade e do simples entretenimento, através da potência dos seus meios expressivos. O equilíbrio com que opera a fusão e a mistura de recursos narrativos dá o tom ao filme. Há equivalência entre os personagens, a expressão fotográfica não se sobressai gratuitamente; a escolha, o uso da música e da sonoridade que pontua o filme é sugestivo e não condiciona a emoção; a edição apenas revela, ou seja, a densidade narrativa expressa a realidade do espetáculo cinematográfico, sem diluir o espírito crítico do espectador.

O próximo passo de Nelson será a realização de *Tenda dos Milagres* em que entrará em contato com o candomblé, religião da matriz africana, de iniciação mais complexa e de extremo vigor, mas que também percorreu os caminhos do sincretismo para garantir a sua sobrevivência:

É difícil precisar o momento exato em que esse sincretismo se estabeleceu. Parece ter-se baseado, de maneira geral, sobre detalhes das estampas religiosas que poderiam lembrar certas características dos deuses africanos⁴⁶³.

⁴⁶³ Pierre VERGER. *Orixás*. São Paulo: Corrupio, 1981, p. 26.

Em *Tenda dos Milagres*, como se verificará a seguir, Nelson continuará prosseguindo na investigação em torno da religião popular e da busca de um meio expressivo, sincrético e original para o cinema de perspectiva popular.