

Cinema

Nelson Pereira dos Santos

Foto Vanthoen Pereira



Entrevista



Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema

Acervo Regina Filmes



Em 1960 Nelson está no Nordeste para filmar Vidas secas, mas a chuva torna verde a caatinga. Surge então, de improviso, Mandacaru vermelho, onde o diretor faz o papel do mocinho do filme. Na cena, com Sônia Pereira.

ENTREVISTA CONCEDIDA A PAULO ROBERTO RAMOS

“Escrevi o roteiro do *Rio, 40 graus*, mas não consegui produção, pois ninguém queria fazer um filme com personagens negros...”

FRANÇOIS TRUFFAUT disse certa vez que toda a obra de um cineasta está contida no primeiro carretel de seu primeiro filme. Talvez essa afirmação seja válida somente para aqueles realizadores que apresentam grande coerência no interior de suas obras. Esse é o caso de Nelson Pereira dos Santos.

No primeiro carretel de *Rio, 40 graus*, podemos identificar uma característica que estaria presente durante toda sua trajetória como artista: o amor pelo Brasil. No entanto, a nação que Nelson Pereira dos Santos decidiu levar para as telas não é aquela dos cartões-postais, com belas praias ensolaradas. O Brasil que o diretor se propôs a retratar em seus filmes era grande demais para caber em versões oficiais, pois era o país dos favelados, dos flagelados pela seca, dos artistas do povo, do universo mágico popular, dos intelectuais em crise ou atuantes diante dos regimes ditatoriais.

No dia 15 de janeiro último, o cineasta concedeu uma entrevista a *Estudos Avançados*, quando falou sobre alguns de seus filmes e, por extensão, sobre o Brasil dos últimos cinquenta anos.

ESTUDOS AVANÇADOS – Você começou a ir ao cinema ainda na década de 1930. Quais eram os filmes a que o menino Nelson Pereira dos Santos assistia nas matinês dos cinemas do Brás?

Nelson Pereira dos Santos – Minha mãe contava que levava a família às matinês dominicais do Cine-Teatro Colombo. Morávamos no outro lado da rua. As sessões começavam logo depois do almoço – “*Quem não comer tudo não vai ao cinema!*” – e terminavam às 7 da noite. No programa: dois longas, dois seriados, tipo Tom Mix ou Tarzan, uma comédia de curta-metragem, pelo menos um desenho animado e alguns *trailers* dos programas a seguir.

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

ESTUDOS AVANÇADOS – Os anos 1940 foram muito importantes na sua formação. Você poderia nos falar um pouco sobre esse período?

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

ESTUDOS AVANÇADOS – Foi o período que você se aproximou do Partido Comunista Brasileiro (PCB)?

NPS – Sim, foi no Colégio do Estado.

ESTUDOS AVANÇADOS – Como era o PCB na década de 1940?

NPS – Nesse período de surgimento, o Partido aparece como um partido de massa, sectário. Não era de jovens escolhendo um caminho revolucionário, mas sim um partido democrático, com possibilidade de debate.

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.

É importante assinalar que, para mim, e acredito tenha sido para muita gente, o Partido foi uma outra universidade. Uma universidade pelo avesso, pois questionava a versão tradicional da história do Brasil, por exemplo. Outra coisa que o Partido proporcionou foi um convívio amplo com pessoas de classes sociais, origens e formações diferentes, que se encontraram nas organizações partidárias como fiéis de uma Igreja, e que, por força do companheirismo político, tornaram-se companheiros por amizade.

O novo olhar do cinema italiano

ESTUDOS AVANÇADOS – Ao final dessa década, você vai para a Europa. Lá você trava contato com o cinema neo-realista italiano. Como foi essa experiência?

NPS – O cinema neo-realista já tinha aportado ao Brasil, já o conhecia desde 1945, quando chegaram os primeiros filmes italianos em São Paulo. Foi aquela revolução no cinema. Havia um cinema diferente daquele cinema americano maniqueísta-protestante. Aí aparece um cinema italiano riquíssimo, mostrando a realidade e com personagens livres, acontecendo uma identificação imediata. Aquela realidade européia depois da guerra assemelhava-se muito com a do cotidiano brasileiro, mesmo sem exércitos invasores em nosso território. A situação social brasileira é muito parecida com o pós-guerra europeu: famílias destruídas, crianças sem lar, meninos de rua, bandidos, violência. Daí a influência do cinema italiano aqui e em outros países com situação parecida.

Mas, no meu entender, a maior lição do neo-realismo aos cineastas do Terceiro Mundo foi provar que o cinema pode existir com poucos recursos,

esquecendo os estúdios, as grandes estrelas e a cenografia. A idéia é ir para a rua e filmar o próprio povo.

ESTUDOS AVANÇADOS – Ao voltar para o Brasil, você roda seu primeiro filme em 1950 – Juventude – sobre a juventude operária de São Paulo...

NPS – O destino desse filme era participar do Festival da Juventude, realizado em Berlim, pelos países socialistas. Fiz um documentário sobre como vivia a juventude – operário, camponês, estudante, militar – em São Paulo. O filme foi feito com material reversível (o negativo viria a ser a cópia). Ele foi para Berlim e não voltou, perdeu-se...

Uma cidade a 40 graus

ESTUDOS AVANÇADOS – Rio, 40 graus foi seu primeiro longa-metragem. É uma obra fundamental na história do cinema brasileiro, e não apenas pela opção de mostrar nas telas um Brasil pobre, mas também pelo modo como foi produzido. Você poderia nos contar como chegou ao tema do filme e como foi sua produção?

NPS – Fui ao Rio de Janeiro para ser assistente de direção de Rui Santos em um filme que acabou não saindo. Aí o Alex Viany me convidou para ser seu assistente de direção no filme *Agulha no palheiro*. Depois fui trabalhar em outro filme, que seria rodado em um estúdio localizado num bairro bem popular, onde existia a maior favela do Rio na época – Jacarezinho. Esse filme teve várias interrupções, e, por isso, tive a oportunidade de conhecer bem a favela por intermédio de alguns amigos que trabalhavam no estúdio e que lá moravam. Foi então que conheci a verdadeira feijoada carioca e a roda de samba. Era um espaço humano acolhedor, rico, brasileiro e diferente. E eu, um paulista meio cru, não me contive: “Isso é o filme”. Depois muita gente me criticou, perguntando por que só tinha visto favela no Rio, ao que respondi: “Porque aqui a favela é vertical, e em São Paulo ela é horizontal, esconde-se atrás dos prédios”.

Escrevi o roteiro do *Rio, 40 graus*, mas não consegui produção, pois ninguém queria fazer um filme com personagens negros na sua maioria. Havia um grande preconceito contra o negro no cinema carioca, preconceito que foi engrossado quando os dois primeiros filmes da Atlântida foram lançados e não tiveram boa bilheteria. O primeiro contava a vida do Grande Otelo e se chamava *Moleque Tião*.¹ Foi destruído no incêndio da Atlântida e não há cópias do filme. O segundo – *Também somos irmãos* (1949) – continuou insistindo no tema da discriminação racial. O roteiro era de Alinor Azevedo e direção de Zeca Burle (José Carlos Burle). Desse ainda há uma cópia. Permaneceu também a idéia de que filme que tem a presença de negros não tem sucesso.

Decidi então fazer *Rio, 40 graus* com recursos próprios. Tive a grande colaboração do Ciro Freire Cury, um colega do Colégio do Estado que foi parar no Rio de Janeiro para trabalhar no Banco do Brasil. Era um economista brilhante e ajudou a elaborar o esquema financeiro e econômico do filme. Passado o tempo, ficou a idéia de que aquele filme aconteceu pela vontade de um grupo de garotos loucos. Para dar certo, teve, evidentemente, um projeto bem estruturado: a

divisão do capital do filme era feita no esquema de cotas, ou seja, a equipe tinha participação na receita – isso ainda é feito em produções independentes americanas, com o formato de contrato de risco. Também vendíamos cotas, e claro que a família foi a primeira a investir: os irmãos, os primos, os amigos... O filme foi realizado, e quando ficou pronto o dono do laboratório mostrou-o para a Columbia, a distribuidora americana, que decidiu comprá-lo. Demoramos nove meses para fazê-lo.

ESTUDOS AVANÇADOS – Você lançou um grande sambista nesse filme, o Zé Kéti.

NPS – Meu compadre. Todas as músicas do filme são dele.

ESTUDOS AVANÇADOS – Humberto Mauro, na época diretor do Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), emprestou a câmera para vocês rodarem o filme.

NPS – Isso mesmo. Quem trabalhava com ele era o Hélio Silva, fotógrafo do filme, muito habilidoso com ótica e mecânica de câmeras. Ele ajudou a recuperar diversas câmeras do Ince e conhecia o Humberto Mauro, que emprestou a câmera para nós, e graças a ele o filme aconteceu.

ESTUDOS AVANÇADOS – Gostaria que você falasse sobre a importância do Alex Viany e do Humberto Mauro para o cinema brasileiro e para você, mais especificamente.

NPS – Para dizer a verdade, quando estava aqui nos cineclubes, estudando, não conhecia os filmes do Humberto Mauro. Naquela época não existia cinematecas. Primeiro conheci o Humberto pessoalmente, e depois sua obra. Quando cheguei ao Rio, ele estava fazendo *O canto da saudade*.² Depois, fui um dos primeiros a ver aquele curta magnífico – *A velha a fiar*. Alex Viany teve um papel importante primeiro na área da crítica e, depois, tentando fazer uma história do cinema brasileiro, organizando um livro pioneiro.³ Foi também um grande militante político, defendendo novas leis para o cinema brasileiro. É importante lembrar que o cinema não tinha um tostão de dinheiro público, não existia ajuda do Estado. Caso exemplar da iniciativa privada no cinema foi o de Ademar Gonzaga, que investiu tudo o que tinha no estúdio e nos filmes da Cinédia. Aqui em São Paulo, tivemos o Franco Zampari, que fundou a Vera Cruz, e que não tinha nada de dinheiro público, todo feito com investimento próprio.

Com a falência da Vera Cruz, começou um movimento de defesa do cinema brasileiro. Todos começaram a se perguntar por que o cinema brasileiro não andava, pois os filmes apareciam e depois sumiam. Houve dois congressos⁴ para debater os motivos e relacionar propostas para o renascimento do cinema nacional. O Alex foi um dos líderes desse processo. Os congressos tinham evidentemente um caráter nacionalista, pois se pedia a presença do Estado na produção, distribuição e exibição dos filmes. O diagnóstico da doença econômica do cinema brasileiro foi feito naquele tempo e até hoje o remédio não foi encontrado...



Rio, 40 graus: *Zé Kéti*, Nelson Pereira dos Santos e Jeca Valadão.



Rio, Zona Norte: *Grande Otelo* (à dir.), intérprete do sambista *Espírito da Luz*.

ESTUDOS AVANÇADOS – Em seu próximo filme você continuou no morro, na favela, o Rio, Zona Norte, contando a história do sambista Espírito da Luz Soares, interpretado por Grande Otelo, que é obrigado a vender seus sambas para sobreviver, sem ter seu nome atribuído a eles. Você acha que essa espoliação da cultura popular é uma característica da vida brasileira?

NPS – É claro que sempre nessa transferência do popular para o outro lado não se costuma dar muito reconhecimento aos criadores. O filme foi muito inspirado na vida de Zé Kéti. Ele me abriu as portas para o Rio de Janeiro popular em 1954, levando-me aos ensaios de escolas de samba e às rádios. Ele foi meu cicrone no Rio de Janeiro. Foi assim que conheci sua história, seus antepassados: seu pai tinha sido preso em 1935, um parente seu tinha participado da Revolta da Esquadra. Decidi fazer um filme inspirado na história dele, um compositor de sambas que não sabe escrever partituras – tem a música na cabeça, mas tem que passar por um crivo. Nessa passagem, muitas vezes, perde a autoria, especialmente quando a música é muito boa. Casos como esse eram muito comuns naquela época. O filme é muito triste. Ainda bem que a vida real do Zé Kéti foi muito boa.

Essa história da relação do popular com o erudito é também contada pelo outro lado, onde se encontra o personagem do jovem que estudou música na universidade e na Europa, mas não consegue executar a sinfonia que compôs. Para sobreviver, enquanto espera, a solução é tocar violino na orquestra de rádio que acompanha a cantora/estrela Ângela Maria. É outro nível de artista, mas o problema é parecido. Há uma identificação entre ele e o sambista...

As lições do mestre Graciliano Ramos

ESTUDOS AVANÇADOS – Como é que surgiu a idéia de filmar Vidas secas?

NPS – Trabalhava para um produtor de documentários institucionais, o Isaac Rozemberg, juntamente com o Hélio Silva. Fizemos muitos documentários no Vale do São Francisco, especialmente no Nordeste. Em 1958, estávamos em Juazeiro da Bahia, quando acontecia a seca, conhecida como a “seca do Juscelino”. Filmamos as cenas de socorro os flagelados, espetáculo cuja lembrança me comove até hoje. Ao presenciar a chegada daquela gente esquelética, principalmente as crianças, senti-me na obrigação de fazer um filme. Escrevi o primeiro roteiro, o segundo, tentei mais uma vez, mas só conseguia produzir matérias de *foca*, reportagens vazias de essência humana.

Em todas as tentativas, consultava, entre outros livros, o *Vidas secas*. Não demorou muito para que me desse conta de que estava pronta a escritura do filme, já tinha sido criada por Graciliano Ramos. Montei a produção em Juazeiro da Bahia, em 1959, mas não consegui realizar o filme, porque choveu muito no sertão e a catinga ficou inteiramente verde. Inventei outro filme *Mandacaru vermelho*, voltei ao Rio, onde realizei ainda *Boca de ouro*. Em 1962, fui para Palmeira dos Índios, em Alagoas, e consegui rodar *Vidas secas*, finalmente.

ESTUDOS AVANÇADOS – Antes de adaptar Vidas secas você pensou em filmar São Bernardo. No entanto, você pretendia alterar o destino de Madalena. Você

entrou em contato com Graciliano Ramos sobre essa alteração. Conte-nos como foi essa conversa com Ramos.

NPS – Meu primeiro trabalho no cinema profissional foi como assistente de direção de Rodolfo Nanni em *O saci*, filmado no interior de São Paulo, em Ribeirão Bonito. O diretor de fotografia do filme, Rui Santos, era amigo de Graciliano Ramos e me pediu para fazer a adaptação de *São Bernardo*. Mergulhei no trabalho, filmava de dia e escrevia à noite.

Empaquei ao chegar ao capítulo do suicídio de Madalena. Não queria que ela morresse. Propus, no lugar do suicídio, a fuga da fazenda.

Rui Santos, temendo a reação do “Graça”, recomendou-me consultar o autor antes de mudar a história de Madalena. Em resposta, Graciliano disse que eu poderia fazer isso, desde que tirasse o seu nome da história, porque a modificação proposta não era de sua autoria e sim invenção alheia. Na segunda parte da carta, ele disse que eu estava pensando na mulher dos dias de hoje, seres mais livres. Era bom lembrar que – advertiu – no romance tratava-se de uma mulher em 1930, no interior de Alagoas, casada com Paulo Honório, um homem prepotente, egoísta, durão e mesquinho. Ela, com sua vocação socialista que a faz cuidar até das doenças dos vaqueiros, e, ele, que acha que aquela gente tem que trabalhar sem dó e sem piedade para lhe render mais lucros. Esse conflito, e mais a diferença de idade, leva Paulo Honório a ter ciúmes até do padre. A situação vai ficando insuportável para a frágil Madalena. Ela não poderia fugir, nem pensava nisso, porque sabia que os capangas do marido iriam atrás dela.

Se ela não tivesse escolhido a morte, Paulo Honório não entraria na crise que o levou à decadência. Ele não procuraria entender por que ela se matou e não se dedicaria em escrever a história. E, “se ele não escrevesse o livro, eu não escreveria o meu, e você não pensaria em fazer um filme” – foi mais ou menos assim que Graciliano concluiu o seu pito ao jovem roteirista.

ESTUDOS AVANÇADOS – No *Vidas secas* você toma pouquíssimas liberdades em relação ao romance, entre elas datar a história num período específico – 1940-1942 –, a construção da imagem do cangaceiro e o final, que parece mais otimista que o de Graciliano Ramos. O que o fez tomar essas decisões?

NPS – A invenção do personagem do jovem cangaceiro nasceu da necessidade de expor cinematograficamente o impulso de vingança sentido por Fabiano depois de levar uma surra de facão do soldado amarelo. No livro, Fabiano passa a noite toda imaginando que vai matar o soldado amarelo e entrar para o cangaço, como qualquer homem livre. Mas, depois sair da cadeia, volta para casa e tudo continua igual. Para o espectador receber essa informação, teria que fazer a cena da cadeia com Fabiano pensando alto (“voz *off*”) – um recurso rasteiro em termos de linguagem.

Para contar tal cena no filme, coloquei na mesma cela de Fabiano um jovem cangaceiro que o ajuda a aliviar a dor das pancadas. Libertados os dois por imposição do bando de cangaceiros, seguem o mesmo caminho. O jovem ofere-

ce cavalo e arma a Fabiano. Sentindo-se poderoso, o vaqueiro cavalga com certo orgulho até chegar na encruzilhada onde as crianças encontram-se com Baleia, a cadela de estimação. É o momento crucial de Fabiano: poderá escolher entre o cangaço e a família. Devolve a arma e o cavalo e volta para casa.

As datas. Explico: o livro é de 1938, e eu coloquei as datas da época da guerra: 1940, 1941, 1942. Escolhi os anos que lembram os momentos decisivos da Segunda Guerra Mundial, a invasão da França, o bombardeio de Pearl Harbor e a Batalha de Stalingrado a fim de realçar a singularidade da vida no sertão, longínquo espaço do mesmo planeta.

Quanto ao final, dei ênfase ao diálogo, tal como está no livro. A idéia do Graciliano – segundo seu filho Ricardo, também escritor, que me ajudou muito na interpretação da obra do pai – era participar do debate sobre a reforma agrária. Era muito divulgada e aceita, dentro do Partido, a suposição de que ela aconteceria no Nordeste, na crista de uma revolução social. Os personagens de *Vidas secas* e muita “gente bruta” como eles procuram mudar para a cidade, quer dizer, a cidade grande, com escolas e trabalho. No sertão ficam os velhos e doentes, incapazes de fazer revoluções. Esse raciocínio foi elaborado de forma científica por Jesus Soares Pereira, um economista dos anos 1960, ao estudar as migrações do Nordeste.

Presença da literatura brasileira

ESTUDOS AVANÇADOS – *Vidas secas* marca uma aproximação do Cinema Novo com a literatura social moderna brasileira. Gostaria que você falasse da relação dessa literatura com o Cinema Novo.

NPS – Quando fiz *Vidas secas* ainda não existia Cinema Novo. Acho que a literatura brasileira, principalmente aquela feita pelos modernistas e escritores do Nordeste, seduziu muito os cineastas. O cinema, como elemento da modernização, obrigava-se a ser tematicamente moderno – ao contrário do caso da Vera Cruz, que tinha equipamentos muito modernos, mas os filmes eram tematicamente muito acadêmicos, contando historinhas parecidas com as de Hollywood. Até mesmo *O cangaceiro*,⁵ que fez muito sucesso, é um *western* americano filmado com roupa de cangaceiro – e rodado em São Paulo! Lembro-me que em 1952, quando cheguei ao Rio de Janeiro, havia muitos projetos de filmar Jorge Amado. Lembro-me do Moacyr Fenelon (o homenageei em *Rio, 40 graus* batizando a equipe do filme com seu nome) que dizia querer fazer um *cinema de pés no chão*, ou seja, segundo o romance *O quinze*, de Raquel de Queiroz.

Essa atração entre literatura e cinema é muito antiga. Eduardo Escorel⁶ publicou um livro sobre Mário de Andrade e o cinema. O escritor era apaixonado por cinema, escrevia textos e era muito caçoado pelos colegas por ver filmes brasileiros. Ele tentou fazer um livro-filme e escreveu muito sobre as características especiais da narrativa cinematográfica.

O Glauber, em *Deus e o diabo na terra do sol*, faz uma releitura de Euclides da Cunha.



Baseado no clássico de Graciliano Ramos, o filme Vidas secas conta a saga de uma...



... família de retirantes nordestinos em sua luta pela sobrevivência na década de 1940.

Os sons da terra árida

ESTUDOS AVANÇADOS – Vidas secas nos dá oportunidade para pensarmos algo que é pouco analisado em sua obra: o uso criativo do som como elemento estrutural da narrativa. Gostaria que você falasse um pouco da importância do som nesse filme.

NPS – Quando comecei com *Rio, 40 graus*, não tinha essa preocupação, assumi o estilo vigente, ou seja, o hollywoodiano, com música de orquestra fazendo um grande comentário musical. Esse filme tem uma trilha sonora linda porque tem a música do Zé Kéti com os arranjos de música erudita, de orquestra. Era possível fazer isso naquela época.

Em *Vidas secas* procurei trabalhar com os sons descritos no livro: vento na caatinga, chuva, animais e o carro de bois. Na hora de montar o filme, percebi que não tinha música. Quando o produtor perguntou se já havia escolhido a orquestra para executar a famosa “música de fundo”, respondi: “Veja bem se combina orquestra com essa paisagem”. Outra coisa que aprendi quando tentei fazer o filme pela primeira vez foi ouvir o som do sertão – isso para desfazer a associação de baião com sertão, estabelecida pelos muitos filmes de cangaço realizados a partir de *O cangaceiro*.

Música no sertão, naquele tempo (final dos anos 1950) acontecia quando, por exemplo, estourava no céu um rojão: “Hoje tem festa na casa de Seu Quinzinho” – e aí começava a rolar um som, mas era aquele minimalismo da música sertaneja: uma rabeca e uma percussão bem simples – era tão pouco que tomava conta.

Por isso, hesitava em escolher a música para *Vidas secas*. Lembrei então daquela gravação do carro de boi e pedi ao técnico: “Põe no final do filme e no começo”. Foi resolvido o assunto, abri e fechei o filme com o som do carro de boi, uma grande combinação de ruídos musicais.

O intelectual em tempos sombrios

ESTUDOS AVANÇADOS – Após o golpe de 1964, surge um conjunto de realizações artísticas no Brasil que discutem o papel dos intelectuais diante do fracasso da democracia brasileira. É o caso, por exemplo, de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e *O desafio*, de Paulo César Saraceni, no cinema, e de *Pessach*, a travessia, de Carlos Heitor Cony, e *Quarup*, de Antonio Callado, na literatura. Poderíamos incluir *Fome de amor* nesse grupo de obras?

NPS – Certamente!

ESTUDOS AVANÇADOS – Seria correto afirmar também que *Fome de amor* é seu filme mais radical em termos narrativos e aquele que mais o aproxima da Nouvelle Vague de Jean-Luc Godard e Alain Resnais?

NPS – Sim, seria correto. Havia viajado para os Estados Unidos com uma bolsa em 1966, ano do apogeu do *underground*, da mobilização contra a guerra do Vietnã, da disseminação da droga, da juventude revoltada em muitas univer-

sidades com a mesma crítica e protestos. A história original do filme, um conto do livro *Histórias para se ouvir de noite*, de Guilherme de Figueiredo, muito bem escrita mas convencional demais para aqueles anos 60: jovem pianista apaixonou-se pelo maestro num concurso de piano em Paris.⁷

Propus então mudar radicalmente tudo e o produtor me deu carta branca, com a condição de manter o elenco já contratado e a locação escolhida em Angra dos Reis. Não tinha roteiro. Fiz o roteiro durante as filmagens, escrevendo com a câmera.

Fome de amor conta a história de uma mulher (Irene Stefânia), no romance uma pianista e, no filme, uma musicóloga que procura o som inexistente. A cabeça feita por um guru indiano. E aí surge um aventureiro (Arduíno Colasanti), garçom em Nova York, que se apresenta como um artista incompreendido. Seduz a moça, casam-se e vão morar numa ilha em Angra dos Reis, onde moram um misterioso cego, surdo e mudo (Paulo Porto) e sua linda mulher (Leila Diniz). Induzida pelo marido e pela vizinha, a jovem pianista acredita que o estranho personagem é um líder revolucionário, responsável por muitos movimentos políticos no Terceiro Mundo. Apaixona-se por ele e dedica-se intensamente à leitura de *O livro vermelho* de Mao, que substitui na sua mente o guru indiano.

Trata-se, no âmago da história, de uma abordagem crítica ao envolvimento ideológico-existencial sem limites.

ESTUDOS AVANÇADOS – *Depois de Fome de amor você rodou Azyllou muito louco, onde levou para as telas O alienista. Como foi essa adaptação do conto de Machado de Assis?*

NPS – Fiz uma adaptação livre o conto de Machado. Simão Bacamarte, o alienista, tornou-se no filme um padre cientista, acumulando à ciência o poder espiritual, o que o faz autoridade indestrutível. Ao lado de Dona Evarista, a poderosa matrona da cidade de Serafim, pode realizar todas as experiências com o povo e a elite da terra. Uma metáfora da história política brasileira.

ESTUDOS AVANÇADOS – *Você poderia nos falar sobre seu método de filmagem, se costuma improvisar ou se segue um plano de trabalho predeterminado?*

NPS – Quando chego à fase de filmagem, tudo está pronto na minha cabeça. Posso ver o filme acabado, igual a lembrar-se de uma peça de música. Mas estou sempre pronto para mudar, introduzir, cortar durante a filmagem. E mais, aceito palpites da equipe e dos atores.

ESTUDOS AVANÇADOS – *Em seu auto-exílio em Parati, você vai filmar Como era gostoso o meu francês, que, entre outras coisas, trata de um aspecto muito importante de nossa vida nacional que é nossa relação de país subdesenvolvido com os países do Primeiro Mundo. Como você abordou a questão nesse filme?*

NPS – Outro dia, assistimos – eu, os assistentes e os atores – à cópia restaurada do filme. Ficamos muito felizes porque o filme continua bonito e gostoso. Ficamos com saudades dos tempos da filmagem.



Fotos Acervo Regina Filmes

Fome de amor: *Leila Diniz, no papel de Ulah, e Paulo Porto, como Alfredo.*



O amuleto de Ogum: *o tema da religiosidade popular tratado sem preconceito.*

A idéia central é a relação entre o índio e os primeiros colonizadores, como metáfora da relação atual entre o Primeiro Mundo e o subdesenvolvido. Entre outros tópicos, destaca-se a questão da posse das armas de guerra. O filme conta a história do grande cacique Cunhambebe que sonha alcançar o poder de usar canhões contra os inimigos portugueses. Algo parecido com a aspiração nacional pelo poder nuclear. Quero lembrar o que diz, no filme, o mercador francês para seu compatriota prisioneiro: “Nenhum capitão francês vai permitir que esses selvagens tenham canhões” (risos).

ESTUDOS AVANÇADOS – Outra grande ironia é que ele é um filme nacional com legendas...

NPS – Ele é falado em tupi. Sabe quem fez os diálogos? Humberto Mauro, meu protetor e padrinho. Ele conhecia o tupi e me contou que Roquete Pinto recebia no seu sítio nos fins de semana e os convidados eram obrigados a falar o tupi restaurado. Mauro publicou um livro sobre os termos tupis na poesia épica de Gonçalves de Magalhães. O glossário que elaborou nos serviu muito durante as filmagens. O filme é também falado em francês e só um pouquinho em português.

A hora e a vez da cultura popular

ESTUDOS AVANÇADOS – Depois você fez o Amuleto de Ogum, no qual faz uma aproximação com o universo mágico popular, colocando-se nem acima nem abaixo, mas ao lado da cultura popular. Como foi essa aproximação com esse universo?

NPS – Depois de *Como era gostoso o meu francês* fiz *Quem é Beta*, um filme praticamente desconhecido. Tinha voltado ao Brasil e estava pensando no *Amuleto*, mas o ponto de partida do filme é anterior. Minha mulher, antropóloga, estudava as religiões de conversão, em especial a umbanda. Peguei carona nos seus trabalhos, escrevi o roteiro, que combinei com o roteiro apresentado por um amigo (Francisco Santos), ex-motorista do famoso Tenório Cavalcanti, poderoso coronel da Baixada Fluminense. A história do Tenório era o seguinte: ele queria provar em público que tinha o corpo fechado. Combinou com outro pistoleiro que atirasse nele com balas falsas e em jacas com verdadeiras, todas carregadas no mesmo tambor do revólver. Deu certo o espetáculo, criando-se o mito do corpo fechado.

ESTUDOS AVANÇADOS – Estrada da vida e Dois filhos de Francisco são filmes que retratam um aspecto muito importante de nossa realidade cultural. No primeiro, a fama veio por causa do prazer de cantar, e, no segundo, é desejo pela fama que leva ao canto. Creio que isso é reflexo da evolução do nosso capitalismo no campo cultural...

NPS – Boa observação. Está sendo então um capitalismo positivo (risos). *Estrada da vida* tem relação com minha história: meu pai era caboclo do noroeste de São Paulo, gostava de música caipira, mas era impedido pelos filhos, éramos quatro, a ouvir seus programas no rádio. Queríamos ouvir música americana, a moda da época.



Fotos Acervo Regina Filmes

Azyllo muito louco: adaptação livre de obra de Machado de Assis, com Leila Diniz.



Como era gostoso o meu francês: interpretação de índios nus gerou censura na época.

Quando recebi a proposta para fazer um filme sobre Milionário e José Rico, senti que poderia superar a culpa que sentia por ter coibido o singelo prazer musical de meu pai.

Alem disso, constatei no Parque São Jorge quão importante era a música dita sertaneja em São Paulo e estados vizinhos. Aceitei fazer o filme e Chico de Assis escreveu o roteiro. Decidimos que para fazer *Estrada da vida* deveríamos primeiro gostar da música. Isso foi obrigatório para toda a equipe. A equipe era de São Paulo: Chico Botelho, fotógrafo, José Roberto Eliezer, assistente de câmera, André Klotzel, assistente de direção, Rudá de Andrade, Plácido e Guilherme Lisboa, produtores.

Arquivo Regina Filmes



Estrada da vida: Milionário (Romeo J. Mattos) e José Rico (José A. dos Santos).

O intelectual aprendiz

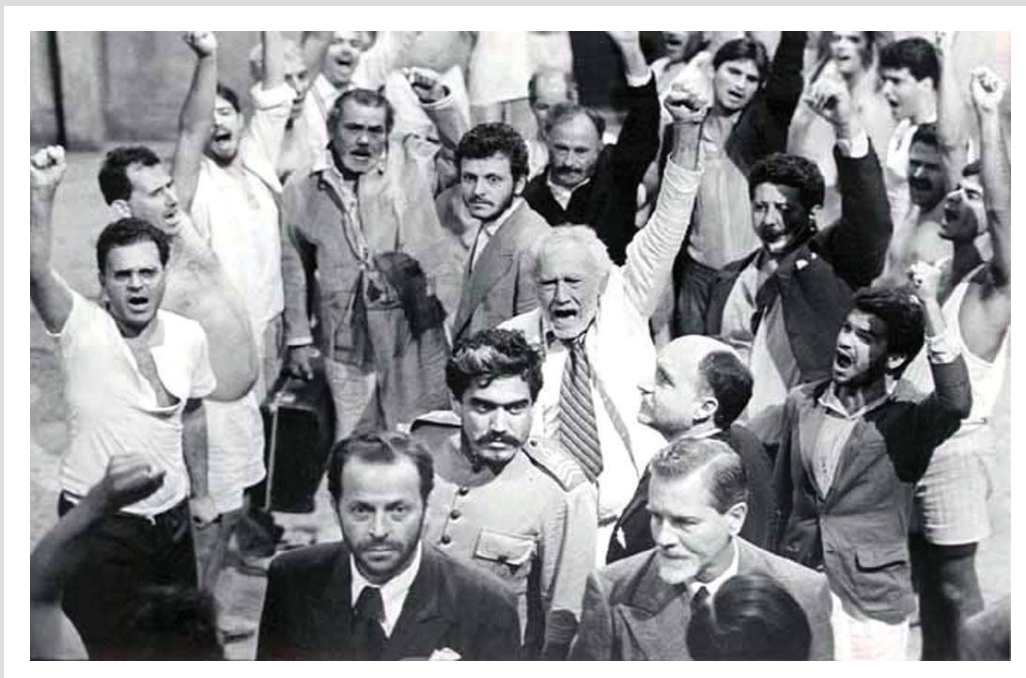
ESTUDOS AVANÇADOS – No final do regime militar, quase vinte anos depois, você leva mais uma vez uma obra de Graciliano Ramos para as telas – Memórias do cárcere. Qual é a tônica do intelectual que você mostra nesse filme?

NPS – Trabalhei com a influência do Graciliano Ramos, com a experiência que ele registrou e a forma pela qual ele escreveu suas memórias. O primeiro volume do livro chama-se *Viagem*, palavra com a qual batizou a primeira fase da sua vivência na prisão. No começo do livro ele estabelece uma questão de método, avisando como vai escrever o livro Graciliano lembra que hesitou durante dez anos para escrever as memórias, por diversas razões. Uma delas, porque ele era obrigado a usar aquele pronomezinho antipático – a primeira pessoa do



Fotos Acervo Regina Filmes

Memórias do cárcere: Glória Pires (Helôisa) e Carlos Vereza (Graciliano Ramos).



A adaptação da obra homônima de Graciliano Ramos recebeu muitos elogios da crítica.

singular. Ele iria rememorar a própria experiência como prisioneiro na primeira pessoa, mas também ia mexer com a dos outros, seus companheiros, e eles certamente teriam maneiras diferentes de lembrar os mesmos fatos. Promete ao leitor, então, colocar-se escondido desse pronome, para melhor observar os outros.

Outra reflexão: não foi por causa da censura que não escrevera as memórias antes, porque “entre a gramática e a censura ainda sobra muito espaço para o escritor”...

Voltando a *Memórias* filme. Logo depois de *Vidas secas* – que ganhou um prêmio do governo da Guanabara –, quem me incentivou a fazer o filme foi Carlos Lacerda. Mas eu não podia fazer o filme naquela época, por ser muito caro, e também porque não estava amadurecido como diretor para tamanha empreitada. A primeira intenção ao fazer *Memórias* foi mostrar o que significa viver sob uma ditadura, uma advertência, antes que ela acontecesse. Mas os golpistas foram mais rápidos. Por isso *Memórias* ficou para depois da ditadura.

E que coincidência: quando retomei o projeto, no começo dos anos 80, logo depois de *Estrada da vida*, aconteceu a proibição do filme do Roberto Farias (*Pra frente Brasil*). O diretor da Embrafilme, Celso Amorim, hoje nosso ministro de Relações Exteriores, foi demitido pelo então ministro do Exército e o clima ficou difícil para fazer um filme como *Memórias do cárcere*.

Mais tarde conseguimos montar um esquema para fazê-lo. Ele ficou pronto em 1984 e foi para Cannes, onde ganhou o prêmio da crítica internacional. Além disso, no Brasil estava acontecendo o movimento pelas “Diretas já”. *Vidas secas* aconteceu no começo da ditadura e *Memórias do cárcere* festejou o final.

ESTUDOS AVANÇADOS – *E o intelectual que você mostra no filme é aquele que se humaniza ao ter contato com pessoas das mais diversas camadas sociais.*

NPS – Ele está sempre aberto. Outra coisa bonita também é que ele, por ter uma qualidade que os outros acham especialíssima, quase uma coisa divina – ele escreve, conta histórias –, todos tentam participar disso: roubam lápis, papel, para ele. Os homens simples do povo respeitam o criador. Lembro-me, só como exemplo, de um episódio ocorrido ao lado de meu compadre Zé Kéti. Era madrugada, voltando para casa no subúrbio e encontramos pela frente três homens ameaçadores. O compadre começou a assoviar uma de suas músicas de muito sucesso. Acalmaram os prováveis assaltantes, que se aproximaram mansinhos.

– “E aí, meus camaradas? O que há? Eu sou o Zé Kéti!”. E eles: – “Ah! você é o Zé Kéti, então desculpa...”.

ESTUDOS AVANÇADOS – *Em 1993 você vai enfrentar uma tarefa difícil, que é levar Guimarães Rosa para a tela, com A terceira margem do rio. Por que você optou por fundir contos de Primeiras estórias?*

NPS – A primeira idéia era fazer a adaptação de um conto, “A menina de lá”. Vale a pena contar uma história: quando o livro foi lançado em 1962, muitos cineastas queriam um conto para adaptar. Aconteceu no famoso bar da Líder um

banquete imaginário, a distribuição dos contos, com alguma disputa. Glauber, em seu romance *Riverão Sussuarana*, se imagina, num trecho, caminhando com o Rosa em Copacabana. Pede ao escritor: “ Ô Rosa, diz lá pra sua filha Vilma dar logo os direitos pro Nelson fazer o filme *A menina de lá*”.

Quando reuni as condições de produção para realizar o filme (foi um longo caminho, co-produção com a França, ajuda do Ministro da Cultura da França, ajuda do Ministério do Exterior da França), já havia decidido juntar ao conto escolhido mais quatro, mas procurando estruturar todos como se fosse uma única história. Para chegar a isso, encontrei um veio, a questão da loucura, segundo a análise de Paulo Rónai. Ele afirma que todos aqueles contos eram da mesma família, e os personagens dos contos se assemelham por serem loucos ou quase e estarem numa espiral alucinatória. Outra semelhança é que todas as narrativas se passam num espaço social onde não há lei escrita, uma grande verdade do Brasil profundo. Vi também a possibilidade de estender do rural para a grande cidade. A primeira adaptação era muito ambiciosa: do Rio Amazonas para a favela da Rocinha. Depois ficou mais modesta: do Rio Paracatu para um assentamento no entorno de Brasília. Foi uma aventura fazer essa adaptação. Recebi muita crítica em relação aos diálogos, que não utilizam as formas do autor. Na verdade, em *Primeiras estórias*, há muito pouco de invenção lingüística nos diálogos dos personagens – com exceção do que diz Ninhinha, a menina de lá, que fala o idioma de Rosa.



Acervo Regina Filmes

A terceira margem do rio: a pequena Bárbara Brandt, no papel de Ninhinha.

ESTUDOS AVANÇADOS – Logo depois você foi convidado a fazer uma produção sobre a história do cinema latino-americano. Por que a opção pelo melodrama mexicano?

NPS – Esse projeto foi do Instituto Britânico de Cinema. Fui convidado para fazer um filme sobre o cinema da América Latina. Da mesma forma como nós, brasileiros, temos a imagem da África como cultura única, assim pensam também os americanos e ingleses em relação à América Latina. Não reconhecem as diferenças culturais entre os países deste continente. Impossível contar em noventa minutos toda a história do cinema brasileiro. Imaginem contar também a história dos cinemas argentino, mexicano, cubano e... Como tinha liberdade de escolha entre documentário e ficção, optei por esta. O argumento do filme, baseado no livro *O cinema de lágrimas da América Latina*, uma análise do melodrama. Minha intenção foi a de fazer uma homenagem ao momento de ouro do cinema latino-americano dos anos 1950, quando os filmes mexicanos e argentinos competiam com o cinema americano, tanto em produção quanto em distribuição. Na Avenida São João, por exemplo, de um lado, passavam os filmes americanos e, do outro, os argentinos e mexicanos.

Um cinema que luta, morre e sempre volta para curtir

ESTUDOS AVANÇADOS – A terceira margem do rio marcou o início de um momento da cinematografia nacional que recebeu o nome de “retomada”. Como o você avalia os últimos vinte anos do cinema brasileiro?

NPS – Essa retomada mostra que o cinema brasileiro tem muita vitalidade; quando encontra as condições mínimas para se realizar, reaparece, cresce e aumenta. Lembra-me muito aquela região da caatinga ao lado do Rio São Francisco, um solo que parece estéril, mas, se receber água, pode dar até uva. No final de *O amuleto de Ogum* quis prestar uma homenagem ao cinema brasileiro, na luta contra todas as censuras, políticas e econômicas, na figura daquele cantador seqüestrado por três marginais, para contar uma história infantil, algum episódio da história do Brasil ou uma história pornográfica – os três gêneros impostos pela ditadura ao nosso cinema. Ele decide então contar uma história inventada por ele mesmo: a história um personagem de corpo fechado que diz: “Eu mato eu morro, mas eu volto pra curtir”.

Seria a imagem histórica do próprio cinema brasileiro.

Quanto à retomada, vemos que houve um primeiro fortalecimento com algum apoio dado pelo governo Itamar Franco, e depois pelas leis Rouanet e do audiovisual. Ele cresceu tão forte que até apareceu um organismo para segurá-lo – Ancine (Agência Nacional do Cinema) – e não deixá-lo ocupar mais espaço no mercado. Para eles o cinema brasileiro é uma praga. Hoje temos também uma pluralidade temática: não há aquela preocupação dos anos 1960 que era ser a favor da democracia e contra o regime autoritário, mostrar que o Brasil, como sociedade, não era um país perfeito etc. Hoje não. Há uma liberdade muito grande e não há mais aquele grupo de extermínio estético. Outra questão importante é

que o cinema nacional tem uma presença regional maior. Acho que, por exemplo, o pólo de Pernambuco é muito bom e seus filmes são de vanguarda.

Entretanto, há ainda os problemas relativos à distribuição e exibição. O cinema como cultura vai muito bem, obrigado. Mas, como atividade econômica, ainda está coibido, inibido. No mercado da televisão aberta, por exemplo, num canal aberto temos a exibição de 1.500 filmes americanos por ano contra apenas quatro brasileiros, e ainda com audiência de 50 pontos. É realmente uma política antiga de segurar essa atividade por conta de outros interesses. Mas sou otimista e estou feliz com o cinema do jeito que se prepara para o futuro.

O preço da entrada de cinema aqui é regulado por Hollywood, pois é preciso pagar filmes que custam cem milhões de dólares. A entrada custa 8 dólares, quer dizer 16 reais. Se pensarmos num público popular, quem tem dinheiro para freqüentar um cinema tão caro? Por isso há um encolhimento de espectadores, hoje majoritariamente da classe média. E isso acontece em um país que tem pelo menos cinquenta milhões de pessoas que ainda não entraram no mercado de consumo – é um grande país novo. Se pensássemos numa estratégia para levar essas pessoas ao cinema, não só para assistir a filmes nacionais, mas para ver filmes em geral... Não podemos esquecer que o cinema, em qualquer parte do mundo, auxilia na educação.

ESTUDOS AVANÇADOS – Em Brasília 18%, seu último filme, você procura analisar algo que parece estar entranhado há séculos na política nacional – a corrupção. Por que dar aos personagens do filme nomes como Olavo Bilac, Machado de Assis, Cacilda Becker e Silvio Romero?

NPS – Começou como técnica de redação de roteiro. O nome do primeiro personagem é escolhido por acaso, poderá ser sempre substituído por outro ao longo do trabalho de escritura. Não sei por quê, o nome Olavo Bilac salientava-se na minha frente, oferecendo-se para nomear o personagem recém-criado. Por associação, o segundo personagem nasceu como Gonçalves Dias. E assim, continuei a nominação das figuras da trama que ia armando. Quando terminei, pedi a amigos e alguns alunos uma opinião sobre o escrito. Os nomes sempre causavam certa estranheza. Concluiu-se que a causa dessa reação era a associação de nomes muito importantes do passado, artistas, escritores, poetas, com os personagens atuais, políticos corruptos e empresários corruptores. Chocante, porque significa a decadência, a perda de valores morais...

ESTUDOS AVANÇADOS – A Petrobras anunciou que está fazendo a recuperação de seus filmes. Como anda esse processo?

NPS – São dezoito filmes e estamos no sexto já restaurado. Temos *Vidas secas*, *Azyllo muito louco*, *O amuleto de Ogum*, *Estrada da vida*, *Tenda dos milagres* e *Como era gostoso o meu francês*. Acho que até o final do ano teremos todos os filmes restaurados e lançados em formato de DVD.

ESTUDOS AVANÇADOS – Você é um cineasta que aprendeu o ofício de diretor na prática. Como é a experiência de ser professor universitário e ensinar os jovens?



Brasília 18%:
*presença de Bruna
Lombardi no elenco.*

NPS – Faço a mesma coisa. Procuo, o mais depressa possível, fazer um filme com eles. Hoje, com os equipamentos recentes, facilita muito. Conversamos muito sobre o que se vê e o que se lê. Não tenho formação de professor. Fui trabalhar a primeira vez na Universidade de Brasília como professor porque o Pompeu de Souza era diretor do Instituto e me convidou. Eu e o Paulo Emílio Salles Gomes – que já estava lá e fazia uma extensão cultural com o cinema – fundamos o primeiro curso de Cinema numa universidade pública. Fiz um filme com os alunos, *Fala Brasília*. A universidade naquela época era outra coisa, pois a cidade era muito pequena e podíamos trabalhar em tempo integral; era um curso intensivo. Mas agora sou um professor aposentado.

ESTUDOS AVANÇADOS – *Quais são seus próximos projetos?*

NPS – Estou preparando um filme sobre o Tom Jobim. Assim como fiz com Sérgio Buarque de Hollanda – *Raízes do Brasil* –, uma obra com um retrato afetivo do Sérgio feito pela família e amigos como Antonio Candido e Paulo Vanzolini. Essa afetividade foi entremeadada por aspectos históricos e trechos de seus livros. Quero fazer o mesmo com o Tom, falando sobre sua vida e sua música.

ESTUDOS AVANÇADOS – *E seu antigo projeto sobre Castro Alves?*

NPS – Acho que vai virar história em quadrinho, pois não dá tempo.

Notas

- 1 *Moleque Tião* (1943) foi dirigido por José Carlos Burle e roteirizado por Alinor Azevedo, José Carlos Burle e Nelson Schultz.
- 2 *O canto da saudade* (1952) foi o último longa-metragem de ficção dirigido por Humberto Mauro.
- 3 Em 1959, Alex Vianny publicou o primeiro livro sobre a história do cinema nacional – *Introdução ao cinema brasileiro*.
- 4 I e II Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro. No mesmo período, houve outro congresso que também teve importante participação de Alex Vianny – o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro. Todos foram realizados em São Paulo.
- 5 *O cangaceiro* (1953) foi dirigido por Lima Barreto, com roteiro de Raquel de Queiroz e do próprio Barreto.
- 6 O texto sobre a relação entre Mário de Andrade e o cinema brasileiro intitula-se “A décima musa – Mário de Andrade e o cinema”. Foi publicado no livro *Adivinhadores de água*, da Editora CosacNaify.
- 7 O filme foi inspirado na novela *História para se ouvir de noite*, de Guilherme de Figueiredo.

Paulo Roberto Ramos é pós-graduando em Psicologia pelo IP-USP e funcionário do IEE-USP, onde ministra cursos de cinema no Programa Universidade Aberta à Terceira Idade. @ – paulo@ice.usp.br

Filmografia de Nelson Pereira dos Santos

Longas

Rio, 40 graus (1954-1955)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: Nelson Pereira dos Santos,
Mário Barros, Ciro Freire Cúri, Luiz Jardim,
Loius Henri Guitton e Pedro Kosinski
Assistente de direção: Jece Valadão
Fotografia: Hélio Silva
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Radamés Gnatalli
Elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha,
Roberto Bataglin, Zé Kéti, Sady Cabral,
Mauro Mendonça, Renato Consorte

Rio, Zona Norte (1957)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: Nelson Pereira dos Santos
e Ciro Freire Cúri
Fotografia: Hélio Silva
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Alexandre Gnatalli e Zé Kéti
Elenco: Grande Otelo, Jece Valadão, Maria Pétar,
Malú, Paulo Goulart, Zé Kéti, Ângela Maria

Mandacaru vermelho (1960)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: Nelson Pereira dos Santos e Danilo Trelles
Fotografia: Hélio Silva
Montagem: Nelo Melli
Música: Remo Usai
Elenco: Nelson Pereira dos Santos, Ivan de Souza,
Sônia Pereira, Miguel Torres, Luiz Paulino dos Santos

Boca de ouro (1962)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone,
Copacabana Filmes Ltda.
Fotografia: Amleto Daissé
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Remo Usai
Elenco: Jece Valadão, Odete Lara, Daniel Filho,
Maria Lúcia Monteiro, Ivan Cândido, Wilson Grey

Vidas secas (1962-1963)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos,
adaptado da obra de Graciliano Ramos
Produção: Herbert Richers, Danilo Trelles,
Luiz Carlos Barreto
Fotografia: Luiz Carlos Barreto e José Rosa
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Remo Usai
Elenco: Átila Iório, Maria Ribeiro,
Orlando Macedo, Jofre Soares, Gilvan Lima,
Genivaldo Lima, Baleia

El justicero (1966)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: Condor Filmes
Fotografia: Hélio Silva
Montagem: Nelo Melli
Música: Carlos Alberto Monteiro de Souza
Elenco: Arduíno Colasanti, Adriana Prieto,
Márcia Rodrigues, Thelma Reston, José Wilker

Fome de amor ou Você nunca tomou banho de sol inteiramente nua (1967)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
e Luiz Carlos Ripper
Produção: Herbert Richers e Paulo Porto
Fotografia: Dib Lutfi
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Guilherme Magalhães Vazo
Elenco: Leila Diniz, Arduíno Colasanti, Irene
Stefânia, Paulo Porto, Márcia Rodrigues

Azyllo muito louco (1969)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Adaptação
livre de *O alienista*, de Machado de Assis.
Produção: Nelson Pereira dos Santos,
Luiz Carlos Barreto, Roberto Farias
Fotografia: Dib Lutfi
Montagem: Rafael Justo Valverde
Música: Guilherme Magalhães Vazo
Elenco: Nildo Parente, Isabel Ribeiro,
Arduíno Colasanti, Irene Stefânia, Nelson
Dantas, Ana Maria Magalhães, Leila Diniz

Como era gostoso o meu francês (1970)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, K. M. Eckstein, César Thedim
Fotografia: Dib Lutfi
Montagem: Carlos Alberto Camuyrano
Música: José Rodrix
Diálogos em tupi: Humberto Mauro
Elenco: Ana Maria Magalhães, Arduíno Colasanti, Eduardo Imbassahy Filho, Manfredo Colasanti, José Kleber

Quem é Beta?

Pas de violence entre nous (1972)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: Regina Filmes e Dhália Film
Fotografia: Dib Lutfi
Montagem: André Delage
Música: Paulo, Cláudio, Maurício
Elenco: Frédéric de Pasquale, Sylvie Fennec, Regina Roseburgo, Isabel Ribeiro, Arduíno Colasanti, Luiz Carlos Lacerda, Ana Maria Magalhães

O amuleto de Ogum (1973-1974)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: Regina Filmes e Embrafilme
Fotografia: Hélio Silva, José Cavalcanti, Nelson Pereira dos Santos
Montagem: Severino Dada e Paulo Pessoa
Música: Jards Macalé
Elenco: Jofre Soares, Anecy Rocha, Ney Sant'Anna, Maria Ribeiro, Jards Macalé, Olney São Paulo

Tenda dos milagres (1975)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, adaptado do livro *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado
Adaptação e diálogos: Nelson Pereira dos Santos e Jorge Amado
Diretor de Produção: Albertino N. da Fonseca
Fotografia: Hélio Silva
Montagem: Raimundo Higino e Severino Dada
Música: Gilberto Gil, Jards Macalé
Elenco: Hugo Carvana, Sônia Dias, Anecy Rocha, Jards Macalé, Severino Dada, Wilson Mello

Estrada da vida (1979)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Francisco de Assis
Produção: Vilafilmes Produções C. Ltda.
Fotografia: Francisco Botelho
Montagem: Carlos Alberto Camuyrano
Música: Dooby Ghizzi
Elenco: Milionário, José Rico, Nádia Lippi, Sílvia Leblon, Raimundo Silva, José Raimundo

Memórias do cárcere (1983)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, adaptação da obra homônima de Graciliano Ramos
Produtora executiva: Maria da Salette
Fotografia: José Medeiros e Antônio Luiz Soares
Montagem: Carlos Alberto Camuyrano
Elenco: Carlos Vereza, Glória Pires, Jofre Soares, José Dumont, Nildo Parente, Wilson Grey, Tônico Pereira, Arduíno Colasanti, Ney Sant'Anna

Jubiabá (1985 – 86)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Luiz Carlos Ripper
Direção de Produção: Tininho Fonseca, Roberto Petti, Chico Drumond, Walter Schi, José Oliosi
Fotografia: José Medeiros
Montagem: Yvon Lemiere, Yves Charoy, Catherine Gabriellidis, Sylvie Lhermenier, Alain Fresnot
Música: Gilberto Gil e Serginho
Elenco: Grande Otelo, Zezé Motta, Ruth de Souza, Eliana Pitman, Jofre Soares, Antônio José Santana

A terceira margem do rio (1993)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado nos contos "A terceira margem do rio", "A menina de lá", "Os irmãos Dagoberto", "Fatalidade e seqüência" do livro *Primeiras histórias*, de João Guimarães Rosa
Produção: Regina Filmes
Fotografia: Gilberto Azevedo e Fernando Duarte
Montagem: Carlos Alberto Camuyrano e Luelane Correa
Música: Milton Nascimento
Elenco: Bárbara Brandt, Ilya São Paulo, Sonjia Saurin, Maria Ribeiro, Chico Diaz, Mariane Vicentine

Cinema de lágrimas (1995)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Sílvia Oroz
Produção: Roberto Feith
Fotografia: Walter Carvalho
Montagem: Luelane Correa
Música: Paulo Jobim
Elenco: Raul Cortez, André Barros, Cristiane Torloni, Patrick Tannus, Cosme Alves Netto, Sílvia Oroz, Ivan Trujillo

Raízes do Brasil (2003)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Miúcha
Produção: Márcia Pereira dos Santos e Maurício Andrade Ramos
Fotografia: Reynaldo Zangrandi
Montagem: Alexandre Sagese
Elenco: Sérgio Buarque de Hollanda, Maria Amélia, Chico Buarque, Antonio Candido, Paulo Vanzolini

Brasília 18% (2006)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: Regina Filmes e VideoFilmes
Fotografia: Edgar Moura
Montagem: Alexandre Sagese
Música: Paulo Jobim
Elenco: Othon Bastos, Otávio Augusto, Bruna Lombardi, Carlos Alberto Riccelli, Malu Mader

Documentários, curtas e médias-metragens

Juventude (1950)

Documentário sobre a situação da juventude em São Paulo

Soldados do fogo (1958)

Um moço de 74 anos (1965)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Produção: *Jornal do Brasil*
Fotografia: Luiz Carlos Saldanha e Hans Bantel
Documentário sobre a história do *Jornal do Brasil*, fundado em 14 de abril de 1891

O Rio de Machado de Assis (1965)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: *Jornal do Brasil*
Fotografia: Hélio Silva e Roberto Mirilli
Fala Brasília (1966)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: MEC e Ince
Fotografia: Dib Lutfi

Cruzada ABC (1966)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Produção: Usis
Curta-metragem realizada para a Aliança Para o Progresso, órgão criado pelo ex-presidente norte-americano John Kennedy

Alfabetização (1970)

Cidade Laboratório de Humboldt 73 (1973)

Média-metragem sobre a criação de uma base científica e tecnológica na floresta amazônica

Nosso mundo (Repórteres de TV) (1978)

Produzido para a TV Educativa

Um ladrão (Insônia) (1981)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado no conto “Insônia” de Graciliano Ramos.
Produção: Sindicato dos Artistas e Técnicos do Rio
Fotografia: Jorge Monclar
Elenco: Ney Sant’Anna, Wilson Grey, Nádia Lippi
Nota: parte de um filme em três episódios baseado na obra de Graciliano Ramos

Missa do galo (1982)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado em conto de Machado de Assis.
Produção: Nelson Pereira dos Santos Filho, Regina Filmes.
Fotografia: Hélio Silva e Walter Carvalho
Montagem: Carlos Alberto Camuyrano
Elenco: Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Olney São Paulo, Elza Gomes

A arte fantástica de Mario Gruber (1982)

La drôle de guerre (1986)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, inspirado no diário de guerra do escritor Raymond Queneau
Produção: Centre Georges Pompidou

Meu compadre Zé Kéti (2001)

Direção: Nelson Pereira dos Santos
Roteiro: Nelson Pereira dos Santos
Produção: VideoFilmes
Fotografia: Reinaldo Flávio Zangrandi
Montagem: Júlio Souto
Música: Zé Kéti
Elenco: Monarco, Guilherme de Brito, Walter Alfaiate, Nelson Sargento, Jair do Cavaquinho, Noca da Portela e Wilson Moreira

Programas para a televisão

Cinema Rio – TV Educativa (1980)

O mundo mágico – Rede Manchete (1983)

A música segundo Tom Jobim – Rede Manchete (1984)

Capiba – Rede Manchete (1984)

Eu sou o samba – Rede Manchete (1985)

Bahia de todos os santos – TV Bahia (1985)

Super Gregório – Rede Manchete (1987)

Casa grande & senzala – Série em quatro episódios (2000-2001)

Assistente de direção

O saci – direção de Rodolfo Nanni (1951)

Agulha no palheiro – de Alex Viany (1952)

Balança mas não cai – de Paulo Vanderlei (1953)

Montador

Barravento – de Glauber Rocha (1961)

O menino de calça branca – de Sérgio Ricardo (1962)
Pedreira de São Diogo (Cinco vezes favela)
– de Leon Hirszman (1964)

Maioria absoluta – de Leon Hirszman (1964)

Cantores e trovadores – de Evandro Moura (1968)

A nova era – de Nilo Sérgio (1985)

Produtor

O grande momento – de Roberto Santos (1958)

A opinião pública – de Arnaldo Jabor (1965)

As aventuras amorosas de um padeiro – de Waldyr Onofre (1975)

A dama do loteação – de Neville d'Almeida (1977)

Sonhei com você – de Ney Sant'Anna (1990)

Ator

Mandacaru vermelho – de Nelson Pereira dos Santos (1961)

Jardim de guerra – Neville d'Almeida (1968)



A proibição de *Rio, 40 graus*, em setembro de 1955, gerou grande publicidade ao filme.

Bibliografia sobre Nelson Pereira dos Santos e seus filmes

AVELLAR, J. C. O som do silêncio. In: _____. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

_____. Na terra dos cegos quem tem um olho é rei. In: _____. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

COUTO, J. G. O amuleto de Ogum. In: LABAKI, A. (Org.) *Cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.

DUARTE, B. J. Vidas secas. In: LABAKI, A. (Org.) *Cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.

FABRIS, M. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.

JOHNSON, R.; STAM, R. The cinema of hunger: Nelson Pereira dos Santos's *Vidas secas*. In: _____. *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

KINDER, M. Tent of miracles. In: JOHNSON, R.; STAM, R. *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

MERENA, E.; VIEIRA, J. L. Hunger for love. In: JOHNSON, R.; STAM, R. *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

MONTEIRO, R. F. Nelson Pereira dos Santos. In: PARANAGUA, P. A. *Le cinema brasilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

_____. O cinema de perspectiva popular. In: NOVAES, A. (Org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, Senac Rio, 2005.

PAPA, D. (Org.) *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Onze do Sete, 2005.

PEÑA, R. How tasty was my little Frenchman. In: JOHNSON, R.; STAM, R. *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

ROCHA, G. Brazyl 40 graus. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

_____. Santos dos Pereira Nelson. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

_____. Vidas secas. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

SADLER, D. J. *Nelson Pereira dos Santos*. Chicago: University of Illinois Press, 2003.

SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SALLES, F. L. de A. Rio, 40 graus. In: *Cinema e verdade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

SANTOS, N. P. dos. *Três vezes Rio: Rio 40 graus, Rio Zona Norte e O amuleto de Ogum*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SERGIO, A. Memórias do cárcere. In: LABAKI, A. (Org.) *Cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.

STAM, R. The favela: from *Rio 40 graus* to *Black Orpheus*. In: _____. *Tropical multiculturalismo: a comparative history of race in brazilian cinema and culture*. Durham: Duke Univesity Press, 1997.

_____. Afro/indigenous celebration: the 1970s. In: _____. *Tropical multiculturalismo: a comparative history of race in brazilian cinema and culture*. Durham: Duke Univesity Press, 1997.

_____. Toward the present: cultural victories/political defeats. In: _____. *Tropical multiculturalismo: a comparative history of race in brazilian cinema and culture*. Durham: Duke Univesity Press, 1997.