

SANTOS, NELSON PEREIRA DOS (São Paulo, 22.10.1928). Diretor. Formação primária e secundária realizada na capital (Colégio do Estado Presidente Roosevelt), continuada com a superior na Faculdade de Direito da USP, na qual ingressou em 1947. Em 1948, matriculou-se na Escola de Sociologia e Política. Formou-se advogado em 1951, abandonando cedo a Sociologia e Política.

Aderiu ao Partido Comunista Brasileiro - PCB ainda no secundário (1945), trabalhando na crítica de cinema para o jornal do partido, *Hoje*, e depois da colocação do PCB na ilegalidade (1947), *Notícias de Hoje*. Foi revisor do *Diário da Noite*, de Assis Chateaubriand, e trabalhou em *O Tempo*, de Hugo Borghi (1950-51). Com outros artistas militantes do partido, participou do grupo de teatro amador organizado no Museu de Arte de São Paulo – MASP, tendo adaptado e dirigido *O feijão e o sonho*, de Orígenes Lessa, com os amigos Luís Ventura, Otávio Araújo e Aldo Bonadei. Também esteve ligado ao grupo Os Artistas Amadores, com Paulo Autran e Madalena Nicol, que encenou *Esquina perigosa*, de J. B. Priestley, em 1947. Viajou para o Festival da Juventude em 1949, na Polônia, como membro do PCB. Na passagem por Paris, por meio dos comunistas e simpatizantes ali instalados, principalmente Carlos Scliar, travou conhecimento com Henri Langlois e Joris Ivens. Nesta estada parisiense de três meses fez amizade com os estudantes brasileiros do IDHEC Rodolfo Nanni e os irmãos José Renato e José Geraldo Santos Pereira.

Durante a efervescência do cinema paulista ocorrida depois da fundação da Cia. Vera Cruz (4/11/1949), participou da revista do PCB, *Fundamentos*, com Luís Ventura, Alex Vianny e Carlos Ortiz. Fundada em 1948, *Fundamentos*, uma revista geral de cultura, nunca tratou de cinema até 1950. Nelson escreveu a crítica do primeiro filme da Vera Cruz, *Caiçara* (janeiro 1951), dentro das linhas determinadas pelo partido: o realismo socialista, no plano geral, e o nacional popular, no plano nacional. O cinema deveria ser o reflexo das lutas do povo brasileiro, assim determinava a regra geral, traduzindo-se o material ficcional em histórias e tradições que refletissem as condições locais. *Caiçara* negava estas regras, e a crítica do terceiro filme da Vera Cruz, *Ângela*, reforçaria o fato. A produção dos estúdios dirigidos por Franco Zampari foi classificada como contrária aos interesses nacionais pela visão negativa contida sobre o povo brasileiro. Em junho de 1951 foi fundada a Associação Paulista de Cinema – APC, cujos objetivos incluíam a condução do movimento cinematográfico no sentido democrático e de caráter nacional que lhe faltavam até aquele momento. A atividade do grupo a que Nelson estava ligado levou à organização das Mesas Redondas da APC (São Paulo, 30-31.8.1951), principalmente depois que se soube do encargo recebido por Alberto Cavalcanti do presidente Getúlio Vargas de redação de um projeto de Instituto Nacional de Cinema. Foi para o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (São Paulo, 15-17.4.1952) que Nelson escreveu a tese *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, recomendando o uso de temas e escritores nacionais (Machado de Assis ao lado de episódios da Abolição ou da Inconfidência Mineira). Para o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (Rio de Janeiro, 22-28.9.1952), participou com a tese, escrita juntamente com Agostinho Martins Pereira e Moacyr Fenelon, *Problemas dos profissionais do cinema*,

reivindicando, entre outras medidas, a sindicalização, o pagamento maior da hora extra para o meio cinematográfico e a padronização das funções. Sua carreira de diretor de cinema foi, no começo, impulsionada pelas tarefas partidárias. A primeira delas foi a realização de um documentário, em 1949-50, intitulado *Juventude*, para ser exibido no Festival da Juventude, em Berlim. Filmado em 16 mm e com roteiro e direção de Nelson, ele tratava dos trabalhadores paulistanos, descrevendo a cidade, seus arredores e a vida dos operários. Este filme é considerado praticamente perdido, pois a única cópia enviada à Europa nunca retornou ao Brasil, sendo o negativo cortado e remontado em outras produções do PCB. A segunda tarefa foi para a Campanha da Paz (1950-51), tomando como tema o antiimperialismo. A fita não chegou a ser montada, desconhecendo-se o seu destino. Depois destes dois trabalhos de iniciação, passou a assistente de direção de Rodolfo Nanni em *O Saci*. Baseado nos mais conhecidos personagens do escritor nacionalista Monteiro Lobato, o saci-pererê, Narizinho e Pedrinho, o filme teve locações no interior do Estado. A produção sofreu contratemplos, sendo lançada somente em 1953. Com Ruy Santos, diretor de fotografia de *O Saci*, participou do projeto inacabado, *Aglaia*, no Rio de Janeiro. Convidado por Alex Viany, ele se instalou definitivamente no Rio de Janeiro com o convite para a assistência de *Agulha no palheiro*. Trabalhou em seguida em *Balança mas não cai*, de Paulo Wanderley, uma chanchada que fazia a transposição do programa radiofônico homônimo, estrelada por Paulo Gracido e Brandão Filho. Com o colapso financeiro da produtora Mauá Filmes, Wanderley se recusou a terminar o filme. Segundo Helena Salem, Nelson teria feito a finalização. Foi neste ano, ainda, a inscrição para uma bolsa de estudos no Centro Sperimentale de Cinematografia, em Roma, cuja vaga foi ocupada pelo colega de partido, Carlos Alberto de Souza Barros. Com uma razoável bagagem de assistente e diretor em filmes de vários estilos, Nelson estava pronto para dar um salto qualitativo na sua carreira. É preciso lembrar também que a agenda do cinema brasileiro tinha mudado com o fracasso da Cia. Vera Cruz. A idéia da alteração do sistema de produção das grandes produtoras de dentro para fora tinha sido abandonada pelos militantes do PCB, após o fracasso do grupo de Alex Viany na Maristela. Tratava-se agora da criação de novas formas de produção, em que a proposta era tirar o máximo rendimento da penúria existente, ao lado de uma concepção gregária de equipe técnica, formulação que se transformaria com o tempo em um dos estilos de trabalho do diretor. *Rio 40 graus* foi realizado dentro deste quadro. Na falta de produtores, instituiu-se um sistema de participação por quotas. Na falta de equipamentos, reformou-se uma velha câmara do INCE cedida por Humberto Mauro. Na falta de infraestrutura, boa parte dos atores e da equipe passaram a morar no mesmo apartamento, dividindo as filmagens e as tarefas políticas do PCB. O roteiro contém as assertivas técnicas pelas quais ele vinha se batendo: o “povo” era o seu objeto; o seu linguajar foi tomado na forma mais direta possível; as influências estéticas do neo-realismo italiano incluíam o uso de atores não profissionais juntamente com outros com alguma experiência (os favelados e Jece Valadão). Várias histórias se intercalam na trama narrativa, lembrando o que teria sido o primeiro filme da Atlântida, dez anos antes, caso tivesse sido produzido. A montagem de um painel urbano com as suas divisões sociais e econômicas, embora centrada no Rio de Janeiro,

correspondia à construção de um microcosmo do país, em oposição ao projeto da Vera Cruz, que buscara o nacional por meio de vários filmes (o litoral de São Paulo em *Caiçara*, o sul em *Ângela*, o nordeste com *O Cangaceiro*). Os meninos que descem do morro para vender amendoins torrados no asfalto da zona sul costumam o cenário agrídoce, mas de fundo positivo, dos vários episódios: o malandro Valdomiro (Jece Valadão) em disputa com o operário Baiano pelo amor da rainha da escola de samba; a gravidez da namorada (Glauce Rocha) do fuzileiro naval (Roberto Bataglin); a fauna de Copacabana com seus meninos bonitos se iniciando como gigolôs ao lado do homossexual passeando com seu cachorrinho (Roberto Consorte); o jogador de futebol decadente; o deputado corrupto. Todos os personagens têm um jeito próprio de falar e de se apresentar aos espectadores, formando um quadro social no qual os pobres demonstram a sua solidariedade, enquanto a burguesia urbana se mostra egoísta, fechada nos seus interesses negativos. O jogador decadente Daniel se alia à nova revelação, Foguinho, impulsionando-o ao sucesso; o malandro Valdomiro se revela um defensor das causas operárias ao ajudar na greve do Baiano; as gringas falam inglês entre si, enquanto a variedade de imigrantes vindos para “fazer a América” são mais solidários com os pobres (episódio do bondinho do Pão de Açúcar). A solidariedade é a saída para os pobres sobreviverem no mundo capitalista, mas não deixa de revelar, indiretamente, os seus limites: Jorge, que deveria trazer o dinheiro para o remédio da mãe doente, morre, mas é facilmente repostado por outro menino que fugia da polícia. A solidariedade aqui funciona como um limite intransponível diante da reprodução inesgotável da pobreza. Um cineasta mais amargo, Luis Buñuel, por exemplo, em *Los Olvidados*, deu outra resposta ao problema. *Rio 40 graus* ganhou uma notoriedade extra quando o Chefe de Polícia do Distrito Federal, Menezes Cortes, resolveu interditar a película, em setembro de 1955. A movimentação dos intelectuais e jornalistas, notadamente Pompeu de Souza pelo *Diário Carioca*, forçou a liberação do filme. Lançado somente em março de 1956 pela Columbia Pictures, a mesma distribuidora norte-americana execrada pelos stalinistas alguns anos antes, a fita não foi um sucesso, mas se pagou, permitindo a Nelson continuar no seu painel da vida carioca com *Rio zona norte*, além de se tornar o produtor de *O grande momento*, de Roberto Santos. Levado ao Festival de Karlovy-Vary, na antiga Tchecoslováquia, recebeu o prêmio de Jovem Realizador, depois da preparação do terreno por Jorge Amado junto aos jurados Joris Ivens e Vsevolod Pudovkin. Mesmo com o afastamento do PCB, resultado do relatório Krushev sobre os crimes de Stalin, *Rio zona norte* perseguiu os mesmos objetivos do filme anterior. Mas muito do fracasso da produção lançada em 1957, depois de três meses de filmagens, sendo parte deles nos estúdios da Flama, deve-se ao quadro social esgarçado, distante da amplidão de perspectivas lançada antes. Centrado na vida do sambista Espírito da Luz Soares (Grande Otelo), a narrativa é montada em *flashbacks*, desenrolando-se depois do acidente numa viagem pela ferrovia Central do Brasil, direção zona norte do Rio de Janeiro (a base da história foi inspirada na vida do compositor Zé Keti, pseudônimo de José Flores de Jesus, que já tinha trabalhado em *Rio 40 graus*). Quando Nelson encerrou a sua trilogia carioca com *El Justicero*, dez anos depois, tomando para assunto um jovem conquistador da zona sul, o fez a contragosto.

Baseado no livro do teatrólogo João Bethencourt, *As vidas de El Justicero*, a versão do diretor estava fadada ao fracasso porque o material original era uma comédia erótica, tema pelo qual nunca teve interesse. Financiado com recursos provenientes da retenção de parte do imposto de renda devido pelas empresas distribuidoras estrangeiras, no caso a Condor Filmes, a película foi rodada rapidamente, tendo um elenco de jovens atores, Arduino Colassanti no papel título, secundado por Adriana Prieto e Emmanuel Cavalcanti. A apreensão da fita devido ao papel de um militar, o pai de El Justicero, chamado de El General, depois do lançamento em julho de 1967, encerrou com chave de ouro esta comédia de erros.

Para pagar as dívidas contraídas com *Rio zona norte* e *O grande momento*, Nelson voltou a trabalhar na imprensa, como redator do *Diário Carioca*, e diretor de documentários de encomenda para I. Rozemberg e Jean Manzon (Helena Salem não deu pistas sobre quais filmes teria feito). Destaque-se, neste período, a sua participação no I Congresso de Cineastas Independentes da América Latina, em Montevidéu, com direção de Danilo Trelles, em maio de 1958. Desse encontro saiu um programa de produções, englobando diretores da Bolívia, Jorge Ruiz, e do Chile, Manuel Chambi. Em janeiro de 1959, acertou-se que o primeiro seria sobre o folclore latino-americano com três histórias: a primeira passada no Peru e Bolívia; Trelles filmando a segunda na Argentina e Nelson a parte brasileira sobre a Bahia. O segundo filme seria uma co-produção Brasil-Uruguai e o terceiro chileno, com história de Pablo Neruda. Impulsionado por este movimento de solidariedade continental (a DEFA da antiga Alemanha Oriental estava por trás, como tinha acontecido em *A rosa dos ventos/Die Windrose* anos antes), ele iniciou, em fins de 1959, a produção de *Vidas secas*. Nesta primeira tentativa, Miguel Torres faria o papel de Fabiano, Luís Paulino dos Santos, o do soldado amarelo e Jurema Pena, Sinhá Vitória. O resultado desta empreitada é bem conhecido pelo seu pitoresco: chegando à Juazeiro, sertão baiano, a chuva impediu as filmagens. Para não desfazer a produção, depois de seis meses de Bahia, ele rapidamente criou uma história de luta de famílias, filmada em 60 dias, no qual interpretou um papel, resultando em *Mandacaru vermelho*. Montado e dublado em setembro de 1960, foi lançado em 1961, tornando-se um fracasso de bilheteria.

Enquanto aguardava uma nova oportunidade para as filmagens de *Vidas secas*, Nelson trabalhou na função de montador. Para Glauber Rocha terminou a montagem da tumultuada produção de *Barravento*, que tinha começado com Luís Paulino dos Santos. Foi sob sua supervisão também a montagem dos curtas *O menino de calças brancas*, do compositor e cantor Sérgio Ricardo, e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, um exercício eisensteiniano, que comporia logo depois o documentário de longa-metragem do Centro Popular de Cultura – CPC, *Cinco vezes favela*. Helena Salem se refere também às filmagens para um documentário coordenado por Karl Gass, da antiga Alemanha Oriental (não há maiores registros sobre este material, de qualquer forma, encontramos aqui mais uma vez a DEFA, envolvida antes no projeto de Danilo Trelles). Nenhum desses trabalhos envolvia grandes salários, pelo contrário, para Sérgio Ricardo trabalhou de graça. Assim, quando Jece Valadão o chamou para a direção de *Boca de ouro*, peça teatral de Nelson Rodrigues escrita em 1958, o orçamento doméstico pode sentir uma sensível melhora. A história tinha o seu ponto de

partida na morte do bicheiro Boca de Ouro (Jece Valadão), assim chamado porque tinha trocado todos os dentes naturais por uma dentadura de ouro. Um repórter, Caveirinha (Ivan Cândido), é encarregado de cobrir o caso, começando a entrevistar Guiomar (Odete Lara), antiga amante do bicheiro. O filme se alimenta das versões que Guiomar vai contando sobre as razões do crime, onde os pólos principais se encontram no casal Leleco (Daniel Filho) e Celeste (Maria Luíza Monteiro), por quem Boca de Ouro estaria apaixonado (a angulação narrativa encontra-se respaldada tanto na peça teatral, quanto no filme de Akira Kurosawa, *Roshomon*). A confluência do teatro de Nelson Rodrigues, que seria retomado por outros participantes do emergente Cinema Novo, como Leon Hirszman em *A Falecida*, era de causar espécie, naquele instante por seu apego ao grotesco e, mais tarde, por sua trajetória, quando depois do golpe militar de 1964, o teatrólogo se transformou na *bête noir* da intelectualidade antigolpista. Para Nelson, a peça continha, no entanto, uma porta para o retorno ao mundo suburbano da zona norte carioca (Madureira), mal aquinhoada na versão de 1957. Lançado no início de 1963, *Boca de Ouro* foi o primeiro sucesso comercial do diretor, mas para o qual a fortuna não lhe sorriu, pois trabalhou sob contrato. A safra de novos filmes surgidos depois de *Rio 40 graus* (*O grande momento*, *Barravento*, *Os cafajestes* e *O pagador de promessas*), chamaram a atenção da crítica para os cineastas emergentes, que passaram a integrar o movimento do Cinema Novo. Nelson fazia parte dele, afinal estava na origem e tinha montado *Barravento*, mas ao mesmo tempo carregava um sentimento de ambigüidade por vir do neo-realismo italiano. A duplicidade de pontos de vista sugere apenas que os cineastas eram mais fortes que os rótulos. Isso seria provado em 1963 quando Nelson filmou *Vidas secas*, um clássico do Cinema Novo, depois da filmagem quase realista do teatro de Nelson Rodrigues. As tomadas começaram no final de 1962 e, desta vez, as chuvas não atrapalharam, como tinha acontecido três anos antes. O diretor retomou o universo alagoano do escritor Graciliano Ramos, filmando no espaço geográfico por ele vivido (Palmeira dos Índios). Luís Carlos Barreto foi chamado para a direção de fotografia, concebendo-a de forma a guiar a interpretação da película. Herbert Richers, conhecido financiador de fitas comerciais e chanchadas, foi o produtor. Os principais atores vieram do Rio de Janeiro: Átila Iório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinhá Vitória) e Orlando Macedo (o soldado amarelo). Um morador, Jofre Soares, serviu de assessor para os problemas locais, acabando por atuar no filme, iniciando uma brilhante carreira no cinema. *Vidas secas* narra as agruras de uma família de retirantes, perseguidos pela seca de 1941. O filme se abre justamente com uma cartela sobre a “dramática realidade social” que atingia 27 milhões de brasileiros, chamando a atenção sobre as duras condições de vida do nordestino. Na sua caminhada, o trabalho de fotografia se revelou excepcional por expor os atores e a natureza à luz direta, sem filtros, buscando os sentimentos de ofuscamento e de alta temperatura com o branco dominante. Para mostrar a situação de penúria dos retirantes, o papagaio de estimação é morto para servir de alimento; a cachorra Baleia caça pequenos ratos do campo (preás) para o complemento da alimentação, basicamente farinha. O uso da câmera na mão por José Rosa integrou-se ao estilo dos cineastas cinemanovistas, acompanhando de perto os retirantes pelo leito seco do rio. A família por fim consegue abrigo numa casa

abandonada. O fazendeiro (Jofre Soares) pede que eles se retirem, mas Fabiano, depois de muito insistir, consegue emprego de vaqueiro. A família passa a viver um período de relativa bonança. O sonho de Sinhá Vitória é uma cama de couro, igual a de Tomás da bolandeira, sempre mencionado como um ideal de vida (menos por Fabiano). Quando vai à cidade para receber seu pagamento, Fabiano alterca-se pela primeira vez com o soldado amarelo, porque vendia carne sem autorização. Com o pagamento, o casal e os dois filhos compram roupas novas, que serão usadas na missa. Fabiano, entretanto, mete-se no jogo atraído pelo soldado amarelo. Derrotado, ele enfrenta o soldado, acabando na prisão, na qual é submetido a um humilhante espancamento. Na mesma cela está outro rapaz preso, um cangaceiro. Ele oferece lugar no seu bando a Fabiano, quando é resgatado pelos companheiros. Uma segunda oportunidade de integrar o bando aparece para o vaqueiro no retorno à fazenda. A partir desse momento, a via-crúcis do camponês recomeça. A seca se aproxima; o fazendeiro retira os animais para outro lugar; o vaqueiro é despedido. A família retoma a estrada. Fabiano volta a vestir as roupas esfarrapadas do início da película, Sinhá Vitória volta a imprecar contra a vida, esperando que algum dia ocorra uma melhora: “um dia temos de virar gente”, ela diz. O período de felicidade durou um ano e outro letreiro indica que o sertão vai continuar a mandar gente para a cidade, gente bruta igual a Fabiano, enquanto na trilha sonora o agudo som da roda do carro de boi marca a solidão dos personagens.

A versão construída por Nelson não se colou fielmente ao livro de Graciliano Ramos. Episódios são condensados e concentrados numa mesma seqüência. Personagens inexistentes são inseridos: o cangaceiro na cadeia, por exemplo. A forma narrativa do fluxo de consciência, no qual até a cachorra Baleia participa com seus sonhos sobre os preás, foram eliminados. A trama do diretor privilegiou certos aspectos, ou seja, a circularidade (o começo e o fim do filme, a volta da seca, a caminhada), indicando um mundo fechado, ao lado do realismo que uma má cópia em película ou vídeo empobrece os resultados. A dramatização de certos episódios, a morte da cachorra, por certo pertencem mais à ordem do melodrama do que da seca narrativa de Ramos. A se verificar também a opção pelo cangaço, recusada por Fabiano, e aceita pelo vaqueiro Manuel, de *Deus e o diabo na terra do sol*. *Vidas secas* estreou em agosto de 1963 no circuito carioca da MGM, fazendo uma carreira de duas semanas. O produtor declarou prejuízo com o filme. Seus custos, porém, foram cobertos somente com o recebimento de um prêmio concedido pela Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica – CAIC. Convidado para o Festival de Cannes, junto com *Deus e o diabo*, *Vidas secas* ganhou prêmios de prestígio (OCIC, Cinema de Arte e Melhor Filme para a Juventude). Nada desprezível quando o vencedor da Palma de Ouro foi *Os guarda-chuvas do amor/Les parapluies de Cherbourg*, de Jacques Demy.

O alto prestígio conseguido por *Vidas secas* foi interrompido pelo golpe militar de 1964, que destruiu as perspectivas de uma política de revolução nacional na qual o Cinema Novo estava inserido. As esperanças intelectuais de que os vaqueiros Fabiano e Manuel pudessem tomar o destino nas próprias mãos se desfizeram bruscamente. Nelson voltou a trabalhar no *Jornal do Brasil* e na realização de documentários de encomenda, um

inclusive para o próprio diário (*Um moço de 74 anos*, 1965). O retorno com um filme ambicioso viria somente em 1967 com a produção de Paulo Porto e Herbert Richers, *Fome de amor*. A fita era para ser baseada na novela de Guilherme de Figueiredo, irmão do general, mais tarde presidente, João Batista de Figueiredo, *História para se ouvir de noite* (1964), mas dela o diretor aproveitou os personagens e a ossatura. As filmagens começaram em julho de 1967, em Angra dos Reis, dentro do esquema gregário de produção que seguiria nos filmes seguintes (de *Azyllo muito louco* a *Tenda dos milagres*). Com os personagens do livro (a pianista Mariana, o pintor Felipe, o cego Alfredo Kramer e sua mulher Gisela, o cão de guia, Brutus), ele transmutou uma narrativa de fundo espiritual numa investida pela alegoria política. O tema central é a falência de uma perspectiva revolucionária na América Latina, onde no universo de uma ilha (Cuba? Brasil?) vivem Alfredo (Paulo Porto), um homem cego e surdo-mudo ligado ao tráfico de armas para a revolução internacional e sua mulher, Ula (Leila Diniz). O isolamento do casal é quebrado com a chegada de Felipe (Arduino Colassanti) e Marina (Irene Stefânia, no melhor papel de sua carreira). Ele teria ligações com revolucionários latino-americanos em Nova Iorque, mas revela-se, na verdade, apenas um oportunista; Marina, que no livro era uma pianista clássica, envolve-se com o golpista, enquanto faz pesquisas para música eletrônica. O uso na trilha sonora da música contemporânea e uma narrativa descontínua fugiam ao estilo anterior, criando um clima de estranhamento, aprofundado com a desagregação psicológica de Marina. Segundo Nelson declarou, a visita aos Estados Unidos a convite do Departamento de Estado para conhecer escolas de cinema e estúdios, propiciou-lhe uma abertura para diretores da vanguarda americana como Jonas Mekas e Stan Brakhage. Ainda merecendo uma avaliação melhor, possivelmente *Fome de amor* é a fita mais madura de sua carreira, uma ilha de modernidade dentro do percurso alegórico destes anos de desbunde, suplantando os ensaios populistas apresentados nas décadas seguintes. Lançado em julho de 1968, o produtor Richers novamente declarou que o filme não se pagou, enquanto Paulo Porto foi menos enfático, recordando vendas para a Alemanha e relançamentos no país.

O projeto seguinte foi a versão cinematográfica do livro de Machado de Assis, *O alienista*, iniciado em 1969, em cores fulgurantes, com alguns elementos da equipe anterior (Dib Lutfi na câmera e Luís Carlos Ripper na cenografia). Foram cinco meses em filmagens, sendo lançado somente em dezembro de 1971. Ainda em Parati filmou *Como era gostoso o meu francês*, um projeto datado dos anos 1960, numa co-produção franco-brasileira. O naufrago alemão Hans Staden passava a ser o francês Jean (Arduino Colassanti). Capturado pelos portugueses e, depois, pelos índios Tupinambás, ele empreende várias tentativas de fuga, posto que seu destino era servir de alimento aos antropófagos. Humberto Mauro verteu para o tupi os diálogos. O sistema de produção gregário novamente estourou todas as datas, com as filmagens durando quatro meses, em vez das duas planejadas. Lançado em fevereiro de 1972, ele foi um sucesso de público. A nudez dos indígenas a princípio foi um empecilho junto à censura. No final ela acabou por liberá-lo para menores, depois de alguns cortes. A co-produção seguinte, *Quem é Beta?/Pas de violence entre nous* é inqualificável, encerrando a fase de narrativas alegóricas.

Depois de 1973, o regime militar entrou em fase de distensão, iniciando a retirada dos militares do centro do poder, particularmente depois de 1975, com a morte do cineasta e jornalista Wladimir Herzog. O governo militar, que tinha implantado o Instituto Nacional de Cinema - INC, contra a opinião dos cinemanovistas, agora o transformava numa forte distribuidora com a Embrafilme, sob a direção do ideólogo Gustavo Dahl (o INC foi extinto em 9.12.1975). Na mesma época, Nelson publicou uma entrevista no jornal de esquerda *Opinião*, o “Manifesto por um cinema popular”, que seria um elemento de reforço da nova empresa estatal. A fase populista se abriu antes, com a produção de *O amuleto de Ogum*, produção ancorada na umbanda e na criminalidade de Duque de Caxias, que se estenderia por filmes de outros diretores (*Crueldade mortal*, de Luís Paulino dos Santos, 1976, ou, *O homem da capa preta*, de Sérgio Rezende, 1984). A produção consumiu quatro meses, permanecendo muitos dos integrantes da equipe instalados numa escola da cidade de Duque de Caxias, vazia devido ao período de férias de 1974-75. Lançado em fevereiro de 1975, ele ganhou o prêmio de Melhor Filme do Festival de Gramado, sendo selecionado para o de Cannes. No meio daquele ano, Nelson começou as filmagens de *Tenda dos milagres*, baseado em Jorge Amado, instalando-se em Salvador por cinco meses. Jards Macalé, que fazia o papel principal de Pedro Arcanjo, abandonou as filmagens, obrigando o diretor a desdobrar o personagem (o Pedro Arcanjo jovem, de Jards, e o maduro e velho, com Juarez Paraíso). A montagem foi realizada em 1976, mas o filme só ganhou estréia em outubro de 1977. O terceiro filme desta fase foi *Estrada da vida*, elaborado durante as pesquisas em Mato Grosso para o épico *Retirada da Laguna*, que nunca foi filmado. Impressionado com a popularidade dos músicos sertanejos Milionário e José Rico, ele encomendou a Chico de Assis um roteiro, filmado com produtores paulistas entre agosto e novembro de 1979. O filme só estreou em fevereiro de 1981, sendo considerado o Melhor Filme pelo júri popular do Festival de Brasília. Parte do atraso no lançamento se deveu à presidência ocupada na Cooperativa Brasileira de Cinema, em 1979, a primeira experiência de cineastas se tornarem também exibidores com o controle de um circuito de 15 cinemas no Rio de Janeiro e Baixada Fluminense.

O último filme com alguma vitalidade cinematográfica deste período foi *Memórias do cárcere*, estreado em julho de 1984 com enorme sucesso de público (ano do movimento político das “Diretas Já”, que pedia eleições com sufrágio popular para presidente da República, sendo recusado pelos militares). O projeto já tinha sido discutido com os produtores paulistas de *Estrada da vida*, Dora e Luís Carlos Villas Boas, em 1980-82. Com a saída dos paulistas, Luís Carlos Barreto assumiu a produção em julho de 1983. A retomada do livro memorialístico de título homônimo de Graciliano Ramos era auspiciosa, porém o oposto de *Vidas secas*. Em vez de três personagens principais, tínhamos 300; o espaço da prisão substituíra a abertura solar da caatinga nordestina. A trajetória de Graciliano Ramos (vivido por Carlos Vereza) da prisão em Maceió (1936) até a Colônia Correccional da Ilha Grande, no litoral do Rio de Janeiro foi narrada de uma forma despojada e realista. O número de figurantes, cenários e deslocamentos encareceu a produção, terminada ao custo de 550 mil dólares e quatro meses de filmagens (uma realização barata diante de *Jubiabá*, baseada em Jorge

Amado, cujo regime de co-produção Embrafilme/Société Française de Production alcançou um milhão de dólares para um resultado medíocre). *Memórias do cárcere* foi apresentado na Quinzena dos Realizadores de Cannes, recebendo também o prêmio de Melhor Filme no Festival do Novo Cinema Latino-Americano de Havana.

Depois de *Jubiabá*, o diretor ficou sete anos sem filmar. Em parte isso se deveu ao terremoto iniciado no primeiro ano do governo Fernando Collor de Melo, que desmantelou o sistema estatal de produção e controle legal com o fechamento da Embrafilme e do Conselho Nacional de Cinema – Concine. Em 1994, por meio de uma co-produção franco-brasileira, Nelson preparou as filmagens de *A terceira margem do rio*, baseando-se em personagens de Guimarães Rosa. Em seguida, participou do projeto comemorativo do centenário do nascimento do cinema, coordenado pelo British Film Institute – BFI. Tomando como ponto de partida o livro de Silvia Oroz, *Melodrama: um cinema de lágrimas da América Latina*, ele construiu uma compilação com dezenas de filmes sul-americanos, conduzido por Rodrigo (Raul Cortez), um ator homossexual na busca implausível da resolução de um trauma psicológico por meio dos filmes melodramáticos que, com seu assistente, vasculham os arquivos da cinemateca da Universidade Autônoma do México. *Cinema de Lágrimas*, o título apostado à compilação, foi uma das homenagens menos expressivas de toda a série do BFI.

Nos últimos anos, Nelson tem trabalhado com projetos para veiculação pela televisão. O primeiro deles foi a mini-série *Casa grande e senzala*, para o canal à cabo GNT da Globonet, enfocando a trajetória de Gilberto Freyre (exibido em 2001). O verborrágico especialista Edson Nery da Fonseca conduz a trama de forma professoral, sendo pontuados por estudantes nos quatro capítulos (Vânia Terra, Gheuzza Serra, Ellyn Peixoto e Helena Menezes). Em película, e com financiamento da Petrobrás, fez uma homenagem de 12 minutos, em 2001, ao compositor Zé Ketí (*Meu compadre Zé Ketí*). Seguiu-se a biografia de Sérgio Buarque de Hollanda, em duas partes, exibida gratuitamente em várias cidades brasileiras (São Paulo e Rio em março e Belo Horizonte em setembro de 2004). O filme *Raízes do Brasil*, título homônimo do livro pioneiro do historiador, recebeu o prêmio Margarida de Prata do Conselho Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB, como Melhor Documentário. Participou também do 20º Festival de Troia, Portugal. A série de biografias enfocadas, entre as quais Nelson ainda tem um antigo projeto de filmar a vida de Castro Alves, corresponde a uma aspiração dos anos 1950 de construção de um panteão de heróis nacionais, que a voracidade por imagens da televisão recebe com bons olhos (nos últimos anos já foram levados à tela dezenas de filmes com essa perspectiva: de Olga Benário a Nelson Gonçalves, de Adalgisa Nery a Luís Carlos Prestes). Seguindo na sua atividade educativa, iniciada na Universidade de Brasília, em 1965, a convite de Pompeu de Souza para o Instituto de Comunicação de Massa (um dos resultados foi o documentário *Fala Brasília*, montado depois que o diretor saiu da UnB), seguida de sua contratação para a Universidade Federal Fluminense, em 1968, Nelson tem dado várias palestras aos universitários interessados em conhecer a sua trajetória de diretor (Universidade Estácio de Sá, 2002; Escola de Cinema Darcy Ribeiro, 2004). Autor icônico do Cinema Novo, as homenagens têm se multiplicado, como a que ocorreu em 2003, durante o 18º Festival de Mar

del Plata. Nelson recebeu ainda as condecorações de Chevalier da Legion d'Honneur, comendador da ordem Arts et Lettres, ambas do governo francês; Ordem Félix Varela, do governo cubano e a Ordem do Cruzeiro do Sul, do governo brasileiro.

Foi casado com Laurita Sant'Ana e Maria do Rosário Nascimento e Silva, sendo pai do ator Ney Sant'Ana e da produtora Márcia Pereira dos Santos.

JOSÉ INACIO DE MELO SOUZA

10 laudas, 5211 palavras, 27.105 caracteres, 17 parágrafos, 433 linhas.

Bibliografia:

Salem, Helena. Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

Sadlier, Darlene J. Nelson Pereira dos Santos. Urbana, University of Illinois Press, 2003.

Filmografia:

Como assistente de direção: 1951, O Saci, Brasil, LM; 1952, Agulha no palheiro, Brasil, LM; 1953, Balança mas não cai, Brasil, LM

Como diretor: 1950, Juventude, Brasil, cm; 1956, Rio 40 graus, Brasil, LM; 1957, Rio, zona norte, Brasil, LM; 1958, Soldados do fogo, Brasil, cm; 1961, Mandacaru vermelho, Brasil, LM; 1963, Boca de ouro, Brasil, LM; 1963, Vidas secas, Brasil, LM; 1965, Um moço de 74 anos, Brasil, cm; 1965, O Rio de Machado de Assis, Brasil, cm; 1966, Fala Brasília, Brasil, cm; 1966, Cruzada ABC, Brasil, cm; 1967, El justicero, Brasil, LM; 1968, Fome de amor, Brasil, LM; 1970, Alfabetização, Brasil, cm; 1971, Azylo muito louco, Brasil, LM; 1972, Como era gostoso o meu francês, Brasil, LM; 1973, Cidade Laboratório de Humboldt, Brasil, cm; 1973, Quem é Beta?/Pas de violence entre nous, Brasil-França, LM; 1975, O amuleto de Ogum, Brasil, LM; 1977, Tenda dos milagres, Brasil, LM; 1978, Nosso mundo, Brasil, cm; 1978, Um ladrão, Brasil, cm; 1981, Estrada da vida, Brasil, LM; 1982, Missa do galo, Brasil, cm; 1982, A arte fantástica de Mário Gruber, Brasil, cm; 1984, Memórias do cárcere, Brasil, LM; 1986, La drôle de guerre, França, cm; 1987, Jubiabá, Brasil-França; 1994, A terceira margem do rio, Brasil-França, LM; 1995, Cinema de lágrimas, Brasil-Inglaterra, LM; 2001, Meu compadre Zé Ketí, Brasil, cm; 2004, Raízes do Brasil, Brasil, LM

Como produtor: 1958, O grande momento, Brasil, LM; 1965, A hora e a vez de Augusto Matraga, Brasil, LM; 1967, A opinião pública, Brasil, cm; 1975, Aventuras amorosas de um padeiro, Brasil, LM; 1978, A dama do loteação, Brasil, LM

Fontes: Salem, Darlene e IMDB