

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE HISTÓRIA, DIREITO E SERVIÇO SOCIAL**

**ANA PAULA ANDRADE**

**DE VIDAS SECAS A MEMÓRIAS DO CÁRCERE: UM PERCURSO DE  
NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

**Franca**

**2007**

**ANA PAULA ANDRADE**

**DE VIDAS SECAS A MEMÓRIAS DO CÁRCERE: UM PERCURSO DE  
NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História e Cultura Política.**

**Orientador: Prof. Dr. Fernando Kolleritz.**

**Franca**

**2007**

**ANA PAULA ANDRADE**

**DE VIDAS SECAS A MEMÓRIAS DO CÁRCERE: UM PERCURSO DE  
NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História e Cultura Política.**

**BANCA EXAMINADORA**

**Presidente:** \_\_\_\_\_

**Prof. Dr. Fernando Kolleritz – UNESP/FHDSS**

**1º Examinador:** \_\_\_\_\_

**Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva - UFSCar**

**2º Examinador:** \_\_\_\_\_

**Profa. Dra. Márcia Regina Capelari Naxara – UNESP/FHDSS**

**Franca, 14 de março de 2007.**

À  
*minha família;*  
*Jean e Susani, com carinho.*

## AGRADECIMENTOS

Meus primeiros agradecimentos são dirigidos a Deus, por ter sido, e ainda ser, a força que me sustenta todos os dias.

Também gostaria de agradecer à minha família: minha mãe Ana Luiza, minhas tias Cida, Eurídes e Marilene; a Alberto, Juliana, Carlos, Larissa, Leonel e Paulo, pelas alegrias cotidianas, como também por todo o apoio ao longo destes anos.

Um dia alguém disse que amigos são os irmãos que podemos escolher. Pensando nisso agradeço a Alberto, Anita, Armínio, Carina, Christian, Cláudia, Dani, Fernanda F. Fernanda M., Giselle, Heloíse, Ísis, Ivanildo, Jorge Gonçalves, Kelly, Lene, Lívia Borges, Paulinho, Raimundo Agnelo, Rosana, “Sr. Bonfim” e Tânia. Pessoas maravilhosas, com as quais eu pude contar sempre que precisei. Diante disso, eu não poderia deixar de destacar toda a minha gratidão e carinho.

E por falar em gratidão e carinho, acredito que nem todos os agradecimentos poderiam pagar a dívida que tenho com Jean e Susani. Todavia, eis aqui um singelo agradecimento por toda a preocupação e apoio, bem como pelos agradáveis momentos compartilhados.

Também manifesto meus agradecimentos as professoras Márcia Naxara e Tânia Garcia, pelas significativas contribuições na Banca de Qualificação e apoio após a mesma. No que se refere a professora Tânia, eu ainda gostaria de lhe agradecer por ter me auxiliado a descobrir os filmes de Nelson Pereira e, com isso, me abrir um mundo de possibilidades.

A Fernando Kolleritz, ou carinhosamente “o chefe”, agradeço pela generosidade e coragem em ter aceitado a orientação deste trabalho, bem como por suas significativas contribuições ao longo de todos estes anos.

Em continuidade, agradeço ao bravo Cadu que, corajosamente, não se intimidou diante da árdua tarefa de corrigir este trabalho.

Além dos professores e amigos, outras pessoas, antes desconhecidas, também se fizeram muito importantes ao longo da elaboração deste. Dentre elas, não posso deixar de destacar Giselle Gubernikoff, os funcionários da Cinemateca Brasileira, do Centro Cultural Banco do Brasil, do Museu Lasar Segall e os funcionários da UNESP, em especial, Enide, Lurdinha, Márcio e Maysa.

À Capes, agradeço pelo financiamento.

E, por fim, sou grata ao Ronaldo, pelo amor, carinho e, sobretudo, paciência demonstrados.

*E não há melhor resposta  
que o espetáculo da vida:  
vê-la desfiar seu fio,  
que também se chama vida,  
ver a fábrica que ela mesma,  
teimosamente, se fabrica,  
vê-la brotar como há pouco  
em nova vida explodida;  
mesmo quando é assim pequena  
a explosão, como a ocorrida;  
mesmo quando é uma explosão  
como a de há pouco, franzina;  
mesmo quando é a explosão  
de uma vida severina.*

*(João Cabral de Mello Neto, Morte e Vida Severina).*

## RESUMO

Cineasta engajado, Nelson Pereira dos Santos marca a história do cinema nacional como um participante ativo de uma série de movimentos cinematográficos e como um dos mais importantes cineastas do Brasil. Diretor de uma extensa lista de longas e curtas-metragens, o ex-militante do PCB retomou, em dois momentos distintos e significativos de sua carreira, duas obras do já consagrado e reconhecido escritor alagoano Graciliano Ramos: *Vidas Secas*, de 1938, e *Memórias do Cárcere*, de 1953. O trabalho ora proposto debruçar-se-á sobre os dois filmes desse importante diretor, considerando como ponto de partida e prisma analítico comuns o caráter de denúncia social e política indicado inicialmente nos livros escritos por Ramos e retomado, por Santos, algumas décadas depois. Objetivamos compreender as modificações de concepção cinematográfica, apresentadas em *Vidas Secas* (1963) e em *Memórias do Cárcere* (1984), que entendemos estarem relacionadas às mudanças sociais, econômicas e políticas do país, bem como as transformações pessoais de Nelson Pereira ao longo dos 20 anos entre as duas películas.

**Palavras-chave:** Nelson Pereira dos Santos; *Vidas Secas*; *Memórias do Cárcere*; cinema; cinema nacional.

## ABSTRACT

The committed director Nelson Pereira dos Santos marks the history of the national movies as an active participant of a series of cinematographic movements and as one of the most important directors of Brazil. Director of an extensive list of long and short-metragem. The ex-militant of PCB took it back in two significant and distinct moments of his career two works already consecrated and recognized from the writer Graciliano Ramos: *Vidas Secas*, of 1938, and *Memórias do Cárcere*, of 1953. The work now proposed will bend over about the two film from that important director, considering as the starting point and common analytic prism the character of social and politic denunciation indicated initially in the books written by Ramos and returned by Santos some decades afterwards, we are going to understand the modifications on cinematographic conception, presented in *Vidas Secas* (1963) and *Memórias do Cárcere* (1984) which is understood will be related to the economic and social country changes as well as the Nelson Pereira personal changes during the 20 years between the two films.

**Key words:** Nelson Pereira dos Santos; *Vidas Secas*; *Memórias do Cárcere*; movies; national movies.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
<b>CAPÍTULO 1 NELSON PEREIRA DOS SANTOS: UM RETRATO DO BRASIL.....</b>	<b>23</b>
1.1 Cinema brasileiro? .....	24
1.2 Nelson Pereira dos Santos: um retrato do Brasil .....	31
<b>CAPÍTULO 2 VIDAS SECAS: “UMA OBRA MUDA, UM FILME NU” .....</b>	<b>65</b>
2.1 Entre a ficção e a memória: a obra graciliânica e seus leitores.....	66
2.2 Singularidade e técnica no livro <i>Vidas Secas</i> .....	72
2.3 O sertão de Graciliano no cinema de Nelson Pereira.....	76
2.4 A chegada dos retirantes de Nelson Pereira dos Santos .....	89
<b>CAPÍTULO 3 MEMÓRIAS DE UM PAÍS CHAMADO BRASIL .....</b>	<b>95</b>
3.1 <i>Cadeia</i> .....	96
3.2 Será que dessa vez o <i>Memórias</i> sai do papel? .....	99
3.3 O público também pode ser uma opção .....	106
3.4 Enfim no grande ecrã.....	114
<b>CAPÍTULO 4 DE VIDAS SECAS A MEMÓRIAS DO CÁRCERE: UM PERCURSO DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS.....</b>	<b>122</b>
4.1 Nelson Pereira e o engajamento sartriano .....	123
4.2 Padrões de mudança intelectual para um cineasta brasileiro (1960 – 1984) .....	126
4.3 Da agressão à sedução: <i>Vidas Secas</i> (1963) e <i>Memórias do Cárcere</i> (1984) .....	138
CONCLUSÃO .....	153
REFERÊNCIAS .....	159
FONTES.....	169
ANEXOS.....	177
ANEXO A - Filmografia de Nelson Pereira dos Santos.....	178
ANEXO B - Bibliografia de Graciliano Ramos .....	186

## **INTRODUÇÃO**

Desde muito cedo, o cinema denominado comercial e/ou industrial estabeleceu uma intensa ligação com a literatura. A princípio, apoiou-se na estrutura oferecida pela narrativa do romance realista, bem como em textos já consagrados pela crítica e pelo público, numa busca de, por um lado, garantir uma maior receptividade junto aos seus espectadores – tendo esses textos já sido testados anteriormente – e, de outro, assegurar para si o reconhecimento e o peso artístico, já inscritos nas obras literárias em que se inspirava. Uma vez que,

No início do século XX, o que é o cinematógrafo para os inteligentes, para as pessoas cultivadas? “Uma máquina de embrutecimento e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis iludidas por sua ocupação” (Georges Duhamel). Eles não se comprometem com ‘esse espetáculo de idiotas’. [...] O filme é considerado como uma espécie de atração de feira, o direito não lhe conhece mesmo o autor. Essas imagens que se mexem são devidas a “máquina especial por meio da qual elas são obtidas” (FERRO, 1976, p. 201, destaques do autor).

Como bem expressa o extrato do texto do historiador Marc Ferro, o cinema não passava de um mero passatempo, estava distante de ser pensado como uma forma autônoma de expressão, possuidora de uma linguagem com regras próprias.

No entanto, vários foram os realizadores e pensadores de cinema que, com o passar dos anos, procuraram conferir àquela “atração de feira” uma espécie de *status* de nobreza e despertar, sobretudo, o interesse daqueles que viam com desprezo aquela novidade bem recebida entre populares.

O cinema poderia, então, deixar de ser uma bobagem ou brincadeira sem conseqüências e tornar-se um veículo sério, capaz de transmitir mensagens, idéias, apresentar personagens de estatura que, existindo anteriormente nos livros, traziam consigo o carimbo de qualidade (MARQUES, 2002, p. 13).

E é a partir dessa experiência acumulada – decorrente dos trabalhos de realizadores e estudiosos como Griffith, Eisenstein, Dziga Vertov e outros de menor importância – que o cinema vai construindo uma linguagem própria, detentora de novas formas de narrar suas histórias, por intermédio da imagem em movimento, e, desse modo, vai se separando das estruturas da narrativa literária. No entanto, apesar da narrativa cinematográfica ter se separado da matriz literária, a histórica ligação entre o cinema e a literatura não se esvaziaria a partir da emancipação do cinema. Estabelecia-se, desde então, um frutífero diálogo entre ambas as linguagens, fosse, como bem observou Aída Marques, por propósitos artísticos ou expressivos, ou mesmo por intenções mercadológicas, com vistas para chamar a atenção do espectador.

Apesar de a literatura ser apenas um ponto de partida, considerado como fixo – uma vez que partimos de duas obras de um mesmo escritor, com claro prisma analítico de

denúncia social e política, para analisar duas adaptações de um mesmo diretor –, convém estabelecer, desde já, que ao trabalharmos com a dialógica cinema e literatura nos aproximamos das proposições de autores como Randal Johnson, Hélio Guimarães e Ismail Xavier, apresentadas na obra *Literatura, cinema e televisão*. Por intermédio de diferentes ensaios, esses escritores questionam a insistência, por parte de alguns observadores, na fidelidade da adaptação cinematográfica ao texto literário, uma vez que, tanto o cinema, quanto a literatura, constituem linguagens diferentes, são, portanto, portadoras de seus próprios códigos de expressão e interação com os seus receptores. Segundo Johnson, focar-se na questão da fidelidade é algo irrelevante, um falso problema, porque se ignoram diferenças essenciais entre os dois meios<sup>1</sup>. O autor propõe, então, outras formas de abordagem, como, por exemplo, a de que “[...] uma obra artística [...] tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de um outro campo”, e que “quando um cineasta faz um filme, está respondendo [...] à questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo, em primeiro lugar, e pela sociedade ou outros campos, em segundo lugar” (JOHNSON, 2003, p. 44). Concordando com Johnson, Guimarães ainda acrescenta que, mesmo adaptando uma obra literária, o cineasta dialoga primeiramente com seu público e sua época. Em face dessas proposições, levamos a relação entre o cinema e a literatura não em função de uma fidelidade, mas na condição de um diálogo entre duas linguagens distintas. Entendemos que há aí um prisma especial a ser trabalhado, o qual se refere aos teores ideológicos da adaptação, visto que, conforme os casos de adaptações, há, quase que necessariamente, acertos ideológicos que estão em função de alguns fatores, como o momento da distribuição do filme, da história do cinema, do cineasta, da época e do seu público, entre outros. Priorizamos assim o diálogo que o cineasta trava com sua época, a qual ele não escolhe, e com o seu público que em parte, pelo menos, ele escolhe – tendo em vista que há vários gêneros de filmes.

---

<sup>1</sup> Randal Johnson ainda acrescenta que “[...] enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre linguagem escrita e imagem visual, como se costuma dizer. Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz” (JOHNSON, 2003, p. 42, destaques do autor).

Novidade chegada ao Brasil poucos meses depois de sua invenção<sup>2</sup>, o cinema que se desenvolveria aqui também não deixaria de lado a utilização de textos literários, mas, de acordo com Cláudio Novaes, seguiria uma tendência internacional da indústria cinematográfica do início do século XX. Segundo o autor, o interesse pela discussão sobre cinema e literatura, no Brasil, se encontra já nos escritos de *A vida literária no Brasil*, de Brito Broca. Uma obra em que o autor, em linhas gerais, aponta as dificuldades de se ter notícias acerca dos acontecimentos cinematográficos, do início do século XX, e dá notícias a respeito das primeiras adaptações de clássicos da literatura nacional, como o “talvez” primeiro longa-metragem *Inocência*, de 1915. Cláudio Novaes ainda continua:

Jean-Claude Bernardet cita algumas adaptações, anteriores a este filme baseado no romance de Franklin Távora, no denominado período “artesanal” do cinema brasileiro, compreendido entre os anos de 1896-1912. Mas somente a paródia de *O Guarani* (1908) recorre a um grande clássico da literatura nacional. Tanto *Inocência*, quanto *O Guarani* retornarão em várias outras adaptações, inclusive no cinema contemporâneo dirigidos por Walter Lima Jr. e Norma Benguell, respectivamente (NOVAES, 2003, p. 63, destaques do autor).

Vários também foram os romances adaptados entre 1915 e 1925, dentre os quais pode-se destacar, entre outros, *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, *O mulato*, de Aluísio de Azevedo, *A carne*, de Júlio Ribeiro e *Lucíola*, *Inocência*, *Iracema*, *A viuvinha*, *Ubirajara* e, mais uma vez, *O Guarani*, de José de Alencar.

Para além dessas adaptações do chamado primeiro período áureo do cinema brasileiro<sup>3</sup>, as adaptações dos escritos de autores considerados como clássicos da literatura nacional continuariam sendo realizadas ao longo da história do país, no entanto, obras de escritores como Machado de Assis, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos só seriam levadas para o grande ecrã a partir dos anos 60, em razão da grande identificação dos diretores do período, sobretudo os cinemanovistas, com as idéias expressas nos textos desses

<sup>2</sup> De acordo com Guido Bilharinho, “[...] já em 8 de julho de 1896 [...] acontece a primeira sessão pública de cinema no país de que se tem comprovação, em sala especialmente preparada, situada na Rua do Ouvidor, 57, no Rio de Janeiro (BILHARINHO, 1997, p. 14). Na capital paulista, a primeira exibição ocorreria cerca de um mês depois.

<sup>3</sup> Acerca dos períodos em que costumeiramente se divide o cinema brasileiro, o crítico Jean-Claude Bernardet, criticando a “invasão” do mercado cinematográfico brasileiro por filmes estrangeiros, dirá que “[...] a história da produção cinematográfica no Brasil não se apresenta como uma linha reta, mas como uma série de surtos em vários pontos do país, brutalmente interrompidos. São os chamados *ciclos*, de cinco ou seis filmes quando muito; é Campinas, Recife, Cataguases, a Vera Cruz. Continua atualmente a euforia do Cinema Novo, que será mais um desses surtos, candidato ao cemitério dos *ciclos*, se, desta vez, não conseguirmos conquistar o mercado nacional. Os produtores independentes geralmente morrem de morte instantânea. [...] Diretores como Nelson Pereira dos Santos ou Walter Hugo Khouri, que conseguiram, em dez anos, dirigir cinco ou seis filmes, são casos únicos” (BERNARDET, 1976, p. 18, grifo do autor).

literatos, bem como pelas significativas leituras que escritores como Gregório de Mattos, Euclides da Cunha e Castro Alves, entre outros, realizaram sobre o país. Segundo Santos,

“O cinema existente [até então] não expressava a nossa realidade, não tinha representatividade cultural como a literatura dos anos 30 [...]. A literatura havia dado uma expressão estética aos problemas do povo. Queríamos fazer a mesma coisa com o cinema. Isto só seria possível criando uma forma própria de expressão, não usando uma preexistente” (SANTOS, 1981, apud AVELLAR, 2007, p. 5).

E em busca por melhor expressar essa realidade brasileira, entendida como a de um país subdesenvolvido, vários foram os cineastas que, atuantes nos anos 60, principalmente, refletiram e buscaram novos caminhos para o cinema nacional. No caso dos cinemanovistas,

[...] isso se fez por meio de uma recusa aos padrões do cinema industrial mais voltado para a reprodução das aparências, em que o naturalismo é a convenção que estabelece limites muito claros para a discussão da experiência social. Embora não se possa, em termos práticos, separar de modo absoluto “cinema de autor” e determinados gêneros tradicionais consolidados no mercado, sabe-se que [...] colocaram em discussão as fórmulas usuais, inclusive determinadas formas de comédia popular, como a chanchada, ou matrizes folhetinescas tradicionais que haviam alimentado os melodramas do passado. Queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral, sem censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica diante da experiência contemporânea. Sem descartar as emoções e o divertimento, entendiam que a dimensão política das novas poéticas exigia uma linguagem que deveria ir além da transformação dos problemas em espetáculo, o que significava a construção de uma linguagem capaz de “fazer pensar” (XAVIER, 2003, p. 129, destaques do autor).

Também partilhando deste ideário de defesa de uma arte nacional-popular, que “fizesse pensar”, Nelson Pereira dos Santos já vinha, desde algum tempo, contribuindo para a formação do ideário cinematográfico que se apresentou no Brasil a partir dos anos 60. Distanciando-se das “chanchadas” – gênero que vivia, na época, o seu apogeu –, o jovem diretor, juntamente com outros contemporâneos, protagonizava uma proposta estético-ideológica que tinha nítida preocupação social, cujos propósitos se distanciavam do simples divertimento, ou mesmo de um puro esteticismo, além, é claro, de meras referências a autores clássicos da nossa literatura – como se fazia até então.

De forma engajada, Pereira dos Santos, desde a juventude, se envolveria em vários movimentos significativos na história do cinema brasileiro, como o dos cineclubes de São Paulo, nos anos 40, os congressos de cinema, nos anos 50 e, é claro, o do Cinema Novo, do qual é tido como o grande precursor – embora caiba destacar que Santos não se envolveu totalmente em nenhum desses movimentos, mas caminhou, por diversas vezes, em faixa própria, passando ao largo das propostas desses grupos.

Leitor, durante a juventude, de escritores como Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, entre outros, o diretor teve os seus primeiros contatos com o cinema e a literatura desde muito cedo. Filho de pais “cinéfilos” – embora na época não se tenha consciência do que é ser cinéfilo –, ele adquiriu ainda na infância o hábito e o gosto pelo cinema, já que, segundo seu irmão Saturnino, ir as sessões de cinema era um autêntico ritual que se realizava durante os finais de semana, num camarote alugado no Cine Teatro Colombo, na região paulistana do Brás. Já o consumo e o gosto por literatura datar-se-ia, na informação do próprio diretor, dos seus primeiro e segundo anos primários, no Colégio do Estado. E a partir daí seria “[...] muito difícil diferenciar o cinema da literatura” (SANTOS apud O’GRADY, 2005, p. 25). Depoimento esse que se sustenta em sua obra, que é, quase toda ela, permeada por referências literárias, quando não está diretamente ligada à literatura, como é o caso de longas-metragens como *Vidas Secas*, *El Justicero*, *Fome de Amor*, *Azyllo Muito Louco*, *Tenda dos Milagres*, *Memórias do Cárcere*, *Jubiabá*, *A Terceira Margem do Rio* e *Cinema de Lágrimas*, ou de curtas-metragens como *Um Ladrão* e *Missa do Galo*, e no trabalho como produtor de *As Aventuras Amorosas de um Padeiro*, para citar alguns exemplos.

Por seu intenso diálogo com a literatura nacional, Nelson Pereira tornou-se, no ano de 2006, o primeiro representante do cinema a ocupar uma cadeira no espaço da Academia Brasileira de Letras. Sua obra é, como bem observou Marcelo Ridenti, um paradigma da busca das raízes do Brasil. Característica essa que não é exclusivamente sua, visto que também se apresenta em vários artistas que se formaram entre 1945 e 1964-68, mas que encontra na obra do diretor a unidade de quem produziu filmes durante os mais variados e conturbados períodos da história nacional dos últimos decênios, dialogando com as discussões em voga; uma façanha realizada por poucos diretores ao longo de toda a história do cinema brasileiro.

Ao escolhermos dois de seus filmes, ou o cinema como principal documento de pesquisa de uma história cultural, convém esclarecer que, levando-se em consideração as proposições teórico-metodológicas do historiador e cineasta Marc Ferro, consideramos cada filme como um produto, cujas significações não são exclusivamente cinematográficas, mas também históricas, uma vez que entendemos que o filme “[...] vale pelo que testemunha, pela forma com que o homem representa a si mesmo, [...] [não sendo apenas] um divertimento como, geralmente, é visto no nível do senso comum” (MEIRELLES, 1989, p. 6). Contudo, no que tange às intenções teórico-metodológicas propostas por Ferro, a releitura crítica realizada por Eduardo Morettin, em *Cinema e história: uma análise do filme os bandeirantes*,

complementa a proposta do teórico francês e nos auxilia a delinear, melhor, nosso direcionamento referente à relação cinema e história.

À princípio, Eduardo Morettin entra em concordância com Ferro no ponto em que entende “[...] que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte [...], [pois] um filme apresenta, de fato, tensões próprias” (MORETTIN, 1994, p. 5). Mas, ao prosseguir em seu diálogo com a proposta de Marc Ferro, o pesquisador brasileiro procura fazer “alguns reparos” à metodologia criada pelo teórico francês, uma vez que entende que ao utilizar, recorrentemente, palavras como “revelar” e “registrar”, Ferro acredita que uma “realidade” pode ser totalmente apreendida pelo cinema, “[...] como se o próprio filme [já] não exercesse um papel de mediação com o social” (MORETTIN, 1994, p. 5). Além disso, ao compreender a “contra-história” realizada pelo cinema como um complemento à história realizada pela tradição escrita<sup>4</sup> e que para se chegar a essa “contra-história”, através do cinema, o pesquisador deve se ater aos mais variados aspectos constituintes da obra – como à sociedade que produz o filme, a própria obra e recepção de crítica e de público, entre outras –, o teórico francês, para Eduardo Morettin, elucida as relações entre cinema e história a partir de simples dicotomias como “‘explícito’ – ‘implícito’, ‘aparente’ – ‘latente’ e ‘visível’ – ‘não-visível’ [...]” (MORETTIN, 1994, p. 6, destaques do autor). Perspectivas que, para o pesquisador brasileiro, não elucidam satisfatoriamente as relações entre cinema e história, uma vez que o mesmo não está preocupado em enxergar o filme, no caso *Os Bandeirantes*, como um exemplo de “contra-história” da época, mas visa recuperar a ação do cineasta, numa película que “subverte, ou não”, as expectativas criadas em torno de si. Morettin propõe, então, que esta ação do cineasta seja recuperada através do exame da decupagem – análise que para Marc Ferro é algo secundário. Eduardo Morettin procura então demonstrar que a análise interna de um filme, em seu caso *Os bandeirantes*, aponta para o contexto histórico de sua produção, “[...] a partir do arranjo das seqüências, da combinação entre imagem e som e de uma série de opções feitas ao longo de seu percurso” (MORETTIN, 1994, p. 7). Logo, ao estudar o filme enquanto meio de compreensão de sua época, Morettin entende que o pesquisador deve tomar o próprio cinema como ponto de partida para suas reflexões.

À luz das reflexões realizadas por estes pesquisadores, entendemos que, tanto *Vidas Secas* (1963), quanto *Memórias do Cárcere* (1984), dialogam<sup>5</sup>, cada um, com um momento histórico do Brasil e o interpretam, no sentido de que, na época do primeiro filme, cineastas

<sup>4</sup> Sendo o documento fílmico importante apenas para confirmar algo “[...] que lhe é exterior, ilustrando as teorias fornecidas pelo exame da documentação escrita [...]” (MORETTIN, 1994, p. 6).

<sup>5</sup> Neste sentido, ainda convém estabelecer que, valendo pela forma com que o artista representa a si mesmo em cada época, o filme não é, por nós, considerado como uma mera reprodução da realidade, mas parte constituinte desta.



como Nelson Pereira dos Santos, ao vivenciarem um período de grandes expectativas quanto à revolução social, no Brasil, realizaram seus filmes almejando uma realidade a revolucionar. Duas décadas depois, o quadro histórico do país já não era mais o mesmo; entre outras mudanças, a chamada sociedade civil apresentava-se dividida em várias instituições – como sindicatos, associações de moradores e comunidades de base, entre outras –, possuía novas perspectivas e participava, cada vez mais, do debate político; a crença na revolução, por parte da intelectualidade considerada de esquerda, já havia se dissipado; as próprias esquerdas passavam por um processo de fragmentação, uma vez que se dividia entre os vários partidos criados durante o período de abertura política; o país já não era mais essencialmente rural, mas, sobretudo, urbano e industrializado; as propostas cinematográficas já não provinham diretamente de um determinado grupo – como aconteceu nos decênios de 60 e 70 –, mas se apresentavam de forma individual. Em linhas gerais, pode-se dizer que mudados tanto o país quanto Nelson Pereira, o modo de filmar deste diretor também se modificou.

A partir da comparação entre os dois longas-metragens aqui propostos, procuramos identificar as perspectivas desse importante diretor nos dois momentos em que relê duas obras do já celebrado escritor Graciliano Ramos. Para tanto, mobilizamos uma série de mudanças sociais e culturais – já que entendemos que existe uma expectativa diferenciada por parte do cineasta quanto à questão do público para as duas películas –, além de questões técnicas, as quais compreendemos também estarem relacionadas às perspectivas do cineasta.

E em busca de uma melhor delimitação dos caminhos metodológicos a serem seguidos neste estudo, principalmente no que tange às questões relacionadas à técnica cinematográfica, ainda utilizamos algumas obras que contribuíram, substancialmente, em nosso trabalho, na medida em que analisam procedimentos técnico-artísticos específicos do fazer cinematográfico. Dentre essas, destacamos os referenciais estudos de Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica*, e de Rudolph Arnheim, *El cine como arte*.

Destarte, dialogando com vários pensadores<sup>6</sup> e, às vezes, discordando deles, Marcel Martin, inicialmente, discorre acerca do que vem a ser uma linguagem, para, finalmente, concluir que o cinema é um tipo de linguagem. Segundo o autor, “[...] a linguagem falada é um sistema de signos *intencionais*; [enquanto] a linguagem cinematográfica é um sistema de signos *naturais*, mas escolhidos e ordenados *intencionalmente*” (MARTIN, 1963, p. 12, grifos do autor).

Semelhantemente a Arnheim, Martin ainda continua seu estudo definindo e analisando os procedimentos técnicos do cinema; todavia, as semelhanças entre os dois param por aí. Os pesquisadores divergem, principalmente, no ponto em que Rudolph Arnheim, ao considerar a

<sup>6</sup> Como Jean Cocteau, Alexander Arnoux, Jean Epstein, Lous Delluc e Cohen Séat.

experiência cinematográfica como irreal, “[...] se opõe a desenvolvimentos tecnológicos como cor, fotografia tridimensional, som e tela panorâmica, que [para ele] reduzem o impacto do cinema ao levá-lo cada vez mais em direção à experiência natural” (ANDREW, 1989, p. 38). Para Martin o cinema é, por essência, “realista”, pois dá a impressão de realidade. Além disso, o pesquisador mostra-se ser um grande defensor dos desenvolvimentos tecnológicos, sobretudo do som. Em suas palavras,

Seria um absurdo querer estabelecer um prêmio entre o mudo e o falado. Afirmo simplesmente que o *som constitui uma contribuição muito importante*, cujo emprego inteligente enriquece consideravelmente as possibilidades de expressão fílmica. E acho que existe uma estranha cegueira na base da observação com que certos cinéfilos proclamam a decadência do cinema depois do sonoro (MARTIN, 1963, p. 94, grifos do autor).

Apesar das significativas divergências existentes entre o pensamento de Marcel Martin e de Rudolph Arnheim, ambos os pensadores entram num consenso ao estabelecer que a técnica é um meio utilizado com o objetivo de se obter efeitos diferenciados que, intencionalmente, proporciona ao espectador um melhor entendimento, ou diferentes sensações.

\*  
\*       \*  
\*

Considerado, por muitos, como um dos mais importantes diretores do Brasil, uma referência para o estudo do cinema brasileiro das últimas décadas, Nelson Pereira dos Santos ainda trilha uma carreira de mais de cinquenta anos de produção no meio cinematográfico e também acumula uma série de prêmios, críticas e elogios, por parte da crítica principalmente. Professor universitário aposentado, sua vida e obra já foi tema de uma biografia, escrita pela jornalista Helena Salem, e de uma série de artigos e trabalhos acadêmicos<sup>7</sup>. Dentre esses estudos, três trabalhos, principalmente, nos foram de grande valia para a reflexão de questões como a das influências recebidas e elementos norteadores da obra de Nelson Pereira, da

---

<sup>7</sup> Com temáticas bastante diversificadas, podemos destacar, dentre outros, *O Cinema Novo no Brasil: influxos e características (influxos do neo-realismo italiano no Cinema Novo brasileiro)*, de Ubirajara Calmon Carvalho – primeiro trabalho acadêmico a estudar a produção do diretor –, *Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos: dois personagens do Cinema Novo*, de Denise Reif Kroeff, *O código e o texto (da teoria do cinema à análise do filme Tenda dos Milagres, de Nelson Pereira dos Santos)*, de José Tavares de Barros, *Rio 40 Graus, Rio Zona Norte: o jovem Nelson Pereira dos Santos*, de Hilda Machado, *Cinema e imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*, de Edgar Teodoro da Cunha, *Índios na tela: a representação do índio no longa-metragem brasileiro de ficção de 1968 a 1974*, de Ana Lúcia Lobato Azevedo, *O Rio de Janeiro no cinema de Nelson Pereira dos Santos - Rio 40 Graus, Rio Zona Norte, Boca de Ouro, El Justicero: um estudo sobre o cinema carioca*, de Maria Elisa Coelho da Silva, *Estudos cronotópicos em narrativas audiovisuais*, de Egle Muller Spinelli, *Adaptações: conjunções – disjunções – transmutações (do literário ao fílmico e ao televisual)*, Tese de Livre-Docência de Anna Maria Balogh, *Nelson Pereira dos Santos: o senhor do tempo*, de Mário Reis, *Imagens do cárcere: do texto literário à leitura*, de Cristiano Monteiro Martinez, *A obra literária e cinematográfica de Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos: o cárcere como metáfora da sociedade e a ficção como busca de libertação*, de Sílvia Regina Paverchi e, por fim, a dissertação de Tânia Nunes Davi, *A democracia no Brasil é um intervalo comercial: autoritarismo, estética e representações em Memórias do Cárcere (1953-1984)*.

adaptação literária para o cinema, bem como para a localização de artigos e críticas sobre os filmes aqui estudados.

Destarte, ao tratar da influência do Neo-realismo italiano na produção cinematográfica brasileira, a Tese de Doutorado de Mariarosaria Fabris – *Aculturação brasileira do neo-realismo: dois momentos* – estuda os dois primeiros longas-metragens de Nelson Pereira. Estabelece pontos em comum entre as obras do movimento italiano e vários filmes do diretor brasileiro, além, é claro, de ressaltar a sua ligação com o movimento cinemanovista. Embora faça distinção entre os caminhos percorridos pelo diretor e os seguidos pelos cinemanovistas, Fabris também não deixa de destacar que “[...] quem recapitula os seus destaques – *Rio 40º*, *Rio Zona Norte*, *Vidas Secas*, *O Amuleto de Ogum* e *Memórias do Cárcere* – observa, de fato, a conexão entre o cineasta e transições fundamentais do Cinema Novo” (FABRIS, 1994, p. 1, grifos do autor).

Mais adiante, recorrendo às palavras de Giuseppe De Santis, Fabris estabelece que, embora o grupo italiano realizasse obras com temas nacionais, a sua “vocalização popular” pode ser questionada, uma vez que, em sua maioria<sup>8</sup>, os diretores neo-realistas camuflaram em suas obras uma série de contradições ao, no caso de Vittorio De Sica e Césare Zavattini, transferirem para o proletariado questões e inquietações que não eram suas, mas de outras classes, como da burguesia, por exemplo, ou mesmo se apoiarem nas obras de escritores que reforçaram, durante anos, o distanciamento entre as classes populares e a intelectualidade italiana – caso de Visconti ao se inspirar em textos de Giovanni Verga. Foram produções que, após as temporadas de 1945-46 – com seis filmes neo-realistas figurando nas listas dos dez maiores sucessos de bilheteria –, se distanciaram do grande público, em face do sucesso das produções hollywoodianas entre os espectadores italianos, bem como, na informação de Vittorio Spinazzola,

[...] [da] “falência da operação neo-realista em seu aspecto programático mais ambicioso e delicado: a vontade de levar a uma mudança radical nas relações entre cinema e público’ inventando uma linguagem cinematográfica que o grande público pudesse entender e por meio da qual adquirir uma maior consciência nacional” (SPINAZZOLA, 1975 apud FABRIS, 1994, p. 33-34).

---

<sup>8</sup> Para Fabris, entre os cineastas italianos do pós-guerra, talvez o único que tentou elaborar uma “épica ‘nacional’ das camadas populares”, isto é, desenvolver um discurso que as via, ao mesmo tempo como protagonistas e espectadoras, foi Gisuseppe De Santis, na chamada “[...] Trilogia da Terra: *Trágica perseguição* (*Caccia Tragica*, 1947), *Arroz amargo* (*Riso Amaro*, 1948) e *Páscoas Sangrentas* (*Non c’è pace tra gli Ulivi*, 1949). Enquanto outros diretores buscavam uma ‘ética da produção artística’, De Santis se dedicava a uma ‘ética do *mass medi*’, e, nesse sentido, foi o que mais abertamente se envolveu com o fenômeno da difusão cultural de massa, pondo-o frente à frente com a cultura popular ainda muito presente na sociedade italiana do pós-guerra. Em seus filmes buscou o diálogo com o grande público e para tanto se valeu (às vezes, até excessivamente) dos ensinamentos do cinema hollywoodiano, no qual o atraía a capacidade de criar o *entertainment*” (FABRIS, 1994, p. 28, destaques do autor).

Impulsionado pela experiência neo-realista, e como ocorreu com estas produções, o cinema brasileiro dos anos 60, principalmente o desenvolvido pelo grupo do Cinema Novo, também indicaria um novo rumo para o cinema nacional. No entanto, diferindo das produções italianas do pós-guerra, que em seu início ainda alcançaram algum sucesso junto ao público, as produções cinemanovistas, desde o começo, mostraram a sua quase que incomunicabilidade com o grande público brasileiro. Segundo Fabris,

Esses filmes também não conseguem dialogar efetivamente com o povo, sobre cujos problemas sociais se debruçam, e correspondem muito mais às escolhas culturais das forças progressistas do que contribui para a criação de uma cultura nacional de caráter popular. O grande público, acostumado à “suave crítica dos costumes” das chanchadas, em que a integração das classes e a ascensão social eram a tônica, não se reconhecia nesses filmes que lhe devolviam a imagem de um país subdesenvolvido de grandes contrastes sociais (FABRIS, 1994, p. 201).

Foi uma produção que, segundo Jean-Claude Bernardet, embora tratasse de questões referentes ao grande público, era assistida pela classe média<sup>9</sup>.

Em continuidade, também o estudo da socióloga Célia Tolentino – *O rural no cinema brasileiro* – auxiliou nossas reflexões, sobretudo no que tange a relação entre Santos e o momento histórico em que produziu *Vidas Secas*, como também quanto à questão da adaptação do texto literário para o cinema.

Compreendendo a cinematografia engajada dos anos 60 como possuidora de um “profundo romantismo rural”, cuja raiz estava assentada na “idéia de que o atraso era condição determinante e fundamental a ser superado, pois todos os males econômicos, sociais e morais eram dele advindos” (TOLENTINO, 2001, p. 135), a pesquisadora dedica parte de seu estudo à análise da película *Vidas Secas*. Trata do diálogo travado entre os integrantes do CPC e do Cinema Novo, estabelecendo a dialógica destas correntes cinematográficas com o contexto histórico e com as idéias que permeavam o imaginário do meio cultural do período, como, por exemplo, a convicção de triunfo da revolução social.

Já em sua análise da película *Vidas Secas*, Tolentino centra-se no estudo de algumas seqüências e dos recursos técnicos escolhidos pelo cineasta para retratar, no efervescente contexto histórico dos anos 60, a vida de milhões de brasileiros que, como a família do vaqueiro Fabiano, se encontravam no ponto mais baixo da pirâmide social.

<sup>9</sup> De acordo com Sérgio Santeiro, acreditamos que no que tange à definição conceitual de “classe média”, esta “[...] não é uma compacta e homogênea classe social, razão pela qual a terminologia sociológica prefere chamar a este extrato intermediário de *classes médias*, passando de imediato a noção de que se compõe de diversos setores com posição relativamente autônoma na estrutura social, cuja interação pode se tornar mais sólida em determinadas circunstâncias históricas, mas que basicamente tem por característica a difícil homogeneização de seus elementos, ao contrário da burguesia e do proletariado que, por estarem mais definidos objetivamente, ganham maior coesão social em função de seus interesses melhor demarcados” (SANTEIRO, 1966, p. 167-169).

Para a pesquisadora, Nelson Pereira, neste filme, tratava “[...] de encontrar uma arte verdadeiramente brasileira, que superasse a forma neo-realista de compaixão social e atingisse o nível de uma discussão política. Um cinema politizado e politizador que fosse capaz de representar o país na sua totalidade [...]” (TOLENTINO, 2001, p. 145).

Célia Tolentino ainda estabelece uma relação entre o pensamento de Graciliano Ramos e o de Nelson Pereira dos Santos e, ao concluir sua análise, considera a leitura realizada por Santos como um trabalho precursor de um olhar realista sobre o campo e distante de uma leitura exótica sobre a realidade deste.

Por fim, a Dissertação de Giselle Gubernikoff, *Cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos: uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*, nos auxiliou na coleta de informações sobre a produção do cineasta, uma vez que sistematiza mais de mil documentos relativos ao diretor, além de trazer algumas entrevistas com o mesmo e com outros realizadores e técnicos de cinema que conviveram com ele. Apesar de nunca ter sido publicado, o estudo de Gubernikoff tornou-se uma referência para a localização de documentos de, pelo menos, trinta anos da vida e obra do diretor.

Inserindo-se na vasta historiografia que trata do cineasta Nelson Pereira dos Santos e de sua obra, o trabalho ora proposto debruçar-se-á sobre dois filmes desse importante diretor – *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984) –, considerando como ponto de partida e prisma analítico comuns o caráter de denúncia social e política indicado inicialmente nos livros por Ramos e retomado por Santos algumas décadas depois. Objetivamos compreender as modificações de concepção cinematográfica, apresentadas nesses filmes, que entendemos estarem relacionadas às mudanças sociais, econômicas e políticas do país, bem como às transformações pessoais de Nelson Pereira ao longo dos vinte anos entre as duas películas.

Para tanto, elegemos, como documentos principais, os dois filmes produzidos pelo diretor. Como fontes secundárias, recorreremos às obras impressas, ao roteiro de *Vidas Secas*<sup>10</sup>, à única biografia existente acerca do diretor e textos críticos e informativos publicados em periódicos do eixo Rio-São Paulo<sup>11</sup>. No que tange a esses textos críticos, convém estabelecer

<sup>10</sup> No que se refere ao roteiro de *Memórias do Cárcere*, entramos em contato com a produtora do cineasta. Todavia, segundo o mesmo, o referido roteiro não foi localizado.

<sup>11</sup> No que tange à utilização desses textos, convém destacar a sua localização em dois acervos públicos, o da Cinemateca Brasileira e o do Museu Jenny Klabin Lasar Segall, e um privado, o da professora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Giselle Gubernikoff – docente da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo. Para nosso estudo, esses três acervos podem ser divididos em duas temáticas principais: os dois primeiros mais ricos na quantidade de recortes de periódicos e informações sobre o filme *Memórias do Cárcere* e o terceiro em informações e recortes sobre o filme *Vidas Secas*. O vasto acervo da professora Gubernikoff compõe-se de uma série de documentos e informações coletadas pela mesma, como também doadas pelo próprio Nelson Pereira dos Santos, o qual, por volta dos anos 70, doou seu acervo pessoal à referida professora, que na época redigia sua Dissertação de Mestrado e era orientada por Paulo Emílio Salles Gomes, professor e amigo de Santos.

que não procuramos mapear a recepção das obras estudadas, mas, em face da dificuldade de se localizar dados que aquilatassem o público alcançado, esses textos, somados aos outros documentos, nos ajudam a, na medida do possível, designar os eventuais espectadores ideais que Nelson Pereira tencionava alcançar, nos dois momentos em que recorre a textos de Graciliano Ramos, e com que finalidade ele o fez. Uma vez que entendemos que, no caso de *Vidas Secas*, o cineasta, acreditando na possibilidade e proximidade da revolução nacional-popular, buscou meios que o auxiliassem na realização de um filme que incitasse os seus espectadores a agir; da forma esteticamente exigente com que o longa-metragem foi realizado, pode-se perceber que o operariado, ou qualquer espectador médio, não era um público potencial para esta película. Vinte anos mais tarde e, portanto, já inserido numa outra conjuntura histórica, o cineasta buscava novos meios de se dirigir à sociedade de então, realiza um filme que, embora também possua claros prismas de denúncia social e política, segue por outro caminho. Santos já não objetiva incitar os seus espectadores a agir, mas visa à simpatia entre o seu pensamento e o da platéia, cujos códigos, nos anos 80, não estariam tão distante assim dos televisivos. E, neste caso, a questão do público já se apresenta como um ponto importante, pois, sabendo explorar as diferenças entre o literato alagoano e o vaqueiro nordestino e tendo consciência que também estava inserido no mercado, o diretor visou ao maior público possível entre aqueles que poderiam se sentir interpelados pelo endereçamento político do filme, a saber, uma classe média de exigências estéticas bastante variadas e suficientemente abastada para pagar o ingresso.

O presente estudo se estrutura em quatro capítulos. No primeiro, aborda a relação e o diálogo de Nelson Pereira, e de seus filmes, com os movimentos cinematográficos ocorridos entre os anos 60 e 80.

Tendo como ponto de partida o romance homônimo e destacando elementos que poderiam interessar ao cineasta no texto de Ramos, o segundo capítulo analisa a película *Vidas Secas*. Apresenta como o jovem diretor, realizando a leitura de um Brasil dual – leitura já realizada por Ramos – e pactuante de uma série de perspectivas cinematográficas em voga nos efervescentes anos 60, foi mais longe no sociologismo realista e militante do que o literato alagoano. Idéia esta que se traduziu, paradoxalmente, numa estética cinematográfica bastante exigente para os espectadores do longa-metragem.

Também mantendo como ponto de partida a obra literária em que se inspira, o terceiro capítulo é dedicado ao estudo da película *Memórias do Cárcere*. Reflete como o cineasta, em face de uma nova conjuntura histórica – apresentada pelo Brasil dos anos 80 – e dialogando

com as perspectivas cinematográficas desta época, realiza um filme que, integrando-se em cânones, permite a integração do espectador.

Por fim, o quarto capítulo propõe uma comparação entre os dois filmes estudados. Pretende perceber o deslocamento histórico das modificações de concepção cinematográfica, ocorridas e intentadas por Nelson Pereira nos dois momentos em que adaptou, para o cinema, duas obras de Graciliano Ramos.



**CAPÍTULO 1**

**Nelson Pereira dos Santos: um retrato do Brasil**

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

**Nelson Pereira dos Santos, 1973.**



## 1.1 Cinema brasileiro?

OMINIOGRAPHO – Com este nome, tão hibridamente composto, inaugurou-se ontem às duas horas da tarde, em uma sala à Rua do Ouvidor, um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas, por meio de uma série enorme de fotografias. Mais desenvolvido do que o Kinetoscópio, do qual é uma ampliação, que tem a vantagem de oferecer uma visão, não a um só espectador, mas a centenas de espectadores, cremos ser este o mesmo aparelho a que se dá o nome de *cinematógrafo*. [...] Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas movem-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltavam nítidas, firmes, acusando-se em um relevo extraordinário, dando magnífica impressão da vida real. [...] **O espetáculo é curioso e merece ser visto** [...] (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1898 apud MOURA, 1987, p. 16, grifo nosso).

A informativa matéria publicada no periódico carioca *Jornal do Comércio*, em 21 de julho de 1896, descrevia a primeira projeção cinematográfica em terras brasileiras, como também propagandeava a chegada daquela nova invenção. E apesar do Brasil não ter recebido a visita de representantes dos irmãos Lumière, como ocorreu em outros países da Europa e também nos Estados Unidos, não se pode deixar de notar que essa primeira apresentação pública ocorreu poucos meses após a exibição inaugural em Paris, em 28 de dezembro de 1895. Na América Latina, o Brasil seria um dos pioneiros a inserir o cinema em seus hábitos de lazer.

A escolha da cidade do Rio de Janeiro não se dava por acaso. Em fins do século XIX, a então capital da República apresentava-se como o centro vital do país, em termos econômicos, sociais, políticos e culturais; sua população aumentava, em grande medida, pela chegada de migrantes de outros estados brasileiros e de imigrantes, sobretudo, europeus. Abria-se, nas palavras de Roberto Moura, um setor médio que, direcionado aos brancos instruídos, era motivado, principalmente, pela expansão do funcionalismo público e das profissões liberais. Moura ainda acrescenta que:

[...] de outro lado aparecem empregos mais democráticos nas forças de repressão da República, empregos para técnicos e para um proletariado prioritariamente formado por estrangeiros na indústria. Surgem também vagas para parte de um enorme número de migrantes negros e nordestinos que chegavam à cidade, tanto nas obras públicas e na construção civil como nos ofícios de rua ou nos subempregos oferecidos pelas casas burguesas (MOURA, 1987, p. 13).

A essa gente de origens sociais bastante variadas destinavam-se as várias alternativas de diversão que, cada vez mais rápido, expandiam o crescente mercado do entretenimento daquela região. E apesar das companhias de canto lírico e operístico ainda continuarem a ser a opção das elites imperiais, nas palavras de Moura, o mercado carioca se abria para uma série

de atrações que iam desde apresentações circenses, com animais amestrados e mulheres barbadas, à números de dança, música e novidades mecânicas, como os primeiros e variados inventos cinematográficos<sup>12</sup>, cujas sessões itinerantes se garantiam por intermédio de ingressos a preço acessível e eram consideradas como curiosidades em meio aos outros espetáculos. Como bem se sabe, semelhantemente ao ocorrido em vários países da Europa, também no Brasil a novidade cinematográfica foi, por muito tempo, considerada pelas elites como um espetáculo passageiro, direcionado a incultos, e distante de uma noção de obra de arte.

Segundo Júlio Bressane, este cinema carregava, desde já, o germe do experimentalismo, uma característica que permearia boa parte da produção cinematográfica do país. Eram filmes realizados por homens que se aventuraram na construção de um novo tipo de entretenimento, cuja técnica era primitiva e estava longe de possuir uma linguagem própria. O que se podia chamar de “técnica cinematográfica”, aos primeiros anos daquela invenção, ainda residia no campo da experiência técnico-científica e, mesmo em termos de cinema mundial, levaria alguns anos para possuir os seus próprios pensadores e teóricos.

Em geral, os primeiros realizadores de cinema, no Brasil, eram “italianos, particularmente talentosos, dotados de habilidades manuais variadas, sobretudo técnicas, que chegam em alguns casos a promover aperfeiçoamento no equipamento de que dispunham na época e, até, a desenvolver inventos próprios” (LOBATO, 1987, p. 65). E apesar de, em sua maioria, acreditarem que aquela atração seria comercialmente passageira<sup>13</sup> e pouco segura, os pioneiros do cinema nacional fundaram as primeiras salas de cinema<sup>14</sup>, como o Cinematógrafo Paris, em São Paulo<sup>15</sup>, ou o Salão Paris no Rio, na capital da república, e se tornaram nossos primeiros produtores, técnicos e “cineastas”, caso de Paschoal Segreto, Antônio Leal, Marc e Júlio Ferrez, Francisco Serrador, Vitor Maio, Alberto Botelho, Biase Labanca e os irmãos Giuseppe, só para citar alguns exemplos.

<sup>12</sup> Para mais detalhes, ver: MOURA, R. A Bela Época (primórdios – 1912), Cinema Carioca (1912 – 1930). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

<sup>13</sup> Em seu texto, Roberto Moura destaca que “quando o cinema ainda era comercialmente uma incógnita, registrou-se a frase de um dos irmãos Lumière, ao receber de Méliès, que servia de intermediário, a oferta de compra da patente do invento: ‘Meu filho, esse brinquedo científico terá poucos meses de sucesso’” (RAMOS, F. 1987, p. 22).

<sup>14</sup> Diferindo das primeiras sessões itinerantes de cinema, para as quais eram cobrados ingressos de baixo custo, “[...] o preço de entrada num cinema [por volta de 1899] correspondia ao cobrado nos lugares mais modestos dos teatros” (RAMOS, F. 1987, p. 21), o que, segundo Moura, tornava, desde já, difícil a aquisição do ingresso pelas classes mais desfavorecidas.

<sup>15</sup> Próxima ao Rio de Janeiro, a cidade de São Paulo também passava por uma série de transformações e, como na capital da República, desenvolveu um mercado de diversões, o qual era dominado pelos imigrantes italianos.

Essas primeiras produções, como bem observou Roberto Moura, eram costumeiramente associadas à mágica e à ilusão. Caracterizavam-se por filmagens, em geral, descompromissadas; tinham por temática alguns fatos marcantes do dia-a-dia, como assassinatos, incêndios, catástrofes naturais, eventos – passeios e viagens de famosos e presidentes – e adaptações inspiradas em textos literários; eram, sobretudo, marcadas pela inventividade técnica e estética de seus realizadores que, em sua maioria, visavam à exibição em suas próprias salas de cinema<sup>16</sup>. Como bem se sabe, não se pode dizer que havia um cinema nacional único, mas que, tateando como tecnologia e linguagem, na expressão de Moura, o cinema chega rápido aos mais variados pontos do país. “A tônica da história do cinema brasileiro é a descontinuidade, os ciclos regionais isolados, de cinco ou seis filmes, como o de Campinas, Recife e Cataguases, ou filmes isolados, de boa qualidade, mas praticamente desconhecidos do grande público [...]” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 263).

Ao comparar este cinema que, no Brasil, ainda engatinhava, com o de países da Europa e dos Estados Unidos, Guido bilharinho salienta que,

Enquanto no Brasil, como em todos os países periféricos, o cinema se faz, então, em bases artesanais e não industriais e nem se estrutura e se organiza o mercado exibidor – o país, à época, enfrenta até mesmo a deficiência de energia elétrica – nos Estados Unidos e em alguns países europeus o cinema se industrializa em grandes proporções e se lança à conquista, manutenção e domínio de mercados em todo o mundo (BILHARINHO, 1997, p. 27).

O mercado brasileiro, bem como o de boa parte dos países terceiro-mundistas, que, a princípio, era explorado apenas por empresários independentes, passa a ser um mercado interessante e aberto aos filmes estrangeiros, sobretudo os estadunidenses. Sem a existência de leis que protegessem o filme nacional, a concorrência com as produções estrangeiras levará a quase extinção das produções nacionais, por volta da primeira década do século XX. Nos decênios posteriores, essa concorrência será, por várias vezes, destacada pelos mais variados integrantes do meio cinematográfico brasileiro como um empecilho à sobrevivência de um “cinema nacional”.

Embora tateassem em termos de linguagem e técnica, alguns realizadores como Antônio Campos, Gilberto Rossi, Arturo Carrari e José Medina, por exemplo, demonstrarão, já nos anos 20, algumas preocupações práticas e teóricas “[...] nas construções de seus filmes: os tipos de enquadramento e sua utilização, a técnica de interpretação, a adaptação de textos literários, bem como as origens, o desenvolvimento e a função do cinema” (MACHADO,

<sup>16</sup> Para mais detalhes acerca das características dos filmes brasileiros em seus primeiros anos ver: MOURA, R. A Bela Época (primórdios – 1912), Cinema Carioca (1912 – 1930). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987 e BILHARINHO, G. **Cem anos de cinema brasileiro**. Minas Gerais: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

1987, p. 104). No entanto, sem muitos recursos e possibilidades de experimentação, a maioria das produções brasileiras da época se aproximaram e, sobretudo, se sustentaram nas descobertas e perspectivas dos cinemas que se desenvolvia em alguns países europeus e nos Estados Unidos.

De acordo com Rubens Machado, algumas condições e, de certo modo, a própria expectativa que se tinha sobre o cinema nacional transformar-se-iam já aos primeiros anos da década em pauta. “Após a guerra, impulsionado pelo cinema norte-americano, o sistema exibidor se dinamiza e também se sofisticava, atingindo agora as diversas classes sociais” (MACHADO, 1987, p. 106). A inauguração do luxuoso Cine República, em São Paulo, marca, segundo o autor, a transição do cinema como diversão barata e destinada, principalmente, a incultos, para o apreciar das mais altas classes sociais. Após essa inauguração, iniciou-se uma fase de incremento do circuito exibidor, através de reformas e melhorias nas salas de exibição, bem como na criação de leis federais – de 1924 e 1928 – que regulamentariam a qualidade e a segurança dessas salas.

Dominado por produções francesas, italianas, dinamarquesas e estadunidenses, entre outras, o mercado brasileiro torna-se cada vez mais fechado para os filmes nacionais, levando vários realizadores do país a tentar “[...] competir explorando temas nacionais, provavelmente a única diferença atraente no quadro de inferioridade técnica sentida pelo público. [...] Nosso público não consegue se reconhecer nos filmes nacionais, num ciclo vicioso que põe em xeque a sua subsistência” (MACHADO, 1987, p. 107). Mas as tentativas de continuar realizando cinema no Brasil não se limitariam apenas à temática; apesar de todas as dificuldades enfrentadas pelos realizadores nacionais, tem-se, na segunda metade dos anos 20, a criação do primeiro estúdio que, segundo Machado, merecia esse nome. Sediado em São Paulo, o Visual Filme, desde a sua fundação, carregava a esperança de continuidade e melhoria das produções nacionais. Na informação de Rubens Machado,

O industrial Adalberto de Almada Fagundes, maior fabricante de louças da América Latina, investe na produção de posados [filmes de enredo], criando a Visual Filme, com um estúdio da Barra Funda. [...] Pretendendo realizar filmes em escala industrial, importou maquinaria e técnicos estrangeiros, ao mesmo tempo em que procurava atrair grupos de investidores ligados ao grande capital paulista, como os Matarazzo. Impressionou a crítica da época com suas idéias sobre a realização cinematográfica e suas preocupações em teorizar o cinema como uma forma de arte [...] (MACHADO, 1987, p. 110).

Todavia, depois da pouca repercussão alcançada por *Quando elas querem* (1925), primeiro filme realizado, o estúdio ficou às traças, caindo, segundo Machado, no esquecimento do próprio meio cinematográfico.

Apesar da não existência de um “cinema brasileiro” – com características que indicassem uma unidade –, mas sim de experiências circunscritas à algumas regiões do país, os anos 30, como bem se sabe, marcarão o início da intervenção estatal na atividade cinematográfica. Com o papel mais agressivo, assumido por Getúlio Vargas, na defesa da indústria nacional, vários integrantes do meio cinematográfico acreditaram na possibilidade de mudança do quadro em que o cinema se inseria até então. Além disso, a criação da Cinédia<sup>17</sup>, bem como o fim do cinema mudo, fortaleceram essa crença de mudança, uma vez que a empresa fundada por Adhemar Gonzaga apresentava um futuro promissor e o fim do período mudo levou muitos realizadores a acreditarem na rejeição popular do sonoro cinema estrangeiro, devido à incompreensão do idioma. O momento parecia favorável ao desenvolvimento de uma indústria brasileira, fato que levou a muitos realizadores do país a sustentarem os argumentos de seus filmes em idéias que expressassem, de algum modo, uma identidade nacional. Neste sentido, a temática regional surgiu como um dos caminhos que poderiam expressar os anseios e desejos dos realizadores em retratar a vida brasileira<sup>18</sup>.

No entanto, de acordo com Guido Bilharinho, fatos como a falta de domínio técnico do som, sua inadequada utilização e o aumento dos custos das produções – que nem sempre se pagavam – tornaram difícil, ou mesmo inviável, a continuidade da produção em várias regiões do país, fazendo com que esta se circunscrevesse, basicamente, às cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Na medida do possível, pode-se dizer que a produção de filmes nessas duas regiões era diversificada; realizavam-se filmes musicais, históricos, dramas e comédias, além de adaptações de obras literárias e peças teatrais. No que tange a técnica utilizada, esta ainda se sustentava em descobertas e criações estrangeiras; todavia, não se pode ignorar, já nesta época, pretensões como as dos jovens intelectuais que integravam o *Chaplin Club*<sup>19</sup>, os quais intentavam estudar o cinema como uma arte.

Como medida política para o campo cinematográfico, Vargas criaria, ao final da década, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (1937), primeiro órgão oficial que se destinava diretamente ao campo cinematográfico. Organizado por Edgar Roquete Pinto, o INCE possuía uma “[...] função estritamente pedagógica, em sintonia com o que o presidente

<sup>17</sup> Lançando mão da doação de 500 contos de réis feita por seu pai, Adhemar Gonzaga “[...] funda a Cinédia em 1930, e transforma o panorama da produção cinematográfica brasileira da época ao criar uma verdadeira empresa nos moldes norte-americanos, trabalhando em palcos simultâneos, com equipamentos de qualidade e, principalmente, mantendo funcionários e pessoal técnico em atividade permanente, sob regime de contrato que incluía até seguro desemprego” (VIEIRA, 1987, p. 135).

<sup>18</sup> Como bem se sabe, o cineasta mineiro Humberto Mauro pode ser destacado como um dos principais realizadores da época, cujos trabalhos abordavam, em sua maioria, a temática rural.

<sup>19</sup> Fundado em junho de 1928, o Chaplin Club era composto por jovens intelectuais como Plínio Sussekind Rocha, Cláudio Melo, Almir Castro, Otávio Farias e Mário Peixoto.

definia como o papel principal do cinema – fornecer um programa geral para a educação das massas que valorizasse, principalmente, os aspectos variados e desconhecidos da cultura brasileira” (VIEIRA, 1987, p. 149)<sup>20</sup>.

Se os anos 30 apresentaram algumas mudanças em relação às duas primeiras décadas do “cinema brasileiro”, como o aperfeiçoamento das técnicas utilizadas, das salas de exibição, ou mesmo o crescimento de uma necessidade de se aproximar o cinema de uma noção de obra de arte, entre outras características, ninguém ignora que essas mudanças ainda se alicerçavam, em grande medida, nas transposições – para as produções nacionais – de idéias e hábitos estrangeiros.

Ainda distante de um estilo próprio e numa persistente tentativa de sobreviver num mercado inundado por produções estrangeiras, a quantidade de filmes nacionais que se produziu durante os anos 40 foi, na informação de Willian Meirelles, menor do que a quantidade realizada nas décadas anteriores. Nos anos em pauta, a produção “nacional” se circunscreveria, quase que exclusivamente, à capital da república. Além disso, o Estado, apesar de suas propostas de intervenção no meio cinematográfico – na década precedente –, ainda permaneceria quase que de todo alheio aos acontecimentos que se referiam à indústria cinematográfica do Brasil<sup>21</sup>.

No que tange a temática deste período, Guido Bilharinho salienta – além da ocorrência de gêneros e temas tradicionais, como comédias, dramas, filmes policiais e históricos – a continuidade e o aperfeiçoamento de uma novidade já incubada nos anos 30, a “chanchada”<sup>22</sup>. Gênero combatido enquanto proposta estética, por diversos intelectuais, estudiosos de cinema

<sup>20</sup> De acordo com Willian Meirelles, “[...] nos seus trinta anos de existência o Instituto Nacional de Cinema Educativo pouco contribuiu para a cinematografia brasileira, pois contando com poucos recursos financeiros e uma equipe técnica reduzida, limitou-se a produzir filmes sem preocupar-se em incentivar a formação de técnicos e especialistas em cinema educativo (MEIRELLES, 1989, p. 42).

<sup>21</sup> Meirelles ainda destaca que “[...] o aparente descaso do Estado diante dos problemas levantados pelos realizadores do cinema brasileiro, na realidade, era uma consequência da pressão que distribuidores estrangeiros exerciam sobre o mercado. Muitas das tentativas para criar um indústria cinematográfica nacional, economicamente viável, redundaram em fracasso por incorrer em um erro elementar: acreditar que bastaria fazer bons filmes que estes entrariam normalmente no circuito distribuidor de produções cinematográficas. Entretanto, a monopolização do mercado pelos estrangeiros era uma barreira intransponível. Aos realizadores restava reivindicar o apoio do Estado através de leis que estimulassem e que protegessem a produção nacional. [...] Por outro lado, no setor menos pressionado pelos estrangeiros – o do cinema educativo – o Governo Federal teve uma atuação mais efetiva. Desde 1929, vinha incentivando e promovendo a formação de arquivos de filmes educativos para distribuição por empréstimo ou fornecimento de cópias, à preços subsidiados, para estabelecimentos de ensino e entidades congêneres” (MEIRELLES, 1989, p. 40– 41).

<sup>22</sup> Como bem se sabe, não há um consenso entre os escritores do que viria a ser esse novo gênero de filmes. Passando por definições que vão desde comédias populares com interpolações cantantes, na definição de Alex Viany, à comédias populares e freqüentemente musicais, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, ou mesmo comédias de apelo popular, de acordo com Jean-Claude Bernardet, o ponto em comum é ser comédia de apelo popular ou popularesco. Para mais detalhes, ver a discussão proposta por Guido Bilharinho em: BILHARINHO, G. **Cem anos de cinema brasileiro**. Minas Gerais: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

e críticos, a “chanchada” garantiu, segundo Vieira, a permanência do cinema brasileiro no grande ecrã ao longo dos anos 40 e 50, uma vez que alcançou grande sucesso junto às camadas populares, principalmente.

Numa busca por aprimorar a técnica utilizada nos filmes nacionais, bem como de se preparar pessoal especializado em cinema, ainda convém destacar, em fins dos anos 40, a fundação de uma nova companhia cinematográfica, a Vera Cruz<sup>23</sup>. Pela primeira vez, no Brasil, fundava-se uma companhia que contava com o interesse e apoio de vários intelectuais e da elite financeira paulista. Com a sua criação, e de outras companhias que se criaram à sua sombra, vários jovens interessados em cinema começariam a pensar na possibilidade e viabilidade de criação de um “cinema nacional”; além disso, a Vera Cruz devolvia à cidade de São Paulo um lugar de proeminência no cenário brasileiro de produção cinematográfica.

Se até fins dos anos 40 o movimento cinematográfico brasileiro limitou-se a reivindicar medidas protecionistas junto ao Estado e demonstrou pouco empenho em discutir as propostas para o que seria o filme nacional, o mesmo não se daria a partir da década seguinte. O cinema, que era até então um produto especialmente voltado para o consumo das camadas populares, tornava-se, de acordo com Meirelles, uma produção cultural largamente consumida pelas elites intelectuais, bem como pela burguesia. De acordo com o autor,

A fundação, aproximadamente, de uma centena de cineclubes no Brasil, durante a década de 50, revela o interesse exercido pelo cinema, principalmente, junto às classes médias e seguimentos da intelectualidade acadêmica. Os filmes e debates promovidos por esses cineclubes eram, especialmente, os chamados “clássicos” do cinema – os filmes de Revolução Russa, os expressionistas alemães, os intimistas japoneses e suecos ou os neo-realistas italianos. O filme brasileiro não era, sem dúvida, o foco das discussões, mas esse movimento cineclubista acabou desempenhando um importante papel na aglutinação e formação de grupos interessados em fazer filmes e, também, na **formação de uma certa consciência cinematográfica** (MEIRELLES, 1989, p. 48, grifo nosso).

Caracterizando-se por profundas rupturas com o passado, em várias áreas da esfera cultural, como no teatro, na música e nas artes plásticas, estes anos seriam o palco de uma série de

<sup>23</sup> Fundada oficialmente em 4 de novembro de 1949, em São Paulo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi idealizada como a possibilidade de se implantar, no Brasil, um cinema tão bem feito como o que se produzia fora do país. Embora seus idealizadores admirassem o cinema europeu, tido como culto, o seu modelo de produção se inspirava no exemplo hollywoodiano. Para concretizar esse projeto, foram chamados da Europa o cineasta brasileiro Alberto de Almeida Cavalcanti, que por ter participado da *Avant-garde* francesa e do documentarismo inglês ganhou renome internacional, e alguns técnicos estrangeiros como Chick Fowle, Oswald Haffenrichter, Bob Huke, Ray Sturgess, John Waterhouse, Michael Stoll, entre outros, com os quais objetivava-se formar, num futuro próximo, uma geração de técnicos brasileiros. Como já se sabe, a produtora teve uma existência curta – já que fechou suas portas no final de 1953 – e tumultuada, tanto econômica como artisticamente, foi o objeto de uma série de críticas que monopolizavam diversas colunas de revistas e jornais, nos quais, em geral, considerou-se como seu maior ponto negativo a contrária estratégia de construir um cinema nacional mantendo como ponto de referência o padrão estrangeiro, aval de sua produção. Para mais detalhes ver: GALVÃO, M. R. E. **Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. (Cinebiblioteca Embrafilme).

transformações também no campo cinematográfico. Em termos de qualidade e de diversidade, superava-se, de acordo com Bilharinho, as décadas precedentes, como também se apresentava uma maior preocupação e, principalmente, posicionamentos mais firmes de integrantes do meio cinematográfico em relação ao mesmo. O autor ainda destaca o surgimento e a configuração de duas propostas estético-ideológicas, que se distanciavam das chanchadas – que viviam, na época, o seu apogeu – e eram distintas entre si. Uma primeira, de nítida preocupação social que, estimulada pela experiência do neo-realismo italiano, seria protagonizada por diretores como Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos, e uma segunda, representada por Valter Hugo Khouri e Rubem Biáfora, a qual era influenciada pelas obras de Ingmar Bergman – de motivação psicológica.

Tanto Khouri quanto Pereira dos Santos serão responsáveis por uma vasta filmografia ao longo das últimas décadas. No entanto, em face dessas considerações acerca do “cinema brasileiro” até os anos 50, no que tange a sua estruturação e definição de perspectivas estéticas, procurar-se-á compreender como a obra de Nelson Pereira dos Santos – considerado por muitos como um dos mais importantes cineastas do Brasil – se insere no quadro das produções nacionais, a partir de então, e qual a sua participação em algumas atividades cinematográficas do período e, posteriormente, em movimentos cinematográficos, como o do Cinema Novo.

## **1.2 Nelson Pereira dos Santos: um retrato do Brasil**

Embora Nelson Pereira dos Santos não tenha sido o único cineasta brasileiro a construir uma obra que, em seu conjunto, pode ser compreendida como um paradigma da busca das raízes do Brasil – nas palavras de Marcelo Ridenti –, não se pode negar sua persistência e grande desenvolvimento desta atitude numa carreira que já passa de mais de meio século e que, de alguma forma, se confunde com a história do cinema brasileiro a partir dos anos 50.

Paulistano, criado na região do Brás, Santos<sup>24</sup> ingressou cedo na vida escolar. Estudou no Colégio Paulistano, onde concluiu o curso clássico e iniciou seu interesse por literatura. A partir do ingresso no Colégio do Estado Presidente Roosevelt, em 1944, ele tem os seus primeiros contatos com a política, já que, segundo Luís Israel Febrot – amigo de escola e

---

<sup>24</sup> Nascido aos 22 de outubro de 1928, Santos era o filho caçula de Angelina Binari dos Santos – uma dona de casa descendente de italianos – e do alfaiate Antônio Pereira dos Santos. Com uma diferença de dois anos, em média, seus três irmãos, por ordem de nascimento, são: Saturnino, Maria Antonieta e José Pereira dos Santos.



quem recrutou Nelson Pereira para o PCB –, “[...] o Colégio do Estado naquela época era um celeiro de politização e de formação cultural das pessoas” (SALEM, 1987, p. 36). Politização essa que se devia, sobretudo, à forte atuação, no colégio, do Partido Comunista, que estando numa espécie de semi-clandestinidade – já que sua legalização ocorreria apenas em 1945 – passava por uma reorganização “[...] através da iniciativa de grupos regionais que haviam estado relativamente desarticulados” (RODRIGUES, 1981, p. 403).

Dedicado militante comunista, o futuro cineasta forjar-se-ia, intelectualmente, no conturbado contexto político dos anos 40. Período em que o meio cinematográfico brasileiro passava por uma certa estagnação, uma vez que a produção de filmes ficou basicamente circunscrita à cidade do Rio Janeiro, nas mãos da Atlântida Cinematográfica. Internamente<sup>25</sup>, ninguém ignora que na primeira metade dos anos 40, o Brasil passava pelo momento histórico denominado de Estado Novo. Período em que, embora diversos adversários do governo de Getúlio Vargas tenham sido presos, por não aprovarem o novo regime, houve certa liberdade para se escrever acerca de alguns temas como, por exemplo, o da pobreza. Além disso, vários intelectuais se colocaram a serviço do Estado, assumindo cargos públicos e se posicionando como um grupo disposto a auxiliar o governo “[...] na construção da sociedade em bases racionais” (PÉCAULT, 1990, p. 21).

Por intermédio do DIP e de outras organizações, [o Estado] penetra em todas as atividades culturais, cinema, teatro, literatura, etc. Também nesse aspecto, ultrapassa o simples projeto de controle ideológico. Juntamente com a criação de associações profissionais, que era um esboço de um sistema onde os intelectuais são incitados a voltar-se para o Estado com o fim de obter apoio e recursos em nome da defesa da “cultura nacional”, e onde, com toda naturalidade, julgavam [...] que os investimentos nessa cultura era uma “questão de Estado” (PÉCAULT, 1990, p. 73, destaques do autor).

Como bem se sabe, com o fim do Estado Novo, o general Eurico Dutra é eleito como novo presidente da república (1946) e inicia o período que ficou conhecido como democrático. Uma época em que, finda a Segunda Guerra Mundial, as áreas de influência comandadas pela União Soviética e pelos Estados Unidos passaram por um período chamado de *Guerra Fria*. Aliando-se ao bloco chefiado pelos Estados Unidos, o governo Dutra decide romper relações diplomáticas com a União Soviética, extinguindo, dessa forma, o PCB, em 1947, sob a acusação de recebimento de auxílio financeiro de Moscou por parte desse. Santos, como intelectual, militante comunista e artista, impregnar-se-ia de todo esse clima político-cultural; seria, como bem definiu Helena Salem, “tudo isso, e a negação disso tudo”.

<sup>25</sup> No cenário Internacional, como já é sabido, estes anos são marcados pela Segunda Guerra Mundial, na qual o Brasil passou, a partir de 1941, a apoiar as potências aliadas – Inglaterra, Estados Unidos, União Soviética e França – e enviar para a guerra, após 1944, as primeiras tropas da *Força Expedicionária Brasileira* (FEB).

Mesmo tendo desde muito cedo o anseio de fazer cinema, Nelson Pereira, em 1947 com dezoito anos, ingressaria na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo. Pois, segundo ele, “[...] ser estudante de direito significava [...] estar participando da vida do país, defender as liberdades [...]” (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 40). Em consequência, sendo o Centro Acadêmico XI de Agosto um dos principais núcleos de discussão e concentração da vida política estudantil de São Paulo, Nelson Pereira prosseguia, agora na universidade, numa efetiva militância política. E, enquanto o Partido Comunista vivia seus momentos finais de legalidade, Santos, juntamente com alguns companheiros, integravam o Partido Acadêmico Renovador, o qual congregava boa parte da chamada “esquerda” da faculdade.

Jovem versátil, o futuro diretor, além da militância e das aulas na faculdade, ainda participava do Clube dos Artistas e Amigos da Arte – grupo em que “[...] se desenvolvia uma atividade mais ampla, ligada à pintura, literatura e poesia [...]” (SALEM, 1987, p. 47) –, possuía uma forte ligação com as artes plásticas, por intermédio de seus amigos e pintores: Luís Ventura e Otávio Araújo, e chegou a estar vinculado a dois grupos de teatro: um mais amador, formado pelo pintor Aldo Cláudio Bonadei e Os Artistas Amadores, grupo pertencente ao ator Paulo Autran, no qual Santos permaneceu até, aproximadamente, 1947. A essas atividades ainda se pode somar o interesse e consumo intenso de literatura e cinema, bem como a redação de poesias.

A participação em *Juventude*<sup>26</sup> – documentário partidário acerca dos jovens trabalhadores de São Paulo – marcaria a sua estréia no meio cinematográfico, em 1950. Embora o documentário tenha sido um filme amador, foi neste filme que Santos aprendeu técnicas de montagem de filmes – atividade que realizará, posteriormente, em várias películas cinemanovistas, bem como em alguns de seus próprios filmes. Entre 1950 e 1951, o jovem cineasta ainda realizaria um outro documentário como tarefa partidária. Direcionado para uma Campanha da Paz, o documentário tratava da divisão do trabalho, porém, não chegou nem mesmo a ser editado.

Referência quase que obrigatória para boa parte dos estudiosos de Cinema das últimas décadas, Nelson Pereira dos Santos, segundo depoimentos de amigos, lia muito, “basicamente todo tipo de livros”. Era admirador do trabalho de Jean-Paul Sartre e fortemente marcado pela produção literária de intelectuais brasileiros como Machado de Assis, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Guimarães Rosa, entre outros.

---

<sup>26</sup> Realizada com a intenção de ser enviada para a Europa, para o Festival da Juventude de Berlim, a referida película chegou a ir para o Festival, no entanto, uma vez enviada, a cópia nunca mais voltou ao Brasil.

Interessava-se, como boa parte dos jovens interessados por Cinema nos anos 40, pelo trabalho do documentarista holandês Joris Ivens, um cultor do conteúdo fílmico e não da técnica<sup>27</sup>.

Apesar de seu grande interesse nas obras de vários romancistas da literatura brasileira, sobretudo a dos anos 30, não se pode negar a sua predileção pelos escritos do escritor alagoano Graciliano Ramos que, para Santos, diferia dos outros escritores no ponto em que:

“Nenhum outro dos nossos romancistas tinha tão grande senso de valores dramáticos, nem uma penetração psicológica tão admirável e segura. Os personagens que ele criou não eram títeres, criaturas inventadas, simples sombras saídas da imaginação de um ficcionista. Eram, ao contrário, seres vivos, de carne e osso, sangue e nervos, com reações lógicas e atos que obedeciam, sempre, a motivações profundas. Não há tipos inconseqüentes ou artificiais em seus livros. Por isso mesmo, eles seduzem a imaginação de um cineasta, porquanto estão no plano dos personagens criados por um Tolstoi ou um Dostoievski” (SANTOS, 1963 apud SALEM, 1987, p. 173 – 174).

Embora o escritor e o cineasta não tenham sido pessoalmente apresentados<sup>28</sup>, o fato de Ramos ter pertencido ao PCB e, semelhante a outros intelectuais, relutar contra a rigidez partidária e ideológica do Partido Comunista, aumentava a identificação do diretor com o literato, já que ambos possuíam um posicionamento político menos dogmático.

Além das escolhas e influências recebidas pelo jovem Nelson Pereira dos Santos, o contexto político-cultural dos anos 50 auxiliaria ao ingressante no meio cinematográfico a construir e fortalecer suas concepções em relação ao tipo de cinema que se realizava no país, até então, e o que se poderia realizar. Diferentemente das décadas predecessoras, o decênio em pauta marcava o incremento da produção cultural brasileira. Assim, Nelson Pereira, que estava ligado ao grupo da *Fundamentos* – revista de cultura geral que agregava escritores que se posicionavam em defesa de um cinema brasileiro, nacional e popular –, concebia como cinema nacional àquele em que através da tela se pudesse reproduzir a vida, as aspirações do “povo brasileiro”, fosse ele de qualquer região do país, que buscasse o progresso em meio a todo o atraso e exploração no qual o país estava imerso. Jovem politicamente engajado, Santos defendia, como tantos outros contemporâneos, um cinema que, através de uma parcela de esforço de cada um, deveria “[...] ser encarado como mais um instrumento de luta, tão

<sup>27</sup> Documentarista renomado na Europa, Ivens, que era amigo de Jorge Amado e de Moacir Scliar, era um homem profundamente preocupado com o argumento fílmico. Como mostra o extrato: “[...] Nós devemos procurar expressar, com toda a simplicidade, a vida profunda do povo, suas lutas, seus desejos, seus sucessos, sua imensa sede de verdade’. Isso porque, para ele, **os cineastas seriam ‘os historiadores de hoje’, calcados na realidade presente, mas voltados para as perspectivas grandiosas, que os homens unidos realizarão no futuro**”. E finalizava: ‘nossos filmes devem ajudar a reforçar a confiança dos homens na luta por uma vida melhor’ (IVENS apud SALEM, 1987, p. 59–60, grifo nosso). Tempos depois, Santos viria a utilizar essas perspectivas em muitos de seus filmes.

<sup>28</sup> A única aproximação entre ambos ocorreu quando Nelson Pereira dirigiu ao literato uma carta com intenções de adaptar *São Bernardo*, mas que, diante das modificações propostas pelo cineasta, como o não falecimento de uma das personagens, sua proposta foi de imediato refutada pelo escritor.

necessário quanto qualquer outro, no sentido de entender a nossa realidade e de procurar transformá-la” (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 139). Para o cineasta,

“Cinema brasileiro será aquele que respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossa vida e de nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de pôr em relevo costumes que não são nossos e cacoetes que estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota. Cinema brasileiro será aquele que no curso das suas cenas e no desenrolar dos seus enredos mostrar os pontos altos (que são muitos) da riqueza material, moral e cultural que o nosso povo vem construindo dentro das mais adversas condições” (SANTOS apud FABRIS, 1994, p. 65, destaque do autor).

A partir dessas concepções, Nelson Pereira propõe um abandono de fórmulas já consagradas do Cinema, como a da “chanchada” – que passava por um bom momento, em termos de mercado e aceitação de público – ou mesmo de “[...] matrizes folhetinescas tradicionais que haviam alimentado os melodramas do passado [...]” (XAVIER, 2003, p. 129), e desafia àqueles que pretendem construir um cinema nacional a olharem para a realidade do país, pois “[...] só assim deixarão de resolver os problemas que lhes impõe essa realidade com fórmulas apreendidas não sei onde e que servem, tão somente, para lhes invalidar a interpretação. O importante é dizer alguma coisa digna do homem e urge dizer essa alguma coisa do Brasil” (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 139). Perspectivas essas bem próximas à proposta do Neo-realismo italiano<sup>29</sup>.

Já consagrada em Cannes e em Nova York, a novidade “Neo-realismo” chegaria ao Brasil, em 1947, como uma oposição “[...] ao luxo, ao artificialismo, à banalidade e à redundância da maioria das produções hollywoodianas, vistas como mero entretenimento [...]” (FABRIS, 1994, p. 38). Essa proposta empolgaria a muitos cineastas brasileiros, uma vez que permitia resultados no mínimo satisfatórios, mais econômicos e, exigindo menos, poderia ser utilizada no Brasil. Conforme Santos, “[...] o neo-realismo, em síntese, nos disse: é possível fazer cinema na rua; [...] a técnica

<sup>29</sup> Originado na Itália, o movimento neo-realista teve como marco inicial a primeira exibição de *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini e durou pouco mais de três anos. Segundo Mariarosaria Fabris, sua periodização não é um consenso por parte da crítica, já que muitos consideram que esse movimento teve uma curta duração ao se estender, como movimento, até 1948 e ter alguns prolongamentos, como que por herança até 1952, com a produção de filmes como *Umberto D*, de De Sica e *Dois vinténs de esperança*, de Renato Castellani. O consenso da crítica residiria, então, no não alcance dos anos de crise pelos quais o cinema italiano passou entre 1955 e 1956. Como se sabe, o Neo-realismo abandonou a prática de utilização dos cenários artificiais, corrente nos anos 30, e buscou integrar o homem à paisagem italiana do pós-guerra ao mesmo tempo em que a redescobria e, desse modo, procurou apresentar problemas pelos quais a Itália passava naquele período, como, por exemplo, a questão da guerra, da reforma agrária e do desemprego, entre outras. Segundo Ismail Xavier, havia na experiência neo-realista uma intenção crítica, bem como um projeto de cinema anti-burguês, que visava à denúncia e colocava-se, implicitamente, como um “filtro do real” – na expressão cunhada pelo crítico de cinema André Bazin. Partindo da banalidade dos fatos cotidianos, os diretores neo-realistas produziram filmes cuja idéia principal era indicar que “[...] cada fragmento [da realidade] representa o todo; *o expressa*” (XAVIER, 1977, p. 59, grifos do autor). Além disso, esses cineastas criam na possibilidade de se poder apreender uma verdade essencial sobre o homem ou a sociedade através de uma percepção mais apurada do detalhe, do instante, nas palavras de Xavier.

poderá ser incipiente desde que o conteúdo do filme esteja ligado a uma cultura nacional ou expresse, de qualquer modo essa cultura” (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 159).

Influenciado pelas idéias neo-realistas e ainda um militante ativo no Partido Comunista, o cineasta participará, diligentemente, de boa parte das discussões envolvendo a questão cinematográfica – não apenas nos anos 50, mas nas últimas décadas –, bem como da criação da Associação Paulista de Cinema, fundada em março de 1951.

Embora a Associação fosse apenas um centro aglutinador de aficionados por Cinema, e não uma associação corporativista, a sua proposta inicial era organizar o I Congresso Paulista de Cinema, o qual foi realizado entre os dias 15 e 17 de abril de 1952. Nesse ponto, cabe destacar que “[...] a participação dos militantes do Partido foi decisiva nesses encontros: afinal, era a principal força organizada, a única com propostas articuladas” (SALEM, 1987, p. 74) no campo das artes. Acerca da temática desenvolvida no I Congresso Paulista, Willian Meirelles ressalta o caráter nitidamente político do Congresso, bem como o fato de que, dentre as diversas comunicações apresentadas,

[...] foram dominantes aquelas que apresentavam questões relativas ao conteúdo de filmes. Nelson Pereira dos Santos apresentou o tema: “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”; Ortiz Monteiro, “Filme, forma e conteúdo”; Leo Godoy Otero, “Dos argumentos no cinema” e Decio Soave, “Argumento, sua importância dentro do filme. A ausência de bons argumentos” (MEIRELLES, 1989, p. 57, destaques do autor).

Meirelles ainda diz que “[...] a temática do conteúdo no cinema brasileiro, que dominou o debate no Congresso, não se constituía um fenômeno particular, mas era uma das questões mais discutidas em todos os setores da produção cultural” (MEIRELLES, 1989, p. 57). Pois, dessa forma, objetivava-se criticar o baixo nível da produção do Rio de Janeiro, limitada às “chanchadas”, como também criticar a ausência de uma produção expressiva em São Paulo. Para tanto, foram colocadas em discussão as possibilidades de se criar, em São Paulo, um “verdadeiro” cinema nacional, o qual poderia viabilizar-se por meio da Vera Cruz, bem como através das empresas que se criaram inspiradas nessa.

E indicando uma preocupação com a reserva de mercado de trabalho para a mão-de-obra brasileira, nesse congresso ainda se procurou estabelecer uma definição do que era o filme nacional, o qual foi definido, no anteprojeto estabelecido, como:

[...] todo e só aquele filme produzido em estúdios e laboratórios do Brasil, dirigido por brasileiro nato, naturalizado, ou por estrangeiro residente há mais de três anos no país; com argumento, diálogos e roteiros escritos por brasileiros; com 60% no mínimo de capitais nacionais; falado em português; realizado com equipes artísticas e técnicas compostas por pelo menos 2/3 de elementos brasileiros [...] (VIANY apud MEIRELLES, 1989, p. 62, grifo do autor).

Dando seqüência às discussões iniciadas no congresso de São Paulo, aconteceu, na cidade do Rio de Janeiro, o I Congresso Nacional de Cinema, em setembro de 1952. Dessa vez, procurava-se enfatizar não apenas o teor dos filmes, mas, principalmente, as impressões que os integrantes do meio tinham do mercado cinematográfico brasileiro, o qual era monopolizado por distribuidores estrangeiros.

Embora nessa época São Paulo fosse considerado por muitos como “culturalmente superior” – com a Bienal<sup>30</sup>, o TBC<sup>31</sup> e a Vera Cruz – será ainda no ano 1952 que Nelson Pereira, em oposição à maioria de seus companheiros e amigos, alargará as estreitas relações que o amarravam ao partido e a família e retirar-se-á de São Paulo para dar início a uma nova fase de sua vida, agora no Rio de Janeiro, como assistente de direção de um filme de Alex Viany: *Aguilha no Palheiro*. Apesar dessa viagem não ter sido encarada pelo cineasta como uma mudança definitiva, já que teoricamente duraria apenas o tempo das filmagens, ela acabou se tornando.

Constantemente com problemas financeiros, Santos, logo depois de *Aguilha no Palheiro*, ingressou em um outro projeto, mais curto, agora como assistente de direção de Paulo Vanderley, em *Balança, mas não cai*, um filme que se inspirou num programa humorístico e bastante popular da Rádio Nacional e pretendeu transpô-lo para o grande ecrã. Contudo, o dinheiro acabou antes mesmo do filme e, além disso, uma briga entre o diretor e o produtor ocasionou o abandono do filme por ambos. O que fez com que a película só fosse concluída mediante o esforço do assistente de direção Nelson Pereira e do fotógrafo Mário Pagés.

Dando seqüência às discussões em torno do cinema nacional, o ano de 1953 reservaria, novamente na capital paulista, o II Congresso Nacional de Cinema, no qual se enfatizou, basicamente, a necessidade de uma maior participação por parte do Estado nos problemas do meio, como também se pretendeu garantir a sobrevivência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, através de uma intervenção estatal. No entanto, ainda em 1953, a Companhia deu por

<sup>30</sup> Inaugurada em 20 de outubro de 1951, a I Bienal internacional foi o resultado do trabalho do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho e da equipe do Museu de Arte Moderna – criado por Matarazzo no ano de 1948 – numa busca por realizar, em São Paulo, uma mostra internacional inspirada na Bienal de Veneza. Apesar de toda a improvisação, a realização da I Bienal foi um evento bem sucedido, fato que possibilitou reedições, cada vez mais elaboradas, da exposição em outros anos. Atualmente a Bienal Internacional conta com mais de 50 anos de atividades e 25 edições. É o único evento brasileiro assinalado no calendário internacional da arte e da arquitetura. Para mais detalhes ver o texto de Rosa Artigas extraído do Livro *Bienal 50 Anos*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

<sup>31</sup> Como já se sabe, o Teatro Brasileiro de Comédia foi fundado no final dos anos 40, em São Paulo, e é considerado como o grande modernizador do teatro nacional. Organizado por Franco Zampari e por um grupo de empresários de São Paulo, o TBC visava modificar a forma com que se fazia teatro até então, através da mudança de repertório dos textos encenados, bem como da técnica empregada. Embora congregasse uma sólida equipe de atores e técnicos – com nomes como o de Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Tônia Carreiro, Paulo Autran, Adolfo Celi, Luciano Salce e outros –, o TBC fecharia as suas portas no ano de 1964, devido a constantes crises econômicas.

encerradas as suas atividades e, ao fechar as suas portas, indicou, segundo Fabris, que não era apenas a Vera Cruz que tinha estado em crise, mas o próprio cinema em São Paulo.

Na capital da república, Nelson Pereira, sem trabalho e passando por diversas dificuldades financeiras<sup>32</sup>, hospeda-se na casa do pintor Otávio Araújo para escrever o roteiro de seu primeiro longa-metragem: *Rio 40º*, uma crônica sobre a cidade do Rio de Janeiro em um domingo de verão que, permeada por influências neo-realistas – enredo crítico acerca da sociedade, bem como com a utilização de atores não profissionais, entre outras características –, procura mostrar as aventuras e desventuras de cinco garotos – vendedores de amendoim e moradores do Morro do Cabuçú – por cinco pontos turísticos e consagrados como cartões postais do Rio de Janeiro.

Com este filme, Santos iniciava sua carreira como diretor e, desde já, dava os primeiros passos em sua busca por apresentar as raízes do Brasil. Todavia, o seu primeiro longa-metragem, assim como a vida pessoal de seu diretor, seria marcado por uma série de percalços, até o seu lançamento em março de 1956. Obstáculos os quais iriam desde a falta de patrocinador<sup>33</sup>, de dinheiro, material e tempo bom para as filmagens – realizadas ao ar livre –, até a censura.

Embora alguns integrantes da equipe central de *Rio 40º* fossem militantes do Partido Comunista e outros fossem apenas simpatizantes, não se podia negar que, em sua grande maioria, eram de esquerda. Fato que indica, na informação de Helena Salem, que havia, de certo modo, um espírito partidário permeando o grupo, como se pode perceber nas anotações contidas no diário de produção de filmagem, no qual se encontram anotações referentes a ações ou mesmo palavras próprias do vocabulário do partido como, por exemplo, a palavra

<sup>32</sup> As dificuldades do cineasta somavam-se à nova gravidez de sua esposa, que retorna para São Paulo para ter Ney, seu segundo filho, cujo nascimento ocorreria em 16 de janeiro de 1954.

<sup>33</sup> Apesar de Santos ainda militar no Partido Comunista, o PCB não apoiou o projeto, pois, segundo o cineasta, o Partido acreditava na necessidade de filmes populares apenas depois da “revolução social”, e diante de sua insistência, em realizar o filme, ele foi “[...] rebaixado da Comissão de Cultura do Partido para a célula da Lapa e de Santa Teresa[...]” (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 86). Mas, no que tange ao não apoio do partido, convém destacar que, na época, o jdanovismo ainda era a doutrina que orientava as políticas culturais tomadas pelos PCs, inclusive o do Brasil. Segundo o cineasta Ipojuca Pontes, o jdanovismo, que em fins dos anos 40 se tornou uma “doutrina internacionalizante”, objetivava, em linhas gerais, transformar o processo cultural num instrumento para a luta de classes. Para tanto, as produções culturais deveriam seguir algumas regras, como, por exemplo, representar a classe trabalhadora como o “agente histórico universal”, ressaltar os valores dessa classe, manter a rivalidade entre “herói positivo” e “herói negativo”, acabar com formas de entendimento “multilaterais” – já que o partido era o detentor do saber a ser considerado – e, por fim, destacar que o único caminho era a Revolução Socialista. Depois da conferência dos partidos comunistas da Europa, em 22 setembro de 1947, o “Relatório de Setembro” orientaria “o pensamento do comunismo internacional perante a Guerra Fria”. Promovendo, dessa forma, uma radicalização das oposições entre os Estados Unidos e a União Soviética. No Brasil, Pontes destaca que vários foram os intelectuais que apegados ao “Relatório de Setembro”, se posicionaram “contra as mazelas do imperialismo ianque e seus lacaios”, dentre eles “[...] personalidades como Alex Viany (codinome de Almiro Fialho), Nelson Pereira dos Santos [...], Moacir Werneck de Castro e tantos outros tornaram-se ativos partícipes na luta ideológica “em prol do socialismo” [...] (PONTES, I., 2002, destaques do autor). Para mais detalhes ver: PONTES, I. Jdanov está de volta. **Mídia sem máscara**. Disponível em: <http://www.midiaseम्मascara.com.br/artigo.php?sid=115>.

“indisciplina”. Outro indício da influência do PCB era o cumprimento de várias tarefas partidárias que, às vezes, conflitavam até mesmo com o próprio filme<sup>34</sup>.

Concluído, em meados de 1955, *Rio 40º* enfrentará a censura – que alegará, dentre outros fatores, a apresentação, única e excessiva de elementos negativos da cidade no filme. Fato que, segundo os censores, entrava em consonância com os interesses pecebistas e servia apenas a eles, pois contrastava, a todo o momento, o lado turístico da visão oficial do Rio de Janeiro com a realidade cotidiana do povo, o que caracterizava “[...] uma postura absolutamente subversiva para os anos 50 [uma vez que mostra] o favelado, o povo de pé no chão, sem preconceito, vivendo seus dramas reais, falando a língua do seu próprio jeito (com erros, gírias), o negro com alma de negro e na luta diária pela sobrevivência [...]” (SALEM, 1987, p. 96). Além do mais, a película foi considerada pelo coronel Geraldo Menezes Cortes – responsável pela interdição do filme em todo o território nacional – como ofensiva a países estrangeiros e amigos, bem como aos deputados brasileiros, pois aparecia no filme um americano dando esmola e um sírio explorando o pagamento da luz do morro, como também “[...] a figura de um ‘coronel’ do interior, inculto e boçal, [que] apresentado como ‘deputado federal’ significava ‘um achincalhe imperdoável à Câmara dos Deputados’” (CORTES, 1955 apud SALEM, 1987, p. 115). Enquanto a “chanchada” realizava uma crítica sutil a vários costumes da sociedade brasileira, *Rio 40º*, numa nova proposta, apresentava de forma clara, várias mazelas pelas quais esta mesma sociedade passava. Trazia às telas de cinema tipos populares, sem ridicularizá-los por isso.

Cerca de sete meses após uma longa e árdua campanha nacional, e até mesmo internacional<sup>35</sup> – caso dos intelectuais franceses que, por carta, manifestaram o seu apoio ao filme –, que mobilizou pessoas dos mais variados setores da sociedade, *Rio 40º*, já premiado<sup>36</sup>, foi liberado, alcançando sucesso de bilheteria nos primeiros dias do seu

<sup>34</sup> Acerca dessas tarefas partidárias, Guido Araújo, continuísta de *Rio 40º*, destaca, entre outras atividades: a colagem de cartazes, panfletagem e reuniões para discutir a situação política do país. ““Na época da campanha do Juscelino Kubitschek para a presidência da República – prossegue Guido – sobretudo, eu, o Nelson e o Valadão participamos intensamente. Nós íamos, junto com o Grande Otelo, fazer comícios-relâmpagos na Cinelândia”” (ARAÚJO apud SALEM, 1987, p. 91).

<sup>35</sup> Constituinte-se, talvez, como um dos mais importantes movimentos da intelectualidade nacional, a campanha em prol da liberação do filme de Nelson Pereira deu-se basicamente na mídia impressa e arregimentou o apoio dos mais variados setores da sociedade. Contudo, por mais que tenha existido essa grande mobilização, o filme não alcançou o grande público, mas ficou restrito a uma pequena parcela da sociedade que podia ter acesso a esse tipo de filme. Para mais detalhes acerca da censura e liberação de *Rio 40º*, ver os trabalhos: GUBERNIKOFF, G. **O cinema de Nelson Pereira dos Santos, uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística**. 1985. 360 f, 2 v. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985 e SALEM, H. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Recor, 1987.

<sup>36</sup> 1955 – Prêmio Governador do Estado de São Paulo; 1956 – Prêmio Distrito Federal, Prêmio SACI do jornal O Estado de São Paulo e Prêmio Jovem Talento – Karlovy Vary – Tchecoslováquia.



lançamento. Porém, a euforia em relação ao filme durou pouco, uma vez que mesmo diante da calorosa recepção, por parte da crítica, nem tantas pessoas viram o longa-metragem, pois, segundo o cineasta, “[...] as pessoas achavam que o filme tinha sido proibido porque tinha mulher nua, coisas incríveis. Então, saíam decepcionadas do cinema, dizendo que o filme era ruim, um documentário” (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 122).

Paralelamente a esses acontecimentos, Nelson Pereira, por conta de *Rio 40º*, viajou para a cidade de Paris para participar do Encontro Internacional dos Criadores de Filmes, promovido pelo Partido Comunista Francês. Nesse Encontro, o jovem cineasta, além de viver algumas experiências ricas, como participar de uma comissão integrada por Pierre Kast, teve a oportunidade de conhecer algumas pessoas renomadas no meio cinematográfico internacional, como o diretor italiano Césare Zavattini – a quem tanto admirava – e Pierre Kast, de quem se tornou amigo.

Em julho, Santos partiu da França para o Festival Karlovy Vary, na Tchecoslováquia, e retornou, em seguida, para a cidade do Rio de Janeiro onde, diante de diversas novidades para contar sobre o que vira nos meses em que esteve fora do Brasil, deu uma entrevista à revista *Para Todos* na qual mencionou, implicitamente, o processo de “desestalinização em andamento na Tchecoslováquia”<sup>37</sup>.

Ao falar na entrevista, em agosto, do que tinha visto e ouvido no exterior, Nelson Pereira dos Santos foi repreendido pelos dirigentes do Partido e ameaçado de expulsão, pois o PCB reconheceria, com certa relutância, o relatório Kruchev apenas em outubro do mesmo ano. Desse modo, o diretor, que estava novamente na Comissão de Intelectuais do Partido, nunca mais foi convidado para participar das reuniões do mesmo. E, segundo conta o cineasta, embora nunca tenha saído, também não ficou, permanecendo, nesse caso, uma relação dúbia.

Já na segunda metade dos anos 50, e passada boa parte das agruras enfrentadas durante as filmagens de *Rio 40º*, o jovem diretor, que já “[...] trabalhava com esquemas comerciais, e

---

<sup>37</sup> O relatório Kruchev constatava e denunciava, por volta de fevereiro de 1956, no XX Congresso Comunista da União Soviética, que ocorreu em Moscou, as diversas mazelas do stalinismo. “Muitos militantes e dirigentes do PC brasileiro, confundidos pela denúncia de Kruchev, recusaram-se a dar credibilidade ao relatório, considerando-o como uma ‘invenção da CIA’. Durante aproximadamente nove meses, a direção do Partido guardou completo mutismo sobre o assunto. Finalmente, um grupo denominado ‘Sinédrio’ – que reunia secretamente intelectuais e jornalistas que trabalhavam na imprensa do PCB – tomou a iniciativa, à revelia da direção partidária, de começar a discutir o problema do stalinismo” (RODRIGUES, 1981, p. 423, destaque do autor). Reconhecendo com certa dificuldade, em outubro de 1956, as proposições do Relatório, o Comitê Central do PCB permitiu o início de uma série de discussões sobre o assunto. Essas discussões, na informação de Leôncio Rodrigues, se estenderam rapidamente a todos os aspectos da política e da organização do Partido Comunista do Brasil. Contudo, diante dos rumos tomados pelas discussões, o “grupo stalinista” – que chefiava o partido desde 1943 (Arruda, João Amazonas e Grabóis) – retomou o controle da imprensa partidária e dos debates. E, “[...] em abril de 1957, o Comitê Central, numa resolução denominada ‘Sobre a Unidade do Partido’, decidiu pelo encerramento dos debates no mês de maio” (RODRIGUES, 1981, p. 425, destaques do autor).

atores profissionais, rodando também em estúdio (da Flama Cinematográfica)” (SALEM, 1987, p. 132), parte para um segundo projeto: *Rio, Zona Norte*.

Película pensada, inicialmente, como parte de uma trilogia, que se somaria a *Rio 40º* e, posteriormente, a *Rio, Zona Sul* – que ficou apenas na idéia<sup>38</sup> –, *Rio, Zona Norte* foi imaginado a partir de um episódio pessoal da vida de Nelson Pereira, no qual ele e alguns amigos foram de trem para um batizado no subúrbio do Rio de Janeiro, a convite de Zé Kéti. A partir desse passeio real, pelas linhas férreas do subúrbio carioca, Santos criou toda uma narrativa que contava a vida de um sambista – ficção inspirada na vida do sambista Zé Kéti – que, entusiasmado com a composição de um novo samba dentro de um trem da Central, acaba caindo do trem e, enquanto é socorrido, relembra partes da sua vida, como, por exemplo, a tentativa de gravar seus sambas, a partida da companheira e até mesmo o presenciado assassinato do filho por pivetes.

Num esquema mais profissional, o qual já comportava – mesmo que precariamente – alimentação para a equipe, utilização de estúdio e de alguns atores profissionais, Nelson Pereira iniciou as filmagens de *Rio, Zona Norte*, em janeiro de 1957. Também foi por esta época que o diretor veio a conhecer o ainda iniciante no meio cinematográfico Glauber Rocha. Recém chegado da Bahia, Rocha já havia enviado para o escritório de Pereira dos Santos um projeto intitulado *Invasão*, mas o encontro ocorreria apenas durante as filmagens. Nasceria, dessa forma, uma grande amizade que duraria muitos anos e um companheirismo que perpassaria o âmbito pessoal para chegar à cumplicidade no movimento do Cinema Novo.

Diferentemente do primeiro filme de Santos, que possuía uma série de personagens e pouco aprofundamento psicológico, *Rio, Zona Norte*<sup>39</sup> concentrava-se num único personagem e no seu aprofundamento psicológico. Mas a nova fórmula não angariou muitos admiradores. Em face do sucesso alcançado por *Rio 40º* junto à crítica, *Rio, Zona Norte* foi fortemente atacado pelos críticos brasileiros, que esperavam, de acordo com Nelson Pereira, um filme neo-realista, enquanto essa película era para o diretor um trabalho mais psicológico do que neo-realista.

Em meio a tantas críticas, Santos, que trabalhava paralelamente no copidesque do *Jornal do Brasil*, começa a escrever, em fins de 1959, o roteiro de um projeto mais audacioso e desejo de algum tempo: adaptar o livro *Vidas Secas*, do escritor Graciliano Ramos. E, ao receber o convite

<sup>38</sup> Em entrevista à Suzana Schild, Nelson Pereira dos Santos esclarece que “*Rio, Zona Sul* era a história de um motoqueiro, filho de um homem de direita, que telefonava para o pai dizendo que ia se suicidar. O pai ficava desesperado, mas não tinha como achar o filho. Depois de muitos amores e tal, o filho aparecia dizendo que o suicídio era só brincadeira’. Para assessorá-lo a desvendar os inferninhos e buracos da Zona Sul carioca, Nelson teve a ajuda de Carlos Imperial: ‘Andei por todo lado com ele, pelos barzinhos, a noite de Copacabana’. E por que renunciou ao projeto? ‘Vi que não tinha nada a ver comigo aquela história. Desisti. Dei para o Ivan de Souza filmar, mas ele não fez’” (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 146, destaques do autor).

<sup>39</sup> *Rio, Zona Norte* recebeu, em 1958, o Prêmio Governo do Distrito Federal, o Prêmio Governador do Estado de São Paulo e o Prêmio *Hors Concours* do Festival de Montevideú.

do Festival de Montevideu para uma co-produção, Nelson Pereira parte para os arranjos das filmagens de seu terceiro longa-metragem. No entanto, o filme não chegou a ser realizado naquele período, pois, feitos os arranjos financeiros e técnicos, o cineasta, que estava provisoriamente licenciado do *JB*, partiu com a sua equipe para a cidade de Juazeiro, no sertão baiano, onde aconteceriam as filmagens de *Vidas Secas*, mas, já no primeiro dia de trabalho, começou uma chuva que se alongou por vários dias, fato que fez com que o rio São Francisco transbordasse e alagasse a cidade. Assim, fez-se de tudo, menos o filme, e, para complicar a situação, a caatinga árida enverdeceu, impossibilitando de vez o filme. Para não perder a viagem, já que tantos recursos materiais e humanos haviam sido mobilizados, o diretor decide filmar *Mandacaru Vermelho*, um filme baseado em uma lenda inventada por ele mesmo, na qual:

Após uma luta fratricida num determinado monte do Nordeste, nascera um mandacaru (um cactus vermelho), “e nunca mais ninguém passou por lá”. Tratava-se de uma história de amor ingênua, com ares de faroeste, em que a mocinha se apaixona pelo mocinho, mas não pode casar com ele, porque já está prometida para outro. Ela vive com a tia, os primos e um irmão. Foi, aliás, essa mesma tia que assassinou os pais da jovem (por suspeitar que o marido namorava a mãe da mocinha) [...]. Quando toma conhecimento de toda a verdade sobre a morte dos pais, a mocinha decide fugir com o mocinho (que trabalha na fazenda da tia), a fim de com ele se casar [...]. Ao fim da história morrem todos, menos o mocinho e a mocinha, que conseguem chegar à aldeia almejada [...] (SALEM, 1987, p. 148, destaques do autor).

Embora as filmagens de *Mandacaru* tenham durado apenas dois meses, Nelson Pereira passou mais algum tempo na Bahia, cerca de seis meses. E, de volta ao Rio de Janeiro, o longa-metragem, que foi exibido em 1961, não obteve sucesso de bilheteria, tanto no Brasil, quanto no Uruguai. O filme passou despercebido tanto pelo público, quanto pela crítica, que numa das poucas vezes que escreveu sobre a película – análise de Cláudio Mello e Souza, do *Jornal do Brasil*, de 11 de dezembro de 1961 – considerou-o como um filme exótico, de grande ingenuidade do diretor e desajeito dos atores.

Apesar da entrada na década de 60 não ter sido muito feliz para o jovem diretor, sem desanimar, ele continuaria sua busca por realizar um cinema nacional que representasse o país, seus costumes e não fosse, simplesmente, uma cópia desajeitada de hábitos estrangeiros<sup>40</sup>. Como bem se sabe, estes seriam anos de grande efervescência no cenário nacional e internacional. No Brasil, marcariam o início de um período em que os participantes do meio cinematográfico se preocuparam, na informação de Ismail Xavier, em realizar um

<sup>40</sup> Acerca do tipo de cinema almejado pelo diretor, Helena Salem destaca um desabafo do mesmo para sua esposa Laurita: “Se não puder fazer o cinema que quero, prefiro ser jornalista a vida inteira, quero fazer um determinado tipo de cinema, com um conteúdo de idéias” (SANTOS apud SALEM, 1989, p. 140).

cinema realista, o qual visava à produção de conhecimento, que ia além das “estruturas dramáticas de consolação” – as quais trabalhavam com elementos, como encarnações do mal, que atormentavam figuras do bem ou mesmo com “excessos sentimentais e lances de suspense”, que tentavam indicar um “‘lado certo’ das ‘forças em conflito’” (XAVIER, 2003, p. 130). Tomando a dianteira, entre as outras artes, na reflexão sobre a realidade brasileira, o cinema viveu, nesse período, uma fase de experiências mais aventurosas “[...] quando encontrou novas formas de combinar ficção e documentário, conciliando os recursos do cineasta moderno, consciente da linguagem, com a investigação de um universo social que solicitava uma nova ótica para ganhar expressão mais conseqüente nas telas” (XAVIER, 2003, p. 130). Discutiam-se velhas fórmulas de cinema, enquanto se buscava algo novo para substituí-las.

Nessa tomada de consciência de vários cineastas nacionais, Nelson Pereira, mesmo não tendo a pretensão de ser referência para um novo movimento cinematográfico, acabou sendo e inaugurando, “[...] de fato, um cinema muito mais preocupado como instrumento de expressão e denúncia social do que os musicais e as comédias ligeiras” (RAMOS, F., 1989, p. 177). O enfoque empregado em *Rio 40º* foi uma espécie de divisor de águas do cinema nacional e, na visão daqueles que integraram o grupo cinemanovista<sup>41</sup>, tornou-se um modelo.

Apesar de não ser a única perspectiva cinematográfica dos anos em destaque<sup>42</sup>, o Cinema Novo acabou por se colocar como uma proposta de cinema nacional. Seus diretores se inspiravam em algumas experiências européias, como a do Neo-realismo italiano e da

<sup>41</sup> Dentre os principais integrantes do movimento cinemanovista pode-se destacar: “Nelson Pereira dos Santos”, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Paulo César Sarraceni, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Alex Viany, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., David Neves, Eduardo Coutinho e Arnaldo Jabor.

<sup>42</sup> Como bem se sabe, além de alguns diretores não ligados a um movimento específico, como Walter Hugo Khouri, por exemplo, havia nos anos 60 outras produções que não eram oriundas do Cinema Novo, todavia não se pode negar que os anos em pauta foram marcados, sobretudo, por suas produções. Além do mais, é largamente conhecida a rivalidade e conexões existentes entre o grupo do Cinema Novo e o do Centro Popular de Cultura da UNE – União Nacional dos Estudantes. Embora, efetivamente, a única incursão cepecista no meio cinematográfico tenha sido *Cinco vezes favela* – já que *Cabra Marcado para morrer* não chegou a ser concluído na época –, não se pode negar a sua importância, uma vez que o longa-metragem revelaria três dos mais significativos cineastas do Cinema Novo – Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirzman – e sintetizaria algumas das diferenças existentes entre os dois grupos. Em artigo acerca do referido filme, Estevão Garcia, declara que o filme coloca em prática um dos princípios centrais do CPC: “a instrumentalização do cinema e da arte para difundir unicamente seus objetivos políticos”. Ambos os movimentos se aproximavam no que tange à idéia partilhada por vários intelectuais dos anos 60, de se colocarem como intermediários das classes populares, no entanto seu principal ponto de ruptura se referia à visão cepecista de que, como intelectuais, tinham a missão de criar uma cultura popular sustentada nas visões de seus ideólogos e, simplesmente, repassá-la para o povo, não haveria, desse modo, a necessidade de se incorporar investigações de linguagens do *Novo Cinema* que nascia. Em outras palavras, era o que Jean-Claude Bernardet definiu como “[...] a tendência do CPC de legitimar como verdade científica suas posturas ideológicas, o que de imediato conduzia a uma atitude normativa e cerceadora da liberdade de criação artística” (BERNARDET, 1983, p. 146). Cerceamento este que seria refutado pelos integrantes do movimento cinemanovista e que justificaria uma série de atritos entre os integrantes dos dois grupos. Para mais detalhes acerca dessa discussão, ver: GARCIA, E. *Cinco vezes favela*. **Contracampo**: revista de cinema. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/64/cincovezesfavela.htm>>. Acesso em 24/05/07; BERNARDET, J. C. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

*Nouvelle Vague* francesa<sup>43</sup>, e veio, de certa forma, a ser o que podemos chamar de “versão brasileira” desses. De acordo com Ismail Xavier, o movimento cinemanovista é caracterizado basicamente pela

[...] busca de novas formas de representação capazes de dar conta dos processos mais fundos de sua realidade específica. Isso se fez por meio de uma recusa aos padrões do cinema industrial mais voltado para a reprodução das aparências, em que o naturalismo é a convenção que estabelece limites muito claros para a discussão da experiência social. Embora não se possa, em termos práticos, separar de modo absoluto “cinema de autor” e determinados gêneros tradicionais consolidados no mercado, sabe-se que [...] colocaram em discussão as fórmulas usuais, inclusive determinadas formas de comédia popular, como a chanchada, ou matrizes folhetinescas tradicionais que haviam alimentado os melodramas do passado. Queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral, sem censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica diante da experiência contemporânea. Sem descartar as emoções e o divertimento, entendiam que a dimensão política das novas poéticas exigia uma linguagem que deveria ir além da transformação dos problemas em espetáculo, o que significava a construção de uma linguagem capaz de “fazer pensar” (XAVIER, 2003, p. 129, destaques do autor).

Raquel Gerber, recorrendo às palavras de Glauber Rocha, ainda acrescenta:

“Esses cineasta fizeram então discursos sobre a realidade brasileira mais amplos, mas que não eram invenção deles. As origens desses discursos estavam na literatura de 30 e na literatura social do Brasil de Gregório de Mattos, o inconfidente mineiro, Euclides da Cunha, Castro Alves, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Oswald de Andrade. Além de ter ficado naquele momento em cima da literatura internacional de esquerda, que era basicamente Fanon (*Os condenados da terra*), Lukács, Marx [...]. Era uma das múltiplas manifestações do janguismo que tinha, como diz Gustavo Dahl, ambição não só nacional, mas internacional, de fazer uma síntese do neo-realismo italiano, do cinema revolucionário russo, dos espetáculos do cinema americano, do desenvolvimento formal da *Nouvelle Vague*, com as tradições do cinema brasileiro que eram poucas, mas também existiam [...]” (ROCHA apud GERBER, 1977, p. 15, destaques do autor).

Santos era considerado como aquele que conservava o equilíbrio do grupo, era, nas palavras de Carlos Diegues, “[...] um ídolo [...]” (DIEGUES apud SALEM, 1987, p. 187).

---

<sup>43</sup> Como já é sabido, a *Nouvelle Vague* francesa foi um movimento cinematográfico pós-1959, o qual agregava alguns fenômenos inter-relacionados como, por exemplo, o surgimento de um grupo específico de críticos e, posteriormente, de diretores e equipes, bem como a apresentação de um novo enfoque crítico para esses filmes. O movimento francês privilegiaria algumas temáticas relacionadas a questões existenciais, a discussão da liberdade individual numa sociedade repressora e os efeitos da memória e do tempo nas relações humanas, por exemplo. E, nesse ponto, diferia do Neo-realismo italiano – embora tenha sido influenciado por ele – ao interessar-se pouco pela situação social e política do país. Com uma apropriação mais formal do que propriamente temática, os adeptos da *Nouvelle Vague* vieram a defender um cinema de autor e a liberdade narrativa, através de obras de baixo custo. Para tanto, optaram pelas filmagens externas, a utilização de câmeras portáteis, bem como de equipes pequenas, e produziram filmes como: *Os incompreendidos*, de François Truffaut; *Hiroshima, meu amor*, de Alain Resnais; *Os primos*, de Claude Chabrol; *Paris nos pertence*, de Jacques Rivette; *O signo do leão*, de Eric Rohmer.

Herdeiro das propostas e discussões realizadas nos congressos de cinema dos anos 50, o grupo cinemanovista, de forma engajada e independente, buscava realizar uma leitura crítica da sociedade brasileira de até então, além de “[...] educar o povo contra o mau gosto a que ele foi levado pelo cinema americano, e de ajudá-lo a lutar contra o imperialismo” (BERNARDET, 1983, p.71). Todavia, Fabris destaca que, assim como o Neo-realismo italiano – que estava na base da produção cinemanovista –, sua proposta não foi bem aceita pelo grande público, uma vez que o povo não se reconhecia naquele tipo de filme que queria apresentar a imagem de um país subdesenvolvido, com grandes contrastes sociais. Essa produção cinematográfica que tentou fugir do modelo das chanchadas ficou isolada, pois sendo produções das classes médias não sensibilizavam o povo e sendo crítico era rejeitado pelas próprias classes médias.

Apesar de preceder, influenciar e participar como um dos principais formuladores do movimento cinemanovista, Nelson Pereira estabeleceu com este uma relação bastante peculiar. Por diversas vezes, segundo Helena Salem, o cineasta passou ao largo do movimento, correu em faixa própria, em suma, desenvolveu uma trajetória que fora iniciada anos antes. De acordo com Carlos Diegues, muito dos filmes de Nelson Pereira encontram-se nos filmes do Cinema Novo, porém, no que tange aos seus filmes “[...] eles são nitidamente anteriores a essa espécie de interpretação que se fez no cinema brasileiro na década de 60. Como são anteriores, vêm sempre por um caminho inesperado” (DIEGUES apud SALEM, 1987, p. 160).

Dialogando com o movimento do Cinema Novo, além das várias discussões em voga nos anos 60, Nelson Pereira dos Santos realizaria, depois de *Mandacaru Vermelho* (1961), outros cinco filmes na década em questão. E entendendo – como outros cineastas da época, sobretudo os cinemanovistas – que cinema popular seria aquele realizado *para* o povo e que essa ligação poderia se dar através da linguagem utilizada, como bem destacou Jean-Claude Bernardet, o cineasta adaptaria *Boca de Ouro* (1963), um longa-metragem que trazia, pela primeira vez, um trabalho do teatrólogo Nelson Rodrigues às telas de cinema.

Considerado pela crítica Tati de Moraes como um bom exemplo de diálogo feito no cinema, já que incorporava a linguagem popular – coloquial – das personagens com o singular texto de Nelson Rodrigues, o filme narra a história de um famoso bicheiro, Boca de Ouro – “dono” de Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro –, pela ótica de sua ex-amante Guigui, em três versões diferentes, as quais, respectivamente, o descrevem como um homem cruel, depois ingênuo e, por fim, simultaneamente bom, mau, ingênuo e esperto.

Além de marcar o encontro entre o neo-realismo e a dramaturgia do teatrólogo, como observou Xavier, *Boca de Ouro* foi, talvez, o primeiro grande sucesso comercial de um filme dirigido por Santos. Porém, sendo um mero contratado, o diretor não pode usufruir financeiramente desse sucesso.

Ainda em 1963, o jovem cineasta retomará um antigo projeto e, de forma mais direta, iniciará seu diálogo com a literatura, através da adaptação do romance social do escritor alagoano Graciliano Ramos, *Vidas Secas*. Considerado por muitos como o ponto mais alto da obra do diretor, *Vidas Secas* conta a saga de uma família de retirantes nordestinos num período entre duas grandes secas que assolaram o nordeste brasileiro. Nesse filme, o jovem cineasta “[...] recuperava a atualidade política da temática nordestina<sup>44</sup>, a discussão da miséria, da fome, da situação marginal vivida pelas populações excluídas pelo pacto do desenvolvimento econômico [...]” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1986, p. 40). Bandeiras explicitadas em diversos filmes do período, já que naquele momento “[...] fixava-se a orientação desmistificadora, [...] a perspectiva descolonizadora que oferecia à sociedade brasileira o espelho áspero de seu miserabilismo cultural” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1986, p. 40). Posição que, segundo Daniel Pécault, indicava a postura de parte dos intelectuais brasileiros naquele momento, uma vez que não mais necessitando reivindicar para si um papel de elite, esses intelectuais se colocaram ao lado das massas populares, almejando ser a sua vanguarda. Mas estes ainda conservavam, no entanto,

[...] um papel político insubstituível: de um lado, [tinham] a missão de ajudar o povo a tomar consciência de sua vocação revolucionária; de outro [cabia-lhes] demonstrar, enquanto ideólogos, que o desenvolvimento econômico, a emancipação das classes populares e a independência nacional são três aspectos de um mesmo processo de libertação, ou seja, de um mesmo “projeto” (PÉCAULT, 1990, p. 15, destaque do autor).

---

<sup>44</sup> Durval Muniz de Albuquerque, em *A invenção do Nordeste e outras artes*, considera que a representação do Nordeste no cinema, enquanto temática, iniciar-se-ia nos anos 50 – com *O canto do mar* e *O cangaceiro*, ambos de 1953 –, uma vez que nas décadas precedentes “[...] a educação do olhar, feita em grande parte pelo cinema americano, rejeitava as imagens do próprio país na tela. A pesquisa da realidade nacional, de seus problemas, que encontrava lugar em outras áreas das artes e da cultura, parecia não se adaptar ao cinema, local de busca da pura ilusão” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 264). Mas, segundo o autor, ainda assim o Nordeste que se via na tela era uma representação cheia de clichês e lugares comuns, que iam desde representações de um povo, primitivo, subdesenvolvido e muitas vezes ingênuo, à de cidades tipificadas por intermédio de ícones, como escadarias de igrejas barrocas que se tornavam palco de uma série de “desencontradas manifestações da cultura popular”, ou seja, representava-se todo um universo de figuras aparentemente separadas do racionalismo citadino. Mais adiante Albuquerque ainda complementa que o “[...] olhar ‘urbano-industrial’ sobre o Nordeste só começa a ser contestado com o surgimento do Cinema Novo, que praticamente inverte os pressupostos que regiam a produção cinematográfica industrial da Vera Cruz e renegará a produção cinematográfica da Atlântida como alienada e pouco ‘séria’, colocando pelo avesso essa visibilidade que tinha o mundo da cidade, da indústria e do burguês como referência. Um olhar educado pelas cidades e, principalmente, pelo cinema americano” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 271, destaque do autor).

Da forma com que pensou e realizou a adaptação cinematográfica de *Vidas Secas*, pode-se dizer que Nelson Pereira foi fiel tanto ao livro de Ramos, quanto às suas próprias perspectivas e à posição da geração intelectual em que se inseria. Mas, diante de um mercado nacional inundado por produções estrangeiras – em especial as estadunidenses –, debilitado no tocante a audiência para cinema de arte e, principalmente, para o cinema nacional, Santos, da forma engajada com que realizou a adaptação do romance de Graciliano Ramos, alcançou público restrito, não obtendo, desse modo, sucesso de bilheteria. Todavia, o cineasta quebrou o certo silêncio dos críticos brasileiros em relação aos seus últimos filmes; *Vidas Secas*<sup>45</sup> (1963) foi enaltecido, tanto pela crítica nacional, quanto internacional, como o que havia de melhor no cinema brasileiro. Além disso, com *Vidas Secas*, o diretor iniciava sua longa série de trabalhos inspirados nas obras de intelectuais renomados da literatura nacional.

Entusiasmado com o sucesso alcançado, o diretor – depois de montar *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirzman – tentou dar início a um novo projeto, *Memórias do Cárcere*, mas, diante do conturbado golpe militar brasileiro, em março de 1964, Santos resolveu adiar o projeto.

Já por volta de 1965, alguns cinemanovistas, incluindo Santos, objetivando abrir caminhos para suas produções, criariam a DIFILM – Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda. Espécie de cooperativa de cineastas<sup>46</sup>, a DIFILM, que terá Luís Carlos Barreto e Nelson Pereira dos Santos como dois de seus principais articuladores, distribuía os filmes, adiantava dinheiro para os produtores e financiava a comercialização. Além disso, os associados se reuniam constantemente para discutir acerca de seus filmes, seus resultados, “[...] as produções que estavam indo para frente, o mercado, a exportação, publicidade [...]” (BARRETO apud SALEM, 1987, p. 205). Mesmo tendo sido considerada como uma experiência muito rica e inovadora, a empresa funcionará nesses moldes até 1969-70 e a partir daí ficará apenas com Barreto. Pode-se dizer, segundo Salem, que diversos fatores conduzirão ao esvaziamento da Distribuidora, como, por exemplo, as crescentes intervenções estatais na indústria cinematográfica e também a crise que o movimento cinemanovista enfrentaria nos anos 70.

Demonstrando grande versatilidade, Nelson Pereira, paralelamente aos seus trabalhos no meio cinematográfico, ainda se envolveria no meio acadêmico. Passaria, a partir de 1965, a ministrar a disciplina de *Técnica e prática cinematográficas*, no curso de Cinema da

<sup>45</sup> *Vidas Secas* recebeu o Prêmio do OCIC e o Prêmio dos Cinemas de Arte em Cannes, em 1964; foi considerado como o melhor filme na Resenha de Cinema de Gênova, em 1965, e ainda foi indicado, pelo *British Film Institute*, como uma das 360 obras fundamentais em uma cinemateca.

<sup>46</sup> “Segundo L. C. Barreto, eram 11 os integrantes originais da DIFILM: NPS, o próprio Barreto, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Sarraceni, Roberto Farias, Riva Farias, Leon Hirzman, Glauber Rocha, Roberto Santos, e o americano Rex Endsley” (SALEM, 1987, p. 204).



Universidade de Brasília, juntamente com o também cineasta Paulo Emílio Salles Gomes e o casal Lucília e Jean-Claude Bernardet. Nos tempos em que passou na UnB, o diretor, seguindo uma diretoria da faculdade, começou a filmar com seus alunos o documentário *Fala Brasília*, que tratava das várias maneiras de falar existentes na cidade. Mas, antes mesmo do filme ser montado, em decorrência de uma crise geral da universidade – na qual quinze professores foram demitidos e, em consideração a esses, duzentos e dez pediram demissão –, Santos ficou novamente desempregado.

Como bem se sabe, a segunda metade dos anos 60 seria, para o grupo do Cinema Novo, sobretudo, uma época de percepção de que a aceitação do público era necessária para a continuidade de seus trabalhos. Além disso, a chegada dos militares ao poder explicitaria o fim do clima de pré-revolução, no qual muitos cineastas acreditavam se encontrar. Numa espécie de segunda fase, que se iniciaria por volta de 1965, os cinemanovistas passariam da temática rural para a urbana, tendo o intelectual como o centro de suas análises. E embora não tenham abandonado suas perspectivas de “conscientização do povo”, vários integrantes do grupo reorientarão suas idéias, procurando realizar filmes que se inserissem no mercado e que pudessem se pagar. Neste clima, Nelson Pereira, que estava novamente desempregado, realiza uma comédia experimental, *El Justicero*. Um filme que narra as aventuras e os sucessos imprevistos de um jovem da Zona Sul do Rio de Janeiro, *El Jus*, um verdadeiro boa-vida, filho de um general. Servindo como um registro – embora de forma implícita – da situação política e social do Brasil no período pós-golpe militar, *El Justicero* foi, nas palavras de Salem, mais um filme-escola do que uma grande produção do cineasta, já que foi realizado numa produção extra-classe do diretor com alguns de seus ex-alunos da UnB. Lançado em outubro de 1967 o filme teria vida curta junto ao público, pois, já em 1968, seria censurado, e, tendo o seu negativo arrolado como prova processual para identificar o responsável por sua liberação, esse foi perdido, sobrevivendo apenas uma cópia em 16mm.

Envolvendo-se, paralelamente, em vários projetos, Nelson Pereira, ao mesmo tempo em que iniciava as filmagens de *Fome de amor* – filme que começou antes mesmo de terminar *El Justicero* –, recebeu a proposta de filmar um documentário para a Aliança para o Progresso: *Cruzada ABC*, uma película que buscava reforçar o domínio norte-americano nas Américas após a Revolução Cubana. Embora o documentário caminhasse na contramão das posições políticas do cineasta, ele decidiu aceitar a proposta. Mas, segundo Helena Salem, entregou como trabalho final um documentário que, implicitamente, se dirigia contra o seu contratante<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> De acordo com Helena Salem não se sabe o paradeiro desse documentário, pois devendo integrar a biblioteca do consulado norte-americano, do Rio de Janeiro, a película simplesmente não se encontra lá.

Em continuidade, mesmo tendo achado fraca a novela na qual *Fome de amor* se inspirava – *História para se ouvir uma noite*, de Guilherme Figueiredo –, Nelson Pereira, cuja vida financeira ainda estava desestabilizada, começou a trabalhar nesse novo longa-metragem, o qual havia sido proposto por Paulo Porto, então associado da Herbert Richers. Porém, pouco tempo depois de ter aceitado o projeto o cineasta foi convidado pelo Departamento de Estado para uma viagem aos Estados Unidos, com o objetivo de visitar uma série de estúdios cinematográficos e escolas de comunicação, entre outros. Sem pensar muito, Santos encarregou Luís Carlos Ripper, seu ex-aluno, de escrever o roteiro do filme e viajou para os Estados Unidos. Quando retornou, dois meses depois, o cineasta encontraria tudo já preparado por Paulo Porto, apenas à sua espera, mas, sem muito entusiasmo para com o filme, decide entregar a direção a Ripper ou a Porto. Em face da resposta negativa de ambos o cineasta acaba dirigindo o longa-metragem.

Assim, iniciam-se, em junho de 1967, as filmagens de *Fome de amor*. Um filme que, segundo Helena Salem, divergia muito do livro já no roteiro escrito por Ripper e que era reescrito, por Nelson Pereira, “todas” as manhãs antes de começarem as filmagens. O longa-metragem centrava-se, basicamente, na vida de Felipe, um pintor medíocre que tem contatos com militantes revolucionários latino-americanos, e, em Nova York, se aproxima de Mariana – jovem que estava envolvida com o marxismo-leninismo e as teorias revolucionárias – para extorquir-lhe dinheiro. Juntos, viajam para o Brasil, para uma ilha a qual Felipe diz ser de sua propriedade e onde já se encontra o casal Ula e Alfredo – que, cego e surdo, tem em seu cachorro Brutos o seu principal elo com o mundo. Felipe consegue uma procuração de Mariana e vai roubando todo o seu dinheiro, enquanto faz amor com Ula. Em suas considerações a respeito de *Fome de amor*, a jornalista Helena Salem o considera como:

[...] metafórico, agressivo, poético, livre, questionador, quase um escárnio, um grito, uma visão latino-americana. O imperialismo e a revolução, o desenvolvimento e o subdesenvolvimento. A luta armada apenas se iniciava, mas o filme já dá a volta, registra e antecipa o isolamento da esquerda, o seu desvario, a sua perplexidade, a sua derrota. Sempre sob uma ótica revolucionária – no conteúdo, na estrutura, na estética (SALEM, 1987, p. 214).

Filme que dialogava com as perspectivas cinemanovistas, que se referiam à análise do intelectual de esquerda, *Fome de amor* acabou por conquistar a simpatia também de seu diretor, que passou a considerá-lo como:

‘[...] uma transformação em termos de linguagem, de relação com o próprio cinema. [...] **Eu estava condenado a ser o cineasta sociólogo, clássico, aquele padrão de *Vidas Secas***, e pelo fato de ter exercido isso eu tava sentindo que era uma coisa superada, não era mais um instrumento apto para transar a realidade social e emocional, **não dava mais pé aquele tipo de filme. Porque muita coisa tinha mudado**’ (SANTOS, N., apud SALEM, 1987, p. 216 grifo nosso).

Lançado em junho de 1968, o longa-metragem, como outros filmes do cineasta, não encontrou compreensão de grande parte do público, passando ao largo do mesmo. Já a crítica, por sua vez, ficou dividida. De um lado encontravam-se aqueles que adoraram o filme – caso de Miguel Pereira, de *O Globo*, que chegou a considerá-lo como o melhor filme do ano – e, de outro, aqueles que o detestaram – como Salvyano Cavalcanti de Paiva, do *Correio da Manhã*, que o considerou como um prolongamento desencantado de *El Justicero* (1967).

Ao final da década, paralelamente às suas atividades com o cinema e com algumas políticas do meio, Nelson Pereira dos Santos retomaria a curta experiência da docência, que fora desenvolvida alguns anos antes na UnB. Assim, propôs ao reitor da Universidade Federal Fluminense um curso de Comunicação semelhante àquele em que trabalhou na Universidade de Brasília e, em maio do mesmo ano, conseguiu ser designado como professor responsável pelo setor cinematográfico da universidade<sup>48</sup>.

Por essa época, convém lembrar que já estava em vigor o Decreto do Ato Institucional n.º 5, de dezembro de 1968. Ato promulgado pelo general Costa e Silva, o AI5, que durou até o ano de 1979, atribuiu ao Executivo poderes para fechar o Congresso, cassar mandatos, suspender direitos políticos e demitir ou aposentar funcionários públicos, como também estabeleceu, na prática, a censura aos meios de comunicação e o aumento da repressão e perseguição dos opositores do regime. Assim, boa parte das esquerdas foi colocada na clandestinidade e o meio cultural, que até então conseguia ter certa liberdade de expressão dentro do regime, passava a ter maiores dificuldades para se anunciar. Num período de supressão das liberdades, muitos artistas e intelectuais, entre outros, foram presos. Alguns se exilaram, outros foram expulsos do país e ainda outros escolheram ficar e atuar no Brasil – muitos dos quais acabaram sendo presos, torturados ou mesmo mortos. Nelson Pereira foi um desses que decidiu ficar no país, porém, não como um militante engajado, mas, segundo Helena Salem, juntando quase tudo: o isolamento em Parati, o desbunde, o trabalho e, como não poderia deixar de ser, também a política.

Exilado em Parati – onde realizou quatro filmes –, o diretor, recorrendo novamente à literatura, resolve falar daquela sociedade inserida num regime de ditadura militar<sup>49</sup> através de *Azyllo muito louco*. Primeiro longa-metragem colorido do cineasta, *Azyllo* se inspirava e

<sup>48</sup> Em fins de 1970, Nelson Pereira, almejando o cargo de professor titular da cadeira de *Introdução à Técnica da Comunicação*, participou de um concurso na própria UFF, cuja seleção compunha-se de prova escrita, aula e comprovação de títulos. Sem nada organizado, Santos quase perdeu o concurso. Finalmente aprovado, Nelson Pereira, que de acordo com as oscilações de sua situação financeira havia desenvolvido uma infinidade de atividades ao longo dos anos, passa agora a investir também, como tantos outros cineastas, no campo da docência e sem nenhuma inovação encontra, semelhantemente a outros intelectuais, um lugar na estrutura do Estado.

<sup>49</sup> Como confirma, em entrevista à Helena Salem, dizendo que a escolha do conto devia-se a 1968, o golpe dentro do golpe – referindo-se ao AI5.

dialogava, de forma bastante livre, com conto *O alienista*, do romancista Machado de Assis. Ele narra a história de um padre, vindo da capital, que ao chegar à cidade de Serafim, no século XIX, manda construir a “Casa Verde”, local onde passa a internar quase toda a população em nome do bem desta. Lançado em 1971, o filme passaria ao largo do grande público brasileiro, devido à sua linguagem metafórica, cheia de sutilezas e ironias, mas, segundo Salem, seria bem recebido pela crítica internacional, principalmente pelos críticos de Madri e Barcelona, os quais lhe concederam, no Festival de Cannes, o Prêmio Luis Buñuel. No mesmo ano, o filme ainda receberia o prêmio do Festival de Brasília.

Como bem se sabe, o clima político de perseguição que se intensificara com a entrada em vigor do AI5 favoreceria, em termos de novas perspectivas cinematográficas, o início de uma série de produções de um novo grupo de cineastas que, rotulados sob diferentes alcunhas – como Cinema Marginal, “Udigrudi” e Cinema do Lixo –, realizariam um cinema irreverente, o qual subvertia a linguagem cinematográfica e se desvinculava da opinião da crítica, do gosto do público e de preocupações com a bilheteria. Embora tivessem pontos em comum com o já consolidado Cinema Novo – como, por exemplo, a utilização de orçamentos baixos e a noção de autor –, os marginais<sup>50</sup> estabeleceriam um diálogo de oposição com os cinemanovistas. “Menos pudico que o CN, mais ousado no sexo, o cinema do lixo pode ter como alvo o grotesco do lazer paulista [...] se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero do horror subdesenvolvido” (XAVIER apud BILHARINHO, 1997, p. 113, grifo do autor)<sup>51</sup>. Ao refletir acerca da experiência “marginal”, Inácio Araújo destaca que havia nessas produções uma recorrência que teria sido “premonitoriamente” iniciada em *O Bandido da luz Vermelha* (1968):

[...] quem não pode fazer nada avacalha. Era uma senha para o cinema nacional, para a impotência que se sentia frente aos estrangeiros, aos exibidores, ao mundo em geral. Mas avacalha com jeito, diga-se, ninguém queria mais ouvir falar de ligas camponesas, do CPC, do Brasil profundo e rural. Nada disso. O cerne do país era mesmo o urbano. E nesse urbano a figura privilegiada era o banditismo, a contravenção. Se havia uma arte (e em geral não havia, a arte era outra futilidade), então ela seria dessa gente. Não mais a manifestação coletiva (revolução), mas a revolta individual, frágil, inútil, mas que significava um desejo de viver contra todas as condições objetivas que o mundo propunha, contra o aprisionamento dos

<sup>50</sup> Durando cerca de três anos e aparecendo, simultaneamente, em vários estados do Brasil, como Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Bahia, o grupo chamado de marginal, teve entre seus principais diretores Ozualdo Candeias, Júlio Bressane, Neville d’Almeida e Rogério Sganzerla. Além desses, Guido Bilharinho ainda destaca outros nomes como o de José Silvério Trevisan, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach Filho, Antônio Lima, Julio Callasso, Paulo Bastos Martins, Álvaro Guimarães, André Luís de Oliveira, Carlos Alberto Ebert, Ivã Cardoso, Roberto Cahané, Artur Omar, Guaraci Rodrigues, José Marreco, Teresa Trautman, Jorge Mautner, Haroldo Marinho Barbosa e Silvio Lena.

<sup>51</sup> Para mais detalhes acerca da temática proposta, também ver: PUPPO, E.; HADDAD, V. **Cinema Marginal e suas fronteiras**: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. São Paulo: CCBB, [198-?].

desejo, contra a destruição de nossas utopias (ARAÚJO, [198-?], p. 7, destaques do autor).

Também neste final de década, a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (1969) é relevante na decisão tomada pelo Estado de tomar para si o controle tanto do campo cultural quanto de suas arestadas relações com as correntes cinematográficas do período<sup>52</sup>. Embora neste início a Embrafilme ainda não se arrisque a cuidar de todas as etapas da produção cinematográfica, “[...] pode-se depreender que se adotava uma decisão de penetrar mais direta e agressivamente na produção cinematográfica, inaugurando uma fase que rumava para a superação da simples mediação estatal anterior” (RAMOS, J., 1989, p. 90). Delinear-se-ia, a partir de então, uma política mais voltada para a viabilidade econômica das produções nacionais.

Em meio a essas políticas estatais, do início dos 70, e mesmo tendo alguns de seus filmes produzidos pela Embrafilme, o grupo cinemanovista passará por uma série de dificuldades para a exibição de seus filmes que, de acordo com Salem, serão deixados de lado, na maioria das vezes preteridos em relação às películas estrangeiras ou mesmo em relação às chamadas comédias eróticas nacionais – neochanchadas ou pornochanchadas –, que inundavam o mercado brasileiro.

Neste início dos anos 70, Nelson Pereira colocaria em prática um novo trabalho, *Como era gostoso o meu francês*. Um projeto engavetado desde o tempo em que o diretor concluía *El Justicero* – época em que, segundo Salem, o cineasta, diariamente, atravessava de barca a passagem entre Rio e Niterói, observava a Ilha de Villegaignon e imaginava como seria o litoral fluminense à época da invasão francesa. Continuando sua tentativa de apresentar, cinematograficamente, as raízes do Brasil, o cineasta, numa postura antropológica, trazia para o centro de seu trabalho o indígena. Para tanto, ele realizou toda uma pesquisa acerca das

---

<sup>52</sup> Segundo José Mário Ortiz Ramos, em *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*, pode-se dizer, de forma resumida, que a participação mais efetiva do Estado no meio cinematográfico iniciou-se durante a segunda metade dos anos 50, com as reivindicações que partiram dos congressos de cinema, os quais forçavam uma discussão nacional em torno do cinema, objetivando uma maior participação estatal nos problemas do meio. Alguns grupos, como o dos cinemanovistas (RJ), criam na concepção de neutralidade por parte do Estado, bem como no dever estatal de proteger o cinema através de recursos e políticas que auxiliassem os projetos dos cineastas, enquanto outros, como o do Cinema Marginal (SP), mantiveram-se afastados das discussões que envolviam o Estado. Já o Estado, por sua vez, criou cada vez mais órgãos de controle com políticas próprias – como o Instituto Nacional de Cinema (INC) e a Embrafilme, entre outros – que nem sempre iam de encontro às aspirações dos cineastas. Ainda, segundo Ramos, pode-se destacar que o grupo que mais se aproximou do Estado foi o dos cinemanovistas, os quais tiveram parte de sua produção financiada pelo mesmo, como por poderosos industriais, grandes banqueiros, ou mecenas eventuais. Já grupos, como o dos marginais, por exemplo, procuraram seus financiadores entre fazendeiros, proprietários de postos de gasolina e parentes ou amigos ricos, distanciando-se dessa forma do Estado, bem como de suas propostas. Para mais detalhes ver: RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

aventuras do cronista alemão Hans Staden<sup>53</sup>, sua fonte de inspiração, bem como de boa parte da literatura existente sobre o tema. E encarregou Luís Carlos Ripper de realizar o levantamento etnográfico.

Diferindo de todos os filmes concluídos pelo diretor, até então, o novo longa-metragem era narrado em tupi e possuía em suas falas diversos trechos de cronistas franceses e portugueses da época tratada. Desse modo, o filme contava a história de um francês (Jean) – modificação com relação à nacionalidade de Staden, que era alemão –, cuja morte foi decretada por Villegaignon. Conseguindo escapar, Jean é capturado pelos portugueses e, posteriormente, pelos Tupinambás, que lutavam contra os lusitanos. Embora fosse francês, povo considerado pelos Tupinambás como amigo, Jean não consegue convencer a tribo de sua origem gaulesa e, dessa forma, tem sua morte determinada dentro de um prazo de oito luas. Passando a viver os costumes da tribo, o francês acredita poder prolongar o seu prazo de vida, porém, chegando o grande dia, Jean é comido e saboreado pelos indígenas.

Película que, segundo o próprio cineasta, também teve certa inspiração no livro *Caetés*, de Graciliano Ramos, *Como era gostoso o meu francês*<sup>54</sup> visava, através de uma relação dialética entre passado e presente – característica recorrente na obra de Santos –, a abordagem de algumas questões como, por exemplo, o choque entre duas culturas, a antropofagia e mesmo às relações existentes entre desenvolvimento e subdesenvolvimento. “Contudo, sofreu o corte da censura que não admitia a existência de imagens de atores nus<sup>55</sup>. Logo após a sua liberação, foi assistido por milhares de brasileiros, revelando uma possível conciliação entre arte e indústria” (CALDAS; MONTORO, 2006, p. 109). Mas, posteriormente, o cineasta lamentaria:

“O público não se identificou com as minhas idéias. Identificou-se, por exemplo, com o francês, o colonizador. Todo mundo lamentava a morte do ‘herói’. Não entenderam que o herói era o índio e não o mocinho, a tal ponto

<sup>53</sup> Único – ou pelo menos de que se tem registro – cronista do Brasil colonial que viveu a experiência de ser capturado pelos Tupinambás, Staden, intrometendo-se de tal forma na vida da tribo, teve, por diversas vezes, a sua morte adiada até o dia em que foi salvo pelos franceses. E, de volta à Alemanha escreveu *Viagem ao Brasil*, um livro que contava suas aventuras pelo país.

<sup>54</sup> *Como era gostoso o meu francês* ganhou o Troféu Carmem Santos e o Prêmio de Melhor Filme do Festival de Brasília – escolhido por júri popular e, posteriormente, em 1973, e Nelson Pereira ganha da *Air France* o Prêmio de Melhor Diretor.

<sup>55</sup> Acerca desse episódio, o cineasta conta: “‘Eu peguei um avião e fui para Brasília falar com uma autoridade da Polícia Federal. Daí ele me disse: ‘Aqueles homens com aqueles caralhos, não pode ser. Minha mulher, tudo bem, porque tá bem servida, ah, ah, ah... Mas e a minha filha? Como vai ser com a minha filha?’ Eu não falei nada, nunca consegui descobrir qual seria o problema daquela filha, se era virgem, mal casada, o quê. Não disse nada, ele poderia ficar mais nervoso ainda” (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 265). Com o filme vetado em todo o território nacional e sem uma solução, Santos recorre a seu amigo Pompeu de Sousa – que já o havia ajudado na liberação de *Rio 40º*. Sem escapar de alguns cortes, o filme foi liberado com censura livre, em novembro de 1971, e lançado em janeiro de 1972, na cidade do Rio de Janeiro.

que estavam influenciados pelos banguê-banguês de John Wayne” (SANTOS, 1977 apud SALEM, 1987, p. 267).

De acordo com Helena Salem, a crítica brasileira daria uma acolhida “mediana” ao filme e consideraria como o seu ponto alto o caráter documental da narrativa. A boa acolhida viria, mais uma vez, da França. Nas palavras da crítica Anne Head – inglesa radicada em Paris –, foi certamente o filme do cineasta que, juntamente com *Vidas Secas*, teve mais sucesso na França, fazendo com que o público comparecesse às salas de cinema.

No que tange aos projetos dos cineastas destes primeiros anos do decênio em pauta, Arnaldo Jabor esclarece que havia uma espécie de desorientação do meio cinematográfico brasileiro. Enquanto o ciclo marginal se esvazia, o cinemanovista passava por uma fase de reorientação de seus posicionamentos ideológicos.

“[...] Vive-se assim um momento de transição, a coesão do Cinema Novo esfacela-se e a confusão toma conta de alguns cineastas [...]. Os antigos cinemanovistas realizam filmes de passagem, caso de *Quando o carnaval chegar* e *Joana Francesa* de Diegues, e do mal-sucedido *Quem é Beta?* de Nelson Pereira, representativos da crise de um projeto. Os novos [...], se perdem nas herméticas alegorias – caso de Jabor com *Pindorama* – ou realizam filmes isolados, de difícil filiação a alguma linha, como o primeiro longa de Antônio Calmon – *O capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* (1971)” (JABOR apud RAMOS, J., 1983, p. 104, grifos do autor).

Embora já fosse um cineasta renomado, um “nome” que dava alguma credibilidade se estivesse nos créditos de um filme, Nelson Pereira dos Santos, como bem destacou Jabor, não foi bem sucedido em seu décimo longa-metragem: *Quem é Beta? Pas de violence entre nous*. Filme de ficção científica, *Quem é Beta?* narrava a história de Regina, uma mulher que procura abrigo, e Maurice, que construíra seu abrigo em busca de achar o seu mundo perdido. Posteriormente juntos no mesmo abrigo, Regina e Maurice passam a viver uma vida tranqüila: eliminando – como outros que também possuíam armamentos – a maioria silenciosa dos sobreviventes e assistindo à uma máquina criada por Maurice, a “vídeo-memória”. Até que um certo dia chega Beta e, com a sua chegada, desequilibra toda a vida do casal. Porém, passado algum tempo Beta resolve partir e deixa uma imensa saudade, principalmente em Maurice que decide ir à sua procura e, encontrando-a, passa com ela um tempo. Mas a saudade de Regina também lhe aperta o coração fazendo com que volte. Ao chegar, Maurice encontra uma surpresa: Regina já se encontra com outro homem (Gama) e embora se espere o embate Maurice trata bem a Gama e os três passam a viver juntos, ainda sentindo saudade de Beta, que tempos depois retorna para a caverna, juntamente com uma mulher grávida, passando, por fim, os cinco a viverem juntos na caverna.

Filme experimental que é, *Quem é Beta?* nasceu de um desejo de renovação e é, talvez, um dos filmes mais agressivos do cineasta, no ponto em que há morte do início ao fim, e se propõe, segundo Santos, ser uma leitura da realidade brasileira que saia do período histórico que ficou conhecido como o “milagre econômico” – época em que se acentuou a polarização entre ricos e pobres. Lançada em junho de 1973, a película era esperada com bastante entusiasmo por intelectuais, críticos e público. Porém, a sua acolhida foi desastrosa: por parte do público, que chegou até mesmo a vaiá-la no cinema, e também por parte da crítica, que sugeriu ter o cineasta uma queda para o gênero pornô – Telmo Martino do *Jornal da Tarde*, de São Paulo, sugere, num trocadilho com o tema do filme, que: “[...] *Quem é Beta?* Não chega nem a ser uma boa pergunta” (MARTINO apud SALEM, 1987, p. 277).

No tocante a produção cinematográfica da segunda metade dos anos 70, pode-se dizer que esta “[...] sofreu mudanças basilares. A expansão do mercado foi significativa e pode ser observada pelo aumento considerável de espectadores, saltando da casa dos 30 a dos 50-60 milhões de espectadores por ano” (CALDAS; MONTORO, 2006, p. 113). Por esta época, a Embrafilme<sup>56</sup>, já sob a direção de Roberto Farias e tendo os seus recursos ampliados, devido à extinção do Instituto Nacional de Cinema, daria mais um passo na direção de se construir, no Brasil, uma indústria cinematográfica.

[...] é a partir de agora que a EMBRAFILME se introduzindo de fato no sistema de co-produção, no qual assume o risco do investimento em projetos, e ampliando o volume das operações de distribuição, modelará sua mais ousada configuração, enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica, já que a cumplicidade estabelecida na associação financeira a um projeto e a responsabilidade requerida para sua comercialização levarão para o interior da EMBRAFILME a absoluta gerência administrativa do produto fílmico, até então delegada aos setores privados (AMÂNCIO, 2000, p. 44).

Também foi por volta desse período de mudança da Embrafilme que se criou o Concine – Conselho Nacional de Cinema – órgão que, apoiando a Empresa Brasileira de Filmes, se responsabilizava pelas normas e fiscalização das atividades cinematográficas, função anteriormente exercida pelo já extinto INC. Ainda segundo Amâncio, a partir desse novo quadro de mudanças na Embrafilme, definir-se-á um perfil para os realizadores que seriam beneficiados pela estatal que, em linhas gerais, priorizava “[...] a qualidade global do projeto [...]” (AMÂNCIO, 2000, p. 45, grifo do autor). Nelson Pereira seria um dos diretores beneficiados.

<sup>56</sup> Para mais detalhes acerca do funcionamento da empresa e de suas políticas ver: AMÂNCIO, T. **Artes e manhas da Embrafilme**: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977 – 1981). Rio de Janeiro: EDUFF, 2000.



Vindo de uma espécie de rompimento com a crítica, após *Quem é Beta?* (1973), o diretor inicia uma tentativa de abertura popular e, conseqüentemente, comercial de sua obra. Assim, ainda em 1973, inicia *O amuleto de Ogum*, seu primeiro filme co-patrocinado pela Embrafilme, o qual narra a história de um cego que, cercado por três bandidos, conta o “causo” de Gabriel, um nordestino, protegido de Ogum, que depois de migrar para Duque de Caxias (RJ) envolveu-se com um grupo de assassinos e malfeitores da Baixada e, para piorar a situação, ainda teve um caso com Eneida, a mulher de Severiano – chefe do bando. Forçado a reagir contra o grupo de Severiano, Gabriel, cujo corpo era fechado e protegido por Ogum, consegue ficar vivo enquanto boa parte do bando e mesmo o seu chefe morrem. Por fim, contado o causo de Gabriel, o cego, que só reaparece ao final filme, é atacado pelos bandidos os quais não gostaram da narrativa. Porém, assim como no causo de Gabriel, o orixá Ogum também olha pelo cego Firmino que também não pode morrer e, dessa forma, reage e vence seus agressores.

Procurando retratar a vida de uma parcela da população que, marginalizada economicamente, vivia distante da cultura oficial, Nelson Pereira, que teve um pai maçom, porém foi coroinha da igreja de São Francisco, resolveu freqüentar centros de Umbanda numa busca por compreender melhor esse universo que pretendia retratar em todo o filme.

Segundo José Mário Ortiz Ramos, em *O amuleto de Ogum* o cineasta iniciava a adoção de uma “nova” postura, que se distanciava das pré-noções acerca da realidade brasileira e gerava uma nova noção da realidade que, sem a já desgastada visão sociológica – na qual se mostrava primeiro o fato e depois o resultado deste – tão cara ao movimento do Cinema Novo, apresentava o povo como detentor do conhecimento e não o diretor. Acerca dessa fase Ramos ainda acrescenta:

A mudança [...] de um cineasta como Nelson Pereira dos Santos constituía na verdade mais um indicador da crise e esfacelamento do projeto cultural nacionalista dos anos 50-60, um questionamento da crença no rompimento da “alienação” e “colonialismo” culturais, um projeto que delegava aos intelectuais/artistas afinados com o nacional-populismo a tarefa de impulsionadores-conscientizadores. Uma situação que já vinha sendo criticada e repensada desde o revés político de 64 [...] (RAMOS, 1983, p. 128-129, destaques do autor).

Mais adiante, José Mário Ortiz continua:

Assim, a proposta de *O amuleto de Ogum* não configurava uma ruptura, pouco tendo de novidade, pois esta busca do “homem brasileiro” já estava latente no início do Cinema Novo, e é sistematizada posteriormente, aparecendo de forma tensa em *Macunaíma*. A objeção que pode ser levantada é que naquela fase, apesar de presente a preocupação em abordar de forma menos direcionada e esquematizada a sociedade brasileira, ainda não se abria mão da análise crítica anterior do cineasta. [...] num movimento

que ia da postura “sociológica” para a “antropológica”, exorcizavam-se os fantasmas do dirigismo paternalista e da inexistência de um novo projeto nacional, duas realidades duras para um cineasta da formação de Nelson Pereira [...] (RAMOS, 1983, p. 129, destaques do autor).

Lançado no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1975, *O amuleto de Ogum* foi aprovado pela crítica que considerou o filme como uma ligação, acertada, entre o cinema e o povo e redimiou, segundo Salem, o cineasta por *Beta*. Porém, não sendo tão bem apresentado, já que foi colocado em salas de filmes de arte, o grande público ignorou a existência do longa-metragem, que recebeu os prêmios Coruja de Ouro, Kikito e *Air France*.

Em entrevista ao jornal *opinião*, em fevereiro de 1975, o crítico Jean-Claude Bernardet afirmava que Nelson Pereira, em *O amuleto de Ogum*, “[...] se propôs a fazer um filme que fosse uma visão popular da realidade. E esse filme, sendo popular, seria conseqüentemente comercial” (BERNARDET, 1975 apud SALEM, 1987, p. 295). Apesar disso, Nelson Pereira, mesmo declarando sua preocupação com o mercado desde, pelo menos, 1965 – após o sucesso internacional de *Vidas Secas* –, passou, segundo Salem, para a alegoria com um certo hermetismo, dificultando a compreensão do grande público.

Também foi nesse período, que houve uma mudança significativa no meio cinematográfico com a criação da Abraci – Associação Brasileira de Cineastas –, na cidade do Rio de Janeiro, pois, até então, ainda não havia nenhuma entidade que congregasse e representasse juridicamente os cineastas. Participando ativamente das políticas da Associação, Nelson Pereira foi eleito o seu primeiro presidente e Leon Hirzman o primeiro secretário. Segundo Hirzman, Santos “[...] teve uma participação muito importante naquele momento na luta pela liberdade de expressão, para uma mudança mesmo no processo cultural e político do país, sempre numa visão de obter uma nova correlação de forças” (HIRZMAN apud SALEM, 1987, p. 307).

Na seqüência de *O amuleto de Ogum*, o cineasta ainda realizaria a produção de um filme de Waldyr Onofre, *As aventuras amorosas de um padeiro*, e iniciaria um novo trabalho: *Tenda dos milagres*. Nesta película, que se inspirava no argumento do livro homônimo de Jorge Amado<sup>57</sup>, o cineasta continuava uma busca por representar, cinematograficamente, “[...]”

<sup>57</sup> Helena Salem, através do depoimento de Jorge Amado, apresenta um dado interessante acerca da cessão de direitos autorais do livro, que segundo a biógrafa, foi um “acordo de amigos”. Como relata o escritor: “‘O Nelson passou lá em casa – tinha ido à Bahia para lançar *Amuleto* –, estávamos almoçando, ele me falou: ‘Sabe qual é a coisa que eu mais desejaria? Filmar *Tenda dos milagres*’. E eu respondi: porque você não filma? ‘Não tenho dinheiro para te pagar, você é um autor muito caro’, ele me falou’. Jorge não vacilou: ‘Não paga nada, filma’. Segundo o escritor baiano, em 1975, Nelson pagou 50 mil cruzeiros pelos direitos de *Tenda*, praticamente nada, em relação aos 100 mil dólares pagos na época pela cessão de *Pastores da noite* por Marcel Camus e os 20 mil dólares de *Dona Flor e seus dois maridos*, por Bruno Barreto” (AMADO apud SALEM, 1987, p. 309).

as raízes negras da sabedoria popular” (RIDENTI, 2000, p. 102) – busca essa, que fora iniciada em *O amuleto de Ogum*, continuada em *Tenda dos milagres* e depois retomada em *Jubiabá*.

Em linhas gerais, Santos, nesse novo trabalho, rediscutia o tema da religião popular – atentando para o Candomblé como uma religião oprimida – e, de forma mais incisiva, discutia alguns pontos acerca da questão racial e de uma possível manipulação da opinião pública pelos meios de comunicação – já que foi por volta dos anos 70 que houve uma maior expansão do mercado televisivo do Brasil.

Adaptado de forma livre, o filme narra a história de um mulato, capoeirista, tocador de violão e pai de crianças de mães variadas, que, em vida, contestava as idéias racistas de uma série de acadêmicos e que depois de morto foi mitificado pela sociedade de consumo. Estreando ainda em fins de 1977, *Tenda dos milagres* angariou uma série de prêmios – como os de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Trilha Sonora e Melhor Atriz Coadjuvante do *X Festival de Brasília* e o Prêmio de Melhor Filme *Air France* – e foi recebido pela crítica com relevante entusiasmo. Segundo Fernando Ferreira, do jornal *O Globo*, o filme era “[...] um triunfo do cinema brasileiro, o filme mais importante da fase atual desse nosso cinema no enalço da conquista decisiva do seu mercado” (FERREIRA, 1977 apud FILME..., 08/78). Poucos foram os pontos destacados como negativos, como mostra o extrato da crítica de Bruna Becherucci, do *Jornal da Tarde*: “O que prejudica, levemente, é certa fartura de personagens e de casos e a exploração repetida dos desfiles, das esplendorosas procissões, **garantia de sucesso no exterior**, mas razão de cansaço para o expectador já desafiado por mais de duas horas de espetáculo” (BECHERUCCI, 1978 apud FILME ..., 08/78, grifo nosso). Posteriormente, com a película correndo o mundo, o cineasta decide acompanhar seu filme – única película que, em 1979, representava o Brasil no I Festival de Cinema Ibérico e Latino-americano em Biarritz, na França.

De volta ao Brasil, que já estava a caminho da abertura democrática, Nelson Pereira dos Santos decidiu participar de um novo tipo de projeto desenvolvido pela Embrafilme: a produção de programas piloto para a televisão, para o qual o cineasta realizou *Nosso mundo*, um média-metragem para a TV Educativa que, de acordo com Salem, narrava as aventuras de dois meninos perdidos na floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro. Ainda segundo a biógrafa, o cineasta dirigiu, para uma série de TV denominada “Contos brasileiros”, *Missa do Galo*, um média-metragem baseado no conto homônimo de Machado de Assis, que embora fosse “um bom filme” não chegou nem mesmo a ser exibido, repousando, desse modo, no arquivo da Embrafilme que também resolveu arquivar os projetos-piloto.

E diante do surgimento de uma recém-nascida onda de produção de projetos históricos, Santos resolve aproveitar a oportunidade para colocar em prática, simultaneamente, dois antigos projetos: um primeiro inspirado no livro do Visconde de Taunay: *A retirada da laguna*, para o qual escreveu o roteiro juntamente com Jayme Del Cueto e Emmanuel Cavalcanti; e um segundo sobre o poeta romântico Castro Alves, para o qual também escreveu o roteiro e direcionou boa parte de seus esforços. Nesse segundo projeto o cineasta pretendia apresentar a vida do poeta desde os tempos de estudante do curso de Direito no Largo São Francisco, em São Paulo, tendo como professor o grande orador do Império, José Bonifácio, ao lado de homens como Rui Barbosa, Joaquim Nabuco e Rodrigues Alves, entre outros. Mas, “[...] apesar de toda a paixão, Castro Alves acaba não saindo do papel. Projeto muito caro, só possível num esquema de grande produção – que Nelson não consegue levantar na época” (SALEM, 1987, p. 322).

Assim, o diretor aproveitou a equipe que trabalharia no projeto sobre Castro Alves e iniciou um novo trabalho, agora inspirado – embora também fosse um filme de ficção – na trajetória da dupla de música sertaneja Milionário e José Rico. Iniciava-se, então, *Estrada da Vida*, um filme que teve o seu roteiro escrito, inicialmente, por Chico Assis e, posteriormente, reescrito por Santos ao longo das filmagens, que duraram até novembro de 1979. Époça em que, paralelamente ao filme, Nelson Pereira presidiu a recém fundada Cooperativa Brasileira de Cinema (CBC) que, de acordo com Salem, fora criada por “[...] 40 cineastas, produtores e técnicos, com o propósito de prestar assistência aos produtores audiovisuais [...]” (SALEM, 1987, p. 330). Embora tenha persistido por um bom tempo, a CBC não vingou, concentrou-se basicamente na exibição e, cronicamente atolada em dívidas, vendeu gradativamente todos os cinemas que possuía, ficando apenas com o Cine Ricamar.

Filme bem humorado, *Estrada da vida* estreou apenas em fevereiro de 1981, na cidade de São Paulo, depois de ganhar o prêmio de Melhor Filme no Festival de Brasília, prêmio esse concedido por júri popular. O filme foi um sucesso de bilheteria, principalmente nas cidades do interior e, posteriormente, no Japão – por ocasião de uma turnê da dupla. Contudo, a crítica, juntamente com uma parcela da intelectualidade nacional, detestou o filme, considerou-o como uma apologia ao capitalismo – já que, mesmo com tantos problemas, a dupla consegue “vencer” na vida –, um filme puramente comercial que não tratava da vida da dupla, mas que tinha sido feito “para” a dupla – nas palavras do crítico Rubens Ewald Filho.

Mesmo em meio a tantas críticas, Santos, enquanto retoma um contato mais intenso com a televisão ao dirigir o programa *Cinema Rio*, na TV Educativa – no qual diversos cineastas realizam pequenos filmes inspirados em diferentes aspectos da cidade –, ainda

anuncia, para breve, o início de um novo, mas também antigo projeto: *Memórias do Cárcere*. Para o qual o cineasta refugiou-se em Campos do Jordão buscando isolamento para, juntamente com seu assistente de direção Jayme Del Cueto, realizar um minucioso levantamento acerca dos mais de 300 personagens do livro, elaborar o organograma do filme, bem como o tratamento que seria dado ao roteiro. Porém, objetivando lançar a película antes das eleições de 1982 – segundo Salem – e estando com quase tudo pronto, ocorreu um imprevisto: os produtores – Dora e Luís Carlos Villas Boas – desistiram do projeto fazendo com que, sem condições para produzi-lo, Santos o engavetasse novamente. Mas, sem esperar muito, o diretor retomou, em 1983, suas pesquisas acerca do livro de Graciliano Ramos.

Período herdeiro das transformações econômicas, políticas, sociais e culturais que se processaram, principalmente, ao longo das décadas de 60 e 70, os anos 80 apresentaram-se, segundo Marcelo Ridenti, como um período em que houve uma tendência ao refluxo das idéias revolucionárias dos anos 60, uma vez que, em 80 se prosseguiu com as políticas culturais iniciadas na década predecessora, dentre as quais:

[...] proliferava também a ideologia dos novos movimentos sociais, o culto futurista do *novo* – que não deixava de remontar à vaga anterior do *novo*, nos anos 60 (Cinema Novo, Bossa Nova, Nova Objetividade Brasileira etc.), mas a novidade agora não era mais recuperar e superar aspectos do passado para afirmar novas idéias de povo e nação, mas assegurar uma postura classista, especialmente dos trabalhadores urbanos. Nessa medida, temas como povo, nação e cultura brasileira entraram em declínio [...] (RIDENTI, 2000, p. 356, grifos do autor).

Embora a produção cinematográfica dos anos 80 ainda se encontrasse, de um lado, vinculada ao Estado e, de outro, aos “comerciantes” da Boca Paulista, alguns cineastas como Nelson Pereira dos Santos caminhariam para um menor enrijecimento de vanguarda, buscando, cada vez mais, produzir obras que pudessem ser bem recebidas pelo grande público. Já o Estado, atento aos novos tempos – visto a popularização da tecnologia do vídeo, a qual foi largamente incentivada pelos militares –, reciclou constantemente seus posicionamentos para o campo cultural e, no caso do cinema, procurou investir em projetos mais rentáveis comercialmente.

Numa época em que, por vários caminhos – desde reivindicações trabalhistas, de preservação do meio ambiente, dos direitos políticos, dos negros e das mulheres, entre outros –, um grande número de pessoas marcaram seu espaço e se fizeram presentes na luta pela defesa e exercício da cidadania, o cinema dialogaria com essas questões do presente e, segundo Ismail Xavier, apresentaria a permanência de um traço bastante próprio, a permanência do arcaico dentro do moderno, uma vez que:

[...] quando procura ampliar suas referências e falar de Brasil como um todo, quando preocupado com a identidade nacional, continua a se apoiar na espessura forte do leque de experiências de seu mundo fora dos centros urbanos. Ao representar a modernização como processo global, observa-a dos seus pontos de fronteira, nos confins; e, quando mergulha na cidade, é para nela apontar a presença essencial das figuras representativas das correntes migratórias (XAVIER, 1985, p. 42-43).

Também dialogando com o presente, através da sua ligação com o passado, Pereira iniciou, já com trinta anos de experiência e vinte anos depois de *Vidas Secas*, as filmagens de *Memórias do Cárcere*, um filme que trazia às telas os 10 meses em que o escritor Graciliano Ramos esteve preso, durante o ano de 1936, sob o governo do Presidente Getúlio Vargas.

Lançado em 1984, *Memórias do Cárcere* foi um sucesso não só de bilheteria, mas alcançou o reconhecimento da crítica nacional, que o definia como um filme importante e maduro, e internacional – segundo a jornalista Anne Head, o longa-metragem talvez tenha sido melhor acolhido do que *Vidas Secas*. Recebendo os Prêmios de Melhor Filme do Festival de Cinema de Gramado, da Crítica Internacional, do Festival de Cannes, do Festival de Tashkent (URSS), da Crítica Internacional da Índia, do Festival de Veneza, bem como o Prêmio Coral – de melhor filme do Festival do Novo Cinema Latino-americano de Havana –, *Memórias do Cárcere* ainda melhorava a imagem de Nelson Pereira frente à crítica nacional depois da experiência, realizada dez anos antes, com *Quem é Beta?*.

Trabalhando, mais uma vez, com a temática do negro – outra questão em voga na época –, o cineasta, já em 1985, ingressou em um outro projeto inspirado num romance de Jorge Amado: *Jubiabá*. Filme realizado com um orçamento mais largo – um milhão de dólares, de acordo com Helena Salem –, *Jubiabá* narrava a história do romance entre uma moça branca e loura e um jovem negro, órfão de mãe, filho de pai desconhecido, e protegido pelo pai-de-santo *Jubiabá*. Findas as filmagens, o diretor decide montar o filme em Paris e, enquanto finalizava a sua montagem, por volta de maio de 1986, já anunciava os planos de retomar o projeto acerca de Castro Alves “[...] para as comemorações do centenário da Abolição da Escravatura, em 1988” (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 351).

Enquanto o projeto não saía e com tantos outros na cabeça, Santos, já quase sem pouso fixo, viajou à convite para diversos países apresentando e discutindo o seu trabalho. E, com uma produção mais reduzida na década de 90, apresentará um novo filme apenas no ano de 1994: *A terceira margem do rio*, um filme que, inspirado em cinco contos do literato João Guimarães Rosa, a saber: *A terceira margem do rio*, *A menina de lá*, *Fatalidade*, *Seqüência* e *Os irmãos Dagobé*, conta a história de um homem de meia idade que deixa sua família e amigos para viver isolado em um barco no meio de um rio, tendo o seu filho a lhe trazer,

costumeiramente, comida na margem. Certo dia o filho lhe traz a sua neta, uma menininha com poderes mágicos.

Realizado numa época em que se iniciava, no Brasil, uma espécie de retomada do cinema nacional – depois do fechamento da Embrafilme, em 1992, e da extinção da Lei Sarney<sup>58</sup> – e era bastante alta a concorrência oferecida pelas produções estrangeiras no mercado brasileiro, bem como a massiva popularização da TV e do vídeo cassete, o novo trabalho de Nelson Pereira criou uma grande expectativa, já que trazia às telas a junção entre um literato da envergadura de Guimarães Rosa e a direção de um cineasta já consagrado. Contudo, lançado em fevereiro de 1994, *A terceira margem do rio* passou ao largo do grande público e não emplacou junto à crítica nacional, que dedicou às suas críticas títulos de insatisfação, como o de Carlos Heli de Almeida, do *Jornal do Brasil*: “o cinema que não dá prazer” ou o de Luiz Carlos Merten: “Nelson se afoga no rio de Guimarães Rosa”. Realizado numa co-produção franco-brasileira, o longa-metragem receberá o Prêmio Margarida de Prata da CNBB (Confederação Nacional dos Bispos do Brasil), em 1995.

No ano seguinte, por ocasião do centenário do cinema, o diretor ainda seria escolhido pelo *British Film Institute* como um dos dezoito cineastas que contariam a história do cinema. Para tanto, Santos resolveu adaptar o livro *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, de Sílvia Oroz. Intitulada como *Cinema de Lágrimas*, a nova película de Nelson Pereira contava a história de um diretor, já consagrado e estável economicamente, que passou boa parte de sua vida intrigado com o suicídio de sua mãe após assistir a um melodrama mexicano. Aos 65 anos de idade, ele resolve solucionar esse mistério e contrata um estudante de cinema para auxiliá-lo em sua procura pelo melodrama a que sua mãe assistiu. Nesse filme, lançado ainda em 1995, o cineasta pôde contar com personalidades já conhecidas da televisão – como, por exemplo, os atores Raul Cortez e Cristiane Torloni, entre outros – fato que poderia render ao filme um aumento de público. Porém, o mesmo não foi bem recebido junto à crítica e, como seu trabalho anterior, também passou ao largo do grande público.

Já em 1998, uma premiação ainda marcaria o reconhecimento do trabalho do cineasta que, dentre tantas homenagens recebidas ao longo de sua carreira, é homenageado com o Troféu Oscarito. Este também é o ano da publicação, pela editora Rocco, de seu livro *Três*

---

<sup>58</sup> Segundo José Álvaro Moisés, a Lei Sarney consistia numa “[...] legislação de incentivo fiscal à cultura [...]. A legislação era bastante liberal e apenas exigia, para viabilizar a captação de recursos privados para os projetos culturais, que a instituição ou o produtor cultural solicitantes fossem previamente cadastrados pelo Estado, deixando as negociações sobre valores, formas de captação e uso dos recursos ao mercado, sem interferência do poder público” (MOISÉS, 2005, p. 3).

vezes rio, o qual congrega os roteiros de *Rio 40 graus*, *Rio, Zona Norte* e de *O amuleto de Ogum*.

Interessando-se pela vida de intelectuais brasileiros, a próxima produção de Nelson Pereira dar-se-ia apenas no ano de 2001, quando ele coordenou uma equipe de quatro diretores para a realização de uma série para a TV acerca da vida do sociólogo Gilberto Freyre e de seu livro *Casa grande e senzala*. Na série, buscou-se apresentar, através de uma reconstituição, cenas da vida cotidiana, da vida na casa grande. Desse modo, a série, que fora planejada para ser dividida em treze partes e, no final, devido à falta de recursos, foi reduzida para quatro partes, tem um único narrador – o professor Edson Nery da Fonseca – amigo e colaborador mais próximo de Freyre –, que une as quatro partes da série ao se situar como um leitor entusiasmado do livro, que vai contando o que leu ao espectador.

Neste mesmo ano, Santos ainda dirigiu um curta-metragem que homenageava o sambista Zé Kéti. Em *Meu compadre, Zé Kéti*, Nelson Pereira apresenta um grupo de amigos que se reúne para uma roda de samba na casa do sambista, no bairro de Inhaúma, subúrbio do Rio de Janeiro, enquanto se prepara na cozinha uma boa feijoada. Os sambistas evocam a memória de Zé Kéti, lembrando seus grandes sucessos e o homenageiam – entre os convidados estão grandes nomes da velha guarda da Portela e ex-parceiros de samba.

Três anos depois, em outubro de 2004, o diretor lança uma cinebiografia acerca da vida e obra de um dos principais intelectuais do Brasil no século XX, Sérgio Buarque de Hollanda. Para essa empreitada, o diretor contou com o apoio do clã dos Buarque de Hollanda para resolver desde o cotidiano do patriarca, incluindo o modo como interagiu com a família e amigos, até um panorama cronológico de sua época. Embora tenha passado ao largo do grande público, o filme ainda foi o vencedor do Prêmio Margarida de Prata, da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), na categoria de melhor documentário.

Aos 79 anos de idade, Nelson Pereira dos Santos ainda se encontra na ativa. Foi eleito, em março de 2006, para ocupar a cadeira do poeta baiano Castro Alves, na Academia Brasileira de Letras, e, em abril, lançou o seu décimo oitavo longa-metragem: *Brasília 18%*, uma trama política que, passando-se na capital da República, conta a história de um renomado médico legista que é chamado para fazer a autópsia do corpo de uma mulher envolvida em um escândalo político (Eugênia Câmara). Trabalho bastante esperado, já que o cineasta não realizava um longa-metragem desde *Cinema de Lágrimas* (1995), *Brasília 18%*, que é excessivamente permeado por referências de literatos – no tocante aos nomes de suas personagens –, não conquistou o reconhecimento da crítica nacional, que o considerou como um fracasso, dada a uma “visão ingênua” por parte do cineasta acerca do universo político,



bem como de atuações pouco inspiradas e uma direção “no limite do desleixo”, nas palavras de Ricardo Calil, do jornal *Folha de São Paulo*. Ainda segundo Calil: “[...] ‘Brasília 18%’ não consegue se firmar como sátira, nem como suspense e muito menos como romance sobrenatural – três das vertentes nas quais a narrativa se divide” (CALIL, 2006, destaque do autor).

Professor aposentado e com mais de 50 anos de carreira, Nelson Pereira pensa em alguns projetos de aposentadoria, também do cinema – conforme indicou em algumas entrevistas concedidas no último ano. Assim, pretende um filme sobre a vida e obra do músico Tom Jobim e outro sobre os cem dias do governo Lula. Porém, projetos que são, já não se encaixam mais no campo da história.

herbert richers apresenta

# VIDAS SÊCAS

DE GRACILIANO RAMOS

direção nelson pereira dos santos

produção herbert richers  
luiz carlos barreto  
danilo trelles

maria ribeiro

atila iorio

**CAPÍTULO 2**

*Vidas Secas: “uma obra muda, um filme nu”*

“Na arte o ideal não é procurar os caminhos mais curtos, mas sim os caminhos mais belos”.

Aurélio Buarque de Hollanda, 1934.

## 2.1 Entre a ficção e a memória: a obra graciliânica e seus leitores

Ao refletir acerca da intelectualidade brasileira dos anos 20 a 1945, Sérgio Miceli apresenta, como pilar de seu estudo, a existência de duas classificações de intelectuais: aqueles que eram descendentes de famílias com graves dilapidações do patrimônio, e foram identificados pelo autor como a maioria durante o período estudado, e os intelectuais que possuíam ascendência especializada, há muito tempo, no desempenho dos encargos políticos e culturais de maior prestígio. Segundo o autor,

[...] as disposições manifestadas pelos diferentes tipos de intelectuais em termos de carreira parecem indissociáveis da história social de suas famílias. **Enquanto escritores pertencentes aos ramos destituídos**, às voltas com penosas experiências de “desclassificação” social, **parecem bastante propensos a investir nas áreas e gêneros mais arriscados da produção intelectual (o romance social e/ou introspectivo, as ciências sociais, etc.)**, os herdeiros da fração intelectual da classe dominante se orientam para as modalidades de trabalho intelectual mais rentáveis e gratificantes no campo do poder (pensamento político, arrazoados e pareceres jurídicos, etc) (MICELI, 1979, p. 21, grifo nosso).

Como bem se sabe, os anos 30 foram uma época em que os ânimos nacionais ainda se encontravam aquecidos por uma série de revoluções e reivindicações por parte das elites, principalmente. E, neste efervescente contexto histórico, vários foram os literatos da chamada Segunda Geração Modernista ou, simplesmente, Geração de 30, que se inseriram na problemática proposta acima por Miceli caso, por exemplo, de Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Cyro Versiani dos Anjos e Érico Veríssimo, entre outros.

Dedicados principalmente ao romance como gênero literário, os modernistas de 30 associaram o cenário de mudanças políticas, sociais e econômicas que se delineava no Brasil da recém nascida Segunda República ao momento em que as conquistas modernistas já se encontravam incorporadas aos padrões estéticos nacionais e fundaram uma estética que discutia e se voltava, basicamente, para a denúncia de problemas sociais, como a seca, a miserável vida nordestina, a exploração e o desajuste social e psicológico do homem brasileiro. Na informação de Afrânio Coutinho,

A técnica era a realista, objetiva, os escritores buscando valer-se de uma coleta material *in loco*, à luz da história social ou da observação de campo, torna[vam] os seus romances verdadeiros documentários ou painéis descritivos da “situação” histórico-social. Não foi difícil, num momento de intensa propaganda de reforma social, como a década de 30, que os livros do grupo constituíssem uma literatura *engagée*, de participação política, no sentido de “expor” as mazelas do estado vigente como premissa necessária à transformação revolucionária. Muitos desses escritores tornaram-se até militantes políticos, vindo a constituir uma verdadeira literatura de esquerda (COUTINHO, 1970, p. 218-219, grifo do autor).

E no que tange a esta sensibilidade política que reunia boa parte da intelectualidade considerada de “esquerda” no decênio em pauta, Albuquerque informa que o “apelo messiânico do marxismo, o chamamento ao sacerdócio e ao dogma que este implicava” satisfará essa geração de descendentes das oligarquias rurais, os quais foram, em sua maioria, relegados a uma classe média volúvel e alijada das decisões políticas do país. Para esses intelectuais a revolução despontava como um caminho possível, já que acreditavam “numa transformação eminente do mundo seja em qual direção for. É um momento de intenso sentimento de mudança e da necessidade de se antecipar a elas, tentando dirigi-las num determinado sentido” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 185).

Embora não seja novidade que as mais diversas gerações de intelectuais brasileiros procuraram, recorrentemente, estabelecer as bases de construção de uma identidade nacional, pode-se dizer, de acordo com Durval Albuquerque, que sustentados, em grande medida, no pensamento marxista, vários desses intelectuais também procuraram construir uma identidade nacional. Identidade essa que tinha suas origens no nordeste do país<sup>59</sup>. E em face do incômodo provocado pelas crescentes diferenças trazidas pela modernidade, entendida como a sociedade burguesa, as imagens do presente tornaram-se o ponto de partida para a construção de uma nova sociedade que, para muitos intelectuais dos anos 30, se estabeleceria num futuro revolucionado; a democracia burguesa é em seus escritos denunciada como uma farsa, enfim, constrói-se todo um pensamento e vocabulário que, sustentados no pensamento marxista<sup>60</sup>, principalmente, ainda permeará o ideário de vários intelectuais das gerações seguintes.

---

<sup>59</sup> Além das obras dos escritores modernistas, outros intelectuais também se propuseram a tratar dos elementos constituintes dessa nacionalidade brasileira, como se pode perceber em *O manifesto regionalista de 1926*, escrito pelo sociólogo Gilberto Freyre. Embora tenha sido publicado, na íntegra, apenas em 1952, as discussões que fomentaram a escrita do dito manifesto datam da segunda metade dos anos vinte, quando vários intelectuais se reuniram na cidade de Recife. Nas palavras de Freyre: “Procuramos defender êsses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e “progressistas” pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira [...]. A verdade é que não há região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. [...] Como se explicaria, então, que nós, filhos de região tão creadora (sic), é que fôssemos agora abandonar as fontes ou as raízes de valores e tradições de que o Brasil inteiro se orgulha ou de que se vem beneficiando como de valores basicamente nacionais?” (FREYRE, G., 1952).

<sup>60</sup> Ao refletir acerca da inserção da teoria marxista no Brasil, Durval Albuquerque declara que “o marxismo será introduzido no país pela produção discursiva de militantes ligados ao movimento operário e, posteriormente, por intelectuais ligados ao Partido Comunista. [...] Só na década de quarenta o marxismo passa a fazer parte sistematicamente do pensamento acadêmico e a produzir seus frutos”. Mais adiante o autor ainda escreve que “[...] tanto no discurso dos militantes de esquerda como no saber acadêmico, gestado posteriormente, os enunciados e conceitos marxistas surgem atravessados por enunciados e conceitos vindos do pensamento positivista e evolucionista. Isso revela, na maioria dos casos, o desconhecimento do marxismo em suas fontes clássicas, bem como diz do próprio caminho seguido por este pensamento no país, que empolgará intelectuais e militantes quase sempre com passagens pelo naturalismo ou pelo anarquismo” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 186).

Dentre o grupo de escritores atuantes na geração modernista dos anos 30, Graciliano Ramos<sup>61</sup>, que posteriormente foi considerado por muitos críticos como o maior romancista do Brasil, depois de Machado de Assis, foi um escritor singular no movimento literário em que se inseriu<sup>62</sup>. A sua obra veio a ser o que se pode chamar de uma literatura de protesto, uma forma de manifestar contra as mazelas da sociedade brasileira. Uma reação contra um mundo de normas constritoras que, se somando aos anseios dos outros romancistas do decênio de 1930, buscava a construção de uma visão crítica das relações sociais. Em consonância com a literatura que estava sendo produzida, tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos e em outros países da América, a literatura regionalista do Brasil buscava, de acordo com Alfredo Bosi, um retorno das consciências às suas fontes pré e antiburguesas.

Influenciados por uma noção de realismo crítico, boa parte dos romancistas da geração de 30 tinham o romance como um exercício de inteligência. E para este exercício, o Nordeste brasileiro apresentou-se como o espaço preferido desses escritores, uma vez que procuravam denunciar “[...] o Nordeste decadente, as agruras das classes médias no começo da fase urbanizadora, os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita (fontes da prosa e da ficção)” (BOSI, 1974, p. 433). Ramos, expoente maior desse grupo, optou por um grau mais elevado de despojamento em suas obras. Revelou em seu trabalho o seu modo de ser, já que, de acordo com Antonio Candido, o literato alagoano emprestou, de si próprio, para seus personagens, elementos tais como a meninice narrada em *Infância*, o conhecimento do

---

<sup>61</sup> Nascido na pequena cidade de Quebrângulo, aos 27 de outubro de 1892, Graciliano Ramos foi o primogênito de um casal sertanejo, da decadente aristocracia nordestina. Com uma infância dividida entre Buíque e Viçosa, Ramos, desde muito cedo, praticou sua futura profissão de escritor, sendo antes dos doze anos o redator de um jornalzinho em Viçosa – *O Dilúculo*, órgão do Internato Alagoano de Viçosa. Estudou no Colégio Quinze de Maio, em Maceió e, nestes tempos, contribuía com textos para alguns folhetins da cidade. Fato esse que, na informação de Cristiane Silva, levará o *Jornal de Alagoas* a considerá-lo, já por volta de 1910, como um dos literatos alagoanos. Dos anos em que dirigiu a Imprensa e a Instrução do Estado (1930 – 1936) data o início de sua amizade e proximidade com alguns escritores que formavam a vanguarda da literatura nordestina, como Raquel de Queirós, José Lins do Rego e Jorge Amado. Aos quarenta e três anos de idade Graciliano Ramos é preso e, sem nenhuma acusação formal contra si, é libertado depois de aproximadamente dez meses de prisão. Época em que se muda, com a família, para o Rio de Janeiro e passa a viver do trabalho de revisor em jornais, bem como de sua literatura. Embora já tivesse o rótulo de comunista, o literato alagoano filiar-se-ia ao PCB apenas no ano de 1945, onde atuaria na comissão de intelectuais do partido. Aos sessenta anos de idade, Graciliano Ramos vem a falecer na cidade do Rio de Janeiro, em 20 de março de 1953. “Obras: *Caetés*, 1933; *São Bernardo*, 1934; *Angústia*, 1936; *Vidas Secas*, 1938; *Brandão entre o mar e o amor* (em colaboração com Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Rachel de Queirós e Aníbal Machado), 1942; *Histórias de Alexandre*, 1946; *Infância*, 1945; *Dois Dedos*, 1945; *Histórias incompletas*, 1946; *Insônia*, 1947; *Histórias verdadeiras*, 1951; *Memórias do Cárcere*, 1953; *Viagem*, 1953; “Pequena História da República” (in revista *Senhor*, nº de março a abril de 1960; *Histórias agrestes*, 1960; *Viventes das Alagoas*, 1962; *Alexandre e outros Heróis*, 1962; *Linhas tortas*, 1962” (BOSI, 1974, p. 450 – 45, destaques do autor).

<sup>62</sup> Graciliano Ramos é costumeiramente classificado na Segunda Geração modernista, porém, na informação de Alfredo Bosi, a modernidade da obra graciliânica pouco tem a ver com a estética fundada pela Semana de Arte Moderna de 1922, com a qual o escritor teve contato apenas à distância, através de jornais e revistas. Ramos, ao invés de ter assimilado tendências modernistas, teria uma postura sobretudo crítica.

sertão, que dá a aspereza de seus personagens ou, sobretudo, as emoções e experiências narradas nas *Memórias do Cárcere*. Na informação de Candido,

Dentro do próprio romancista, percebemos que o menino brutalizado de *Infância*, o prisioneiro das *Memórias do Cárcere*, é alguém cheio de violência reprimida e largos claros de abulia, para o qual a vontade é condição de sobrevivência. A sua forma pessoal de manifestá-la é a oposição ao mundo, a resistência interior às normas (CANDIDO, 1992, p. 63).

Escritor avesso a uma “à vontade” gramatical, presente nos textos dos modernistas da Semana de 1922 e mesmo nos dos romancistas do Nordeste, Ramos ainda marcará sua linguagem por uma “poupança verbal”, no dizer de Alfredo Bosi, ou como bem definiu Antonio Candido: “Esse medo de encher lingüiça é um dos motivos da sua eminência, de escritor que só dizia o essencial e, quanto ao resto preferia o silêncio” (CANDIDO, 1992, p. 102). Dessa forma, Graciliano Ramos não valoriza propriamente a beleza das palavras, “[...] mas a sua precisão, a sua capacidade de transmitir sensações e impressões com um mínimo de metáforas e imagens, quase só com o jogo e o atrito de vocábulos, principalmente de adjetivos” (LINS, 1953, p. 142).

Homem que encontrou na literatura uma maneira de pensar e, por vezes, de denunciar as contradições de sua época, Ramos rompeu com a “tradicional prepotência” do romance brasileiro, a qual tendia a diminuir o leitor, já que nesses romances era explícito o paternalismo com que o leitor era tratado, elemento que justificava a sobrevalorização do narrador. O literato recusou o estilo empolado e inaugurou, com o seu Paulo Honório – narrador de *São Bernardo* (1934) –, o diálogo do narrador com o leitor num mesmo nível, ou seja, o seu narrador “[...] posiciona-se ao lado do leitor, com quem estabelece novo patamar de solidariedade [...] não diminui o leitor, nem tampouco o despreza [...]” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003, p. 48 - 49). Pois, para além da fruição literária, há que se pensar também num consumidor literário, fato que faz com que seja necessário o estabelecimento de uma parceria entre narradores e leitores numa busca por assegurar, de um lado, a leitura de suas obras e, de outro, a vendagem das mesmas.

Embora, de acordo com Zilberman e Lajolo, seja possível perceber, desde o Brasil do Rio de Janeiro de 1840, alguns traços necessários para a formação e o fortalecimento de uma sociedade leitora, o mercado editorial brasileiro ainda se encontrava incipiente por volta dos anos de produção e edição de grande parte da obra graciliânica. Segundo Sérgio Miceli, há nos anos 30 uma espécie de “surto editorial”,

[que é] [...] marcado pelo estabelecimento de inúmeras editoras, por fusões e outros processos de incorporação que ocorrem no mercado editorial e, sobretudo, por um conjunto significativo de transformações que acabaram

afetando a própria definição do trabalho intelectual: aquisição de rotativas para impressão, diversificação dos investimentos e programas editoriais, recrutamento de especialistas para os diferentes encargos de produção e acabamento [...] mudanças na feição gráfica dos livros com o intento de ajustar o acabamento das edições às diferentes camadas do público e, sobretudo, empenho das principais editoras em verticalizar o processo produtivo e diversificar suas atividades (MICELI, 1979, p. 78–79).

Todavia, ainda de acordo com Miceli, não se pode falar de um mercado editorial brasileiro, nem mesmo nas capitais do Brasil, mas de um mercado que tendeu a se concentrar na região centro-sul, principalmente em São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, estados que comportaram as maiores tiragens e o conjunto das seis principais editoras do país<sup>63</sup>. As significativas quantidades de “[...] obras de ficção, dos manuais de viver [...], de livros infantis, etc, comprovam a existência de um público de leitores cujas preferências e escolhas em matéria de leitura são relativamente independentes dos juízos externados pelos detentores da autoridade intelectual” (MICELI, 1979, p. 87). Por outro lado, as transformações do panorama editorial, também se deviam às mudanças pelas quais o sistema de ensino estava passando.

A abertura das primeiras faculdades de educação, de filosofia, ciências e letras, a criação de novos cursos superiores, a reforma dos currículos com a introdução de novas disciplinas, os impulsos que recebeu o ensino técnico e profissionalizante, de certo moldaram o ritmo e as feições que assumiu o surto editorial (MICELI, 1979, p. 87).

Em fins dos anos 30, Graciliano Ramos, que desde a sua soltura, em janeiro de 1937, fixou residência na cidade do Rio de Janeiro, passa a viver de seu ofício de escritor e a conviver diariamente com a mais alta intelectualidade do período, no círculo de relações da editora de José Olympio. Dentre os diversos nomes dos freqüentadores e trabalhadores da livraria pode-se destacar os dos ministros Oswaldo Aranha e Gustavo Capanema e de literatos como Aníbal Machado, Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Rachel de Queirós, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt, entre outros.

Neste período de “[...] intensa concorrência ideológica e intelectual entre diversas organizações políticas (integralismo, Igreja, forças de esquerda), o romance converteu-se em móvel importante da luta em torno da imposição de uma interpretação do mundo social a um público emergente” (MICELI, 1979, p. 92), era então o gênero de maior aceitação e de comercialização mais rentável. E contando com essa rentabilidade, a editora de José Olympio,

<sup>63</sup> Segundo Sérgio Miceli, as seis principais editoras, entre 1938 e 1943, eram: a Cia. Ed. Nacional/ Civilização Brasileira (RJ), Editora Globo (Porto Alegre), Editora José Olympio (RJ), Editora Irmãos Pongetti (RJ), Editora Francisco Alves (RJ) e Editora Melhoramentos (SP).

terceira maior no *ranking* das seis maiores do período, calçou boa parte de suas publicações nas edições de romances, como também investiu em publicações de autores que detinham poderes políticos – “[...] inúmeros escritores pertencentes à ‘casa’ ocupavam postos de relevo nos conselhos, institutos e outras instâncias do governo central” (MICELI, 1979, p. 89, destaque do autor).

Longe de ter uma proximidade com os críticos literários do período, Graciliano Ramos, em vida, teve dificuldades de edição. Publicando boa parte de sua obra pela Editora José Olympio, Ramos possuía uma tiragem média de dois mil exemplares<sup>64</sup> para cada edição inicial de seus livros. Clara Ramos indica que, em face do esgotamento das edições de vários de seus livros e após a morte do escritor, a família do literato, encabeçada por sua viúva Heloísa Ramos, decide, em 1960<sup>65</sup>, assinar um novo contrato com a Editora Martins, de José de Barros Martins, com a prerrogativa de que o editor paulista reeditasse, pelos próximos dez anos, as obras do escritor.

“Assim, em março de 1960, foi firmado um contrato para a reedição de toda a obra, com uma tiragem mínima de 10.000 exemplares para cada título. Fomos seus editores até 1975, época em que a redução do mercado para o livro literário no Brasil tornou para nós essa atividade irrecuperável, determinando a desativação de nossa empresa e obrigando-nos a rescindir amigavelmente o contrato que mantínhamos com a família do grande expoente de nossa literatura” (MARTINS apud RAMOS, C., 1979, p. 264).

Fato que faria com que, a partir de 1975, a Distribuidora Record S. A. passasse a editar a obra de Ramos.

Escritor consagrado nacional e internacionalmente, Graciliano Ramos não desfrutará da guinada, em termos quantitativos e financeiros, de sua obra, que a partir de finais dos anos 50 e, principalmente, da mudança de editora, terá o seu quadro de leitores ampliado. “Com o sucesso de *Memórias do Cárcere* e a entrada de *Vidas Secas* nas escolas, a obra graciliânica passa por reedições consecutivas [como se pode perceber no quadro a seguir], é traduzida, estudada nas universidades brasileiras e estrangeiras” (RAMOS, C., 1979, p. 266).

<sup>64</sup> Estimativa fornecida pela Editora Record, que atualmente é a detentora dos direitos de publicação da obra do literato alagoano.

<sup>65</sup> A biógrafa Clara Ramos conta que, “[...] em abril de 1945, José de Barros Martins, Sabedor de que José Olympio tardava em aceder ao desejo de Graciliano Ramos e reeditar-lhe as obras, escrevera ao autor de *Vidas Secas* tomando ‘a liberdade de confirmar a proposta que lhe fiz por intermédio do nosso amigo Jorge Amado, para reedição de seus livros esgotados, assim como para a publicação de seus novos trabalhos’. O editor propunha tiragens, numeradas, de três mil exemplares para as reedições, de quatro mil para os livros novos, e o pagamento de direitos autorais, na base de 10% sobre o preço de capa de cada edição, da forma que melhor conviesse ao autor. Em carta de 17 de abril de 1945, o romancista manifestara sua preferência pelo antigo editor” alegando que seu público era “insignificante” (RAMOS, C., 1979, p. 262 – 263, destaque do autor).



<i>Edições das obras de Graciliano Ramos*</i>				
<b>Livro</b>	<b>Anos 30</b>	<b>Anos 40</b>	<b>Anos 50</b>	<b>Anos 60</b>
<i>Caetés</i>	1ª - 1933	2ª - 1947	3ª - 1952, 4ª - 1953, 5ª - 1955	6ª - 1961, 7ª - 1965, 8ª - 1969
<i>São Bernardo</i>	1ª - 1934, 2ª - 1938	3ª - 1947	4ª - 1952, 5ª - 1953, 6ª - 1955	7ª - 1961, 8ª - 1964, 9ª - 1967, 10ª - 1969
<i>Angústia</i>	1ª - 1936	2ª - 1941, 3ª - 1947, 4ª - 1949	5ª - 1952, 6ª - 1953, 7ª - 1955	8ª - 1961, 9ª - [196-?], 10ª - 1968, 11ª - 1969
<i>Vidas Secas</i>	1ª - 1938	2ª - 1947	3ª - 1952, 3ª - 1953, 4ª - 1955	5ª - 1961, 6ª - 1962, 7ª - 1962, 8ª - 1963, 9ª, 10ª e 11ª - 1964, 12ª e 13ª - 1965, 14ª e 15ª - 1966, 16ª, 17ª, 18ª e 19ª - 1967, 20ª e 21ª - 1968, 22ª e 23ª - 1969
<i>Infância</i>	-	1ª - 1945	2ª - 1952, 3ª - 1953, 4ª - 1955	5ª - 1961, 6ª - 1967, 7ª - 1969
<i>Insônia</i>	-	1ª - 1947	2ª - 1952, 3ª - 1953, 4ª - 1955	5ª - 1961, 6ª - 1965, 7ª - 1969
<i>Memórias do Cárcere</i>	-	-	1ª - 1953, 2ª - 1954, 3ª - 1954	4ª - 1961, 5ª - 1965, 6ª - 1969
<i>Viagem</i>	-	-	1ª - 1954, 2ª - 1955	3ª - 1961
<i>Linhas Tortas</i>	-	-	-	1ª - 1962, 2ª - 1967
<i>Viventes das Alagoas</i>	-	-	-	1ª - 1962, 2ª - 1967, 3ª - 1969
<i>Alexandre e outros heróis</i>	-	-	-	1ª - 1962, 2ª - 1964, 3ª - 1966, 4ª - 1968, 5ª - 1969, 6ª - 1969

Intelectual atuante na política e, sobretudo, na literatura, Ramos morreu pobre e jamais desfrutou, em vida, de grandes cifras de tiragens. Mas, ao conjugar o regional ao nacional, produziu uma obra portadora de um discurso social incomparável e atual que, décadas depois, seria retomado e levado à platéias do país e do exterior através dos trabalhos de cineastas brasileiros como Leon Hirzman, que adaptou *São Bernardo*, e Nelson Pereira dos Santos, cuja consagração se deu com a apresentação da família retirante de *Vidas Secas* e, anos depois, viria a “libertar”, cinematograficamente, o literato alagoano que, morto, não pôde terminar de escrever as suas *memórias carcerárias*.

## 2.2 Singularidade e técnica no livro *Vidas Secas*

Redigido sem um projeto antecipado, o romance *Vidas Secas*, originalmente *O mundo coberto de penas*<sup>66</sup>, foi iniciado e concluído por Graciliano Ramos no ano de 1937, pouco tempo depois de sua saída da prisão. Por esta época, o escritor passava por sérias dificuldades financeiras e, em face destas necessidades – já que estava vivendo apenas de seu trabalho

\* As referidas datas de edições foram retiradas de consultas aos próprios livros, de pesquisas no acervo virtual da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, bem como dos livros: RAMOS, G. *São Bernardo*. 8 ed. São Paulo: Martins, 1964 e RAMOS, G. *Viagem*. 5 ed. São Paulo, Martins, [197-?].

<sup>66</sup> Segundo Clara Ramos, na biografia de seu pai, “[...] o título definitivo *d’O Mundo coberto de penas* surge quando Augusto Frederico Schmidt ouve alguns capítulos, comenta: – Que terrivelmente trágicas são essas *Vidas Secas*!” (RAMOS, C. 1979, p. 129).

como escritor – vendeu vários contos a jornais<sup>67</sup>. “Alguns capítulos ele fez de maneira a poder rachar no meio. Foi colocando aquilo a varejo em nosso pobre mercado literário. Depois vendeu tudo por atacado, como o nome do romance” (RAMOS, C., 1979, p. 126).

Da forma maleável com que redigiu este livro – resultado da reunião de treze contos<sup>68</sup> que, sem alterar o sentido da obra, possibilitam a sua reordenação de diversas maneiras – Graciliano Ramos não só se mantinha financeiramente, mas inaugurava uma nova técnica de romance no Brasil, o “romance desmontável”, definição dada por Rubem Braga e, ainda hoje, aceita pela crítica literária. Acerca desse trabalho, o literato ainda acrescenta:

“Dediquei em seguida várias páginas aos donos do animal. Essas coisas foram vendidas, em retalho, a jornais e revistas. E como José Olympio me pedisse um livro para o começo do ano passado [1938], arranjei outras narrações que tanto podem ser contos como capítulos de romance. Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia” (RAMOS, 1939 apud SILVA, 2000, p. 22).

Último livro de ficção do escritor, *Vidas Secas* conta a saga de uma família de retirantes nordestinos num período entre duas grandes secas que assolaram o sertão do Nordeste. Nessa obra, o literato insiste, mais uma vez, na não repetição de sua técnica e, para tanto, a singulariza ao suprimir o diálogo e escrevê-la na terceira pessoa, sendo este o único livro de Ramos inteiramente voltado para o drama social e geográfico de sua região.

A trajetória narrada da família de Fabiano é marcada por uma ação que não é impulsionada ou condicionada pelo agir dos personagens, mas pelo clima e pela paisagem que os oprime, brutaliza e condiciona seus pensamentos. Como que marcados por um eterno retorno, caráter cíclico da obra, é a condição climática que conduz os rumos de suas vidas. Característica que, segundo Célia Ferreira, indica a representação de uma sociedade estagnada no espaço e no tempo e delinea, com bastante propriedade, a relação entre o homem simples do campo, o poder demasiado do latifundiário e das outras autoridades locais. Pois, “[...] fora desse universo fechado estão os ‘outros’, o patrão, o fiscal da prefeitura, o próprio soldado amarelo, interlocutores que manejam a linguagem com certa eficiência, enquanto para os integrantes da família de Fabiano seu domínio se mantém inacessível” (BARROS, 1997, p. 157, destaque do autor). Somado a isso, está o fato de que, diferentemente da cadela Baleia, que na obra é psicologicamente mais humana do que a família – já embrutecida pela terra –, o

<sup>67</sup> Ainda de acordo com Clara Ramos, “[...] pela primeira vez Mestre Graça escreve profissionalmente, por encomenda de Buenos Aires: seus sertanejos saem em *La Prensa*; depois nos jornais brasileiros; são finalmente vendidos a José Olympio, acondicionados num volume” (RAMOS, C. 1979, p. 125) e publicados já em 1938.

<sup>68</sup> Dos quais o primeiro foi o conto chamado Baleia, atualmente nono capítulo do livro.

vaqueiro e seus familiares se distinguem do reino animal e vegetal pelo fato de possuírem consciência de que não são gentes, embora o pretendam ser.

E foi através da pobreza da linguagem – elemento perceptível na quantidade de monólogos interiores – que o escritor alagoano recriou o degradante universo vivenciado pela família sertaneja, deu-lhe equilibrados tons de aspereza e de rusticidade.

Conhecedor do lugar de onde fala e dominador de seu meio de expressão, Graciliano ainda enriqueceu seu trabalho ao utilizar o recurso lingüístico proporcionado pela presença de um narrador onipotente que, “[...] metendo-se na cabeça de todos os personagens, até de uma cachorrinha, estabelece níveis deslizantes... nos quais freqüentemente, nos desequilibramos, pois não sabemos muitas vezes quem fala” (ARÊAS, 1988, p. 78 apud BARROS, 1997, p. 158). Recorre-se, pela primeira vez na obra graciliânica, a utilização de um narrador-observador, o qual conhece muito bem o meio social que apresenta, como também os anseios mais profundos dos personagens.

Partilhando de premissas de sua geração, no que tange ao desejo de construir um futuro melhor, “[...] em *Vidas Secas* ele [Graciliano] se mostra mais humano, sentimental e compreensivo, acompanhando o pobre vaqueiro Fabiano e sua família com uma simpatia e uma compaixão indisfarçáveis” (LINS, 1953, p. 152). Esperança que ainda persiste mesmo diante de toda a malfadada sorte dos personagens.

Embora seja verdade que a leitura crítica de uma obra não se sustenta se compreendida como um simples reflexo das experiências pessoais de seu criador, não se pode deixar de notar que reminiscências da vida particular de Graciliano Ramos forneceram material para a redação dos contos referentes à história das *secas vidas*, de Fabiano e de sua família.

Recém saído do cárcere e passando por dificuldades financeiras, o literato alagoano inspirou-se, segundo Clara Ramos, no sacrifício da cachorrinha Piaba – que presenciou, quando menino, na fazenda de seu avô – para escrever o primeiro conto da obra<sup>69</sup> e nono capítulo do livro: *Baleia*. De uma infância cercada por empregados de seu pai, mulheres e homens sertanejos, Ramos, ainda na informação da biógrafa, extraiu inspiração para outros

---

<sup>69</sup> Acerca da redação deste conto, Clara Ramos ainda acrescenta: “Está o autor tão convencido da inconsistência desse material apressado que, ao ler a morte de Baleia num suplemento literário dominical, considera, desgostoso, os longes de pieguismo a que pode chegar um homem de bolsos vazios. Envergonhado, evita comparecer na segunda-feira à Livraria José Olympio, onde fartamente encontrará os amigos. Não podendo afastar-se definitivamente da rua Ouvidor, um dia há de voltar e enfrentar o abraço exuberante de José Lins, empolgado com a cachorrinha sonhadora. O autor das “pieguices” atrapalha-se, pensa tratar-se de gozação, responde aos elogios com a palavra inconveniente que a amizade de José Lins autoriza. Dá-se, porém, que outras pessoas, menos íntimas e menos exuberantes que o amigo, também se acercam para cumprimentá-lo. [...] Graciliano Ramos descobre que sua história – ‘ridícula’ por devotar-lhe o sentimento que ele esforça por ocultar embaixo de uma reserva de concreto armado – talvez não seja de todo inaproveitável” (RAMOS, C., 1979, p. 123-124, destaque do autor).

personagens, como, por exemplo, o vaqueiro Fabiano, cuja matéria-prima utilizada na sua elaboração proveio de traços de dois homens admirados pelo escritor: 1 – seu avô materno Pedro Ferro, que forneceu características físicas e sua resistência – perceptível na fala do escritor: “Em dias de matança trepava-me na porteira do curral, via meu avô derrubar a machado, sangrar e esfolar uma novilha, aprumar-se no chão vermelho, as mãos vermelhas” (RAMOS, G., 1974, p. 147); 2 – o vaqueiro Amaro – “[...] caboclo triste, encourado num gibão roto [...]” (RAMOS, G., 1974, p. 25) – o qual fornece, principalmente, o modo de vida. Como exemplifica o extrato de *Angústia*:

Amaro vaqueiro era uma espécie de sol trepado num mourão. O laço que girava em redor dele era a terra. De repente essa terra esquisita caía sobre a novilha careta e prendia-lhe os chifres. Quando havia poucas reses o exercício era brincadeira. Mas em tempo de pega o curral se enchia, os cornos se chocavam, e mal se distinguia a cabeça do animal visado. O laço rondava no ar uma eternidade, descia, passava perto do alvo, tornava subir. Amaro aboiava, e os animais agitavam-se, batendo as pontas. Sentado no último pau da porteira, eu tinha o coração aos baques e torcia desesperadamente. As minhas mãos umedeciam-se de suor. Por que Amaro não acabava logo aquilo? Subitamente o aboiio estancava, o laço caía, o zunido da corda continuava um instante no ouvido da gente. O animal estava preso (RAMOS, G., 2003, p. 144 – 145).

Além da inspiração para personagens, as lembranças do escritor também inspiraram alguns contos, como, por exemplo, *O menino mais velho*, no qual há uma grande proximidade e quase transposição das falas e sentimentos expressos pelo menino Graciliano, aos seis anos de idade questionando sua mãe, e pelo Menino Mais Velho ao indagar sinhá Vitória a respeito do inferno. Em *Infância*, Graciliano Ramos descreve o acontecido da seguinte maneira:

O inferno era um nome feio, que não devíamos pronunciar. Mas não era apenas isso. Expressava um lugar ruim, para onde as pessoas mal-educadas mandavam as outras, em discussões. E num lugar existem casas, árvores, açudes, igrejas, tanta coisa, tanta coisa que exige uma descrição. Minha mãe condenou as exigências e quis permanecer nas generalidades. Não me conformei. Pedi esclarecimentos, apelei para a ciência dela. Porque não me contavam o negócio direitinho? Instada, condescendeu. Afirmou que aquela terra era diferente das outras [...] quando minha mãe falou do breu derretido, examinei a cicatriz do dedo e balancei a cabeça, em dúvida [...] \_ A senhora esteve lá? [...] \_ Os padres estiveram lá? [...] \_ Os padres estiveram lá? Tornei a perguntar. Minha mãe irritou-se, achou-me leviano e estúpido. Não tinham estado, claro que não tinham estado, mas eram pessoas instruídas, aprendiam nos seminários, nos livros. Senti forte decepção [...] e pratiquei um ato de rebeldia: [...] \_ Não há nada disso. Minha mãe curvou-se, descalçou-se o chinelo e aplicou-me várias chineladas. Não me convenci. Conservei-me dócil, tentando acomodar-me as esquisitices alheias (RAMOS, G., 1974, p. 92 – 95).

Em *Vidas Secas*, episódio semelhante, ao vivenciado pelo escritor, se passa com o Menino Mais Velho:

Deu-se tudo aquilo por que sinhá Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar de inferno e estava estranhando a linguagem de sinhá Terta, pediu informações. Sinhá Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros.

O menino foi a sala interrogar o pai [...]. Não obteve resposta, voltou a cozinha foi pendurar-se a saia da mãe:

\_ Como é?

Sinhá Vitória falou em espetos quentes e fogueiras.

\_ A senhora viu?

Aí sinhá Vitória se zangou, achou-o insolente e aplicou-lhe um cocorote.

O menino saiu indignado com a injustiça, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia (RAMOS, G., 1981, p. 54).

Dentro das possibilidades de ação e reação de Graciliano criança e do Menino Mais Velho há uma grande proximidade entre os acontecimentos vivenciados e a história criada.

Obra denunciante da pobreza sertaneja e, em parte, inspirada em reminiscências pessoais de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*<sup>70</sup>, que, a princípio, fora composto na forma de folhetim – e, portanto, se direcionava a um público letrado, já cativo da forma escrita e do próprio jornal –, ultrapassou a categoria de um livro circunscrito a um movimento literário e, através da habilidade demonstrada por seu criador, se tornou uma obra universal, cuja atualidade e identificação ideológica, por parte do cineasta Nelson Pereira dos Santos, possibilitaram a sua transposição para o grande ecrã.

### 2.3 O sertão de Graciliano no cinema de Nelson Pereira

No plano humano, dentro do chamado flagelo da seca, não havia nada mais de definitivo do que esse romance [*Vidas Secas*]. Eu não possuía a capacidade de observação de Graciliano, nem seu poder de reconstruir a realidade de uma forma sintética, pois ele era um homem do Nordeste que dominava plenamente seu meio de expressão. Ele passa por cima do que possa ser uma estorinha tola e avança fundo na questão. Ele não se restringe à momentaneidade, mas tem a visão histórica que revelaria ainda com mais ênfase em *Memórias do Cárcere*.

(Nelson Pereira dos Santos, 1986).

Pouco mais de duas décadas depois do lançamento do livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, ao retomar essa obra, já consagrada, “[...] rendia graças ao literato com quem se identificava politicamente, mas também dialogava com as principais questões em debate nesses primeiros anos da década de 60” (TOLENTINO, 2001,

<sup>70</sup> Considerado, em 1962, pela Fundação Willian Faulkner (EUA), como o livro representativo da Literatura Brasileira Contemporânea, o romance *Vidas Secas* foi publicado em diversos países, dentre os quais pode-se destacar: Argentina, Polônia, República Tcheca, Rússia, Itália, Portugal, Estados Unidos, Cuba, França, Alemanha, Dinamarca, Romênia, Hungria, Bulgária, Bélgica, Espanha, Turquia, Suécia e Holanda. Para mais detalhes acerca da premiação das obras de Graciliano Ramos ver: <<http://www.graciliano.com.br/bibliogr.html>>.

p. 145). Nas palavras de José Barros, o diretor equilibrou a inspiração em certos padrões ou estilos da narrativa fílmica – como, por exemplo, o do Neo-realismo italiano – com as exigências de adequação a um determinado momento histórico e cultural do país.

A referida película foi produzida num momento bastante propício da história do Brasil, uma vez que, no âmbito político, discutia-se sobre a atuação das Ligas Camponesas<sup>71</sup>, “[...] que saíam das páginas policiais dos jornais e ganhavam as páginas políticas reivindicando reforma agrária [...]” (TOLENTINO, 2001, p. 148–149), a ampliação do quadro de leitores da obra graciliânica estava a pleno vapor, devido ao “[...] despejo no mercado livreiro [de] milhares de volumes destinados a satisfazer a demanda da faculdade” (RAMOS, C., 1979, p. 264) e colocava-se, no campo cinematográfico, o desafio a uma nova leitura de temas como o da favela e do sertão, numa busca por representar o país na sua totalidade. Destacaram-se, desse modo, produções como *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, *Os fuzis*, de Ruy Guerra e, é claro, *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos.

Cineasta engajado, Santos apresentava, no ano de 1963, um tipo de cinema que, além de político, também era politizador. Realizava um filme que, de maneira bastante peculiar, não fazia concessões estéticas, mas era capaz de enfrentar a sociedade brasileira, mostrar-lhe, na expressão de Hollanda, o espelho áspero do seu miserabilismo cultural.

E embora nos anos 60 a sociedade brasileira ainda não havia mudado o suficiente para que o público de Nelson Pereira fosse maior que o dos leitores do livro de Graciliano Ramos, “[...] o filme seria como um depoimento, algo como um retrato dessa realidade em curso, feito para denunciar [...] [conferia] *status* de verdade tanto à ficção do escritor quanto à obra cinematográfica” (TOLENTINO, 2001, p. 147, grifo do autor).

Película esteticamente engajada que é, *Vidas Secas* apresenta, desde as suas primeiras imagens, uma intenção, por parte do cineasta, de homenagear um grande literato, com uma adaptação “fiel”, como também de incomodar o seu espectador, retirá-lo de uma possível passividade, através da denúncia da pobreza sertaneja. Como já se percebe nas primeiras imagens do filme:

---

<sup>71</sup> As primeiras Ligas Camponesas surgiram por volta de 1945 – como desdobramentos de pequenas organizações reivindicatórias de foreiros e plantadores dos grandes engenhos de açúcar da Zona da Mata –, sob a direção do Partido Comunista Brasileiro. Com a proscrição do PCB, no ano de 1948, houve um esmaecimento do movimento, que ganharia matizes, na informação de Clodomir Moraes, apenas no início de 1955, de quando data a criação da *Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuaristas de Pernambuco*. A partir desta época, as Ligas deixam de ser organizações e passam a ser um movimento agrário, com boa receptividade e crescente apoio dos meios de trabalhadores rurais e urbanos. Com o lema “reforma agrária ou lei na marra”, o movimento expandiu-se para diversos municípios do Pernambuco, bem como para outros estados do Brasil e teve como seu presidente o deputado Francisco Julião. Diante da emergência do golpe militar de 1964, o movimento camponês foi perseguido, desarticulado e seu principal representante, Julião, foi preso e exilado.

Este filme não é apenas a transposição fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira. É antes de tudo, **um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias** e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que **nenhum brasileiro digno pode mais ignorar** (SANTOS, 1963, filme, grifo nosso).

Uma espécie de alerta, o letreiro, de fundo preto e letras brancas, permanece na tela por cerca de trinta segundos<sup>72</sup>, objetivando fixar a atenção do espectador em seu conteúdo e reclamar deste uma atenção particular para as imagens que virão a seguir. Desse modo, Santos, desde o início do longa-metragem, estabelece uma espécie de acordo com o seu espectador: o de “[...] fazê-lo conhecer na linguagem cinematográfica os elementos do trabalho literário [...] cujo destaque estava precisamente na concisão, na ausência de diálogos e de adjetivação, descartando tudo o que não retratasse a vida dos personagens” (TOLENTINO, 2001, p. 146), – se ele, o espectador, assistisse a seu filme e atentasse para ele. Para tal empreitada, o cineasta e sua equipe, que, nos anos 60, idealizavam espectadores motivados pelas idéias de revolução<sup>73</sup>, criaram e recorreram a meios estéticos que viabilizassem a transposição, para a tela, do caráter cíclico e fatalista apresentado na obra literária. Almejando, com toda esta elaboração, influenciar o já efervescente contexto histórico do momento.

Um bom exemplo dessa criação estética é a luz, que “estourada”<sup>74</sup> e sem filtros revela – do início ao fim do filme – o sofrimento dos personagens, que cansados, com fome, sem pouso e sem nenhuma sombra para descansar, caminham, no início do filme, dentro do leito seco de um rio, no qual a própria sombra de Fabiano indica o passar do tempo sob um sol escaldante, cuja intensidade é cada vez maior. Numa cena dominada por uma luz tirana, como bem definiu o cineasta Júlio Bressane, a sombra de Fabiano, indicada pela objetiva, é, a princípio, grande e comprida, mas com o passar da viagem vai diminuindo cada vez mais, até sumir por entre as pernas do vaqueiro. “A câmera na mão – a mais perturbadora posição da câmera de cinema – trinca, racha a moldura do quadro, e o próprio quadro.

<sup>72</sup> Tempo que, segundo Francisco Sanabria, não dever ser excedido em uma longa emissão de imagens para que a atenção do espectador não se disperse. Para mais detalhes ver: SANÁBRIA, F. **Información audiovisual: teoría y técnica de la información radiofónica y televisiva**. Barcelona: Bosch Comunicación, 1994.

<sup>73</sup> Segundo Marcelo Ridenti, “[...] em diversos momentos, ao longo dos anos 60, a revolução brasileira – em suas diversas acepções, em geral tomando como base principalmente a ação do camponês e das massas populares, em cujas lutas a intelectualidade de esquerda estaria organicamente engajada – foi cantada em verso e prosa na música popular, nos espetáculos teatrais, no cinema, na literatura e nas artes plásticas” (RIDENTI, 2000, p. 43).

<sup>74</sup> Em comparação ao trabalho de José Rosa – profissional de renome que “[...] chegaria ao sertão com uma proposta fechada: fotografar com filtros normais de luz, obedecer à leitura do fotômetro para regular o diafragma da lente e, sobretudo, estabelecer uma dosagem equilibrada de tonalidades entre figuras e paisagens” (BARROS, 1997, p. 162) – o trabalho de Luiz Carlos Barreto – repórter fotográfico que jamais havia trabalhado em cinema – era, para a época, uma proposta bastante inusitada, na medida em que Barreto, na informação de José Barros, ao desprezar as indicações do fotômetro, igualou os rostos dos personagens a paisagem e criou um clima de sufocante exposição ao sol árido do Nordeste.

Desestabilizadores, [perturbam] a captação da luz, abalando a paisagem e expondo a nervura sensível do desespero humano” (BRESSANE, 1998, p. 102-103). O rural que se quer apresentar, e que se vê, é um rural atrasado e estéril, indicado pela ofuscante luz que oprime o vaqueiro e sua família.

A luz que muito incomodou o espectador por sua presença, também o incomoda na sua ausência, como na cena em que, à noite e preso, o vaqueiro se encontra ao fundo da cela, arrastando-se pelas paredes:

[...]  
 433. –  
 [...] Fabiano quer encostar-se, mas sente as feridas.  
 434. –  
 Fabiano encostando-se à parede. Dá um murro [urro] de dor e um pontapé na porta.  
 435. –  
 O carcereiro aparece.  
 436. –  
 Fabiano interrompe o grito, e sentado sobre as pernas geme baixinho.  
 437. –  
 Fabiano gemendo, range os dentes, sopra por cima do ombro, e lança ofensas, olhando com o rabo dos olhos na direção da porta.  
 FABIANO: \_ Safado, mofino, escarro da gente.  
 Cospe de lado [...] (ROTEIRO ..., 1970, p. 39).

A pouca luz que clareia a citada cena provém de uma pequena fogueira acesa no interior da cela e da janela da mesma. Movimentando-se conforme se agitam as chamas do fogo, a luz, como um recurso estético que, nessa cena, ganha consistência na sua associação aos movimentos do ator, dá ao espectador boa parte da dimensão do sofrimento do vaqueiro que, iluminado próximo ao chão, transmite ao espectador um sentimento de inquietação e dor.

Embora as cores tenham aproximado o cinema da realidade, *Vidas Secas*, principalmente pelas condições técnicas de uma época em que havia poucos filmes coloridos no Brasil, é uma película preta e branca, que se inspira em um livro com “descrições coloridas”, como expressam algumas passagens do livro de Graciliano Ramos: “[...] na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes [...] [;] [...] olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava [...]” (RAMOS, G., 1981, p. 9 e 22). Mas, levando-se em consideração as observações de Rudolph Arnheim, bem como da escola clássica, no tocante a limitações técnicas – neste caso a cor –, percebe-se que, ainda em busca de encontrar maneiras de melhor expressar a idéia do literato alagoano, o artista de cinema pôde reverter essa possível limitação em vantagens para si, já que, na dependência do preto e do branco, construiu efeitos particularmente vívidos e impressionantes, os quais intensificaram o realismo das cenas. Assim, há no início do filme uma cena em que o sol clareia quase que a



tela toda e, entrecortado pelos galhos secos das árvores, explicita a secura da região ao mesmo tempo em que “depõe”, para o seu espectador, sobre mazelas de milhões de brasileiros. Há também, no final da película, a seqüência de número cinquenta e sete, na qual se pode perceber a não limitação, mas uma maior expressão realista dessa seqüência, na qual um sol enorme e intenso aponta por trás da caatinga, clareando boa parte da tela e pouco deixando ver dos montes. Durando aproximadamente dezoito segundos, tempo de considerável desconforto para o espectador, essas cenas possuem a luz como seu elemento central e, para além de sua função de complemento, a iluminação vêm por auxiliar o cineasta na construção de uma coerência narrativa, uma vez que, indicando a chegada da seca, marca para o espectador o significado daquele brilho intenso, como também destaca o sofrimento vivenciado não só pelo vaqueiro e por sua família, mas por tantas famílias do nordeste brasileiro.

Ainda em busca por melhor expressar e assim denunciar a tamanha carência em que vive boa parte dos sertanejos, Nelson Pereira, sem criar facilidades para sua platéia, não vinculou o som à imagem simplesmente porque são associados na vida real, mas respeitou a idéia central da história de Graciliano Ramos e, estrategicamente, procurou incomodar os seus espectadores na medida em que apresentava uma situação de vida inusitada, com os recursos que lhe cabia e não, talvez como se esperasse, com falas e ações que não eram próprias daqueles personagens – como ocorreu em tantos longas-metragens, sobretudo os que trabalharam com o tema do Cangaço. Em *Vidas Secas*, Santos, como tantos outros intelectuais atuantes nos anos sessenta, colocou-se ao lado das massas e, para tanto, apostou numa apresentação em que som e imagem reforçaram-se mutuamente, exercendo cada um uma função específica.

Destarte, a utilização do som, no longa-metragem, não se sustenta nos diálogos, mas na caracterização de elementos, como o deslocamento do carro-de-boi, o barulho da chuva, o de utensílios que batem no baú de folhas, o das pisadas na folhagem seca, o taramelar do papagaio, o cantar do quinteto à entrada da cidade, do povo na igreja, entre outros. Por diversas vezes, essas características são apresentadas por meio do recurso *off* e enriquecem o jogo de montagem realizado pelo cineasta. Como exemplificam as cenas da festa na cidade, nas quais enquanto o diretor retrata, já de noite, o sofrimento de Fabiano – dentro da cadeia –, ele contrasta a aflição do vaqueiro com a alegre apresentação de um grupo musical, que homenageia as autoridades locais ao invés de tratar igualmente a todos os presentes. Tem-se, dessa forma, a utilização da canção como um contraponto entre a alegria dos participantes da festa e a agonia do preso surrado, que não participa dos festejos.

Aliado ao som, o monólogo vem, de certa forma, por substituir os parcos diálogos. Como exemplifica a seqüência a seguir:

SEQÜÊNCIA Nº 54 – CASA DO VAQUEIRO – (COZINHA) INTERIOR  
DIA

533. –

Fabiano está consertando a cama de varas. Sinhá vitória entra na cozinha, vai derramar água no reservatório e fala olhando para a banda de Fabiano.

SINHÁ VITÓRIA: \_ Nunca que vamos ter cama de gente.

534. –

Fabiano em primeiro plano, de frente para a câmara, e sinhá Vitória ao fundo. A mulher acende o cachimbo e dá nova investida.

SINHÁ VITÓRIA: \_ Era prá economizar... Hum! Hum! Já tinha comprado o couro, já tinha comprado a madeira.

Solta uma baforada e, notando a indiferença de Fabiano, que é propositada diz:

SINHÁ VITÓRIA: \_ dinheiro tinha, mais foi tudo embora com jogo e cachaça [...] (ROTEIRO..., 1970, p. 50).

Ainda criando e buscando meios estéticos que possibilitassem a transposição para o cinema de um livro quase sem diálogos, mas rico em descrição, o cineasta calçou a sua transposição num grande tratamento fotográfico<sup>75</sup>. E embora não tenha se prendido a uma mera descrição do livro, Nelson Pereira valorizou em seu filme o espaço descritivo, uma vez que “[...] *Vidas Secas* não pretende contar acontecimentos notáveis e complexos, ao contrário, constrói-se de fragmentos nos quais, mais do que a narração dos eventos, encontramos simplesmente sons, memórias esparsas e devaneios [...]” (BARROS, 1997, p. 157). Para tanto, o diretor utilizou, basicamente, alternância de três planos: o primeiro plano, o plano médio e o plano geral.

Através da utilização desses três tipos de plano – em montagens expressivas<sup>76</sup> –, bem como da angulação escolhida, Santos procurou descrever e selecionar para o seu espectador detalhes e situações que denunciassessem o mundo sertanejo. Assim, a seqüência em que o cineasta apresenta a ida à festa – na qual a família, trajada de forma diferente da habitual, passa pelas dificuldades de não estar acostumada àquele tipo de vestimenta – é um bom exemplo das escolhas que ele fez em sua busca por denunciar o papel de tantos Fabianos, sinhás Vitórias e meninos, mais velhos ou mais novos, na sociedade brasileira. Destarte, a gravata apertada o pescoço do vaqueiro, os sapatos não lhes permitem caminhar direito, o sol

<sup>75</sup> Em entrevista à Revista Manchete, Santos, ao falar do tratamento fotográfico, declarou: “‘Como a luminosidade [do sertão] é intensa, há sempre necessidade de se recorrer a filtros, e o resultado na tela, é de uma beleza espetacular: dá uma fotografia com nuvens, muito brilho, com relevo, muito parecida com a fotografia de Gabriel Figueiroa, é a caatinga que acaba se transformando num jardim; exótico, é verdade, mas num jardim. E é difícil fazer os personagens sofrerem naquela paisagem aparentemente bela’” (SANTOS, 20/11/65 apud SALEM, 1989, p. 163–164).

<sup>76</sup> Junção de planos que objetivam a produção de determinado efeito.

esquenta cada vez mais seus corpos dentro das novas roupas... Note-se, neste ponto, que a própria vestimenta é participante de uma função estética dramática, é uma contribuição para o efeito do conjunto artístico, bem como para a representação da também desconfortável – assim como as roupas –, posição social em que se encontra a família do vaqueiro. A câmera acompanha, descreve tudo através de *closes* e planos gerais, nos quais o espectador pode perceber desde o desconforto causado pelos trajes, até mesmo o próprio encantamento de alguns personagens, como os dois meninos, que pouco conheciam o ambiente religioso. Todos esses detalhes são apresentados ao espectador de forma descritiva, sem a utilização de palavras que indiquem qualquer sentimento.

Colocando-se, recorrentemente, como uma espécie de “narrador-imagem”, a objetiva não apresenta, como bem observou Dolores Papa, quaisquer possibilidades de explicações que vão para além das experiências dos personagens, já que a narração não se encarrega de saber mais do que eles. Exemplo desse comportamento do narrador são as seqüências em que o Menino Mais Velho vê e escuta, curioso – condição sugerida pela imagem –, sinhá Terta rezando sobre as costas de Fabiano que, machucado pelos golpes de facão, sentenciados pelo capitão, está sentado no pilão. Ao fim da reza, Fabiano sai de campo vestindo a camisa e deixa “[...] o menino sozinho, ainda maravilhado com as artes da velha. O garoto avança um pouco, a câmera panoramiza, para enquadrá-lo juntamente com sinhá Vitória, e sinhá Terta. A negra velha [...] despede-se e sai de casa” (ROTEIRO ..., 1970, p. 46). Daí por diante, algumas seqüências são dedicadas à descrição dos pensamentos do menino, bem como à explicitação, por parte de Santos, do mundo concreto vivido pelo garoto que, sem uma resposta palpável acerca do que era o inferno e após uma punição por sua curiosidade, vai para fora de casa tentar compreender ou achar elementos que exemplificassem o que era aquela palavra de significado ruim, pois “[...] todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da fazenda [...]” (RAMOS, G. 1981, p. 56). A câmera, que até então acompanhava o menino, coloca-se, a partir desse momento, como se fosse os próprios olhos deste e, na direção em que olha, a objetiva apresenta o que ele vê.

Levando-se em consideração que “[...] no latifúndio do sertão, a relação entre o vaqueiro e o patrão tem caráter mais distenso, admitindo o parentesco ou compadrio [e que] o encurtamento das distâncias sociais liga-se à diferenciação de cultura [...]” (RAMOS, C., 1979, p. 20), em *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos procurou, alegoricamente, indicar – para denunciar – características constituintes da sociedade coronelística. Embora a diegese do filme contribua, em grande medida, para a apresentação dos laços entre proprietários e sem

posses, algumas seqüências vêm por indicar a forma com que o cineasta representará essa relação.

Inicialmente, quando o fazendeiro chega à fazenda e encontra novos agregados, firme e seco, ele ordena a Fabiano que se retire de suas terras e se distancia, indo colocar o gado no curral. Terminado o assentamento do rebanho, o dono da fazenda retorna para onde está o vaqueiro e, novamente, manda-o embora. Fabiano, por sua vez, apresenta-se, na sua simplicidade, como um bom trabalhador, o qual deseja uma paga razoável, que será aceita pelo fazendeiro – “Fabiano não estará necessariamente empregado, sua condição é de agregado-parceleiro e os termos de sua contratação, traduzidos por um ‘pode ficar’, enunciam a concessão, que o deixa a mercê da boa vontade do dono das terras” (TOLENTINO, 2001, p. 154, destaque do autor).

Imóvel, a objetiva registra, descreve tudo de sua posição acima da cabeça do fazendeiro, que está de costas, em um plano médio, cujo centro apresenta o dono das terras – montado num cavalo ele está colocado numa posição superior a de seus pretensos empregados –, Fabiano, no canto esquerdo, e sinhá Vitória e os dois meninos espremidos no canto da tela. Encerrada com o sorriso de gratidão do vaqueiro, pelo trabalho conseguido, essa cena – principalmente pela marcação dos personagens – anuncia, desde já, a forma com que o cineasta apresentará a relação entre proprietários e sem posses: participantes de uma estrutura social fixa, cuja representação pode ser pensada a partir de um formato piramidal, no qual o patrão se encontra no topo, juntamente com as outras autoridades locais, e os trabalhadores localizam-se na base, restando o meio àqueles personagens que não se encaixam em nenhuma das duas categorias, como, por exemplo, o soldado, o padre, o fiscal da prefeitura e outros.

A seqüência de número vinte vem a ser uma alegoria da relação entre patrões e empregados. Correspondendo ao dia do acerto de contas pelo trabalho realizado por Fabiano, a referida seqüência pode ser considerada como uma das mais representativas desse relacionamento. Fabiano chega à cidade sentado em um carro-de-boi que, pequeno ao longe, vai aumentando na medida em que se aproxima da câmera, a qual estava parada e agora passa a segui-lo. O vaqueiro desce da carroça, coloca um saco branco nas costas e caminha em direção a uma casa. Enquanto este se aproxima da casa, ouve-se, em *off*, o som de um violino. Som que, no decorrer do plano, indicará o distanciamento cultural existente entre o empregado e o patrão, que, em clara oposição ao seu subordinado, possui acesso à cultura.

Em continuidade, a mesma seqüência ainda destacará a ignorância do vaqueiro frente à abstração da forma de pagamento, que comporta juros, algo desconhecido para o mundo concreto daquele sertanejo e de sua família, como apresenta a descrição da seqüência:

Fabiano caminha lentamente, por um corredor, até chegar ao aposento em que o dono das terras se encontra sentado, alimentando-se. Ao receber sua paga, que por ser pouca é fácil de contar, o vaqueiro pede desculpas e, submisso, dirige-se ao fazendeiro:

- \_ Me descurpe, mas tem de menos. [Diz Fabiano recontando o dinheiro]
- \_ Tá certo. [diz o dono das terras depois de recontar o dinheiro]
- \_ O que a mulher disse é mais, tem erro na conta.
- \_ A diferença é dos juros. Não lhe emprestei dinheiro todo esse ano? Tem erro não.
- \_ Eu não... Mas a mulher tem miolo, sabe fazê conta. Aqui tem de menos.
- \_ Sua paga está aí. Não tem mais nada pra receber.
- \_ Isso num tá certo. Sô nego não! [diz Fabiano num impulso de rebeldia]
- \_ Nego num tem nenhum aqui. Tá seu dinheiro. E se num quiser vai procurá emprego noutra lugar. Cabra insolente num trabalha comigo [diz, irritado, o patrão]
- [tentando redimir-se Fabiano recua] \_ Bem... bem... não é preciso barulho. Foi palavra à toa. Me descurpe... Foi culpa da mulhé, patrão. Eu não sei lê. A velha me disse: é tanto. Eu acreditei nela.
- \_ Está bem Fabiano. Vá trabalhar. [conclui o patrão dando a conversa por encerrada] (SANTOS, 1963, filme).

Sem possibilidades de reação, Fabiano reduz-se à sua simplicidade e falta de instrução e, submisso, vai embora. “É compreensível que Fabiano não entenda os juros de um ano de empréstimos. Sua inserção no mundo do trabalho ainda não se pauta por uma relação burguesa [...] essas idéias são parte de um *corpus* de pensamento do qual ele ainda está alijado” (TOLENTINO, 2001, p. 157, grifo do autor).

As cenas que fundem os contos *Cadeia* e *Festa* representam um dos momentos mais claros da forma com que Santos demarcará a estrutura social fixa de que os personagens de *Vidas Secas* são integrantes. Após pisar no pé de Fabiano e por isso ser xingado, o Soldado Amarelo conseguirá fazer com que o vaqueiro seja surrado, castigo imposto a meninos e, portanto, uma humilhação a um homem. A inferioridade de Fabiano será, desse modo, indicada no seu confronto com a condição de superioridade que o soldado se reserva. Contudo, a mesma superioridade do soldado também será reduzida, já no dia seguinte, frente à ordem do fazendeiro para que o vaqueiro seja solto. A alternância entre *plongés*<sup>77</sup> e *contre-plongés*<sup>78</sup> destacará a marcação de onde e com quem está o poder, como mostra a seqüência em que Fabiano, depois de surrado, está deitado no chão, gemendo. Seu rosto é enquadrado pela objetiva, num *plongé* que vem por destacar o esmagamento moral do vaqueiro, cujo rebaixamento ao nível do solo o transforma num joguete da fatalidade. Em oposição, tem-se,

<sup>77</sup> Tomada realizada de cima para baixo.

<sup>78</sup> “O *contre-plongé* (o sujeito é fotografado de baixo para cima, estando a objetiva abaixo do nível normal do olhar) dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação, de triunfo, pois engrandece os indivíduos e tende a enaltecê-los [...]” (MARTIN, 1963, p. 44).

na mesma seqüência, a cena em que, numa tomada de baixo para cima, a imagem do carcereiro é enaltecida, colocada acima da do vaqueiro, que está cada vez mais humilhado, reduzido à sua impossibilidade de se defender.

Através do episódio em que Fabiano toma contato com o bando de cangaceiros, Nelson Pereira indica que poucos caminhos restam ao vaqueiro, como mostra a seqüência de número quarenta e sete, na qual Fabiano e sua família se encontram com o bando de cangaceiros, que está parado a beira do riacho para os animais beberem água. Tecnicamente composta por *closes* e planos gerais, das pessoas e da paisagem que os cerca, a seqüência descreve, com bastante propriedade, a dúvida do vaqueiro em deixar a família ou partir com o bando, como exemplifica o trecho a seguir:

474. –

Surge a encruzilhada, onde começa o caminho da fazenda.

475 –

Fabiano Freia o animal, o rapaz chega junto dele e segura as rédeas.

[um dos cangaceiros diz: – “O patrão paga bem, quer ir mais nós?”]

Mas o vaqueiro não desmonta logo [hesita].

476. –

Fabiano, indeciso, olha para onde está a família.

477. –

Sinhá Vitória, os dois meninos e Baleia alinhados ao longe da estrada.

478. –

Fabiano olha para o rifle, em seguida para a frente das estradas onde o grupo de cangaceiros espera o companheiro. Fabiano olha para o rapaz.

479. –

Fabiano olhando para o rapaz, que está  $\frac{3}{4}$  de costas para a câmera. Entregue a arma e desmonta. O rapaz monta rapidamente e esporeia o animal, para alcançar os outros cangaceiros.

480. –

Fabiano, a primeiro plano, despede-se com o olhar de seu companheiro. Ao fundo a família está a sua espera.

481. –

O grupo do capitão retoma a caminhada (ROTEIRO ..., 1970, p. 44-45).

Parada, como se fosse o olhar do vaqueiro e de sua família, a câmera registra o distanciar do bando que, em escala, vai diminuindo na medida em que caminha para fora do quadro e indica a escolha do sertanejo. “Ainda que a época [de produção do filme] reclame o camponês revolucionário, o narrador se mantém fiel aos ‘fatos’. Em 1942, os Fabianos ainda não estavam organizados e naquele momento ainda acreditavam em governos [...]” (TOLENTINO, 2001, p. 167, destaque do autor), uma vez que ainda estavam presos ao sistema coronelista.

Os próprios episódios em que o filme se baseia se apresentam como ícones das relações sociais do Nordeste. Livro e filme, se superficialmente comparados, possuem, em linhas gerais, os mesmos capítulos, sem supressões ou mesmo acréscimos de partes. Contudo,

tendo-se em conta que, devido a sua estrutura, o livro já fora classificado como um romance desmontável, na película, Nelson Pereira aproveitar-se-á, com bastante propriedade, dessa estrutura móvel para dar coerência à narrativa fílmica. Desse modo, apenas os contos *Mudança* e *Fuga* – primeiro e último contos, respectivamente – são mantidos em sua colocação original, já as demais partes do livro estão dispostas na seguinte ordem: 2 – *O Menino Mais Novo*; 3 – *Fabiano*; 4 – *Inverno*; 5 – *Contas*; 6 – *Festa*; 7 – *Cadeia*; 8 – *O Menino Mais Velho*; 9 – *Sinhá Vitória*; 10 – *O mundo coberto de penas*; 11 – *O soldado amarelo*; 12 – *Baleia*<sup>79</sup>. A película é, tecnicamente, o que se pode chamar de um filme linear, pois apresenta um desfilar de imagens que se ligam sem grandes rupturas, que dão ao expectador a impressão de estar vendo unidades contínuas, embora um leitor mais atento de *Vidas Secas* possa perceber, no filme, o início e o fim de cada conto.

Para além do núcleo central do filme, composto por Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos, nota-se que as personagens secundárias estão colocadas, em *Vidas Secas*, de acordo com a interferência na vida do vaqueiro e de sua família e, em geral, são utilizadas, pelo cineasta, como ícones do atraso em que reside o sertão nordestino. Assim, a personagem do fazendeiro ganha, no filme, um papel relativamente maior que o do livro, representa aquele que possui acesso à cultura, bem como ao que há de melhor no sertão – como se pode notar na seqüência de número quarenta na qual a apresentação de um grupo popular é destinada aos principais líderes da região:

Vamos embora partir o boi meu nêgo.  
 Agora que vai sê dureza (vai boi).  
 E a turma do rio (vai boi)  
 é pra seu Zé Coutinho (vai boi).  
 Olho no coxão (vai boi)  
 é pra seu mané João (vai boi).  
 E pernil da alcatra (vai boi)  
 pra dona Zéfa Pirata (vai boi).  
 E o beiju do peito (vai boi)  
 é pra seu Luís, prefeito (vai boi) (SANTOS, 1963, filme).

O Soldado Amarelo e o fiscal da prefeitura são os representantes da lei, “são governo”, no pensamento de Fabiano, e, apesar do sertanejo não ter clara consciência do sistema em que está inserido, ele entende que não tem condições de se revoltar – ao menos que se insira num bando de cangaceiros, possibilidade dispensada em função da família – e, por isso, ele não questiona as ações do Soldado Amarelo e nem do fiscal da prefeitura. Contudo, cineasta engajado que é, Santos não perde a oportunidade de apresentar os dois personagens como representantes de um

<sup>79</sup> Comparar com a disposição dos contos na obra impressa de Graciliano Ramos: 1 – *Mudança*; 2 – *Fabiano*; 3 – *Cadeia*; 4 – *Sinhá Vitória*; 5 – *O Menino Mais Novo*; 6 – *O Menino Mais Velho*; 7 – *Inverno*; 8 – *Festa*; 9 – *Baleia*; 10 – *contas*; 11 – *O soldado amarelo*; 12 – *O mundo coberto de Penas*; 13 – *Fuga*.

governo discriminatório, que faz diferença entre os que governam, caso do fazendeiro, e discrimina aqueles que desconhecem seus próprios direitos, caso do vaqueiro e toda a sua família – para o espectador do filme, os representantes de milhões de nordestinos. O diretor destaca essa idéia, basicamente, em duas seqüências: 1 – nas cenas em que, desgostoso com a desistência de Fabiano do jogo, o Soldado Amarelo procura meios para castigá-lo. Apresentando, desse modo, a arbitrariedade da polícia; 2 – Na seqüência em que Fabiano tenta vender a carne de porco: enquanto o vaqueiro anda em direção a uma janela, que se abre com a sua aproximação, pode-se notar, no canto da tela, a presença do fiscal da prefeitura, descontraído, conversando com o Soldado Amarelo, que lhe mostrará, mais adiante, a ação do vaqueiro. Assim que Fabiano abre o saco, o fiscal, com autoridade, lhe pergunta:

FISCAL: Já tem a guia do imposto?

306. –

Fabiano não sabe responder [e coagido coloca a carne no saco e segue em frente, distanciando-se daquele que o questiona].

[...]

FISCAL: Pra vender, você tem que pagar imposto à prefeitura.

O soldado observa o vaqueiro [que procura por a carne a salvo, guardando-a no saco].

[...]

FISCAL: (eff) o porco é seu?

Fabiano faz que sim.

FISCAL: (eff) É pra vender?

Fabiano repete a expressão.

[...]

FISCAL: Então tem de pagar imposto.

E vai retirando o recibo. Fabiano leva o saco às costas e, resvalando junto à parede, desloca-se para o fundo do quadro, querendo escapar de mansinho.

FABIANO: Mas isto não é porco, não senhor...

310. –

Fiscal interrompe o movimento do recibo.

FABIANO: (eff) – Isto é pedaço de porco...

Fiscal perde a paciência.

FISCAL: Não interessa! Se vai vender, tem de pagar, **seu cabra safado.**

**Está me desacatando?**

311. –

Fabiano, de frente para a câmera, curvando-se submisso.

FABIANO: Me desculpe, seu moço. Pensei que podia dispor dos meus troços. Não sabia do imposto.

[...]

FABIANO: Não sabia que a prefeitura tinha uma parte do meu cevado. Mas como o senhor disse está acabado. Levo a carne prá casa; e dou para a família (Tem). Posso comer a carne? Posso ou não posso?

314. –

Fabiano de costas para a câmera e o fiscal de frente. **O funcionário bate o pé, agastado. O soldado amarelo põe as mãos na cintura, enchendo o peito, ameaçador** (ROTEIRO ..., 1970, p. 26 – 27, grifo nosso).



Mais uma vez o vaqueiro se curva diante das autoridades, daqueles que julga serem homens, diferentemente dele que é “um bicho”. Não é senhor de seu destino, apenas vive fisicamente e, como bem destacou Tolentino, tem a esperança em engordar como engordam os animais.

Diante da hierarquizada e distante<sup>80</sup> instituição eclesiástica, a rezadeira sinhá Terta representa mais uma das facetas do atraso nordestino, é uma alegoria da credence religiosa do sertão. Mais próximas do povo, já que vão de casa em casa, essas pessoas vêm por preencher a lacuna deixada pela Igreja, uma vez proporcionam aos mais simples, semelhantes a eles próprios, a esperança de que, através de rezas, seus pedidos possam ser atendidos – até mesmo a cura, como no caso de Fabiano, pode provir dessas petições e rezas. Numa terra em que cada um vende o que pode, a rezadeira também se torna um “profissional”, no ponto em que se sustenta a partir das doações ofertadas por aqueles a quem ajuda com as suas artes – que se pretendem uma intersecção entre o material e o sobrenatural – como mostra a cena em que depois de rezar sobre as costas do vaqueiro “[...] a negra velha recebe um punhado de farinha como pagamento, despede-se e sai da casa” (ROTEIRO ..., 1970, p. 46).

Embora tenha criado, para o filme, alguns personagens que não havia no livro, como, por exemplo, o do cangaceiro preso e de seu bando, Nelson Pereira não inseriu o personagem de seu Tomás da bolandeira, optou, como Graciliano Ramos, por apenas lembrá-lo nas falas de Fabiano e de sinhá Vitória. Marcando, dessa forma, a inexpressividade da quantidade de homens letrados no sertão, uma vez que a vida levada por tantos Fabianos e sinhás Vitórias só pode acabar matando aqueles que não se acostumam a ela. Com isso, Santos reforçava também a proposta de seu filme denunciando, de diversas formas, “[...] a dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos” (SANTOS, 1963, filme).

Com a chegada da seca, a família lança-se, mais uma vez, numa caminhada sem um destino certo. Seus passos são novamente embalados pelo ranger estridente de um carro-de-boi, que depois de marcar momentos específicos do filme, como, por exemplo, o ponto alto da seqüência referente à morte de Baleia, indica o reinício da vida cíclica da família sertaneja,

<sup>80</sup> Geograficamente localizado numa região central, o templo religioso é por si só distante da maior parte das famílias sertanejas, que, em geral, moram em fazendas e vão com pouca frequência ao centro. Este fato contribui grandemente para que a relação entre fiéis e clérigos seja marcada, principalmente, por momentos específicos: como festas e missas ou em situações de morte. Em busca de uma melhor apresentação dessa situação, Santos, destacou o estranhamento e até incômodo da família de Fabiano dentro do templo religioso. Assim, a objetiva registra e sugere a admiração dos meninos frente à grandiosidade e aos adereços do novo ambiente, dando ao espectador a impressão de que o recinto é desconhecido das duas criaturinhas. O próprio vaqueiro, desgostoso e incomodado com seus novos trajes, não consegue permanecer no templo, que por ocasião da festa está abarrotado de fiéis. Até mesmo sinhá Vitória demonstra seu estranhamento ao se assustar com o cantar do coro.

bem como de “milhões de brasileiros”. Assim, a família que, inicialmente, vem ao longe, enquanto se passam os créditos do filme, agora, na sua parte final, não é registrada de longe, mas vai para longe, recomeçando uma longa jornada, que também principia um novo ciclo.

Semelhantemente ao livro de Ramos e consoante às propostas do movimento cinemanovista, o filme *Vidas Secas* não possui uma conclusão, mas acaba, como bem observou o crítico Jean-Claude Bernardet, com uma expectativa, uma vez que destaca problemas que vão para além das soluções dos personagens e alcança a própria sociedade, cuja composição também é feita por aqueles que acompanham o desenrolar da história, na sala escura de projeção.

Todavia, se para o livro de Graciliano Ramos houve de certa forma, nos anos 30, um público letrado, já cativo da forma escrita, o mesmo não se pode dizer, na década de 60, quanto aos espectadores de Nelson Pereira dos Santos. A versão cinematográfica de *Vidas Secas* não fazia concessões, era, semelhantemente a alguns filmes do período, esteticamente engajada e elitizante. Segundo Bernardet, apesar de procurarem apresentar uma visão sobre o povo brasileiro, paradoxalmente, estes longas-metragens não eram vistos pelas camadas mais populares da sociedade e sim por uma elite intelectualizada. Explicitando, desse modo, a falta, no Brasil, de público largo para cinema nacional e, sobretudo, para as produções que se pretendiam obra de arte.

#### **2.4 A chegada dos retirantes de Nelson Pereira dos Santos**

Uma das primeiras apreciações acerca do quarto longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos sairia no meio da seção de crônicas futebolísticas de um periódico carioca<sup>81</sup>, de 18 de agosto de 1963. Intitulada *Eles já viram e já julgaram*, a matéria era uma espécie de chamariz para o filme, uma vez que trazia algumas opiniões – pró-filme – dos mais diversos profissionais do meio cultural, como atores, escritores, críticos e diretores, e era finalizada pela opinião de Heloísa Ramos, que dizia: “Se meu marido fôsse vivo, tenho certeza de que ele se emocionaria vendo este filme tirado do seu VIDAS SECAS” (RAMOS, H., 1963). A partir de opiniões como a da viúva de Graciliano Ramos, o texto incitava seus leitores a “ver e julgar” *Vidas Secas*, que em breve estaria nos cinemas do Rio de Janeiro.

---

<sup>81</sup> Documento retirado do acervo pessoal da professora Giselle Gubernicoff, a referida matéria não contém referências acerca do periódico de que foi extraída e nem o autor da matéria, porém, devido às informações que contém pode-se identificar que essa provém de um periódico carioca, publicado em 18 de agosto de 1963.

Estreando em 22 de agosto, na capital carioca, o filme seria exibido em sete cinemas: o Metro Passeio, o Metro Copacabana e o Metro Tijuca – os três da empresa norte-americana Metro Goldwyn Mayer – o Azteca, o Pax, o Ricamar e o Palácio. Todavia, a película permaneceu pouco tempo em cartaz, cerca de duas semanas, na informação do produtor Luiz Carlos Barreto, em depoimento à Helena Salem. Duas opiniões tentam esclarecer o porque do filme ter ficado tão pouco tempo nos cinemas do Rio de Janeiro: uma primeira, de Barreto, alega que *Vidas Secas* estava com “renda crescente”, mas que o boicote norte-americano ao cinema brasileiro impediu a permanência do filme<sup>82</sup>, e uma segunda, de Herbert Hichers, principal produtor do filme, o qual declarou, também em depoimento a Helena Salem, que:

“*Vidas Secas* foi muito badalado, muito aplaudido pelos críticos, todo apoio, só que não foi um filme de sucesso junto ao público”. Inclusive, diz Richers, ele “só se pagou porque recebeu um prêmio do Lacerda, que era governador do Estado e se entusiasmou muito com o filme”. (*Vidas Secas* custou 18 milhões de cruzeiros, cerca de 60 mil dólares, e o prêmio foi de 20 milhões [...]) (HICHERS apud SALÉM, 1987, p. 174 – 175, destaques do autor).

A versão de Hichers encontra sustentação na foto publicada pela *Revista Desfile*, de 8 de setembro de 1963, na qual pode-se perceber a pichação dos cartazes de *Vidas Secas*, com a frase “Todo mundo ri”. A revista ainda trazia, no corpo de seu texto, o seguinte esclarecimento e, de certa forma, nota de protesto:

Numa tentativa de desmoralização do cinema nacional, que apresentava uma ofensiva, lançando no Rio, ao mesmo tempo, *Vidas Secas*, *Seara Vermelha*, *Gimba e O Cabeleira*. Foram pichados os cartazes desses filmes – **principalmente o de *Vidas Secas*** – com a frase: “Todo mundo ri”. É costume, realmente, o público dado a chanchadas ir ver filme nacional para rir. Mas ninguém riu ao ver *Vidas Secas*. Os que não gostaram, muito poucos, se queixaram de seu “realismo” ou “monotonia”. **É que não suportavam ver tão bem apresentada a vida de 20 milhões de brasileiros** (NORDESTE ..., 1963, p. 13, grifo nosso).

<sup>82</sup> Idéia confirmada no texto de Ely Azeredo, de 28 de agosto de 1963, no qual o crítico declara: “Apesar da boa e às vezes ótima recepção que vem tendo por parte do público ‘Vidas Secas’ deverá deixar o cartaz de todo o circuito após as sessões de quarta-feira. **O circuito dos Cines Metro já se mostrou implacável em outros momentos de sucesso do cinema brasileiro e não parece capaz de mudar a essa altura**” (AZEREDO, 1963, grifo nosso). A matéria *Nordeste*, da *Revista Desfile*, de 08 de setembro de 1963, ainda acrescenta que o filme foi retirado de cartaz depois de uma semana, por motivos de programação.



**Foto – Cartazes de *Vidas Secas* pichados**

Fonte: NORDESTE: verdade na tela. Rio de Janeiro/São Paulo, **Desfile**, ano 1, n. 1, p. 13, set. 1963.

Por uma ou outra razão, o fato é que, em suma, a película de Nelson Pereira dos Santos não alcançou sucesso junto ao grande público. Mais de um mês depois de sua estréia no Rio de Janeiro, o filme foi lançado na capital paulista – em 26 de setembro de 1963, no Festival de Cinema Arte do Brasil, organizado pela Cinemateca Brasileira –, mas, apresentado como cinema de arte, não alcançou sucesso junto à maioria dos paulistanos.

Diversas foram as notas e os textos críticos publicados em periódicos, de grande e média tiragem, do eixo Rio-São Paulo acerca do quinto longa-metragem de Nelson Pereira. Dentre esses, pode-se destacar, no Rio de Janeiro, o *Correio da Manhã*, o *Diário da Noite*, o *Diário de Notícias*, o *Jornal de Letras*, o *Jornal do Brasil*, *O Jornal*, a *Tribuna da Imprensa*, a *Revista O Cruzeiro*, e, em São Paulo, o *Diário da Tarde*, a *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, a *Revista Desfile* e a *Revista Visão*.

Embora os textos críticos tenham sido publicados em maior volume na cidade do Rio de Janeiro, do que em São Paulo, suas características são semelhantes: ocupam, em geral, de duas a três colunas, com algumas variações de tamanho da letra, possuem, na maioria das vezes, pelo menos uma foto de alguma cena do filme – espécie de chamariz para a mensagem em que se insere – e trazem títulos conclusivos, como: “Talento e seriedade em ‘Vidas Secas’”, do crítico Novais Teixeira, do jornal *O Estado de São Paulo*, “‘Vidas Secas’ não faz concessões: mostra o Nordeste como ele é”, do periódico carioca *Diário da Noite* e

“Revelação que transcende os recursos documentários: ‘Vidas Secas’ (III)”, de Ely Azeredo, do jornal *Tribuna da Imprensa*.

Sete anos depois da boa recepção crítica de *Rio 40º*, vários críticos brasileiros vieram a enaltecer, dessa vez com maior intensidade, o novo trabalho do cineasta paulista. Nelson Pereira foi considerado – por aqueles que gostaram do seu trabalho, como também por quem não gostou – como um artesão, alguém que estava “[...] entre o profissional seguro de sua linguagem e o amadorista tentando alcançar o estilo desejado”, na opinião de Pedro Lima, de *O jornal* (25/08/63). Era um diretor a caminho de sua “maioridade autoral” e estava “na plenitude de sua capacidade criativa, no domínio de sua expressão artística” (REIS, 28/10/63), nas palavras do crítico do *Diário da Tarde*. José Lino Grunewald, do *Jornal de Letras*, ainda completava: “Para Nelson Pereira dos Santos registramos o legado em termos de cinema e cujo teor, já nessa altura, é respeitável – ainda mais quando se leva em conta o nosso subdesenvolvimento na indústria cinematográfica” (GRÜNEWALD, 11/63).

Filme “excepcional”, na classificação do jornal *Diário da Tarde* – 28/10/63 –, *Vidas Secas* foi avaliado como “o melhor filme já realizado no Brasil [...] um dos melhores exemplares do cinema nacional” (NORDESTE ..., 1963, p. 13). Segundo José Carlos de Oliveira, do *Jornal do Brasil*, nesse filme, “[...] a câmera com toda humildade se dedica a reconstituir, passo a passo, a existência de cinco pessoas [...]. Tudo é triste e pobre, brasileiromente triste” (OLIVEIRA, 26/08/63). É uma “obra social preocupada com uma realidade brasileira, que traz como primeira consequência a afirmação de um cinema liberto, genuinamente brasileiro, liberto das tendências que levam a explorar um folclore estilizado na busca do exótico, portanto da falsificação e da mistificação”(REIS, 28/10/63), de acordo com Moura Reis, do jornal *Diário da Tarde*.

O crítico Ely Azeredo, do periódico carioca *Tribuna da Imprensa*, foi um dos que mais se entusiasmou em escrever sobre *Vidas Secas*. Opositor de *Rio, Zona Norte*, seis anos antes, Azeredo escreveria, na coluna *Cinema*, quatro textos acerca do novo trabalho de Nelson Pereira. Em crítica de 25 de agosto de 1963, Ely Azeredo declarava ser um “[...] outro Nelson Pereira [...]” o autor de *Vidas Secas* e dizia: “[...] hoje, ele [Nelson Pereira] nos dá a maior expressão da humanidade brasileira no cinema, obra que um De Sica não se envergonharia de assinar”. Dois dias depois do primeiro texto, o crítico prossegue sua reflexão ao criticar, acidamente, o movimento cinemanovista, bem como os três primeiros filmes de Santos e, por fim, conclui seu texto declarando:

“Vidas Secas” não surgiu de um ato de criação estanque. Esse filme que o tempo talvez consagre como a primeira obra-prima do cinema brasileiro é um marco sem dúvida por sua súbita estatura comprovada pela possibilidade de paralelo com obras magnas do cinema universal como “ladrões de Bicicleta, de De Sica & Zavattini, e “Amor à Terra” (The Southerner) de Renoir (AZEREDO, 27/08/63, destaques do autor).

Em continuidade, o crítico discorre, no dia vinte e oito do mesmo mês, sobre a receptividade do filme junto ao público – texto em que destaca e lamenta a saída, em breve, da película. Por fim, Ely Azeredo, em 29 de agosto, estabelece uma proximidade entre as pessoas de Nelson Pereira e de Graciliano Ramos e finaliza sua seqüência de artigos, sobre *Vidas Secas*, elogiando a parceria fotográfica de Luiz Carlos Barreto e de José Rosa.

A fotografia foi um dos pontos favoráveis e constantes nas análises críticas sobre *Vidas Secas*, contudo, esse foi um dos pontos que fizeram com que o crítico do *Correio da Manhã*, Moniz Vianna, viesse a desgostar do novo trabalho de Nelson Pereira. Segundo Vianna:

Do romance de Graciliano Ramos, assistimos a uma adaptação fiel até a submissão [...] A submissão indica o respeito a uma obra importante, mas o respeito só se justifica até o ponto em que não interfere em prejuízo da expressão própria da arte receptora – senão o risco é análogo ao da contrafação, o fenômeno oposto, ou maior, por força de sua natural carga limitadora. A transcrição do romance, sem o equivalente visual das palavras do mestre, não basta; implica, em última análise, na honestidade sem imaginação, em tributo e não em transfiguração (VIANNA, 22/08/63).

Mais adiante o crítico ainda continua:

A homenagem funciona, o filme existe sem brilho, mais pelo reflexo de um bom romance [...]. Com **Vidas Secas**, Nelson Pereira dos Santos estaciona no nível do artesanato, não ousando ir mais longe. [...] O filme pára na última frase do livro. E é a arte de Graciliano, ríspida, cortante, na qual seria impossível acrescentar uma palavra sequer ou suprimir outra, que está ressoando ao apagar-se a tela, muito acima de um filme que temendo violá-la, acabou apenas retratando um de seus maiores romances. Um retrato, uma superfície lisa – como seria possível penetrar assim no drama do retirante e revolvê-lo até descobrir-lhe a essência? (VIANNA, 22/08/63, grifo do autor)<sup>83</sup>.

Embora os escritos contrários ao filme tenham sido minoria, o crítico do *Correio da Manhã* não foi o único a desgostar do filme de Nelson Pereira. Pedro Lima, de *O Jornal*, de 25 de agosto do mesmo ano, apontava as diversas falhas do longa-metragem: “A fotografia padece dos mesmos defeitos [...]. Tivesse Nelson Pereira dos Santos maior segurança no

<sup>83</sup> Em depoimento à Helena Salem, Moniz Vianna diz: “Eu não gosto da minha crítica ao *Vidas Secas*. Era dura. Talvez eu tenha sido até injusto com o Nelson, porque praticamente não elogiei os filmes dele. O Nelson foi sempre marcado pela seriedade de propósitos’. Durante anos, Moniz Vianna foi acusado de ‘inimigo do cinema brasileiro’, por suas críticas no *Correio da Manhã*” (VIANNA apud SALEM, 1987, p. 177).

cinema, e ele teria aproveitado mais os esforços de Luiz Carlos Barreto e José Rosa. [...] Muito bonita a morte da cachorra, mas ainda aí prejudicada pelo som e pela extensão”. Mas, por fim, Lima ainda validava o trabalho como um bom documentário. Já Carlos Heitor Cony, do *Correio da Manhã*, declarava, em sua coluna *Da arte de falar mal*, que não havia suportado o filme e que, por isso, saíra após os primeiros vinte minutos de sessão. E acrescenta: “Não elogiarei ‘Vidas Secas’. É tudo” (CONY, 03/09/63).

Sem grandes concessões estéticas, orgulho de seus realizadores, a película *Vidas Secas* foi bem acolhida também pela crítica internacional. O filme recebeu uma série de prêmios nacionais e internacionais e confirmou os escritos críticos que o destacavam, já no ano de seu lançamento, como uma obra-prima, bem como um possível marco para o cinema nacional. Desse modo, sustentado no discurso social de Graciliano Ramos, o quinto longa-metragem de Nelson Pereira tornou mais acessível o livro de Ramos a aqueles que, porventura, ainda não conheciam a obra literária, bem como fomentou e fomenta, até os dias de hoje, argumentos para todos aqueles que se propõem a refletir e dissertar sobre temas como a condição de existência de milhões de sertanejos, entre outros.

COM A LÍZIA CANAL DOS SANTOS E JOÃO GUSTAVO  
CARLOS VERGARA

EM

# Memórias do Cárcere

## CAPÍTULO 3

*Memórias de um país chamado Brasil*

"Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer".

Graciliano Ramos, 1953.

UMA HISTÓRIA DE AMOR À LIBERDADE

Um filme de OLIVACIANO RAMOS

Um filme de FULCINI FERREIRA DOS SANTOS



### 3.1 Cadeia

Faria um livro na prisão. Amarelo, papudo, faria um grande livro, que seria traduzido e circularia em muitos países. Escrevê-lo-ia a lápis, em papel de embrulho, nas margens de jornais velhos. O carcereiro me pediria explicações. Eu responderia: \_\_ “Isto é assim e assado”. Teria consideração, deixar-me-iam escrever o livro. Dormiria numa rede e viveria afastado dos outros presos.

(Graciliano Ramos, 2003).

Ironia da vida ou não, o triste pensamento que tanto angustiou o personagem Luís da Silva seria vivenciado por seu criador no mesmo ano de 1936<sup>84</sup>, época da prisão de Graciliano Ramos e da publicação do romance *Angústia*.

Nada sobrou das notas que o escritor redigiu no cárcere; elas se perderam nas transferências de prisão. Ficou apenas a promessa feita ao diretor suplente da Ilha Grande.

\_\_ Levo recordações excelentes, doutor. E hei de pagar um dia a hospitalidade que os senhores me deram.  
 \_\_ Pagar como? Exclamou a personagem.  
 \_\_ Contando lá fora o que existe na Ilha Grande.  
 \_\_ Contando?  
 \_\_ Sim, doutor, escrevendo. Ponho tudo isso no papel.  
 O diretor suplente recuou, esbugalhou os olhos e inquiriu carrancudo:  
 \_\_ O senhor é jornalista?  
 \_\_ Não senhor. Faço livros. Vou fazer um sobre a Colônia Correcional. Duzentas páginas, ou mais. Os senhores me deram assunto magnífico. Uma história curiosa, sem dúvida.  
 O médico enterrou-me os olhos duros, o rosto cortante cheio de sombras. Deu-me as costas e saiu resmungando:  
 \_\_ A culpa é desses cavalos que mandam para aqui gente que sabe escrever.  
 (RAMOS, G., 1979, v. 2, p. 150).

Após hesitar por aproximadamente dez anos<sup>85</sup>, Graciliano Ramos, que no final dos anos 40 já era um escritor maduro e conhecido nacional e internacionalmente, iniciou a escrita de suas reminiscências sobre os dez meses e dez dias em que esteve encarcerado durante o período do Estado Novo. E mesmo tendo consciência de que este seria um livro póstumo –

<sup>84</sup> A primeira edição de *Angústia* sairia pela José Olympio Editora, no ano de 1936, quando Ramos se encontrava preso na Colônia Correcional de Dois Rios, em Ilha Grande. De forma bastante pessoal, suas *Memórias* relatam a preocupação do escritor com a publicação desse livro, bem como sobre a festa de seu lançamento, que ocorrerá ainda no presídio.

<sup>85</sup> Segundo a viúva do escritor, Graciliano chegou a escrever, em 1945, três capítulos de suas memórias. No entanto, “[...] ele não estava certo das soluções a utilizar no livro, e a leitura desse primeiro esforço não lhe trouxe nenhum entusiasmo [...]” (SCHILD, 15/06/84). Em face de sua hesitação, Clara Ramos destaca que são os amigos e antigos companheiros de prisão que estimulam e cobram a escrita do livro. “O velho Graça ia protelando, afirmando com humor não restar tempo para realizar a obra. Sua elaboração custosa irá arrastar-se por longo período de sonolência. Embora não se altere a quantia que mensalmente o escritor recebe da editora, ele entrega a José Olympio apenas dois, às vezes um capítulo por mês. Heloísa procura tirar mestre Graça da madorna, com ele firmando o pacto de trezentas palavras diárias, pelo qual o marido se compromete a cumprir o limite mínimo estabelecido. Nos dias de moleza, porém, o pactuante inclui na contagem o artigo, a preposição, o semantema que se combina com o outro vocábulo na palavra composta, o ponto, a vírgula, o travessão (RAMOS, C., 1979, p. 180–181).

como já observou Ricardo Ramos, filho do literato e também escritor –, Graciliano, que naquela época já se encontrava doente, empenhou-se na tessitura dessa obra resultada de um trabalho lento, porém contínuo.

Inicialmente intitulado *Cadeia, Memórias do Cárcere* era um livro já encomendado pelo editor José Olympio, o qual pagava mensalmente ao escritor pelas partes que este escrevia e depositava no cofre da José Olympio Editora. A obra dividir-se-ia em quatro tomos: um primeiro “[...] concluído um ano depois de iniciado, a 28 de maio de 1947; o segundo volume, começado no dia seguinte [e concluído] a 12 de setembro de 1948; o terceiro, iniciado três dias depois, [...], estender-se-ia até 6 de abril de 1950” (RAMOS, C. 1987, p. 181). Acerca do quarto tomo, Clara Ramos ainda esclarece que este foi principiado no mesmo seis de abril, contudo, seria deixado de lado em primeiro de setembro de 1951, quando o desânimo e a doença conturbaram a vida do escritor.

Ao não encontrar no mundo do romance todos os recursos que procurava, Graciliano Ramos, almejou, segundo Antonio Candido, uma introspecção memorialística. Passou, sem qualquer subterfúgio da escrita ficcional para uma escrita calcada na experiência ou, se preferir, da ficção para o gênero testemunhal. Acerca dessa mudança, Candido acrescenta:

Graciliano Ramos, porém, extravasou os limites do gênero [ficcional] e, cada vez mais preocupado pelas situações humanas, substituiu-se ele próprio aos personagens e resolveu, decididamente, elaborar-se como tal em *Infância*, aproveitando os aspectos facilmente romanceáveis que há nos arcanos da memória infantil. A seguir, dando um passo a mais, rompeu amarras com a ficção ao registrar a experiência de adulto, e realizou-se nas *Memórias* com maestria equivalente à dos livros anteriores (CANDIDO, 1992, p. 66, grifo do autor).

Com uma escrita que alterna tons de ironia, autocrítica e, por vezes, se mostra até sentimental, suas reminiscências, acerca dos eventos de 1936, são o resultado de um processo de descoberta do próximo como também de si próprio. Nessa obra, o romancista confronta, a todo o momento, aquilo que considera ser a sua mentalidade burguesa, ou os valores burgueses<sup>86</sup> que acredita ter adquirido ao longo de sua vida, como também o agir e o pensar daqueles que dividiam o cárcere com ele. Observa indivíduos de várias classes e profissões e

---

<sup>86</sup> Se inicialmente os medievalistas utilizavam o termo burguês para designar o habitante do burgo, o qual gozava de certos privilégios, esta designação somar-se-á, já nos anos 30, a todo um vocabulário das esquerdas, que a utilizavam para definir o indivíduo pertencente às classes médias, cujo trabalho não era manual e que desfrutava de uma situação social economicamente confortável. Pejorativamente, o termo também seria utilizado para se referir ao indivíduo que, por excessivos interesses materiais, não possuía grandeza e nem abertura de espírito. Para Graciliano Ramos, o burguês é o homem que “[...] desperdiça a vida sem saber por quê, que não tem ideais. É um simples explorador feroz, egoísta e cruel, desconfiado de todos. Um homem submetido a uma miséria existencial. Um homem que só concebe as relações sociais como relações de apropriação, apossando-se de terras, homens e mulheres” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 239).

procura localizar o lugar em que esses se encontram nas “[...] bainhas em que a sociedade os prendeu” (RAMOS, 1979, v. 1, p. 35).

Falecendo em 20 de março de 1953, o literato deixa inacabado o registro de suas memórias carcerárias, faltava uma última parte que trataria do momento em que ele foi solto, como também uma revisão final. Diante dessa situação, Ricardo Ramos, seu filho mais novo, escreve um posfácio à obra, no qual trata das idéias que seu pai trabalharia no último capítulo.

Ao se cogitar a publicação do livro, os dirigentes do Partido Comunista brasileiro solicitaram uma cópia para exame e, desgostosos com o que leram, vetaram a publicação da obra<sup>87</sup>. Mas sua família, ignorando o veto partidário, publicou as *Memórias* em fins de 1953, pela José Olympio Editora.

No que tange ao lançamento do livro, Clara Ramos destaca que este agregar-se-ia às denúncias e ao tumulto causado pela campanha encabeçada por Carlos Lacerda, na *Tribuna da Imprensa* e na *Rádio Globo*, contra o presidente da República – que se suicidaria ainda em agosto de 1954 –, pois, para além das memórias de um escritor de renome, o livro foi considerado por muitos como uma “autopsia do período morto”. E desse modo tinha muito a contribuir. Como expressa o depoimento do contista Austragésilo de Athayde:

“As *Memórias* são indispensáveis ao exato conhecimento de uma época vivida por todos nós. Também parei nos cárceres da ditadura e senti o horror das suas humilhações. Posso depor pela fidelidade da narrativa de Graciliano, o mais veraz de nossos escritores. Os métodos infames do sistema penitenciário brasileiro, vizinhos da Idade Média, foram descritos com a força de um estilo dos mais polidos e nobres e com a mais perfeita isenção e espírito de justiça” (ATHAYDE apud RAMOS, C., 1987, p. 252).

Obra referencial da literatura brasileira, *Memórias do Cárcere* é o resultado do trabalho de um escritor que, com muita propriedade e conhecimento de sua técnica, deixou de lado julgamentos vãos e fez de suas duras reminiscências carcerárias um trabalho singular, registro de suas amadurecidas e últimas impressões acerca de um período da história brasileira marcado por perseguições, prisões, torturas e humilhações dentro do sistema carcerário. Além

---

<sup>87</sup> Acerca da atitude tomada pelo Partido Comunista, o historiador Jacob Gorender destaca que, a partir de 1950, a direção do PCB se arrogará “[...] o direito de censura prévia da produção literária dos militantes intelectuais. Como se sabe, os escritores submetiam-se obrigatoriamente à censura prévia na Extinta União Soviética e nos demais países do Leste Europeu. Nos anos cinquenta, exercia a função de censor-mor Diógenes de Arruda, segundo personagem na hierarquia dirigente, stalinista distinguido por insolente ignorância. Com Arruda e seus acólitos é que Graciliano irá defrontar-se nos últimos anos de vida” (GORENDER, 1995, p. 324). Gorender ainda destaca que a recusa do PCB às *Memórias do Cárcere* se dará devido à “[...] ausência completa de hagiografia. Os personagens não são mencionados com pseudônimos, mas recebem os nomes verdadeiros e ninguém é apresentado como santo, destituído de defeitos ou imune às fraquezas e tentações. O autor escreve sobre a bravura dos bravos e atribui coragem aos corajosos. Porém todos são seres com virtudes e defeitos, figuras que não ultrapassam a condição do gênero humano [...]. Numa época em que a exaltação hiperbólica estava na moda, o tratamento sóbrio ou mesmo irreverente dado a personagens conhecidos não poderia deixar de irritar os dirigentes do partido” (GORENDER, 1995, p. 326).

disso, as importantes reflexões desenvolvidas por Ramos ultrapassaram a simples referência aos já passados anos 30 e nutriram, mais de três décadas depois, a leitura que o já reconhecido cineasta Nelson Pereira dos Santos propôs acerca da sociedade brasileira dos últimos tempos.

### 3.2 Será que dessa vez o *Memórias* sai do papel?

Se desde o final dos anos 70 a situação política do Brasil já permitia<sup>88</sup>, minimamente, a abordagem de temas como o da prisão e o mercado brasileiro, assim como as produções nacionais, se encontravam aquecidos – em face de medidas adotadas pela Embrafilme e pelo Concine, como a co-produção e a obrigatoriedade de exibição e copiagem –, as mesmas condições, no que tange à questão econômica, sobretudo, não vigorariam até o ano de 1983, época, finalmente, das filmagens de *Memórias do Cárcere*. Vinte anos após a bem sucedida experiência com a adaptação cinematográfica de *Vidas Secas*, o paulista Nelson Pereira dos Santos, já um diretor consagrado no cenário nacional e internacional, recorria, mais uma vez, ao discurso social de Graciliano Ramos e levava para as telas de cinema o último livro escrito pelo literato alagoano.

Como bem se sabe, em inícios dos anos 80, o Brasil passava por uma espécie de desaceleração econômica, que afetaria também o mercado do entretenimento. Foi um período em que o cinema viveu uma grande redução de público.

O mercado total no país sofre retração no período de 1979-1985, crise que atingiu tanto o cinema nacional, quanto o cinema estrangeiro. É elevado o número de salas que desaparecem, principalmente no interior, onde os índices registram mais de 50% de diminuição. Era o cinema brasileiro enfrentando, mais uma vez, sérias dificuldades. O país passava por pressões políticas que propiciaram o fim do regime militar. Com isso houve o afrouxamento da censura, a economia declinava após o “boom” do decantado “milagre brasileiro”, e o cinema encontrava-se tradicionalmente marcado pelo erotismo (CALDAS; MONTORO, 2006, p. 121).

<sup>88</sup> Ao refletir acerca das produções e escolhas apresentadas nas obras de vários cineastas nos primeiros anos do decênio de 1980, Luiz Carlos Borges destaca o distanciamento existente entre as perspectivas adotadas por muitos integrantes do meio cultural nos “desbravadores e heróicos anos 60” – quando boa parte da intelectualidade considerada de esquerda colocou sua obra como um instrumento de transformações sociais e acreditava que possuía a “missão de ajudar na determinação dos destinos políticos do país” – e este momento de abertura, no qual o “artista vai recuperando a sua liberdade de expressão, ao mesmo tempo em que dele já não se cobram, pelo menos com a insistência e a exclusividade de antes, os conteúdos e mensagens de cunho explicitamente político, – pode o cinema voltar-se para um amplo leque de possibilidades. Não faltam, assim, obras de reflexão política, sempre tributárias daquela tendência primordial voltada para a marginalidade” (BORGES, L. 1983, p. 59-60), caso, por exemplo, de filmes como *Eles não usam black tie* (1981), *Pixote* (1981), *Rio Babilônia* (1982) e *Pra frente, Brasil* (1983), entre outros.

Diante desta situação crítica do mercado cinematográfico brasileiro, o décimo quarto longa-metragem de Nelson Pereira, um desejo de longa data<sup>89</sup>, seria considerado como um dos filmes mais caros do período em questão. Época que, diferentemente dos outros dois decênios que a precederam, não apresentaria, coletivamente, nenhum “[...] espasmo criador e nem grandes novidades. [...] Excluído o filme pornô, não se produz mais do que metade dos filmes realizados nos anos 70. Contudo, proporcionalmente à essa produção, é expressivo o número de filmes de bom nível, conquanto quase só no drama [...]” (BILHARINHO, 1997, p. 129).

E é em meio às instabilidades do meio cinematográfico brasileiro que Nelson Pereira, captando recursos através de uma parceria entre o produtor Luís Carlos Barreto, a Regina Filmes – sua própria empresa – e a estatal Embrafilme, filma *Memórias do Cárcere*, um dos poucos filmes de “bom nível” destacados por Bilharinho, ou, como bem observou Ortiz Ramos, “[...] a mais lúcida e bem estruturada construção estética, num momento de maior liberdade para a circulação de idéias políticas no cinema” (RAMOS, J., 1987, p. 445).

Em face desta nova incursão de Santos por outro texto de Graciliano Ramos com claro ponto de vista analítico de denúncia social e política, procurar-se-á, através da análise da película *Memórias do Cárcere*, compreender como o cineasta modificou suas concepções fílmicas, bem como a sua forma de se dirigir ao público.

Iniciando suas modificações funcionais para a adaptar a obra impressa, que tem mais de seiscentas páginas, Santos levou “[...] cerca de dois anos: enumerou e catalogou os personagens com as suas características físicas e psicológicas num fichário, resumiu os principais episódios de cada capítulo [...]. Chegou a fazer três tratamentos no roteiro [...]” (SALEM, 1987, p. 339), enfim, fez um grande e cuidadoso trabalho de síntese, cujos objetivos visavam não apenas o encaixe em certos padrões da narrativa fílmica, mas também a captura do estilo seco e conciso do texto graciliânico, cujas singularidades são a precisão das palavras e a economia da frase.

Esse medo de encher lingüiça é um dos motivos da [eminência de Ramos], de escritor que só dizia o essencial e, quanto ao resto, preferia o silêncio. O silêncio devia ser para ele uma espécie de obsessão, tanto assim que quando corrigia ou retocava seus textos nunca aumentava, só cortava, cortava sempre, numa espécie de fascinação abissal pelo nada – o nada do qual extraíra a sua matéria, isto é, as palavras que inventam as coisas, e ao qual parecia querer voltar nessa correção-destruição de quem nunca estava satisfeito (CANDIDO, 1992, p. 102 – 103).

<sup>89</sup> Como já é sabido, Nelson Pereira tentou adaptar *Memórias do Cárcere* em 1963, logo após o término de *Vidas Secas*, e em 1981. Mas é levado a adiar seus planos quando, inicialmente, delineia-se no Brasil uma nova fase política, propiciada pelos eventos de 1964, e, posteriormente, pela falta de recursos, uma vez que os produtores Dora e Luís Carlos Villas Boas desistem da produção do longa-metragem.

Nessa película, o diretor realizaria algumas mudanças em suas estratégias técnicas, as quais diferenciaram *Memórias* dos outros filmes já realizados, por ele, até então. Dentre essas mudanças, pode-se destacar, por exemplo, o acompanhar do roteiro sem maiores improvisações<sup>90</sup>, trabalhar com um elenco composto, em sua maioria, por profissionais e fazer questão de treinar a figuração, que girava em torno de setecentas pessoas – algumas das quais estiveram presas, juntamente com Ramos, na Casa de Correção do Rio. No que tange à utilização, exclusiva, de atores profissionais, o cineasta ainda observaria em entrevista de 1984: “[...] desta vez não fiz como em meus outros filmes, eu quis somente profissionais. Porque agora já temos um elenco bom à disposição, e essa é uma contribuição dada pela novela, que é um permanente exercício da arte de interpretar” (SANTOS, 1984 apud PEREIRA, E., 1984, p. 14).

Rapidamente, como uma espécie de resposta a toda a preparação e cuidado do diretor para com o filme, o profissionalismo e empenho do ator Carlos Vereza se destacaria em meio ao trabalho dos vários profissionais reunidos por Santos na construção de seu filme. Para “viver” nas telas o escritor alagoano, Vereza, ainda sem muita experiência em cinema<sup>91</sup>, passou a fumar três maços de cigarros por dia, leu toda a obra de Ramos e conversou longamente com familiares e amigos do escritor, numa busca por compreender e se aproximar do modo de ser e pensar do literato. Estratégia essa que, bem sucedida, lhe renderia um desenvolto conselho da viúva do escritor: “Olhe, não fique tão parecido com o Graça porque correrá o risco de eu me apaixonar por você” (RAMOS, H. apud BONFIM, 24/07/83, p. 7).

E embora a película não se orientasse pela via do documentarismo de época – não se comprometendo, portanto, com datas, fatos ou personagens históricos –, a própria personalidade e características físicas do escritor interessariam a Santos para a composição da personagem de Graciliano que, psicologicamente, era um homem de temperamento rude, agreste e “seco como um tronco do nordeste”, como atestam vários de seus conhecidos. Fisicamente, Ramos era um indivíduo, branco, magro, de estatura mediana, meio calvo, feições vincadas e ar cansado. Segundo Clara Ramos, não se pode dizer que era do tipo apumado, porque de fato se encolhia e lentamente arrastava uma perna, comprometida por uma operação. Todavia era um homem elegante, fumante compulsivo e metódico, que

<sup>90</sup> Fato que faz lembrar as filmagens de *Fome de amor* (1968), para as quais o cineasta reescreveu o roteiro enquanto filmava a película.

<sup>91</sup> Quando conseguiu o papel de protagonista em *Memórias do Cárcere*, o carioca Carlos Vereza, apesar de seus vinte e quatro anos de carreira como ator, não possuía muita experiência em cinema. Iniciara sua carreira com Oduvaldo Viana Filho no CPC, realizara alguns trabalhos em televisão e participara de alguns filmes como *Bravo guerreiro* (1969), *Aleluia Gretchen* (1976) e *Vítimas do prazer* (1977).

detestava rádio, telefones e campanhas<sup>92</sup>, características as quais foram bastante exploradas pelo diretor e apresentam-se de forma exemplar na representação do ator.

O profissionalismo de Vereza não se resumiria apenas à recriação aproximada do jeito de ser de Graciliano, mas o ator, em consonância com o definir de seu personagem, ainda emagreceria cerca de onze quilos, chegando a, na época das filmagens das cenas da Colônia Correccional – onde o literato se apresenta bastante debilitado –, gravar com um médico e a bolsa de soro ao lado. Ao falar das caracterizações dos personagens, Heloísa Ramos,

“[...] incapaz de selecionar as cenas que mais lhe tocaram, cita ‘a forma de olhar de Vereza, o seu modo de curvar os ombros, aquela impressão de que se abstraía da realidade para tentar superá-la’, por exemplo. Ou Glória Pires, com as mesmas covinhas que ela mesma tinha naquela idade” (RAMOS, H. apud SCHILD, 15/06/84).

Realizado numa época em que, segundo Thomas Skidmore, a economia brasileira causava graves preocupações, devido aos elevados índices inflacionários, os quais também afetaram o mercado do entretenimento, *Memórias do Cárcere* foi realizado num clima de super produção<sup>93</sup>, sem muito dinheiro para tanto – algo comum na carreira do cineasta. Assim, o filme

[...] teve algumas tomadas em Maceió, sendo rodado depois numa estação de bonde desativada em Campo Grande (no Rio, onde se construíram os cenários do pavilhão dos primários e do porão do navio), num sítio também em Campo Grande (a Colônia Correccional) e na própria Ilha Grande, ao longo de pouco mais de quatro meses. As filmagens ocorreram na mesma ordem do filme [...] e, de novo, o núcleo passou a morar junto [ação recorrente na carreira do diretor] (SALEM, 1987, p. 340).

Nesse trabalho, embora Santos mantenha a idéia principal do livro, quando preciso, ele procura meios para expressar sua idéia sem se prender, necessariamente, à forma com que os eventos são narrados na obra impressa. Exemplo dessa maior liberdade é a última seqüência

<sup>92</sup> Em texto intitulado “Auto-retrato aos 56 anos” e publicado no periódico carioca *Jornal do Brasil*, em junho de 1984, o auto-retrato do escritor alagoano é definido da seguinte maneira: “Nasceu em 1892, em Quebrângulo, Alagoas; casado duas vezes, tem sete filhos; altura, 1,75; sapato, nº 41; colarinho, nº 39; prefere não andar; não gosta de vizinhos; detesta rádio, telefone e campanhas; tem horror às pessoas que falam alto; usa óculos; meio calvo; não tem preferência por nenhuma comida; não gosta de frutas, nem de doces; sua leitura predileta: a Bíblia; escreveu *Caetés* com 34 anos de idade; não dá preferência a nenhum de seus livros publicados; gosta de beber aguardente; é ateu; é indiferente à Academia; odeia a burguesia; adora crianças; romancistas brasileiros que mais lhe agradam: Manoel Antonio de Almeida; Machado de Assis, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queirós; gostava de palavras escritas e faladas; deseja a morte do capitalismo; escreveu seus livros pela manhã; fuma cigarros Selma (três maços por dia); é inspetor de ensino, trabalha no **Correio da Manhã**; apesar de o acharem pessimista, discorda de tudo, só tem cinco ternos de roupa, estragados; refaz seus romances várias vezes, esteve preso duas vezes; é-lhe indiferente estar preso ou solto; escreve à mão; seus maiores amigos: Capitão Lobo, Cubano, José Lins do Rego e José Olympio; tem poucas dívidas; quando prefeito de uma cidade do interior, soltava os presos para construir estradas; espera morrer com 57 anos – morreu com 60 anos” (SCHILD, 15/06/1984, grifos do autor).

<sup>93</sup> Controversas são as informações – lançadas em periódicos, principalmente – que tratam do custo total de *Memórias do Cárcere*. Os valores vão de 550 mil dólares, na informação de Helena Salem, até um milhão de dólares, de acordo com o jornal *Folha de São Paulo*.

da película, na qual o escritor, finalmente, deixa a Colônia Correccional de Ilha Grande, no Rio de Janeiro. Na falta de uma conclusão para o livro, ocasionada pelo falecimento de Ramos, o cineasta cria um final para o seu filme: liberta o literato que, sem concluir as suas memórias, deixara-se encarcerado. Nessa seqüência, Nelson Pereira apresenta um Graciliano bastante magro e debilitado pelas péssimas condições carcerárias, que, mancando de uma perna, caminha sob o olhar contente dos colegas da Colônia. Mais adiante, ao som da *Marcha Solemne Brasileira*, ele caminha aliviado – sentimento sugerido ao expectador pelo esboço de um sorriso – para a liberdade, que é marcada pelo arremessar do seu chapéu para cima. Por intermédio de um jogo de montagem, o chapéu de palha transformar-se-á, ao longe, numa gaivota que voará livre, próxima a um navio em alto-mar. “A imagem é congelada e sobre ela ressoam pela última vez os acordes [mais intensos] da ‘Marcha Solemne Brasileira’ (para piano, orquestra e canhão) que o americano Louis Moureau Gottschalk (1829 – 1869) compôs inspirado em nosso Hino Nacional” (AUGUSTO, 1984, p. 46, destaques do autor).

Essa mesma seqüência também é exemplo de algumas alterações que Santos, em função da narrativa fílmica, realizou na ordem dos acontecimentos narrados no livro. Apesar de o diretor ter procurado filmar na mesma ordem com que Ramos conta os eventos de 1936, ele modifica a ordem do texto nessas cenas, uma vez que, na película, o literato sai da Ilha Grande para a liberdade, e aí o filme se encerra. No livro, o escritor ainda não estará livre, mas voltará para a Casa de Correção, no Rio de Janeiro.

Respeitando as convenções sobre a duração de um filme e mesmo por razões econômicas, o cineasta – sem comprometer a estrutura da história contada por Ramos – realizou algumas sínteses na construção de seu roteiro, como, por exemplo, a redução dos cerca de trezentos personagens da obra em aproximadamente cem e a fusão de várias personalidades em alguns desses. Como explicita a informação do próprio diretor: “Vinte capitães, então, para cada um a gente tinha uma informaçãozinha. Agora, era possível fazer só dois daqueles vinte. Uma psicologia muito próxima” (SANTOS apud MOSTRA ..., 1999, p. 78).

Em razão do seu não envolvimento com os acontecimentos de 1935/36, Nelson Pereira declararia, em 1983, sentir-se mais livre para fazer o longa-metragem do que o próprio Ramos quando escreveu o livro. E em face deste sentimento de liberdade o cineasta procurou garantir para seu filme um caráter ficcional, numa busca por evitar o “documentarismo de época”, e não manteve um compromisso biográfico para com as pessoas apresentadas na obra impressa. Poucos foram os personagens que conservaram os seus nomes de batismo: Heloísa e Graciliano Ramos, dr. Sobral, Cubano, capitão Lobo, Olga Benário, Luís Carlos Prestes e Getúlio Vargas, por exemplo. Segundo o diretor, “[...] os nomes que ficaram foram aqueles que



ficaram para a história. [...] Com os demais a gente podia ter um personagem mais significativo para cada categoria de gente da prisão” (SANTOS apud MOSTRA ..., 1999, p. 78).

Ainda realizando modificações funcionais, Nelson Pereira, que continuava com um elenco numeroso – apesar de já ter reduzido a quantidade de personagens da obra literária –, procurou representar a diversidade carcerária através do registro de uma infinidade de rostos que, anônimos, não teriam em nenhum momento as suas histórias contadas, mas que no seu anonimato contribuíam para o destaque das agruras carcerárias. No registrar desses desconhecidos, Santos deu certo destaque a alguns personagens que, embora também não tenham suas histórias apresentadas, não passam despercebidos pelo espectador. É por intermédio da imagem desses personagens que a platéia se familiariza com os novos cenários apresentados, caso, por exemplo, de Mário Pinto, de quem não se sabe nada, além do que é apresentado na tela – não há uma conversa, uma lembrança, nada que se refira a antes de sua entrada no cárcere –, e do anarquista português, de quem não se sabe nem mesmo o nome. Aparecendo no Manaus, caso de Pinto, e, posteriormente, na Colônia Correcional, eles proporcionam ao espectador alguma familiaridade com o novo ambiente e seus personagens – já que quase todos são desconhecidos – e contribuem, no seu quase anonimato, para com a representação da diversidade carcerária que o filme procura apresentar, a qual é enfatizada nas várias cenas em que a objetiva de Santos registra os rostos de vários prisioneiros, nas diversas listas de chamada, realizadas no Pavilhão dos Primários e nos números de identificação dos presos na Ilha Grande. Tem-se aí uma diversidade de vidas e testemunhos, mesmo que na maioria das vezes anônimos, e uma preocupação do cineasta na transição de um ambiente para o outro. Pois, se a estrutura literária comporta a apresentação, em grande quantidade, de novos ambientes – sem grandes preocupações em preparar o leitor para esse tipo de mudança –, o mesmo não se dá com a forma fílmica que, na transformação de texto em imagem, necessita de um maior cuidado na passagem de um ambiente para o outro, uma vez que o espectador pode vir a se confundir com este tipo de mudança, chegando a perder o interesse pelos fatos narrados ou não compreender o seu sentido.

Em continuidade, o diretor, preocupando-se com a caracterização de seus personagens, traz para o grande ecrã homens que, oriundos dos mais diversos setores da sociedade, reproduzem na sociedade carcerária as posições que ocupavam fora da prisão, uma vez que, segundo Dutra, “[...] o lugar social de origem dos personagens define o perfil de cada um”. Assim,

[...] enquanto em algumas celas se jogam carteadado ou xadrez, noutras se dão lições de teoria marxista, em outro lugar os militares praticam ginástica, enquanto Graciliano, sozinho, anota e lê. Nessa mesma linha podem ser lidas as diferenças sugeridas entre os aliancistas de colarinho branco, como o

chefe da Aliança de Alagoas e seu subserviente contínuo negro; entre os robustos cadetes da Escola de Aviação e os populares nordestinos como Soares e Mário Pinto, interpretados por Jofre Soares e José Dumont. Na Ilha Grande, onde entram em cena delinquentes e demais marginais, é expressivo um diálogo, em perfeita fidelidade ao texto escrito, entre dois detentos supostamente em igualdade de posições, e o espanto de um deles à revelação do outro, através da pergunta: “\_\_ Tu travaia?” “\_\_ Sim, sou padeiro”. Responde o que perguntou: “Fala mais comigo não”. Diz categoricamente pondo fim à amizade, reafirmando, na falta de um lugar político, o lugar social que ele traz consigo, já introjetado (DUTRA, 2001, p. 158, destaques do autor).

Também preso nessa rede social, Graciliano Ramos se distingue dos outros presos através do que Ismail Xavier definiu, com bastante propriedade, como a marca da cultura. Diferentemente do povo, que está ao seu redor, o escritor é constantemente registrado na composição de seu ofício – ele escreve, corrige, lê, relê... uma, duas, três... quantas vezes forem necessárias. A escrita é o seu elo com o povo, como também a sua separação, já que ele “olha” o povo, mas não será lido por este. Na Ilha Grande, Nelson Pereira apresenta esse elo, que a escrita constitui entre o intelectual e o homem simples do povo, ao mostrar, por exemplo, a seqüência em que Cubano passa a apresentar ao escritor presos que lhe contam suas experiências e, com isso, contribuem para as anotações de Ramos. Nessa seqüência, filmada em primeiro plano – recurso utilizado principalmente para a apresentação de emoções –, o espectador identifica homens como Gaúcho, que pede para Ramos acrescentar no livro o seu retorno da solitária; Paraíba, um “vigarista”, definição do próprio depoente, que fala das armas psicológicas que ele e os de sua classe aplicam em seus crimes; um homem, do qual só se vê o ombro, que fala de sua prisão quando a polícia invadiu o sindicato; o beato nordestino que, desiludido e revoltado, discorre acerca do seu desejo de voltar à sua terra, entrar num bando e matar soldado na guerrilha. Tranqüilo, Ramos não opina ou interfere, apenas escuta, compila o que virá a ser matéria-prima do livro e, posteriormente, do filme, a saber, o registro da realidade de presos anônimos, que vêm na tessitura daquele livro uma possibilidade de abandonarem o anonimato. De que é exemplo a fala de Gaúcho ao ser questionado por Ramos: “\_\_Você quer que eu mude o seu nome? / \_\_ Mudar? Por quê? Eu queria que aparecesse o meu retrato” (SANTOS, 1984, filme).

No desfilar dos personagens na tela, permanecem diálogos inteiros e indicações em perfeita fidelidade ao texto literário, como, por exemplo, as falas de Gaúcho ao relatar seus feitos, ou o capitão Lobo que não é estigmatizado como quem está do “outro lado”, ou seja, como algoz, mas é destacado por suas qualidades humanas.

### 3.3 O público também pode ser uma opção

Ninguém ignora que além de a população brasileira ter quase duplicado<sup>94</sup> entre os anos 60 e 80, outra mudança significativa, para o período, também foi o elevado êxodo rural apresentado<sup>95</sup>. Foram transformações que, em linhas gerais, resultaram do crescente processo de urbanização e industrialização pelo qual o Brasil passou até então. Havia uma população sobretudo jovem, embora desde os anos 60 os índices de envelhecimento tenham crescido, urbana e letrada<sup>96</sup> – em sua maioria, pertencente às chamadas classes médias, com acesso à jornais e possíveis entretenimentos além da televisão. No mercado das diversões, a televisão que, durante os anos 60, ainda engatinhava, apresenta-se agora em 80 como um importante concorrente que consolidava, cada vez mais, o seu mercado junto às camadas populares, principalmente, e já apresentava profissionais preparados para atuarem neste meio. Em face desse panorama – que, grosso modo, diferencia significativamente o Brasil e os brasileiros dos anos 60 e do decênio de 1980 –, Nelson Pereira dos Santos, um diretor já experimentado no meio cinematográfico, avança em suas estratégias e modificações na adaptação do texto graciliânico, faz escolhas que visam torná-lo, de alguma forma, integrado à sociedade de mercado. É bem verdade que, desde *O amuleto de Ogum* (1975), o diretor já apresentava os primeiros sinais de seu interesse por se aproximar do grande público – e pode-se até dizer ele alcançou certo êxito em *Estrada da vida* (1981) –, todavia, as escolhas que realizou para narrar as *memórias carcerárias* de Graciliano Ramos, permitiram ao cineasta manter o interesse tanto dos espectadores mais experientes, quanto dos espectadores médios.

<sup>94</sup> Conforme dados do IBGE, havia no Brasil dos anos 60 cerca de 70.992.343 habitantes, contra 119.001.052 habitantes na década de 80.

<sup>95</sup> Ainda, de acordo com dados fornecidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, nos anos 60, enquanto a maior parte da população residia em áreas rurais, cerca de 38.767.323, outras 31.303.034 moravam em áreas urbanas. Já no decênio de 1980, a situação se inverte bruscamente, chegando a cerca de 80.434.327 pessoas habitarem nas cidades e por volta de 38.573.725 residirem em áreas rurais. Para mais detalhes ver tabelas 202 – *população residente por sexo e situação*: rural e urbana – e 1960 *dados demográficos*, no site: <<http://www.sidra.ibge.gov.br/bda/tabela/protabl.asp?z=t&o=1&i=P>>. Tilman Ever, ao refletir acerca dessa mudança esclarece que ela teria sido impulsionada, dentre outras razões, pelo contínuo processo de industrialização pelo qual o Brasil passava nas últimas décadas (KRISCHKE, 1983, p. 89).

<sup>96</sup> Refletindo sobre a situação educacional no país, Marly Rodrigues escreve que “[...] a baixa qualidade de vida decorrente do crescimento econômico dependente e de políticas públicas ineficientes impede que crianças e jovens das classes menos privilegiadas possam romper a cadeia da reprodução da pobreza” (RODRIGUES, M., 1997, p. 56), crescendo desse modo os índices de analfabetismo dentro da própria década de 80. Todavia, o historiador Boris Fausto esclarece que, embora o sistema educacional desta época ainda não atinja toda a população, “houve um avanço na taxa de alfabetização entre 1950 e 1985. Segundo dados do censo de 1950, 53,9% dos homens e 60,6% das mulheres eram analfabetos. Essas porcentagens caíram respectivamente para 34,9% e 35,2%, de acordo, com o censo de 1980. A Pesquisa Nacional por amostra de Domicílios (PNAD), de 1987, indica que as taxas de analfabetismo caíram para 25,8 % entre os homens e 26,0% entre as mulheres” (FAUSTO, 2004, p. 543).

Tendo em vista que, no decênio em pauta, tanto a força, quanto a autoridade do Estado começavam a ser, minimamente, questionadas por vários setores da chamada sociedade civil<sup>97</sup>, questionava-se também a “[...] eficácia dos regimes socialistas no que se refere à igualdade de direitos e à livre expressão, bem como a ineficiência da centralização e disciplina exigidas pelas organizações partidárias, especialmente as de esquerda”(RODRIGUES, M., 1999, p. 10); até mesmo a revolução nacional-popular, tão idealizada alguns anos antes, deixava de ser a “única” saída para a solução das injustiças sociais. O filme de Nelson Pereira não passaria ao largo dessas questões, mas, dialogando com essas perspectivas sociais, ampliaria a dimensão alegórica do texto de Graciliano Ramos, pois levava para o grande ecrã uma representação dos acontecimentos de 1936 e, a partir desta, se referia ao Brasil e aos brasileiros das últimas décadas. Escolhia-se uma temática que, se adequando às mudanças apresentadas pela sociedade brasileira dos anos 80, poderia se dirigir e interessar a uma parcela maior de espectadores, para Santos, um público urbano, jovem e leitor, que vivenciando um período de abertura política e consciente de seus direitos sociais, recusava formas ditatoriais.

Prosseguindo em sua tentativa de conquistar a empatia desses espectadores para com o seu longa-metragem, e também por questões econômicas, de escassez e, às vezes, sobra de informações – como já se ressaltou anteriormente –, o diretor realizou várias fusões de personalidades em alguns personagens. Estrategicamente, ele criará a partir dessas fusões

---

<sup>97</sup> Em *Estado e oposição no Brasil (1964 – 1984)*, Maria Helena Moreira Alves destaca que, depois de meados dos anos 70, “[...] amplos setores de elite passaram à oposição [...]. Apesar do medo de novas ondas de repressão, especialmente em São Paulo, as classes médias e superiores predominavam na organização e fortalecimento da sociedade civil e nas negociações com o Estado pela adoção de medidas concretas no processo de liberalização. Além disso, a oposição organizou-se verticalmente, valendo-se das estruturas associativas e corporativistas existentes. A OAB e a ABI desempenharam papel decisivo na expressão das opiniões de setores-chave das elites e no provimento de um quadro institucional para maior organização. Pelas atividades de sua alta hierarquia e através da CNBB, a Igreja Católica tornou-se parte ativa da sociedade civil, pressionando o Estado por maior liberalização” (ALVES, 1984, 3 ed, p. 220). Dificultando a ação repressiva do Estado, essa oposição das elites possibilitou a abertura de espaço para as Organizações de Bases – organizações cívicas e independentes do Estado em financiamento e administração, as quais poderiam ser seculares ou ligadas à Igreja. “As associações de moradores formavam-se, sobretudo, nos bairros pobres das periferias urbanas” (ALVES, 1984, 3 ed., p. 227). Outro grupo que constituiu em importante força política, tanto no campo, quanto na cidade, pós meados de 70, foi o “novo movimento sindical”, “[...] em 1977, este movimento já acumulara suficiente força e consciência política para exercer efetivo impacto sobre o Estado, começando a pressionar por transformações estruturais (ALVES, 1984, 3 ed., p. 240). Em continuidade, Alves ainda acrescenta que, ao longo de 1980, foi-se fortalecendo a aliança entre as organizações de base, a Igreja, os movimentos sindicais e os setores de oposição engajados na política formal. O número de trabalhadores em greve caiu significativamente, em face da repressão bem como do temor de demissão. No entanto, “[...] as greves de 1980 representavam um avanço: Em primeiro lugar, foram menos espontâneas e mais cuidadosamente organizadas, com maior participação dos sindicalizados nas decisões sobre o movimento. Além disso, visavam menos estritamente, de modo geral, às questões meramente econômicas, assumindo nítida importância política. Tornavam-se cada vez mais comuns as reivindicações de estabilidade no emprego, representação sindical nas fábricas, respeito dos direitos legais e cumprimento de contratos anteriores e controle dos fundos governamentais por parte dos trabalhadores. O nível de consciência política dos participantes ficou demonstrado por sua insistência na democratização do processo de trabalho” (ALVES, 1984, 3 ed., p. 263).

personagens ícones da sociedade brasileira, como, por exemplo, o do médico e chefe da Aliança Nacional, Emanuel da Silva Cruz, interpretado por Nildo Parente, cuja personalidade, atos e falas apresentados se originam de Sebastião Hora e Manuel Leal. Ícone representante da burguesia – como é indicado pela fala de Soares (Jofre Soares), ao chamá-lo de burguês e cuspir no chão –, o personagem de Parente sintetiza boa parte das características repudiadas por Ramos, como, por exemplo, ações e pensamentos considerados como pequeno-burgueses, dos quais o escritor, oriundo de uma família burguesa, tanto procurou se desvencilhar.

Na maioria das vezes em que é retratado na tela, o personagem do dr. Emanuel destaca-se pela forma alienada com que ele, ou a burguesia, vive na sociedade brasileira, uma vez que acredita que, mesmo preso, poderá gozar de regalias e pequenos favores – como levar um empregado consigo e ter a possibilidade de conversar com o governador da Bahia –, os quais, brevemente, lhe serão retirados, chegando o médico a carregar pedras e a cavar buracos na Colônia Correcional. Se, de um lado, o texto de Ramos, recorrentemente, condena e é ácido para com àqueles que bem postos na vida não se envergonham de seus luxos e valores burgueses, por outro lado, o filme de Nelson Pereira também não deixa de tratar desta questão, todavia, o diretor, diferentemente de Ramos, não terá esse assunto como um dos fios condutores de seu trabalho, mas, visando, em algumas horas, abordar vários aspectos da história relatada pelo literato em mais de seiscentas páginas, ele restringirá esta questão às seqüências em que o espectador observa as ações do chefe da Aliança Nacional Libertadora de Alagoas. Fugindo de qualquer dirigismo dogmático que a sua formação intelectual pudesse lhe permitir, Pereira dos Santos não procura meios que imponham, ao espectador, suas idéias sobre a burguesia, mas, como bem observou o crítico do periódico *Le quotidien de Paris*: “É o primeiro filme político que não é irritante ou demagógico e que deixa ao espectador a possibilidade de escolher sua posição” (VARTUCK, 24/06/1984, p. 6).

Continuando suas modificações, o diretor, ao mostrar a relação de um autor com o cárcere, ainda fala de uma memória que deixou de ser individual para ser coletiva através do ato da escrita. “Sua escrita [de Graciliano] é o gesto de vida, é o que permite que sobreviva em meio a condições de vida tão degradantes [...]. Sua escrita passa a ser de todos” (CHNAIDERMAN, 1989, p. 50), como mostram, por exemplo, as cenas criadas por Santos, nas quais, para não serem confiscadas pela polícia, as anotações de Ramos são escondidas pelos presos em seus próprios corpos, dentro de calças e camisas. Há aí um acumpliciamento entre os pobres e o letrado, uma estratégia que, em termos de endereçamento de público, poderia gratificar aos espectadores mais exigentes e agradar a qualquer expectador médio.

No que tange à questão temporal do filme, Nelson Pereira, ao dirigir uma película que pretende falar do Brasil, através de um episódio ocorrido nos anos 30, não se preocupou em datar os acontecimentos, como Graciliano o faz por diversas vezes em sua obra. Bastou ao diretor apenas informar ao seu espectador que o literato passou certos períodos em locais diferentes, os quais podem ser identificados nos diálogos e cenários, mas não faz referências ao tempo transcorrido. Não visando realizar um documentário, o diretor se distancia de escolhas que o levem por esta via; assim apresenta apenas o ponto de partida do filme, a saber, a época em que Ramos é diretor de instrução pública do Estado de Alagoas, em “março de 1936”, e inicia o filme com uma imagem textual, com a qual indica ao espectador o quadro histórico em que a história se passa, bem como a importância da obra inspiradora do filme, como se pode notar na primeira cena da película:

Em novembro de 1935, militares filiados à Aliança Nacional Libertadora revoltaram-se contra o governo de Getúlio Vargas. A rebelião, facilmente sufocada pelo Exército, provocou a aplicação de medidas constitucionais de defesa da ordem política e social que suspendiam as garantias das liberdades individuais de todos os brasileiros. Graciliano Ramos, um dos mestres da moderna literatura brasileira, deixou desse episódio o testemunho humano no qual se inspira este filme (SANTOS, 1984, filme).

Uma outra opção estratégica do cineasta, em busca de tornar seu filme mais atraente para os seus espectadores, foi a escolha de cenas que, inspiradas em episódios narrados na obra, poderiam vir a ganhar a empatia do espectador. Como por exemplo, a seqüência em que o popular Mário Pinto, interpretado por José Dumont, começa a cantar, a partir do simples sacolejar de uma garrafa vazia de água ardente, *O canto da ema*, de João do Vale, Demóstenes Aires Viana e Alventino Cavalcante – no livro, apenas um samba do qual o escritor não conseguiu distinguir a letra. Aos poucos, outros presos vão aderindo à cantoria, batem palmas, esquecem por um momento a difícil viagem a bordo do velho vapor e se unem num momento de distração, além, é claro, de demonstração de força, já que cantam num momento bastante difícil de suas vidas. Poucos são aqueles que não aderem, caso do dr. Emanuel, cujo ignorar do acontecimento é representado por um olhar de desprezo “capturado” pela objetiva, e de Graciliano Ramos que, por timidez, não se envolve, mas admira de longe. Música conhecida e bastante ritmada, o canto da Ema, da forma com que se une às imagens no quadro, poderia vir a seduzir a platéia.

Em continuidade, se Graciliano Ramos, ao escrever suas *memórias*, confundiu autor, personagem e narrador, Santos não o faz. Não utiliza o *off* na primeira pessoa, procedimento bastante comum na adaptação cinematográfica de obras literárias, mas opta por um narrador clássico, em terceira pessoa. Pois, com essa opção, o diretor aposta em deixar seu filme mais

prazeroso para a platéia, como exemplifica seu depoimento à Beatriz Bonfim, publicado ainda durante as filmagens: “O fio condutor da narrativa não estará em primeira pessoa – ‘ficaria chatíssimo’” (SANTOS apud BONFIM, 24/07/83, p. 7). Assim, o cineasta “[...] busca equivalências ao insistir em colocar a câmera na posição dos olhos de Graciliano Ramos (Carlos Vereza) e, no corte, devolver a imagem do seu rosto que expressa a reação diante do observado (às vezes temos o caminho inverso)” (XAVIER, 1984, p. 16, destaques do autor). O mesmo recurso ainda é utilizado, com menor recorrência, em outros personagens.

A partir desta opção do diretor pela narrativa clássica, nota-se que alguns pontos, facilmente identificáveis no livro – e referentes aos apontamentos do literato acerca da forma com que ele compreende as ações daqueles que estão ao seu redor, bem como a si próprio, seus preconceitos e valores –, tendem a sumir na passagem da linguagem literária para a cinematográfica, em decorrência da ausência de voz *off* em primeira pessoa. Assim, se na obra impressa Graciliano, recorrentemente, deprecia sua própria imagem e de alguma maneira “castiga” seu corpo ao se abster de alimentos e fumar incansavelmente sem se preocupar com sua saúde que já estava bastante debilitada, Nelson Pereira difere um pouco do escritor no estilo e realiza uma espécie de posituação da personagem do literato, que em depoimentos de amigos era lembrado como um homem bastante reservado; dos tempos no cárcere, o médico Raul Karacick rememora que Ramos “[...] era calado e só conversava com uns poucos amigos, entre eles o professor Hermes de Lima” (KARACICK apud GONÇALVES FILHO, 1984). Homem “[...] seco como um tronco do Nordeste [...]”, ainda na definição de Karacick, Graciliano Ramos é mostrado, no filme, como uma pessoa bem quista e admirada por muitos de seus colegas de prisão. É um indivíduo calmo, de fala mansa, pausada, que dificilmente se exalta e, por algumas vezes, chega até a esboçar um quase sorriso que, da forma com que o cineasta constrói sua narrativa, parece ser “capturado” pela objetiva. Ao comentar a última seqüência do filme, Heloísa Ramos observa que “Graciliano era seco e interiorizado demais para um gesto como o de atirar o chapéu. Porém ficou lindo, o Nelson é um gênio” (RAMOS, H. apud PEREIRA, 20/06/84, p. 17). Para além da comoção e gratidão da viúva, ao ver representado o seu falecido marido, sua observação mostra que apesar de Graciliano Ramos ser considerado por seus conhecidos como um homem que tinha dificuldades em demonstrar seus sentimentos, sendo por diversas pessoas considerado como seco – características que poderiam vir a criar um certo distanciamento entre o personagem e a platéia –, Nelson Pereira realiza modificações que, em linhas gerais, abrem possibilidades para a identificação e simpatia do espectador para com o personagem apresentado, um homem de classe média, letrado e leitor de jornais – como muitos dos espectadores do filme – que

sofreu nos cárceres de um regime político. Ao comentar essa mudança realizada por Nelson Pereira, Celso Amorim ainda acrescenta que, a resultante final das visões superpostas do literato – “áspera, seca e cheia de arestas” – e do cineasta – apresentação dos seres de forma mais suave, como se o olho da câmera aparasse os traços mais angulosos – “[...] é uma radical honestidade na aproximação dos personagens e situações, impregnada de uma simpatia não menos profunda pelo destino do ser humano” (AMORIM, C., 1985, p. 31).

Também se referindo a esta questão da narrativa, ainda convém destacar que embora Santos não utilize a voz *off* em primeira pessoa, e, dessa forma, suavize – em comparação a obra impressa – os traços mais angulosos da forma com que o literato vê o mundo e os que estão a o seu redor, o diretor não deixa de tratar de algumas das características pessoais do escritor, como a sua aversão aos valores burgueses, todavia, nota-se que, no longa-metragem, essas características não são encontradas na personagem do literato, mas são transferidas e assim acentuam a caracterização de outros personagens – aparentemente mais radicais que o escritor –, como, por exemplo, o de Soares ou do operário comunista Desidério que, num ato de repúdio ao Dr. Emanuel, cospe no chão e se distancia no momento em que o médico, irritado com a cantoria de Mário Pinto, afasta-se do popular nordestino e vai cavar buracos ao lado do operário.

Além da narrativa, também os movimentos da câmera se mostram estratégias que auxiliam o cineasta no seu caminhar em direção à conquista do espectador de *Memórias do Cárcere*. Ora parada, ora passeando mais livre, a objetiva busca “[...] desenhar um movimento geral, o painel de experiências, em momentos de tensão, relaxamento, convulsão ou apatia que envolvem a coletividade do cárcere” (XAVIER, 1984, p. 17). Ela dá a impressão, à platéia, de que apenas observa os acontecimentos e, por vezes, indica as individualidades, cuja união constituirá o corpo do filme. Assim, Santos trabalha com a sutileza, as cenas de amor insinuadas, as individualidades capturadas nos registros de rostos desconhecidos, a tortura evocada simplesmente pela imagem do pé machucado – de Soares –, ou dos corpos esqueléticos e machucados de outros presos, nunca a obviedade.

Prosseguindo com suas mudanças, Pereira dos Santos ainda trabalha com algumas oposições, como, por exemplo, a existente na difícil relação intelectual/partido, representados no personagem de Graciliano Ramos e nos de alguns militantes como o operário Desidério, respectivamente. Duas seqüências expressam, com bastante clareza, a marcada oposição entre esses dois grupos e suas reações aos acontecimentos: uma primeira, em conformidade com o original impresso, que se refere ao momento em que o literato escuta e olha, estático, um outro preso gritar que a revolução chegou. Note-se que, no que tange à vida particular de



Graciliano Ramos, o escritor filiar-se-ia ao PCB apenas em agosto de 1945<sup>98</sup>, ou seja, quase dez anos depois dos eventos de 1936, e, no que se refere ao período de abertura política – época das filmagens –, boa parte da intelectualidade civil vinha de um longo período de distanciamento ou de poucas possibilidades de atuação dentro das esferas do poder, como também passava por uma época de reflexão e reorientação de suas concepções frente aos acontecimentos históricos. São perspectivas que auxiliam a compreender as razões que levaram Santos, nos anos 80, a optar por mostrar em seu filme um certo desconforto, por parte da intelectualidade brasileira, quanto às idéias de triunfo da revolução nacional-popular, pois, como bem se sabe, até o golpe de 1964 a revolução estava, de alguma forma, no horizonte de uma certa esquerda bastante influente – a do Partido Comunista, de Leonel Brizola e dos integrantes das Ligas Camponesas, lideradas por Julião, entre outras<sup>99</sup> –, mas, em 1983, a mesma idéia de revolução não estava na ordem do dia para a maioria da sociedade, apesar de alguns continuarem falando em Socialismo. Até mesmo o Partido dos Trabalhadores que, nos anos 80, propunha-se a representar os interesses das amplas camadas de assalariados existentes no país, não enveredou pelo caminho intentado pelos militantes dos efervescentes anos 60, mas se integrou ao sistema político de 80, enfatizando a necessidade da democracia e das reformas sociais e políticas.

Uma segunda seqüência também trata da difícil relação entre intelectuais e partido e faz uma crítica a este último, o qual é representado, em meio à diversidade carcerária, como um grupo pequeno, caracterizado como ignorante, burocrático, composto por pessoas despreparadas e, ao mesmo tempo, pouco modestas, já que são a vanguarda. Idéias expressas na seqüência em que, após concluírem uma carta a ser enviada ao Congresso Nacional, os integrantes do Partido solicitam a ajuda do escritor:

---

<sup>98</sup> “Com o fim da guerra [Segunda Guerra Mundial] e o início da redemocratização, Graciliano Ramos participa das campanhas pela anistia dos presos políticos e [pela] promulgação de uma constituinte” (RAMOS, C. 1979, p. 166). Como bem se sabe, a eleição para a Assembléia Constituinte ocorrerá em 2 de dezembro de 1945, num momento em que a imagem antifascista e antibélica será muito forte. Neste pleito, o PCB, que já se encontra na legalidade, consegue importantes vitórias, como a formação de uma bancada de dezoito vereadores na então capital da República, onde, entre outros, Luis Carlos Prestes recebe a maioria dos votos. Também por esta época, o partido, que passava por uma fase de ampliação de seus quadros, ainda mobilizaria a intelectualidade mais dinâmica do país, chegando a, em uma reunião ocorrida em abril de 1947, contar com a presença de intelectuais de renome, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Cândido Portinari, Oscar Niemeyer, Álvaro Moreyra e José Siqueira, entre outros.

<sup>99</sup> É bem sabido que além desses fatores ainda podemos encontrar, nos anos 60, outras razões que, de alguma maneira, tornaram palpáveis as idéias de triunfo da revolução nacional-popular, como, por exemplo, uma certa agitação das massas que estavam sob o comando das organizações de esquerda, a importância exercida pelos movimentos cultural e estudantil, este último através da União Nacional dos Estudantes, algumas sublevações civis – como o já citado movimento das Ligas Camponesas –, o surgimento e fortalecimento de vários periódicos considerados de esquerda e, principalmente, a penetração do núcleo estatal pelas esquerdas – particularmente no Ministério do Trabalho – e a presença de homens notadamente de esquerda junto a João Goulart, etc.

DESIDÉRIO \_\_Companheiro, nós vamos precisar de você, uma tarefa. Pra corrigir isso aí [e entrega ao romancista uma folha dobrada. Ramos desdobra o papel e, já no início de sua leitura, percebe um erro e inicia a correção, que é rapidamente interrompida pelo militante]: DESIDÉRIO \_\_ Péra aí, péra aí, não pode mudar aqui não, que é isso?! Hã! Isso aqui tá discutido e aprovado, tem que ser desse jeito mesmo. Você só vai consertar os verbos e botar as vírgulas.

RAMOS \_\_Me desculpe, meu amigo, isso não tem o menor sentido, a correção é indispensável.

DESIDÉRIO\_\_ Bom, eu vou levar o seu palpite lá. Eles que decidem – [e se afasta. O literato olha, com ar de certa curiosidade, a realização de mais uma reunião do partido, que agora se reúne para decidir se ele pode, ou não, alterar o documento].

DESIDÉRIO\_\_ Sua proposta foi aceita, continua. [Ao iniciar nova correção, o escritor é mais uma vez interrompido por Desidério, ao que responde:]

RAMOS\_\_ Meu amigo, se o senhor for reunir a célula para examinar cada emenda, não acaba, é um absurdo. Infelizmente a redação está cheia de erros e eu sou obrigado a riscar muito. Ora, vamos ser práticos: eu faço as correções necessárias e depois o senhor reúne lá o seu pessoal e examina tudo em bloco.

DESIDÉIRO \_\_Vou falar com eles.

\_\_ Eles concordaram, pode meter a cara.

[Ao retomar sua correção, o literato questiona]: \_\_ Por exemplo, proleta quer dizer proletariado ou apenas proletário? [Constrangido, diante da impossibilidade de responder à tão simples pergunta, Desidério declara:]

\_\_Faz do jeito que você quiser [e se afasta] (SANTOS, 1984, filme).

Embora não se fale, explicitamente, em *Memórias do Cárcere*, que o “partido” é o Partido Comunista, pode-se identificar a alusão a este na linguagem utilizada – “proletário, companheiro, camarada, entre outros –, como também no momento histórico em que os eventos se passam, uma vez que, até início dos anos 30, o PCB “[...] não passava de uma pequena seita clandestina que tinha sua atuação voltada principalmente para trabalhadores urbanos, procurando implantar-se nos sindicatos e influenciar uma intelectualidade jovem sem prestígio nas altas rodas [...]” (RODRIGUES, L., 1981, p. 371). A respeito da pouca preparação dos seus integrantes e da relação do PCB com aqueles que militavam em seu favor, Rodrigues ainda destaca:

Desde o nascimento, a vida do Partido fora pontilhada por cisões, querelas pessoais, mudanças sucessivas na atuação política e nas práticas a serem seguidas. Além disso, o PCB não conseguia estabilizar seus quadros e, principalmente, estabelecer uma continuidade na liderança, de modo a assegurar a acumulação da experiência política. Jovens recém-ingressados na organização ascendiam rapidamente na hierarquia partidária até a cúpula da Comissão Central Executiva (mais tarde Comitê Central) e mesmo o Birô Político, instância máxima do Partido. Logo depois, eram marginalizados ou expulsos, substituídos por novos dirigentes, os quais, depois de criticarem os antecessores, eram por sua vez destituídos e criticados, em geral por suas características “pequeno-burguesas” (RODRIGUES, L., 1981, p. 377, destaque do autor).

Por fim, a partir de seqüências alusivas aos relatos de Graciliano ou, em algumas vezes, profundamente inspiradas em seu texto – já que Santos utiliza, na íntegra, diálogos da obra literária –, Nelson Pereira alternou seqüências com picos dramáticos, como as cenas da deportação de Olga Benário, ou a morte de Mário Pinto, espetaculares, como as cenas em que os presos se unem na cantoria de *O canto da ema*, anedóticas, como as seqüências da Rádio Libertadora, românticas e narrativas, como, por exemplo, as várias cenas em que a objetiva narra o cotidiano prisional, com suas aulas e trabalhos, entre outros. Alternâncias as quais animaram o ritmo do filme e minimizaram um possível enfado do espectador diante das mais de três horas de duração desta película que retrata o monocórdico e claustrofóbico ambiente prisional.

Após vinte anos transcorridos da primeira adaptação de um texto do literato alagoano – nos quais Santos realizou uma série de trabalhos no cinema e na televisão, como também presenciou uma série de mudanças no país e na sociedade brasileira – e em face das opções realizadas em *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos dirigia, nos anos de abertura política, um filme que, integrando-se em cânones, permitia a integração do espectador.

### 3.4 Enfim no grande ecrã

Chega, portanto, com um atraso de 20 anos, embora tenha sido válido todo aprendizado que tive neste período conturbado da vida política brasileira.  
(Nelson Pereira dos Santos, 1984).

Com estas palavras, impressas no *kit* de lançamento do filme *Memórias do Cárcere*, o diretor Nelson Pereira dos Santos expressava, em meados de 1984, o seu alívio por, finalmente, realizar esse trabalho, como também dava ao seu futuro expectador boas esperanças acerca desse filme que, há um longo tempo, ele buscava meios para filmar.

Todavia, as expectativas criadas em torno desse novo trabalho de Santos não se iniciaram a partir do texto do *release*, mas foram incentivadas desde meados de 1983, por intermédio de algumas notas lançadas em periódicos, as quais acompanhavam e informavam seus leitores acerca do andamento da realização do filme. Em geral, esses textos eram curtos, não eram assinados e possuíam títulos que visavam à aproximação entre o livro e o filme, como exemplifica o título da nota colocada no diário paulista *O Estado de São Paulo*, de 27 de maio de 1983: “Graciliano Ramos, do livro à tela”.

Lançado oficialmente no *37º Festival do Filme de Cannes*, em maio de 1984, o décimo quarto longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, que havia sido apresentado no

Brasil apenas em algumas sessões especiais – como a realizada para a família do escritor –, foi premiado antes mesmo de estrear no Brasil, com o Prêmio de Melhor Filme da Crítica Internacional, em Cannes. Vários foram os textos que, redigidos da França por enviados especiais, narravam para os brasileiros<sup>100</sup> os acontecimentos em Cannes, como também destacavam a boa receptividade do filme junto aos participantes do evento. De que é exemplo a matéria assinada pelo crítico José Carlos Avellar, no periódico carioca *Jornal do Brasil*:

Cannes – Antes da projeção o clima era de festa. O público que sábado a noite lotou o palácio da Croisette, antigo centro do Festival e atual sede da quinzena de realizadores, aguardou a apresentação de **Memórias do Cárcere** com a satisfação e o entusiasmo de quem está certo de que vai ver um bom filme. [...] Muito aplaudido, Nelson foi pessoalmente cumprimentado pelo Ministro da Cultura, Jack Lang, e abraçado pela viúva de Georges Sadoul [a quem a quinzena era dedicada]. [...] Ontem, mais duas projeções, uma pela manhã e outra à tarde, e um debate com jornalistas e o público confirmaram o entusiasmo da primeira apresentação de **Memórias do Cárcere** (AVELLAR, 14/05/84, grifos do autor).

A impressão de Avellar ainda é confirmada por Rubens Ewald Filho – ferrenho opositor de alguns filmes de Santos –, em texto ao *Jornal da Tarde*:

Mesmo descontando-se a presença entusiasmada dos brasileiros que vivem em Paris, quem conhece a “Quinzena dos Realizadores” [a mais importante exibição paralela do Festival de Cannes] (conhecida em inglês como **Director’s Fortnight**) sabe que esses aplausos são fora do comum, prova de que o filme realmente agradou, apesar de suas três horas de projeção (EWALD FILHO, 14/05/84, destaques do autor).

A boa acolhida e “propaganda” pró-filme, realizada por vários periódicos brasileiros, através das matérias sobre o 37º *Festival*, contribuiriam para o aumento, no Brasil, das expectativas acerca do lançamento do filme de Santos. E embora *Memórias do Cárcere* não tenha sido selecionado para a mostra competitiva, posição ocupada por *Quilombo*, de Carlos Diegues, o filme marcou sua presença em Cannes, vindo a ser selecionado para outros festivais destinados à comercialização, juntamente com *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles<sup>101</sup>.

<sup>100</sup> Em geral, essas matérias foram assinadas por seus autores e possuíam destaque nos cadernos culturais dos periódicos, uma vez que ocupavam, em média, meia página e tinham fotos grandes de cenas do filme.

<sup>101</sup> Além de *Quilombo*, de Carlos Diegues, *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira e *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles, a Embrafilme ainda enviou outros quarenta e cinco filmes nacionais para Cannes, por intermédio do Consórcio de Produtores e duas outras empresas internacionais de produção. Dentre esses filmes, pode-se destacar: *Tensão no Rio*, de Gustavo Dahl, *Agüenta coração*, de Reginaldo Faria, *Perdoa-me por me traíres*, de Braz Chediak, *A difícil viagem*, de Geraldo Moraes, *Para viver um grande amor*, de Miguel Faria Jr., *O trapalhão na arca de Noé*, de Renato Aragão, *Sagarana*, de Paulo Thiago, *O prisioneiro do sexo*, de Walter Hugo Khoury, *Beijo no asfalto* e *Amor bandido*, de Bruno Barreto, entre outros. Segundo informações do jornal do I Festival Internacional de Cinema, TV e Vídeo do Rio de Janeiro, de 26 de novembro de 1984, *Memórias do Cárcere* era, até então, o filme brasileiro mais vendido no mercado do I Festival Internacional de cinema no *stand* da Embrafilme.

Película com três horas e sete minutos de duração<sup>102</sup>, *Memórias do Cárcere*, para além de seu sucesso alcançado em Cannes, teria um esquema de comercialização diferenciado no eixo Rio/São Paulo. Sem lançamento previsto para outros estados, o filme estreou no Rio de Janeiro, em 18 de junho de 1984 e dois dias depois na capital paulista. Em sua primeira semana de exibição, o longa-metragem teve seus ingressos a preços majorados – em relação aos outros filmes em cartaz –, censura para menores de 16 anos, lugares marcados e a proibição de que espectadores entrassem depois do início da projeção, visto que não seria projetado nenhum comercial antes do seu início. Os espectadores cariocas ainda teriam que comprar suas entradas antecipadamente em uma das cinco agências bancárias do Banco Nacional.

Acerca do lançamento no Rio de Janeiro, o texto de Débora Dumar, *Um novo merchandising para o filme*, informava aos leitores do *Jornal do Brasil*:

Os três cinemas que passaram a exhibir o filme desde ontem – Art-Palácio, Art-Copacabana e Art-São Conrado – sofreram uma rigorosa inspeção dos equipamentos de projeção e som para exhibir uma cópia cara, cujo valor é considerado “perto do absurdo” por Saturnino Braga, assessor do presidente da Embrafilme, Roberto Parreira. Cada cópia das 15 que foram feitas custa cerca de Cr\$ 3 milhões e 500 mil. [...] em Copacabana e São Conrado, os ingressos custarão Cr\$ 3 mil durante a semana, e Cr\$ 6 mil nos sábados e domingos. Na Tijuca, serão equiparados aos ingressos mais caros, que foram os de **Fany** e **Alexander**. [...] Os ingressos para os fins de semana são numerados, e os que sobrarem estarão a disposição nas bilheterias, [...] Só serão vendidos tantos ingressos quantas poltronas houver nos cinemas. Copacabana tem 830, São Conrado, 355, e Tijuca, 1 mil e 100 lugares. Devido à duração do filme, haverá três sessões, em vez de cinco [...] (DUMAR, 19/06/84, p. 8, destaques do autor).

Já na capital paulista, o filme seria lançado apenas no Gazetinha, cinema sito à avenida Paulista, e custaria um valor inferior ao do Rio, uma vez que, de acordo com Marco Aurélio Marcondes, idealizador da comercialização e responsável pela coordenação do lançamento, “[...] os paulistas vão menos ao cinema do que os cariocas [...]” (MARCONDES, 1984 apud DUMAR, 19/06/84, p. 8).

A matéria de Edmar Pereira, publicada nos periódicos paulistas *O Estado de São Paulo* e *Jornal da Tarde*, ainda destacava, em 20 de junho de 1984, as mudanças realizadas no Gazetinha, como também fornecia aos seus leitores, e possíveis espectadores, informações sobre o filme, seus horários e preços, como se pode perceber no extrato:

<sup>102</sup> Acerca da duração da película, Rubens Ewald Filho destacava em texto de maio de 1984: “Na verdade, o filme tem cerca de três horas propositalmente. É que ele também será vendido como minissérie de quatro capítulos para a televisão. Inicialmente, a versão para o cinema teria apenas duas horas. Agora, para o mercado internacional, Nelson está disposto a fazer nova versão, com cerca de 20 minutos a menos, cortando certas referências que ele considera regionais” (EWALD FILHO, 25/05/84, p. 17). No entanto, as negociações com a TV não se consumaram.

Para assistir à **Memórias do Cárcere** o público que for ao Gazetinha (na avenida Paulista) pagará Cr\$ 4 mil e Cr\$ 6 mil (nos fins de semana este será o preço único, com direito a lugares numerados) por cada um dos 600 lugares deste cinema, que passou por ligeiras reformas para melhorar seu som e projeção. Pode-se comprar ingressos antecipadamente para as sessões até 48 horas antes. Fora deste prazo, compra-se na bilheteria para o mesmo dia. Sessões às 14h30, 17h45 e 21h (PEREIRA, 20/06/84, p. 17, destaques do autor).

Objetivando esclarecer os leitores cariocas acerca dos porquês deste lançamento tão peculiar, o já citado artigo de Débora Dumar, ainda apresentava algumas idéias de dois dos realizadores do filme em termos de expectativa de público:

\_\_A excepcionalidade do filme também pede uma relação excepcional com o público – justificou Marco Aurélio Marcondes [...].

\_\_ Pela primeira vez, um filme nacional teve um lançamento desses, porque **se quer dar a ele um caráter de evento** – explicou Saturnino Braga. \_\_ A pré-venda tem o objetivo de tornar a ida do público uma coisa mais agradável, daí as reformas dos equipamentos, das telas – acrescentou. **O lançamento do filme levará também à seleção de público**, que a Embrafilme acredita ser, no caso de **Memórias do Cárcere**, o das classes A e B (DUMAR, 19/06/84, p. 8, grifo nosso).

Para além do espetáculo cinematográfico, teve-se, nos primeiros dias de estréia de *Memórias do Cárcere*, um espetáculo à parte, o de seu lançamento, que de tão diferenciado que foi desgostou ao diretor Nelson Pereira dos Santos, que, na época, se queixou dos elevados preços dos ingressos, bem como da pouca funcionalidade de se ir a um banco para comprar ingresso de cinema. No entanto, essas diferenciações duraram apenas uma semana e o longa-metragem veio a ter uma boa receptividade junto ao grande público, ocupando, em termos de bilheteria, o oitavo lugar no *ranking* dos filmes nacionais e estrangeiros de maior número de espectadores, apesar de o ano em pauta ter sido considerado por muitos críticos como uma época de crise do mercado cinematográfico nacional.

Filmes nacionais e estrangeiros de maior número de espectadores			
Colocação	Título	Espectadores	Lançamento
1	Os trapalhões e o Mágico de Orós	2.418.932	Jun – 84
2	A filha dos Trapalhões	2.327.372	Dez – 84
3	Gremlins	2.325.589	Dez – 84
4	Indiana Jones	2.211.054	Jul – 84
5	Caça fantasma	1.556.313	Dez – 84
6	Greystoke – A lenda de Tarzan	1.411.626	Out – 84
7	Bete Balanço	1.294.018	Jul – 84
<b>8</b>	<b>Memórias do Cárcere</b>	<b>1.049.037</b>	<b>Jun – 84</b>
9	Coisas eróticas – 2	988.622	Jul – 84
10	Última festa de solteiro	965.394	Out – 84

FONTE: MINISTÉRIO da cultura. Mercado de cinema apresenta sinais de estabilidade nos primeiros meses de 85. **Jornal da Tela**, Rio de Janeiro, 16 ago. 1985. p. 4.

Além das notas e textos informativos que realizavam, em 1984, uma espécie de acompanhamento da trajetória do filme, havia textos que traziam informações sobre Graciliano Ramos e a sua prisão em 1936. Vários foram os periódicos que trouxeram, em seus cadernos culturais, críticas a respeito do décimo quarto longa-metragem de Nelson Pereira. Dentre esses, pode-se destacar, em São Paulo, a *Folha de São Paulo*, o *Jornal da Tarde*, *O Estado de São Paulo* e a *Revista Visão* e, no Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil*, *O Correio do Povo* e a revista *Mulheres*.

Publicados em maior quantidade na capital paulista, os textos críticos, tanto do Rio quanto de São Paulo, têm em comum, principalmente, a sua diagramação, já que, em média, ocupam entre uma e meia página de jornal, as letras dos títulos são grandes e chamativas e, sem exceção, trazem estampada no mínimo uma foto de alguma das cenas do filme ou do seu diretor. Estrategicamente, alguns periódicos publicaram matérias especiais sobre o longa-metragem. Caso do *Jornal do Brasil*, cujo texto, de 19 de maio de 1984, era precedido por uma grande foto da cena em que, encabeçados por “Graciliano Ramos” (Carlos Vereza), os prisioneiros entravam no Pavilhão dos Primários. O texto ocupa o espaço de uma página inteira, é dividido, quase que simetricamente, em quatro colunas, que são respectivamente assinadas por quatro críticos, os quais analisavam aspectos variados do filme. Já *O Estado de São Paulo*, em matéria de 20 de junho, trazia aos seus leitores uma crítica de meia página e um suplemento literário – em formato tablóide, poucas fotos e letras miúdas – que analisava a obra de Ramos, enfatizando as suas memórias carcerárias e o filme de Santos.

Depois de algumas experiências bem sucedidas junto à crítica nacional – como *Rio 40º* (1954), *Vidas Secas* (1963) e *Tendas dos milagres* (1977) – e outros insucessos junto à mesma, com *Quem é beta?* (1973) e *Estrada da vida* (1981), por exemplo, o cineasta paulista tornava a ter um filme seu a figurar nas páginas culturais de vários periódicos e, mais do que isso, a encontrar boa acolhida junto a novos e velhos conhecidos. Vários daqueles que vinham mantendo uma relação de amor e ódio para com os trabalhos de Santos – e por que não dizer com ele próprio – deram o seu crédito a *Memórias do Cárcere*, caso, por exemplo, do crítico Rubens Ewald Filho, que embora achasse que o tamanho do elenco comprometeu, até certo ponto, o resultado do filme e que o seu defeito mais marcante era a diferença de idades entre Carlos Vereza e Glória Pires, não duvidava da entrada de Nelson Pereira para a história do cinema e ainda acrescentava: *Memórias do Cárcere* “[...] é uma obra madura, de um cineasta no auge de sua forma. [...] O prêmio da crítica [...] é apenas mais um reconhecimento para o cineasta, considerado como o precursor do Cinema Novo e que, desde então esteve na vanguarda de todas as tendências do cinema brasileiro [...]” (EWALD FILHO, 25/05/84, p. 17).

Até mesmo Moniz Vianna, um dos poucos a se opor à *Vidas Secas*, afirmava: ““*Memórias* é um filme muito importante. O melhor de Nelson. É o Nelson como cineasta muito sóbrio, senhor da linguagem””(VIANNA, 1984 apud SALEM, 1987, p. 344).

De “artesão”, que estava entre o profissional seguro e o amador que tentava alcançar um estilo, na opinião cunhada por Pedro Lima, em 1963, Santos elevava-se, nas considerações de muitos críticos dos anos 80, para a categoria de um profissional maduro, dominador de sua linguagem, “um mestre do cinema”, na expressão entusiasmada de Cremilda Medina, em texto ao *O Estado de São Paulo*, de 15 de maio.

*Memórias do Cárcere* era eternizado, nas páginas dos vários periódicos, como um filme “fiel” à narrativa de Graciliano Ramos, mas que mantinha, “[...] ao mesmo tempo, sua plena autonomia como obra de arte e recriação” (COELHO, 22/06/84, p. 13). Era considerado um filme “[...] limpo, discreto, [que não procurava] nenhum brilho a não ser a verdade interior dos personagens”, nas palavras de Rubens Ewald Filho (EWALD FILHO, 14/05/84). Alguns críticos ainda procuraram aproximar a narrativa da película ao estilo literário de Ramos, de que são exemplo as palavras do crítico de *O Estado de São Paulo*:

O filme que Nelson Pereira dos Santos extraiu dos dois volumes em que Graciliano, com a precisão inigualável e a absoluta secura de seu estilo, conta a sua saga de homem privado da liberdade [...] narrado de forma lenta, porém com grande intensidade dramática, sem nenhum rebuscamento ou ornamento de linguagem, tão seco e direto como a escrita de Graciliano (PEREIRA, E., 20/06/84).

As mais variadas cenas foram utilizadas para se destacar a beleza das imagens, como exemplifica o texto de José Carlos Avellar ao se referir às cenas em que Mário Pinto (José Dumont) inicia *O canto da ema* – seqüência considerada por Edmar Pereira, do jornal *O Estado de São Paulo*, como a “[...] mais empolgante do filme [...]” (PEREIRA, E., 20/06/84):

A cena tal como se passa na tela, é impossível de ser verdadeiramente traduzida por escrito. Impossível, em termos mais amplos, de ser contada. A gente pode ficar toda a vida e mais 100 anos dizendo o que se passa enriquecendo a conversa com detalhes que estão lá, mas isso adianta pouco. [...] A gente pode acrescentar um detalhe, e mais outro, [...] mas a cena não se conta. Porque se trata de uma ação que ganha força e sentido apenas quando aparece diante dos olhos do espectador.

Ganha força por causa do olhar, ganha força porque olhamos. Porque olhamos com um olhar que é um pouco o de Graciliano e que é um pouco como o de quem olha Graciliano assim como o escritor um dia (ao escrever, por exemplo, **Angústia** e **São Bernardo**) olhou para Luís da Silva e para Paulo Honório. Nelson Pereira dos Santos se coloca meio por dentro meio por fora da cabeça de seu personagem. Pega as **Memórias** de Graciliano como o escritor pegou as memórias de Luís e de Paulo, fazendo de seus personagens, ao mesmo tempo, co-autores e personagens (AVELLAR, 12/05/84, destaques do autor).



Outro ponto comum entre as críticas era a idéia de que o cineasta não falava, em seu filme, apenas dos anos 30 ou do pós-64, simplesmente, mas ia além, discutia sobre a sociedade brasileira dos últimos tempos. Apresentava a prisão como um estado em que a nação brasileira se encontrava, nas palavras de Avelar:

[...] como o específico da vida brasileira, uma forma de figurar a nossa dependência, como sugestão de que um poder nos encarcerara a todos, os que vivemos nas celas e os que vivemos nos pátios da prisão, os que vivemos nos tempos fechados ou nos tempos de abertura que se alternam” (AVELLAR, 16/07/84, p. 6).

Considerado por Márcia Mendes de Almeida, crítica da revista carioca *Mulheres*, como “[...] o mais belo filme que já se fez no Brasil [...]” (ALMEIDA, 1984), o longa-metragem de Santos ainda seria considerado como o portador de um “impecável acabamento técnico” que, de acordo com Edmar Pereira, muito se devia a direção de arte de Irênio Maia e fotografia assinada por José Medeiros e Antônio Luiz Soares.

O elenco também não deixou de receber elogios, principalmente, o ator Carlos Vereza, que desde as filmagens já vinha sendo elogiado pela forma dedicada e profissional com que se preparou para interpretar o personagem de Graciliano Ramos. Lauro Machado Coelho, do periódico paulista *Jornal da Tarde*, escreveria, em meados de 84:

Até mesmo um ator normalmente medíocre como Nildo Parente supera suas limitações, fazendo um retrato perfeito do patético dr. Ismael [Emanuel], chefe da Aliança Nacional Libertadora, que passa da empatia inicial ao total desmantelamento psicológico. Glória Pires revela-se como Heloísa, um personagem que, ao longo do filme, cresce e ganha notável espessura humana. Mas o trabalho mais impressionante, o de Carlos Vereza, que, nos menores gestos e inflexões, incorporou a figura de Graciliano (COELHO, 22/06/84, p. 13).

De uma forma mais geral, Edmar Pereira ainda resumia: “[...] todo o elenco de **Memórias do Cárcere** é perfeito: nenhum outro filme brasileiro exibiu este nível de interpretação, com veteranos e experientes profissionais colocados ao lado de estreantes, que absolutamente não destoam” (PEREIRA, E. 20/06/84, p. 17, grifo do autor).

A trilha sonora também foi um dos pontos recorrentemente destacados pela crítica, uma vez que, Nelson Pereira, ao optar pela *Marcha Solemne Brasileira*, de Louis Moreau Gottschalk, no lugar de *Charles Anjo 45*, de Jorge Ben, agradou a maioria dos críticos, fez, nas palavras da crítica do *Jornal do Brasil*, uma “[...] escolha [que] não poderia ser mais feliz” (SCHILD, 19/06/84). De acordo com Helena Salem, a música de Jorge Ben dava um clima diferente ao final do filme, pois cortava um pouco a solenidade que se pretendia passar.

Porém, quando ainda em banda dupla, o filme foi mostrado com essa música para algumas poucas pessoas (da Embrafilme e da própria produção) – um choque. “Nelson não agüentou, desbundou no final”, falavam. Todos se arrepiaram, e daí, a pedido da produção, o diretor mudou: “minha proposta de música não obteve *quorum*; então, como consequência, voltei para a solução que homogeneizou a trilha sonora – o Hino Nacional no começo e no final, é o chamado retorno quadrado. Respeito o momento democrático que vivemos, acho que a democracia se pratica na vida doméstica também, na educação para aceitar a vida no plural. E admito isso numa produção”. Enfim, o Hino, ao que parece, agradou à grande maioria. *Charles 45* seguramente iria gerar uma boa polêmica (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 342, destaques do autor).

“Um dos melhores filmes do Brasil dos últimos tempos”, ainda nas palavras de Schild, ou pelo menos um filme “vigoroso” e “inesquecível”, nos adjetivos da *Revista Visão*, *Memórias do Cárcere*, sem dúvida foi um filme que entusiasmou, grandemente, a crítica nacional e internacional de 1984. Recebeu os Prêmios de Melhor Filme, do Festival de Cinema de Gramado, da Crítica Internacional, do Festival de Cannes, do Festival de Tashkent – URSS –, do Festival de Veneza e Prêmio da Crítica Internacional da Índia.

Doze anos depois de seu lançamento, o longa-metragem principiou a seleção de alguns filmes dirigidos por Santos, que seria lançada no ano de 1996. Em geral, a crítica nacional apresentava e lembrava, aos seus leitores mais antigos, alguns dos aspectos mais espetaculares do filme, como sua música e algumas seqüências. Todavia, diferentemente dos críticos dos anos 80, que procuraram apresentar o filme como uma metáfora da sociedade, passava-se, na segunda metade da década de 90, a apresentá-lo associado ao período militar, associação que não é discutida em 1983. Como mostra o texto de Inácio Araújo:

“*Memórias do Cárcere*” era uma obra-prima em 1983, quando foi realizado, e continua obra prima agora, quando é relançado – embora nem sempre pelas mesmas razões. O mundo mudou. Em 83, havia um país ansioso por se libertar da tutela militar, por eleições diretas e democracia. Na época, a evocação das prisões de Graciliano Ramos, no primeiro governo Vargas, nos remetia a uma espécie de destino nacional: o autoritarismo, a tortura, a boçalidade do poder se destacavam com muita facilidade do conjunto. Hoje dá para perguntar: mas isso tudo era tão essencial assim ao filme? De certo modo, era. Essa tendência de reincidir no autoritarismo, a buscar a redenção naquilo que o povo não é, não deixaram de existir. Mas hoje já não são aspectos centrais do filme (ARAÚJO, I., 06/12/96, destaque do autor).

Exemplo característico da leitura que alguns críticos, da década de 90, realizaram sobre o filme de Santos, o texto de Araújo entra em consenso com os críticos dos anos 80, principalmente em sua definição do filme como uma obra-prima, um dos melhores filmes da cinematografia brasileira. Resultado de uma espera de vinte anos, que permitiu ao cineasta maiores recursos técnicos e financeiros para a sua realização, além de uma maior adequação estética e ideológica a um público potencial.





#### CAPÍTULO 4

#### De *Vidas Secas* a *Memórias do Cárcere*: um percurso de Nelson Pereira dos Santos

“A aceitação pelo público é fator indispensável à própria sobrevivência deste cinema “responsável”. As “injunções econômicas” da atividade cinematográfica obrigam a que se procure a inserção dos filmes no mercado, onde eles possam se pagar. Mas, para que sejam bem-sucedidos no mercado, os filmes têm de fazer concessões ao público, quer de ordem estética, quer de ordem ideológica [...]”

Jean-Claude Bernardet, 1983.



#### 4.1 Nelson Pereira e o engajamento sartriano

Mesmo que se considere que Jean-Paul Sartre não foi o inventor do conceito de engajamento<sup>103</sup>, não se pode negar que foi a partir da radicalização de posições intelectuais e literárias, propostas por ele na França do pós-guerra, que o referido conceito ganhou força e expressão. Correu o mundo, influenciando uma série de intelectuais e escritores que se forjaram durante os anos 40 e 50, principalmente. No Brasil, as idéias do filósofo francês não seriam ignoradas, mas, semelhantemente ao ocorrido em outros lugares do mundo, permeariam o pensamento de uma boa parcela da intelectualidade considerada de esquerda.

Apesar do repúdio do PC brasileiro à produção sartriana, que, dentre outras definições entendia ser o escritor um burguês e individualista, o jovem cineasta Nelson Pereira dos Santos também foi um dos intelectuais brasileiros a simpatizar e partilhar de alguns pontos do pensamento desenvolvido pelo intelectual francês<sup>104</sup>. Principalmente da noção de engajamento que, numa análise mais profunda da produção do diretor, pode ser identificada como um elemento importante em sua obra.

De forma bastante sucinta, pode-se dizer que a noção de engajamento era concebida, por Sartre, como uma tomada de consciência por parte do escritor de pertencer ao mundo, constatar suas mazelas e querer mudá-las. Engajar-se possuía, como bem observou Benoît Denis, a relevância de uma decisão de ordem moral – na qual o indivíduo empenha suas convicções íntimas e, por conseguinte, o seu trabalho –, fazia parte de um projeto ético, no qual o escritor engajado pensa a sua obra como portadora de “[...] uma certa visão do homem e do mundo, e concebe, a partir disso, a literatura [ou o seu trabalho] como uma *iniciativa* que se anuncia e se define pelos fins que persegue no mundo. [...] Para ele [o escritor engajado], escrever volta a supor um ato público no qual ele empenha toda a sua *responsabilidade*” (DENIS, 2002, p. 35, grifo do autor). Em outras

<sup>103</sup> Segundo Benoît Denis, o debate historiográfico sobre “[...] a noção de literatura engajada, assim como a de engajamento, é, com efeito, suscetível de duas acepções que, no uso, são raramente distinguidas: a primeira tende a considerar a literatura engajada como um fenômeno historicamente situado, que associam geralmente à figura de Jean-Paul Sartre e à emergência, no imediato pós-guerra, de uma literatura passionalmente ocupada com questões políticas e sociais, e desejosa de participar da edificação do novo mundo anunciado desde 1917, pela Revolução Russa; a segunda acepção propõe do engajamento uma leitura mais ampla e flexível e acolhe sob a sua bandeira uma série de escritores, que de Voltaire e Hugo a Zola, Péguy, Malraux ou Camus, preocuparam-se com a vida e a organização da Cidade, fizeram-se os defensores de valores universais, tais como a justiça e a liberdade, e, por causa disso, correram freqüentemente o risco de se oporem pela escritura aos poderes constituídos” (DENIS, 2002, p. 17). A partir dessas duas correntes, Denis opta por definir que “[...] a literatura engajada apareceu antes de tudo historicamente situada. Se a sua fase de forte emergência data do fim da Segunda Guerra, o fenômeno cobre, entretanto, um período mais longo. A questão do engajamento, com efeito, obsedou as gerações de escritores que se sucederam desde a Grande Guerra, ao ponto que se pode considerar que ela esteve no centro do debate literário nos séculos XX e que ela se constituiu no seu eixo estruturante mais importante” (DENIS, 2002, p. 19).

<sup>104</sup> Tomando contato com a obra sartriana no curso de Filosofia, da Faculdade de Direito, Nelson Pereira, num momento de crescente influência do existencialismo sartriano, chegou a contrariar uma diretriz do PC brasileiro e escreveu na França, em 1949, um artigo sobre o filósofo.

palavras, engajar-se era uma forma de se posicionar frente às mazelas da atualidade, para que, a partir disso, as pessoas – sobretudo as classes trabalhadoras e menos favorecidas – pudessem se posicionar melhor. Perspectiva esta que, das mais variadas formas, foi intentada e perseguida por vários cineastas atuantes no Brasil da década de 60.

Iniciando sua carreira como assistente de direção do crítico e cineasta Alex Viany<sup>105</sup>, Nelson Pereira, quando adaptou o romance *Vidas Secas*, já havia dirigido outros quatro filmes. Dentre esses, *Rio 40 graus* e *Rio, Zona Norte* aspiravam, em suas origens, ao *status* de obra de arte. Eles eram bons exemplos daquilo que Sartre, em sua noção de engajamento, acentuava e definia como a “consciência renovada” que o artista engajado adquire de sua responsabilidade, ou seja, “[...] o escritor, doravante, não tem que prestar conta a ninguém e se submete apenas à jurisdição estética de seus pares; ele é livre para escolher seus temas e de lhes impor o tratamento que decidiu; mais globalmente, não cabe se não a ele fixar o sentido do seu empreendimento” (DENIS, 2002, p. 47). Ele tem consciência de sua autonomia e, por isso, a reivindica. Destarte, Santos, reivindicando sua autonomia, fez escolhas estéticas bastante específicas, as quais, na década de 60, associavam-se a todo um imaginário das esquerdas, bem como a um momento histórico propiciatório à radicalização de idéias, cuja finalidade era apresentar, nas telas cinematográficas, situações sociais que urgiam por ser denunciadas.

Ainda antes de realizar *Vidas Secas*, Nelson Pereira dirigiria outros dois longas-metragens, *Mandacaru vermelho* e *Boca de ouro*, que apesar de também não se aproximarem do que pode ser considerado um cinema industrial<sup>106</sup>, não seguem pela mesma linha de

<sup>105</sup> Crítico, historiador e cineasta, Alex Viany foi um dedicado pensador e realizador do cinema brasileiro. Entre 1945 e 1948, trabalhou como correspondente em Hollywood e testemunhou o desenvolvimento técnico da indústria hollywoodiana. No entanto, quando se deu a fundação da Vera Cruz (1949), o crítico se mudou para São Paulo, onde passou a freqüentar as reuniões do grupo que girava em torno da *Revista Fundamentos*. Uma revista de cultura geral que, entendendo que quase não havia cinema brasileiro antes da publicação de “Defesa do Cinema Brasileiro” – de Nilo Antunes –, possuía quatro escritores principais: “Carlos Ortiz, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Rodolfo Nani, cujos trabalhos, todos, são uma defesa de um cinema brasileiro, nacional e popular” (BERNARDET, 1983, p. 63).

<sup>106</sup> Ao escrever *A linguagem cinematográfica*, publicada pela primeira vez em 1955, na França, Marcel Martin já destacava, na época, que não mais se contestava o valor artístico do cinema, entretanto, não se podia questionar o fato deste também ser uma indústria. Segundo o mesmo, “[...] é indispensável notar [...] que a palavra ‘indústria’ compreende duas realidades sensivelmente diferentes. No primeiro sentido, designa uma concentração de recursos técnicos em função da produção de uma dada categoria de bens de consumo, enquanto, numa segunda acepção, uma indústria é também uma organização financeira dirigida por indivíduos tendo objetivos interessados e agindo no quadro de uma dado sistema econômico e político” (MARTIN, 1963, p. 10). No segundo sentido, descrito por Martin, é que se encaixam as críticas realizadas pelos cineastas brasileiros ao cinema industrial, identificado, sobretudo, nas produções hollywoodianas. Segundo Guido Bilharinho, há nessa vertente cinematográfica a predominância de um espírito utilitarista, o qual é próprio da indústria e da ciência e tem o útil como o seu objetivo primordial. “O lucro é o fim a ser alcançado, desenvolvendo-se, para isso, a técnica até onde for possível [...]” (BILHARINHO, 1996, p. 18, destaque do autor). Mais adiante, o autor ainda acrescenta que, ao comercializar a técnica do cinema, essa corrente cinematográfica é responsável pela produção em massa, a qual é condicionada e dirigida pelas

denúncia social apresentada nos dois primeiros longas-metragens<sup>107</sup>. Essa linha denunciativa seria retomada tempos depois, na película *Vidas Secas*.

Filme que não fora feito para distrair ou agradar platéias, *Vidas Secas* destinava-se a incomodá-las, pretendia estimular sentimentos de compaixão e indignação através da denúncia da situação social de “milhões de brasileiros”, como lembra a sua primeira imagem. Com isso, Santos e sua equipe esperavam levar seus espectadores ao abandono de seu possível estado de passividade.

Havia no longa-metragem uma escolha estética que não procurava nenhuma facilidade, era um filme feito para companheiros e iguais ou para poucos escolhidos. Como indica o texto de Octávio Bonfim, publicado no jornal *O Globo*:

Para um cronista que não pode perder a perspectiva jornalística de seus comentários, devendo orientar os leitores do jornal, é válida a questão se *Vidas Secas* é ou não um filme popular, uma fita de fácil aceitação pelo chamado grande público. **Os próprios realizadores da película sabem, e orgulham-se disso, que ela é difícil para as platéias indiferentes.** Não; não recomendamos este filme como divertimento ou passatempo. Trata-se de obra séria, de significado humano e social, que será mais bem entendida pelo espectador de qualidade. Entretanto, se o leitor não é daqueles q (sic) [que] para quem o cinema não passa de um espetáculo inconseqüente, aconselhamos a que vá assistir a este filme (BONFIM, O., 21/08/63, grifo nosso).

Se *Vidas Secas* não era um filme para um espectador indiferente, como apontava o crítico em 1963, certamente o mesmo não ocorreria com *Memórias do Cárcere*. Vinte anos haviam decorrido entre as duas adaptações, o país e mesmo o cineasta haviam se modificado. E apesar de Santos não deixar de se apresentar como um artista engajado, o seu décimo quarto longa-metragem seguiria por um caminho diferente, estava, em comparação à *Vidas Secas*, mais integrado à sociedade de mercado. Como se pode notar no texto de Edmar Pereira, publicado no periódico paulista *Jornal da Tarde*:

Muitos elogios, além dos prêmios, boas vendas para a Europa, um convite para participar em novembro do Festival de Cinema de Nova York, a melhor vitrina que qualquer filme pode ocupar, e um sucesso unânime junta à crítica

---

escolhas do grande público. Desse modo, o cinema-indústria torna-se mera diversão, pauta-se, na maioria das vezes, pelo gosto duvidoso de espectadores leigos.

<sup>107</sup> Os primeiros filmes do cineasta realizariam uma espécie de denúncia social, cuja singularidade residia, em linhas gerais, na simplicidade dos diálogos e na pobreza voluntária dos meios técnicos empregados. Características essas, bem próximas às da produção italiana chamada de Neo-realista. Também não se pode esquecer que tanto a direção de *Mandacaru Vermelho*, quanto a de *Boca de Ouro* não foram projetos anteriores do cineasta – como aconteceu em boa parte dos filmes que dirigiu –, mas oportunidades de se continuar pensando e, sobretudo, fazendo cinema no Brasil. É importante lembrar que duas situações inesperadas permitiram a realização dessas duas películas: uma climática, quando uma intensa chuva inviabilizou a realização de *Vidas Secas* e possibilitou as filmagens de *Mandacaru*, e outra financeira, quando as dificuldades financeiras pelas quais passava o diretor lhe levaram a aceitar o convite de Jece Valadão para dirigir *Boca de ouro*. Neste segundo caso, Santos era um contratado e não participava da produção financeira do filme.

nacional, além do interesse do público, “aumentando a cada dia” (PEREIRA, 03/07/84, p. 14, destaque do autor).

Ao se comparar esses dois filmes – produzidos em dois momentos bastante distintos da história nacional e que retomam o caráter de denúncia social e política, proposto inicialmente por Graciliano Ramos – convém perguntar o que levaria o cineasta Nelson Pereira dos Santos a produzir dois filmes esteticamente tão diferentes, mesmo tendo como ponto de partida obras de um mesmo escritor? É bem verdade que não podemos e nem mesmo intencionamos esgotar o tema, no entanto, teceremos algumas reflexões neste sentido.

#### **4.2 Padrões de mudança intelectual para um cineasta brasileiro (1960 – 1984)**

Ninguém ignora que a década de 60 foi fortemente marcada por uma grande ebulição no cenário nacional e mundial. Foi uma época de grandes manifestações culturais, que “[...] se caracteriza[ram] pelo questionamento das posições culturais anteriores, pela inquietação, pela indagação, pela procura de novos caminhos, novas propostas estéticas, tudo o que forneceria a definitiva identidade desse período dentro do quadro de nossa história cultural” (BORGES, 1983, p. 16).

E apesar de alguns pesquisadores, como, por exemplo, Jean-Claude Bernardet, não considerarem a existência de uma história do cinema brasileiro – no sentido de uma linha reta e evolutiva –, mas sim de alguns “ciclos”, marcadamente regionalizados e de curta duração, não se pode dizer que o cinema que se desenvolveu no Brasil da década em pauta permaneceu indiferente àquele momento de efervescência político-social e cultural, mas sim que se diferenciou de todas as propostas que já se tinha visto até então, uma vez que intencionava e se construía como uma nova forma de olhar e refletir sobre si e sobre a sociedade brasileira de então. Têm-se, pela primeira vez na história do cinema nacional, uma intenção partilhada por vários cineastas independentes em conhecer, interpretar, revelar e recriar esteticamente a realidade social do Brasil, numa busca por influenciar o contexto histórico do momento.

Tratava-se da emergência de uma geração que crescera e se forjara, intelectualmente, nos dez ou quinze anos posteriores ao período histórico que ficou conhecido como Estado Novo e que se encontrava bastante sensibilizada por questões referentes ao desenvolvimento e à emancipação nacional. Esses jovens cineastas não estavam isolados, mas, segundo Luiz Carlos Borges,

[Suas descobertas], [...] coincidia[m] com o que se fazia no resto do mundo em termos de cinema naqueles anos 60, particularmente na Europa e no Japão, constituindo-se um período de especial criatividade. Abordavam-se problemas sociais, como *Rocco e seus irmãos*, de Luchino Visconti, e *A doce*

*vida*, de Fellini; temas políticos já no limiar de se tornarem históricos, como *Kanal*, do polonês Wajda, ou *Guerra e humanidade*, do japonês Kobayashi, repensando, em termos cinematográficos, a guerra mundial finda poucos anos antes; e questões pertinentes à própria linguagem do cinema, como *O ano passado em Marienbad*, do francês Resnais, e praticamente toda a filmografia de outro francês, Jean-Luc Godard (BORGES, 1983, p. 20, grifos do autor).

A originalidade desses cineastas, diante do cinema que se fazia no resto do mundo, residia “[...] exatamente no fato de representar a ‘fome latina’ e sua ‘mais nobre manifestação cultural’: a violência” (HOLLANDA, 1986, p. 44, destaques do autor).

O momento era de luta<sup>108</sup>. Pode-se dizer que, aos primeiros anos da década, ainda vigorava no horizonte de boa parte das esquerdas, em geral composta por estudantes, jovens e intelectuais das classes médias, a confiança no triunfo da revolução nacional-popular – uma herança dos recém passados anos 50<sup>109</sup>, nos quais muitos intelectuais acreditaram na possibilidade de aliança com o povo, geralmente identificado nas classes trabalhadoras e pouco favorecidas. Como se pode perceber no depoimento de Alípio Freire:

“O sujeito básico, agente das transformações nesse nacional-popular, era o camponês nordestino; de preferência o retirante, os pescadores naquelas canções pioneiras todas. Supunha-se que a aliança retirante-favelado seria a grande força motriz da História. [...]. Não era só o pessoal do CPC. Existia isso posto no conjunto da sociedade. Esses temas invadiram toda a arte, toda cultura” (FREIRE apud RIDENTI, 2000, p. 21).

É bem verdade que, nos anos 60, havia outras produções além das denominadas cinemanovistas, todavia, pode-se dizer que a época foi, sobretudo, marcada por filmes dirigidos pelos cineastas do movimento ou, de alguma forma, ligados a este, caso, por

<sup>108</sup> De acordo com o cineasta Arnaldo Jabor, havia, nos anos 60, “[...] um clima eufórico de realizações, de esperança política e cultural [...]. Era a grande euforia de uma geração [...], uma esperança talvez ingênua, infantil, de um país que ainda não tinha tido uma experiência política mais traumática [...]. Uma espécie de impressão generalizada de que as coisas seriam fáceis de realizar no Brasil. De que a história se acomodaria porque o bem teria um caminho livre e largo. [...] a gente conversava, nessa época, sobre como o mundo era infeliz lá fora, (enquanto) nós, no Brasil, tínhamos uma chance, uma das chances privilegiadas da humanidade, porque estávamos em condições de ser sujeitos da nossa História [...]. Havia a sensação de que se ia fazer a História indolentemente [...]. Em suma, nós estávamos iludidos” (JABOR apud BERNARDET, 1983, p. 134).

<sup>109</sup> Luiz Carlos Borges, só para citar alguns exemplos, lembra que foram nestes anos que Oscar Niemayer e Lucio Costa projetaram o plano piloto da futura capital da República, “símbolo da era de modernização em que o país ingressava”; iniciava-se uma renovação no teatro, a partir de peças como *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e da criação de grupos teatrais como o Arena e o Oficina; Guimarães Rosa, com *O grande sertão veredas*, inovava o vocabulário convencional da literatura brasileira; Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto Campos lançavam as bases para a poesia concreta; um grupo de jovens, dentre os quais pode-se destacar João Gilberto e Tom Jobim, fundavam as bases do que depois se intitularia Bossa Nova, marco inicial da moderna música popular brasileira, o qual, assimilando experiências jazzísticas, influenciaria o próprio *Jazz*; compositores como Damiano Cozzella, Júlio Medaglia, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Correia de Oliveira, entre outros, expunham, no manifesto “Música Nova”, suas idéias acerca da necessidade de atualização da música erudita, do Brasil, frente às invenções sonoras do século XX. Para mais detalhes ver, BORGES, L. C. **1960 – 1980: o cinema à margem**. Campinas: Papirus, 1983. (Coleção Krisis).



exemplo, de Nelson Pereira dos Santos. Com esse movimento, têm-se, também pela primeira vez, uma projeção coletiva do “cinema brasileiro” – ou, se preferir, das películas cinemanovistas, principalmente – no plano internacional. Na informação de Nelson Pereira dos Santos, “[...] aquela frase do Deputado Evaldo Pinto, de que o cinema brasileiro não é mais uma atividade divorciada das demais atividades culturais de nível mais alto do país, é uma verdade absoluta. Assim, o Cinema Novo conseguiu transformar o cinema brasileiro [...]” (SANTOS apud BERNARDET, 1989, p. 143).

De forma independente e num clima de contestação e radicalização de posições, foram produzidos filmes que, aos primeiros anos da década, realizaram, de forma engajada, uma leitura crítica da sociedade brasileira de até então. Era toda uma filmografia que, experimentando novas formas de combinar ficção e documentário, “[...] queria ir além da compaixão, das estruturas dramáticas de consolação; queria produzir conhecimento” (XAVIER, 2003, p. 130). A denúncia era feita para enfatizar a urgência das mudanças, as escolhas destacavam o nosso subdesenvolvimento econômico, técnico e cultural. Dentre esses filmes, pode-se destacar *Aruanda* (1960), do paraibano Linduarte Noronha, *Cinco vezes Favela* (1962), de Marcos Farias, Carlos Diegues, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirshman, *Vidas Secas* (1963), do paulistano Nelson Pereira, *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), do baiano Glauber Rocha, e *Os Cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1964), do moçambicano Ruy Guerra, só para citar alguns exemplos significativos de filmes que, englobados ou não no movimento denominado de Cinema Novo<sup>110</sup>, eram, em geral, apreciados por um determinado grupo de espectadores, cuja composição básica era de jovens, estudantes, profissionais liberais, intelectuais, artistas, amantes de cinema e integrantes de algumas camadas das classes médias, ou seja, um público crítico que, em sua maioria, já possuía algum tipo de identificação com as propostas apresentadas por aqueles diretores.

Não havia na produção desses filmes, a princípio, uma preocupação em alcançar grandes somas de bilheteria, mas, de acordo com Bernardet, fazia-se, por enquanto, um tipo de cinema que “não tinha público”, além daquele cujos códigos eram afins com os desses cineastas. Embora esse fenômeno de produzir sem se preocupar com o grande público não fosse uma característica exclusiva do cinema, mas de todo um movimento “cultural e

<sup>110</sup> Como bem se sabe, várias são as discussões que giram em torno da datação do movimento denominado Cinema Novo. Neste sentido, cabe esclarecer que não destacamos os exemplos citados acima apenas por serem filmes cinemanovistas – uma vez que nem todos o são, caso, por exemplo, de *Cinco vezes favela*, que foi feito por integrantes do Centro Popular de Cultura, ou de *Aruanda*, documentário que é considerado como um dos precursores do movimento. A escolha desses exemplos justifica-se, simplesmente, na indicação de películas que, ao início da década, propuseram “novas” abordagens da sociedade brasileira.

político” do meio artístico dos anos em pauta, o meio cinematográfico também partilhou dessas idéias, como se pode perceber no extrato em que Jean-Claude Bernardet trata da projeção do documentário *Aruanda* (1960):

Quando projetada, em sessão especial dedicada ao cinema brasileiro, num liceu freqüentado pelos filhos da alta e média burguesia paulistana, a fita não foi compreendida: viu-se uma fita mal feita e aborrecida, apesar de uma linda música, e a dominante do debate que sucedeu à projeção foi: “Por que mostrar sempre a miséria? O Brasil não é apenas isso”. **A alta e média burguesia não queria entender a fita, e daí? As coisas se fariam com ou sem ela. Seria melhor que entendesse, pois assim pagaria entradas** (BERNARDET, 1976, p. 28, grifo nosso).

Apresentando o que seriam, no entendimento daqueles cineastas, as mazelas da sociedade brasileira – exploração do povo, suas mínimas condições de vida e, entre outras características, o alheamento deste povo frente aos progressos da sociedade brasileira –, tais filmes se inseriam numa situação bastante paradoxal: de um lado, eram feitos para o povo e buscavam mostrar-lhe sua situação para, a partir daí, incitá-lo a reação. Mas, por outro lado, aspirando ao *status* de obra de arte, esses filmes geravam em seus realizadores um certo orgulho por não serem de fácil acesso a um espectador comum, caso, por exemplo, de *Vidas Secas*. De acordo com Carlos Diegues, outro ponto que também levou ao distanciamento entre as produções desses cineastas e a grande massa foi o hábito desses espectadores a um certo tipo de linguagem cinematográfica, a estrangeira<sup>111</sup>, como depõe o diretor:

“Eu passei meses filmando numa favela com os caras; pra não dizer ‘os caras’, os moradores da favela do Cabuçú. Quando terminei eu quis que as primeiras pessoas a verem o filme fossem eles, os favelados [...]. Amigos [...]. (Então perguntei): o que é que vocês acharam? Aí o diretor da escola de samba virou-se e disse: ‘Ah!, muito legal... mas, pô, doutor, isso aí não é cinema, cinema não é isso’. Então eu saquei pela conversa que pra ele cinema era um homem em cima de um cavalo, uma mulher passeando pelo Sena e coisa e tal. Havia realmente uma colonização visual, audiovisual [...]” (DIEGUES apud BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 242, destaques do autor).

Além da “colonização cultural” apontada por Diegues, Jean-Claude Bernardet destaca que, no tocante ao público do interior, a situação é ainda mais crítica, uma vez que este, em sua maioria, não tem poder aquisitivo para o consumo desse tipo de cultura, característica essa que, também nos meios urbanos, pode ser estendida às populações de baixa renda. Mais adiante, Bernardet ainda destaca que, além desses fatores, não houve grandes investidas em se aproximar do povo, além da propiciada pelos circuitos comerciais.

<sup>111</sup> Ao declarar que o cinema estadunidense adquiriu em nossa sociedade “[...] uma qualidade de coisa nossa, na linha de que nada nos é estrangeiro”, Paulo Emílio Salles Gomes fortalece os argumentos de Carlos Diegues.

Com o passar do tempo, essa idéia de querer mudar o mundo sem se aproximar da opinião pública mostrou-se incompleta, já que, ao atingirem a apenas determinados grupos de espectadores<sup>112</sup>, as produções desses cineastas ficaram isoladas e, por conseguinte, desconhecidas por boa parte daqueles a quem se pretendia politizar. Segundo Bernardet, esses cineastas perceberam, já por volta da segunda metade dos anos 60, que “[...] a aceitação pelo público é fator indispensável à própria sobrevivência deste cinema ‘responsável’” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 246, destaque do autor) – lembrança da perspectiva sartriana. E embora não se abandone a idéia de “conscientização do povo”<sup>113</sup>, os problemas econômicos do fazer cinematográfico fazem com que “[...] se procure a inserção dos filmes no mercado, onde eles possam se pagar. Mas, para que sejam bem-sucedidos no mercado, os filmes têm de fazer concessões ao público, quer de ordem estética, quer de ordem ideológica [...]” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 246).

É bem verdade que essa percepção não ocorreu repentinamente, mas pode-se dizer que foi auxiliada pelo movimento de 1964, quando mostrou o quanto era ilusória a idéia daqueles intelectuais de estar vivendo uma pré-revolução. “A euforia em que se vivera não era justificada pelo contexto real. Percebeu-se [...] que o populismo não permit[ia] levar as massas à revolução. Face a esta descoberta, o intelectual de esquerda brasileiro torna-se ‘perplexo’” (HENNEBELLE, 1978, p. 133, destaque do autor).

Há então, no trabalho dos cinemanovistas, uma reorientação de caminhos: passa-se da temática rural para a urbana ou, como bem observou Ricardo Caldas, “[...] o cinema popular se desloca do universo rural e da periferia para desenhar, no mundo capitalista, um desfile de amarguras. Se o povo não é revolucionário como se desejava, a classe média era observada de forma implacável” (CALDAS, 2006, p. 97). Apesar da mudança, ainda são mantidos os traços mais agressivos da linguagem cinemanovista, bem como preceitos ideológicos relacionados às convicções éticas e estéticas dos primeiros anos do movimento.

Por esta época, o meio cultural brasileiro passa por uma mudança de consciência no que tange à questão da indústria cultural. Mudança essa, que se devia à crescente urbanização, bem como ao “[...] desenvolvimento dos meios audiovisuais e [ao] *boom* da propaganda. O mercado cultural e o da informação cresciam em importância e se transformavam em área

---

<sup>112</sup> Em artigo publicado na Revista Civilização Brasileira, Gustavo Dahl, ao refletir sobre a existência de um público para os filmes cinemanovistas, declara: “O Cinema Novo tem *seu* público (o grifo é do texto), composto principalmente pela juventude, por estudantes, mas também por profissionais liberais, intelectuais, artistas, fanáticos de cinema e até mesmo certas camadas da burguesia” (DAHL, dez/mar, 66/67 apud BERNARDET, 1983, p. 238, destaques do autor).

<sup>113</sup> É com frequência que, segundo BERNARDET, esses cineastas, ao falarem de povo, confundam as categorias povo e público.

privilegiada de interesses” (XAVIER, 1993, p. 16, grifo do autor), fato que levará ao aumento da quantidade de traduções de livros clássicos de análise de cultura de massas, como também à criação de várias faculdades de comunicação. No plano estético, a Tropicália passa a ser a expressão da nova consciência. Vários cineastas se conscientizam da “[...] natureza mais complexa do jogo de poder na sociedade moderna, ponto nuclear da crise das propostas de uma arte política sustentada no ideário nacionalista dos anos 50 e início dos anos 60” (XAVIER, 1993, p. 16). Ainda segundo Xavier, esse direcionamento em relação ao movimento Tropicália traz toda uma crítica direcionada ao populismo anterior ao golpe de 64 – “o político e o estético-pedagógico” –, passa-se a realizar uma auto-análise do intelectual em sua representação de experiência e derrota. Essa representação pode ser localizada em alguns filmes, como, por exemplo, *Terra em transe* (1967) – identificado por Xavier como aquele que melhor trabalhou com a análise do intelectual face ao golpe e à revolução, *O desafio* (1965), de Paulo César Sarraceni, *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl e *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos.

Xavier também destaca que, além dos filmes que visam à análise do intelectual, ainda se pode destacar, nesta época, outros longas-metragens que, ao mesmo tempo em que se inserem num movimento de cinema de autor, caminham em direção aos parâmetros de comunicação vigentes no mercado, como, por exemplo, *Brasil ano 2000* (1969), de Valter Lima Júnior, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. Era toda uma produção alegórica que tinha como embasamento a tentativa de alcançar o público por intermédio do “espetáculo”. A este respeito, Fernão Ramos acrescenta:

A idéia é cativar o público pelo espetáculo, através de uma narrativa que encha os olhos do espectador com cenários grandiosos. Ao mesmo tempo, a presença desta imagem “rica” permite que se mantenha de pé alguns preceitos ideológicos quanto às convicções éticas e estéticas do primeiro Cinema Novo. A produção cinemanovista no final da década de 1960 tem como característica, portanto, essa preocupação constante de comunicação com o grande público, sem abandonar completamente, no entanto, os traços mais agressivos da “linguagem maldita”. Para inclusive entender a ruptura havida com os cineastas que formaram o grupo do Cinema Marginal, deve-se ter em mente que a guinada com a produção anterior ocorre principalmente na questão da quantidade de recursos financeiros necessários para a realização desses filmes e, decorrente daí, uma preocupação maior com o retorno em termos de bilheteria (RAMOS, F., 1987, p. 372).

Apesar dessa tentativa de redirecionar alguns pontos de suas propostas, as produções desses cineastas permaneceram distantes do grande público<sup>114</sup>, ou se preferir daqueles a quem se pretendia politizar. Realizados por intelectuais provenientes das classes médias – os quais almejaram ser os intérpretes daqueles que, desprovidos de recursos financeiros e intelectuais para se defenderem, permaneciam na condição de silenciados – esses filmes passaram por diversas vezes despercebidos fora das rodas de especialistas e de amantes do cinema. Ao refletir acerca desse resultado, Jean-Claude Bernardet destaca que é necessário desmascarar uma “ilusão, não apenas cinematográfica: o cinema brasileiro não é um cinema popular: é o cinema de uma classe média que procura seu caminho político, social, cultural e cinematográfico” (BERNARDET, 1989, p. 157).

Além disso, é histórica a desigualdade existente entre a quantidade de brasileiros espectadores de cinema nacional e a de espectadores que nutrem os circuitos comerciais. E, no que tange a este tipo de cinema que se pretende arte, essas diferenças aumentam cada vez mais. É bem verdade que, com o passar dos anos a quantidade de espectadores de cinema nacional cresceu, no entanto jamais se superou as cifras conquistadas pelos filmes estrangeiros. Como exemplifica o quadro criado por José Mário Ortiz Ramos:

#### Produção e mercado

Ano	Filmes produzidos	Contratos com a Embrafilme	Filmes estrangeiros lançados	Número de cinemas	Espectadores de filmes brasileiros (milhões)	Espectadores de filmes estrangeiros (milhões)
1967	44	-	25	829	-	-
1968	54	-	21	-	-	-
1969	53	-	44	1.817	-	-
1970	83	17	74	2.028	-	-
1971	94	12	76	2.154	28.1	174.9
1972	70	30	68	2.648	31.8	160.5
1973	54	25	57	2.690	30.8	162.5
1974	80	38	74	2.676	30.7	170.6
1975	89	25	79	3.276	48.9	226.5
1976	84	29	87	3.161	52.0	198.5
1977	73	12	73	3.156	50.9	157.4
1978	100	22	81	2.951	61.8	149.8
1979	93	19	104	2.826	55.8	136.0
1980	103	13	93	2.365	50.7	114.0
1981	80	21	78	2.244	45.9	92.9
1982	85	23	80	1.988	44.9	82.9
1983	84	17	76	1.736	33.9	72.7
1984	90	22	108	1.553	30.6	59.3
1985	86	19	107	1.428	21.5	69.4

FONTE: RAMOS, J. M. O. O cinema brasileiro contemporâneo (1970 – 1987). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987, p. 412.

<sup>114</sup> Em *História do cinema brasileiro*, Fernão Ramos destaca a importância de se lembrar que o “[...] Cinema Novo sofre durante a década de 1960 intensas cobranças ideológicas por sua opção estilística, tanto ao nível de não obter contato com o povo devido à linguagem (e portanto não ser “político”), como também, a partir de 1965, quanto ao fato de essa mesma linguagem ser responsável por sua marginalização no mercado. A trajetória de boa parte da geração cinemanovista na década de 1970 será a manifestação de uma difusa má consciência, por ter abandonado suas intenções estilísticas radicais do início, fazendo supostas ‘concessões’ ao mercado” (RAMOS, F., 1987, p. 356, destaques do autor).

Segundo Ramos, o aumento do quadro de espectadores de cinema se deve, em grande medida, às políticas governamentais que procuraram gerenciar a produção cinematográfica. Com o INC, “[...] implementam-se medidas que apontam em duplo sentido: forçar a produção, principalmente a marcada pelo nacionalismo, a entrar em contato com empresas distribuidoras estrangeiras; procurar, ainda que timidamente, aquecer a dinâmica do mercado” (RAMOS, J., 1987, p. 410). Alteram-se as leis de remessas de lucros, institui-se uma premiação por renda e qualidade dos filmes e ainda se eleva a obrigatoriedade de produção de 66 dias (1969) para 112 dias, em 1975. Com a extinção do INC, aumentam-se as verbas e as funções da Embrafilme, que passa a gerenciar também a questão da distribuição.

Se aos primeiros anos do regime militar, boa parte das produções culturais ainda encontrava espaços abertos para se anunciar – reconhecendo que a cultura poderia atuar em benefício do poder, desde que controlada pelo Estado, os militares criaram algumas instituições no sentido de administrar o meio cultural –, a entrada em vigor do Ato Institucional N.º 5, em dezembro de 1968, muda a situação, uma vez que se intensifica a perseguição aos opositores do governo, fazendo com que estes se vejam na necessidade de reorientar suas propostas, quando não de deixar o país. “Através da censura, o regime impedia uma determinada produção cultural, ou melhor, os produtos culturais contrários à sua ideologia e aos seus interesses, mas não a atividade cultural como um todo” (PAES, 1997, p. 55)<sup>115</sup>.

Mas o clima político de perseguição que se intensificará já no final da década, também propiciará as propostas de um novo grupo de cineastas que, domiciliados principalmente em São Paulo, realizam trabalhos distintos, mas dialógicos com os filmes cinemanovistas. Apesar da discordância de seus diretores<sup>116</sup>, essas obras foram definidas sob alguns rótulos como, “Udigrúdi” – avacalhação do cinema *underground* inventada por Glauber Rocha –, Cinema do Lixo, lembrança da região paulistana em que esses cineastas se reuniam (Boca do Lixo),

<sup>115</sup> Ainda na informação de Maria Paes, houve nestes anos um crescimento do parque industrial e do mercado de bens materiais, o qual foi acompanhado pelo desenvolvimento da indústria da cultura e do mercado de bens culturais. Lembrando Renato Ortiz, a autora entende que não havia nenhuma contradição que opusesse o empresariado da cultura ao governo militar, pois “[...] não se pode esquecer que a noção de integração estabelece uma ponte entre os interesses dos empresários e dos militares, muito embora ela seja interpretada pelos industriais em termos diferenciados. Ambos os setores vêem vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado” (ORTIZ, R., 1988, p. 118 apud PAES, 1997, p. 55).

<sup>116</sup> Além de discordarem de sua rotulação em um novo movimento cinematográfico, vários diretores que se viram sob a alcunha de marginais discordavam da definição Cinema Marginal, no tocante à opção por se marginalizar. Segundo Jean-Claude BERNARDET, tanto Bressane, como Sganzerla, principais representantes da corrente, discordavam dessa definição, uma vez que “eles não faziam um cinema que queria ficar à margem dos circuitos exibidores (atitude bem diferente do *Underground* norte-americano), mas um cinema que, com raras exceções (*O bandido da luz vermelha*) foi marginalizado pelos circuitos – e pela censura” (BERNARDET, 1983, p. 1, destaques do autor).

ou Cinema Marginal, nome proposto por Cosme Alves Neto, então diretor da cinemateca do MAM do Rio de Janeiro.

De vida bastante curta – aproximadamente três anos, historicamente situados entre o final dos anos 60 e os primeiros anos da década subsequente<sup>117</sup> –, o Cinema Marginal possuía, em seus primórdios, algumas ligações com o já atuante movimento cinemanovista, no que tange à utilização de orçamentos baixos e a noção de cinema de autor. Posteriormente, essa ligação se daria no diálogo oposicionista estabelecido pelos marginais com os cinemanovistas.

Embora não possuíssem perspectivas tão claras como as do Cinema Novo, ou de outros ciclos do cinema nacional – como a Chanchada ou a Bela Época –, este “conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade, de artesãos do subúrbio”, na expressão cunhada por Paulo Emílio Salles Gomes, propunham, basicamente,

[...] um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tendiam a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo [...]. O lixo teve tempo, antes de perder sua vocação suicida, de produzir um timbre humano único no cinema nacional. Isolada na clandestinidade, essa última corrente de rebeldia cinematográfica compõe de certa forma um gráfico de desespero juvenil no último quinquênio (GOMES, P., 1980, p. 84).

Além disso, os marginais, diferentemente dos cinemanovistas, recusavam a idéia de um projeto de cultura brasileira, não “falavam” em nome de nenhum grupo ou classe, não tentavam diagnosticar a crise brasileira, avançavam em direção ao cinema moderno<sup>118</sup>, utilizavam-se de personagens grosseiras e bizarras, trabalhavam com uma temática, sobretudo, urbana. E, no que tange a sua aproximação com os espectadores, eles realizavam “[...] um cinema absolutamente *out*, [...] alheio ao e desvinculado do gosto do público, da opinião da crítica e da preocupação com a bilheteria” (BILHARINHO, 1997, p. 109, grifo do autor).

Nestes inícios dos anos 70, os diretores ligados ao Cinema Novo caminhariam em busca de uma amenização da agressividade de seus trabalhos, realizaram leituras de autores como o teatrólogo Nelson Rodrigues – em seus trabalhos que tratavam de aspectos excêntricos da sociedade brasileira, bem como da psicologia social das classes médias –, o

<sup>117</sup> De acordo com Guido Bilharinho, “[...] não há consenso sobre a época exata em que surge. Para uns, é deflagrado em 1967, ano de *A margem*, de Ozualdo Candeias, e de *Cara a cara*, de Júlio Bressane, este último ainda cinema novo, mas, até certo ponto, transicional. [...] Ismail Xavier situa o cinema do lixo no período entre 1969/73 (“Do Golpe Militar à Abertura: A resposta do Cinema de autor”, in *O Desafio do Cinema*, p. 19). O cineasta Carlos Frederico afirma, por sua vez, que, “precursores à parte, o cinema marginal propriamente dito surgiu em 1970 [...] durou um só momento – e ele nunca foi mais que isso [...] e, como tal, ele não deixou herança” (depoimento a Alberto Silva “Momentos do Filme *Udigrudi*”, in *Jornal de Letras*, n. 295, Rio de Janeiro, julho 1975)” (BILHARINHO, 1997, p. 109, destaques do autor).

<sup>118</sup> Este cinema seria, em linhas gerais, caracterizado pela desorganização do tempo, do som e da imagem, havendo aí uma dissonância, resultante da quebra da unidade. Os cortes são menos elaborados, procura-se apresentar que há uma câmera narrando a história que se vê.

romancista Jorge Amado, em suas obras que também se aproximavam do exotismo popular. Além disso, esses cineastas abandonaram a recorrente idéia de condensar o país, ou os seus problemas sociais em uma imagem.

Cada vez mais determinado a garantir a “ordem”, o Estado procurou criar políticas gerenciadoras também para o setor cultural. E, neste caso, o cinema não passaria ileso.

Mesmo sendo patente a falta de organização que cerca o aparecimento da Embrafilme [setembro de 1969] [...] pode-se depreender que se adotava a decisão de penetrar mais direta e agressivamente na produção cinematográfica, inaugurando uma fase que rumava para a superação da simples mediação estatal anterior. Agregava-se a um órgão autárquico uma empresa (sociedade anônima), e passava-se a canalizar para esta os recursos oriundos da exploração do filme estrangeiro no mercado nacional (a parcela do imposto retido – lei da remessa) [...] (RAMOS, J., 1983, p. 90).

Enquanto nos anos 60 a questão nacional era pensada, de forma independente por vários intelectuais e girava em torno da aliança de classes – que se opunha à dominação estrangeira –, a partir dos anos 70, o Estado passa a comandar “[...] a questão nacional, elidindo obviamente a relação classe-nação, arvorando-se a guardião de uma comunidade indivisa, seus interesses tomados como interesses de todos. O ‘nacional’ e a ‘realidade nacional’ são vistos como dois todos harmoniosos” (RAMOS, J., 1983, p. 93, destaques do autor), os quais não se contrapunham à dominação estrangeira.

E apesar das pretensas tentativas de se aproximar de um mercado consumidor, tanto cinemanovistas, quanto marginais – estes mais ainda –, além de serem preteridos pelo Estado – que, na informação de Ramos, defendia uma produção indiscriminada, a qual absorvia inclusive os filmes “eróticos” –, foram criticados, pelo secretário de planejamento do Instituto Nacional de Cultura, por, segundo o mesmo, não possuírem uma visão comercial-industrial. Crítica que, de acordo com Ortiz Ramos, expressava a “nova mentalidade” empresarial que penetrava nos órgãos estatais.

As novas propostas estatais para o campo cinematográfico, bem como as diferenças internas e dificuldades de produção, entre outras características, acabariam por esvaziar o ciclo marginal já na primeira metade da década. Como também auxiliariam na fragmentação do grupo cinemanovista. De forma independente, alguns cineastas procuraram se posicionar criticamente num diálogo com o estado, caso, por exemplo, de Carlos Diegues “[...] que desacredita do caráter industrial que se dizia estar imprimindo ao cinema, e reage irado, e mesmo confusamente, ao perceber a apropriação das bandeiras nacionalistas e cinemanovistas pelo Estado” (RAMOS, J., 1983, p. 101).



Também Joaquim Pedro de Andrade integra, e aumenta, o grupo dos descontentes com a situação em que se encontrava o cinema nacional. O diretor de *Macunaíma* não hesita em ressaltar o dirigismo estatal, apresentado nas escolhas das obras a serem financiadas, bem como nos cortes e proibições realizadas. Segundo Ramos, “[...] as fissuras e perplexidades no bloco cinemanovista clarificam o processo que o cinema brasileiro atravessava naquele momento, seus diálogos com o Estado e o mercado” (RAMOS, J. 1983, p. 103).

Como já se destacou, vários foram os órgãos gerenciadores que foram criados pelo Estado, ao longo dos anos 70, para administrar o campo cinematográfico. Lançada em 1975, a Política Nacional de Cultura era uma proposta que resultava da necessidade do Estado de refinar e adequar seu controle político. Sustentada sob perspectivas de segurança e desenvolvimento nacional, a PNC dava importância à cultura nas suas ligações com o desenvolvimento econômico. Esta, possuindo uma concepção de cultura claramente antropológica, na informação de Ortiz Ramos, associava a ampla conceituação de cultura com a questão da nacionalidade.

E, no diálogo dos cineastas com essa proposta, Nelson Pereira, distanciando-se da via largamente politizada do passado, concretiza, nas palavras de Ramos, o pretendido diálogo do Estado com o “nacionalismo” do campo cinematográfico. O já conhecido diretor realiza uma trajetória de três filmes que retomam suas preocupações com a cultura popular, são eles: *O amuleto de Ogum* (1975), *Tenda dos milagres* (1977) e *Estrada da vida* (1981).

Depois de uma fase experimental e mal sucedida, com *Quem é Beta?*, Santos procurava se despir de pré-noções a respeito da realidade brasileira e, finalmente, construía caminhos para se aproximar do grande público. Em texto crítico publicado no periódico paulista *O Estado de São Paulo*, em 1 de fevereiro de 1981, Frederico Mengozzi destaca:

Nelson Pereira dos Santos é advogado, estudou sociologia e política, e reconhece que a sociologia tem de vir antes do filme, “não dentro dele”. Porém, se alguém tiver um mecenas para garantir, “tudo bem”. E se retomaria, então, uma das características do Cinema Novo, quando apenas uma elite assistia a esses filmes. Caminho que não interessa ao diretor de “Estrada da Vida”. “A liberdade do artista surge no contato com o público. Meu filme tem uma investigação mais jornalística que sociológica, as reações são mais viscerais que lógicas. Vendo bem o filme, há leituras para todos os gostos. Ele tem a simplicidade de uma fábula [...]” (SANTOS apud MENGOZZI, 01/02/81).

Embora não tenha se entusiasmado com o “filme-modão”, de Nelson Pereira, Rubens Ewald Filho, na mesma página escrita por Mengozzi, também comenta sobre a mudança do diretor:

A indiscutível verdade é que se “Estrada da vida” não fosse assinada por Nelson Pereira dos Santos passaria inteiramente despercebida, esnobada pelos críticos e pela *intelligentzia* nacional. Parece que a melhor coisa que resulta de “Estrada da Vida” é a constatação a que Nelson chegou de que “o cinema deve ser o modão” (isto é, “a música que o povo gosta”). Isso demonstra que ele retornou ao caminho certo, pode-se esperar de agora em diante filmes de grande comunicação popular. Espera-se apenas que tenham também maior empenho do que este (EWALD FILHO, 01/02/81, p. 33, destaques do autor).

Se, em origem, os primeiros filmes do diretor apresentam pouca ou quase nenhuma preocupação com questões referentes ao um endereçamento amplo, as palavras de Nelson Pereira indicam, ainda nos anos 70, grandes mudanças em relação a seu pensamento no tocante à questão do público. Houve um processo de mudança, uma atualização em seu discurso, que bem se observa no período aqui estudado.

Na informação de Fernão Ramos, o cinema brasileiro chega aos anos de 1978-79 com mercado e produção economicamente aquecidos, principalmente no que tange à comédia erótica. Esse aquecimento se devia, principalmente, às obrigatoriedades de exibição e copiagem, e a própria realidade econômica do país. Órfãos de projetos políticos, vários cineastas que se ligaram aos movimentos do início dos anos 60 e 70, caminham agora em faixa própria, buscando seu lugar ao sol.

À entrada na década de 80, tem-se um cinema oscilante, marcado por incertezas. “Os gêneros, temas, movimentos e tendências que marcam as décadas anteriores são coisas do passado. Coletivamente, não ocorre nenhum espasmo criador e nem há grandes novidades [...]. É expressivo o número de filmes de bom nível, conquanto quase só no drama” (BILHARINHO, 1997, p. 129).

Depois de um decênio marcado pelas vantagens econômicas e desenvolvimento do setor cinematográfico, propiciados também pelo chamado “milagre econômico”, os novos anos iniciavam-se sob o estigma de uma grave crise e diminuição vertiginosa de público e das salas de cinema. O cinema pornô dribla a censura, é vendável e forte.

Politicamente, há uma grande fragmentação das esquerdas que, em época de abertura política, se divide sob a alcunha de diversos partidos. Neste clima, as organizações da sociedade civil, como sindicatos, associações de moradores e comunidades de base, entre outras, participam cada vez mais do debate político, bem como da tarefa de reorganização das estruturas partidárias. Na pauta do dia, se apresentam temas como a questão da democracia, da luta pelos direitos civis, sociais e culturais.

[No campo cinematográfico,] [...] paralelamente à miserabilidade pornográfica, surgem também algumas obras com estatuto, ou pretensões, de ‘grande produção’. Os números só se agigantam na comparação com os investimentos do cinema produzido no país. É o caso de *QUILOMBO* (direção de Cacá Diegues, 1984), recaída do diretor na temática histórica e grandiloqüente, consumindo cobiçados 1,5 milhões de dólares, e do louvável *O BEIJO DA MULHER ARANHA* (direção de Hector Babenco, 1985), obra nascida do infatigável desejo de se fazer um cinema de qualidade do diretor. E até mesmo *MEMÓRIAS DO CÁRCERE* (direção de Nelson Pereira dos Santos, 1984) entra no rol dos “primos ricos” de um cinema imerso em crise, apesar de só ter consumido 550 mil dólares. São filmes, às vezes injustamente criticados por esta característica, que na verdade exibem a outra face de um processo cinematográfico agudamente cindido (RAMOS, J. 1987, p. 440, destaques do autor).

Como se pode perceber, Nelson Pereira dos Santos, dialogando com as transformações políticas, sociais, econômicas e culturais que se apresentavam aos inícios dos anos 80, prosseguia em sua busca por representar, através de suas lentes, as origens do Brasil. Intelectual da cultura, que tem a sua filmografia marcada pelo gosto em partir de escritos significativos da história intelectual do país, o experimentado cineasta realizaria uma nova adaptação de um texto de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*. Um filme que, duas décadas depois da bem sucedida adaptação de *Vidas Secas*, se inspirava na experiência vivenciada por Graciliano Ramos durante o Estado Novo. Projeto antigo, o novo longa-metragem apresentaria uma série de escolhas, as quais prosseguiriam com as transformações que vinham se apresentando na obra do diretor, e na sua comparação com *Vidas Secas* nos permite buscar a compreensão de algumas destas diferenças e escolhas mostradas nesse caminho entre os dois longas-metragens.

#### **4.3 Da agressão à sedução: *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984)**

Ao adaptar duas obras literárias que, escritas por Graciliano Ramos, eram prismadas por um caráter de denúncia social e política, o conhecido diretor Nelson Pereira dos Santos trilhou, durante os vinte anos que separaram as duas adaptações, um caminho que, em consonância com as propostas cinematográficas em voga, tanto nos anos 60, quanto nos anos 80, passava de uma espécie de engajamento vanguardista para o que convencionamos chamar de “integração” discreta na sociedade de mercado.

É bem verdade que, se observarmos mais de perto a obra de Pereira dos Santos, podemos perceber que essa mudança não ocorreu repentinamente – apresentando-se apenas em seu décimo quarto longa-metragem –, mas processou-se de forma lenta e gradual. Como

se tem procurado apresentar aqui, pode-se dizer que ela foi parte de um processo de transformações de objetivos do cineasta frente a várias mudanças, como do meio cinematográfico, de sua vida, de público, de crítica e do próprio país, entre outras. A partir dessas idéias, procura-se, por intermédio da comparação entre os filmes *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere*, identificar mudanças ocorridas no trabalho do cineasta entre os vinte anos que separam as duas adaptações cinematográficas.

Relembrando os apontamentos de Ismail Xavier, ao declarar que, “[...] em seu início, [os anos 60] traziam grandes expectativas em toda a América Latina, quando o movimento da história em escala mundial parecia eleger como o epicentro de transformações o chamado Terceiro Mundo, esfera em plena agitação revolucionária” (XAVIER, 1993, p. 9), pode-se dizer que, em linhas gerais, todo o trabalho de Santos, em *Vidas Secas*, não fazia concessões era esteticamente elitizante, mesmo que isso não fosse algo tão claro para o seu diretor. Esse engajamento estético de vanguarda para vanguarda se apresentava na pobreza voluntária dos meios empregados – que se referia ao nosso subdesenvolvimento técnico –, na secura das paisagens e, entre outras características, na desmunição quase que completa das personagens – com seus poucos recursos financeiros, intelectuais etc. O filme construía e se inseria numa perspectiva cinematográfica, cuja vontade era a de ultrapassar as estruturas dramáticas de consolação, como também de produzir conhecimento. Como exemplificam as palavras de Nelson Pereira ao se referir à ambientação histórica de *Vidas Secas*:

“O livro foi escrito em 1938 e eu datei a narrativa do filme em 1940, 1941 e 1942, porque, repara uma coisa: o que aconteceu em 1940? O que estava acontecendo no mundo? A Segunda Guerra, os alemães estavam invadindo a França, Hitler em Paris. Em 1941 a invasão da Rússia, Pearl Harbor. Em 1942, a batalha de Stalingrado. O mundo inteiro em guerra e ali, aquele sertão, sem a menor relação com o mundo, completamente alijado do mundo que existe, do mundo conhecido” (SANTOS apud GUIMARÃES, M., 2003).

Vinte anos depois, o décimo quarto longa-metragem dirigido por Santos, *Memórias do Cárcere*, chegava às telas de um Brasil mais urbano que, saindo de um longo período de ditadura militar, colocava em voga questões como a da democracia, da luta pelos direitos políticos e culturais, entre outros. Também o avanço dos meios de comunicação e, principalmente da TV – largamente incentivada pelos subsídios e concessões oferecidas pelos governos militares –, permitia aos intelectuais do campo cultural vislumbrarem uma nova realidade de público, visto que, com o desenvolvimento da televisão e a escassa quantidade de técnicos na área, meios como o cinema e o rádio proporcionaram mão-de-obra e contribuíram

com a experiência que possuíam. Desde a década de 70, vários foram os profissionais do ramo cinematográfico que, numa espécie de intercâmbio com o ambiente televisivo, acabaram por transitar entre o cinema e a TV. O questionamento de Renato Tapajós, ao comparar o seu documentário, *Greve de março* (1979), e uma edição do Globo Repórter, também realizada por ele, é um bom exemplo da tomada de consciência de mercado, por parte dos intelectuais do cinema: “A gente está fazendo filme para 250 mil pessoas, e os caras aqui [na Rede Globo] têm trinta e cinco milhões, numa noite. O que nós estamos fazendo?” (TAPAJÓS apud RIDENTI, 2000, p. 326). A perspectiva de Tapajós não era algo isolado<sup>119</sup> no período, mas, desde algum tempo, era a compreensão de que havia um mercado e que este poderia ser conquistado, também, pelo cinema nacional. Partilhando deste pensamento, Santos, que em 1983 já havia feito um programa para a TV Manchete<sup>120</sup>, apresentou, em comparação à primeira adaptação que fez de uma obra de Ramos, uma maior preocupação em ampliar o mundo do diálogo com o seu espectador. Diferindo das estratégias utilizadas em *Vidas Secas*, o diretor optou pela modificação nos meios técnicos, utilizou-se de um personagem central, construiu uma história mais narrativa do que descritiva, trabalhou com atores profissionais já conhecidos pelo grande público, sobretudo o dos espectadores de TV, entre outras características. Além de visar, e porque não dizer possibilitar<sup>121</sup>, uma maior simpatia dos espectadores, essas estratégias não deixavam de dialogar, criticamente, com o momento histórico em que o filme foi produzido, como também contribuíam para a sensibilidade política das camadas ainda não alcançadas, bem como dos espectadores já esperados.

Tecnicamente comparadas, as duas películas diferem, já de início, em como abordar as denúncias sociais e políticas com que pretendem trabalhar. Por um lado, *Vidas Secas* estiliza o Nordeste, através de escolhas como a opção pelo preto e o branco, a poupança dos diálogos,

<sup>119</sup> Consoante às mudanças e preocupações do meio cinematográfico brasileiro, Nelson Pereira dos Santos, desde o sucesso alcançado com *Vidas Secas*, já esboçava, com cuidado, uma preocupação em se “aproximar” do mercado. Em matéria do Tablóide Última Hora, o cineasta dizia: “A filmagem de *Vidas Secas* em co-produção [...] é fruto do ‘Encontro de Cineastas’ em Montevidéu, quando decidimos elevar o nível artístico de nossa produção e filmar argumentos que revelem, com honestidade, a vida dos países da América Latina e, ao mesmo tempo, ampliar nossos mercados” (SANTOS, apud CINEMA ..., 26/12/59, p. 3, grifo do autor). Não se pode esquecer que, desde os congressos de cinema dos anos 50 – dos quais Santos foi um dos participantes mais ativos –, vários foram os cineastas e técnicos de cinema que defenderam a abertura de um espaço no mercado cinematográfico do Brasil, o qual estava inundado por produções estrangeiras, sobretudo as hollywoodianas. Havia, por parte desses cineastas, a defesa e crença de que, com o apoio subsidiário do Estado às produções nacionais, elas poderiam ganhar seu espaço no mercado brasileiro. Além disso, também é por volta da segunda metade dos anos 60 que os cineastas do Cinema Novo, juntamente com os diretores ligados ao grupo, se darão conta do grande distanciamento entre a sua produção e o público que se pretendia atingir – identificado na classe trabalhadora.

<sup>120</sup> Em entrevista à Isa Cambará, em junho de 1983 – antes do início das filmagens de *Memórias do Cárcere* –, o diretor, “[...] brincando, diz que vai ganhar dinheiro com televisão. Ele dirigiu o programa de inauguração da TV Manchete e adorou o trabalho. Seus planos incluem vários projetos para a televisão: ‘agora, sou híbrido’” (SANTOS apud CAMBARÁ, 1983, p. 78).

<sup>121</sup> Uma vez que nossa referência comparativa é a obra *Vidas Secas*.

uma luz estourada<sup>122</sup>, seca, que incomoda e agride o espectador – em algumas cenas, a luz chega a clarear quase toda a tela por vários segundos –, uma fotografia possuidora de um grande realismo e a singularidade de uma trilha sonora composta, basicamente, pelo ranger estridente de um carro-de-boi. Do outro lado, *Memórias do Cárcere* – que poderia ter seguido pelo mesmo caminho esteticamente engajado, já que o tema permitia tal tratamento estético –, sem perder o seu caráter denunciativo, exige menos de seu espectador; procura caminhos que possibilitem o seu interesse e, se possível, a sua simpatia para com a história narrada. Para tanto, o cineasta se apóia em estratégias como a utilização da cor, a narração, mais do que a descrição, construção de cenas animadas, ritmo interno dinâmico, insinuação do péssimo tratamento e estrutura carcerária, entre outras. Numa época em que o mercado televisivo do Brasil já se consolidava, os códigos trabalhados pelo cineasta, em 1984, não se distanciavam tanto assim dos códigos televisivos, os quais permitiam caminhar também em direção de camadas ainda não alcançadas. Exemplos da maior insinuação, do que explicitação, dos maus tratos no cárcere podem ser identificados em seqüências como aquela em que, depois de um *close up* no pé machucado de Rodolfo Ghioldi, Graciliano Ramos, também registrado pelo mesmo tipo de plano, lhe pergunta se ele não tem ódio “[...] dos indivíduos que o machucaram [...], dos que governam [...], dos responsáveis por isso” (SANTOS, 1983, filme, VHS 1). Calmamente, o secretário geral do PC argentino, diz que é um instrumento, que não há responsáveis, pois todos são instrumentos. Apesar da conversa não enveredar propriamente pela discussão da tortura, o curto diálogo não deixa de marcar os desmandos carcerários por intermédio de cenas que podem sensibilizar a platéia. Em *Memórias*, pode-se dizer que o cineasta se insere num consenso ideológico-político que não requer uma reflexão sobre as necessidades de se alterar as estruturas sociais do país, apenas de refletir sobre elas.

Como já se salientou, a cor também é uma característica técnica que diferencia os dois filmes. É bem verdade que, nos anos 60, não era comum filmar em películas coloridas – já que estas eram mais dispendiosas e ainda em desenvolvimento, como bem observou Marcel Martin, suas imperfeições prejudicavam a credibilidade do drama, dispersando a atenção do espectador –, porém, havia essa possibilidade, também no Brasil. Mas, visando apresentar o

<sup>122</sup> Ao falar de sua opção pela “lente nua” – sem filtro –, o diretor declara que “[...] estourar a luz é uma decisão de estilo. Não podia se corrigir o que se ia fotografar. Tínhamos de mandar o filme para o laboratório com o aviso: ‘sem correção’, ‘revelar direto’, ‘revelar no tempo normal’. Aí o laboratório se recusava. Conforme faziam o teste, diziam: ‘não pode, tá tudo branco, tá errado, tá errado’. O Luís Carlos Barreto era fotógrafo jornalístico e nós tínhamos um outro fotógrafo de cinema, José Rosa, que estava habituado a fazer aquela fotografia industrializada, padronizada. Havia então uma certa dúvida, nessa invenção de estourar a luz, de fazer a luz no rosto, sempre. Algumas cenas foram feitas dentro dos padrões convencionais, mas não foi muita coisa não. A gente brigou e finalmente o laboratório começou a aceitar a luz estourada” (SANTOS apud GUIMARÃES, M., 2003, destaques do autor).

nosso subdesenvolvimento – tanto do país, quanto do cinema que se desenvolvia aqui –, Santos optou por trabalhar com a película em preto e branco. Desse modo, consegue um barateamento da produção; aproxima-se de estratégias utilizadas por diretores neo-realistas que, em tempos de orçamentos reduzidos, trabalhavam com produções de menor custo e se opunham à produção hollywoodiana – com seus altos orçamentos e cenários bem elaborados; além de, com essa opção, valorizar “tragicamente”<sup>123</sup> o tema abordado naquele filme, cuja intenção e apresentação não era a de mais um longa-metragem sobre o Nordeste, mas um filme denunciativo da situação social do país. Já *Memórias do Cárcere* é um filme colorido. Se ausência de cor prestigia esteticamente *Vidas Secas*, sua presença em *Memórias* não desprestigia o longa-metragem, pelo contrário, pode ser compreendida como uma nova opção do diretor, que se permite proporcionar um certo luxo ao seu espectador, apresentando seu trabalho em cores, e, em termos de estratégia técnica, a cor, que de uma maneira bastante geral está ligada à representação de emoções – como destacaram Stephenson e Debrix –, pode auxiliar o diretor numa melhor representação das emoções dos personagens, dando um tom diferenciado ao filme. Se bem ajustadas, elas podem envolver de forma mais eficiente a platéia e auxiliá-lo em sua busca por ampliar o grupo de espectadores que poderá assistir a seu filme – tentativa que pode incluir também o espectador médio. Acerca da relação do espectador comum com as inovações tecnológicas nas películas, Rudolph Arnheim ainda acrescenta:

*Los espectadores exigen en las películas la maior semejanza posible com la realidad y por esto prefieren o filme tridimensional al chato, el em cores al blanco y negro, el sonoro al mudo. Cada paso que acerca más el cine a la vida real crea una sensación. Cada nueva sensación equivale a tener llenas las salas de espetáculos. De aquí el ávido interés de la indústria cinematográfica en estas innovaciones tecnológicas (ARNHEIM, 1971, p.57).*

Esse maior realismo das cenas ainda é reforçado pelo uso simultâneo do som, o qual permite, ao espectador de *Memórias*, “desfrutar” do olhar privilegiado que possui, já que ele pode ver, escutar e analisar tudo o que está se desenvolvendo diante de seus olhos sem interferir ou sofrer conseqüências por estar na platéia da sala de projeção. Neste caso, é suficiente, para o diretor, o interesse e a afinidade da platéia para com a história narrada. O espectador de *Vidas Secas* também possui esse privilégio de apenas observar e poder analisar a história de Fabiano e de sua família, no entanto, não se pode dizer que ele pode ter prazer no

<sup>123</sup> Ao se referir aos problemas estéticos relacionados à cor, Marcel Martin escreve que “[...] ela parece se impor aos filmes feéricos (*Sadko*), legendários (*Robin Hood*), exóticos (*O Rio Sagrado*), musicais (*Sinfonia de Paris*), aos documentários e desenhos animados;

— **Mas há certos assuntos aos quais o valor trágico do preto-e-banco parece convir particularmente bem**” (MARTIN, 1963, p. 20, grifo nosso).

olhar privilegiado que possui, já que, estrategicamente, no filme, esse olhar se torna uma espécie de acusação, que parte do cineasta em direção ao seu público. Por um lado, Pereira dos Santos apresenta a seu espectador a vida miserável que muitos brasileiros têm levado e o informa sobre ela, mas de outro lado, lhe indica o quanto está estático diante da realidade social do país. Como se pode perceber, não existem na construção do filme *Vidas Secas* escolhas técnicas e estéticas que levem ao envolvimento da platéia para com a história narrada, mas sim escolhas que o levam a, se possível, se revoltar e agir diante da situação em que o país se encontra. Neste caso, sem se apoiar em recursos sonoros – já que poupa palavras ou qualquer outro tipo de som – o filme, nas palavras de Arnheim, chama a atenção do espectador para as imagens e para a conduta e não perde ou tem seu significado reduzido, mas denuncia com clareza a situação de milhões de brasileiros, a qual “nenhum brasileiro digno pode ignorar”.

Também a escolha da trilha sonora mostra-se um ponto a se destacar na diferenciação entre os dois trabalhos de Santos. Se em *Vidas Secas* o cineasta enfrenta seus espectadores, optando por não utilizar uma música bonita ou comovente, mas sim o ranger seco e melancólico de um carro-de-boi – escolha que não envolve, mas distancia o espectador da trajetória narrada –, em *Memórias do Cárcere*, o diretor opta por utilizar uma trilha sonora que não pretende causar sentimentos que distanciem sua platéia, mas que prenda sua atenção, que permita a identificação com as histórias contadas. É um “[...] recurso de grande efeito e que de imediato nos insere no clima do filme” (ROCHA, H., ano IV, p. 6). Numa época de luta pelos direitos civis, o espectador, ao escutar *A marcha solemne brasileira*, pode vir a se identificar ou pelo menos ter alguma simpatia com o escritor preso. E logo desaprovar a situação vivenciada pelo mesmo.

Outra mudança que pode ser compreendida como uma estratégia do diretor nos diferentes endereçamentos dos dois filmes é a distinção existente entre os ritmos internos das duas películas. A opção por planos longos imprimiu, em *Vidas Secas*, um ritmo lento – estética que se referia à divisão estrutural da sociedade brasileira, na qual o lavrador é super-explorado e se encontra isolado de qualquer solidariedade social –, como também tornou o filme um obstáculo a vencer para o espectador desprevenido, bem como ao público das chanchadas ou mesmo o das produções hollywoodianas. Já em *Memórias do Cárcere* tem-se, em comparação à *Vidas Secas*, um ritmo mais dinâmico, que é explicitado na escolha de planos mais curtos, principalmente. Como se pode perceber, por exemplo, nas seqüências em que o diretor sintetiza vários dias de estada no Pavilhão dos Primários: após a segunda visita da esposa do escritor ao cárcere, Santos intercala uma série de cenas que sintetizam alguns



dias na prisão, idéia que pode ser compreendida dessa maneira devido às diferenças nas imagens, como a mudanças das vestimentas, espaços físicos e dos assuntos tratados.

Embora seja grande e sobremodo difícil de se comparar a disparidade entre os planos mais lentos de *Vidas Secas* – que castigam seu espectador com tamanha lentidão rítmica – e os de *Memórias*, pode-se notar que os planos mais longos e, portanto, de ritmo mais lento de *Memórias do Cárcere* são percebidos, principalmente, em algumas seqüências da Colônia Correccional, quando a morosidade de algumas cenas pode produzir, para o espectador, uma espécie de “experimentação” – mesmo que visual e sem envolvimento – da lentidão temporal e do sofrimento vivido por Ramos. Sem grandes acontecimentos, a chegada à Ilha Grande é uma seqüência exemplar para se tratar dessa lentidão. Ao som da música composta por Gottschalk, o escritor e outros presos saem, bastante amarrotados e suados – indicação da péssima viagem realizada –, do porão de um navio para iniciarem sua jornada até a Colônia. A princípio estão em grupo, mas a debilidade física de Ramos não lhe permite acompanhar os outros presos, que seguem em frente e deixam o escritor para trás, acompanhado por três oficiais. No caminho, trava-se um primeiro diálogo que é iniciado pelo chefe dos soldados, o qual deseja saber qual o delito cometido pelo escritor. Apresentado de forma bastante diferente dos outros carcereiros retratados ali, o soldado trata o literato com respeito, dá-lhe a dignidade que logo ao adentrar os portões do novo cárcere lhe será retirada. O diálogo prossegue, sob um sol escaldante, que em nada ajuda a locomoção de Ramos, cuja perna ainda está machucada. Uma espécie de vertigem, sugerida pelo tremular da câmera, que se coloca como se fosse o olhar do romancista, indica a dificuldade com que ele chegará à sua nova prisão, que fica à “doze quilômetros de serra”, como indica o soldado. Poucas são as seqüências tão lentas quanto a da chegada à Ilha Grande que, em comparação à *Vidas Secas*, pode ser considerada como animada, por seu diálogo, pela paisagem etc. De forma geral, o ritmo adotado no longa-metragem é dinâmico, capaz de prender a atenção do espectador médio, mesmo com as suas três horas e sete minutos de projeção.

Ainda em busca de elementos que indiquem as mudanças históricas ocorridas entre os dois filmes, pode-se destacar as formas como as duas histórias são apresentadas. Se *Vidas Secas* se torna uma escolha mais exigente para o espectador, uma vez que conta sua história por intermédio da descrição e é uma interpretação que parte de pré-concepções da realidade brasileira, mostrando primeiro o fato e depois a interpretação de seu resultado – com o objetivo de produzir conhecimento, característica comum entre os trabalhos produzidos por integrantes do Cinema Novo –, *Memórias do Cárcere* segue por um caminho em que narra, mais do que descreve, uma quantidade de episódios, os quais constituirão a história contada.

Nesse filme, Pereira dos Santos faz uma opção por narrar mais as dimensões psicológicas, particulares dos personagens, do que fazer um filme sociológico. E, neste ponto, não se pode esquecer dos apontamentos de José Mario Ortiz Ramos ao concluir que foi a partir de *O amuleto de Ogum*, produzido em 1974, que Santos experimentou uma “nova” postura, a qual visava ao distanciamento das noções pré-concebidas da realidade brasileira e procurava mostrar o povo como detentor do conhecimento e não o diretor. Nessa “nova” postura, já não se visava, sobretudo, produzir conhecimento, pois, também não era mais o diretor quem “falava” por intermédio de suas imagens, mas era a fase de se “mostrar” o conhecimento do povo, pois é este quem “fala”, através de suas ações que são apenas organizadas pelo diretor no quadro.

E nessa “nova” forma de conduzir o trabalho, percebe-se que Nelson Pereira, no tocante à questão do narrador, faz uma opção diferenciada para *Memórias do Cárcere*. Assim, se o narrador de *Vidas Secas* tem um saber absoluto sobre tudo o que se passa com as personagens e com o meio em que vivem, o de *Memórias* se limita a apenas apresentar o que se passa, sem com isso, indicar saber além da história contada ou mais do que o espectador, que assiste ao desenrolar dos acontecimentos na tela.

Em termos de imagens, é recorrente nos dois filmes a opção, básica, por planos de conjunto e primeiros planos, todavia, a utilização dos *plongés* – tomada de cima para baixo, que reduz moralmente aquele a quem se olha – e *contre-plongés* – tomada de baixo para cima, cuja função é engrandecer o indivíduo a quem se olha, enaltecendo-o – apresenta-se significativamente diferenciada em ambos os trabalhos. No quinto longa-metragem de Santos, a utilização desses recursos indica uma condição. Como na seqüência em que depois de ter sido surrado, Fabiano geme de dor e se encontra, mais uma vez, na condição de humilhado. De que é exemplo o extrato:

[...]  
 434. –  
 Fabiano encostado à parede. Dá um murro [urro] de dor e um pontapé na porta.  
 435. –  
 O carcereiro aparece [e ordena ao vaqueiro que “cale a boca”]  
 436. –  
 Fabiano interrompe o grito, e sentado sobre as pernas, geme baixinho.  
 437. –  
 Fabiano gemendo, range os dente, sopra por cima do ombro, e lança ofensas, olhando com o rabo dos olhos na direção da porta.  
 [...] (ROTEIRO ..., 1970, p. 39).

A utilização dos dois recursos é um forte indício, para o espectador, da condição de humilhado e oprimido em que o vaqueiro se encontra. Estando num nível mais baixo de uma

pirâmide social, não lhe é permitido protestar contra os seus opressores, restando-lhe apenas o silêncio. Já na película de 1984, o contexto é outro e logo as semelhanças se dissipam, o cineasta se utiliza deste recurso, basicamente, para separar o olhar do narrador e o dos personagens. Como exemplificam as cenas em que, ao discutir com Graciliano, o dr. Emanuel o define como comunista. Neste caso, a utilização dos dois tipos de tomadas não indica um choque de posições sociais como em *Vidas Secas* – já que tanto o literato, quanto o médico, se encontram numa mesma condição, a de encarcerados –, mas sim a diferenciação entre o olhar da câmara, quando exerce a função de narrador, e o olhar dos personagens, que se entreolham a cada frase pronunciada.

Explorando bem as diferenças entre o vaqueiro Fabiano e o literato Graciliano, Nelson Pereira, quando tratou do conflito entre personagens, reforçou os distintos endereçamentos de seus dois filmes. Nos anos 60, ao acreditar na possibilidade e, principalmente, na proximidade da revolução nacional e popular – crença, na época, partilhada por vários artistas e intelectuais das esquerdas –, o cineasta inclui em *Vidas Secas* uma série de seqüências em que quase há conflito entre personagens – como na seqüência em que Fabiano discorda do fazendeiro quanto ao valor da paga recebida, nas rápidas cenas em que para vender a carne de porco ele tenta burlar a ordem do fiscal da prefeitura e no episódio com o soldado amarelo, entre outros. A platéia deste longa-metragem “testemunha” uma série de mandos e desmandos diretamente ligados à posição inferior em que Fabiano se encontra na estrutura social do país<sup>124</sup>. A subserviência do vaqueiro torna-se penosa para o seu espectador que, diante deste filme em que a luta de classes aparece com todo o seu peso, é munido de uma série de razões para se incomodar com a situação representada na tela e, se possível, tentar mudá-la. É bem verdade que, em *Memórias do Cárcere*, também existe a diferenciação social entre os vários encarcerados, bem como entre os presos e seus carcereiros, todavia, diferindo da platéia de *Vidas Secas*, os espectadores de *Memórias* – que, nos anos 80, vivenciavam um clima político de discussão de questões como a da democracia e dos direitos civis –, “presenciam” não apenas o choque entre diferentes, mas também entre iguais. Se em *Vidas Secas* as autoridades locais da sociedade coronelística eram unidas e Fabiano não sabia se posicionar frente a seus opressores – logo o embate não se efetivava –, o mesmo não ocorreria com o intelectual Graciliano Ramos. Ao longo de todo o filme o escritor despreza seus opressores; à saída da Ilha Grande, ele efetiva um diálogo de enfrentamento com o diretor da prisão. Há aí um

---

<sup>124</sup> Compreensão que Fabiano não chega a ter, mas que, num raciocínio ainda em estado bruto, é sintetizada na frase “governo é governo”. Idéia que leva o vaqueiro a recuar no momento em que, finalmente, poderia se vingar do soldado amarelo.

conflito entre dois iguais, no qual o escritor leva certa vantagem ao desestabilizar o diretor no momento em que lhe avisa que vai escrever sobre os acontecimentos na colônia – como o diretor pôde muito bem perceber, saber escrever e o que se poderia escrever era algo perigoso.

Enquanto Fabiano não tem consciência do processo histórico em que está inserido, em *Memórias do Cárcere*, além da postura consciente de Ramos, outros personagens sabem pelo que lutam, combatem com suas atitudes a ditadura e, estrategicamente, contribuem para a sensibilização de espectadores que também repudiam formas ditatoriais. Como na seqüência em que, iniciada pelo carregar de um preso que passava mal, o popular nordestino Mário Pinto, a partir do simples sacolejar de uma garrafa, inicia uma tímida e solitária canção que, aos poucos, vai ganhando a atenção, adesão e força de mais vozes, as quais se unem a sua melodia, chamando, desse modo, a atenção de passageiros e tripulantes da embarcação e terminando num clima de vigoroso protesto. Se, no que tange a sua condição de encarcerados, os presos nada podiam fazer por si próprios, a canção de amor<sup>125</sup> é convidativa a vários deles para extravasar sua revolta diante da platéia, que se aglomera frente à porta de entrada para o porão. Numa interpretação bastante vivaz, a canção *O canto da ema* surge como um sinal de fortaleza, de desafio a aqueles a quem se repudiava – com se pode notar na atitude de Soares, que ao perceber que a música era apreciada por vários passageiros do navio, se levanta, começa a cantar e gesticular com bastante intensidade.

A opção por uma narrativa clássica, também desponta como um importante elemento a se destacar. Se no início dos anos 60, a narrativa barroca de Glauber Rocha, em *Deus e o diabo na terra do sol*, maravilhava a uns, ao mesmo tempo em que chocava a outros, a narrativa clássica de continuidade de *Vidas Secas* não era menos crítica ou deixava de incomodar os seus espectadores. A naturalidade proporcionada por essa escolha auxiliava Nelson Pereira a incitar os espectadores de *Vidas Secas* a despertarem de sua passividade e agirem. Duas décadas depois, a opção pelo mesmo tipo de narrativa pode ser compreendida, em *Memórias do Cárcere*, como uma estratégia que aproxima o cineasta do espectador, uma vez que, se distanciando do cinema chamado de moderno, em que a montagem chamava a atenção para si através da dissonância e quebra da unidade do som e da imagem, entre outras características, o diretor pôde propiciar, de forma mais prazerosa para quem assiste ao seu décimo quarto longa-metragem o que Ismail Xavier definiu, em *O olhar e a cena*:

---

<sup>125</sup> “**O canto da ema**” – “A ema gemeu no tronco do juremau/ Foi um sinal bem triste, morena/ Fiquei a imaginar/ Será que é o nosso amor, morena/ Que vai se acabar?!/ Você bem sabe, que a ema quando canta/ Traz no meio do seu canto um bocado de azar/ Eu tenho medo, morena, eu tenho medo/ Pois acho que é muito cedo/ Pra esse amor se acabar/ Vem morena, vem, vem, vem/ Me beijar/ Dá um beijo, dá um beijo/ Pra esse medo se acabar” – (Ayres Viana, *Alventino Cavalcante e João do Vale*).

*melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*, como o acordo estabelecido, previamente, entre o público e o diretor. Segundo Xavier, o espectador aceita e valoriza o olhar cinematográfico devido ao usufruto do olhar privilegiado que o cinema lhe garante, é uma

[...] condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos, [ou seja] estou presente, sem participar do mundo observado. [...] Salto com velocidade infinita de um ponto a outro, de um tempo a outro. Ocupo posições de olhar sem comprometer o corpo, sem os limites do meu corpo. Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor (XAVIER, 2003, p. 36).

Dessa forma, o espectador de *Memórias do Cárcere* pode olhar e, sobretudo, desaprovar as práticas da ditadura representadas no quadro. A estratégia empregada é aproximar os pensamentos da platéia com os do diretor, já que os maus tratos sofridos pelas personagens possibilita o partilhar de um sentimento comum, bem como a proximidade das idéias do cineasta e de seu público.

No que tange aos orçamentos de ambas as películas, há uma diferenciação significativa. É bem verdade que não podemos avaliar muito de perto a questão, já que se tratam de variações financeiras existentes num distanciamento histórico de vinte anos. No entanto, também é esse espaçamento temporal que nos permite pensar nesta questão sob o ângulo do caminho construído por Santos que, nos anos 80, já concebia a realização de uma “grande produção”, algo impensado e não tão necessário nos engajados anos 60. Quando filmou a trajetória do vaqueiro Fabiano e de sua família, Nelson Pereira, que já havia realizado outros quatro filmes, ainda encontrava dificuldades na captação de recursos para seus trabalhos. Segundo o produtor Luiz Carlos Barreto, o filme “[...] só se pagou porque recebeu um prêmio do Lacerda, que era governador do Estado e se entusiasmou muito com o filme [...]” (BARRETO apud SALEM, 1989, p. 175). Além das dificuldades na captação de recursos, outro ponto importante a destacar é a influência das experiências neo-realistas no Brasil, as quais mostraram possibilidades e estimularam muitos cineastas brasileiros a realizarem filmes que se pretendiam obras de arte, mesmo com poucos recursos financeiros. Vinte anos depois, alguns cineastas como Nelson Pereira dos Santos e o outros diretores ligados ao movimento do Cinema Novo, principalmente, já colhiam os frutos de uma luta iniciada nos anos 50: o amparo estatal. Patrocinado pela Embrafilme, além de outros

produtores privados, o novo longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos conta com um orçamento de cerca de “550 mil dólares”, na informação de Helena Salem. Fato que possibilita ao cineasta a trabalhar num clima de superprodução, característica evidenciada em algumas escolhas, como a de uma equipe numericamente superior à de *Vidas Secas*, investimentos em cenários<sup>126</sup> e vestimentas e opção por trabalhar com atores profissionais, uma grande diferenciação em relação ao quinto longa-metragem, no qual o único ator com experiência profissional era Átila Iório<sup>127</sup>. Apesar de não ser um dos filmes mais caros da época, *Memórias do Cárcere* apresenta, em comparação à *Vidas Secas*, uma grande mudança de perspectiva no que tange à direção de superproduções.

Inspirados em livros de época, como em conversas da figurinista Lígia Medeiros com D. Heloísa Ramos, os figurinos de *Memórias do Cárcere* também marcam uma importante diferenciação entre as duas películas e podem ser considerados como mais um artifício cinematográfico utilizado pelo diretor em sua busca por envolver o público comum, uma vez que, como bem observaram Stephenson e Debrix, o vestuário não procura ser uma cópia da realidade, portanto, não visa simplesmente vestir bem ao elenco, mas é uma contribuição para o conjunto artístico. Assim, se em *Vidas Secas* Nelson Pereira não precisou se distanciar historicamente para recuperar o tipo de vestimenta utilizado pelos personagens, uma vez que gibão e vestido de chita ainda faziam parte do vestuário sertanejo, em *Memórias* o mesmo não acontece. Numa época em que a televisão brasileira, sobretudo a Rede Globo, consolidava a estratificação de seu público, com programações divididas por faixa etária e áreas de interesses, o décimo quarto longa-metragem do cineasta era um filme de época que, se referindo ao decênio de 1930, poderia vir a exercer um certo fascínio sob o espectador comum, já que inseria seus personagens num outro momento da história nacional e fornecia ao espectador referências acerca da moda, hábitos e costumes daquele tempo.

<sup>126</sup> Em nota do periódico paulista Folha de São Paulo, de 14 de setembro de 1983, tem-se a informação de que “somente no projeto do cenógrafo Irênio Maia, que recria o porão do navio, foram gastos cerca de Cr\$ 30 milhões. ‘O investimento compensou’, diz o diretor Nelson Pereira dos Santos, ‘pois o maquinário reproduz a água, constantemente batendo no porão, misturada a fezes e urina, onde se movimentam os 50 prisioneiros’” (CAMBARÁ, 14/09/83, p. 29).

<sup>127</sup> Segundo Helena Salem, o restante do elenco foi arrematado pelo também desconhecido Jofre Soares. Ao chegar em Palmeira dos Índios, Nelson Pereira tem “[...] uma feliz surpresa: Jofre Soares se desincumbira com maestria em sua missão. O elenco estava todo escolhido, perfeito. E, o maior presente: dois meninos, Gilvan (ou Piloco) e Genival, de aproximadamente cinco e sete anos, que até cantavam embolada, filhos do dono de um hotelzinho local, absolutamente adequados para os personagens dos filhos de Sinhá Vitória e Fabiano. Conta Jofre: ‘Quando Nelson escutou o Piloco e o Genival cantarem embolada, olhando para a cara dele, nos olhos dele, ele, que é meio frio, senti assim como se eu tivesse descoberto a pólvora. O Nelson começou logo a fumar muito, a beber, e eu pensei: parece que agradei. Quando a gente voltou para o hotel, ele me disse: ‘Pô, marinheiro, você escolheu o meu elenco!’’. Nelson decidiu que Jofre faria também o fazendeiro do filme. E, finalmente, a cachorrinha *Baleia* seria comprada numa feira de lá mesmo, por mil cruzeiros, viralata, claro, de nome original *Piaba* (nome de um peixe pequenininho)” (SALEM, 1989, p. 166).

Semelhantemente aos figurinos, os cenários de ambos os filmes não se diferenciam apenas pelo tipo de história que narram, já que uma é rural e a outra é urbana, mas pelo investimento financeiro e tratamento estético com que cada cenário é apresentado. Para contar a história de Fabiano e de sua família, Santos, com tomadas mais externas do que internas, investe numa cenografia que explicita as diferenças econômicas e sociais entre as elites coronelísticas e a paupérrima família sertaneja. De uma forma geral, pode-se dizer que a natureza possui seus recursos próprios e se sustenta; o patrão, bem como os membros localizados em postos mais altos da sociedade coronelística, como o padre e o delegado, entre outros, também possuem seu sustento e algum luxo, enquanto a família de Fabiano reside em uma casa emprestada, cujo mobiliário é escasso – há apenas o que é de grande necessidade, como um fogão à lenha, uma mesa, um banco, uma cama de varas e, mesmo assim, tudo construído de forma improvisada –, o restante de seus utensílios cabem no baú que, ao início do filme, é carregado por sinhá Vitória em sua cabeça. A pobreza da família é evidente, e o cineasta faz questão de destacá-la. Já na casa do fazendeiro, existem móveis, objetos específicos, como uma garrafa de café, xícara, pires, papel, enfim, uma série de utensílios supérfluos na habitação do vaqueiro. Nas seqüências da festa na cidade, os cenários apresentam as fachadas de uma série de casas e estabelecimentos, representativos de uma típica cidadezinha do interior, com algumas construções, portas e janelas grandes e largas, casas de telha, ruas largas e sem qualquer tipo de pavimentação e uma igreja de alvenaria ao centro.

Embora, em termos de tempo histórico, as duas histórias não estejam tão distantes assim – já que, no filme, a narrativa de *Vidas Secas* se passa nos primeiros três anos da década de 1940 e a de *Memórias do Cárcere*, na segunda metade do decênio de 1930 –, o tratamento no cenário do décimo quarto longa-metragem de Nelson Pereira é outro, suas tomadas são, em sua maioria, internas e ricas em detalhes para o espectador. Além disso, *Memórias* não é um filme rural, mas urbano, uma característica que, mais próxima da realidade dos espectadores do filme – nos anos 80 –, também poderia vir a conquistar o seu interesse e simpatia, através de uma série de detalhes que lhe apresentam traços dos anos 30. E diferindo da dura, incômoda e atrasada realidade vivenciada por milhões de sertanejos no sertão nordestino, como apresenta *Vidas Secas*, já a primeira imagem não textual de *Memórias do Cárcere* é luxuosa; longe do casebre onde vivia Fabiano, o espectador de *Memórias* vê o Palácio do Governo de Maceió, local de trabalho de Graciliano Ramos, que recebe um oficial em seu gabinete, uma sala clara, bem mobiliada e com ares suntuosos como o de um teatro municipal. Até mesmo a casa de Ramos é muito diferente da de qualquer personagem de *Vidas Secas*,

devido à existência de energia elétrica, grande quantidade de móveis e adereços, como quadros, cortinas e objetos de decoração, enfim, uma série de utensílios que contribuem para a compreensão do espectador de que, naquela sociedade, Ramos era um homem importante. No que tange à rápida apresentação da capital de Alagoas, vê-se construções de casas de alvenaria com um certo estilo arquitetônico – há, em relação à *Vidas Secas*, a permanência de uma arquitetura que comporta grandes portas e janelas –, automóveis, uma praça decorada com bancos, as ruas são pavimentadas, existem muros, em linhas gerais, há toda uma apresentação minuciosa que distancia largamente os *décors* de *Memórias* e de *Vidas Secas*. Também nos outros cenários utilizados, como o do porão do navio, do Pavilhão dos Primários e da Ilha Grande, há toda uma preocupação com detalhes que possam melhor expressar a situação vivenciada por aqueles personagens. Exemplo dessa grande preocupação com os detalhes pode ser encontrado nas seqüências do navio em que o maquinário cenográfico reproduz a água que, misturada a fezes e urina, bate, constantemente, no porão onde se encontravam os prisioneiros – uma referência aproximativa dos apontamentos de Ramos. Enquanto as locações de *Vidas Secas* se restringiram, quase que exclusivamente, à fazenda emprestada por Clóvis Ramos, em *Memórias do Cárcere*, depois das tomadas de Maceió, Santos, na informação de Salem, construiu o cenário do Pavilhão dos Primários e do porão do navio em uma estação de bonde desativada, em Campo Grande, além de num sítio, também em Campo Grande, e na própria Ilha Grande realizou as tomadas referentes à Colônia Correccional.

Como procuramos historiar, várias são as diferenças técnicas e estéticas que separam *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere*. Sustentado no discurso social de Graciliano Ramos, e construindo e pactuando com algumas das perspectivas cinematográficas de ambos os períodos, o cineasta Nelson Pereira apresentou escolhas que indicam os diferentes endereçamentos de seus filmes, bem como a sua busca por influenciar o momento histórico em que produzia ambas as películas. Assim, pode-se dizer que em *Vidas Secas*, Santos – mesmo sem muita consciência – fez um filme para poucos, distanciou-se do espectador médio e do grande público. Seu objetivo era, nos anos 60, incitar a todos os “brasileiros dignos”<sup>128</sup> a mudar a situação de “[...] extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar” (SANTOS, 1963, filme). Já no segundo filme, o diretor, compreendendo a existência de um mercado que pode ser conquistado também pelo cinema, traz ao grande ecrã uma nova denúncia e, dessa vez, não incita seus espectadores a agir, basta apenas assistir ao filme como sinal de repúdio, ou seja, haveria aí uma empatia

<sup>128</sup> Ou seja, tanto o seu reduzido grupo de espectadores, quanto o povo, para o diretor localizado na classe trabalhadora, principalmente.



imediateza entre o público e o diretor, pois, em 1983, esses espectadores poderiam vir a se identificar com um homem, intelectual classe média que sofreu injustamente.

## CONCLUSÃO

Como bem se sabe, o debate político e estético do ebuliente contexto histórico dos anos 60 seria significativamente marcado por uma série de propostas revolucionárias, fossem elas, como bem observou Marcelo Ridenti, pessoais, políticas, econômicas, culturais, enfim, propostas que caminhavam em todos os sentidos e com os mais diferentes significados.

Enquanto alguns se inspiravam na revolução cubana ou na chinesa, outros se mantinham fiéis ao modelo soviético, enquanto terceiros faziam a *antropofagia* do maio francês, do movimento *hippie*, da contracultura, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes. Rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo, interpretando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa nas manifestações artísticas e nos debates estéticos (RIDENTI, 2000, p. 44).

Emergia uma geração de intelectuais que, forjada entre o período populista-desenvolvimentista (1945-64), se encontrava bastante sensibilizada por questões referentes ao desenvolvimento e à emancipação nacional.

O cinema, pela primeira vez na história do país, tomaria a dianteira de uma série de discussões e ações do campo cultural. E, neste sentido, vários foram os integrantes do meio cinematográfico – sobretudo os ligados ao Cinema Novo – que, ao realizarem, de forma engajada, uma leitura crítica sobre a sociedade brasileira de até então, procuraram influenciar o já inquieto momento histórico brasileiro. Iniciava-se o que Ismail Xavier definiu como “uma tendência do intelectual cineasta”, uma vez que estes profissionais procuravam ser cada vez mais incisivos em suas propostas. “Até se cunhou a postura do cineasta que quer dar o grande recado, que quer fazer um grande diagnóstico geral, como uma postura autoritária” (XAVIER, 1986 apud MORAES, p. 20).

Partilhante desta nova postura adotada por vários integrantes do meio cinematográfico brasileiro – caracterizada, principalmente, pela defesa de uma arte nacional-popular, produtora de conhecimento –, Nelson Pereira dos Santos recorreria, nos anos em pauta, a um texto do escritor alagoano Graciliano Ramos para representar, cinematograficamente, a miserável vida levada por milhões de brasileiros; além de iniciar uma longa lista de filmes inspirados em obras literárias.

Para além da profunda admiração e identificação de idéias do jovem cineasta para com o já celebrado literato, a escolha da obra *Vidas Secas* (1938) se daria justamente por seu caráter de denúncia social e política – argumentação bastante pertinente para alicerçar a linha de trabalho que essa nova geração de cineastas queria produzir, bem como para se referir ao efervescente contexto histórico dos anos 60, no qual, dentre as várias discussões e perspectivas em voga, vigorava a crença na proximidade da revolução social, refletia-se sobre

a condição de subdesenvolvimento do chamado Terceiro Mundo e vinha à tona uma discussão acerca de um velho tabu: a reforma agrária, uma discussão que era impulsionada, principalmente, pela crescente atuação das Ligas Camponesas. Em entrevista à Helena Salem, Santos ainda acrescentaria: “[...] Na época em que eu fiz *Vidas Secas*, não havia nenhuma produção acadêmica que colocasse tão claramente a questão da população nordestina, nada tão forte e tão direto” (SANTOS apud SALEM, 1987, p. 173).

Fiel à idéia de Graciliano e realizando um trabalho que pretendia alcançar o *status* de obra de arte, Nelson Pereira, a partir das escolhas técnicas que fez – como a luz estourada, ausência de trilha sonora, ou, entre outras, as morosas seqüências descritivas –, tornou seu filme bastante exigente para os seus espectadores, sobretudo para o grande público. E é a partir dessas escolhas que o diretor, em certa medida, já decidia a sorte de seu longa-metragem no que se referia à questão dos espectadores, uma vez que ele não favoreceu a representação das personagens para ganhar a empatia do grande público. Como bem expressa a já citada crítica redigida por Octávio Bonfim: “Os próprios realizadores da película sabem, e orgulham-se disso, que ela é difícil para as platéias indiferentes” (BONFIM, O., 21/08/63).

Duas décadas depois, Nelson Pereira dos Santos, mais experiente e já inserido em uma nova conjuntura histórica, se inspiraria, outra vez, em uma obra de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere* (1953) – também caracterizada por claras denúncias sociais e políticas. Novamente fiel às idéias de Ramos – apesar de em alguns momentos se permitir, em comparação à *Vidas Secas*, uma maior liberdade –, o diretor realizou escolhas que, face à adaptação do seu quinto longa-metragem, tornaram *Memórias* um filme palatável não apenas para as platéias experientes, mas também para os espectadores medianos. Ainda em comparação à *Vidas Secas*, pode-se dizer que o décimo quarto longa-metragem do cineasta era um filme mais perto de ser divertimento.

Se Pereira dos Santos, nos anos 60, não fez concessões políticas<sup>129</sup> ao apresentar a vida miserável levada pela família de Fabiano e, em concordância com as idéias já apresentadas por Ramos na obra impressa, tem como um de seus temas centrais a submissão – forçada, herdada e incrustada na mente e no corpo do campônio nordestino –, na década de 80, ao contrário, a personagem de *Memórias* é um escritor de talento, um homem com quem o espectador é convidado a se identificar. Graciliano tem méritos, como a capacidade de julgar – semelhante à de seus espectadores –, de se situar e de situar a injustiça. Sobretudo ao

---

<sup>129</sup> A utilização do presente termo justifica-se na idéia, já destacada, de que o cineasta, tinha em mente um público “ideal”, um público que se afinaria com uma leitura intransigente da realidade brasileira, a revolucionar, e aceitaria uma estética “pobre” com cenas longas, silenciosas, etc.

escrever, ele luta, como indicam as suas palavras ao diretor da Ilha Grande: “Vou fazer um [livro] sobre a Colônia Correcional. Duzentas páginas, ou mais. Os senhores me deram assunto magnífico. Uma história curiosa, sem dúvida” (RAMOS, G., 1979, v. 2, p. 150). O patamar de *Memórias* é próprio do gênero testemunhal, mostra-se, na maioria das vezes, como um ato de resistência. Idéias essas que, em 1984, poderiam ser comungadas por espectadores e diretores. Em boa medida, pode-se dizer que Nelson Pereira, ao almejar um diálogo com a maior quantidade possível de espectadores e manter certa fidelidade ao texto de Ramos, não precisou encontrar “todos” os caminhos da empatia entre o espectador e seu filme, já que, frente às mudanças político-sociais e culturais apresentadas pela sociedade brasileira do decênio de 1980, a personagem de Graciliano permite uma grande facilidade de identificação e mesmo admiração, visto o seu talento e espírito de luta, características essas que já estavam dadas a partir da escolha do livro.

Em finais dos anos 60, o crítico Jean-Claude Bernardet, ao analisar uma série de filmes brasileiros produzidos entre os anos de 1958 e 1966 – dentre eles *Vidas Secas* –, observava que o cinema produzido por esta geração de cineastas que pretendia, com seus filmes, participar da luta que se travava para a afirmação de sua classe e refletir sobre ela, não era um cinema popular, mas um “[...] produto da classe média, sobre a classe média, para o consumo da [própria] classe média” (SANTEIRO, 1968, p. 166). Apesar de *Brasil em tempo de cinema* se ressentir quanto à questão conceitual, já que a utilização do conceito “classe média” acaba por homogeneizar um grupo bastante heterogêneo, não se pode ignorar os significativos apontamentos realizados pelo seu autor no que se refere à questão do público do período estudado. Assim, embora diretores como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, entre outros, transpusessem para o cinema problemas das classes menos favorecidas, eles acabaram por, na maioria das vezes, passar ao largo do grande público, uma vez que, de forma engajada, procuraram elevar seus trabalhos ao *status* de obra de arte. É bem verdade que outros fatores também contribuíram para o isolamento dessas produções engajadas – como a situação econômica dos espectadores, que em muitos casos não possuíam condições para pagar o ingresso, a difícil inserção no mercado nacional, inundado pelas produções estrangeiras, e na concorrência com as próprias produções nacionais ainda se disputava espaço com as “chanchadas”, a quase inexistência de leis que protegessem e apoiassem as produções nacionais, entre outras – todavia, nos anos 60, não se pode dizer que havia um público para cinema nacional, sobretudo para cinema de arte, pois, segundo Jean-Claude Bernardet, o país possuía uma mentalidade importadora:

[...] para o público brasileiro, cinema é cinema estrangeiro [já que não existia uma tradição cinematográfica brasileira] [...]. No setor da crítica cinematográfica, o fenômeno é quase o mesmo. Os críticos pertencem a essa elite que só via cultura em produções estrangeiras, as quais, na maioria dos casos, exigiam deles apenas um juízo acertado (BERNARDET, 1976, p. 20 – 22).

Se Bernardet conclui que, até meados dos anos 60, não havia espectadores para este novo tipo de cinema, o crítico não deixa de indicar a urgência de se estabelecer o diálogo com o grande público, perspectiva essa que apresentará os seus primeiros sinais em fins do decênio de 1960 e inícios da década seguinte – depois de frustradas as expectativas quanto à tão profetizada revolução social. A partir daí, o cinema se apresentaria “[...] menos autoritário e mais preocupado com o diálogo” (XAVIER, 1986 apud MORAES, p. 20). Enquanto o país se transformava, as chamadas classes médias se subdividiam cada vez mais, fato este que permitia um maior diálogo entre cineastas e público, desde, é claro, que os cineastas notassem a presença de espectadores na sala escura.

Consciente dessas mudanças e sabendo explorar as diferenças que distanciavam, largamente, o campônio Fabiano do escritor Graciliano Ramos, Nelson Pereira dos Santos poderia então se aproximar e, de certa forma, intentar o envolvimento de um maior grupo de espectadores com o seu novo longa-metragem. Espectadores esses que, integrando uma classe média de exigências estéticas bastante variadas e suficientemente abastada para poder pagar o ingresso, poderiam se sentir interpelados pelo endereçamento político do filme.

Como bem destacou Jacques Aumont, é histórica a preocupação dos mais diversos cineastas em “influenciar” seus espectadores<sup>130</sup>; essa preocupação apareceu direta ou indiretamente nas obras de vários diretores, sobretudo nos filmes de Eisenstein. Intelectual da cultura que é, Nelson Pereira dos Santos não pode ser definido como um cineasta comercialmente apelativo ou mesmo que resolveu sê-lo a partir de um determinado momento da sua história. Seus filmes não são comerciais – no sentido mais pejorativo da palavra –, eles vão ao encontro de um certo tipo público que não vive só de televisão e não tem simpatia por injustiças sociais. Assim, pode-se dizer que foi com o passar do tempo, e com o desenrolar das reflexões acerca da relação entre cinema e público, que o cineasta, como vários outros diretores, percebeu o descompasso existente entre as expectativas dos cineastas atuantes nos primeiros anos da década de 60 e a realidade mercadológica do país, ou se preferir,

<sup>130</sup> De acordo com Aumont, “[...] é possível estimar, por exemplo, que Griffith era extremamente sensível à influência que seus filmes exerciam. É claro que o final de *Nascimento de uma nação* (1915), com seu *last minute recue* (“salvamento de última hora”), que ocupa uma parte enorme da narrativa, joga deliberadamente com a angústia provocada no espectador pela forma da montagem alternada, com a intenção confessa de forçar a simpatia pelos salvadores (a Ku-Klux-Klan)” (AUMONT, 1995, p. 228, grifos do autor).

interiorizou algo que não estava presente em 1963, a saber, a atenção a questões mercadológicas. Mesmo não se orientando, exclusivamente, por questões de mercado, Santos percebe que também está inserido neste, compreende que há um público ainda não alcançado, cuja sedução pode se dar através de recursos cinematográficos de identificação e projeção.

Diante dessas proposições e como já observara Alcides Ramos, em *Canibalismo dos Fracos: cinema e história no Brasil*, ainda convém destacar que as intenções de um autor podem ser melhor verificadas quando se acompanha o processo de construção de sua obra – indagando-se desde os textos básicos em que o artista se apoiou até, finalmente, a forma com que ele os interpretou. Neste sentido, procurou-se ao longo deste estudo apresentar o novo direcionamento ideológico ocorrido na obra de Nelson Pereira dos Santos, entre a realização de *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984). Trabalhando com o prisma analítico dos teores ideológicos da adaptação cinematográfica – tendo em vista que estes estão em função justamente do momento da distribuição do filme, da história do cinema, do cineasta, da época e do seu público –, procurou-se mostrar que os meios técnicos utilizados medeiam a mudança de abordagem ideológica realizada pelo diretor em relação ao público. Intentou-se, antes de tudo, contemplar a intelectualidade artística, bem como a análise dos meios cinematográficos.

## **REFERÊNCIAS**



- AGUIAR FILHO, A. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- ALBUQUERQUE, D. M. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.
- ALVES, M. H. M. **Estado e oposição no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- AMÂNCIO, T. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977 – 1981)**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2000.
- ANDERSON, B. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, R. **Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1962.
- ANDREUCCI, Á. G. A. et al. **Cultura amordaçada: intelectuais e músicos sob a vigilância do DEOPS – módulo 6 (comunistas)**. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2002.
- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- ANTUNES, R. **Crise e poder: abertura ou auto-reforma? Eleições e Constituinte, confronto operário por uma nova política de massa**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1986. (Polêmicas do nosso tempo).
- ARAÚJO, I. Cinema Marginal. In: PUPPO, E.; HADDAD, V. **Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: CCBB, [200-].
- ARNHEIM, R. **El cine como arte**. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1971.
- AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Trad. de Maria Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995. (Coleção Ofício, Arte e Forma).
- AVELINE, C. **De baixo para cima: a utopia no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- AVELLAR, J. C. **Cinema e literatura no Brasil**. Frankfurt: Pagito, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- AZEVEDO, A. L. L. **Índios na tela: a representação do índio no longa-metragem brasileiro de ficção de 1968 a 1974**. 2000. 176 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- BALOGH, A. M. **Adaptações: conjunções – disjunções – transmutações (do literário ao fílmico e ao televisual)**. 1991. 518 f. Tese (Livre docência em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.2 v.
- BANDEIRA, R. **A literatura no cinema**. Rio de Janeiro: Irmãos Pangetti, 1962.

- BARROS, J. T. **O código e o texto (da teoria do cinema à análise do filme Tenda dos Milagres, de Nelson Pereira dos Santos)**. 1980. 189 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 1980.
- BARROS, J. T. Vastas semelhanças e diferenças profundas. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 149–169, jul./ago. 1997.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. 3. ed. Trad. De Leyla P. Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BERCITO, S. D. **Nos tempos de Getúlio: da revolução de 30 ao fim do Estado Novo**. 18. ed. São Paulo: Atual, 1990.
- BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- \_\_\_\_\_. Cinema Marginal? In: PUPPO, E.; HADDAD, V. **Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, [200-].
- \_\_\_\_\_. ; GALVÃO, M. R. **O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Trajetória crítica**. São Paulo: Polis, 1978.
- BETTON, G. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- BILHARINHO, G. **Cem anos de cinema brasileiro**. Minas Gerais: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Cem anos de cinema**. Minas Gerais: Instituto Triangulino de Cultura, 1996.
- BORGES, L. C. **1960 – 1980: o cinema à margem**. Campinas: Papyrus, 1983. (Krisis).
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BRASIL, A. **Cinema e literatura: choque de linguagens**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- BRESSANE, J. Vidas Secas: vida, luz, deserto. **Cinemais**, Rio de Janeiro, Central do Brasil: o documento como socorro nobre da ficção, n. 9, p. 97– 04, jan./fev. 1998.
- CALDAS, R.; MONTORO, T. (Coord.). **A evolução do cinema brasileiro no século XX**. Brasília: Casa das Musas, 2006.
- CALIL, R. Nelson Pereira dos Santos volta com trama política. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 abr. 2006.

CANCELI, E. **O mundo da violência**: a política da Era Vargas. Brasília, DF: UnB, 1993.

CÂNDIDO, A. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: 34, 1992.

CARDOSO, C. F.; MAUAD, A. M. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Org.). **Domínios da história**: ensaios de sociologia e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARONE, E. **A terceira república (1937 – 1945)**. São Paulo: Difel, 1975.

\_\_\_\_\_. **Brasil anos de crise (1930 – 1945)**. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. **Estado novo (1937 – 1945)**. São Paulo: Difel, 1976.

CARVALHO, J. M. **Cidadania no Brasil**: longo caminho. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CARVALHO, U. C. **O cinema novo no Brasil**: influxos e características (influxos do neo-realismo italiano no Cinema Novo brasileiro). 1973. 105 f. Tese (Doutorado) - Escola de Biblioteconomia e Documentação.

CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira**: origens e unidade (1560 – 1960). São Paulo: Edusp, 1999. v. 2.

CENTRO Cultural de São Paulo. **Cronologia de artes em São Paulo (1975 – 1995)**: Cinema. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 1996. (Divisão de pesquisas).

CHACON, V. **Estado e povo no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

CHAGAS, G. **A terceira margem entre literatura e cinema**. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHEVRIE, M. Entre l'attente et l'ê choix. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 371/372, p. 124 – 125, maio 1985.

CHNAIDERMAN, M. Sobre o filme “Memórias do Cárcere”. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio de psicanálise e semiótica**. São Paulo: Escuta, 1989.

COMPARATO, D. **Roteiro, arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

COSTA, A. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, F. M. **Cinema moderno cinema novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

COUTINHO, A. Modernismo. In: \_\_\_\_\_. (Dir.). **A literatura no Brasil**. 2 ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970. v. 5.

COUTINHO, C. N. **Literatura e humanismo**: ensaios de crítica marxista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

CUNHA, E. A. **Cinema e imaginação**: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70. 2000. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

DANTO, A. C. **As idéias de Sartre**. São Paulo: Cultrix, 1978.

DAVI, T. N. **A democracia no Brasil é um intervalo comercial**: autoritarismo, estética e representações em Memórias do cárcere (1953-1984). 2004. 189 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DENIS, B. N. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Trad. de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002.

DUTRA, E. F. Memórias do Cárcere: do livro ao filme, do filme à história. In: SOARES, M. de C.; FERREIRA, J. **A História vai ao cinema**: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ECO, U. **Obra aberta**. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

FAUSTO, B. **História do Brasil**. 8. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

FERNANDES, F. **Nova República?** 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FERRO, M. **Cinema e história**. Trad. de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J. e NORÁ, P. **História**: novos objetos. Trad. de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Alves, 1976.

FREYRE, G. “Manifesto regionalista de 1926: vinte e cinco anos depois”. **Biblioteca Virtual Gilberto Freyre**. Disponível em:

<<http://bvfgf.fgf.org.br/portugues/obra/opusculos/manifesto.htm>>. Acesso em: 4 dez. 2006.

FURHAMMAR, L. **Cinema e política**. Trad. de Júlio Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FURTADO, C. **Dialética do desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.

GALVÃO, M. R. E. **Burguesia e cinema**: o caso da Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. (Cinebiblioteca Embrafilme).

GARCIA, N. J. **Estado Novo**: ideologia e propaganda política: a legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas. São Paulo: Loyola, 1982.

GERBER, R. et al. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

GOMES, C. A. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras, 1999. v. 4.

GOMES, P. E. S. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980. (Cinema). v. 8.

\_\_\_\_\_. **Um intelectual na linha de frente**. Coletânea org. por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

GONÇALVES FILHO, A. **A palavra naufraga**: ensaios sobre cinema. 2 ed. -São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GORENDER, J. Graciliano Ramos: lembranças tangenciais. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 323–331, abr. 1995.

GRAÇA, M. S. et al. **Cinema brasileiro**: três olhares. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

GUBERNIKOFF, G. **O cinema de Nelson Pereira dos Santos uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística**. 1985. 360 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985. 2 v.

GUIMARÃES, M. R. **Imagens de Vidas Secas**. 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

HOLLANDA, H.; GONÇALVES, M. **Cultura e participação nos anos 60**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Tudo é história).

JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. **Literatura e cinema**. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo. São Paulo: T. A. de Queirós, 1982.

KRISCHKE, P. J. **Brasil**: do “milagre” à “abertura”. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1983.

KROEFF, D. R. **Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos**: dois personagens do Cinema Novo. 1997. 141 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

LIMA, E. S. **A reescritura cinematográfica de Vidas Secas**: relações entre um livro mudo e um filme nu. 2003. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2003.

LIMA, L. C. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

LIMA, M. C. A. **Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri: imagens do (sub)desenvolvimento**. 2000. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

LINS, A. Valores e misérias das Vidas Secas. In: RAMOS, G. **Vidas Secas**. 48. ed. São Paulo/Rio de Janeiro. 1981.

LOBATO, A. L. Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912 – 1930). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

MACHADO, H. **Rio 40°, Rio zona norte: o jovem Nelson Pereira dos Santos**. 1987. 300 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

MACHADO, R. O cinema paulistanos e os ciclos regionais sul-sudeste (1912-1933). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

MARQUES, A. M. B. N. **O cinema de Nelson Rodrigues**. 2002. 260 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

MARTINEZ, C. M. **Imagens do cárcere: do texto literário à leitura**. 2002. 149 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

MATTOS, A. C. G. **A outra face de Hollywood: filme B**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MEIRELLES, W. R. **Cinema e história: o cinema brasileiro nos anos 50**. 1989. 200 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Letras, História e Psicologia, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 1989.

MICELI, S. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920 – 1945)**. São Paulo: Difel, 1979. (Corpo e alma do Brasil).

MOISÉS, J. A. et al. **Alternativas populares da democracia: Brasil, anos 80**. Petrópolis: Vozes, 1982.

MORAES, M. (Coord.). **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário**. Brasília, DF: Ed. UnB/Embrafilme, 1986. (Textos de cinema, 1).

MORAIS, F. **Olga**. 13. ed. São Paulo: Alfa e ômega, 1987.

MORETTIN, E. V. **Cinema e história: uma análise do filme “Os Bandeirantes”**. 1994. 238 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

MOTA, C. G. **Ideologia da cultura brasileira (1933 – 1974)**. São Paulo: Ática, 1977.

MOURA, R. A bela época (primórdios – 1912); cinema carioca (1912 – 1930). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

NORÁ, P.; LE GOFF, J. (Dir.). **Fazer História**. 2. ed. Trad. de Maria Eduarda Correia. Lisboa: Bertrand, 1987. 3 v.

NOVAES, A. (Org.). **O silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NOVAES, C. C. **Adaptações literárias no cinema brasileiro**. 2003. 286 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

OLIVEIRA, L. L. et al (Org.). **Elite intelectual e debate político nos anos 30**. Rio de Janeiro: Ed. FGV; Brasília, DF: IML, 1980.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAES, M. H. S. **A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1997.

PAPA, D. **Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

PAVERCHI, S. R. **A obra literária e cinematográfica de Memórias do cárcere de Graciliano Ramos: o cárcere como metáfora da sociedade e a ficção como busca de libertação**. 2004. 104 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

PÉCAULT, D. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. Trad. de Maria J. Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990.

PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PUPPO, E.; HADDAD, V. **Cinema Marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: CCBB, [198-?].

RAMOS, A. F. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS, C. **Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

RAMOS, G. **Angústia**. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 1974.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

\_\_\_\_\_. O cinema brasileiro contemporâneo (1970 – 1987). In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

REIS FILHO, D. A. **A aventura socialista no século XX**. São Paulo: Atual, 1999. (Discutindo a história).

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC a era da TV**. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

\_\_\_\_\_. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROCHA, P. Nelson Pereira dos Santos: um cineasta imortal. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, n. 22, p. 12 – 17, abr. 2006.

RODRIGUES, L. M. O PCB: os dirigentes e a organização. In: FAUSTO, B. (dir.). **O Brasil Republicano: sociedade e política (1930 – 1964)**. São Paulo: Difel, 1981. v. 3. t. 3. (História geral da civilização brasileira).

\_\_\_\_\_. Sindicalismo e classe operária (1930 – 19864). In: FAUSTO, B. (Dir.). **O Brasil Republicano: sociedade e política (1930 – 1964)**. São Paulo: Difel, 1981. v. 3. t. 3. (História geral da civilização brasileira).

RODRIGUES, M. **A década de 80 – Brasil: quando a multidão voltou as praças**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Brasil da Abertura: de 1974 a Constituinte**. 2. ed. São Paulo: Atual, 1990.

RODRIGUES, Z. A. L. Jean Paul Sartre o filósofo da liberdade. **Consciência**, Palmas, v. 13, n. 2, p. 51-62, dez. 1999.

SALEM, H. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

SANÁBRIA, F. **Información audiovisual: teoría y técnica de la información radiofónica y televisiva**. Barcelona: Bosch, 1994.

SANTEIRO, S. A noção do cinema brasileiro. In: BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1976.

SARTRE, J. P. L'artiste et as conscience. \_\_\_\_\_. **Situations III**. Paris: Gallimard, 1949.

\_\_\_\_\_. Materialisme et revolution. \_\_\_\_\_. **Situations IV**. Paris; Gallimard, 1964.



\_\_\_\_\_. **Que é a Literatura?** Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, C. P. **Um estudo de memórias do Cárcere de Graciliano Ramos: entre História, Literatura e memória.** 2000. 153 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2000.

SILVA, M. E. C. **O Rio de Janeiro no cinema de Nelson Pereira dos Santos - Rio 40 Graus, Rio Zona Norte, Boca de Ouro, El Justicero: um estudo sobre o cinema carioca.** 2003. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Niterói, 2003.

SIMIS, A. **Estado e cinema no Brasil.** São Paulo: Annablume, 1996.

SIMÕES, I. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil.** São Paulo: SENAC/Terceiro Nome, 1999.

SKIDMORE, T. **Brasil de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930 – 1964).** Rio de Janeiro: Saga, 1969.

\_\_\_\_\_. **Brasil: de Castelo a Tancredo (1964 – 1985).** 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

SPINELLI, E. M. **Estudos cronotópicos em narrativas audiovisuais.** 2005. 211 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

STEPHENSON, R.; DEBRIX, J. R. **O cinema como arte.** Trad. de Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro.** 8. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

TOLENTINO, C. A. F. **O rural no cinema brasileiro.** São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

TOTA, A. P. **O Estado Novo.** São Paulo: Brasiliense, 1991. (Tudo é história)

VALENTE, E. **Babilônia 2000:** de Eduardo Coutinho. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/criticas/babilonia2.htm>>. Acesso em: 14 de abr. 2006.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica.** 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1994.

VELEZ RODRIGUES, R. **Cultura política e pensamento autoritário.** Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1983.

VIEIRA, J. L. A Chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Art, 1987.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo,** Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sétima arte: um culto moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZILBERMAN, R.; LAJOLO, M. **A Formação da leitura no Brasil.** 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

## FONTES

280 milhões de cruzeiros para filmar “Memórias do Cárcere”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 23 jul. 1983.

ABL elege Nelson Pereira dos Santos. **Folha online**, São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u58609.shtml>>. Acesso em 9 mar. 2006.

ABL elege o crítico Domício Proença Filho. **Folha Online**, São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59067.shtml>>. Acesso em: 23 mar. 2006.

ALEGRIA pela metade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 fev. 1994. Caderno B, p. 1.

ALMEIDA, M. M. Memórias do Cárcere. **Mulheres**, Rio de Janeiro, set./out. 1984.

AMALRIC, C. Vidas Secas: lê roman et le film. **Les cahiers de la cinématèque**, Paris, n. 75, p. 77–80, out. 2003.

ARANTES, S. “Brasília 18%”, de Nelson Pereira, fala de amor e política. **Folha Online**, São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59622.shtml>>. Acesso em: 17 abr. 2006.

ARAÚJO, I. Ceticismo domina “Memórias do Cárcere” de Nelson Pereira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 dez. 1996, p. 12.

AUFDERHEIDE, P. Memories of prison: an interview with Nelson Pereira dos Santos. **Cineaste**, [s.l.], v. 14, n. 2, 1985.

AUGUSTO, S. O duelo entre Zumbi e Graciliano. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 dez. 1983.

\_\_\_\_\_. Hoje em cartaz, o primeiro filme do País. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 jun. 1984. Ilustrada.

AVELLAR, J. C. Cannes começa em clima de festa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 maio 1984. Caderno B.

\_\_\_\_\_. Embanamento. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 maio 1984. Caderno B, p. 6.

\_\_\_\_\_. Estrada da Vida: o amuleto de Aparecida. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1981. Caderno B, Cinema, p. 6.

\_\_\_\_\_. Festival de Cannes: os vencedores oficiais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 maio 1984. Caderno B, p. 1.

\_\_\_\_\_. O papel do artista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1984. Caderno B., p. 8.

\_\_\_\_\_. O sertão (vai virar mar?). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1981, p. 10.

\_\_\_\_\_. Os mestres da emoção e os mestres da imagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 maio 1984. Caderno B.

\_\_\_\_\_. Uma vida mais sêca. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17 maio 1964. Caderno B, Cinema, p. 7.

AZEREDO, E. “Vidas Sêcas” (I). **Tribuna**. Rio de Janeiro, 24, 25 ago. 1963. Cinema, p. 8.

\_\_\_\_\_. Vozes em torno do berço: “Vidas Sêcas” (II). **Tribuna**. Rio de Janeiro, 28 ago. 1963. Cinema, p. 8.

\_\_\_\_\_. Revelação que transcende os recursos documentários: “Vidas Sêcas” (III). **Tribuna**. Rio de Janeiro, 24,25 ago. 1963. Cinema, p. 8.

\_\_\_\_\_. Um possível herdeiro de Graciliano: “Vidas Sêcas” (IV). **Tribuna**. Rio de Janeiro, 29 ago. 1963. Cinema, p. 8.

B. de A. Porões do poder. **Revista Visão**. São Paulo, 25 jun. 1984. v. 81.

BARBOSA, M. A. Planalto existencialista. **JB Online**, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/>>. Acesso em 14 abr. 2006.

BECHERUCCI, B. Um filme alegre e sensível como os seus heróis. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 06 fev. 1981. Crítica, p. 18.

BONFIM, B. Memórias do Cárcere no cinema: Nelson Pereira dos Santos revisita o mundo de Graciliano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jul. 1983. Caderno B, p. 7.

BRANDÃO, J. I. L. Heloísa-Graciliano, uma história de amor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 mai. 1984. Ilustrada, p. 49.

BRASIL ganha dois prêmios em Cannes e pode trazer todos hoje. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 maio 1964.

BRASÍLIA 18%. **JB online**, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/>>. Acesso em 14 abr. 2006.

CACHORRINHA do Nordeste é artista do cinema nacional. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 06 mar. 1964.

CAKOFF, L. Em Cannes, a emoção brasileira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 maio 1984. Ilustrada, p. 23.

CALIL, R. Nelson Pereira dos Santos volta com trama política. **Folha Online**, São Paulo. Disponível em: <<http://www.1folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59803.shtml>>. Acesso em 21 abr. 2006.

CAMBARÁ, I. Em “Memórias do Cárcere”, cenas de um Brasil prisioneiro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 out. 1983, p. 78.

CAMBARÁ, I. Graciliano no cárcere, segundo Carlos Vereza. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 set. 1983.

CANNES, Brasil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 maio 1964. Cinema.

CARLOS, H. de A. O cinema que não dá prazer. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 fev. 1994. Caderno B, p.1.

CINEMA brasileiro, presença em Cannes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 8 maio 1984. p. 21.

COELHO, L. M. Memórias do Cárcere: fiel a Graciliano, autônoma como obra de arte. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 22 jun. 1984. p. 13.

COLEÇÃO traz filmes de Nelson Pereira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 dez. 1996. Ilustrada, p. 7.

CONY, C. H. “Vidas Sêcas”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 3 set. 1963.

COUTO, J. G. Nelson Pereira dos Santos prepara “Brasília 18 Graus”. **Folha Online**, São Paulo. Disponível em: <<http://www.1folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u41105.shtml>>. Acesso em: 14 abr. 2006.

DANEY, S. Nelson Pereira dos Santos “il faut em finir avec lê mythe du Brésil blanc et heureux”. **Liberation**, Paris, 22 nov. 1985.

DETALOND, B. “Vidas Sêcas”. **Folha de Minas**, Belo Horizonte, 30 out. 1963.

DRAMA do retirante nordestino leva Graciliano Ramos à tela. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 11 fev. 1964.

DUMAR, D. um novo “merchandising” para o filme. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1984, p. 8.

EM CANNES, 45 filmes brasileiros a venda. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 maio 1984. p. 25.

ESCÓSSIA, F. ‘Casa-grande & senzala’ vira documentário. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 jan. 1998. p. 15.

EWALD FILHO, R. Cannes: a grande noite de Memórias do Cárcere. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 14 maio 1984.

\_\_\_\_\_. Nelson, um fraco retorno as raízes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 fev. 1981, p. 33.

\_\_\_\_\_. Um cineasta no auge de sua forma. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 maio 1984, p. 17.

FASSONI, O. L. O cinema descobre o poeta dos escravos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 08 abr. 1979. p. 65.

FERREIRA, F. “Vidas Sêcas” (que inaugurou uma linguagem brasileira para o novo cinema). **Jornal da Bahia**, Salvador, 2 dez. 1964.

FILME de Nelson mais vendido. **Folha do Festival News**, [s.l.], ano 1, n. 9, 26 nov. 1984.

FILME e cultura 30. Rio de Janeiro: Embrafilme, ago. 1978, p. 100-107.

GIANINI, A. ‘Memórias do Cárcere’ em cópia nova no Espaço Unibanco. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 6 jun. 1996.

GONÇALVES FILHO, A. Memórias de Memórias do Cárcere. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 jun. 1984. Folha Ilustrada, p. 63.

GRACILIANO Ramos, do livro à tela. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 maio 1983. p. 16.

GRUNEWALD, J. L. “Vidas Sêcas”. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, nov. 1963. Cinema.

ISMAEL, J. C. O sol nos olhos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 maio 1964. Suplemento Literário, p. 5.

LACERDA, L. C. Memórias de um diretor de atores. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 44, p. 9–13, abr./ago.1994

LE GLÉZIO, J. M. Cerimônia de Purificação. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 44, p. 4–8, abr./ago.1994.

LE GLÉZIO, G. M. G. L’homme sans condition. CAHIEURS DU CINEMA. **Histoire de Cannes**. Numéro spécial. avr. 1997.

LEFÉVRE, A. S. Cinema-nôvo. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 12 ago. 1964. Suplemento literário.

LIMA, P. Vidas Sêcas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1963. Cinema.

MAGIOLI, A. Cinema de Fardão. **O Estado de Minas**, Belo Horizonte, 21 mar. 2006.

Disponível em:

<[http://www.cultura.gov.br/noticias/na\\_midia/index.php?p=14603&more=1&c=1&pb=1](http://www.cultura.gov.br/noticias/na_midia/index.php?p=14603&more=1&c=1&pb=1)>.

Acesso em: 14 abr. 2006.

MATTOS, C. A. de. Um encontro comovente. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 fev. 1994. Caderno B, p. 1.

MEDINA, C. Um mestre do cinema para reger a emoção. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 mai. 1984. p. 16.

MEMÓRIAS do Cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção de Regina Filmes, L. C. Barreto e Embrafilme. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Carlos Vereza; Glória Pires; Jofre Soares e outros. [S. l]: Riofilme, 1984. 2 fitas de vídeo (195 min), son., color., 35 mm.

MEMÓRIAS do Cárcere ovacionado em Cannes. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 15 maio 1984.

MEMÓRIAS do Cárcere vai ao festival de Cannes, em maio. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 6 abr. 1984. p. 11.

MENGOZZI, F. Um caminho para o cinema na “Estrada da Vida”: a dupla brincando de fazer cinema. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 01 fev. 1981, p. 33.

\_\_\_\_\_. Um mestre e a lição da maturidade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 jul. 1984. p. 34.

MERTEN, L. C. Nelson se afoga no rio de Guimarães Rosa. **O Estado de S. Paulo**, 12 dez. 1994. Caderno 2, p. D7.

\_\_\_\_\_. Nelson se afoga no rio de Guimarães Rosa. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 18 fev. 1994. Caderno 2/Crítica, p. D7.

\_\_\_\_\_. O clássico que honra o cinema novo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 out. 1993. Caderno 2, p. D9.

\_\_\_\_\_. Riceli inicia novo filme como diretor. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo. Disponível em: <<http://www.estadao.artelazer/cinema/noticias/2006/abr/11255.htm>>. Acesso em: 14 abr. 2006.

MOSTRA de filmes e vídeos. **Centro Cultural Banco do Brasil**, Rio de Janeiro. Catálogo, 1999.

MOTTA, S. O que foi o 17º Festival de Cannes: significativa presença do Cinema brasileiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 31 maio 1964.

MÚSICA sertaneja, agora tema do cinema nacional. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 31 ago. 1979.

NA TELA, as memórias de Graciliano. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 jun. 1984. p. 17.

NELSON Pereira dos Santos é homenageado em NY. **Folha online**, São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59622.shtml>>. Acesso em: 29 mar. 2006.

NEVES, D. E. A verdade do Nordeste. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 dez. 1963.

NOGUEIRA, R. Nelson Pereira exhibe o seu novo filme. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 jul. 1993. Ilustrada.

NORDESTE: verdade na tela. Rio de Janeiro/São Paulo, **Desfile**, ano 1, n. 1, p. 13, set. 1963.

O BRASIL da casa grande à senzala. **Marketing Cultural**, São Paulo, n. 7, p. 37–38, jan. 1998.

OLIVEIRA, J. C. O homem e a fábula: imagem violenta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 maio 1964.

\_\_\_\_\_. O homem e a fábula: Vidas Sêcas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 ago. 1968.

ORICCHIO, L. Z. Clássico contra a opressão é lançado. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 fev. 1997, Caderno 2, p. D10.

\_\_\_\_\_. Filme nacional sai à francesa. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 23 fev. 1993. Caderno 2, p. 2.

PERDIGÃO, P. Vidas Sêcas (II). **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 01 set. 1963.

PEREIRA, E. Memórias do Cárcere. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 jun. 1984, p. 17.

\_\_\_\_\_. Nelson Pereira, colecionando elogios. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 3 jul. 1984, p. 14.

\_\_\_\_\_. Nelson, Seguro de si. E sem a obsessão da obra-prima. **O Estado de S. Paulo/Jornal da Tarde**, São Paulo, 2 fev. 1981, p. 19.

PONTES, I. Jdanov está de volta. **Mídia sem máscara**. Disponível em: <<http://www.midiasemmascara.com.br/artigo.php?sid=115>>. Acesso em: 25 mar. 2007.

PONTES, M. Inconveniência de ser Graciliano Ramos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 mar. 1978.

\_\_\_\_\_. Uma obra solitária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1984. p. 8.

RAMOS, G. **Memórias do Cárcere**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979. 2 v.

\_\_\_\_\_. **Vidas Secas**. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

RAMOS, L. Milionário e Zé Rico, na tela como na vida. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 fev. 1981, p. 35. Cinema/Crítica.

\_\_\_\_\_. O cinema à moda caipira de Nelson Pereira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 jan. 1981, p. 31D.

REIS, M. Vidas Sêcas. **Diário da Tarde**, Rio de Janeiro, 28 out. 1963, filmes (guia do espectador).

REVISTA o cruzeiro, Rio de Janeiro, n. 53, p. 102 – 103, 7 set. 1983.

ROCHA, H. Graciliano e suas Memórias do Cárcere. **Cultura**, [s.l], ano 4, n. 211, p. 2–6. 24 jun. 1984.

ROTEIRO de Vidas Secas. Seminário sobre o livro de Graciliano Ramos e o filme de Nelson Pereira dos Santos. Orientação dos professores: Pompeu de Souza, Ruy Brandão, Ruy Morão e Paulo Emílio Salles Gomes: Universidade de Brasília. ECA/USP. set. 1970. Cópia mimeografada.

SCHILD, S. Hino à dignidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1984. Caderno B, p. 8.

\_\_\_\_\_. Ló relembra “Grace”: o outro lado de “Memórias do Cárcere” na visão da mulher para quem Graciliano continua vivo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 jun. 1984.

\_\_\_\_\_. Nelson Pereira dos Santos e “Estrada da Vida”: “chega de Sociologia na tela”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1981. p. 10.

SCHNEIDERMAN, M. Nelson e Graciliano: *Memórias do Cárcere*. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 set. 1984. Folhetim, p. 11.

SILVEIRA, G. Cenas da vida retirante. **A Nova Democracia**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 8, abr. 2003. Disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br/08/31>>. Acesso em 17 mar. 2005.

SIQUEIRA, C. “Vidas Sêcas (II). **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 30 out. 1963.

SOUZA, C. M. cinema em noite de Gala. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 20 out. 1963.

SOUZA, R. Memórias do Cárcere em edição cinematográfica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 maio 1984.

SUKMAN, H. Magia confusa como o Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 fev. 1994, p. 1. Caderno B.

TALENTO e seriedade em “Vidas Sêcas”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 28 dez. 1963.

TENDA dos Milagres é sucesso em Biarritz. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 out. 1979. Caderno B, p. 9

TENDA dos Milagres é visto em Biarritz. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 set. 1979. p. 29.



VIDAS Secas de Nelson Pereira dos Santos. **Cineclube Macunaíma**, Rio de Janeiro, 1977 (documento mimeografado).

VARTUCK, P. “Memórias”: uma vingança contra as ditaduras. **Cultura**, [s.l.], ano 4, n. 211, p. 6. 24 jun. 1984.

\_\_\_\_\_. A emoção de um grito de liberdade. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 jun. 1984, p. 19.

VEREZA revive Graciliano. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 set. 1983. p. 01.

VIANNA, A. M. Vidas Sêcas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22 ago. 1963. Cinema.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção de Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto e Danilo Trelles. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Átila Iório; Maria RIBEIRO; Jofre Soares et al. [S. l]: Riofilme / Sagres, 1963. 1 fita de vídeo (105 min), son., pb., 35 mm.

VIDAS Sêcas respeitou o espírito de Graciliano. **Revista Visão**, São Paulo, 13 dez. 1963, p. 69.

‘VIDAS Secas’ chega novo aos 30 anos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 out. 1993.

“VIDAS Sêcas” mostra a trágica beleza das caatingas do Nordeste. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1964.

“VIDAS Sêcas” não faz concessões: mostra o Nordeste como ele é. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 11 fev. 1964.

“VIDAS Sêcas”, hoje no Rex, em pré-lançamento. **Correio do Povo**, Rio de Janeiro, 11 out. 1963. Cinema.

“VIDAS Secas”, na mostra Folha. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 mar. 1981. p. 35.

XAVIER, I. Graciliano herói. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 44, p. 4–8, abr./ago. 1994.

## **ANEXOS**

## ANEXO A - FILMOGRAFIA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS<sup>131</sup>

### *ASSISTENTE DE DIREÇÃO*

#### **O SACI – 1951.**

(Baseado no romance homônimo de Monteiro Lobato)

Produção: Artur Neves, Hugo Nanni. Roteiro e direção: Rodolfo Nani. Fotografia: Ruy Santos. Direção de produção: Alex Viany. Assistente de Direção: Nelson Pereira dos Santos. Música: Cláudio Santoro. Montagem: José Canizares. Elenco: Paulo Matosinho, Lívio Nanni, Aristéia Paula e Souza, Olga Maria, Otávio Araújo e Maria Rosa Ribeiro.

#### **AGULHA NO PALHEIRO – 1952.**

Produção: Flama. Roteiro e Direção: Alex Viany. Fotografia: Mário Pagés. Assistente de direção: Nelson Pereira dos Santos. Música: Cláudio Santoro. Montagem: Rafael Justo Valverde. Elenco: Fada Santoro, Roberto Batalin, Dóris Monteiro, Jackson de Souza, Sarah Nobre, César Cruz, Helba Nogueira, Hélio Souto e Carmélia Alves.

#### **BALANÇA, MAS NÃO CAI – 1953.**

Produção: Mauá Filmes. Direção: Paulo Vanderlei. Roteiro: Mário Brassini, Max Nunes e Paulo Gracindo. Fotografia: Ruy Santos e Mário Pagés. Diretor de Produção Alex Viany. Assistente de Direção: Nelson Pereira dos Santos. Montagem: Rafael Justo Valverde. Elenco: Paulo Gracindo, Brandão Filho, Marlene, Herval Rossano, Sérgio de Oliveira, Mário Lago, Apolo Correia, Ambrósio Fregolente e Wilson Grey.

### **DIREÇÃO (LONGAS-METRAGENS)**

#### **RIO, 40 GRAUS – (Realização: 1954-55. Lançamento: 1956).**

Ficha Técnica – Argumento, direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Assistente de direção: Jece Valadão. Fotografia: Hélio Silva. Assistente de fotografia: Zé Ketti e Ronaldo Ribeiro. Cenografia: Julio Romito e Adrian Samailoff. Montagem: Rafael Justo Valverde. Trilha sonora: Radamés Gnattali. Músicas: Zé Ketti, Táu Silva, Moacyr Soares Pereira, José dos Santos e Amado Régis. Continuidade: Guido Araújo. Produção: Nelson pereira dos Santos, Mário Barros, Ciro Freire Cúri, Luis Jardim, Louis Henri Guitton e Pedro Kosisk (Equipe Moacyr Fenelon). Distribuição: Colúmbia. Elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha, Roberto Batalin, Cláudia Moreno, Antônio Novais, Ana Beatriz, Modesto de Souza, Zé Ketti, Arinda Serafim, Artur Vargas Júnior, Elza Viany, Nílton Apolínario, José Carlos Araújo, Haroldo de Oliveira, Escola de Samba portela, escola de Samba Unidos do Cabuçu.

<sup>131</sup> Filmografia baseada nos trabalhos: PAPA, D. (Dir.). **Nelson Pereira dos Santos, uma cinebiografia do Brasil**: Rio 40 graus 50 anos. Rio de Janeiro: Onze do Sete Comunicação (Catálogo Programa Diretores Brasileiros CCBB e UFRJ); GUBERNIKOFF, G. **O cinema de Nelson Pereira dos Santos uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística**. 1985. 360 f, 2 v. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985; SALEM, H. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Recor, 1987.

**RIO, ZONA NORTE** – (Realização: 1957. Lançamento: 1957).

Ficha técnica – Argumento, direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Alexandre Gnatalli e Zé Kétti. Produção: Nelson Pereira dos Santos e Ciro Freire Cúri. Distribuição: Lívio Bruni. Elenco: Grande Otelo, Malu, Jece Valadão, Maria Pétar, Paulo Goulart, Artur Vargas Jr., Iracema Vitória, Haroldo de Oliveira, Zé Ketti, Ângela Maria e Laurita Santos.

**MANDACARU VERMELHO** – (Realização: 1960. Lançamento: 1961).

Ficha técnica – Argumento, direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Assistente de direção: Luís Teles. Fotografia: Hélio Silva. Assistente de fotografia: Luís Paulino dos Santos. Montagem: Nelo Melli. Música: Remo Usai. Assistente de produção: Ivan de Souza e Mozart Cintra. Produção: Nelson Pereira dos Santos e Danillo Treles. Elenco: Nelson Pereira dos Santos, Ivan de Souza, Sônia Pereira, Miguel Torres, José Teles, Luiz Paulino dos Santos, Mozart Cintra, Enéas Miniz, João Duarte e Mira.

**BOCA DE OURO** – (Realização: 1962. Lançamento: 1963).

Ficha técnica – Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues. Assistente de direção: Ivan de Souza. Fotografia: Amleto Daissé. Operador de câmera: José Rosa. Cenografia: Cajado Filho. Montagem: Rafael Justo Valverde. Sonorização: Jorge dos Santos e Nelson Ribeiro. Produção: Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone, Copacabana Filmes Ltda. Produtor associado: Imbracine e Fama filmes. Distribuição: Herbert Richers Produções Cinematográficas. Elenco: Jece Valadão, Odete Lara, Daniel Filho, Maria Lúcia Monteiro, Ivan Cândido, Adriano Lisboa, Sulamith Yaari e Wilson Grey.

**VIDAS SECAS** – (Realização: 1962/63. Lançamento: 1963).

Ficha técnica – Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, extraído do romance homônimo de Graciliano Ramos. Fotografia: José Rosa e Luiz Carlos Barreto. Montagem: Rafael Justo Valverde. Técnico de som: Geraldo José. Produção: Herbert Richers, Danilo Trelles, Luiz Carlos Barreto. Distribuição: Sino Filmes. Elenco: Átila Ilório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinhá Vitória), Orlando Macedo (sildado Amarelo), Jofre Soares (Fazendeiro), os meninos Gilvan e Genivaldo e a cachorra Baleia.

**EL JUSTICERO** – (Realização: 1966. Lançamento: 1967).

Ficha técnica – Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, extraído da novela *As vidas de El Justicero* de João Bithencourt. Fotografia: Hélio Silva. Cenografia e figurinos: Luiz Carlos Ripper. Montagem: Nelo Melli. Música: Carlos Alberto Monteiro de Souza. Som: Luiz Carlos Carneiro, Geraldo José, Sidney Paiva Lopes. Assistente de produção: Mario Falaschi. Produção e distribuição: Condor Filmes. Elenco: Arduíno Colasanti, Adriana Prieto, Márcia Rodrigues, Emmanuel Cavalcanti, Álvaro Aguiar, Rosita Thomás Lopes, Selma Coronezzi, Emilson Fróes. Thelma Reston, Olga Danitch, Octavio Bezerra.

**FOME DE AMOR - Você nunca tomou banho de sol inteiramente nua?** – (Realização: 1967. Lançamento: 1968).

Ficha técnica – direção: Nelson Pereira dos Santos e Luiz Carlos Ripper, inspirado na novela *História para se ouvir de noite*, de Guilherme Figueiredo. Fotografia: Dib Lufti. Cenografia: Luiz Carlos Ripper. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Guilherme Magalhães Vaz. Som: Aloísio viana. Produção: Herbert Richers e Paulo Porto. Produtor executivo: Paulo Porto. Distribuição: Herbert Hichers. Elenco: Leila Diniz, Arduíno Colassanti, Irene Stefânia, Paulo Porto, Manfredo Colassanti, Lia Rossi e Olga Danitch.

**AZYLLO MUITO LOUCO** – (Realização: 1969. Lançamento: 1971).

Ficha técnica – direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, adaptação livre de *O alienista*, conto de Machado de Assis. Fotografia e câmera: Dib Lufti. Cenografia e figurinos: Luiz Carlos Ripper. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Guilherme Magalhães Vaz. Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas. Continuidade: Carlos Alberto Camuyrano. Diretor de produção: Irênio Marques Filho. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto e Roberto Farias. Produtores associados: Roberto Castro, Medrado Dias, Cesar Thedim. Companhia produtora: Nelson Pereira dos Santos/Produções Cinematográficas roberto Farias/Difilm. Distribuição: Ipanema Fimes. Elenco: Nildo Parente, Isabel Ribeiro, Arduíno Colassanti, Irene Stefânia, Manfredo Colassanti, Nelson Dantas, José Kléber, Ana Maria Magalhães, Gabriel Arcanjo, e Leila Diniz.

**COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS** – (Realização: 1970. Lançamento: 1972).

Ficha técnica – Argumento, direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Dib Lufti. Operador de câmera: Dib Lufti. Cenografia: Régis Monteiro. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano. Som: Nelson Ribeiro. Música: José Rodrix. Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas. Assistente de câmera: Ronaldo Nunes. Continuidade: Raimundo Bandeira de mello. Vestuário: Mara Chaves. Maquiagem: Janira Santiago, José Soares, Ren Boechat, Nilde Goebel, Hélio Fernando, Ana Correia da Silva. Pesquisa etnográfica: Luiz Carlos Ripper. Diálogos em Tupi: Humberto Mauro. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, K. M. Eckstein, César Thedim. Assistente de produção: Pedro Aurélio Gentil. Companhia produtora: L. C. produções Cinematográficas/Condor Filmes. Elenco: Ana Maria Magalhães, Arduíno Colassanti, Eduardo Imbassahy Filho, Manfredo colassanti, José Kleber, Gabriel Arcanjo, Luiz Carlos Lacerda de Freitas, Janira Santiago, Ana Maria Miranda, João Amaro Batista, José Soares e Maria de Sousa Lima.

**QUEM É BETA? – Pas de violence entre nous** – (Realização: 1972. Lançamento: 1973).

Ficha técnica – Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Argumento: Nelson Pereira dos Santos e Gérard Lévy-Clerc. Fotografia: Dib Lufti. Cenografia: Luiz Carlos Lacerda de Freitas e Zanini. Figurinos: Bigode e Cipó. Montagem e edição: André Delage. Técnico de som: Nelson Ribeiro. Diretor musical: Paulo/Cláudio/Maurício. Assistente de direção: Luiz Carlos de Freitas. Assistente de câmera: Antônio Luiz soares. Continuidade: Raimundo Bandeira de Mello. Produtor executivo: Ariane Lopez Huici. Assistente de produção: Carlos Alberto Diniz. Produção: Regina Filmes/Dhalia Film.

Elenco: Frédéric de Pasquale, Sylvie Fennec, Regina Roseburgo, Dominique Rhule, Noëlle Adam, Nildo Parente, Isabel Ribeiro, Manfredo Colassanti, Arduíno Colassanti e Luiz Carlos Lacerda.

**O AMULETO DE OGUM** – (Realização: 1973-74. Lançamento: 1975).

Ficha técnica – direção, adaptação, roteiro e diálogos de Nelson Pereira dos Santos, baseado no argumento original de Francisco Santos. Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda e Tizuka Yamasaki. Fotografia: Hélio Silva, José Cavalcanti e Nelson Pereira dos Santos. Cenografia e figurinos: Luiz Carlos Lacerda de Freitas. Montagem: Severino Dadá e Paulo Pessoa. Música: Jards Macalé. Efeitos especiais: Célio Coutinho. Som direto: Albertino Nogueira da Fonseca. Técnico de som: Geraldo José. Produção: Regina Filmes e Embrafilme. Elenco: Jofre Soares, Anecy Rocha, Ney Sant'Anna, Maria Ribeiro, Emmanuel Cavalcanti, Jards Macalé, Erley, Francisco Santos, José Marinho, Antônio Carneiro, Waldir Onofre, Antônio Carlos Pereira, Flávio Santiago Russo, Olney São Paulo e Clóvis Scarpino.

**TENDA DOS MILAGRES** – (Realização: 1975. Lançamento: 1977).

Ficha técnica – Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance de Jorge Amado. Adaptação e diálogos: Jorge Amado e Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Trilha sonora: Jards Macalé. Música: Gilberto Gil. Montagem: Raimundo Higino e Severino Dadá. Cenografia: Tizuka Yamasaki. Figurinos: Yurika Yamasaki. Diretor de produção: Albertino Nogueira da Fonseca. Som direto/guia: José Oswaldo de Andrade e Nonato Estrela. Assistentes de direção: Agnaldo Azevedo e Emmanuel Cavalcanti. Assistente de fotografia: Sérgio Lins Vertis e Nonato Estrela. Fotografia de cena: Rino Marconi. Continuidade: Ana Maria Miranda. Maquiagem e cabelo: Antônio de Souza Pacheco. Assistente de cenografia: “Nil” e Marco Antônio Soares. Rouperira: Maria Luísa Regis e Marina. Chefe de eletrícista: Ulisses Alves Moura. Esletricistas: Arnold da Conceição e Sandoval Teixeira Dória. Maquinistas: Geraldo Ferreira Tolentino, Edson Santos da Cruz, *Sergipinho*. Motoristas: Caboclinho e Branco. Administração geral: Luís Fernando Noel de Souza. Diretor de produção: Albertino N. da Fonseca. Produtor executivo: Ney Sant'Anna. Secretário de produção: José Teixeira de Carvalho. Produção: Regina Filmes. Distribuição: Embrafilme. Elenco: Hugo Carvana, Sônia Dias, Anecy Rocha, Wilson Jorge Mello, Geraldo Freire, Laurence R. Wilson, Severino Dadá, Jards Macalé, Juarez Paraíso, Nildo Parente, Washington Fernandes, Emmanuel Cavalcanti e Guido Araújo. Participações especiais: Jofre Soares, Menininha do Cantóis e seu terreiro, Mãe Ruinhó de Bogum, Mirinha do Portão e seu terreiro, Terreiro do Opô Afonjá, Mestre Pastinha, Caribé, Prof. Cid. Teixeira, Jenner Augusto, Calazans Neto, Santi Scaldaferi e Merabeau Sampaio.

**ESTRADA DA VIDA – Milionário e José Rico** – (Realização: 1979. Lançamento: 1981).

Ficha técnica – Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Chico de Assis. Fotografia: Francisco Botelho. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano. Música: Dooby Ghizzi. Som: Juarez Dagoberto. Continuidade: Alice Osawa. Efeitos especiais: Luís Antônio Vallandro Keating. *Still*: Antônio Carlos D'Ávila. Assistentes de direção: Jayme Del Cueto e André Klotzel. Assistentes de produção: José Reynaldo Cezaretto e Ricardo C. de Souza Dias. Assistente de câmera: José Roberto Eliezer. Assitente

de som: Marian Van de Vem. Assistentes de montagem: André Klotzel e Maria Neli Costa Neves. Mixagem: Onélio Mota Costa . Abertura e letreiros: Júlio Xavier de Silveira e Ottomar Strelow. Trucagem: Truca e Multimeios. Estúdio: Nel-Som Estúdios e Laboratório Ltda. Produtores: dora Sverner e Luís Carlos Villas-Boas. Diretor de produção: Guilherme Lisboa. Laboratórios: Líder Cine Laboratórios S. A. Produção: Vilafilmes Produções Cinematográficas Ltda. Elenco: Romeu J. Mattos, José A. Santos, Nádia Lippi, Sílvia Leblon, José Raimundo, Turíbio Ruiz, Marthus Mathias, José Marinho, José Reynaldo Cezaretto, Nestor Lima e Manfredo Bahia.

**MEMÓRIAS DO CÁRCERE** – (Realização: 1983. Lançamento: 1984).

Ficha técnica – Direção, adaptação e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, da obra homônima de Graciliano Ramos. Fotografia: José Medeiros e Antônio Luiz Soares. Direção de arte: Irênio Maia. Cenografia: Adílio Athon e Emily Pirmez. Figurinos: Lígia Medeiros. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano. Som: Jorge Saldanha. Diretor de produção: José Olinosi. Coordenador de produção: Raymundo Higino. Assistentes de direção: Carlos Del Pino, Jayme Del Cueto, Ney Sant'Anna, Waldir Onofre e Luelane Maria Loiola Corrêa. Câmera: César Elias. Assistentes de câmera: Sérgio Leandro, Rui Barroso Medeiros, Andréa Del Canto, Celso de Souza. Produtora executiva: Maria da Salette. Elenco: Carlos Vereza (Graciliano Ramos), Glória Pires (D. Eloísa), Jofre Soares, José Dumont, Nildo Parente, Wilson Grey, Tônico Pereira, Ney Sant'Anna, Jorge Cherques, Jackson de Sousa, Arduíno Colassanti, Tessy Callado, Stella Freitas, Ricardo Clementino, Procópio Mariano, Paschoal Villaboim, Jayme Del Cueto, Rubens Abreu, Sandro Solviatt e Sílvio de Abreu.

**JUBIABÁ** – (Realização: 1985-86. Lançamento: 1987).

Ficha técnica – Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Adaptação da novela de Jorge Amado. Figurinos: Juan Carlos Berardi. Músicas: Batinha, Jorge Amado, Armando Sá, Miguel Brito, Jairo Simões, Zezinha Baiana. Assistentes de direção: Luelane Loyola Correa e Tide Guimarães. Assistentes de câmera: Rui Medeiros e Jaime Medeiros. Assistentes de som: Rômulo Drumond e Bruno Fernandes. Foto-Still: Vantoen Pereira Júnior e Cristiana Isidoro. Administração: Anne Marie Muskus, Márcia Sant'Anna, Antônio Oliveira, Bela Chaseliov, Maria Liberato, José Carlos de Jesus, José Antônio Silva, Nelson Pereira dos Santos Filho. Figuração: Waldyr Onofre e Carlos Antônio Couto. Eletricistas: Guido José da Silva, Valdeci Rodrigues da Silva, Ruben Ferreira Conceição, José Jorge de Oliveira, Antônio Carlos de Almeida. Cenotécnica: Arnol Conceição, Paquetá, Antônio Carlos Pereira, Guaracy Ubirajara do Carmo, Manoel Borges de Oliveira, José Milton Batista. Cenário: Marco Antônio Borges e Ana Nery de Oliveira. Contra-regra: Inaldo Silva. Figurinos: Márcia de Azevedo e Edsoleda dos Santos. Diretor de Arte: Juarez paraíso. Som Direto: Juarez Dagoberto e Jorge Saldanha. Montagem: Yvon Lemièrre, Yves Charloy, Catherine Gabrielids, Sylvie Lhermenier, Alain Fresnot. Script: Collete Batifoulier. Criação e produção musical: Gilberto Gil e Serginho. Trombone: Liminha. Música: Gilberto Gil. Diretor Assistente: Ney Sant'Anna. Fotografia: José Medeiros. Elenco: Grande Otelo, Antônio José Santana, Luís Carlos de Santana, Charles Baiano, Tatiana Issa, Françoise Goussard, Romeu Evaristo, Betty Faria, Raymond Pellegrin, Zezé Mota, Ruth

de Souza, Jofre soares, Alexandra Marzo, Mário Gusmão, Lívia Machado, Eliana Pittman, Oscar da Penha, Leonel Nunes, Jurema Penna e Márcia Sant'Anna.

**A TERCEIRA MARGEM DO RIO** – (Realização: 1993. Lançamento: 1994).

Ficha Técnica - Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado no conto homônimo do escritor João Guimarães Rosa. Produtor executivo: Dora Svernor, Ney Santana. Diretor de fotografia: Gilberto Azevedo, Fernando Duarte. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano e Luelane Correa. Música: Milton Nascimento. Elenco: Ilya Sao Paulo, Sonja Saurin, Maria Ribeiro, Mariane Vicentini, Barbara Brant, Chico Dias, Henrique Rovira e Waldyr Onofre.

**CINEMA DE LÁGRIMAS** – (Realização: 1995. Lançamento: 1996).

Ficha Técnica – Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Silvia Oroz. Produtor executivo: Roberto Feith. Diretor de fotografia: Walter Carvalho. Direção de arte: Silvana Gontijo. Som: Juarez Dagoberto. Montagem: Luelane Correa. Música: Paulo Jobim. Wardrobe: Silvana Gontijo. Elenco: Raul Cortez, André Barros, Cristiane Torlone, Cosme Alves Neto e Patrick Tannus.

**BRASÍLIA 18%** - (Realização: 2006. Lançamento: 2006).

Ficha Técnica – Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Maurício Andrade Ramos e Diogo Dahl. Elenco: Otávio Augusto, Othon Bastos, Carlos Alberto Ricceli, Anselmo Vasconcelos, Carlos Vereza, Herbert Bijnr, Camilo, Beyilaqua, Ney Sant'Anna, Ilya São Paulo, Ludy Montesclaros e Arnaldo Marques.

#### **DOCUMENTÁRIOS, CURTAS E MÉDIAS-METRAGENS.**

**JUVENTUDE** – Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1950.

**SOLDADOS DO FOGO** – Direção, argumento e produção: Nelson pereira dos Santos. 1958

**UM MOÇO DE 74 ANOS** – Direção: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Luiz Carlos Saldanha e Hans Bantel. Realização: Leon Hirszman e Waldyr Surtan. Narração de Alberto Cury. Som: Estúdio Hélio Barroso. Laboratório: Líder Cinematográfica. 1965.

**O RIO DE MACHADO DE ASSIS** – Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva e Roberto Mirilli. Trucagem: Lygia Pape & Romiti. Som: Estúdios Hélio Barroso. Narração: Paulo Mendes Campos. 1965.

**FALA BRASÍLIA** – Direção: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Dib Lufti. Produção: MEC e INCE. 1966.

**CRUZADA ABC** – Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: USIS. 1966.

**ALFABETIZAÇÃO** – Direção e argumento: Nelson Pereira dos Santos. 1970.

**CIDADE LABORATÓRIO DE HUMBOLDT 73** – Direção: Nelson Pereira dps Santos. Produção: Universidade Federal do Mato Grosso e Regina Filmes. Direção de Produção: Cacá Diniz. Gerente do plano: Pedro Paulo Lomba. Som direto: Sandoval Teixeira Dória. Assitência de Montagem: Severino Dadá. Assitência de câmera: Ricardo Miranda. Narração: SamanthaLomba. Música: George André Tavers, Aloysio Aguiar e Villa-lobos. Agradecimentos: Reis Velloso, Rangel Pires. 1973.



**NOSSO MUNDO (“repórteres de TV”)** – Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro e diálogos: Nelly Moreira. Produção: Embrafilme. Fotografia: Antônio Luís Soares. Elenco: Nildo Parente, Helber Rangel, Waldyr Onofre e Washington Fernandes. 1978.

**UM LADRÃO (insônia)** – Direção, adaptação e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado no conto homônimo de Graciliano Ramos. Assistente de direção: J. C. Del Cueto. Fotografia: Jorge Monclar. Assistentes de câmera: Carlos Monclar, Antônio Branco, Wively Coubert. Cenografia: Lúcia Maria Gutierrez. Elenco: Ney Sant’Anna, Wilson Grey e Nádia Lippi. 1981.

**MISSA DO GALO** – Baseado no conto homônimo de machado de Assis. Roteiro e direção: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva e Walter Carvalho. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano. Música: Glauco Velasques, interpretação de Clara Sverner. Produção: Nelson Pereira dos Santos Filho. Produtora: Regina Filmes. Co-produção: Embrafilme. Elenco: Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Olney São Paulo e Elza Gomes. 1982.

**A ARTE FANTÁSTICA DE MÁRIO GRUBER** – Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1982.

**LA DRÔLE DE GUERRE** – Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. 1986.

**MEU COMPADRE, ZÉ KETTI** – Direção: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Flávio Zangrandi e Reynaldo Zangrandi. Montagem: Júlio Souto. Produção: Raquel Freire Zangrandi e Maurício Andrade Ramos. Co-produção: Videofilmes e Regina Filmes. Elenco: Colombo, Elton Medeiros, Guilherme de Brito, Jair do Cavaquinho, Monarco, Nelson Sargento, Noca da Portela, Walter Alfaiate, Wilson Moreira e Zé Cruz. 2001.

**RAÍZES DO BRASIL** – (Realização: 2003. Lançamento: 2004).

Ficha Técnica – Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produtores: Márcia Pereira dos Santos e Maurício Andrade Ramos. Diretor de fotografia: Reynaldo Zangrandi.: Sérgio Buarque de Hollanda, Chico Buarque, Sílvia Buarque, Miúcha, Maria Amélia, Cristina Buarque, Zeca Buarque, Ana de Hollanda, Maria do Carmo de Hollanda, Sergito, Álvaro, Antonio Candido e Paulo Vanzolini.

#### **PROGRAMAS PARA A TV**

**CINEMA RIO** – Direção e produção: TV Educativa. 1980.

**O MUNDO MÁGICO** – Direção: Rede Manchete. 1983.

**A MÚSICA SEGUNDO TOM JOBIM** – Direção: Rede Manchete. 1984.

**CAPIBA** – Direção: Rede Manchete. 1984.

**EU SOU O SAMBA** – Direção: Rede Manchete. 1985.

**BAHIA DE TODOS OS SANTOS** – Direção: TV Bahia. 1985.

**SUPER GREGÓRIO** – Direção: Rede Manchete. 1987.

**CASA GRANDE & SENZALA** – Roteiro e direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes, Vídeo Filmes e GNT Globosat, Maurício de Andrade Ramos e Márcia Pereira dos Santos. Música: Heitor Villa-lobos. Diretor de Fotografia: José Guerra. Editor: Júlio Souto. Narrador: Edson Nery da Fonseca. Distribuição: Rio Filme. (2000-2001).

\* Série dividida em quatro episódios:

I – *O Moderno Cabral*; II – *A Cunha, Mãe da Família Brasileira*; III – *O Português, Colonizador dos Trópicos*; IV – *O Escravo Negro na Vida Sexual e de Família do Brasileiro*.

#### **MONTAGEM**

**BARRAVENTO** – (1961) de Glauber Rocha.

**O MENINO DE CALÇA BRANCA** - (1962) de Sérgio Ricardo.

**PEDREIRA DE SÃO DIOGO** – (1962, episódio de *Cinco vezes favela*) de Leon Hirszman.

**MAIORIA ABSOLUTA** – (1964) de Leon Hirszman.

**CANTORES E TROVADORES** – (1968) de Evandro A. Moura.

**A NOVA ERA** – (1985) de Nilo Sérgio.

#### **PRODUÇÃO**

**O GRANDE MOMENTO** – (1958) de Roberto Santos.

**A OPINIÃO PÚBLICA** – (1965) de Arnaldo Jabor.

**AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO** – (1975) de Waldyr Onofre.

**A DAMA DA LOTAÇÃO** – (1977) de Neville d'Almeida.

**SONHEI COM VOCÊ** – (1990) de Ney Sant'Anna

#### **ATOR**

**MANDACARU VERMELHO** – (1961) de Nelson Pereira dos Santos.

**JARDIM DE GUERRA** – (1968) de Neville d'Almeida.

**ANEXO B - BIBLIOGRAFIA DE GRACILIANO RAMOS**

1933 – **CAETÉS** (romance).

1934 – **SÃO BERNARDO** (romance).

1936 – **ANGÚSTIA** (romance).

1938 – **VIDAS SECAS** (romance).

1945 – **INFÂNCIA** (memórias).

1947 – **INSÔNIA** (contos).

1953 – **MEMÓRIAS DO CÁRCERE** (memórias) – obra póstuma.

1954 – **VIAGEM** (impressões sobre a URSS e a Tchecoslováquia) – obra póstuma.

1962 – **LINHAS TORTAS** (crônicas) – obra póstuma.

1962 – **VIVENTES DAS ALAGOAS** (crônicas) – obra póstuma.

1962 – **ALEXANDRE E OUTROS HERÓIS** (Histórias de Alexandre, A terra dos Meninos Pelados e Pequena História da República) – obra póstuma.