Dossiê Filme Cultura

José Carlos Monteiro

Houve quem o considerasse, ao tempo de *Rio, Quarenta Graus*, o equivalente brasileiro do grego Michael Cacoyannis, do espanhol Juan Antonio Bardem e/ou do indiano Satyajit Ray, tidos como os modelos mais expressivos (em sua época) do cineasta nôvo, humanista, preocupado em participar da transformação do mundo — através da câmara de filmar ou da ação política. Pela lucidez crítica, consciência profissional e coerência artística — fatôres que caracterizaram a fase anterior de Cacoyannis, Bardem e Ray —, Nélson Pereira dos Santos poderia, efetivamente, ser apontado como versão nacional daqueles diretores. Principalmente porque, como êles, foi precursor de um movimento cinematográfico, cêrca de vinte anos atrás. As similaridades, porém, terminam nesse ponto. Pois no Brasil, num contexto despojado de "background" técnico-artístico, NPS teve de desempenhar um papel muito mais amplo que o de simples precursor. Fato que o distancia dos "metteurs-en-scène" citados e o aproxima, inequivocamente, dos pioneiros neo-realistas italianos.

Superando os "handicaps" econômicos, as contingências comerciais e os bloqueios dos produtores, êle construiu pacientemente uma obra de nítidas características pessoais, ainda que muitos dos filmes que realizou não veiculem "in totum" as suas preocupações. A árdua trajetória que percorreu até agora, reflete, no entanto, um longo empenho no sentido de transfundir uma posição teórica ("Quero mostrar, sem retoques, sem mistificações, ao Brasil e ao mundo, que o nosso povo existe") para uma "praxis" cinematográfica ("Procurarei fazer filmes que reflitam e resguardem a tradição cultural brasileira"). Com "Uma criação sofrida, às vêzes inábil, mas despida de pretensões na busca da verdade", para usar a expressão de Gláuber Rocha, NPS empreendeu uma "obra em progresso", sempre à procura de formas de ver e de filmar, mais vigorosamente, a nossa realidade. Sobretudo de filmar a nossa realidade, meta que constitui o vértice de sua filmografia, hoje composta de quase dez longas-metragens, inúmeros documentários e várias contribuições na área dos curtos, da montagem e da produção.

Antes de Nélson, pràticamente inexistia realismo nos filmes brasileiros. Quando êle estreou, em 1954/55, a "chanchada" estava no auge, a realidade carioca e nacional sòmente aparecia na tela sob o prisma deformante dos musicarnavalescos da Atlântida e dos melodramas cosmopolitas da Vera Cruz. As incursões consideradas "sérias" ou "realistas" eram dramalhões artificiais, como *A Outra Face do Mundo* (J. B. Tanko), *Tôda a Vida em Quinze Minutos* (Pereira Dias) ou *A Santa de um Louco* (Jiri Dusek). Lançou-se, então, o jovem estreante, à redescoberta do realismo, seguindo as veredas abertas por Alinor Azevedo *(Moleque Tião, João Ninguém)*, Jorge Ileli & Paulo Vanderlei *(Amei um Bicheiro)*, Alex Viany *(Agulha no Palheiro)*. Empenhou-se, sobretudo, êste paulista-carioca-fluminense, de 41 anos, na busca de "uma linguagem original, adaptada à nossa inspiração artística e à nossa cultura". Suas primeiras tentativas de captação do "mood" carioca se concretizaram sob a influência, evidente e confessa, de Rossellini e De Santis, Zavattini e De Sica. O próprio Nélson foi categórico a êsse respeito: "Sem o neo-realismo não teríamos começado, e creio que nenhum país de economia cinematográfica débil poderia — sem êsse precedente — se haver realizado em relação ao cinema. Mais tarde, em guinadas sucessivas, NPS se foi libertando dos modelos europeus e estabelecendo as estruturas de seu estilo e visão de mundo.

GEOGRAFIA DA AÇÃO

A carreira de NPS se divide em quatro etapas distintas, composta cada uma delas por dois filmes, dos quais o primeiro é sempre o mais importante. *Rio, Quarenta Graus*, por exemplo, supera *Rio, Zona*

Como Era Bom o Meu Francês reconstitui o Brasil do século XVI.

Dossiê Filme Cultura

Norte, tanto em proposição estética — apesar de sua linguagem simples e de seu lirismo retórico — quanto no enfoque da realidade (no caso, a vida da gente humilde das favelas e dos subúrbios). O mesmo ocorre com *Mandacaru Vermelho*, cujas imperfeições técnicas e ingenuidade artística não o inibe ante o artesanalmente sólido *O Bôca de Ouro*. Com relação a *Vidas Sêcas* e *El Justicero*, faz-se desnecessário qualquer paralelo. Finalmente, tem-se *Fome de Amor* e *Um Asilo Muito Louco* que, embora servido pela côr e por uma boa história (originária do conto "O Alienista", de Machado de Assis), não suporta o confronto. Diante dêsses oito filmes, e mais de *Como Era Bom o Meu Francês*, comédia antropofágica recentemente concluída, impõe-se outra observação: Nélson se sente mais à vontade em cenários naturais, lidando com personagens autênticos e situações definidas, claras. (*Fome de Amor* revela, por detrás de sua aparente ambigüidade e anarquia, uma equação dramática bastante precisa.) Outro dado significativo: em seus primeiros filmes, Nélson procurava meramente documentar os acontecimentos, narrar linearmente a história; nos seguintes, já os abordava de forma crítica, distanciada, e atualmente êle tenta superar êsse tipo de enfoque, partindo para um cinema "aberto", descompromissado com verdades preestabelecidas.

Trabalhando como pioneiro na área inexplorada do cinema realista, NPS realizou, em regime cooperativo e precárias condições materiais, *Rio, Quarenta Graus*. Nessa experiência, que constitui hoje uma abertura extremamente importante para o futuro Cinema Nôvo, êle aplicou pela primeira vez a lição ensinada por Gláuber Rocha nos anos 60: é possível fazer filmes fora dos estúdios, apenas com "uma câmara na mão e uma idéia na cabeça". A câmara foi emprestada pelo antigo INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo) e a idéia provinha diretamente dos congressos de cinema brasileiro, realizados em 1952/53, nos quais se postulava o uso do cinema como instrumento cultural. A excessiva ambição de Nélson, querendo abarcar de uma só vez a complexa realidade da metrópole carioca, limitou *Rio, Quarenta Graus* a um painel algo superficial e metafórico da vida no Rio de Janeiro na época.

Quase o cinema verdade nos anos 50, *Rio Zona Norte* foi planejado em moldes idênticos aos de *Rio, Quarenta Graus*, e filmado no mesmo "décor", pungente e insólito, da fita anterior: a favela. As condições de trabalho foram, contudo, muito diferentes. A produção obedecia os métodos normais; os atôres eram profissionais; o tempo de filmagem foi predeterminado, e o "approach" realista se processava de forma mais crítica. *Rio Zona Norte* tinha muitos equívocos, a narrativa era arrítmica e o melodrama inundava a tela. Mas transpirava autenticidade, não se perdendo na pieguice ou no lamento sentimentalista da realidade sofrida dos compositores populares. *O Grande Momento*, crônica de costumes em tôrno de um casamento no Brás (bairro pobre de São Paulo), dirigida por Roberto Santos e produzida por Nélson, foi um interregno necessário, nessa curva de sua carreira.

FASE DE TRANSIÇÃO

Depois de estudar os dramas urbanos, NPS se volta para os problemas do homem nordestino, noutra moldura cenográfica tão trágica quanto a favela: a caatinga. *Mandacaru Vermelho* foi o resultado dessa (curiosa) incursão, e as condições em que foi realizado pertencem hoje ao folclore cinematográfico brasileiro. Instalado em Juàzeiro para dirigir *Vidas Sêcas*, Nélson viu seus planos malograrem com uma enchente do São Francisco. A solução de emergência foi descoberta nas histórias de ódio e vingança entre famílias que formam o "romanceiro" local. Não obstante êsse aspecto de produção improvisada ao sabor das necessidades, trata-se de um espetáculo instigante, que mostra a realidade sertaneja autênticamente, sem os exotismos de Lima Barreto (*O Cangaceiro*) e as mistificações de Carlos Coimbra (*Lampião, Rei do Cangaço*).

O Bôca de Ouro assinala o retôrno de Nélson à geografia do asfalto e se consiste numa experiência opaca, apesar de ter propiciado ao cineasta continuidade de trabalho. Sem poder conferir notações pessoais a uma trama exaustivamente marcada pela personalidade de seu autor (o teatrólogo Nélson Rodrigues), NPS explorou ao máximo a facêta erótica da peça. Disso resulta que *O Bôca de Ouro* é seu filme mais incandescente em sensualismo, elemento que não basta para injetar maiores qualidades nesta experiência artesanal.

REFLEXÃO DO ARTISTA

Segundo um crítico, *Vidas Sêcas* significa "um passo fundamental na representação do homem brasileiro na tela, um verdadeiro tratado sôbre a situação social e moral do homem no Brasil". Transpondo "cientìficamente" para a tela o romance de Graciliano Ramos, Nélson mostra com grande poder de síntese, numa narrativa sem digressões prolixas e sem malabarismos formais, a vida subhumana no contexto geográfico conhecido como o "polígono das sêcas". *Vidas Sêcas* lança mão de poucos recursos técnicos para exprimir a realidade coral e cruenta do Nordeste: a iluminação dispensa rebatedores, empregando a luz escaldante do Sol nordestino; a música, mistura o plangente ranger do carro de bois com canções típicas; os intérpretes são econômicos na fala e no gesto. No entanto, o filme tem a autenticidade de um "flash" fotográfico, com o suporte da visão desdramatizada e realista de NPS, que encontrou na prosa sêca e fenomenológica de Graciliano um veículo funcional para seu cinema humanista e crítico.

Ante as personagens e os cenários de seus filmes, êle denotou sempre uma atitude compassiva, participante. Mas em *El Justicero*, comédia de costumes realizada quatro anos após *Vidas Sêcas*, seu olhar é impiedosamente crítico, desapaixonado e ferino. Talvez por se sentir deslocado no ambiente superficialmente inconseqüente da Zona Sul, Nélson não pôde satirizar ou viver convincentemente as aventuras da juventude ipanemense. O cenário é aquêle que escolheria para o seu "Rio, Zona Sul", se o tivesse realizado. A sua atitude, entretanto, é diferente: o caráter de produto de encomenda é demasiado óbvio.

Também de encomenda, mas encarada sob outro aspecto, é *Fome de Amor*, desconcertante "obra aberta", em que os aportes de invenção são mais impressivos que em qualquer outro filme do diretor. A narrativa, aparentemente hermética, exibe um fascinante jôgo de inteligência de sensibilidade. As situações (extraídas de uma novela de Guilherme de Figueiredo) mostra em transe personagens arquétipos de uma sociedade em decomposição: dois casais se amando, se odiando e, finalmente, perpetrando a sua des-

Fome de Amor: *Irene Stefânia e Paulo Pôrto.*

truição. NPS raramente demonstra ódio por essas figuras em crise, preferindo descrever seu itinerário numa ilha alegórica e tropical, com imagens de extrema lucidez e simpatia. O essencial no tratamento de *Fome de Amor*, na opinião de Nélson, não é tanto a crítica, mas a superação de seus excessos.

Essa mudança de atitude do diretor, assim como seu nôvo tipo de "approach" do real, mostra que a sua obra comporta ainda muitas surprêsas e que está longe de ser enclausurada numa definição atinente apenas às suas fases anteriores. *Um Asilo Muito Louco* centra sua visão de mundo, igualmente, numa fábula, numa alegoria. E *Como Era Bom o Meu Francês* parece substanciar novas preocupações do autor de *Vidas Sêcas*, numa linguagem mais aberta e vigorosa.

Nélson Pereira dos Santos: DEPOIMENTO

TRILOGIA CARIOCA

"Quando fazia *Rio, Quarenta Graus* ninguém tomou conhecimento. O filme só ficou conhecido quando foi perseguido pela Polícia, transformando-se em 'notícia' de jornal. Em *Rio Zona Norte* eu já trabalhava dentro de disposições comerciais, tanto com atôres como com produtores e distribuidores. Tive de realizar o filme num período determinado, embora seja apenas profissional de nome, pois econômicamente era um filme de amador. Encontrei muitas dificuldades para realizá-lo. Quanto às diferenças, *Rio, Quarenta Graus* dava uma visão geral do Rio, com certas simpatias pelos personagens, sem nenhuma penetração psicológica. Em *Rio, Zona Norte* sucede o contrário: o filme parte de um personagem — inspirado na vida de um compadre meu, Zé Kéti — e o segue até a morte. Por isso, a visão de *Rio, Zona Norte* é mais analítica que a de *Rio, Quarenta Graus*. Não cheguei a realizar *Rio, Zona Sul* porque tive enormes dificuldades econômicas."

INFLUÊNCIAS NEO-REALISTAS

"Sem o neo-realismo, não teríamos começado e, acredito, que também nenhum país com economia de cinema débil poderia — sem êste precedente — se haver realizado em relação ao cinema. Porque a grande lição do neo-realismo foi a de produzir filmes sem ter que contar com todo o aparato material, econômico, da grande indústria que dominava na época, especialmente a norte-americana. No Brasil, procuramos aprender imediatamente essa lição: ou seja, fazer cinema sem estúdio, com 'uma câmara na mão e uma idéia na cabeça', voltados para nossa realidade, encontrando nela nossos temas mais importantes, que se nos motivavam como homens, também nos deviam motivar como criadores cinematográficos."

FILMES DE TRANSIÇÃO

"*Mandaçaru Vermelho* foi um filme improvisado no momento, tanto que fui um dos atôres. Tôda a equipe, menos o fotógrafo, trabalhou no elenco. Era uma espécie de 'tábua de salvação': já que não se podia realizar *Vidas Sêcas*, tinha de fazer algo de qualquer maneira. Dentro dessa condição de necessidade é que surgiu o filme. Nêle tratei de praticar uma série de experiências realizadas até aquêle momento, embora não me sentisse interessado pela história. Trata-se, enfim, de um conjunto de experiências. Apesar de considerá-lo apenas um rascunho, não o renego.

"Em *O Bôca de Ouro*, baseado na peça de Nélson Rodrigues, minha posição foi a de diretor contratado: ou seja, havia limitações de produção; não podia fazer nada de pessoal."

Um francês descobre a América: Arduíno Colasanti.

ORIGENS DE "VIDAS SÊCAS"

"Em 1957-58, houve uma grande sêca no Nordeste e fui encarregado de filmá-la. Evidentemente, como cineasta, a gente sempre tem idéia de fazer novos filmes. Escrevi, então, uma história sôbre o Nordeste, mas do meu ponto de vista. Na época havia uma grande discussão sôbre o problema agrário brasileiro, discussão que mobilizava todos os grupos e setores em atividade. Eu pensava que o cinema devia participar dêsse debate nacional, e que minha contribuição seria um pouco desarticulada. Uma visão de homem de cinema, mas não uma visão sentimental. E dentro de todos os romancistas nordestinos o mais representativo, o que tinha mais consistência em sua visão do Nordeste, era Graciliano Ramos, particularmente no seu livro 'Vidas Sêcas'. O que êle diz ali a respeito do Nordeste de 1938 ainda hoje é válido. Também era uma maneira de contribuir para a divulgação da excelente literatura nordestina. Por essas razões é que fiz *Vidas Sêcas*.

"No caso da adaptação, houve um respeito absoluto, porque não se pode brincar com uma obra anterior. A partir do momento em que escolhi 'Vidas Sêcas' como base para um filme, meu trabalho sòmente poderia ser o de respeito completo à forma e às idéias do autor do livro. Evidentemente que meu 'approach' foi espontâneo, pois me empenhei em ilustrar fielmente a obra com tôda uma soma de conhecimentos daquela realidade.

"Foi um trabalho que me levou muito tempo, mas sem maiores dificuldades, porque o livro é muito direto e objetivo. Havia apenas um problema: a seleção e ordenação dos momentos cronològicamente e a necessidade de alguma invenção de episódios que concentravam em certos casos a narração."

REALISMO CRÍTICO

"O tratamento realista conferido a *Vidas Sêcas* foi completamente consciente. Era até certo ponto a continuação de *Rio Zona Norte*, que também mostra essa tendência para a observação em dois planos: físico e psicológico. *Vidas Sêcas* é a sedimentação dêsse estilo iniciado em *Rio Zona Norte*. Em segundo lugar, está o próprio Graciliano Ramos: o despojamento, os fatos sem nenhum adôrno, sem nenhuma dramatização; finalmente, minha observação pessoal da realidade nordestina, do homem nordestino. Êsses três fatos me levaram à conclusão de que o filme devia ter aquêle estilo, aquela forma."

EL JUSTICERO

"É um filme que foi como uma espécie de escola. Realizei-o com os alunos da Universidade de Brasília, onde era professor. Surgiu a oportunidade de fazer um filme profissional e, com dez alunos, formamos uma equipe. Por isso é um filme que tem certa limitação de objetivos. Outra de suas características é ser um pouco mordaz. Faz crítica com humor."

SEGUNDA CHANCE

"*Fome de Amor* deveria ser dirigido por um assistente meu. Eu simplesmente ia fazer a supervisão. Mas, finalmente, o produtor não aceitou o roteiro apresentado. Assumi então a direção, com liberdade completa para modificar a história. Depois de *Vidas Sêcas* tinha assim um gran-

O folclore elevado a uma dimensão "mítica": Mandacaru Vermelho. Na cena: Nélson Pereira dos Santos e Sônia Pereira.

Sônia Pereira e NPS: Mandacaru Vermelho.

Dossiê Filme Cultura

de projeto que estava tentando concretizar. A experiência foi muito interessante para mim, porque, na realidade, ia escrevendo o filme ao mesmo tempo em que o filmava. Havia sucedido fato idêntico em *Mandacaru Vermelho*, e como tinha filmado bastante me adaptei fàcilmente à situação, e fiz o filme recriando-o constantemente até o momento da montagem e dublagem. Parece-me que é o mais pessoal de meus filmes: deixou de ser o que eu devia pensar para transformar-se no que realmente estava sentindo.

"Em *Fome de Amor* o fundamental não é tanto a crítica, mas o contrário: a superação da crítica. É acreditar e nada mais. Às vêzes, assumir uma posição crítica ajuda sèriamente a enfrentar certos problemas, mas serve ao diretor sòmente no plano social, sem repercussões sociais. Há um momento em que é necessário acreditar nos fatos, manter essa crença e seguir adiante, discutindo depois."

SÔBRE MACHADO DE ASSIS

"Nenhum outro dos nossos romancistas tinha tanto domínio da ironia, nem uma penetração psicológica tão admirável e segura. Seus personagens não são simples sombras saídas da imaginação de um ficcionista. São porta-vozes do pensamento de uma época, que sofreu alteração apenas exteriormente, mas estruturalmente permanece a mesma. Daí a atualidade do 'alienista', que é quase um conto de antecipação."

Arduíno Colasanti no "set" de filmagem de Como Era Bom o Meu Francês.

COMO ERA BOM O MEU FRANCÊS

"O tema de partida foi escolhido por acaso. Diàriamente, atravessando a Baía de Guanabara, imaginava como ela seria, ainda virgem, no tempo dos franceses. Essa idéia me foi ficando familiar, e creio que daí surgiu a intenção de fazer o filme. Mas, acredito que realmente não há grande diferença em relação a meus temas anteriores. O importante é que a história, o projeto e as preocupações são todos meus, nascidos espontâneamente e nos quais trabalhei mais de quatro anos.

"O fato de situar a história no século XVI, época em que os franceses estavam no Rio de Janeiro, não invalidou a análise do choque cultural entre duas culturas em estágios diferentes. Ou, mais precisamente falando, de um ponto de vista econômico, do choque entre dois povos — um subdesenvolvido e outro desenvolvido.

"A única diferença no tratamento da história está no fato de que a realidade abordada agora já desapareceu. Tive, assim, de reconstituir um passado longínquo, o que implicou numa interpretação pessoal da História. Tôda a preparação do filme, por exemplo, foi estruturada sôbre elementos antropológicos. Respeitei todos os dados disponíveis da cultura tupinambá existentes no Brasil. A interpretação das relações entre os tupinambás e o europeu foi muito pessoal, e, evidentemente, sujeita às influências que sempre senti a respeito de problemas como êsse."

(Montagem de declarações a Federico de Cárdenas, José Carlos Monteiro e José Wolf.)

FILME POR FILME

RIO, QUARENTA GRAUS

"Muito mais influenciado pelo neo-realismo italiano do que pela pequena tradição do filme carioca, *Rio, Quarenta Graus* era uma mistura de drama, comédia, melodrama e chanchada, com interpolações musicais, contando várias histórias interligadas umas nas outras, e tendo como ponto de referência os moleques que descem dos morros cariocas para vender amendoim torrado na cidade."

Alex Viany, *in* "Leitura", n.º 60, junho de 1962.

RIO ZONA NORTE

"*Rio Zona Norte* é dissonante no conjunto, não tem a forma definida de *Rio, Quarenta Graus*. Mas aí a 'dialética de jornal' evoluiu para uma penetração mais aguda: o homem brasileiro deixava de ser uma categoria puramente de classe. Homem de classe, mas homem com implicações existenciais. "Espírito", o sambista de *Rio Zona Norte*, vivido excepcionalmente por Grande Otelo, é a pobreza, a ingenuidade, o servilismo e o talento dos nossos sambistas da zona norte, sonhadores e românticos, sofridos e esmagados pelo império do rádio. Hoje, olhando-se *Rio Zona Norte* em função da obra que Nélson Pereira dos Santos ensaia com a mais avançada posição de artista em nosso cinema, descobrimos que as maiores qualidades em *Rio Zona Norte* residem nos seus pontos de crise. Aos 26 anos, numa profissão violenta, era difícil, quando desejava dar um passo adiante do realismo puro, acertar de cheio num realismo crítico. Não é sem motivos que, aos 34 anos, Nélson filmou *Vidas Sêcas*, uma novela de Graciliano Ramos: suas relações com êste escritor serão mais longas e começaram, verdadeiramente, em *Rio Zona Norte*."

Gláuber Rocha, *in* 'Revisão Crítica do Cinema Brasileiro".

Baseado na peça de Nélson Rodrigues, NPS realizou um espetáculo artesanalmente bem acabado: O Bôca de Ouro. *Na cena: Jece Valadão e Maria Lúcia Monteiro.*

Ivan Cândido e Odete Lara: O Bôca de Ouro.

MANDACARU VERMELHO

"*Mandacaru Vermelho*, de Nélson Pereira dos Santos, é, seguramente, uma das primeiras tentativas válidas de descobrir o Brasil, no que êle oferece de melhor e mais autêntico em têrmos de cultura. Não é mais o nacionalismo infantil e teimoso, nem, principalmente, uma visão contaminada de exotismo. Pelo contrário, é um filme que devassa o Nordeste brasileiro e constata a sua realidade primitiva e trágica, às vêzes grotesca, dando-lhe uma dimensão dramática, ainda que precária. Não é mais O *Cangaceiro* nem *Orfeu do Carnaval*.

A história de *Mandacaru Vermelho* é semelhante, singeleza e ingenuidade, à dos cantadores nordestinos. Obedece ao mesmo sistema narrativo, à forma tradicional de nossa literatura de cordel, em que há um princípio, um desenvolvimento e um

fim, no qual os maus são punidos e os bons recompensados e redimidos. Esta é a mais encantadora virtude do filme: inspirar-se no que a tradição consagrou e elevou a uma dimensão *mítica*.

A total ausência de *glamour*, de cavalos fogosos, de mocinhos justos e ideais, e de heroínas empoadas, interditam, desde logo, qualquer aproximação aos filmes de *western* norte-americanos. Interpretar *Mandacaru Vermelho* como uma tentativa de realizar um *western* brasileiro evidenciaria má-fé ou insciência, porque seria comparar, por seus aspectos exteriores, duas realidades que diferem no que lhes é essencial. As roupas são pobres e rudes, como é rude e pobre a região; não existem mocinhos, mas apenas criaturas humanas, frágeis e desajeitadas, quase temerosas; e os cavalos não chegam a condição de corcéis, pois são animais de raça impura, lerdos e pequenos, em competição com burros e jumentos que a êles se igualam em eficiência por melhor enfrentarem a agressividade dos caminhos selvagens.

É verdade que algumas dessas características do filme, positivas em si, estão prejudicadas. O diretor é, na maior parte do filme, mais ingênuo do que a história e os atôres são mais desajeitados do que desejariam os personagens. O filme foi feito em regime de urgência, e a resolução das seqüências obedece às fórmulas tradicionais dos filmes de aventuras. A fotografia é de qualidade, mas as composições sofrem, freqüentemente, de acentuado academismo, de forma e espírito. Para quem conhece a história da produção de *Mandacaru Vermelho*, êsses defeitos tornam-se irrelevantes no julgamento do diretor. Nélson Pereira dos Santos, ao partir para o Nordeste com a sua equipe, filmaria *Vidas Sêcas*, de Graciliano Ramos, cujo roteiro estava inteiramente pronto. As chuvas e as inundações que então ocorreram no Nordeste impediram-no de realizar o que concebera. Para salvar o dinheiro gasto na produção, Nélson foi obrigado a criar uma outra história e um outro filme. Assim nasceu *Mandacaru Vermelho*, por acaso; e assim também nasceram os defeitos do filme."

Cláudio Mello e Souza, *in* "Jornal do Brasil", 1-12-61.

O BÔCA DE OURO

"O Bôca de Ouro é Jece Valadão. Começou a vida, de banqueiro, de modo duro, e isso é a apresentação do filme, Jece, desequilibrado na interpretação de *Os Cafajestes*, reedita, para melhor, o ator de *Rio, Quarenta Graus*. As três versões contadas por Guigui (Odete Lara) servem para dar-lhe chance de desenvolver suas características de ator. É um Bôca sincero em atuação. A primeira versão mostra-o nojento. Jece sabe ser, como também não fica mal no cafajeste de bom coração da segunda versão (embora em nível mais baixo que o da anterior e da seguinte). A terceira traz o Jece mau, sem anormalidades. O Jece puramente concatenado com a vida de Bôca. Está bem, embora sem genialidades, o que se enquadra perfeitamente na realização, que prescinde de um ator genial, necessitando apenas um bom ator. Nesses papéis é difícil a Jece encontrar um adversário. Odete Lara confirma as opiniões de muitos a seu respeito. É má atriz. Sua técnica, que não existe, seu talento mínimo, não permitem que Guigui tenha a fôrça que exige o roteiro. Celeste é atriz que eu desconhecia: Maria Lúcia Monteiro. Bela môça, com bons mas poucos momentos de atuação. É difícil calcular de que seria capaz em uma próxima realização, mas a impressão é que poderá fazer boas coisas. Daniel Filho não está nem próximo do Vavá de *Os Cafajestes*, sua melhor atuação até o momento. Adriano Lisboa confirma meu julgamento e impressão anterior (há quem discorde de tal confirmação): é um dos melhores atôres surgidos na nova leva do cinema nacional. Geórgia Quental é a revelação. Apresenta-se como boa atriz, o que sua atual aventura fílmica no México poderá destruir. Ivan Cândido é *Caveirinha*, repórter que decide penetrar a fundo na história do Bôca. Forma com Jece, Adriano e Geórgia o quarteto ofensivo da realização de Nélson Pereira dos Santos. Nélson e Rafael Valverde são as grandes figuras, o diretor e o montador, que fazem uma produção de grandes qualidades técnicas. Amleto Daissé penetra no espírito que Nélson lançou na fita. A fotografia combina com a direção, embora sem maior contribuição.

A peça de Nélson Rodrigues é dramàticamente bem estruturada, mas sôbre o tema e a estrutura do drama, é importante um estudo calmo e mais frio.

O principal é que a realização de Nélson Pereira dos Santos faz-se importante dentro do panorama do Nôvo Cinema Brasileiro, prosseguindo qualitativamente o caminho desenvolvido até agora. *Bôca de Ouro* merece uma visão calma e cuidada, onde não caberão os preconceitos com o nascente Cinema Nôvo. É um filme adulto.

Luiz Alberto Sanz, *in* "Jornal do Comércio", 2-2-63.

Vidas Sêças:
Átila Iório e Maria Ribeiro.

Rio, Quarenta Graus:
painel metafórico da vida carioca.

Roberto Batalin e Glauce Rocha, em começo de carreira, formam o par amoroso de Rio, Quarenta Graus.

VIDAS SÊCAS

"*Vidas Sêcas* é a conseqüência lógica, no plano estético, de filmes como *O Cangaceiro*, *O Pagador de Promessas* e *Os Cafajestes*, e no plano econômico é a surpreendente partida para o futuro da nossa indústria cinematográfica, a qual, paradoxalmente, ser-lhe-á posterior.

Freqüentemente, quando se trata da transformação de importante obra literária em filme, as qualidades dêste são apontadas em relação à sua fidelidade ao texto originário. Mas ser fiel ou infiel ao texto — mesmo, por que não dizer, a seu espírito? — não significa fazer um filme com qualidades maiores ou menores. Os produtores de *Vidas Sêcas* promoveram o filme com o epíteto de "fiel", o que, se de um lado lhe atrai os admiradores do autor de "São Bernardo", de outro nada significa para os que foram em busca de um cinema autêntico. Ao se apreciar *O Processo*, de Orson Welles, o livro de Kafka significa nada mais do que um discreto ponto de referência. Para o crítico de cinema, o filme é obra acabada e como tal deve ser julgado; o que lhe importa é a captação das personagens com a maior veracidade possível, sem se ater a minúcias e a requintes que a linguagem literária pode gabar-se de possuir. *Vidas Sêcas*, filme de Nélson Pereira dos Santos, é, de todo, fiel a "Vidas Sêcas", livro de Graciliano Ramos, mas nem por isso é um filme que mereça respeito e admiração. Prefiro dizer que, se o merece, é porque foi fiel à sua maneira, isto é, soube ser fiel.

Desde o início, o ritmo do filme joga o espectador para o tempo interior das personagens. E, dentro dessa *durée*, tôda a história (em que pêse a impropriedade dessa palavra) irá desenvolver-se e fechar-se sôbre si própria. O "décor" natural integra-se numa envolvente plasticidade e apresenta-se como o responsável pelo ensimesmamento de Fabiano e sua mulher. O sol, a caatinga rala, os cirros acumulados no poente, devem ser diàriamente reconquistados. Penso que Nélson Pereira dos Santos, depois de algumas experiências acadêmicas, mais ou menos bem sucedidas, resolveu tornar concreta antiga aspiração menos por uma questão de preferência pessoal, do que pela necessidade de se colocar o cinema social dentro de seus limites verdadeiros. Em *Vidas Sêcas*, a economia dos diálogos e a precisão do gesto parecem ser seus pontos altos.

Resulta do emprêgo de poucos diálogos, maior atenção do espectador às personagens enleadas pelas componentes paisagísticas que compõem o seu monótono "habitat", que a câmara tão dramàticamente captou na maioria das seqüências. Em algumas, contudo, predominaram preocupações pela composição fotográfica o que, ao invés de inserir,

Dossiê Filme Cultura

arrancou o objeto da duração, prejudicando a continuidade plástica, principalmente porque o emprêgo da câmara manual representa a tentativa de colocar o dinâmico dentro de um tempo que lhe é infinitamente contingente.

Onde, porém, a direção mais se realizou, foi no tratamento dispensado ao gesto. Não há, em *Vidas Sêcas*, aquilo que se erigiu como uma das características do ator do nosso cinema: o olhar imperturbável e a movimentação desordenada; um e outro cederam lugar à composição verista, despida de artifícios e de maneirismos. A simplicidade da história, em seu anticlímax, poderia ter levado Pereira dos Santos a compensá-la com arroubos virtuosísticos; mas no filme o que há de virtuosismo se origina da própria tessitura do estilo e da elaboração consciente da continuidade formal.

A seqüência da morte da cachorra, com os preás brincando diante dos seus olhos agonizantes, parece-se que se deva inscrever dentre os raros momentos antológicos do nosso cinema."

J. C. Ismael, *in* Suplemento Literário de "O Estado de São Paulo", 23-5-64.

EL JUSTICERO

"As aventuras de *El Jus* são uma curiosa, divertida e provocante mistura de jamesbondismo carioca, política estudantil, sexo nôvo e visão panorâmica de uma certa burguesia — a que vai do Leme ao fim do Leblon. Saído de *Vidas Sêcas*, ou do compromisso de realizar um gênero *sério*, Nélson Pereira dos Santos reaparece na comédia *ligeira*. Mas *El Justicero* é um filme tão importante, na obra de Nélson, como *Rio, Quarenta Graus* ou *Rio Zona Norte*: *El Justicero*, para lembrar um velho projeto de NPS, chama-se, realmente, *Rio, Zona Sul*. Apartamentos modernos, ruas, praias, buates, correrias noturnas, menininha que sabe de cor frases revolucionárias, uma vontade de fazer isso ou aquilo bem depressa, uma contradição entre a responsabilidade e a irresponsabilidade, entre a justiça e o prazer, o sinal aberto para as mais loucas teorias. Nélson conhece a linguagem de Copacabana, a enorme distância entre a palavra e o ato concreto, e o seu filme larga sem freios uma crítica irônica, profunda, a êsse mundo onde o carnaval de aparências plantou o seu domínio. Acusam *El Jus* de ser uma história contada em cima da perna, mas poucos sentiram que *El Jus* é um documentário de atualidades, imagens diretas do sal, sol e sul. *El Justicero*: o filme dentro do filme, a verdade e a ficção que lutam ou se completam, a ficção agindo sôbre o filme e o filme agindo sôbre a verdade. No último plano, extraordinário, *El Jus* se confunde entre as imagens que saltam na tela (claras, objetivas) e a incerteza do seu destino. Com o auxílio de excelentes atôres em primeiro papel (Arduíno, Adriana), mestre Nélson chega, através da comédia *ligeira*, ao triste retrato de uma geração marcada pela tragédia."

Maurício Gomes Leite, *in* "Jornal do Brasil", 28-10-67.

FOME DE AMOR

"A filmografia de Nélson Pereira dos Santos assume, inesperadamente, outro rumo. De *Rio, Quarenta Graus* a *Vidas Sêcas* ia uma distância considerável, e de *Vidas Sêcas* a *Fome de Amor* o salto é bem maior. Muda o ambiente, muda o procedimento dramático e a ênfase é outra. Nélson fizera, cinco anos atrás, a conversão ideal do romance de Graciliano Ramos, adotando um estilo de narrativa concentrado, íntimo, direto, feito sôbre a secura do próprio conflito, sem interferências ou desvios de virtuosismo. Seu *Vidas Sêcas* ficou incluído, para muitos, entre os dez melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Depois de lamentada ausência, o cineasta volta com êsse *Fome de Amor*, que tirou, em adaptação livre, de uma obra de Guilherme de Figueiredo. Êle renuncia ao artesanato simples, mas essencial à melhor expressão lírica e trágica de suas duas obras mais significativas, para engajar-se num cinema em moda, visualmente alucinante e de intenções ambíguas. *Fome de Amor* traz à cena cinematográfica o autor consagrado, lançando-se nessa experiência nova e audaciosa. A linguagem de agora é fascinante: o cineasta cria imagens brilhantes e de contínuo simbolismo para tratar das relações de personagens estranhos, frustrados, pegajosos, dominados por uma incapacidade total e hostis ao presente que os rodeia, e também ao futuro. O pânico e a amargura repassados ao longo dos acontecimentos entre os dois casais no recanto de esplêndida beleza encontram um desfecho que é, como de resto, a fita inteira, um momento de inesperada surprêsa: Paulo Pôrto, o milionário cego e ex-revolucionário, e Irene Stefânia, a pianista frustrada, afastando-se sem rumo, como num gesto de libertação. Nélson impõe diferentes direções ao seu tema e aos personagens, num desafio que permite ao espectador uma interpretação lírica ou política, ou mesmo farsista. A reticência não tira os méritos dêsse filme de construção apaixonante, cheio de idéias visuais e de sentido provocante. A câmara de Dib Lutfi e o quarteto de interpretações principais são as notas altas da realização."

Alberto Shatovsky, *in* "Guia de Filmes" n.º 15.

UM ASILO MUITO LOUCO

"Nélson Pereira dos Santos desbravou um nôvo caminho quando fêz em 1968 *Fome de Amor*. Seus filmes anteriores estavam mais próximos do realismo fantástico, como é o caso de *Um Asilo Muito Louco*, sua última obra. O compositor da escola de samba de *Rio Zona Norte* e o retirante de *Vidas Sêcas* são tipos claramente definidos e dramàticamente colocados no plano da realidade humana concreta, dimensionada no tempo e no espaço. Já em *Fome de Amor*, Nélson retrata o mundo neurótico da burguesia "conscientizada", fatalmente escorregadio e complexo. Sua brilhante direção conferiu à narrativa forte dramaticidade, mas o quadrilátero amoroso não se liga, em suas proposições e frustrações, a um quadro de referências, para não falar em valôres. Ora, se em *Fome de Amor* já era difícil estabelecer um sistema referencial com um mínimo de precisão, como fazê-lo em *Um Asilo Muito Louco*, propositalmente um filme parabólico?

A origem machadiana do argumento serviu apenas de pretexto para que Nélson vislumbrasse os dados essenciais da aproximação temporal. O autor não se preocupou em fazer um filme de época. Modernizou o conto de Machado de Assis e adotou uma linguagem simbólica que, embora dificulte a identificação dos papéis, mostra as linhas gerais de um processo político. Enquanto o nôvo pároco tem o apoio da espôsa do chefe local e do povo em geral, constrói a casa para os alienados e goza de grande prestígio. No entanto, quando a ação do padre Simão começa a ameaçar a estabilidade sócio-econômica de Serafim, a imediata intervenção das autoridades frustra de

Inspirado em "O Alienista", de Machado de Assis, NPS fêz em Um Asilo Muito Louco, *sua primeira incursão no domínio da côr.*

Nildo Parente, Isabel Ribeiro e Manfredo Colasanti: figuras exóticas de Um Asilo Muito Louco.

Em Rio Zona Norte *NPS descobre o realismo-crítico. Na cena: Maria Pétar, Paulo Goulart e Grande Otelo.*

uma vez por tôdas a obra social do alienista, que a partir daquêle momento passa a ser considerado o único alienado da cidade. Essa inversão dos papéis não consegue convencer o espectador por não encontrar clara ressonância na realidade tropical.

Exemplarmente bem construído, conservando inclusive algo do tom irônico e sarcástico do original machadiano, *Um Asilo Muito Louco* esta imerso na fantasia e nos símbolos, impedindo uma interpretação menos artificial. Optando pela parábola, Nélson penetrou num terreno dispersivo que cada vez mais o afasta da simplicidade estilística de suas primeiras obras, que primavam pela objetividade e pelo impacto."

Miguel Pereira

Nélson Pereira dos Santos: FILMOGRAFIA

Paulista da capital, Nélson Pereira dos Santos nasceu nos idos de 1928. Advogado por estudo universitário, jornalista por profissão (durante muitos anos trabalhou como *copy-desk* do *Jornal do Brasil*), cineasta, finalmente, por vocação e opção, freqüentou o famoso e discutido *Institut des Hautes Études Cinématographiques (I.D.H.E.C.)* em Paris. 1950 é a data de seu primeiro contato com o instrumento fílmico: *Juventude*, documentário em 16mm. Em seguida exercitou-se, entre 1951 e 1953, como assistente de direção em vários filmes, entre os quais *Agulha no Palheiro*, de Alex Viany. Primeiro longa-metragem (1954-55): *Rio, Quarenta Graus* que, para muitos, é o marco inicial do nosso Cinema Nôvo. Depois se seguiram *Rio Zona Norte* (1958), *Mandacaru Vermelho* (1961), *Bôca de Ouro* (1962), *Vidas Sêcas* (1963), *El Justicero* (1967), *Fome de Amor* (1968), *Um Asilo Muito Louco* (1970) e *Como é Bom o Meu Pequeno Francês*, que se encontra em fase de montagem. Entre uns e outros, vem realizando documentários de encomenda e montando filmes de outros cineastas (*Barravento*, de Gláuber Rocha, *Maioria Absoluta* e *Pedreira de São Diogo*, ambos de Leon Hirszman). Atualmente é diretor do Departamento de Arte Cinematográfica da Escola de Comunicações Visuais da Universidade Federal Fluminense, em Niterói.

CURTAS-METRAGENS: 1950 — JUVENTUDE (em 16 mm). Direção.

1950 — ATIVIDADES POLÍTICAS EM SÃO PAULO. Direção.

1958 — SOLDADOS DE FOGO. Direção. (Produção do Corpo de Bombeiros de São Paulo).

1962 — BALLET DO BRASIL * Direção e roteiro: Nélson Pereira dos Santos * Música: Heitor Villa-Lôbos * Coreografia: Helba Nogueira.

1963 — UM MÔÇO DE 74 ANOS * Direção e roteiro: Nélson Pereira dos Santos.

1965 — RIO DE MACHADO DE ASSIS * Direção e roteiro: Nélson Pereira dos Santos * Fotografia: Hélio Silva e Robert Mirilli * Trucagem: Lygia Pape & Romiti Equipamento * Sonografia: Estúdios Hélio Barroso.

1968 — ABASTECIMENTO, NOVA POLÍTICA * Direção e roteiro: Nélson Pereira dos Santos * Produção: Jean Manzon e Cinetel.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: 1951 — **O Saci** * Direção e roteiro: Rodolfo Nanni * Argumento: Arthur Neves, baseado no romance homônimo, de Monteiro Lobato * Fotografia: Ruy Santos * Música: Cláudio Santoro * Assistente de direção: Nélson Pereira dos Santos * Diretor de produção: Alex Viany * Montagem: José Cañizares * Elenco: Paulo Matosinho, Lívio Nanni, Aristéia Paula e Souza, Olga Maria, Otávio Araújo, Maria Rosa Ribeiro.

1953 — **Agulha no Palheiro** * Direção, argumento e roteiro: Alex Viany * Fotografia: Mário Pagés * Música: Cláudio Santoro * Montagem: Rafael Justo Valverde * Assistente de direção: Nélson Pereira dos Santos * Elenco: Fada Santoro, Roberto Batalin, Dóris Monteiro, Jackson de Souza, Sarah Nobre, César Cruz, Helba Nogueira, Hélio Souto, Carmélia Alves (Equipe Moacir Fenelon/Flama Filmes).

1953 — **Balança, Mas Não Cai** * Direção: Paulo Vanderlei * Roteiro: Mário Brasini, Max Nunes e Paulo Gracindo * Fotografia: Ruy Santos e Mário Pagés * Montagem: Rafael Justo Valverde * Elenco: Paulo Gracindo, Brandão Filho, Marlene, Herval Rossano, Sérgio de Oliveira, Mário Lago, Apolo Correia, Ambrósio Fregolente, Wilson Grey (Mauá Filmes).

Fome de Amor: *uma direção nova na carreira de NPS.*

NPS: "Fome de Amor *é o mais pessoal dos meus filmes"*

Grande Otelo vive excepcionalmente em Rio Zona Norte *a figura de um sambista de favela: "Espírito".*

MONTADOR: 1959 — **A Barragem de Três Marias** * Direção e produção: I. Rozemberg * Fotografia (Eastmancolor): Hélio Silva * Montagem: Nélson Pereira dos Santos * Narração: I. Macedo Soares * Documentário * CM.

1961 — **Barravento** * Direção e argumento: Gláuber Rocha * Roteiro: Roberto Pires * Fotografia: Tony Rabatoni * Música: Washington B. Silva * Montagem: Nélson Pereira dos Santos * Produtor: Iglu Filmes, Bahia * Elenco: Luíza Maranhão, Antônio Sampaio, Lucy Carvalho, Aldo Teixeira, Braga Neto, Edmundo Albuquerque, Fred Júnior, José Teles, Lídio Silva e Milton Gaúcho.

1962 — **O Menino da Calça Branca** * Direção e roteiro: Sérgio Ricardo * Fotografia: Dib Lutfi, Ruy Santos e Victor Santos * Música: Sérgio Ricardo * Letreiros: Ziraldo * Montagem: Nélson Pereira dos Santos * Elenco: Zèzinho Gama, Laura Figueiredo, Sérgio Ricardo, Ziraldo, José Galán e os moradores da favela Macedo Sobrinho * Incluído no longa-metragem "Quatro Contra o Mundo", em 1969.

1962 — **Pedreira de São Diogo** (episódio de *Cinco Vêzes Favela*) * Direção e roteiro: Leon Hirszman * Fotografia: Ozen Sermet * Montagem: Nélson Pereira dos Santos * Produtores: Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e Tabajara Filmes * Elenco: Glauce Rocha, Sady Cabral, Francisco de Assis, Procópio Mariano e Joel Martins * CM.

1964 — **Maioria Absoluta** * Direção e roteiro: Leon Hirszman * Montagem: Nélson Pereira dos Santos * Documentário.

Átila Iório e Orlando Macedo: Vidas Sêcas.

Dossiê Filme Cultura

1965 — **A Fôrça de Furnas** * Direção: Jean Manzon * Montagem: Nélson Pereira dos Santos * Documentário * CM.

1968 — **Cantores e Trovadores** * Direção: Evandro de Almeida Mauro * Roteiro: Evandro de Almeida Mauro e Alex Peirano * Fotografia: Fernando Amaral * Montagem: Nélson Pereira dos Santos.

PRODUTOR, ATOR: 1958 — **O Grande Momento** * Direção e argumento: Roberto Santos * Roteiro: Roberto Santos e Norberto Nath * Fotografia: Hélio Silva * Montagem: João de Alencar * Música: Alexandre Gnatalli * Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Miriam Pérsia, Paulo Goulart, Vera Gertel, Turíbio Ruiz, Norah Fontes, Jayme Barcelos, Angelito Melo, Lima Duarte * Produção: Nélson Pereira dos Santos.

1966 — **A Opinião Pública** * Direção e roteiro: Arnaldo Jabor * Fotografia: Dib Lutfi * Montagem: João Ramiro Mello, Gilberto Macedo e Arnaldo Jabor * Som: José Antônio Ventura * Narração: Fernando Garcia * Documentário de LM (Produção: Arnaldo Jabor, Nélson Pereira dos Santos e Jorge da Cunha Lima/Difilm).

1968 — **Jardim de Guerra** * Direção e roteiro: Neville Duarte d'Almeida * Argumento: Jorge Mautner * Fotografia: Dib Lutfi * Montagem: Geraldo Veloso * Elenco: Joel Barcelos, Maria do Rosário, Vera Brahim, Carlos Guimas, Paulo Góes, Ezequiel Neves, Dina Sfat, Glauce Rocha, Jorge Mautner, Nélson Pereira dos Santos, Adolpho Chadler, Antônio Sampaio, Paulo Villaça, Zena Feliz, Geraldo Mayrink, Sérgio Chamoun.

CINEASTA: 1955 — **Rio, Quarenta Graus** * Direção e roteiro: Nélson Pereira dos Santos * Argumento: Arnaldo Farias * Fotografia: Hélio Silva * Música: Radamés Gnatalli * Montagem: Rafael Justo Valverde * Cenografia: Júlio Romito e Adrian Samailoff * Assistente de direção: Jece Valadão * Gerente de produção: Olavo Mendonça * Continuidade: Guido Araújo * Produtores: Ciro Freire Cúri, Nélson Pereira dos Santos, Mário Barros, Luiz Jardim, Louis Henri Guitton e Pedro Kosinski * Elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha, Roberto Batalin, Cláudia Moreno, Antônio Novais, Ana Beatriz, Modesto de Souza, Jackson de Souza, Zé Kéti, Sady Cabral, Arinda Serafim, Aloísio Costa, Domingos Paron, Al Ghiu, Jorge Brandão, Elza Viany, Cléo Teresa, Carlos Moutinho, Mauro Mendonça, Carlos de Souza, Renato Consorte, Walter Sequeira, Pedro Cavalcanti, Valdo César, Paulo Matosinho, Paulo Montel, Arnaldo Montel, Escola de Samba da Portela, Escola de Samba Unidos de Cabuçu * (Equipe Moacir Fenelon/Columbia Pictures of Brazil Inc.) * Premiado em Karlovy Vary * Filmado em 96 dias * Custo da produção: 2 milhões de cruzeiros velhos.

1957 — **Rio Zona Norte** * Direção, argumento e roteiro: Nélson Pereira dos Santos * Fotografia: Hélio Silva * Montagem: Rafael Justo Valverde * Música: Alexandre Gnatalli * Diretor de produção: Alípio Rezende * Canções: Zé Kéti * Produtores: Nélson Pereira dos Santos e Ciro Freire Cúri * Elenco: Grande Otelo, Malu, Jece Valadão, Maria Pétar, Paulo Goulart, Arthur Vargas Jr., Iracema Vitória, Haroldo de Oliveira, Zé Kéti, Ângela Maria, Laurita Santos (Lívio Bruni).

1961 — **Mandacaru Vermelho** * Direção, argumento e roteiro: Nélson Pereira dos Santos * Fotografia: Hélio Silva * Música: Remo Usai * Montagem: Nello Melli * Assistente de produção: Ivã de Souza e Mozart Cintra * Assistente de direção: Luís Teles * Assistente de fotografia: Luiz Paulino dos Santos * Produtores: Nélson Pereira dos Santos e Danilo Trelles * Elenco: Nélson Pereira dos Santos, Ivã de Souza, Sônia Pereira, Miguel Tôrres, José Teles, Luiz Paulino dos Santos, Mozart Cintra, Enéas Muniz, João Duarte, Mira * Filmado em Juàzeiro, na Bahia.

1962 — **O Bôca de Ouro** * Direção e roteiro: Nélson Pereira dos Santos * Baseado na peça homônima de Nélson Rodrigues * Fotografia: Amleto Daissé * Montagem: Rafael Justo Valverde * Cenografia: Cajado Filho * Diretor de produção: Raimundo Higino * Operador de câmara: José Rosa * Assistente de direção: Ivã de Souza * Sonografia: Jorge dos Santos Felício e Nélson Ribeiro * Produtores: Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone e Copacabana Filmes Ltda. * Produtores associados: Imbracine e Prod. Import. Distr. Fama Filmes * Elenco: Jece Valadão, Odete Lara, Daniel Filho, Maria Lúcia Monteiro, Ivan Cândido, Adriano Lisboa, Maria Pompeu, Geórgia Quental, Sulamith Yaari e Wilson Grey (Distribuição da Herbert Richers Produções Cinematográficas).

1963 — **Vidas Sêcas** * Direção e roteiro: Nélson Pereira dos Santos * Baseado na novela homônima de Graciliano Ramos * Fotografia: José Rosa e Luiz Carlos Barreto * Montagem: Nello Melli * Música: Leonardo Alencar * Produtores: Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto e Danilo Trelles * Elenco: Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, os meninos Gilvan e Genivaldo, e a cadela Baleia (Distribuição da Sino Filmes) * Premiado no festival de Cannes: "Melhor Filme para a Juventude", Prêmio dos Cinemas de Arte e Ensaio e Prêmio do OCIC (Office Catholique International de Cinéma).

1967 — **El Justicero** * Direção e roteiro: Nélson Pereira dos Santos * Baseado na novela "As Vidas de El Justicero", de João Bethencourt * Fotografia: Hélio Silva * Música: Carlos Monteiro de Souza * Montagem: Nello Melli e Raimundo Higino * Diretor de produção: Raimundo Higino * Gerente de produção: Mário Falaschi * Câmara: Ivo Campos * Cenografia: Luiz Carlos Ripper * Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas * Sonoplastia: Geraldo José e Luiz Carlos Carneiro * Sonografia: Sidney Paiva Lopes e Nelson Ribeiro * Produtores: Nélson Pereira dos Santos e Condor Filmes * Elenco: Arduíno Colasanti, Adriana Prieto, Márcia Rodrigues, Emanuel Cavalcanti, Álvaro Aguiar, Rosita Thomás Lopes, Selma Caronezzi, Olga Danitch, Oswaldo Mattesco, Zózimo Bulbul, Ivã de Souza, Thelma Reston, Emilson Fróes, Germano Filho, Marlene Fernandes, Hugo Bidê, Fábio José (Distribuição da Condor Filmes).

1968 — **Fome de Amor** * Direção: Nélson Pereira dos Santos * Roteiro: Nélson Pereira dos Santos e Luiz Carlos Ripper * Baseado na novela "História Para Se Ouvir de Noite", de Guilherme de Figueiredo * Fotografia: Dib Lutfi * Cenografia: Luiz Carlos Ripper * Música: Guilherme Magalhães Vaz * Montagem: Rafael Justo Valverde * Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas * Produtores: Paulo Pôrto e Herbert Richers * Elenco: Leila Diniz, Arduíno Colasanti, Paulo Pôrto, Irene Stefânia, Manfredo Colasanti, Lia Rossi e Olga Danitch (Distribuição da Herbert Richers Produções Cinematográficas).

1970 — **Um Asilo Muito Louco** * Direção e roteiro: Nélson Pereira dos Santos * Baseado no conto "O Alienista", de Machado de Assis * Fotografia (Eastmancolor): Dib Lutfi * Música: Guilherme Magalhães Vaz * Cenografia e figurinos: Luiz Carlos Ripper * Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas * Montagem: Rafael Justo Valverde * Diretor de Produção: Irênio Marques * Produtores associados: Roberto de Castro e Medrado Dias * Elenco: Nildo Parente, Isabel Ribeiro, Arduíno Colasanti, Irene Stefânia, Manfredo Colasanti, Nel-

NPS ator: Jardim de Guerra, *de Neville Duarte d'Almeida.*

Homem nordestino em êxodo: Vidas Sêcas. *Na cena (de costas): Maria Ribeiro e Átila Iório.*

son Dantas, José Cleber, Ana Maria Magalhães e, em participação especial, Leila Diniz.

1970 — **Como Era Bom o Meu Francês** * Direção e roteiro: Nélson Pereira dos Santos * Fotografia (Eastmancolor): Dib Lutfi * Cenografia: Régis Monteiro * Assistente de direção: Luiz Carlos Lacerda de Freitas * Diretor de produção: Irênio Marques * Assistente de produção: Carlos Alberto Diniz, Antônio Luiz Soares e Raimundo Bandeira de Melo * Produtor: Nélson Pereira dos Santos * Elenco: Arduíno Colasanti, José Cléber, Gabriel Arcanjo.

(Filmografia: Michel do Espírito Santo).

El Justicero: *uma mistura de jamesbondismo carioca, política estudantil e sexo nôvo. Na cena: Arduíno Colasanti.*

"El Jus" na paquera: Arduíno Colasanti e Márcia Rodrigues.

O "dolce-farniente" de um "playboy" tupiniquim: Arduíno Colasanti em El Justicero.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

OBRAS GERAIS

Alex Viany, "Introdução ao Cinema Brasileiro", Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1956.

Assis Brasil, "Cinema e Literatura", Tempo Brasileiro, 1967.

David Neves, "Cinema Nôvo no Brasil", Editôra Vozes Ltda., 1966.

Enéas de Souza, "Trajetória do Cinema Moderno", Instituto Estadual do Livro (RS), 1965.

Gláuber Rocha, "Revisão Crítica do Cinema Brasileiro", Editôra Civilização Brasileira, 1963.

Jean-Claude Bernardet, "Brasil em Tempo de Cinema", Editôra Civilização Brasileira, 1967.

Wills Leal, "Escritores Brasileiros no Cinema", edição particular em colaboração com a Prefeitura Municipal de João Pessoa (PB), 1969.

ESTUDOS E ENTREVISTAS

"Raízes de Um Cineasta", Alberto Silva, "Jornal do Comércio", 28-7-68.

"O Inventor do Nôvo Cinema", Alex Viany, in "Jornal do Brasil", 21-5-70.

"Parati, Uma Cidade de Cinema", Alex Viany, in "Jornal do Brasil".

"Cinema Nôvo: Alguns Apontamentos", Alex Viany, in "Leitura", n.º 60, junho de 62.

"Notícia e Retrato: Nélson Vai à Universidade", Armindo Blanco, in "O Globo", 10-9-68.

"A Verdade do Nordeste", David Neves, in Suplemento Literário do "Estado de São Paulo", 21-12-63.

"Mandacaru é Tutano & Teimosia", "Diário da Noite", 1-12-61.

"Cinema Exige Liberdade", Ely Azeredo, in "Tribuna da Imprensa", 17-4-62.

"Um Filme Brasileiro Exige Sacrifícios e Esforços Verdadeiramente Inacreditáveis", in "Fôlha da Manhã", 2-3-58.

"Nélson Pereira dos Santos: O Grande Momento", entrevista a Joaquim Pedro de Andrade e Cláudio Mello e Sousa, in Suplemento Dominical do "Jornal do Brasil", 1-11-59.

"Nélson Pereira dos Santos Pede Mercado para o Filme Nacional", Maurice Capovilla, in "Última Hora" (SP), 5-10-63.

"História de Uma Filmagem Escrita com Muita... Fome", M. Myao, in "Papel e Tinta" (SP), 10-8-58.

"Brasil: Uma Nova Fôrça no Cinema", Novais Teixeira, in "O Estado de São Paulo", 1-7-68.

"De Como Rodar um Filme na Ilha de Ula Nua", Salvyano Cavalcanti de Paiva, in "Correio da Manhã", 16-8-67.

"Nélson, a Fome de Cinema", Revista "Veja", 22-1-69.

CRÍTICAS

"Rio, Quarenta Graus", Eneida, in "Diário de Notícias", outubro de 1955.

"Rio, Quarenta Graus", Hugo Barcelos, in "Diário de Notícias", outubro de 1955.

"Mandacaru Vermelho", Alex Viany, in "Última Hora", 2-12-65.

"Mandacaru Vermelho", Cláudio Mello e Souza, in "Jornal do Brasil", 1-12-61.

"Mandacaru Vermelho em Mar Del Plata", in "O Estado de São Paulo", 24-3-62.

"Mandacaru Vermelho", Pedro Lima, in "Diário da Noite", 1-12-61.

"O Bôca de Ouro", Hugo Barcellos, in "O Diário de Notícias", 6-2-63.

"O Bôca de Ouro", José Júlio Spiewak, in "O Diário de São Paulo", 28-4-63.

"O Bôca de Ouro", Luiz Alberto Sanz, in "Jornal do Comércio", 2-2-63.

"Vidas Sêcas", Alex Viany, in "Última Hora", 22-12-65.

"Vidas Sêcas", B. J. Duarte, in "Fôlha de São Paulo", 10-5-64.

"Vidas Sêcas", em Cannes, Cláudio Mello e Souza, in "Jornal do Brasil, 5-5-64.

"Vidas Sêcas" Assusta", Ely Azevedo, in "Tribuna da Imprensa", 20-4-64.

"Vidas Sêcas", Fernando Seplinski, in "O Estado de São Paulo", 9-5-64.

"Vidas Sêcas", José Lino Grunewald, in "Jornal de Letras", n.º 171, novembro de 1963.

"Vidas Sêcas", Moniz Vianna, in "Correio da Manhã", 1963.

"Vidas Sêcas" e Suas Perspectivas em Cannes", Novais Teixeira, in "O Estado de São Paulo", 26-4-64.

"El Justicero": Filme Pessoal ou Encomenda?, Alex Viany, in "Jornal do Brasil", 14-10-67.

"NPS x El Jus", Jean-Claude Bernardet, in "Aparte" n.º 1, março-abril de 1968.

"El Justicero", Miguel Pereira, in "O Globo", 27-10-67.

"El Justicero: O Filme em Questão", Maurício Gomes Leite, Alberto Shatovsky, Miriam Alencar, Sérgio Augusto, Ely Azeredo e Alex Viany.

"El Justicero", N. Huebra Sanchez, in "O Jornal", 2-11-67.

"El Justicero", Roberto Bandeira, in "A Notícia", 31-10-67.

"El Justicero", Tati Moraes, in "Última Hora", 30-10-67.

"Fome de Amor", Fabiano Canosa, in "Diário de Notícias", 18-6-68.

"Fome de Amor, A Nova Experiência", "Jornal do Brasil", 25-7-67.

"Fome de Amor", Miguel Pereira, in "O Globo", 13-6-68.

"Fome de Amor", N. Huebra Sanchez, in "O Jornal", 13-6-68.

"Fome de Amor", Salvyano Cavalcanti de Paiva, in "Correio da Manhã", 12/13-6-68.

"Fome de Amor", Tati Moraes, in "Última Hora", 13-6-68.

"Crucifiquei o Marxismo em Minha Cabeça", Paulo Martins, in "Tribuna da Imprensa", 18-6-68.

"O Cinema, o Diabo e a Fome", José Carlos Avellar, in "Jornal do Brasil", 1-7-68.

MEC. CULTURA E EDUCAÇÃO
INST. NAC. CINEMA