

# Memórias de um diretor de atores

Luiz Carlos Lacerda

As luzes se acendem na pequena sala de Botafogo. Depois de quatro horas de projeção em banda dupla (imagem e som), uma pequena e entusiasmada platéia aplaude sem parar. É a equipe de Nelson Pereira dos Santos, que realizou o seu décimo quarto longa-metragem, *Memórias do Cárcere*, adaptação da obra de Graciliano Ramos que conta a sua passagem pelas prisões da ditadura Vargas.

Entre as pessoas, Andréa Canto, 19 anos, ex-estudante de Comunicação da Faculdade da Cidade, e Pedro Fernandes Luz, 19 anos também, matrícula trancada no curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense, seus mais jovens integrantes.

Uma presença permanente de gente jovem ao longo de tantos filmes é uma das marcas principais dessas equipes que Nelson organizou em torno de seus trabalhos. Pedro explica: "Eu sabia que se ficasse na faculdade ia custar muito a fazer cinema. Procurei o Nelson e disse que queria começar a trabalhar."

Andréa foi estagiária em dois longas, mas "apesar de não ser o meu primeiro filme, no *Memórias* eu tive a minha primeira relação profissional, apaixonante". "O melhor no filme era a filmagem", diz Pedro, "começou em Maceió, onde filmamos duas semanas. O Nelson ficava amigo da população local. No dia da gente voltar pro Rio, os figurantes e atores foram até o aeroporto levando cachaca, se despedir".

Depois de Maceió, umas semanas preparando a continuação do filme, que teria início no Monteiro, em Campo Grande, numa antiga estação de bondes da Light, onde Nelson improvisou um estúdio, onde trabalhou por dois meses. Legiões de artistas — iniciantes e consagrados — técnicos, jovens estudantes, figurantes, pessoas de todos os tipos procuravam a produção do filme para se integram a esse trabalho. Impossível atender tanta gente que, de uma maneira ou de outra, tinha notícia do carisma do diretor mais procurado do cinema brasileiro.

"Em alguns lugares as pessoas se incorporavam à equipe e não tinha jeito." (Pedro.)

No Monteiro, o trabalho começava cedo. Às 6 horas da manhã a equipe já tinha tomado café e começavam os preparativos da filmagem (cenografia, iluminação dos ambientes, maquiagem, ensaio de câmera).

Alguns atores com lugar marcado na filmografia de Nelson (Nildo Parente — o alienista de *Azyllo Muito Lou-*

*co*; Arduíno Colasanti, seu galã em *El Justicero*, *Como Era Gostoso o Meu Francês*, *Fome de Amor*, *Azyllo*, *Quem é Beta?*; Jackson de Souza — *Rio, 40 Graus*; Erley José — *O Amuleto de Ogum*; Jofre Soares — *Vidas Secas*, *O Amuleto*; José Kleber — *Azyllo* e *Quem é Beta?*) — junto com outros que pela primeira vez trabalham com o diretor (Tessy Callado, Lígia Diniz, Carlos Vereza) — se espalham no cenário da cadeia, no pátio apelidado no livro de Praça Vermelha, e conversam. Contam antigos episódios de outros filmes, Arduíno lembra de Leila Diniz em Angra dos Reis com *Fome de Amor*, quando ela e algumas pessoas da equipe foram presas no Colégio Naval porque passeavam de carro na área, tarde da noite. Lígia, a irmã de Leila, escuta atenta. O clima está estabelecido. É só disparar a câmera. Alguns visitantes se afastam ao "vamos filmar?" do diretor. Juntam-se todos a sua volta, como na prisão, para ouvir o "mestre". Nelson explica a situação daquela seqüência, dissipa algumas dúvidas, e vai para a câmera, onde indicará o enquadramento para o experiente José Medeiros. "Isso é uma maravilha!" — diz o fotógrafo do diretor.

Depois de alguns ensaios com a câmera na grua; os figurantes subindo as escadas que levam da Praça Vermelha aos cubículos gritam: "viva os nossos companheiros revolucionários militares!" E Nelson filma. Há um clima de respeito pelo trabalho e de magia, uma coisa que não acontece em qualquer *set* de filmagem.

E é "isso" que prende e faz virem mais e mais pessoas até ali. Nelson é um pai-de-santo ("Só Deus, só Deus, será meu general!" — cantam no terreiro de *Amuleto de Ogum* em plena época do obscurantismo dos anos 70) que hipnotiza com sua maneira simples e envolvente de trabalhar. "Ele reunia o coletivo na Praça Vermelha — equipe técnica e elenco para votar as decisões da produção sobre refeições, horários, acomodações, etc.", diz Pedro).

E é esse clima que vai pouco a pouco retirando as grades que separam o real do filme, onde a vida e a ficção vão se misturando ao ponto de seus limites irem se perdendo ("os limites entre a loucura e a razão estão bem delimitados. Para que transpor a cerca?", pergunta o boticário Crispim no *Azyllo*, em 1969) e um fio se estende de pessoa a pessoa, estabelecendo uma liberdade aparentemente antagonica no espaço do estúdio e da prisão e

que se manifesta num novo tipo de interpretação.

A direção de atores está descompromissada com essa forma impositiva e acadêmica de exigir um esforço na busca da linha do personagem. Não há nenhuma exigência de fora para dentro. Nelson já foi acusado de não “dirigir os atores”, exatamente por pessoas que estão viciadas por essa relação vampiresca, paternalista e totalitária que uma forma de interpretação necessita para se expressar e ser. Esses não entenderam nada, ainda. O pai-de-santo joga os búzios de sua sensibilidade no pano que é o espaço da cena, ou vários espaços compreendidos. Por muitos dias, ou por uma convivência, percebe no ator aquilo que ele tem de intrínseco, de mais determinante, ou aquilo que ele mais fortemente critica, e aí então, numa relação antropofágica de quem mastiga aquilo que “é” o outro — e lhe devolve um espelho novo, um reflexo que talvez o primeiro não perceba em si próprio, para que ele se re-

conheça e atue nessa área comungada com o diretor, o ser, e o personagem — cria um universo formado por várias realidades pessoais que deságua numa totalidade nova, a soma delas todas. Ao contrário da direção vampiresca, que suga, exaure e sobrevive desse sangue, ele compartilha, ouve os maracás internos da sinfonia de cada um, mergulha nela, mistura-se e se entrega junto, antropofagicamente.

Em diversas ocasiões, em diversos filmes, assisti a Nelson colocando determinadas situações para que cada pessoa inventasse saídas do ponto de vista de seus personagens. Não que ele tivesse perdido o fio da meada, ou que se estivesse travestindo dessa “democrática” forma de criação coletiva. Mas para conferir a sua avaliação daquilo que ele imaginava estar pensando ter dentro do outro. E em geral não era mesmo para mudar o rumo do filme, a sua narrativa. Absolutamente. Era para adubar o terreno dessa



Antonio Augusto Fontes

*Nelson: retirando as grades que separam o real do filme, onde a vida e a ficção vão se misturando.*

*Nelson é acusado de “não dirigir os atores” pelos que estão viciados numa relação paternalista, totalitária.*

interpretação que passa a se expressar independentemente, integrada, dinamitadas as pontes que separam as pessoas de seus personagens.

Não foi por acaso que Nelson foi “descobrir” a Sinhá Vitória, minuciosa fazedora de contas, paciência nordestina, de *Vidas Secas*, na montadora de negativos da Líder Laboratórios Cinematográficos — a excelente Maria Ribeiro — até então sem nunca ter tido nenhuma experiência de interpretação. Assim como não foi por acaso que a experiente Leila Diniz, tendo interpretado papéis de professorinha, damas da nobreza em novelas de TV, em *Fome de Amor* (1967) deixou vir à tona a sua saudável loucura, explosiva e revolucionária, que a caracterizou como pessoa. Por que seria que o italiano Arduíno Cola-santi, um típico europeu lutando no universo brasileiro para nele integrar-se, foi escolhido para o papel do francês capturado pelos tupinambás? Nada disso passa por

um processo discursivo, ou de “elaboração” intelectual. Acontece pelas fímbrias mais finas do inconsciente; se estabelece, cria suas teias e é um mergulho para dentro que cada um dá sem perceber. Assim como um mergulho desenha um percurso não-elaborado entre um espaço e outro, novo, sob nova temperatura. O filme é uma piscina. O mergulho já é, sempre foi. Nelson não empurra ninguém no lago do seu próprio entendimento. Nada-se junto. O filme é o orgasmo do inconsciente.

Meio-dia, todos comem. Sentados numa imensa mesa, atores e figurantes, técnicos e amigos, jornalistas, atores de folga em “dia de visita” são servidos por Lambreta, Adelaide e seu João — os cozinheiros do rancho. As conversas giram em torno da cena filmada. O que virá depois é um mistério. O assistente de direção sabe o que está no roteiro. A cabeça do diretor comandará o resto. Em 30



Antonio Augusto Fontes

O experiente fotógrafo José Medeiros: “Isso é uma maravilha!”

*Quinze pessoas da equipe moravam em barracas. Poucos voltaram para casa.*

ou 40 minutos já voltaram quase todos. Os mais rápidos na mesa cochilam num canto do estúdio. Nelson pergunta “vamos lá?” a um grupo que se retarda na fila. Dentro de pouco tempo as luzes se acendem novamente. A Praça Vermelha se enche de gente. As luzes só vão se apagar quando a noite vier. Ou o plano do dia estiver cumprido. A produção distribui o último cafezinho, e encaminha os figurantes que já estão liberados para o ônibus que os levará de volta.

“Depois do Monteiro, nós seguimos para a Fazenda dos irmãos Araújo, em Santíssimo, onde Nelson fez as cenas da Colônia. Foram seis semanas de filmagem” — conta Andréa.

Seis barracas abrigavam as 15 pessoas da equipe que ficaram morando lá. Poucos quiseram voltar para casa. O mesmo horário de trabalho puxado, mas “tinha a vantagem de não acabar o papo — que se estendia noite adentro

nos botequins de perto”.

Pedro fez a continuidade; Andréa, assistência de câmera. “Apesar de cada um ter uma responsabilidade específica, todos dividiam e extrapolavam as funções do trabalho. Eu fazia assistência de câmera, mas também continuidade de vez em quando”, diz ela. “E não é por sermos jovens que éramos ajudados pelos mais experientes...”, completa Pedro.

Num velho hospital da avenida Presidente Vargas, Nelson fez a locação da enfermaria do livro. Filma a seqüência do lançamento de *Angústia*. Carlos Vereza (Graciliano), D. Heloísa (Glória Pires), Tessa Callado (Dra. Nise da Silveira), Paulo Porto (Dr. Sobral Pinto), e José Kleber (o Barão de Itararé) ensaiam a cena servidos pelos figurantes que fazem os faxinas da prisão. José Kleber conta para Nelson que sabe um jocoso poema do Barão. Nelson manda ele declamar. Está inventada a primeira ce-



Antonio Augusto Fontes

*Último dia da filmagem: um fio mágico tecido com a calma dos sábios.*

na. A câmera acompanha Glória Pires ao lado de Tessy Callado e vai até Paulo Porto, que conversa afastado com o Graciliano/Veréza.

- Mas até hoje eu não soube qual a causa da minha prisão.
- São os seus livros. Neles eu encontraria matéria suficiente para condená-lo.
- Mas o senhor acha?
- Felizmente eles não sabem disso.

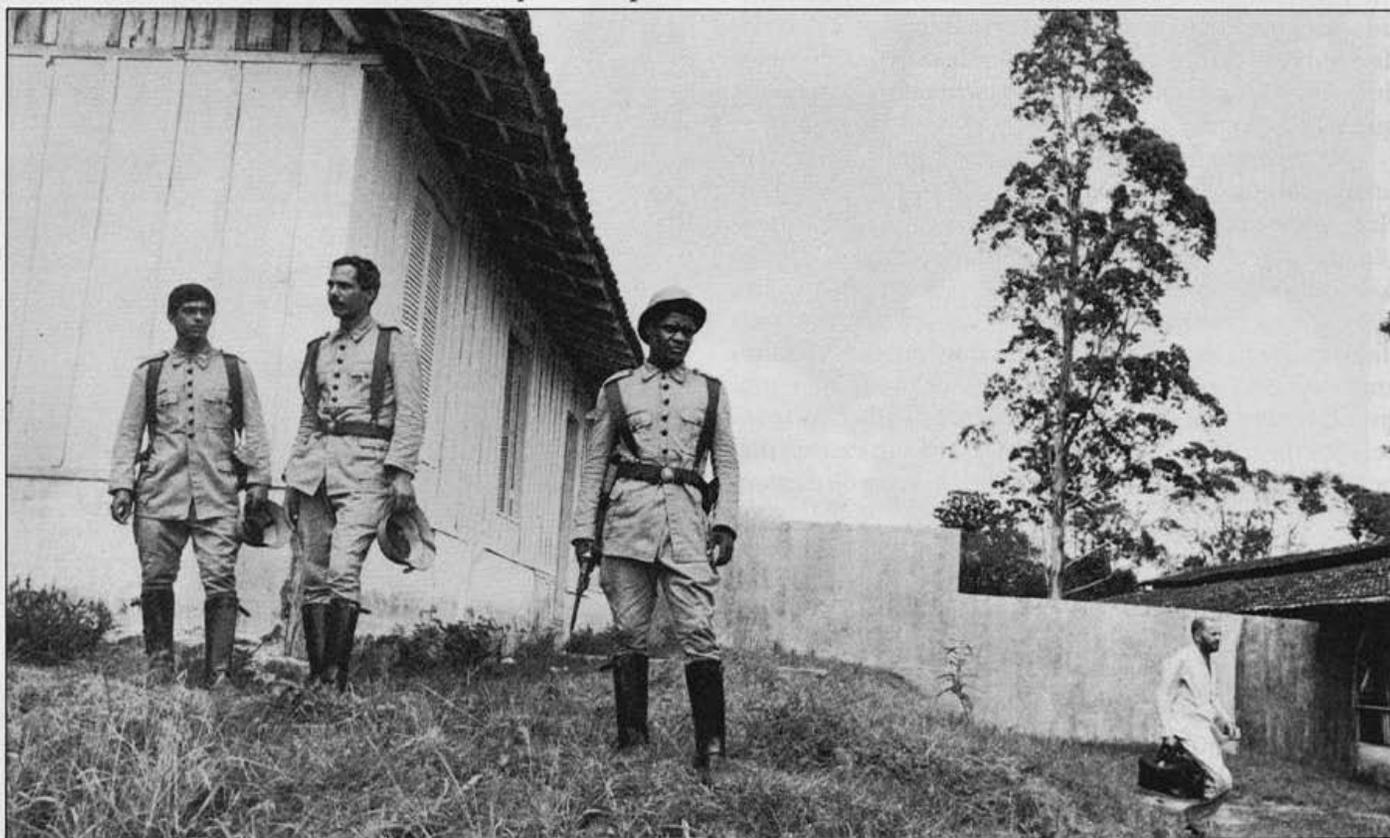
Nelson sorri. A equipe acha graça no poema do Barão. Há uma grande alegria no ar. Paulo Porto mostra a carteirinha da OAB, de 1936, que o Dr. Sobral emprestou-lhe para o filme. Tessy Callado fala de suas conversas e dos chás tomados em casa de Dra. Nise.

Dois dias depois a equipe vai fazer as cenas da Ilha Grande. Pedro se oferece para jogar o chapéu de Graciliano bem alto, numa cena a ser filmada — quer fazer par-

te da equipe reduzida que fará as últimas cenas do filme.

Um mês depois, na sala de montagem da L. C. Barreto — produtora do filme junto com Nelson e a Embrafilme — Carlos Alberto Camuyrano, o “tio Camu” para Andréa e Pedro, edita o primeiro corte.

“Eu acho que quero ser fotógrafa, lidar com câmeras. Eu quero fazer cinema. Aprender a fazer tudo e um dia contar uma estória. Eu quero dirigir um filme” — dizem os dois, enquanto esperam o montador aprontar o último rolo para projeção em banda dupla. Outras pessoas da equipe estão chegando para “lamber a cria”. Vão para a sala de projeção. As luzes se apagam quando Nelson entra. Do projetor, as primeiras cenas do filme vão saindo, por aquele fio luminoso que conduz as imagens para a tela. Um fio mágico que Nelson tece com a calma dos sábios. Dentro de alguns minutos a sala fica mergulhada no silêncio. “Isso” é o Cinema.



Antonio Augusto Fontes

“Isso” é o Cinema.