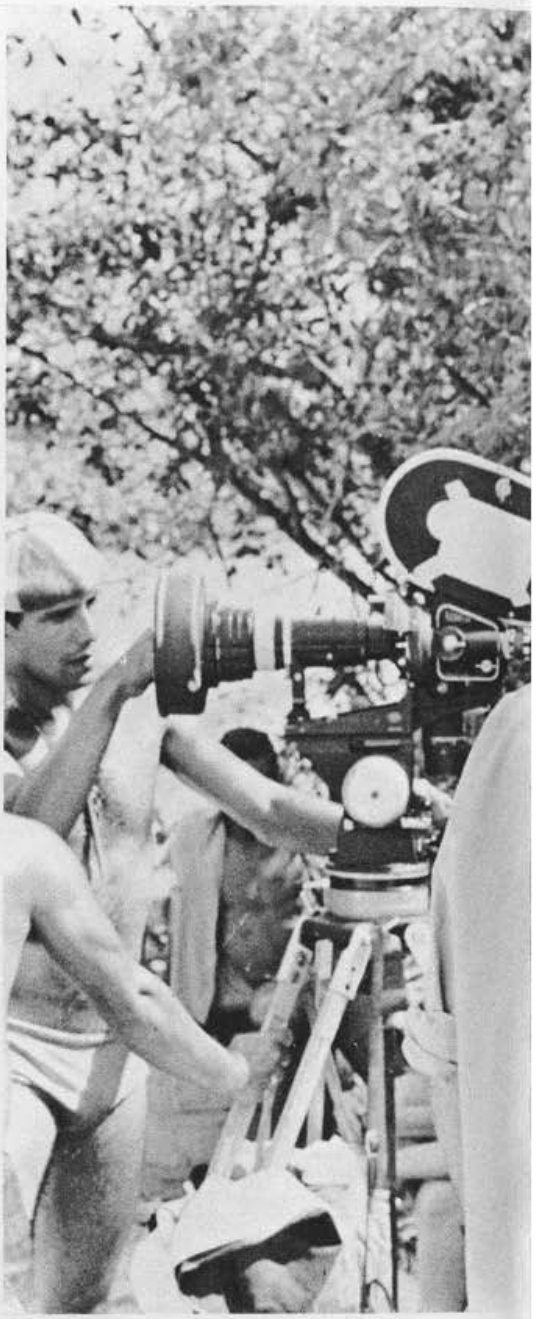
NELSON PEREIRA DOS SANTOS: UN REALISME SANS FRONTIÈRES

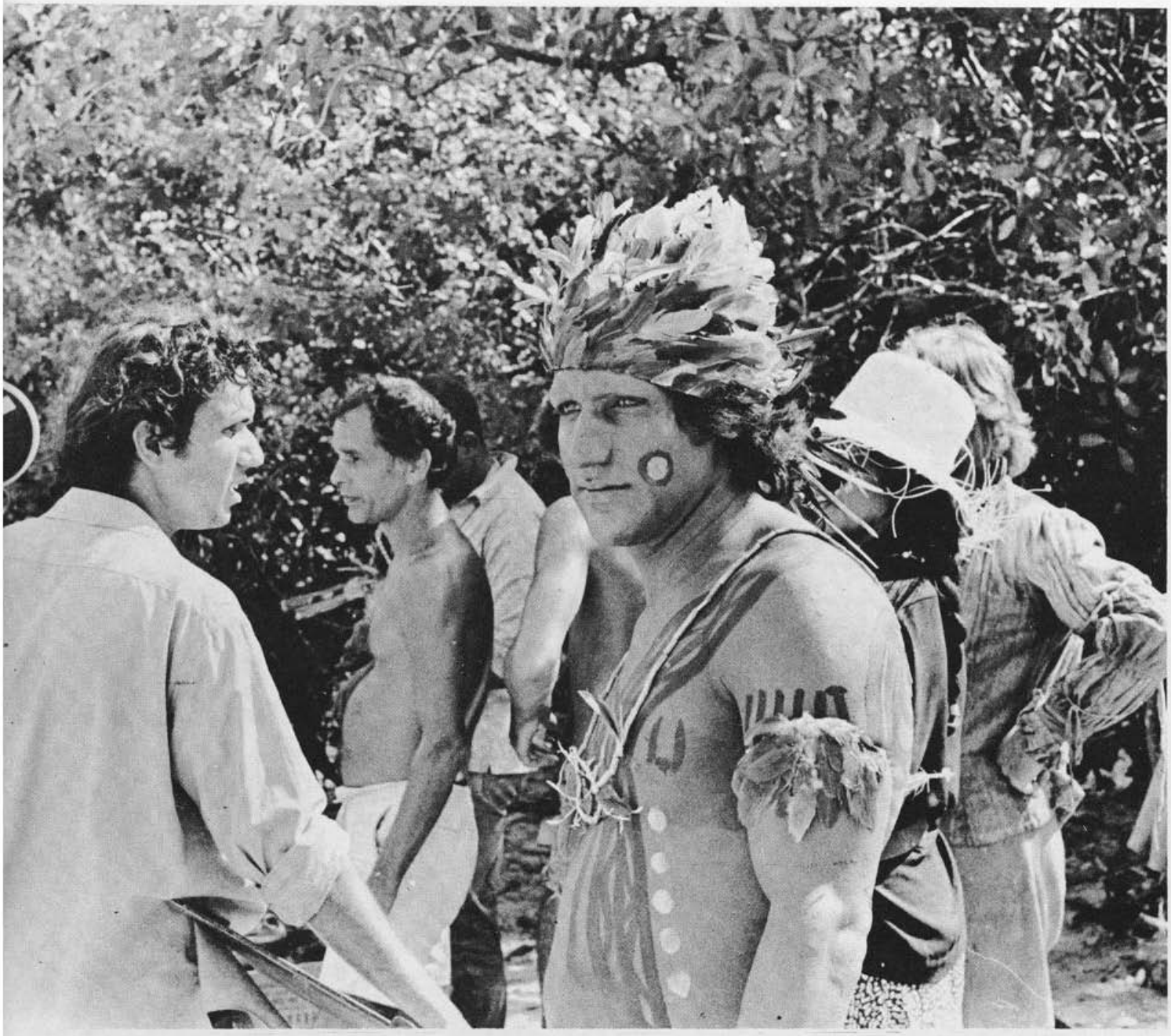
PAR JOSÉ CARLOS MONTEIRO

TOURNAGE DE **EL JUSTICERO.** DANS LA SCÈNE: LE FOTOGRAPHE HÉLIO SILVA ET NPS.



Certains le comparaient au temps de Rio, Quarenta Graus, *au grec Michael Cacoyannis, à l'espagnol Juan Antonio Bardem ou à l'hindou Satyajit Ray, considérés comme des modèles les plus expressifs (à leur époque) du cinéaste nouveau, humaniste, préoccupé de sa participation à la transformation du monde — à travers la camera ou l'action politique. Par la lucidité critique, la conscience professionelle et la cohérence artistique — facteurs qui caractérisent la phase antérieus de Cacoyannis, Bardem et Ray —, Nélson Pereira dos Santos pourrait être désigné effectivement comme l'équivalent brésilien de ces directeurs. Principalement parce que, comme eux, il fut le précurseur d'un mouvement cinématographique, il y a près de vingt ans. Les similitudes cependant s'arrêtent ici. Car au Brésil dans un contexte privé de* back-ground *technico-artistique, Nélson Pereira dos Santos a joué un rôle bien plus important que celui de précurseur. Fait qui l'éloigne des metteurs-en-scène cités et qui le rapproche, sans équivoque, des pionniers du néo-réalisme italien.*

Surmontant les *handicaps* économiques, les contingences commerciales et les blocages des producteurs, il a construit patiemment une oeuvre significative marquée de nettes caractéristiques personnelles, bien qu'un grand nombre des films qu'il a réalisés ne portent pas in totum la marque de ses preoccupations. La trajectoire difficile qu'il a parcouru jusqu'à présent traduit cependant les efforts soutenus entrepris dans le but de faire connaître une position théorique ("Je veux montrer, sans retouches, sans mystifications, au Brésil et au monde, que notre peuple existe") par un *praxis* cinématographique ("J'ai cherché à faire des films qui reflètent et défendent la tradition culturalle brésilienne"). Par "une création patiente, quelquefois malhabile mais dénuée de prétensions dans la recherche de la vérité", pour employer l'expression de Gláuber Rocha, Nélson Pereira dos San-



NÉLSON PEREIRA DOS SANTOS PENDANT LE TOURNAGE DE **COMME IL EST BON MON PETIT FRANÇAIS.**

tos entreprit une "oeuvre en progrès", toujours à la recherche de formes nouvelles de voir et de filmer, mais vigoureusement, notre réalité. Surtout de filmer notre réalité, but qui a constitué le sommet de son oeuvre, aujourd'hui composée de presque dix longs métrages, de très nombreux documentaires et de diverses contributions dans le secteur des courts métrages, du montage et de la production.

Avant Nélson, le réalisme n'existait pratiquement pas dans les films brésiliens. Quand il a débuté, en 1954/55, la "chanchada" (sorte de pièce sans aucune valeur artistique) était à son apogée. La réalité carioca et nationale apparaissait seulement sur les écrans sous le prisme déformant des comédies musico-carnavalesques de l'Atlantida et des mélodrames cosmopolites de la Vera Cruz. Les incursions considérées "sérieuses" ou "réalistes" étaient des mélos artificials, comme *A Outra Face do Mundo* (J. B. Tanko) *Tôda a Vida em Quinze Minutos* (Pereira Dias) ou *A Santa de um Louco* (Jiri Dusek). A ce moment le jeune débutant se lança à la redécouverte du réalisme, suivant les sentiers ouverts par Alinor Azevedo (*Moleque Tião, João Ninguém*), Jorge Ileli et Paulo Wanderlei (*Amei um Bicheiro*), Alex Viany (*Agulha no Palheiro*), Il se consacra surtout à la recherche d'un "language original adapté à notre inspiration artistique et à notre culture." Ses premières tentatives de saisir le *mood* carioca se firent sous l'influence, évidente et avouée, de Rossellini et de De Santis, de Zavattini et de De Sica. Nélson lui-même a été catégorique à cet égard: "Sans le néo-réalisme nous n'aurions pas commencé, et je crois qu'aucun pays à économie cinématographique faible aurait puans ce précédent — se réaliser par rapport au cinéma." Plus tard, peu à peu, il se libéra des modèles européens qu'il avait choisis et établit les structures de son style et sa vision du monde.

GEOGRAFIE DE L'ACTION

La carrière de Nelson Pereira dos Santos se divise en quatre étapes distinctes, composée chacune par deux films, desquels le premier est toujours le plus important. *Rio, Quarenta Graus*, par exemple est supérieur à *Rio, Zona Norte*, tant au point de vue de l'esthétique — malgré son langage simple et son lyrisme affecté — comme de sa représentation de la réalité (dans ce cas, la vie des gens humbles des bidonvilles et des faubourgs). La même chose se produit avec *Mandacaru Vermelho* dont les imperfections techniques et l'ingénuité artistique ne le gêne pas en face du travail d'artisanat solide qu'est *Bôca de Ouro*. En ce qui concerne *Vidas*

NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Sêcas et *El Justicero*, il n'est même pas nécessaire d'établir un parallèle. Finalement nous avons *Fome de Amor* et *Um Asilo Muito Louco* lequel, bien que bien servi par la couleur et une bonne histoire (tirée du conte "O Alienista", de Machado de Assis), ne supporte par la comparaison avec le premier. Devant ces huit films et aussi devant *Como É Gostoso o Meu Francês*, une autre observation s'impose: Nélson se sent beaucoup plus à son aise dans des décors naturels, aux prises avec des personnages authentiques et des situations définies, claires. (*Fome de Amor* révèle, derrière une apparente ambiguité et un certain désordre, une équation dramatique suffisamment précise.) Autre observation significative: dans ses premiers films. Nélson cherchait simplesment à faire un documentaire des évènements, à raconter uniquement une histoire: dans les suivants, il les traitait déjà sous une forme différente, c r i t i q u e, distant, et actuellement il essaie de surmonter cette manière de de voir, de s'exprimer, se lançant vers un cinéma "ouvert", sans aucum engagement envers les vérités pré-établies.

Travaillant comme pionnier dans une zone inexplorée du cinéma réaliste, Nélson Pereira dos Santos a réalisé, en régime de coopérative et dans de peécaires conditions financières, *Rio, Quarenta Graus*. Au cours de cette experience qui a constitué une ouverture extraordinairement importante pour le futur Cinema Nôvo, il mettait en pratique pour la première fois la leçon enseignée par Gláuber Rocha dans les années 60: il est possible de faire des films en dehors des studios, simplement avec "une caméra à la main et une idée dans la tête". La caméra fut prêtée par l'ancien INCE (Institut National de Cinéma Educatif) et l'idée venait directement des congrès de cinéma brésilien, réalisés en 1952/1953, dans lesquels avait été préconisé l'usage du ci-

FOME DE AMOR: UNE OEUVRE DÉCONCERTANTE, AVEC LEILA DINIZ.

ARDUINO COLASANTI PENDANT LE TOURNAGE ET DANS UNE SCèNE DE **COMME IL EST BON MON PETIT FRANÇAIS**, FILM OFFICIEL DU BRÉSIL À CANNES.

néma comme instrument culturel. L'excessive ambition de Nélson, de saisir en une seule fois la complexe realité de la métrcpole carioca, a limité *Rio, Quarenta Graus* à un tableau quelque peu superficiel et métaphorique de la vie à Rio de Janeiro à l'époque.

Atteignant presque le cinéma-vérité au cours des années 50, *Rio, Zona Norte* a été mis en forme de façon identique à *Rio, Quarenta Graus*, et filmé dans le même décor poignant et insolite du film précédent: le bidonville. Les conditions de travail ont été, cependant, très différentes. La production obéissait aux méthodes normales: les acteurs étaient professionels; le temps de tournage avait été déterminé à l'avance et l' *approach* realiste se déroulait dans un esprit des plus critique. *Rio, Zona Norte* contenait de nombreux équivoques, l'histoire se déroulait en dehors d'un certain rythme et le mélodramme envahissait l'écran. Malgré cela transpirait l'authenticité, le film ne se perdant pas dans une sentimentalité excessive ni dans le réalisme larmoyant des compositeurs populaires. *O Grande Momento*, chronique de moeurs concernant un mariage au Brás (quartier pauvre de São Paulo), dirigé par Roberto Santos et produit par Nélson, fut un intervalle nécessaire, à ce tournant de sa carrière.

PHASE DE TRANSITION

Après avoir étudié les drames citadins, Nélson Pereira de Santos se tourne vers les problèmes de l'homme du Nord-Est, dans un cadre cinématographique aussi tragique que les bidonvilles: la "caatinga". *Manaacaru Vermelho* fut le résultat de cette curieuse expérience, et les conditions dans lesquelles il fut réalisé appartiennent aujourd'hui au folklore cinématographique brésilien. Installé à Juazeiro pour diriger *Vidas Sêcas*. Nélson voit ses plans frustrés par une inondation provoquée par le fleuve São Francisco. La solution de remplacement fut découverte dans l'histoire de haine et de vengeance entre familles qui forment la légende locale. Malgré cet aspect improvisé, il s'agit d'un spectacle stimulant, qui montre la réalité "sertaneja" authentique, sans les exotismes de Lima Barreto (*O Cangaceiro*) et les mystifications de Carlos Coimbra (*Lampião, Rei do Cangaço*).

Le film *Bôca de Ouro* marque le retour de Nélson à la géographie citadine et consiste en une expérience un peu floue en dépit du fait qu'elle a permis au cinéaste une certaine continuité de travail. Dans l'impossibilité de donner à ce film un cachet personnel, l'histoire étant trop marquée par la personnalité de son auteur (le dramaturge Nélson Rodrigues), Nélson Pereira dos Santos a exploité au maximum la facette érotique de la pièce. Pour cela *Bôca de Ouro* est celui de ses films le plus empreint de sensualité, élément qui ne suffit par cependant à apporter des qualités plus grandes à cette expérience artisanale.

RÉFLEXION DE L'ARTISTE

Vidas Sêcas marque un pas décisif dans la représentation de l'homme brésilien à l'écran et est un véritable traité sur la situation sociale et morale de l'"homme au Brésil. Dans sa transposition "scientifique" du roman de Graciliano Ramos, Nélson fait preuve d'un grand pouvoir de synthése, montrant dans une histoire sans digression prolixes et sans acrobaties de formes la vie hinumaine dans le contexte géographique connu comme le "polygone de la sécheresse". *Vidas Sêcas* utilise peu d'éléments techniques pour exprimer la réalité crue du Nord-Est; les éclairages empruntent la lumière brûlante de cette

région, la musique est un mélange du grincement monotone des chars à boeufs et de chansons typiques; les interprètes sont sobres dans leurs gestes et leurs paroles. Cependant le film a l'authenticité d'un *flash* photographique avec le support de la vision réaliste de Nélson Pereira dos Santos qui a trouvé dans la prose sèche et pleine de psychologie de Graciliano un instrument fonctionnel pour son cinéma humaniste et critique.

Vis à vis des personnages et des décors de ses films, il a toujours montré une attitude complaisante, complice même. Mais dans *El Justicero*, comédie de moeurs réalisée quatre ans après *Vidas Sêcas*, son regard est celui d'un critique sans pitié, sans passion, inhumain. Peut-être, pour se sentir en dehors de son ambiance superficiellement inconséquente de la Zone sud, Nélson n'a-t-il pu faire de satire pertinente des aventures de la jeunesse du quartier d'Ipanema. Le décor est celui qu'il aurait choisi pour *Rio, Zona Sul*, s'il l'avait réalisé. Son attitude, malgré tout, est différente: le caractère artificial de ce produit fabriqué sur commande est trop évident.

Egalement trop fabriqué, mais vu sous un tout autre aspect, *Fome de Amor* est une "oeuvre ouverte" déconcertante, dans laquelle les apports d'imagination ont plus d'influence que dans tout autre film de ce directeur. L"histoire apparement très hermétique est en réalité un jeu fascinant d'intelligence et de sensibilité. Les situations (tirées d'une nouvelle de Guilherme de Figueiredo) montrent en pleine crise des personnages représentatifs d'une société en décomposition: deux couples qui s'aiment, se haient, et finissent par se détruire. Nélson Pereira dos Santos démontre rarement de la haine pour ces personnages en crise, préférant suivre leur destin dans une île imaginaire et tropicale au moyen d'images d'une extrême lucidité mais qui laissent voir sa sympathie. L'essentiel dans la façon dont a été traité *Fome de Amor*, selon l'opinion de Nélson, n'est pas tant une critique qu'une domination de ses excès.

Ce changement d'attitude de la part du directeur, ainsi que son nouveau type d'*approach* de la réalité, indique que son oeuvre nous réserve encore de nombreuses surprises et qu'elle est loin de se laisser enfermer dans une definition se rapportant à peine à ses phases passées. *Um Asilo Muito Louco* centre sa vision du monde, également, dans une fable, une allégorie. Et *Como Era Bom o Meu Francês* résume de nouvelles préoccupations de l'auteur de *Vidas Sêcas*, dans un langage ouvert et vigoureux, sous une apparence de sérénité et de classicisme.

UM ASILO MUITO LOUCO CENTRE SA VISION DU MONDE DANS UNE FABLE.

NELSON PEREIRA DOS SANTOS

TÉMOIGNAGE

TRILOGIE CARIOCA

"Quand je réalisais *Rio, Quarenta Graus*, personne ne s'y est intéressé. Le film a seulement attiré l'attention quand il fut l'objet de poursuites de la part de la police, quand il s'est transformé en "fait-divers" de journal. Dans *Rio, Zona Norte* je travaillais déjà selon des préceptes commerciaux, tant avec les acteurs qu'avec les producteurs et les distributeurs. Je dus réaliser le film dans un temps déterminé, bien qu'il n'ait de professionnel que le nom, car, économiquement parlant, c'était un film d'amateur. J'ai eu beaucoup de difficulté à le réaliser. En ce qui concerne les différences entre ces deux films, *Rio, Quarenta Graus* donnait une vision générale de Rio, et montrait une certaine sympathie pour les personnages, sans aucune recherche psychologique. Dans *Rio, Zona Norte*, au contraire, le film s'inspire d'un personnage central — en réalité la vie d'un de mes amis, Zé Kéti — et le suit jusqu'à sa mort. A cause de cela, la vision offerte par *Rio, Zona Norte* est plus analytique que celle de *Rio, Quarenta Graus*. Je n'ai pu arriver à faire *Rio, Zona Sul* par suite de graves difficultés financières."

INFLUENCES NÉO-RÉALISTES

"Sans le néo-réalisme, nous n'aurions pas commencé, et je crois également qu'aucun pays à économie cinématographique faible aurait pu, sans ce précédent, devenir important du point de vue cinéma. Car la grande leçon du néo-réalisme a été de produire des films sans s'appuyer sur toute la puissance matérielle et économique de la grande industrie qui dominait à l'époque, essentiellement l'américaine. Au Brésil, nous avons essayé d'apprendre immédiatement cette leçon: c'est-à-dire faire du cinéma sans studio, avec "une caméra à la main et une idée dans la tête", tournés vers notre réalité, et trouvant à travers elle nos thèmes les plus importants qui, s'ils nous permettaient de nous affirmer en tant qu'hommes devaient également le permettre comme auteurs cinématographiques."

FILMS DE TRANSITION

"*Mandacaru Vermelho* a été un film totalmente improvisé. La meilleure preuve en est que je fus moi-même l'un des acteurs. Toute l'équipe, sauf le photographe, a participé à ce film comme in-

ARDUINO COLASANTI DANS **EL JUSTICERO.**

JECE VALADÃO DANS **O BÔCA DE OURO.**

VIDAS SÊCAS/SÉCHERESSE: UN **FLASH** PHOTOGRAPHIQUE DU LA VIE AU NORD-EST DU BRÉSIL.

terprète. C'était une espèce de "bouée de sauvetage": puisque nous ne pouvions pas réaliser *Vidas Sêcas* il fallait faire autre chose à tout prix. C'est dans ces conditions d'obligation que naquit le film. Dans celui-ci j'ai mis en pratique des expériences déjà faites jusqu'alors, bien que je n'ai éprouvé que peu d'intérêt pour l'histoire. Il s'agit enfin d'un ensemble d'expériences. Tout en le considérant comme un brouillon, je ne le renie pas.

"Dans *Bôca de Ouro*, tiré d'une pièce de Nélson Rodrigues, na position fut celle d'un directeur sous contrat, c'est-à-dire que, enfermé dans les limites très étroites de la production, je ne pouvais rien faire de personnel."

ORIGINES DE "VIDAS SÊCAS"

"En 1957/58, il y eut une grande sécheresse dans le Nord-Est et je fus chargé de la filmer. Evidemment, comme cinéaste, l'on a toujours l'idée de faire de nouveaux films. J'ai donc écrit une histoire sur le Nord-Est, mais vue sous un angle personnel. A l'époque il y avait de grandes discussions sur le problème agraire brésilien, discussions auxquelles participaient tous les groupes et tous les secteurs d"activité. Je pensais que le cinéma devait participer aussi à ce débat national et que ma contribution serait dirigée différemment. Une vision d'homme de cinéma n'est pas une vision sentimentale. Et de tous les romanciers du Nord-Est, le plus représentatif, celui ayant une vision plus sûre de cette région, était Graciliano Ramos, particulièrement dans son livre *Vidas Sêcas*. Ce qu'il dit dans ce livre concernant le Nord-Est de 1938 est encore valide. En outre c'était pour moi une manière de contribuer à la divulgation de l'excellente littérature du Nord-Est. Pour toutes ces raisons, je fis *Vidas Sêcas*.

"En ce qui concerne l'adaptation, il y eut de ma part un respect absolu de l'oeuvre déjà faite. A partir du moment où j'ai choisi *Vidas Sêcas* comme sujet pour un film, mon travail pouvait seulement consister en un respect complet de la forme et des idées exprimées par l'auteur du livre. Il est évident que mon *approach* a été spontanée car je me suis employé à illustrer fidèlement l'oeuvre en m'appuyant sur une somme de connaissances de cette réalité.

"Ce travail m'a pris beaucoup de temps, mais ne m'a causé aucune difficulté, le livre étant droit et obejectif. J'avais un seul problème: la sélection des diverses scènes et leur mise en ordre chronologique. Il fallait aussi imaginer des épisodes qui permettraient de condenser, en certains cas, la narration."

REALISME CRITIQUE

"Le cachet réaliste donné à *Vidas Sêcas* a été complètement conscient. Il s'agissait jusq'à un certains point d'une continuation de *Rio, Zona Norte*, qui montre également cette tendance de l'observation sur deux plans: physique et psychologique. *Vidas Sêcas* est le prototype de ce style inauguré dans *Rio, Zona Norte*. D'autre part, c'est le propre style de Graciliano Ramos: le dénuement, les faits exposés sans fioritures, sans aucune dramatisation; finalement mon observation personelle de la réalité "nordestina", de l'homme du Nord-Est. Ces trois faits m'ont amené à conclure que le film devait avoir vraiment ce style."

EL JUSTICERO

"C'ast un film qui ressemblé à une sorte de travail scolaire. Je l'ai réalisé avec les élèves de l'Université de Brasilia, où j"étais professeur. Une chance a surgi

NELSON PEREIRA DOS SANTOS COMME ACTEUR: **MANDACARU VERMELHO.**

de faire un film professionnel et, avec dix alèves, nous avons formé une équipe. C'est pour cela que ce film laisse entrevoir une certaine limitation de ses objectifs. Une autre de ses caractéristiques est d'être un peu mordant. Il critique avec humour.

DEUXIEME CHANCE

"*Fome de Amor* devait être à l'origine dirigé par l'un de mes assistants. J'aurais du simplement superviser. Mais le producteur n'accepta pas le scénario présenté. J'ai du assumer la direction, avec la liberté complète de modifier l'histoire. Après *Vidas Sêcas* j'avais ainsi un grand projet que j'essavais de mener à bien. Ce fut une expérience intéressante pour moi car, dans la réalité, j'écrivais le film à mesure que je le faisais. Il s'était produit la même chose avec *Mandacaru Vermelho*, et comme je n'étais pas un débutant, je m'adaptai facilement à la situation et je fis le film en le recréant constamment jusqu'au montant du montage et du doublage. Il me semble que c'est le plus personnel de mes films: il ne fut pas l'expression de ce que j'aurais du penser, mais exprima ce que je ressentais réellement.

"Dans *Fome de Amor* ce qui est fondamental ce n'est pas tant la critique, mais au contraire une domination de la critique. Il faut croire, et rien de plus. Quelquesfois, assumer une position de critique aide sérieusement à faire face à certains problèmes, mais sert seulement au directeur sur le plan social, sans répercussions sociales. Il arrive un moment où il est nécessaire de croire aux faits, de s'en tenir à sa foi et de continuer sa tâche, laissant la discussion pour plus tard."

COMME IL EST BON MON FRANÇAIS

"Le point de départ fut choisi par hasard. Journellement, traversant la baie de Guanabara, j'imaginais comme elle était encore inexploré, au temps des français. Cette idée me devint familière et je crois que c'est de là qu'est partie l'envie de faire le film. Je crois, cependant, qu'il n'y a pas de grande différence par rapport aux thèmes choisis par moi antérieurement. L'essentiel c'est que l'histoire, le projet et les préoccupations à ce sujet, sont entièrement miens, nés spontanément et sur lesquels j'ai travaillé pendant plus de quatre ans.

"Le fait de situer l'histoire au XVIème siècle, époque à laquelle les Français étaient à Rio de Janeiro, ne retire rien à l'analyse du choc culturel entre civilisations se trouvant à des stades différents. Ou plus précisément, parlant du point de vue économique, du choc entre deux peuples — l'un sous-dévéloppé et l'autre développé.

"La seule différence dans la manière de présenter l'histoire existe dans le fait que la réalité abordées est à présent disparue. J'ai du ainsi reconstituer une époque éloignée, ce qui a eu pour conséquence une interprétation personnelle de l'Histoire. Toute la préparation du film, par exemple, fut basé sur des éléments anthropologiques. J'ai respecté toutes les données disponibles de la culture tupinamba (1) existant au Brésil. L'interprétation des relations entre les tupinambas et l'européen a été extrêment personnelle et, évidemment, soumise aux influences de mes sentiments vis à vis de problèmes comme celui-là".

(Montage des déclarations faites à Frederico de Càrdenas, José Carlos Monteiro et José Wolf.)

1) Tupinambás: tribus indiennes de cette région du Brésil.

NELSON PEREIRA DOS SANTOS

BIOFILMOGRAPHIE

GRANDE OTELO ET PAULO GOULART: **RIO, ZONA NORTE.**

RIO, QUARENTA GRAUS: UNE LANGAGE SIMPLE.

Nélson Pereira dos Santos est né en 1928 à São Paulo. Il a debuté dans le cinéma en 1950 avec un film en seize milimètres, *Juventude*. Après cela, pendant 1951 et 1953, il a été assistant-metteur-en-scène de beaucoup de films, parmi lesquels le plus significatif a été *Agulha no Palheiro*, d'Alex Viany. Premier long-métrage de fiction: *Rio, 40 Graus* (1954-55) qui est considéré comme le premier moment vraiment important du cinéma nouveau brésilien. Après, il a réalisé: *Rio, Zona Norte* (1958), *Mandacaru Vermelho* (1961), *Bôca de Ouro* (1962), *Vidas Sêcas*/Sécheresse (1963), *El Justicero* (1967), *Fome de Amor*/Faim d'Amour (1968), *Um Asilo Muito Louco*/L'Aniéliste (1970), et *Como É Gostoso o Meu Francês*/Comme Il Est Bon Mon Petit Français (1971).

1955 — *Rio, Quarenta Graus. Direction et scénario*: Nélson Pereira dos Santos. *Sujet*: Arnaldo Farias. *Photographie*: Hélio Silva. *Musique*: Radamés Gnatalli. *Montage*: Rafael Justo Valverde. *Décors*: Júlio Romito et Adrian Samaillof. *Interpretation*: Glauce Rocha, Jece Valadão, Roberto Batalin, Ana Beatriz, Sady Cabral, Cláudia Moreno et Modesto de Souza. *Production*: Ciro Freire Cúri, Mário Barros, Luiz Jardim, Nélson Pereira dos Santos, Louis Henri Guitton et Pedro Kosinski.

1957 — *Rio, Zona Norte. Direction, sujet et scénario*: Nélson Pereira dos Santos. *Photographie*: Hélio Silva. *Montage*: Rafael Justo Valverde. *Musique*: Radamés Gnatalli. *Interpretation*: Grande Otelo, Jece Valadão, Malu, Maria Pétar, Paulo Goulart et Iracema Vitório. *Production*: Ciro Freire Cúri et Nélson Pereira dos Santos.

1961 — *Mandacaru Vermelho. Direction, sujet et scénario*: Nélson Pereira dos Santos. *Photographie*: Hélio Silva. *Musique*: Remo Usai. *Montage*: Nello Melli. *Interpretation*: Ivan de Souza, Nélson P. dos Santos, Sônia Pereira, Miguel Tôrres, Jurema Penna. *Production*: Danilo Trelles et Nélson P. dos Santos.

1962 — *O Bôca de Ouro. Direction et scénario*: Nélson Pereira dos Santos. *Sujet*: Nélson Rodrigues. *Photographie*: Amleto Daissé. *Montage*: Rafael Justo Valverde. *Décors*: Cajado Filho. *Interpretation*: Jece Valadão, Odete Lara, Daniel Filho, Maria Lúcia Monteiro, Maria Pompeu et Georgia Quental. *Production*: Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone et Copacabana Filmes Ltda.

1963 — *Vidas Sêcas* (Sécheresse). *Direction et scénario*: Nélson Pereira dos Santos. D'après le roman de Graciliano Ramos. *Photographie*: Luiz Carlos Barreto et José Rosa. *Montage*: Nello Melli. *Musique*: Leonardo Alencar. *Interpretation*: Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo et Jofre Soares. *Production*: Danilo Trelles, Luiz Carlos Barreto et Herbert Richers.

1967 — *El Justicero. Direction et scénario*: Nélson Pereira dos Santos. D'après le roman "As Vidas de El Justicero", de João Bethencourt. *Photographie*: Hélio Silva. *Musique*: Carlos Monteiro de Souza. *Montage*: Nello Melli et Raimundo Higino. *Interpretation*: Arduino Colasanti, Adriana Prieto, Márcia Rodrigues et Emanuel Cavalcanti. *Production*: Condor Filmes et Nélson P. dos Santos.

1968 — *Fome de Amor* (Faim d'Amour). *Direction et scénario*: Nélson Pereira dos Santos. *Sujet*: Guilherme de Figueiredo. *Photographie*: Dib Lutfi. *Décors*: Luiz Carlos Ripper. *Musique*: Guilherme Magalhães Vaz. *Montage*: Rafael Justo Valverde. *Interpretation*: Leila Diniz, Arduino Colasanti, Paulo Pôrto, Irene Stefânia. *Production*: Paulo Pôrto et Herbert Richers.

1970 — *Um Asilo Muito Louco* (L'Alieniste). *Direction et scénario*: Nélson Pereira dos Santos. *Photographie* (Eastmancolor): Dib Lutfi. *Musique*: Guilherme Magalhães Vaz. *Décors*: Luiz Carlos Ripper. *Montage*: Rafael Justo Valverde. *Interpretation*: Nildo Parente, Isabel Ribeiro, Arduino Colasanti, Irene Stefânia et Nélson Dantas. *Production*: Roberto de Castro et Medrado Dias.

1970 — *Como É Gostoso o Meu Francês* (Comme Il Est Bon Mon Petit Français) — *Direction et scénario*: Nélson Pereira dos Santos. *Photographie* (Eastmancolor): Dib Lutfi. *Décors*: Régis Monteiro. *Interpretation*: Arduino Colasanti, Ana Maria Magalhães, José Cléber, Gabriel Arcanjo, Manfredo Colasanti, Ital Natur et Eduardo Imbassahy. *Production*: Luiz Carlos Barreto et Nélson Pereira dos Santos.