

NELSON PEREIRA DOS SANTOS E O CINEMA BRASILEIRO: TRAJETÓRIAS DE LUTA E RENOVAÇÃO

Tania Nunes Davi¹

Resumo:

A trajetória do cineasta Nelson Pereira dos Santos confunde-se com a história do cinema brasileiro. Ambos buscaram produzir cinema com qualidade técnica e estética num país de economia periférica. Esse é o tema que buscaremos desenvolver ao longo deste artigo apontando os momentos em que o cineasta contribuiu para a afirmação, a consolidação e as mudanças no cinema brasileiro desde a década de 1950.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Nelson Pereira dos Santos

Abstract:

The film director Nelson Pereira dos Santos' trajectory makes a mistake with the history of the Brazilian movies. Both looked for producing movies with technical and aesthetic quality in a country of outlying economy. That is the theme that we will look for developing along this article pointing the moments in that the film director contributed to the statement, the consolidation and the changes in the Brazilian movies since the decade of 1950.

Key words: Brazilian movies, Nelson Pereira dos Santos

Graças ao cinema, a televisão e ao vídeo vivemos a era do audiovisual. As imagens dos filmes e dos programas de t.v. foram pouco a pouco se tornando parte da nossa realidade e forjando a memória do século XX. Hoje essas imagens povoam as representações de gerações de cinéfilos, telespectadores e estudantes em todo o mundo.

Por essas e outras razões, cada dia mais os professores empregam filmes em suas aulas. Filmes históricos, documentários, ficção, dramas, comédias..., qualquer gênero é passível de utilização em qualquer disciplina. A ressalva deve ser feita não ao gênero, mas ao modo como o professor trabalha o filme. É necessário perceber, por exemplo, que os filmes ditos históricos, passam pela síndrome do “isso é verdade”, ou seja, são encarados como representação fiel do acontecimento histórico, como se um fato histórico tivesse apenas uma versão definitiva e verdadeira – a que foi levada às telas pelo cineasta. Essa visão aproxima o filme de ficção histórica do documentário que é encarado como imagem autêntica dos acontecimentos mas, no entanto, também é representação, interpretação e está prenhe das escolhas feitas por seu produtor. O professor tem o papel de desconstruir essas “verdades”, de perceber como as “mensagens”, as atitudes, as posturas, os temas discutidos

¹ Mestre em História pela UFU – Uberlândia/MG; professora da Fundação Carmelitana Mário Palmério – Monte Carmelo/MG.

em um filme de ficção ou num documentário estão intimamente relacionados com o período em que a película foi produzida; representando esse tempo, suas dualidades, questionamentos e conflitos sócio-culturais. Cabe ao professor a tarefa de instigar os alunos a questionarem as imagens que aparecem na tela, desconstruindo, remontando e repensando-as a partir da história por trás do filme. Neste sentido é importante o professor conhecer minimamente a trajetória do diretor do filme que está exibindo e como este se insere no contexto maior da história do cinema.

Nossa proposta, nesse artigo, é mostrar um pouco da trajetória do cineasta Nelson Pereira dos Santos e como a sua produção e atuação são importantes para o cinema brasileiro. Cinema que precisa ser cada vez mais utilizado na sala de aula, pois é a expressão da realidade e da cultura brasileira. A nossa produção cinematográfica é muito rica em títulos e em temas que podem ser mais explorados para que o aluno possa perceber as representações da cultura brasileira nas telas e não a norte-americana ou a européia. O professor deve procurar dar ênfase aos filmes brasileiros quando empregar o vídeo em sala de aula. Ao longo desse artigo estaremos citando diversos títulos (dando destaque aos de Nelson Pereira dos Santos) que são muito significativos e interessantes de serem trabalhados pelo professor, bastando adequá-los à faixa etária do aluno e às discussões que se deseje empreender. Além disso, estaremos apontando alguns subsídios para que o professor se informe sobre o cinema brasileiro em suas várias fases, contribuindo para que o educador possa fazer a crítica interna e externa do filme escolhido.

O cinema brasileiro em busca de si mesmo

O cineasta Nelson Pereira dos Santos faz parte da história do cinema brasileiro, tendo produzido e dirigido vários filmes que alicerçaram e inovaram a estética e a narrativa do nosso cinema. No momento em que dezenove títulos da sua cinematografia são recuperados e remasterizados pela BR Distribuidora (uma empresa da Petrobrás)² e Nelson anuncia sua aposentadoria para daqui a dois anos, nada mais oportuno que relembrar duas

² Entre os títulos que serão recuperados do negativo original e relançados no mercado de DVD estão previstos: *Vidas secas*; *O amuleto de Ogum*; *Rio, 40 graus*; *Rio, zona norte*; *Fome de amor*; *El justicero*; *Tenda dos milagres*; *Azyllo muito louco*; *Como era gostoso meu francês*; *Jubiabá* e *Memórias do Cárcere*, entre outras obras de Nelson muito procuradas por faculdades de cinema, festivais e canais de t.v. nacionais e internacionais.

trajetórias que se entremeiam na luta por um sonho: produzir cinema com qualidade técnica e estética num país de economia periférica. Esse é o tema que buscaremos desenvolver ao longo deste artigo apontando os momentos em que o cineasta contribuiu para a afirmação, a consolidação e as mudanças no cinema brasileiro desde a década de 1950.

No entanto, a trajetória do cinema brasileiro começou muito antes disso...

Segundo vários historiadores o marco de nascimento do cinema brasileiro seria a filmagem feita por Afonso Segreto, em 19 de junho 1898, a bordo do paquete francês *Brésil*, no qual filmou-se imagens do Rio de Janeiro (*Fortaleza e navios de guerra na Baía da Guanabara*) só exibidas ao público um ano depois.

Bernardet assinala que como todos os cinemas nacionais, o do Brasil procurou encontrar um marco inicial para o seu nascimento, criando um “*mito eficiente*” (BERNARDET, 1995, p. 33) e aceito por uma grande parcela dos pesquisadores. Alguns desses estudiosos não se atentaram para a possibilidade de outras fitas, não localizadas ou registradas, poderem ter sido feitas antes dessa e mesmo admitindo-se que o filme de Segreto tenha existido e classificando-o como o primeiro a ser rodado, poderia não ser o primeiro a ser revelado já que só foi exibido um ano depois. Ainda, segundo Bernardet, “insistência neste nascimento sugere a necessidade de um marco inaugural a partir do qual os fatos se desenrolam numa cronologia linear” (BERNARDET, 1995, p. 20).

Outro aspecto apontado pelo pesquisador é que se em alguns países o marco inicial é a primeira exibição, denotando a preocupação dos pesquisadores com a recepção dos filmes, no Brasil se deu o contrário, aqui os pesquisadores fizeram questão de enfatizar a produção e não a exibição e distribuição. Postura não só dos pesquisadores da história do cinema brasileiro, mas também dos produtores. Esses não se empenharam em criar um mercado distribuidor e receptor dos filmes por eles produzidos, perdendo espaço para as produções internacionais, principalmente a norte-americana. Essa característica da cinematografia brasileira foi apoiada pelo governo que, via de regra, ao criar incentivos para a área cinematográfica, o fez a partir da produção e não da distribuição (BERNARDET, 1995, p. 17-33).

Partindo dessas considerações podemos apontar que a primeira fase da produção cinematográfica brasileira foi o período das “vistas” (tomadas das paisagens e do cotidiano das cidades). A produção cinematográfica só começou a se firmar no Brasil a partir da

década de 1920, com os ciclos de cinema regionalista (ciclo gaúcho, de Campinas-SP, de Belo Horizonte-MG, de Pouso Alegre-MG, de Cataguases-MG, de Recife-PE). No entanto, a produção brasileira possuía sérias limitações de qualidade, investimentos particulares, incentivos governamentais, distribuição e exibição problemática. Esses e outros problemas permitiram que o mercado fosse, paulatinamente, sendo dominado pelo produto importado.

Somente em 1930, fundou-se o primeiro estúdio de cinema brasileiro - a Cinédia. Essa empresa realizou filmes antológicos como *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro e *O ébrio* (1946), de Gilda de Abreu. Em 1941 surgiu a Atlântida, popularizando a produção cinematográfica com suas chanchadas, com sucessos de público como *Tristezas não pagam dívidas* (1943), *Este mundo é um pandeiro* (1947) ou *Carnaval no fogo* (1949). Em 1949 criou-se a Vera Cruz, com o intuito de produzir um cinema de alta qualidade técnica, com produções caras e temas literários em filmes com *Caiçara* (1950), *O cangaceiro* (1953, Lima Barreto – primeiro filme brasileiro a ganhar a Palma de Ouro em Cannes) e *Sinhá Moça* (1953). O objetivo da Vera Cruz era viabilizar uma produção com níveis internacionais, “sonhava-se um cinema brasileiro ‘hollywoodiano’, com a qualidade técnica e ‘artística’ dos países desenvolvidos, e com a narrativa clássica como ‘modelo’ estético estruturador do discurso fílmico” (GRAÇA, 1997, p. 18). No entanto, a produtora caiu em um círculo vicioso de produções com orçamento caro, distribuição precária, pouco apelo junto ao público e acabou falindo após cinco anos.

Como já apontado, o cinema brasileiro teve sempre dificuldades de financiamento, incentivo governamental e distribuição. Foi na década de 1930, com o governo Vargas que surgiram as primeiras leis buscando incentivar o cinema brasileiro. Em maio de 1932, Getúlio assinou o Decreto-lei 21420. Esse decreto previa, entre outras ações, a obrigatoriedade de exibição de um “curta” brasileiro para cada filme estrangeiro. O governo Vargas, em 1936, também fundou o primeiro Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), com o intuito de incentivar e produzir filmes e documentários educativos.

O interesse “varguista” pelo cinema tinha um cunho pedagógico e publicitário. Ciente que a população do Brasil possuía um alto índice de analfabetos, os ideólogos do período viram no cinema e no rádio formas de alcançar a todos os indivíduos letrados ou não, moradores do litoral ou do sertão. Nas palavras do próprio Getúlio: “o ‘cine’ será o

livro de imagens luminosas em que nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil. Para a massa de analfabetos, será a disciplina pedagógica mais perfeita e fácil” (CAPELATO, 1998, p.105).

Os Cinejornais, produzidos pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), passaram a ser um meio de cumprir o Decreto e propagar as ações do governo. Exibidos antes dos filmes esses documentários mostravam “as comemorações e festividades públicas, as realizações do governo e atos das autoridades” (CAPELATO, 1998, p. 107). Além dos documentários incentivou-se os produtores privados, de modo que esses criassem filmes de ficção, valorizando temas apregoados pelo governo (harmonia das classes, ufanismo, nacionalismo, valorização do trabalho, anti-comunismo, etc.). Neste sentido, produziram-se filmes como *Inconfidência Mineira* (1948, Carmem Santos), *Romance proibido* (1944, Adhemar Gonzaga), *Aves sem ninho* (1941, Raul Roulien) e um dos grandes fracassos de público do período, o filme *Argila* (1940, Humberto Mauro).

Na década de 1950, enquanto a Vera Cruz ainda procurava produzir seus filmes com tecnologia, pessoal técnico e estética importados, um grupo de jovens entusiastas do cinema começou a questionar essa estética. Entre eles estava Nelson Pereira dos Santos, militante da esquerda e de um cinema brasileiro representativo da nossa realidade de país periférico.

Foi por professar os ditames da política marxista para a área cultural que Nelson Pereira dos Santos atacou as produtoras brasileiras. Neste período o cineasta não era só simpatizante do comunismo mas um membro atuante do PCB. O Partido buscava então enquadrar a produção cultural brasileira aos moldes do realismo socialista russo, que pregava uma estética “revolucionária” - expressão da vida do proletariado representados de maneira positiva, ressaltando características como otimismo, heroísmo, entusiasmo e superação das diferenças de classe. No entanto, mesmo na Rússia socialista a estética do realismo socialista não foi totalmente aceita pelos artistas e intelectuais e no Brasil ela também não conseguiu se enraizar e nem produzir obras que refletissem todas as características do realismo socialista.

Segundo Nelson e outros jovens entusiastas do cinema, até a década de 1950, os empreendedores cinematográficos não haviam produzido um cinema brasileiro militante e que procurasse representar o povo; essas produções davam ênfase ao aparato técnico e não ao conteúdo. O principal alvo das críticas era a produtora Vera Cruz. Para o cineasta, num

artigo escrito na revista *Fundamentos* de janeiro de 1951, o cinema brasileiro de “verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, (...) as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo o atraso e a toda a exploração, impostos pelas forças da reação” (SALEM, 1996, p. 83-84).

Posteriormente, repensando as posições sectárias e fechadas dessa época, Nelson concluiu que eles tinham razão em suas posições, mas estavam “errados em cada detalhe, e então a discussão dos problemas era extremamente facciosa. No fundo, as nossas teses (...) eram simplórias e terrivelmente mal colocadas, mesmo quando tínhamos razão” (SALEM, 1996, p. 85-86).

Neste período inicial de lutas pelo cinema brasileiro, o cineasta, assim como outros produtores de cultura, foram muito influenciados pelas teorias culturais do realismo socialista nos moldes do zhdanovismo. Tanto que, no mesmo artigo, Nelson fez uma citação direta de Zhdanov, deixando explícita a filosofia cultural dos marxistas: “O cinema (...), como disse Jdanov para a literatura, “não está somente destinado a seguir o nível das necessidades do povo: muito mais, ele deve desenvolver seus gostos, elevar suas exigências, enriquecê-lo de idéias novas, levá-lo avante...” (SALEM, 1996, p. 85)

No entanto, Nelson, assim como outros produtores culturais do período, logo “desencantaram-se” com o realismo socialista devido a sua política de cerceamento da liberdade criativa. No caso do cineasta, seu “desencanto” com o Partido se deu a partir das críticas recebidas quando do lançamento de *Rio, 40 graus*, caracterizado pelo PCB como um filme não-revolucionário. As críticas partidárias levaram-no a distanciar-se dos quadros do PCB. Segundo Nelson Pereira: “Nunca sai, nem fiquei, era uma relação dúbia” (SALEM, 1996, p. 133).

Apesar do afastamento de vários intelectuais e das autocríticas empreendidas no interior do Partido após a morte de Stalin, o realismo socialista ainda iria exercer uma certa influência em um outro movimento cultural importante dos anos 1950 e 60 – os CPCs (Centros Populares de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). As produções culturais dos CPCs (peças, filmes, etc.) buscavam “captar a realidade nacional” por meio de “uma comunicação com as classes ‘oprimidas’, através da união do nacional-popular, numa retórica que utilizava o popular apenas como ‘modelo’ ou ‘forma’, e não como ‘essência’”(GRAÇA, 1997, p. 20). Suas produções partiam do universo dos produtores,

procurando “conscientizar” e “desalienar” o povo. Este era visto, segundo Rouanet, como “uma massa inerte, inculta, despolitizada (...), cuja consciência política deveria ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos” (apud RIDENTI, 2000, p. 31).

Os movimentos culturais da esquerda (a chamada arte engajada) foram caracterizados como “utopias românticas” por Ridenti, na medida em que eram indissociavelmente ligados a uma utopia anticapitalista romântica enfatizando “a ação dos seres humanos para mudar a História” (RIDENTI, 2000, p. 24), “a prática, a ação, a coragem, a vontade de transformação, por vezes em detrimento da teoria e dos limites impostos pelas circunstâncias históricas objetivas” (RIDENTI, 2000, p.30) que dificultavam a “construção do homem novo, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara” (RIDENTI, 2000, p. 24).

O distanciamento do povo acabou por nocautear esses movimentos quando do Golpe Militar de 1964, pois eles esperavam uma reação popular que nunca veio. Muitos produtores, como Nelson Pereira e outros membros do Cinema Novo, perceberam que era hora de modificar suas formas de relacionar-se e representar a cultura popular.

Nelson Pereira dos Santos procurou essas novas formas de relacionar-se com a cultura popular ultrapassando os (pre)conceitos ideológicos tecidos pelo PCB e as esquerdas que viam a cultura popular brasileira como uma forma de alienação. Para tanto o cineasta procurou captar as manifestações religiosas (principalmente a umbanda) do morro em *O amuleto de Ogum*. Segundo Nelson, na época que filmava *Rio, 40 graus* ele ficou “um ano convivendo com o pessoal do morro. Vi cerimônias, vi despachos, sabia quando era o dia das almas, mas realmente não tomei conhecimento, porque achava que aquilo não fazia parte da realidade.” Logo, sua “posição era preconceituosa e fazia parte de um esquema de opressão das outras formas religiosas” (SALEM, 1996, p. 301).

Na essência o cineasta continuava buscando representar a realidade do brasileiro, o que mudou para ele e outros cineastas do período foi a abordagem. Nelson procurou desvendar a realidade “não com a finalidade de qualquer julgamento, de adesão ou repúdio” (SALEM, 1996, p. 306), mas com respeito crítico pela cultura do outro.

Nelson Pereira dos Santos: o Cinema Novo e mais além

Nelson nasceu em São Paulo, no dia 22 de outubro de 1928 e ainda atua no meio cinematográfico brasileiro. Desde pequeno, interessou-se por cinema como espectador e, posteriormente, como realizador ou nas suas palavras:

Meu pai, principalmente, conhecia o cinema mudo inteirinho. Sabia de tudo. Foi ele quem me deu meu aprendizado em cinema. (...) A minha primeira relação com o cinema foi essa, aos 10 anos eu já estava recebendo. Foi aí que comecei. O resto veio mais tarde: o cineclube, depois a consciência de fazer cinema, a possibilidade de fazer cinema no Brasil (SALEM, 1996, p. 46).

Foi a partir da “consciência” de que fazer cinema era possível utilizando-se de estéticas e temáticas voltadas para as discussões e problemas do Brasil que Nelson lançou-se a produzir, dirigir e montar seus primeiros projetos na década de 1950. A preocupação de representar o povo, como ele “realmente era”, com seus sonhos, lutas, desejos, aparece claramente no primeiro longa metragem de Nelson - *Rio, 40 Graus* (1954) - assim como a influência dos cineastas neo-realistas italianos, produtores de um cinema das ruas, um “cinema de autor”, livre das limitações geralmente impostas pelos produtores e montadoras (JOHNSON, 1982, p. 78). A melhor definição deste novo tipo de produção cinematográfica, por sintetizar o movimento denominado no Brasil de Cinema Novo³, foi dada por Glauber Rocha. Para ele um diretor necessitava apenas de “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão” para sair filmando. As características dessas produções eram ter baixo custo e lidar com equipamentos novos, leves, de fácil transporte, deslocamento e de custos menores. Assim, Glauber e Nelson Pereira fundaram a “estética da fome”, com *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber, 1963) e *Vidas secas* (Nelson, 1963), mostrando e denunciando um país “verdadeiro”, pobre com problemas e desigualdades sociais tais como seca, fome e miséria.

Os jovens cineastas que fizeram parte do movimento do Cinema Novo, em especial Nelson Pereira dos Santos, foram influenciados pelas vanguardas cinematográficas internacionais do período: o cinema russo de Eisenstein, o neo-realismo italiano e a

³ Segundo Alex Vianny, o movimento do “Cinema Novo” recebeu esse nome do crítico Ely Azevedo, cujas características iniciais seriam: “o baixo custo de produção, o contato direto com a realidade, a procura de temas nacionais” (AVELLAR, 1999, p. 23).

nouvelle vague francesa. Desses três movimentos é o neo-realismo italiano que trazia as melhores propostas para se fazer cinema em um país de economia periférica como o Brasil.

O neo-realismo italiano de diretores como De Sica/Zavattini (*Ladrões de bicicleta* – 1948), Visconti (*A terra treme* – 1948), Rossellini (*Roma, cidade aberta* – 1945) teve importante e decisiva participação na mudança estético/temática processada no cinema brasileiro a partir do Cinema Novo. O movimento italiano se propunha a superar as convenções e a planificação do cinema pós Segunda Guerra e foi, segundo Hennebelle, “a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional, com vocação popular e tendências progressistas”, um “prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana”(apud FABRIS, 1994, p.26) que perpassou os cinemas nacionais dos anos 60. E como aponta De Santis, “o que caracteriza o neo-realismo não é o modo de narrar, não é a câmara que passeia na rua ou a utilização de atores não profissionais; é o fato de colocar clara, abertamente, os problemas de nossa época, de nosso país” (apud FABRIS, 1994, p. 26-27) – de uma Itália mergulhada em sérios problemas político-sociais (desemprego, abandono da velhice e da infância, condição social da mulher, emigração, necessidade de reforma agrária, etc.) depois do fim da guerra.

Os diretores do neo-realismo italiano primavam pelo humanismo, concentrando seu interesse no homem e na sua vida social real. A palavra de ordem do movimento, segundo Zavattini, era captar “a duração real da dor do homem e de sua presença diária, não como homem metafísico, mas como o homem que encontramos na esquina, e para o qual esta duração real deve corresponder a um esforço real de nossa solidariedade.” Ou, nas palavras de Rossellini: “aquilo que me interessa no mundo é o homem e esta aventura única, para cada um, da vida” (XAVIER, 1984, p. 58).

Essa “nova” forma de se produzir e pensar o cinema chegou ao Brasil em 1947 (FABRIS, 1994, p. 37) e suas idéias entusiasmaram os jovens cineastas brasileiros “não só pelo humanismo que as impregnava, mas também porque eram a expressão de um cinema factível, de um modelo de cinema que, sem grandes aparatos técnicos, permitia resultados, no mínimo satisfatórios” (FABRIS, 1994, p. 59) Neste sentido, Nelson argumentou que: “O neo-realismo abriu a cabeça dando uma grande lição de produção. (...) A grande influência do neo-realismo foi ensinar fazer cinema com os meios disponíveis: a câmara e o povo, filmar na rua”. E ainda acrescentou que este ensinamento foi além da

estética e influenciou não só o cinema brasileiro mas também o argentino, o indiano, o cubano e o húngaro, pois o “neo-realismo foi na verdade realmente muito mais influente nos países de economia um pouco atrasada, terceiro mundo (...)” do que nos países mais desenvolvidos economicamente (D´AVILA, 2002, p. 27).

Foram as idéias preconizadas pelo neo-realismo, o desejo de fazer um cinema representativo da realidade brasileira, assim como a vivência de esquerda da maioria dos cineastas que acabou levando-os a romper com a estética cinematográfica vigente no Brasil. Estética cujo maior representante era a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O ideal de cinema da Vera Cruz baseava-se no “controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto.” Sua proposta passava pelo naturalismo no qual as produções apontavam para a “invisibilidade dos meios de produção” da realidade, sendo a palavra de ordem “parecer verdadeiro”, num sistema de montagem que procurava “anular a presença como trabalho de representação” (XAVIER, 1984, p. 31).

É oportuno comentarmos que as proposições do Cinema Novo iam além da representação da realidade brasileira, eles queriam criar uma estética denunciativa dos problemas da sociedade, captando “uma realidade sob seus diversos aspectos ou acontecimentos, fugindo da diversão ilusionista do cinema comercial e industrial”, transformando a “arte em um instrumento político”, opondo-se “à obsessão de competência da cultura industrial”, isso por meio do “descentramento da preocupação com o acabamento técnico, a fuga dos estúdios, o uso de atores não profissionais e não atores” (GRAÇA, 1997, p. 21).

Rio, 40 graus é considerado por pesquisadores como Randal Johnson, Antonio Moreno, Fernão Ramos, Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza como o filme fundador do movimento do Cinema Novo, por ser uma produção rodada ao ar livre, barata e ligeira, no espírito das propostas do neo-realismo italiano. Apesar da visão maniqueísta do filme, ele constituiu-se numa inovação no modo de fazer cinema no Brasil, pois centrava a ação nos favelados, na gente do pé do morro, mostrando os dramas do seu cotidiano, usando linguagem coloquial e tendo negros como personagens principais. O filme teve problemas com a censura (houve tentativas de impedir sua exibição) e o Partido Comunista também foi contrário ao projeto, pois o PCB pregava que um cinema verdadeiramente popular só seria possível depois da revolução (SIQUEIRA, 1994, p. 248-249).

Johnson registra que

Os cinemanovistas adotaram como seu líder espiritual, ou, nas palavras de Glauber, como sua consciência, Nelson Pereira dos Santos, cujo filme *Rio, 40 graus* (...) foi um passo importante no desenvolvimento de um novo cinema brasileiro devido à sua abordagem crítica de certas facetas da realidade urbana brasileira e sua produção independente (JOHNSON, 1982, p. 78).

Os filmes dos cineastas do Cinema Novo caracterizaram-se, de maneira geral, por sua independência de produção, com baixos custos e por um “interesse pela contribuição que o cinema poderia dar ao desenvolvimento do Brasil através da adoção de temas nacionais, [numa] (...) visão engajada da realidade brasileira, e a criação de uma linguagem cinematográfica descolonizada” (JOHNSON, 1982, p. 77). Johnson também aponta que o Cinema Novo não pode ser visto como um movimento monofásico, nem unificado em termos de temáticas específicas, tão pouco de modelos estéticos, pois passou por diversas fases. Neste sentido, o pesquisador registrou que: “O cinema novo pode ser dividido em vários momentos distintos, cada um correspondendo a uma fase específica da vida política brasileira de 1960 a 1970 (1960-64; 1964-68; 1968-70)”. Essas divisões são artificiais pois, na realidade, o movimento do Cinema Novo “deve ser visto como um processo ininterrupto, continuando talvez até hoje, no qual, não obstante mudanças e evolução da linguagem cinematográfica utilizada, a premissa ideológica básica permanece a mesma: uma visão crítica da realidade brasileira” (JOHNSON, 1982, p. 80). Todas essas etapas, apesar de manterem entre si a necessidade da crítica à realidade brasileira, diferem quanto às posturas políticas, econômicas e motivacionais.

Outro aspecto abordado por Johnson como característica marcante do movimento do Cinema Novo foi a dificuldade de comunicação entre os produtores e o público. Este não ia aos cinemas prestigiar as produções brasileiras, tanto que os filmes do Movimento fizeram muito mais sucesso em Festivais no exterior do que no Brasil.

Segundo Galvão e Souza o Movimento foi marcado pelo pensamento de esquerda, sendo favorecido por uma “conjuntura histórica extremamente estimulante, em que o pensamento crítico e a preocupação com a cultura, nas mais diversas áreas (...), se aliaram à animação social e à esperança política que caracterizaram o intenso nacionalismo do período”. O Cinema Novo tem suas origens, principalmente no Rio de Janeiro,

estritamente ligada “a efervescência do movimento estudantil dos primeiros anos 60” sendo que “boa parte dos seus quadros técnicos e a quase totalidade do seu público se constituíram de jovens universitários e intelectuais” (GALVÃO; SOUZA, 1986, p. 498).

Uma das características marcantes do Cinema Novo, segundo Xavier, foi sua capacidade de expressar de maneira direta sua relação “com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema.” O Movimento seria ainda a “versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação” (XAVIER, 2001, p. 62-63).

O movimento do Cinema Novo nasceu com Nelson Pereira, mas seu representante mais significativo foi Glauber Rocha – cineasta que levou as propostas do movimento às últimas conseqüências. Em filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *Terra em transe* (1967), o cineasta produziu as “leituras” mais complexas e elogiadas sobre a realidade brasileira.

Nelson nunca reconheceu ter sido o primeiro cineasta a fazer um filme dentro das propostas do Cinema Novo, argumentando ser anterior ao Cinema Novo e também pós-Cinema Novo e que o Movimento foi fundado por Glauber Rocha que “estabeleceu todo o pensamento básico do movimento. Ele escreveu muito” e que “o Cinema Novo, na realidade, foi e é Glauber Rocha” (AVELLAR, 1999, p. 483-484).

Essa atitude do cineasta pode parecer deslocada frente a importância que seus filmes tiveram para a cinematografia do Movimento, mas visa, aparentemente, chamar a atenção para a figura maior do Cinema Novo e mostrar que ele, Nelson Pereira dos Santos, se manteve atualizado, ultrapassando o Movimento, pois “eu já fiz e não quero fazer de novo, quero inventar uma outra pesquisa, uma outra busca. É a inquietação natural de todos os que criam, que utilizam a linguagem, que inventam linguagens”. Mas também tem consciência que o “movimento é um fato histórico que ninguém pode apagar” (AVELLAR, 1999, p. 482).

Além de Nelson e Glauber, o Movimento contou ainda com Alex Viany, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Rui Guerra, Arnaldo Jabor, Walter Lima Junior, entre outros produtores de vários filmes significativos e

representativos do momento de efervescência sócio-cultural pelo qual o Brasil passava nos anos 1950 e 60.

Ainda durante a década de 1950, Nelson produziu mais um filme - *Rio, Zona Norte* (1957) e até o Golpe Militar de 1964, que pegou de surpresa os intelectuais de então, filmou mais três - *Mandacaru Vermelho* (1960), *Boca do Ouro* (1962) e *Vidas Secas* (1963).

Vidas Secas, baseado no livro de Graciliano Ramos, não foi o primeiro contato do cineasta com a obra do escritor. Segundo Moraes, Graciliano havia autorizado a roteirização de *São Bernardo* por Nelson Pereira e Rui Santos (amigo pessoal de Ramos), isso antes de morrer em 1953. E conta-nos que

O trabalho ia bem até que Nelson resolveu que Madalena, mulher de Paulo Honório, não deveria suicidar-se, e sim fugir da fazenda. Graciliano seria enfático na resposta: "Olha, se você quiser fazer o filme baseado no livro, tudo bem. Agora se você quiser inventar uma história, faça a sua história". Nelson confessa que murchou com a reação, mas a verdade é que a adaptação - interrompida a seguir - não passava de um sonho, pois faltavam recursos para viabilizá-la (MORAES, 1996, p. 317).

O projeto de filmar *São Bernardo* foi retomado posteriormente pelo diretor Leon Hirszman (1972) e Nelson se concentrou em roteirizar *Vidas Secas*, mesmo que, como todo o cinema brasileiro, continuasse sem recursos financeiros. Possivelmente se lembrando da resposta escrita por Graciliano à sua solicitação de mudança no final de *São Bernardo*, ele não mudou o fim de *Vidas Secas*. Mas é claro que existem diferenças entre o filme e o livro, diferenças necessárias à adaptação de uma linguagem para outra, pois um signo visual apresenta algumas diferenças de um signo escrito.

Segundo o próprio cineasta, ao longo da tentativa de adaptar *São Bernardo*, aprendeu uma grande lição com Graciliano Ramos que marcou suas obras. Ele assim se expressou:

Em *Vidas Secas*, eu alcancei uma liberdade formal muito grande, respeitei integralmente as duas partes da carta [de Graciliano]: nunca desvirtuar o pensamento do autor, respeitar, portanto, a essência do livro, e a segunda parte, não só referente ao condicionamento histórico, mas fazendo o possível para não alterar a estrutura narrativa que o autor elaborou (SALEM, 1996, p. 181).

Nelson postula que mesmo respeitando a estrutura narrativa na adaptação de romances para a tela, isso não quer dizer que adaptar seja “uma cadeia, é uma referência

que faz chegar a grandes descobertas”, pois “transformar o livro em filme significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor” (SALEM, 1996, p. 181-182).

Até 1964, os filmes produzidos e dirigidos pelos cineastas do Cinema Novo, privilegiavam as temáticas rurais. Segundo Ramos,

as razões para isso são variadas, mas a principal é a existência de uma concepção de transformação social que pressupunha a necessidade de superação do “atraso”, isto é, de tudo aquilo que remetia às características presentes nos meios rurais. Tal visão é recorrente entre os ideólogos do ISEB⁴. Os filmes desta primeira fase do Cinema Novo revelam um acordo tácito com estes ideólogos (RAMOS, 2000, p. 30).

Na segunda fase do Cinema Novo (a partir do Golpe Militar de 1964 até o AI-5, em 1968), a temática se volta para temas urbanos e “com os filmes desta fase, são desfeitas as ligações existentes entre a representação do mundo urbano e a exaltação dos aspectos bonitos e civilizados encontrados nesta realidade” os cineastas passam a “ênfatizar os desníveis de renda e os conflitos de todos os matizes presentes nas grandes cidades brasileiras” (RAMOS, 2000, p. 30).

Após o AI-5, os filmes do Cinema Novo, passam a ser um veículo de contestação à ordem militar, um foco de resistência que foi censurado como outras formas de criação cultural, mas utilizando-se de alegorias, de metáforas e de muita imaginação pôde continuar levando às telas os acontecimentos repressivos pelos quais o Brasil passou.

Sobre a censura ao cinema Xavier aponta que, além do clima de autocensura que imperava entre os produtores culturais,

a censura teve peso considerável no período de 1964/84, mas é necessário lembrar que o efeito desse fator na qualidade não é automático, assim como não são os efeitos da abertura; a curva da criação, os momentos densos de produção de trabalhos de maior significação cultural, os lances mais ricos de debate apresentam uma configuração que surpreende a quem se apoia demais no fator repressão para explicar a pobreza de certas obras ou de toda uma safra de filmes. Talvez encontremos mais obras de interesse e qualidade no período mais sombrio, até meados da década de 1970, do que no período de crescente e gradual respiração política, com seus avanços e recuos (XAVIER, 2001, p. 56).

É oportuno lembramos, como registra Bernardet, que não foi apenas o presidente João Goulart que foi derrubado pelo Golpe Militar, a intelectualidade nacional também se

⁴ ISEB: Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

viu estupidificada frente à “ausência de resistência popular” ao Golpe e, principalmente a intelectualidade de esquerda, se deu “conta que a interpretação da sociedade brasileira que vinha produzindo não era muito sólida”. Acabaram por perceber que proposições tidas como certas, como a força da burguesia nacionalista, a organização e conscientização do povo, não produziram os resultados esperados. Poucas forças se levantaram contra o Golpe (como as guerrilhas urbanas) e, com o tempo, o intelectual de esquerda também “já não é mais revolucionário, está intrinsecamente vinculado ao poder, mesmo quando entra em contradição com este.” E se antes o intelectual esquerdista, e nessa categoria podemos acomodar os cineastas do Cinema Novo, achavam o povo alienado, cabendo-lhes a tarefa de conscientizá-los sobre as mazelas da sociedade, agora “é o povo que sabe, o povo que tem razão, e ao intelectual cabe colocar-se a reboque” (BERNARDET, 1994, p. 107).

Mais uma vez, foi Nelson Pereira dos Santos quem teceu a proposta mais consciente. Em *O Amuleto de Ogum* (1974), ele realizou um filme dirigido ao povo. Nele “o povo deverá ver de si uma imagem positiva, sair da projeção dizendo: Eu sou assim e tenho razão de ser assim”. A partir deste filme Nelson passou a postular que o cineasta deve abdicar de qualquer posicionamento crítico: “A crítica existe antes do filme, na escolha do tema. Escolhido o tema, o cineasta se retrai, colocando-se a serviço desta imagem positiva, e crítica alguma deve incidir sobre o comportamento e a ideologia popular” (BERNARDET, 1994, p.108).

Apesar dessa postura, Nelson Pereira não se furtou a tecer representações sobre a nova realidade político-repressiva do país. Em 1969 lançou *Azyllo Muito Louco*, baseado no conto “O alienista” de Machado de Assis. Segundo o próprio cineasta, a idéia de filmar o conto de Machado de Assis surgiu depois do AI-5, do golpe dentro do golpe. Com este filme ele procurou retratar a loucura em que vivia o Brasil de então, cerceado em sua liberdade de expressão pelos artigos do AI-5. O filme fez uma representação cortante do Brasil e Nelson assim se posicionou: “está tudo ali. O Brasil colorido, tropical, oprimido, revoltado, reprimido, letárgico, esfuziante da ditadura, do “milagre econômico”. Retrato/parábola daqueles tempos. Um grito contra tudo aquilo também” (SALEM, 1996, p. 257).

Azyllo alcançou repercussão internacional, mas o cineasta não se sentou sobre os louros da crítica. Já tinha outros projetos em mente que procurariam, como *El Justicero*

(1967) e *Fome de Amor* (1968) representar a realidade autoritária do Brasil. Filmes que construíram alegorias sobre a sociedade do pós-64, com sua violência, censura, repressão: *Como era gostoso o meu francês* (1970) e *Quem é Beta?* (1972). Esses filmes fazem parte de um período em que a repressão e a censura impediam críticas diretas ao governo militar, surgindo no Brasil um “traço estilístico peculiar”, não só no cinema mas em todas as formas de arte, levando a expressão por meio de elipses e metáforas. “Todos falam indiretamente, por parábolas e por fábulas (...). Assiste-se a uma perda de realismo e a um ganho na elaboração indireta e cifrada da matéria artística” (GALVÃO, 1994, p. 192).

Devido, em parte, a utilização de uma linguagem recheada de alegorias, elipses, metáforas e parábolas o Cinema Novo, das décadas de 1950 a 70, sobretudo nos tempos da censura, acabou por produzir uma estética de difícil compreensão, pouco inteligível ao público. Foi o chamado “cinema de autor”, que por ser tão metafórico acabou por “espantou” o público brasileiro do cinema, atraindo apenas uma pequena parcela de intelectuais e estudantes.

É oportuno apontarmos que a expressão “cinema de autor” reflete uma das características do Cinema Novo, qual seja, segundo Cacá Diegues: “O cinema novo é antes de tudo liberdade. (...) No cinema novo as expressões são, e tem que ser necessariamente, pessoais, porque fruto de experiência e pesquisas inéditas e inventivas, porque fruto de uma manifestação original” (apud JOHNSON, 1982, p. 92).

Por sua vez, Nelson Pereira afirmou que “importante é ser autor de um filme, e não um técnico” (SALEM, 1996, p.167), ou seja, cada cineasta imprimia ao seu filme um estilo que lhe era próprio, tornando-se o autor de seu filme, numa autoria que refletia suas experiências pessoais, suas visões de mundo, projetos e interesses. Ou seja, o importante “é saber o que quer dizer: ele não precisa conhecer objetivas, nem densidade de filme, nem sensibilidade, nem banho, nem não-sei-o-quê (...)” Nessa linha de pensamento “o importante era o sujeito saber o que quer. Em função disso, ele comandará uma equipe (...) (AVELLAR, 1999, p. 97).

Apesar dessa aparente postura anti-técnica de Nelson Pereira ele era um dos poucos cineastas do Movimento que possuía conhecimentos técnicos e práticos sobre montagem, iluminação, etc. , isso graças as suas experiências anteriores. Foi ele quem montou muitos filmes do Cinema Novo como *Barravento*, de Glauber Rocha e o episódio *Pedreira de São*

Diogo, dirigido por Leon Hirszman, do filme *Cinco Vezes Favela*. Com sua característica generosidade Nelson ensinou outros diretores que estavam iniciando o que sabia sobre montagem e direção (AVELLAR, 1999, p. 89;484).

Por sua vez, Xavier indica que desde o cinema novo,

a produção de maior valor tem resultado de um esforço de realização em que, de diferentes modos e acoplando-se a diferentes agentes (...), podemos encontrar a figura do diretor a definir as diretrizes do trabalho a imprimir um estilo na imagem e som, o qual aparece com nitidez no produto final. São óbvias as colaborações da equipe, mas uma boa perspectiva autoral se fez valer não só na produção alternativa, mas também no que há de interesse no chamado cinemão, com alto financiamento estatal, e na esfera do Cinema da Boca. Concentro minha atenção nos casos em que falar de um filme de fulano não fere a ordem dos fatos, tem sentido pleno (XAVIER, 2001, p. 62).

Um sentido que pode ser definido como “cinema de autor” no qual o cineasta assume: “filmarei a meu modo, definirei minha poética”, num estilo que “entra em forte conflito com as convenções” (XAVIER, 2001, p. 59) Apesar de ser uma característica marcante de um período do cinema brasileiro, o “cinema de autor” não é uma exclusividade nossa. A França teve seus representantes do “cinema de autor” (Renais, Truffault, Godard, Franju, Rouch) e até mesmo o “cinemão” americano já passou por essa fase. Hoje a indústria cinematográfica hollywoodiana desenvolve seu marketing a partir do “cinema de ator” (um filme de Tom Hanks, de Leonardo di Caprio, de Mel Gibson, de Júlia Robert, etc.) mas também já teve a fase do marketing do “cinema de autor” quando diretores como: Hitchcock, John Ford, Copolla, Kubrick, Scorsese, entre outros, é que atraíam o público para os cinemas com suas histórias envolventes e seu estilo de fazer cinema.

A partir de 1980, devido ao pouco público, as dificuldades políticas e a busca de novas formas de expressão para além do “cinema de autor” e do Cinema Novo, o cinema brasileiro passou por transformações na linguagem tentando atingir e resgatar o público de massa. Nesse período as mudanças na linguagem cinematográfica vinham na esteira da abertura política, que permitia uma maior liberdade de expressão nos meios artísticos, abrindo espaço para a utilização de uma linguagem menos figurativa. Liberdade que gerou de um lado o desdobramento das pornô-chanchadas em filmes pornô e de outro a produção de filmes como *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984), *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982), *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo

Coutinho, 1984) e *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984), entre outros, que se voltaram para representar e resgatar o Brasil da repressão e construir um olhar sobre o Brasil que buscava a redemocratização (RAMOS, 1987, p. 438-445).

Segundo Augusto, *Memórias do Cárcere* inaugurou um novo gênero de filme no Brasil. Ao fazer uso de produção técnica esmerada e linguagem transparente, garantiu sua inteligibilidade e levou o espectador de volta ao cinema para apreciar a “reencarnação visual dos temas e enredos das memórias de Graciliano” transmitindo “idêntica carga de informação e emoção a todas as camadas de espectadores, do mais bronco ao mais sofisticado” (AUGUSTO, 1998, p.147).

Em *Memórias*, Nelson fez uma releitura do governo de Getúlio Vargas e também várias representações sobre as atitudes autoritárias e violentas dos governos militares do pós-64. Ganhador de vários prêmios nacionais e internacionais, o filme foi sucesso de público e crítica, levando os brasileiros aos cinemas para assistir ao testemunho do escritor Graciliano Ramos sobre o arbítrio, a situação desumana, os relacionamentos e as formas de resistência que os detidos desenvolveram nas prisões varguistas.

O filme foi financiado pela Embrafilme e produzido por Nelson Pereira e a LCBarreto de Bruno Barreto. Esse aspecto do financiamento estatal aponta para a realidade da produção brasileira nas décadas de 1960 a 80. Nesse período, o financiamento estatal, apesar de precário, produziu um dos cinemas mais ricos do “terceiro mundo”. Mesmo o cinema de esquerda pôde contar com certo grau de financiamento dos militares até o início dos anos 80, quando o Estado intervencionista entrou em processo de falência. Um processo que descapitalizou o financiamento às produções culturais, culminando, em 1990, com o Plano Collor e o fim da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes Distribuidora S.A., fundada em 1969). Esses acontecimentos político-econômicos situaram o cinema brasileiro em um “purgatório” do qual ele só começou a sair a partir da segunda metade da década 1990.

Alguns dos cineastas promotores dessa retomada do cinema brasileiro, como Tizuka Yamazaki, Lael Rodrigues, Cacá Diniz e Antônio Luis Soares, foram alunos de Nelson Pereira dos Santos que, desde 1968, foi professor titular do Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense.

A primeira experiência de Nelson com o ensino de cinema se deu em 1965 na Universidade de Brasília. Era um projeto pioneiro e inovador, reunindo no corpo docente nomes como Paulo Emílio Salles Gomes, Lucília e Jean-Claude Bernardet. A experiência em Brasília acabou no mesmo ano com o fechamento da Universidade pelo governo militar.

Para além da atividade docente, o cineasta, manteve-se ativo no meio cinematográfico, produzindo filmes e atuando no nível político. No que refere-se a sua atuação política pelo cinema podemos enfatizar que entre julho de 1974 e janeiro de 1975 Nelson fez parte de uma Comissão implantada pelo ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, para promover reformulações relacionadas às atividades cinematográficas. A partir dos trabalhos dessa Comissão extinguiu-se o Instituto Nacional de Cinema (INC – 1966/1975), ampliando os espaços de atuação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes – 1969/1990) e criou-se o Conselho Nacional de Cinema (Concine – 1976/1990), órgão com funções normativas e de fiscalização. Em 1979, o cineasta foi escolhido como o primeiro presidente da Cooperativa Brasileira de Cinema (CBC), instituição fundada com o propósito de prestar assistência aos produtores de audiovisual, por 40 cineastas, produtores e técnicos. Iniciativa que não vingou por muito tempo já que não teve apoio dos órgãos estatais ligados ao cinema (SALÉM, 1996, p. 318; 350).

Mesmo estando envolvido com esse projetos o cineasta não deixou de filmar. Durante o período mais repressivo do governo militar, na década de 1970, enquanto vários intelectuais se exilavam voluntária ou forçosamente, Nelson não saiu do país. Ele e sua trupe foram morar em Parati-RJ, foi lá que produziram *Azylo*, *Como era gostoso meu francês* e *Quem é Beta?* O filme *Como era gostoso meu francês* é uma releitura do cineasta sobre a aventura de Hans Staden no Brasil. A história, ambientada em 1594, narra a saga de um francês capturado pelos índios Tamoios, que eram antropófagos e pretendiam servi-lo num banquete. Devido as cenas de nudez, sofreu pressões da Censura e quase não foi exibido ao público.

Ainda na década de 1970, Nelson dirigiu *O Amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres* (1977), sendo o último baseado em um livro de Jorge Amado. No início da década de 80 dirigiu *Insônia* (1980), baseado no conto "O ladrão" do livro de mesmo nome de Graciliano Ramos e *Estrada da Vida* (1980), no qual conta a trajetória da dupla sertaneja Milionário e José Rico. Depois de *Memórias* (1984), ainda produziu *Jubiabá* (1986),

baseado em outro livro de Jorge Amado. Em 1994, levou às telas o filme *A terceira margem do rio*, roteirizado a partir de Guimarães Rosa e *Cinema de Lágrimas*, em 1995.

O cineasta não lançou nenhum filme depois de 1995. No entanto, mesmo antes deste período, dedicou algum tempo à produção de especiais para a televisão, tais como: *A música segundo Tom Jobim* (1984, Rede Manchete), *Eu sou o samba* (1985, Rede Manchete), *Casa Grande & Senzala* (2000/2001, GNT/Globosat) e, em 2002, começou a produzir um especial sobre Sérgio Buarque de Holanda.

A filmografia de Nelson Pereira dos Santos é reconhecida internacionalmente. Filmes como *Vidas Secas* e *Memórias*, receberam vários prêmios internacionais e nacionais e propiciaram ao cineasta títulos como: *Chevalier* da Legião de Honra, Comendador da *Ordre des Arts et des Lettres*, Doutor Honoris Causa da Universidade ParisX-Nanterre para personalidades estrangeiras da França; Comendador da Ordem Felix Varela de Cuba; Ordem do Cruzeiro do Sul do Brasil. (D'AVILA, 2002, p. 49 e SALEM, 1996, p. 379) Em 2002 foi homenageado no VI Festival de Cinema Latino de Los Angeles e recebeu o Grande Prêmio BR do Cinema Brasileiro pelo curta *Meu compadre Zé Ketti*.

Uma das tônicas constantes de suas obras é à busca por novas formas estéticas de expressão que lhe possibilitassem representar a realidade brasileira. Para ele cada filme é um novo desafio no qual busca repensar essa realidade, pois ela é mutante, e não pode ser apreendida inteiramente. Para tanto, não importa a temática ou as estratégias de expressão adotadas, podendo fazer filmes mais “descompromissados” como *Estrada da Vida* (1980), incompreendidos como *Quem é Beta?* (1972) ou politizados como o especial que está montando sobre os primeiros 100 dias do governo Lula. Para Nelson o importante é criar livremente, é ter uma postura antidogmática, rejeitando o julgamento superficial dos fatos e acontecimentos que permeiam a sociedade brasileira é fazer, ensinar e incentivar outros a fazerem cinema apesar da falta de patrocinadores e encorajamento de particulares e governo.

O cinema brasileiro, mesmo tendo todas essas dificuldades, vem crescendo e se firmando como uma das melhores produções da América Latina. Desde a década de 1990, o Brasil vem produzindo filmes com qualidade técnica, interpretativa e temática que tem surpreendido o público interno e externo com títulos como *O quatrilho* (1996, de Fábio Barreto, indicado ao Oscar de filme estrangeiro), *Que é isso, companheiro?* (1998, de

Bruno Barreto, indicado ao Oscar), *Central do Brasil* (1998, de Walter Salles Júnior, ganhador de prêmios internacionais – Urso de Ouro, Urso de Prata – e indicado ao Oscar de Filme Estrangeiro) e o recente *Cidade de Deus* (2003, de Fernando Meirelles, com quatro indicações ao Oscar). Essas e outras produções apontam para uma nova e importante fase do cinema brasileiro que só se tornou possível e viável graças a nomes como o de Nelson Pereira dos Santos que sonharam e lutaram por um cinema brasileiro independente e de qualidade.

Referências Bibliográficas:

AUGUSTO, Sérgio. Memórias do Cárcere. In: LABAKI, Amir. (org.). **O cinema brasileiro**: de “O pagador de Promessas” a “Central do Brasil”. São Paulo.: Publifolha, 1998.

AVELLAR, José Carlos. (org.) **Alex Viany**: o processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Novo, anos 60-70: a questão religiosa. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.

_____. Acreditam os brasileiros em seus mitos? In: BERNADET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papyrus, 1998.

D’AVILA, Roberto (org.). Nelson Pereira dos Santos. In: D’AVILA, Roberto. (org.). **Os cineastas**: conversas com Roberto D’Avila. Rio de Janeiro: Editora Bom Texto, 2002.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos**: um olhar neo-realista? São Paulo: EDUSP, 1994.

GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (org.). **O Brasil Republicano**: economia e cultura (1930-1964). São Paulo: Difel, 1986.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988). In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.

GRAÇA, Marco da Silva. A herança do Cinema Novo. In: GRAÇA, Marco da Silva et al. **Cinema brasileiro: três olhares**. Niterói: EDUFF, 1997.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema: Macunaíma – do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1996.

RAMOS, Alcides Freire. Apontamentos em torno das representações do rural e do urbano no cinema brasileiro (1950-1968). **ArtCultura**, Uberlândia, v.1, n. 2, p. 26-34, 2000.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da Revolução, do CPC à Era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema nacional**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SIQUEIRA, Antônio J. de. O rural e o urbano no Cinema Novo. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: _____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.