

1955-1962

**Manifesto por um cinema popular\***  
**Entrevista con Nelson Pereira dos Santos**

*Marcelo Beraba*

*Nelson, ¿qual sua formação em cinema?*

Minha formação foi de cineclubista, mesmo. Na época —logo depois da segunda guerra— eu terminava meu curso de direito e comecei o estudo do cinema clássico. Depois da universidade, fundei cineclubes e participei de uma série de movimentos em cinema —o que naquela época era muito mais complicado e difícil. Em São Paulo havia dois grandes cineclubes: o Museu de Arte e o Cineclubes São Paulo, se não me engano. Quando digo que minha formação foi mesmo de cineclubista quero dizer que, em relação à cultura brasileira, eu primeiro conheci o cinema, o mito do cinema e não sabia nada de cinema brasileiro.

Nessa época o país entrou numa fase de melhores condições, na chamada fase da “arrancada para o desenvolvimento”. Havia na minha geração uma posição não estática —a partir do conhecimento do cinema imediatamente passamos a incluir nos nossos desejos, nos nossos sonhos, a possibilidades de *fazer* cinema aqui no Brasil.

Nos cineclubes nós não tínhamos qualquer contato com o cinema brasileiro —devido principalmente às dificuldades de se obter cópias a atitude dos cineclubistas era a de conhecer a história do cinema cosmopolita, quer dizer, o grande cinema americano, o clássico francês. Desconhecíamos o que se fazia por aqui.

*¿Inclusive Humberto Mauro?*

Inclusive Humberto Mauro. Não conhecíamos nem mesmo os pioneiros paulistas, o Medina, o Rossi. Talvez tivéssemos alguma informação de leitura, mas nenhum conhecimento de fato.

E evidente que já existia nessa época no Rio de Janeiro uma produção constante, já existia a Atlântida, por exemplo. Mas em São Paulo a produção ainda era uma possibilidade muito remota. Começou a pintar alguma coisa com a chegada de Alberto Cavalcanti no Brasil. Alberto Cavalcanti é um brasileiro que tinha participado do

movimento cinematográfico internacional, contibundo em dois grandes momentos da historia do cinema: a *avant-garde* francesa e o cinema documentário inglês. Realmente era um autor de maior importância que chegava a São Paulo para fundar uma grande empresa de cinema, a Vera Cruz, Isso foi por volta de 1947-1948.

Mas voltando, minha geração estava profundamente ligada aos problemas do país, preocupada em estudar o Brasil, ler os autores brasileiros, os sociólogos, e buscando uma participação política muito acentuada, participação esta no sentido de transformar essa realidade.

Esta sintaxe (entre fazer cinema e discutir nossa realidade) foi encontrada no modelo italiano de neo-realismo. Um modelo que inspirou na época outros países em desenvolvimento como a Índia, vários países da África, da América Latina, e o Canadá inclusive. Isto significava não contar com a intermediação do capital para se fazer um cinema nacional: “o autor e a realidade”, “o seu poyo como artista”..., e todos aqueles princípios básicos do neo-realismo.

Minha formação, em linhas gerais, é essa.

*Você fala várias vezes em sua geração. ¿Qual é a sua geração?*

Dentro de cinema, é o Galilei Garcia, o Bráulio Pedroso, que depois deixou o cinema, o Carlos Alberto de Souza Barros, Agostinho Pereira, o Roberto Santos, que é um dos nomes mais importantes. Eu devo estar omitindo alguns nomes. Era um grupo enorme, de formação universitária, em São Paulo, dentro daquele pragmatismo paulista, querendo fazer cinema mas que não fosse a fórmula da Vera Cruz, que propunha o modelo hollywoodiano de produção de visão da realidade. (A grande exceção foi o filme do Lima Barreto, *O cangaceiro*, mas aí já era o final da Vera Cruz.) A grande produção da Vera Cruz era baseada no conceito de que cinema era um produto industrial que podia ser feito, em qualquer clima, com a mesma fórmula, tanto fazendo o director ser brasileiro ou italiano: o que importa é a técnica.

Nós tínhamos uma posição definida e aberta contra essa forma de se fazer cinema. Em São Paulo, meu primeiro trabalho profissional foi de assistente de Rodolfo Nani num filme baseado em Monteiro Lobato, *O Saci* em 1951. Depois vim para a Rio, para terminar um filme do Rui Santos —*Aglaia*— um filme inacabado, mas não houve condição de produção e coincidiu com o início de *Agulha no palheiro*, do Mex Viany. Eu já conhecia o Alex de São Paulo e ele me convidou para seu assistente. A partir desse

momento fiquei pelo Rio, trabalhei em outro filme como assistente, *Balança mas não cai*, do Paulo Vanderlei. Na produção desse filme, que foi muito dolorosa, eu tive mais contato com o Rio, com a favela, e escrevi o roteiro de *Rio, 40 graus*.

Em 1953 houve uma grande crise no cinema brasileiro: a Vera Cruz já tinha fechado, a Maristela também, a Atlântida parou com aquela produção constante. Fizemos então um grupo para realizar *Río, 40 graus* porque não havia um produtor para financiá-lo não havia ainda a Embrafilme. Acabamos fazendo o filme em regime de cooperativa: cada um entrava com o trabalho e com o capital, levantamos o resto do capital com amigos, com familiares, fizemos uma grande cooperativa, em regime de cotas de participação. *Rio, 40 graus* teve um sucesso policial muito grande, foi proibido, inclusive um sucesso razoável de crítica e foi mais ou menos bem de bilbetería. Pelo menos nos deu condição de continuar e nós fizemos mais dois filmes, com a mesmo grupo: *Rio zona norte*, aqui, e *O grande momento*, que o Roberto Santos faz em São Paulo. Mas nenhum dos dois deu resultado. A competição era grande, não havia essa obrigatoriedade de exibição e não tivemos uma cobertura boa que nos garantisse a volta do capital.

O resultado foi para tudo, trabalhar em jornal, fazer documentário. Era uma boa compensação fazer notícias quando não se podia fazer filmes.

¿Qual foi a importância de *Rio, 40 graus* e *Rio zona norte* na época, entre os que faziam cinema e as gerações que começavam?

A pretensão, o objetivo de *Rio, 40 graus* era exatamente romper com as barreiras e preconceitos que existiam no comportamento cultural cinematográfico. Para você ter uma idéia, ainda hoje há “documentaristas” que vão fazer filmes em obras públicas, por exemplo, que não gostam de enquadrar negros e que levam capacetes azuis e vermelhos e camisas especiais para botar nos operários brasileiros porque eles não estão bem vestidos; ou então, muitas vezes, como eu já vi, eles colocam o engenheiro no lugar do operário porque o operário é feio, é subnutrido, mal vestido, e o engenheiro fica mais bonitinho.

*Nesse período que vai da primeira trilogia até Vidas secas, qual era a vivência política e cultural de vocês?*

Quando saiu *Rio, 40 graus* e antes, a política brasileira estava muito excitada. O episódio de *Rio, 40 graus* ficou ligado aos acontecimentos que envolveram o Café

Filho, o general Lott, a eleição de Juscelino. O filme tinha sido proibido pelo chefe de polícia do Café Filho e a questão do filme ficou sendo uma questão política, que não era para ser. Afinal, o filme é uma coisa tão mínima diante dos destinos do país.

No período do governo Juscelino, houve uma certa tranquilidade com a mudança da capital para Brasília. Nessa época participávamos de todas as discussões, principalmente as da questão agrária, o que nos levou a fazer *Vidas secas*.

Era uma época de muitos debates, com várias propostas para a solução do problema agrário. Nessa época eu fiz vários documentários para o Isaac Rosenberg, conheci o sertão, o nordeste. Antes eu só conhecia as capitais e o litoral. Em 1958, houve uma grande seca e nós subimos o nordeste (a Bahia e Pernambuco), fazendo documentários. Eu e o Hélio Silva filmando e fotografando. Escrevi, então, uma história sobre o problema da seca, mas não tinha condições pessoais para fazer isso, era sempre um relato jornalístico. Eu me lembrei de Graciliano Ramos: *Vidas secas* é um depoimento sobre a questão agrária da maior importância e duradouro porque coloca o problema da migração (do movimento migratório procurado pelas vítimas) e o problema da terra; e não dá ênfase à questão da seca. O nordeste não é um problema do clima mas dá relação de trabalho e do regime de propriedade, que cria aquele problema agrário. Mas enquanto persistir o movimento migratório nenhuma solução própria será apresentada. O que coincidia com a opinião de economistas e sociólogos que estudavam o assunto. Rodar *Vidas secas* foi uma maneira de participar. Mas quando o filme saiu, em fins de 1963, as coisas tinham mudado completamente.

A intenção, quando comecei a filmar *Vidas secas*, era muito a de participar, através de linhas culturais, da política. A gente nunca deixa de participar politicamente quando participa culturalmente. A intenção não é abandonar a visão política, mas ter essa visão política na prática cultural.

## NOTAS

\* Entrevista del Cineclub Macunaíma para el programa de la Retrospectiva Nelson Pereira dos Santos, organizada en febrero de 1975.