

I DE INVENÇÃO – APONTAMENTOS SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Marise Berta de Souza¹

Resumo: Este artigo trata do processo criativo de Nelson Pereira dos Santos, cineasta inserido na tradição cinematográfica brasileira com reconhecida e significativa atuação no seu desenvolvimento e afirmação. Investiga as determinações do seu método de realização que unido a um sólido entendimento da produção faz com que ao compor seus filmes promova a articulação dos conceitos de autoria, invenção, improviso, imaginação e liberdade.

Palavras-chave: cinema, cinema brasileiro, Nelson Pereira dos Santos, processo criativo.

Minha forma de fazer filmes é tentar comunicar o que está se passando dentro do personagem [...]. seu pensamento, seu sentimento.[...] Também filmo pensando sobre possíveis alterações na estrutura e narrativa. Ou seja, eu filmo com grande liberdade.

Nelson Pereira dos Santos²

Eu gostava de quase todo mundo que me fazia perceber quem diabos estava fazendo o filme...Porque diretor é quem conta a história, e deve ter o seu próprio método de contá-la.

Howard Hawks³

Nelson Pereira dos Santos, um inventor humanista, com uma maneira sincera, doce, sensível de ver a realidade e de criar personagens verossímeis, que passam ao espectador a sensação de que está diante de uma pessoa viva e nesse sentido realiza a plenitude do cinema.

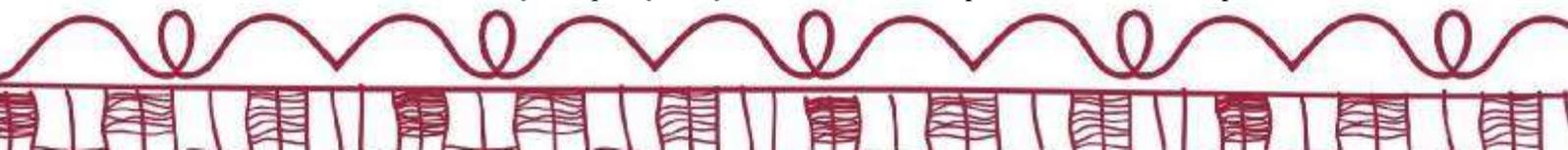
José Tavares de Barros⁴

¹ Coordenadora e professora do Curso de Especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação. EAD/SENAC/BAHIA.

mariseberta@uol.com.br

² “My way of making movies is to try to communicate what’s going in inside the character [...] the thought, the feeling [...] I also film by thinking about possible alterations in structure and plot. So I film with great freedom”. Cf. Interview Gerald O’GRADY (1995). In: Darlene J. SADLER. Nelson Pereira dos Santos. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003, p.122-144.

³ Peter BOGDANOVICH. *Afinal, quem faz os filmes*. São Paulo: Companhia das Letras 2000. p. 22-23.



O que é invenção? Como ela se manifesta? Qual a sua substância?

No seu sentido etimológico a invenção é a imaginação produtiva ou criadora, uma espécie de ordem interna à qual não se pode insurgir, capaz de engendrar a concepção de algo novo, inusitado. Aptidão especial para conceber. O seu reconhecimento se dá quando ela se torna uma condição existencial absoluta, quando é genuína e não deixa espaço para considerações de oportunidade e conveniência. A invenção é imiscuída em um terreno complexo, uma mistura que sintetiza todas as experiências vividas, memórias, intuições, eventos casuais e circunstâncias concretas. É impossível estabelecer com precisão o momento do seu florescimento, assim como é impossível analisá-la na variedade de seus componentes.

Enquanto substantivo feminino singular sua aceção é ligada à faculdade de dar existência ao que não existe, dar nova forma ao já existente ou aperfeiçoar o que já existe. A sua aceção é estendida no plural quando assume importância e significação mais amplas, passando a dizer respeito às grandes descobertas da humanidade.

O cinema tem como matéria recorrente na sua historiografia a ontológica divisão, na sua origem, entre a fidelidade ao real e a magia da invenção. Na divisão de apostas dos seus pioneiros, em Lumière, a realidade e em Méliès, a invenção. No seu desenvolvimento o cinema trilhou, relativamente, um rápido caminho, se o comparamos à maturação de outras manifestações artísticas, para implantar-se no imaginário contemporâneo, sendo, talvez o gerador deste imaginário.

Herdeiro direto da fotografia, o novo meio de expressão, trouxe consigo a marca do real como sinal de nascença:

Todo filme é uma sucessão de reproduções fotográficas, e uma foto (não importa o que você faça com ela) é sempre algo que já existiu, que, em certo momento específico, foi real⁵.

A marca do real, possibilidade de captar o mundo tal qual ele nos apresentava, trazia ainda o movimento do mundo. O cinema como fotografia que se realizava no tempo, arrastava consigo uma indicialidade até então procurada, mas não encontrada no universo das imagens. Nem o Renascimento⁶, no auge da sua perfeição representativa,

⁴ Entrevista concedida a Marise Berta em set./2007.

⁵ Jean-Claude CARRIÈRE. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 57.

⁶ Pierre Francastel traça um panorama da arte no século passado, abordando o seu percurso. Para ele, torna-se importante definir o espaço plástico que pretendeu ser o *espaço*, ou a forma correta de representar o mundo, que foi do Renascimento até o início da sua destruição, passando do Romantismo ao

trazia em si as marcas do mundo, os sinais de uma realidade que aderiam como pegadas ao olho da câmara.

Inscriver a relação de pertença do real no surgimento do cinema é entendê-lo também na sua dualidade inicial e que esse caráter de verdade foi um dos fatores que menos contribuíram para a transformação dessa autenticidade em instrumento de cognição, ou seja, na sua transformação em arte.

O cinema foi rapidamente mostrando como transformava a realidade em imagens particulares. Foi aprendendo a caminhar com seus próprios meios que se afirmou como arte e desenvolveu padrões narrativos. O cinema narrativo clássico seguiu a linearidade a partir da sua afinidade com a literatura. Este cinema transformou-se em eficiente diversão de massa, dominando os mercados pela sua facilidade de penetração e leitura. No entanto, para além da representação da realidade, desenvolveu-se outro tipo de cinema, disposto a subverter o realismo com as invenções do imaginário expresso através da poética do realizador.

Recorrer ao passado do cinema para abordar um cineasta contemporâneo, moderno, é isolar um fragmento embrionário constitutivo da tríade imagem/linguagem/tempo, como forma de reconhecer e não desconsiderar o desenvolvimento de toda a discussão produzida tanto pela história quanto pela teoria do cinema neste extenso período. Constituindo-se assim uma moldura para apresentar os meios de expressão cinematográfica disponibilizados pelo artista na sua criação cinematográfica.

Nesse sentido, a aceção invenção abrange a práxis de cineastas que ajudaram a construir um inventário imagético acumulado no primeiro século das imagens em movimento. Entender o cinema como uma linguagem complexa com laços intrincados entre a poética do criador cinematográfico e os seus processos de produção, torna possível traçar princípios que admitem uma marca pessoal na realização cinematográfica que permite que se coloque a discussão para além da sua tradicional dicotomia entre arte e indústria e possa se extrair do cinema sua essência enquanto linguagem poética, capaz de conjugar características de expressividade e comunicabilidade.

Impressionismo, e os caminhos que levaram à criação de uma nova dimensão espacial, inaugurada no princípio do século passado com as vanguardas artísticas. Cf. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Para abordar o processo criativo de Nelson Pereira dos Santos é necessário inseri-lo na tradição cinematográfica brasileira e recorrer à afirmação de Glauber Rocha para quem: o autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos (2003:104).

No Brasil, a noção de autor ganha inflexão ao ser vinculada aos novos rumos assumidos pelo cinema brasileiro, ao se fazer moderno, isto é, quando reivindicou uma forma própria, endógena, de produzir filmes que fotografassem, sem retoques, a realidade do País, assumindo um papel de sujeito na produção cultural. É nesse contexto que deve ser entendida a argumentação que fundamenta o moderno cinema brasileiro.

A identificação da produção desse nosso moderno cinema foi indicada por Paulo Emílio Salles Gomes⁷, em sua defesa da necessidade de se construir uma “cara própria” nos filmes brasileiros:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro (1980:88).

Acatando-se os argumentos de fundamentação do cinema moderno brasileiro, a trajetória crítica pavimentada por Paulo Emílio remete, necessariamente, à obra de Nelson Pereira dos Santos, por entender ser ele o autor que, com meio século de produção, é o mais representativo da aventura do cinema brasileiro e que, em seu caminho pessoal, expôs as suas mazelas e os seus acertos com mais intensidade. Fundindo-se à historiografia do nosso cinema, coloca-se em simbiose com as suas experiências: presenciou o surgimento da Vera Cruz, assistiu ao apogeu das chanchadas, participou do Cinema Novo, mergulhou na contracultura, recorreu a metáforas, produziu roteiros originais, adaptou Nelson Rodrigues, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Jorge Amado, sempre buscando encontrar uma forma de comunicabilidade apoiada na sua percepção sobre as representações do povo brasileiro.

É nesse cenário que se reivindica para Nelson Pereira dos Santos um conceito de autoria alinhado com o entendimento de André Bazin⁸ que elege dentro da criação

⁷ Crítico, ensaísta e professor de Cinema da USP que teve intensa atuação em defesa do cinema brasileiro.

⁸ Importante teórico do cinema francês, primeiro a questionar a tradição formativa do cinema e a defender uma teoria e uma tradição cinematográficas baseadas na crença e no poder do registro das imagens.

artística o fator pessoal como critério de referência que se traduz em permanências que progridem de uma obra à outra que a segue ⁹.

Essa perspectiva confere ao artista a marca autoral que aponta para um estilo e uma linha de atuação que rompem com injunções impostas e metodizam uma expressão cultural própria e inovadora, que se justapõem à dinâmica da história e acatam a intervenção do cineasta enquanto parte atuante dessa história, em sua alimentação e transformação permanentes.

Enfatiza-se que a sua atuação precede a agenda do Cinema Novo, vindo desde o início dos anos 1950 quando assumiu a bandeira da independência e denúncia da invasão indiscriminada do nosso mercado pelo produto estrangeiro e em consonância com a bruma anunciadora das mudanças afirmou-se como autor propondo duas frentes inovadoras no cinema brasileiro: a luta contra a presença do mimetismo em nossas películas e o compromisso expresso com a realidade do País, com a “verdade brasileira” em estado de revelação. Transformando o cinema em campo de luta ideológico e estético, apropriou-se da história e exerceu a política de autor com uma “visão livre, não-conformista”, com a pretensão de criar “mundos próprios e originais” ¹⁰.

Também encontramos na bibliografia sobre o cinema brasileiro o registro do processo criativo de Nelson Pereira dos Santos feito por Jairo Ferreira ¹¹, crítico paulista que conceitua e traça o percurso do cinema de “invenção” na cinematografia brasileira a partir do ponto de vista de sua margem e do experimental selecionando os seus momentos mais expressivos, para quem a fase mais rica do nosso cinema não é a do Cinema Novo, mas a que a sucedeu. No entendimento do crítico, esse é o período mais interessante porque está apoiado na invenção, na poesia, na metáfora, no trabalho de criação avançada, peculiaridades do cinema nacional que, justamente por não ter uma infra-estrutura, possibilita o descompromisso com e em relação à indústria¹².

⁹ “La política de los autores consiste, em resumidas cuentas, em eleger dentro de la creación artística el factor personal como critério de referencia, para después postular su permanência e incluso su progreso de una obra a la siguiente”. Cf. Antoine de BAECQUE, (org). *La política de los autores - Manifestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Buenos Aires: Paidós, 2003, p.101.

¹⁰ Cf. Glauber ROCHA. O processo cinema. In: Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

¹¹ Jairo FERREIRA. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonad: Embrafilme, 1986.

¹² CF. Carlos Alberto MATTOS. *Walter Lima Júnior, Viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 225.

Jairo Ferreira inclui Nelson Pereira dos Santos na sua “pequena galeria de talentos”, ou seja, no rol de artistas em que ele destaca o “processo criativo” e a “sintonia visionária”:

NELSON PEREIRA DOS SANTOS – João Luiz Vieira interpretou o que eu achava & não expressava: *Fome de Amor*(1968) é que é o melhor deste grande cineasta mais famoso por *Rio, 40 Graus* (1955), *Boca de Ouro* (62), *Vidas Secas* (63), *Memórias do Cárcere* (84)¹³.

Esta colocação dá conta de um viés da obra de Nelson, pois o rótulo de *underground* não lhe caberia no conjunto de sua obra, seja pelos procedimentos narrativos adotados seja pelos mecanismos de produção percorridos. No entanto, é sintoma do seu processo criativo em que - com constância e de forma incessante - conjugou poesia, invenção, recurso ao uso de metáforas, ventura e aventura ao compor o seu “trabalho de criação avançada” na difícil tarefa de realizar filmes no país.

Justamente a partir do exemplo de *Fome de Amor*, filme em que excluiu tudo que parecesse característico, abandonando a relação dinâmica “personagens típicos vivendo situações típicas”, permitindo a presença do inesperado, que o cineasta, em entrevista dada a Gerald O`Grady, responde às indagações sobre os elementos de composição de seus filmes, do seu processo de invenção/criação. Na sua reflexão Nelson articula aos conceitos de improviso, imaginação e liberdade, atribuindo o manejo desses conceitos à sua educação, forjada na expressão documental:

Todos os meus filmes são cerca de 50 por cento um roteiro que encontrei, escrevi, imaginei, roteirizei, etc., e os outros 50 por cento são improvisação. Eu acho que a improvisação sempre acontece em meus filmes, mesmo desde o primeiro que tinha um roteiro muito rigoroso, onde tudo era muito bem definido, como o roteiro de ferro de René Clair. Mesmo com aquele roteiro, eu ainda conseguia improvisar. A improvisação está presente em meu trabalho devido à minha educação; isso inclui os documentários, onde se deve inventar um bocado também.

O documentário não tinha um roteiro, assim eu tinha muita liberdade.

E também tinha bastante espontaneidade na localização da câmera. Essa foi a experiência que adquiri do documentário e de *Rio, 40 graus*, meu primeiro filme, que tinha um forte aspecto de documentário e que foi basicamente filmado na locação, com poucas exceções. Muitas vezes a filmagem demandava soluções rápidas por causa da luz, assim eu era sempre obrigado a improvisar.

¹³ Apud Jairo FERREIRA. Op. Cit., p. 207.

Fome de amor (1967) é um exemplo de improvisação total, o exagero da improvisação. Na verdade, não tem roteiro.... Quando iniciei o primeiro dia de filmagem, eu não sabia o que ia filmar. Fiz uma tomada com um piano em cima de um *ferry* no meio do mar. Eu não poderia deixar de registrar essa imagem. Durante *Fome de amor*, fiz minha primeira viagem aos Estados Unidos e entrei em contato com a produção underground. O ano era 1966. Tudo estava em grande tumulto – a guerra no Vietnam, jovens queimando seus registros de alistamento, drogas, protestos nas universidades, e jovens prontos para lutar. Era um momento em que era necessário quebrar convenções e efetuar um determinado rompimento. Assim, *Fome de amor* é o filme mais livre que eu já fiz.

O que eu tinha de fazer todo dia era escrever para os atores. Eu não tinha um roteiro para o filme inteiro. Eu tinha de construir a história enquanto estava sendo filmada. [Alexandre] Astruc¹⁴ disse que a câmera é como uma pena. Escrever com a câmera é o que fiz em *Fome de amor*. Havia várias condições que eu tinha que respeitar, entre elas, os atores – Leila [Diniz], Arduíno [Colasanti], Irene Stefânia, Paulo Porto – que já estavam contratados – e também a locação – Angra dos Reis, o mar, as ilhas. Eu tinha de combinar não importa o que viesse à minha imaginação com esses elementos fixos. As variáveis vieram de minha imaginação; as constantes eram os atores.¹⁵

¹⁴ O romancista e cineasta Alexandre Astruc preparou o terreno para a concepção de autor no cinema, com o seu ensaio *Birth of a new avant-garde: The camera-pen*, originalmente publicado em *Écran Français*, n.144, 1948, incluído posteriormente em Peter GRAHAM (Org.). *The new wave*. Londres: Secker and Warburg, 1969, p.17-23. Nesse ensaio, sustentou que o cinema estava se transformando em um novo meio de expressão análogo à pintura ou o romance. O cineasta, afirmava Astruc, deveria ser capaz de dizer “eu” como o romancista ou o poeta. A fórmula da *camera stylo* (“camera-caneta”) valorizava o ato de filmar. O diretor não era mais um mero serviçal de um texto preexistente (romance, peça), mas um artista criativo de pleno direito. Cf. Robert STAM. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003, p.103.

¹⁵ “All my films are about 50 percent a script which I came up with, wrote, imagined, scripted, etc., and the other 50 percent *The Road of Life* is improvisation. I think that improvisation always happens in my films, ever since the first one that had a very rigorous script, where everything was very well defined, like René Clair iron script. Even with that script, I still managed to improvise. Improvisation is present in my work because of my education; this includes the documentaries, where one must invent a lot as well. The documentary didn’t have a script so I had a lot of liberty, and it also a lot of spontaneity in the placement of the camera. This was the training that: I got from the documentary and from *Rio, 100 Degrees*, my first film, which had a strong documentary aspect to it and which was basically filmed on location, with a few exceptions. Many times the filming demands rapid solutions because of the light, so I was always obliged to improvise.

Hunger for Love (*Fome de Amor*, 1967) is an example of total improvisation, the exaggeration of improvisation. Really, there was no script. When I began the first day of shooting, I didn’t know what I was going to shoot. I shot a take with a piano on top of a ferry in the middle of the ocean. I couldn’t not shoot this image. During *Hunger of Love*, I made my first trip of the United States and I came in contact with underground production. The year was 1966. Everything was in the great turmoil—the war in Vietnam, young people burning their draft cards, drugs, protests at the universities, and the young people ready for a fight. It was a moment in which it was necessary to break with convention and to bring about a definite break. So *Hunger of Love* is the freest film I ever made.

What I would do every day was write for the actors. I didn’t have a script for the whole film. I would make up a story as it was filmed. (Alexandre) Astruc said that camera is like a pen. To write with the camera is what I did with *Hunger of Love*. There were several conditions I had to respect, among them,

Nelson inicia o seu longo depoimento definindo em percentuais igualitários, meio a meio, os ingredientes da receita de seus filmes, destinando: cinquenta por cento para elaboração e a outra metade para o improviso. Essa precisão aritmética, de princípio salomônico, é logo abandonada e, ainda no primeiro parágrafo, admite a mescla que acata o improviso, mesmo nas experiências mais rigorosas em que utiliza práticas narrativas esquemáticas, como as do início de sua carreira, em que se realiza como um narrador de histórias e seu cinema é um cinema de roteiro. Isso se evidencia no traquejo com o enquadramento dos planos, na tranqüilidade na colocação da câmara e na manipulação fácil do plano ao contra plano que instrumentalizam uma estrutura profundamente sofisticada construída desde o roteiro e que a montagem transparente, eficientemente disfarçada pelo corte em movimento, completa.

É nessa fricção entre o realismo - advinda das experiências dos diferentes modos e experimentos em documentários, presentes na sua base formativa, que marca as suas duas primeiras realizações e que retomará em outros filmes - a narrativa convencional e ousadas experiências com a linguagem, que Nelson segue constituindo seu processo criativo, captando e criando mundos.

Martin Scorsese, em uma entrevista concedida a Laurent Tirard, publicada em um livro que tem como objetivo clarificar o modo como os filmes são feitos a partir da experiência dos diretores, afirma que no cinema de hoje cada plano é uma experiência em si; recorre ainda a Godard para fincar os dois pilares de sustentação da linguagem cinematográfica (Griffith para o cinema mudo e Welles para o cinema falado), reconhecendo a necessidade da sua (re) invenção:

Hoje os cineastas sentem que precisam se renovar e fazem o que podem para descobrir uma nova linguagem. Utilizam sempre os planos próximos, os planos abertos etc., mas não necessariamente da mesma maneira. E às vezes é a maneira como eles associam os planos uns aos outros que lhes permite criar novas emoções, ou pelo menos novas maneiras de comunicar essas emoções¹⁶.

Afirmando-se como cineasta que comunica emoções com propriedade e que tem investimentos com a constituição e renovação da linguagem, essa faculdade é aqui entendida pela sua capacidade de encontrar soluções e formas de sustentação renovadas

the actors – Leila (Diniz), Arduíno (Colasanti), Irene Stefânia, Paulo Porto-who were already under contract-and also the location-Angra dos Reis, the sea, the islands. I had to combine whatever came into my imagination with these fixed elements. The variables came from my imagination; the constants were actors”. Cf. Interview Gerald O’GRADY. Op. Cit., p.124-125.

¹⁶ Laurent TIRARD. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 22.

que lhe permitiram atravessar a uma sucessão de conjunturas duramente adversas com soluções originais e vontade de produzir. Isso se torna possível pelo conhecimento da tradição em que está inserido, que o leva a formular um projeto de cinema que tem espaço aberto, incondicionalmente, para novas possibilidades de experimentação. Essa sua disponibilidade para criar com liberdade imprime sua assinatura, sua marca pessoal, conferindo aos seus filmes atributos artísticos, que os levam a sobreviver mais longamente à prova do tempo.

O crítico e professor da UFMG José Tavares de Barros¹⁷ recorre ao conceito de *mise en scène*¹⁸ e de montagem para tratar da especificidade criativa cinematográfica de Nelson, enfatizando o seu pleno domínio da estrutura dramática, manejo da linguagem e liberdade para criar:

O forte em Nelson é o domínio do que os franceses chamam de *mise en scène* e da montagem... Nelson se permite incorrer em vários domínios, vai sair do realismo, como em *Fome de Amor*, por não querer se prender a um gênero e por ser uma pessoa ciosa de liberdade¹⁹.

A posição de Barros é preciosa, demonstra a concepção de um pesquisador da obra do cineasta, e encontra correspondência no que o cineasta afirma sobre o seu método de trabalho. A designação cineasta é utilizada em simetria com o entendimento de Jacques Aumont: como cidadão reconhecido por uma instituição, por um projeto pessoal ou porque inventa formas²⁰.

Nelson condensa o seu processo de trabalho, reiterando o espaço sem limites para a sua criação, demonstrando reagir bem à tensão a que o diretor é constantemente submetido entre, de um lado, o fato de saber precisamente o que quer – e de fazer tudo para obter o resultado pretendido – e, de outro, o fato de estar pronto para mudar tudo de acordo com as circunstâncias:

O que precede meu trabalho com a câmera é a edição. Quando estou escrevendo é comum eu pensar na edição e quando estou filmando, também estou trabalhando, paralelamente, em meu projeto de edição.

¹⁷ Cf. José Tavares de Barros. *O Código e o texto* (Da teoria do cinema à análise do filme Tenda dos Milagres, de Nelson Pereira dos Santos). Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte, 1980.

¹⁸ Andrei Tarkovski define e dá sentido à *mise en scène* cinematográfica, afirmando: “No cinema como sabemos, *mise en scène* significa a disposição e o movimento de objetos escolhidos em relação à área de enquadramento. Para que serve? A resposta dificilmente será outra: serve para expressar o significado do que está acontecendo”. Cf. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.84-85

¹⁹ Entrevista concedida a Marise Berta, em set./2007.

²⁰ Cf. Jacques AUMONT. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papyrus, 2004, p.9.

Todo o meu trabalho de câmera é estruturado pensando sobre o que será possível fazer na edição e quais as mudanças em linguagem, expressão e narrativa que irei executar. Também filmo pensando sobre possíveis alterações na estrutura e na narrativa que possam ser incorporadas na edição. Não há imposição, determinação. E eu filmo com grande liberdade. Minha câmera é muito livre; eu filmo um movimento, e então na minha cabeça eu apago aquele movimento. Não vai ser aquilo quando editado. Eu trabalho com uma estrutura muito bem planejada para cada seqüência, mas estou sempre pensando em outras soluções possíveis. Não estou fechado para outras possibilidades fora das que foram planejadas²¹.

Quanto às escolhas que faz em relação ao posicionamento da câmera, da sua alternância entre objetividade e subjetividade, Nelson responde à questão fundamental presente nas formulações de todos os cineastas, exemplificando com alguns de seus filmes o papel destacado que a câmera ocupa no tipo de informação que quer transmitir – onde é preciso colocar a câmera para permitir que o plano mostre o que deve ser mostrado, o que o diretor deseja mostrar para dar ao plano uma perfeita potência dramática, reafirma o seu trânsito entre os mais diversos caminhos criativos e informa sobre os elementos que aciona ao compor suas imagens:

Eu crio uma realidade com meus atores e minha câmera filma aquilo como se fosse a verdade, como se toda a ação fosse realidade. A câmera adquire uma distância quase documental. Esse foi o caso em *Como era gostoso o meu francês* (1972). Muita gente acha que os índios eram reais, que a oca e tudo mais era real, porque a câmera tinha aquele distanciamento de um estrangeiro, de alguém que chega para observar, um antropólogo, um etnólogo, ou um repórter, um jornalista, um espectador. *Rio, Zona Norte* não é assim. Ele tem essa dualidade de documentário quando a polícia chega e o cara cai do trem; estes são os intervalos entre as lembranças do herói, que está em coma.... Quando o filme segue o personagem central, é uma câmera íntima; está vivendo seu completo universo psicológico.

Em *O amuleto de Ogum* (1975), a câmera é crente. Ela acredita; não é uma câmera documental. Está em concordância com todo o universo da religião popular, do herói, do corpo fechado. É cúmplice. Ela acredita naquilo, ela acredita em tudo, ela não tem uma visão distanciada. *A estrada da vida* (1981) é bastante distanciada, mas muito delicada – isto é, tem um ponto de vista muito delicado. É muito simpática; aceita o que acontece, mas não chega ao ponto de ser cúmplice. Mas tem um ponto de vista que é muito importante. *A estrada da vida* não tem nada de documentário, mas a câmera está num lugar que os personagens gostam, ou onde eu imagino que os personagens gostariam que estivesse. Eu forneci o chão para os

²¹ Entrevista concedida a Marise Berta, em set./2004.

personagens, eu os servi nesse sentido, assim eles puderam contar suas próprias histórias. Em [*Memórias*], a câmera está ligada à inteligência dos personagens, situada em relação a eles. Ela é sempre muito ágil, muito interessada, curiosa, observando muitos personagens, gestos que são simbólicos do personagem principal. A posição da câmera é determinada pelo que o personagem está pensando... Poucos filmes foram feitos inteiramente com uma câmera subjetiva²²

Ao definir a sua câmera Nelson estabelece o lugar da sua fala, o seu campo de pertencimento, ou seja, fala do que conhece ou quer conhecer. Seus filmes são feitos a partir de temas ou de assuntos em relação aos quais se sente implicado por lhe concernir diretamente. Esse conhecimento o ajuda nas escolhas dos vários níveis e ordens que a feitura de um filme demanda.

A opção de manter os extensos depoimentos de Nelson Pereira dos Santos é uma tentativa de situar a invenção criadora a partir do ponto de vista do autor, da sua busca, das tomadas de posição que conformam o seu processo. Este processo é verificado nas apostas feitas por Nelson na constituição da sua criação em que compatibiliza os acontecimentos inerentes aos terrenos da invenção, do improvisado, do improvável, da imaginação, da inspiração, da ventura e do intelecto.

Assim, o deslumbramento de Nelson faz com que a invenção, o improvisado, o improvável, a imaginação e a inspiração sejam instrumentos para imersão no intelecto,

²² “I create a reality with the actors and my camera films that as if it were the truth, as if all the action were reality. The camera has a quasi-documentary distance. This was the case in *How Tasty Was My Little Frenchman* (*Como era gostoso o meu francês*, 1972). So many people thought that the Indians were real, because the camera had that distance of a foreigner, of someone who arrived to observe, an anthropologist, an ethnologist, or a reporter, a journalist, an onlooker. *Rio, Northern Zone* is not like this. It has this duality of a documentary when the police arrive and the guy falls off the train; these are the intervals between the flashbacks of the hero, who's in a coma. When the film follows the central character, it's an intimate camera; it's living his whole psychological universe.

In *The Amulet of Ogum* (*O amuleto de Ogum*, 1975) the camera is a believer. It believes; it's not a documentary camera. It is in agreement with the whole universe of popular religion, of the hero, of the closed body. It's an accomplice. It believes in that, it believes in everything, it doesn't have a distanced view. *The Road of Life* (*Estrada da Vida*, 1981) is also very distanced but very tender—I mean, it has a very tender point of view. It is very sympathetic; it accepts what happens, but it doesn't get to the point of being an accomplice. But it has a point of view that is very important. *The Road of Life* has nothing documentary-like about it, but the camera is in a place that the characters like, or that I imagine the characters would like it to be. It gave the floor to the characters, I served them in this sense, so they could tell their own story. In (*Memoirs*), the camera is linked to the intelligence of the character(s), placed in relation to (then). It's always very agile, very interested, curious, observing many characters, occurrences that are symbolic of the main character. The position of the camera is determined by what the character is thinking. Few films have been made entirely with a subjective camera”.

na razão, pois tudo é produto do seu imaginário social²³, terreno em que não cabe dicotomia entre imaginar e racionalizar.

Esta não é uma “receita” prescrita, como me respondeu sorrindo quando lhe indaguei sobre seu processo de invenção criativa: você quer saber a minha receita? Porém, para Nelson, os acontecimentos imprevistos servem como elementos de inspiração, fazem parte da sua dinâmica, que é processual. A realidade transfigura-se a si própria pela ocorrência do improvável, o qual, quando se dá, expande os limites do possível e atinge a vida que está ao redor da câmera, levando-a para dentro do filme, e que no final, torna um plano ou uma cena completamente fantástico, validando a magia do cinema.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- BAECQUE, Antoine de (org). *La política de los autores - Manifestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Buenos Aires: Paidós, 2003.
- BARROS, José Tavares de. *O Código e o texto* (Da teoria do cinema à análise do filme Tenda dos Milagres, de Nelson Pereira dos Santos). Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte, 1980.
- BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, quem faz os filmes*. São Paulo: Companhia das Letras 2000.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, Editora da USP, 1998.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonad: Embrafilme, 1986.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, Viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p.104.
- SADLER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2003.

²³ Cf. Gilbert DURAND. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, Editora da USP, 1998. Nessa obra, o autor aborda a dimensão do simbólico e aponta para um caminho de conciliação entre a razão e a imaginação.

SALLES GOMES. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003, p.103.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990,

TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 22.