

Um tipógrafo de imagens: entrevista com Nelson Pereira dos Santos

José Allan Nogueira Cavalcante¹

Em 1963, quando o Cinema Novo começava a se consolidar como um movimento importante de modernização da cinematografia nacional, Nelson Pereira dos Santos lançava o seu **Vidas secas**, adaptação fílmica do romance anônimo de Graciliano Ramos (1938). Atuou, ainda, como docente de cinema na Universidade de Brasília e atualmente é um dos membros da Academia Brasileira de Letras. Com longa filmografia, boa parte dela dedicada a relação entre cinema e literatura, dezenove delas passaram por restauração, tendo Maceió, em 2010, uma exibição especial desse longa-metragem já restaurado, ocasião em que conversamos com o cineasta a respeito de sua obra e sua relação com a literatura.

A partir de sua história como cineasta e das relações com a literatura, inclusive institucionais, gostaria que você falasse um pouco a respeito de estudos realizados sobre esses dois meios e qual seu interesse nesse sentido.

R- Vários autores têm se aprofundado nessas pesquisas, tem um professor da Universidade Federal de Santa Maria, o João Manuel dos Santos Cunha, que foi um dos primeiros a fazer uma pesquisa exclusiva sobre esta questão que eu tive contato. Ele estabelece bem a evolução desta relação. É um tema que me interessa bastante. Meu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras eu até citei textos literários do tempo que nem existia e nem se pensava em cinema, mas que alguns trechos parecem reconstruções de cenas de um filme. Cito Castro Alves, quando descreve o vôo do albatroz, acima de um oceano e descendo lá de cima, já é possível imaginar, ali, a câmera fazendo esse movimento, uma espécie de zoom.

Como seus roteiros originais dialogam com a literatura? De que forma esta lhe instigou a fazer cinema?

R- Toda a cinematografia no mundo consulta a literatura em busca de histórias, a literatura sempre ofereceu muitos temas ao cinema e desde o começo do cinema no Brasil é possível encontrar adaptações. É uma relação bem anterior ao Cinema Novo.

¹ Professor da Faculdade Maurício de Nassau/ Maceió-AL.

Pensando em filmes meus que não são adaptação, mas que se relacionam com textos literários, eu lembro sempre de Rio 40 Graus, que recorda alguns livros de Jorge Amado, com aquelas crianças que saem do morro e vão viver todas aquelas aventuras. Por outro lado, a literatura se aproxima do cinema dentro do gênero narrativo, há aproximações na maneira de construir ambos os textos. Na linguagem de um texto literário, você tem coisas muito parecidas com as do cinema: tem uma vírgula, um ponto, ponto-final, começa parágrafo, termina parágrafo, os espaços, etc., que são questões que dizem respeito ao tempo da narrativa no cinema. São muitas as semelhanças. Quando eu fui fazer Vidas secas pela primeira vez, fui influenciado pela realidade que presenciei. Eu vi uma seca, com os flagelados chegando a Juazeiro comendo farinha, parecia um campo de concentração. Então pensei: vou fazer um filme e mostrar essa realidade. Depois de tentar fazer a história original, cheguei à conclusão de que a história já estava escrita de uma forma magistral, então resolvi que o filme seria uma adaptação do livro.

Seus filmes adaptados de obras do Graciliano Ramos receberam muitas críticas positivas. Que características da produção deste escritor você aponta para o sucesso desse diálogo?

R- Graciliano Ramos trabalha os seus temas com a maestria que eu falei, mas, ao mesmo tempo com simplicidade. Não insere sentimentos convencionais. Outro escritor ao falar sobre uma temática parecida pode escrever “o sertanejo pisa nos espinhos”, como se isso fosse um grande sofrimento, mas é ele, de classe média urbana, quem está se imaginando pisar nos espinhos, porque ele nem tem a aproximação com o sertanejo pra saber que alguns deles têm as solas de seus pés resistentes, etc. Assim como também não tinha radicalismos meramente panfletários, não interfere, não escreve com tendências prévias. E ele também tem um princípio, que é possível ver em todo o trabalho dele, que é a questão do método. O exemplo maior disso pode ser visto em S. Bernardo, quando o seu personagem relata seu método de escrita: chama várias pessoas pra ajudar, mas no fim das contas resolve que é ele mesmo, aquele homem bruto, quem vai escrever a história. Com isso, Graciliano já dá uma dica fantástica de como escrever, pois seu personagem é quem vai revelar aquela verdade que só ele conhecia e tentava apenas entender, que foi provocado pelo suicídio da Madalena. Em Memórias do

Cárcere, ele passou uns dez anos pensando em escrever, por conta do dilema de relatar fatos que outras pessoas participaram. Receou lembrar-se do jeito dele sem saber se os outros iriam gostar ou não, mas depois pensou que esses outros poderiam escrever do jeito deles. A questão da primeira pessoa também pesou, pois ele teria que escrever um livro na primeira pessoa do singular, “esse pronomezinho antipático”, mas prometeu se esconder atrás dele para melhor observar as pessoas. Ele vai explicando as diversas razões pelos quais não tinha escrito antes, mas nesse momento ele está dizendo para leitor como trabalhar a memória e refletindo sobre a escrita.

Em Vidas secas, você utiliza alguns recursos próprios da cinematografia que potencializam determinadas indicações do romance, na fotografia e na trilha sonora. Como se deu a escolha e construção de ambos os recursos?

R- O sistema convencional da fotografia diz que para filmagens em exterior é preciso usar um filtro pra diminuir a luz e iluminar o primeiro plano artificialmente. Isso dava um efeito reverso do que eu queria, as nuvens ficavam enormes; quando você vê o Mandacaru pensa que pode chover a qualquer momento. Aí a idéia foi trazer o Luis Carlos Barreto, que era fotógrafo da Revista Cruzeiro e já usava as técnicas de Henri Cartier-Bresson, um fotógrafo francês que trabalhava com o princípio da lente nua, sem filtro nenhum. O diafragma era ajustado para o primeiro plano e lá no fundo era o sol estourando tudo, mas entre primeiro plano e o fundo havia uma gradação de tons em escala cinza. Então a escolha desse tipo de fotografia foi uma forma de chegar mais próximo do que é a luz do sertão e também pra trazer um clima todo da seca. Já na questão do som, antes de filmar Vidas secas, lembro que os filmes depois do Cangaceiro (de Lima Barreto), em São Paulo, tinham como ambiente o Sertão, e estabeleceu-se que o som era o baião ou o xaxado. Quando eu fui fazer Vidas secas pela primeira vez e choveu, resolvi ficar um pouco mais no sertão e comecei a perceber que os sons no sertão são minimalistas, de vez em quando você tem algum som, a caatinga tem seus próprios sons, a chuva tem seu próprio som, o gado e também o carro de boi. Até então o convencional em filmes era se utilizar o som de orquestra para trabalhar o sentimento do espectador e eu vi que para Vidas secas aquilo não tinha nada a ver, por isso que o som de carro de boi abre e fecha o filme.

Vidas secas é uma adaptação que recebeu muitas críticas positivas por seu diálogo com o livro, mas, ao mesmo tempo, é uma obra que ousou e modificou a narrativa. De que forma este sentido de liberdade foi importante para exercitar o seu estilo de direção em Vidas secas?

R- Na época que eu lancei Vidas secas recebi algumas críticas, porque comentavam que no filme os personagens tinham seus capítulos isolados e isso não acontecia no filme, mas isso é uma bobagem. Acho que a questão da ordem do que vai acontecer no filme deve ficar a cargo de quem ta realizando o filme, não precisa seguir tudo na mesma ordem que acontece no livro. Eu modifiquei o momento da morte de Baleia, que no livro acontece quase na metade da história. Quando eu comentei com algumas pessoas que ia fazer Vidas secas me desafiaram: “quero ver você fazer a morte da Baleia!”. E, de fato, se eu cortasse esta cena a coisa não ia fazer sentido. E por ser uma grande cena a coloco no final do filme, porque é o momento do clímax da obra, quando os personagens estão deixando a fazenda, realmente decidindo seu futuro. Outras coisas eu acrescentei porque cheguei a presenciar por lá, como foi o caso da menina que toma aulas de violino e que eu quis colocar na casa do fazendeiro pra enfatizar a condição dele. Aquele professor saia entre as cidades a cavalo, pra ensinar e tocar violino. Então essa coisa de modificar ou não algo do livro deve ser critério de dentro do filme. Vidas secas foi feito de uma forma bem livre, desprendido até mesmo do roteiro. Teve um fato interessante durante as filmagens, que eu perguntei pra um assistente sobre a continuidade da cena, e pedi pra ver o roteiro. Ele não tinha um roteiro, saiu perguntando quem estava com roteiro e ninguém tinha. Quer dizer, estávamos seguindo a intuição do que o filme pedia; tínhamos idéia do que fazer para não ser incoerente com a história de Vidas secas, mas o mais importante, naquele momento, era mesmo o filme.

Antes de filmar Vidas secas, você pensou em fazer uma versão de S. Bernardo propondo modificações. Comente a esse respeito e sobre os limites da liberdade do cineasta ao adaptar uma obra.

R- Eu achava que Madalena não podia morrer, teria que fugir, aí ele me escreveu: “você faz o que quiser com sua história, mas tire o meu nome disso aí”. E depois me explicou que eu precisava entender que a situação da mulher naquele tempo era outro. Na história

de Graciliano Ramos ela já era um diferencial, queria alfabetizar os filhos, queria uma vida melhor para os moradores, mas uma mulher como a que eu queria criar não podia existir naquele momento histórico, porque ela estava submetida a um contexto machista, autoritário e até assassino. E depois ele encerra a carta: “se Madalena não tivesse cometido o suicídio, ele não teria escrito o livro, eu não teria escrito a história dele e você também não ia querer fazer o filme”. Então eu acho que a obra tem que ser respeitada basicamente dentro do plano da ideia. Eu posso até mexer na forma e na estrutura, mas o que não se pode é desprezar ou inverter a linha de pensamento exposto no livro. Eu nunca fiz, nem nunca vou querer mudar a ideia original em uma adaptação minha. Outra coisa é o princípio da adaptação cinematográfica, que é o exercício de síntese: no romance você muitas vezes tem mais de cem páginas e aquilo precisa ser contado em noventa ou cento e vinte minutos.

O cineasta Leon Hirszman afirmou, em entrevistas, que S. Bernardo não é um filme adaptado apenas do romance de Graciliano Ramos, mas, também, das críticas que o livro recebeu. Gostaria de saber a sua relação com a crítica literária e o quanto estas críticas e todo o contexto ajudaram a compor suas adaptações em Vidas secas.

R- Tive algum contato com leituras críticas que estavam disponíveis na época, mas não lembro especificamente quais textos consultei. Não tive acesso a muitos materiais de entrevista de Graciliano Ramos, até porque ele nem foi muito de dar entrevista, mas tinha conhecimento de boatos e de histórias que circulavam em torno do autor, como a história dele ser uma pessoa severa, que não era muito bem humorada, etc. Mas o que me ajudou, de verdade, na compreensão da obra e, consecutivamente, na construção do filme, foi o contato com um dos filhos de Graciliano Ramos. Era uma pessoa de minha idade, que contava curiosidades sobre o livro, sobre a vida no sertão, assim como curiosidades sobre a personalidade de Graciliano, histórias da convivência afetiva dele com o pai, etc.