

# A HOMOLOGIA ENTRE LITERATURA E CINEMA: UMA FERRAMENTA DO NÃO FOSSO NA SUBJETIVAÇÃO ARTÍSTICA EM NELSON PEREIRA DOS SANTOS

LITERATURE'S AND CINEMA'S HOMOLOGY IN NELSON PEREIRA DOS SANTOS AND THE ABSENCE OF GAP IN THE CRAFT OF HIS ARTISTIC SUBJECTIVATION

*Artur Guimarães Dias Pimentel\**

**Cite este artigo:** PIMENTEL, Artur Guimarães Dias. A homologia entre literatura e cinema: uma ferramenta do não fosso na subjetivação artística em Nelson Pereira dos Santos. Revista *Habitus: Revista da Graduação em Ciências Sociais do IFCS/UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 55-69, 10 de nov. 2016. Semestral. Disponível em: <[www.habitus.ifcs.ufrj.br](http://www.habitus.ifcs.ufrj.br)>. Acesso em: 10 de nov. 2016.

**Resumo:** A problemática central desse trabalho concentra-se em mapear como tem se dado a rede de funcionamento que contribuiu e contribui para a construção da identidade artística do cineasta Nelson Pereira dos Santos, no que tange o campo da literatura até o campo do cinema, realizando uma sociobiografia deste cineasta. A pesquisa cotejará, no processo de construção da homologia Literatura – Cinema em Nelson Pereira, ao perpassar pela subjetivação artística do mesmo, a possibilidade do não fosso entre sujeito e objeto. Haja vista as décadas de 1950 e 1960 como período de forte imersão desse diretor numa realidade social/político/geográfica que seria, a contento de sua trajetória social, um forte ponto de inflexão para a sua arte.

**Palavras-chave:** Cultura Popular, Arte, Sociobiografia, *Habitus*, Figuração.

**Abstract:** The central issue of this work focuses on mapping the operating system that contributed to the construction of the artistic identity of the filmmaker Nelson Pereira dos Santos, regarding from the field of literature to the field of cinema. The possibility of no gap between subject and object or between artist and work, here, by the Literature's and Cinema's homology in Nelson Pereira dos Santos, being responsible for the craft of his artistic subjectivation. Since the 1950`s and the 1960`s represent periods of large immersion of this director in a social, political and geographical reality, linked to his social trajectory, this would be a crucial point to the expression of his art.

**Key words:** Popular culture, Art, Sociobiography, *Habitus*, Figuration.

**E**ste estudo sobre a construção da identidade artística do cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos (1928) busca entender os processos/contextos, os níveis de síntese simbólicas, as instituições, ações/formas/práticas interligadas que foram e que são responsáveis por forjar, ao longo das décadas dedicadas à cinematografia e à literatura, a subjetividade artística desse diretor de cinema que tem sido fundamental para a cultura popular brasileira.

Para dar conta dos processos dinâmicos de socialização e subjetivação artística em Nelson Pereira dos Santos, é preciso entender sua arte no quadro de um compromisso frente a mudanças sociais e como, também, as mudanças sociais são engajadas pela sua arte. Assim, tomar uma posição pragmática e não essencialista, a fim de entender como se redefinem esses processos, é trazer para esta pesquisa descrições, material de campo e observações sistemáticas sobre tais procedimentos.

Como sociólogos, é nossa tarefa realizar pesquisas, e em seguida analisar e modelar dados que documentam esses casos, e depois procurar entender suas limitações. Assim, tentamos construir uma teoria da artificação [1] enquanto mudança social com base no maior acúmulo possível de dados empíricos. (SHAPIRO; HEINICH, 2013, p.16)

O cineasta Nelson Pereira sempre produziu um cinema autônomo e de caráter independente do Movimento do Cinema Novo, do Cinema Paulistano, do Cinema Carioca, do Cinema da “Retomada”. Sua trajetória como realizador de cinema sempre foi marcada por esse caráter de independência. Talvez esta seja a característica pela qual a filmografia de Nelson Pereira seja tão apreciada, porque nela é possível estar muito próximo das reais motivações deste cineasta, da sua dedicação por fazer cinema, da sua singularidade enquanto diretor de cinema, ator, roteirista, escritor, produtor, literato, pesquisador, crítico, jornalista, militante e grande entusiasta da cultura popular brasileira.

Para dar conta destes processos, por serem capazes de reconciliar polos de uma balança indivíduo e sociedade, sem pensar tais objetos de modo distinto e separadamente, opto pelas contribuições teórico-metodológicas de Pierre Bourdieu e Norbert Elias e seus estudos sobre trajetória social do sujeito e sociobiografia do indivíduo, respectivamente. A escolha por esse recorte teórico decorre do ponto de convergência, em ambos autores, relativo à tentativa de superação do esquema dicotômico (indivíduo e sociedade, objetividade e subjetividade), ao articular a sociologia e a história como ferramentas inseparáveis para a tentativa de compreensão do social, tendo o cuidado de não incorrer no equívoco de que a sociologia seja completamente teórica e a histórica somente empírica. Por isso, é necessário, para este estudo sociológico, uma teoria que seja empiricamente embasada, ao buscar sustentação na correlação temporal da história com a imputação de sentido pela prática. Trago também uma contribuição de Friedrich Nietzsche (2007), como um pano de fundo de análise, para elucidar o movimento das formas artísticas de Nelson Pereira. Correlato, deparamo-nos com a seguinte questão: de que maneira a construção de uma biografia pode objetivar o sujeito da objetivação sociológica? (BOURDIEU, 1996)

A identidade artística de Nelson Pereira dos Santos pode ser entendida, tendo em vista sua posição em um campo que foi fortemente influenciado pelo Modernismo das décadas anteriores – 1920 a 1940 – e que foram capazes de proporcionar uma maior autonomização do campo intelectual e uma diferenciação mais nítida entre a produção artística e o pensamento social das décadas seguintes – 1950 a 1970 (VELOSO; MADEIRA, 1999).

Caudatário dessa herança modernista, os filmes de Nelson Pereira são caracterizados por terem fortes parâmetros experimentais em termos de linguagem e estética, posto que são advindos de pesquisas realizadas ou vivenciadas por ele. Dedicar-se ao estudo de seus filmes e de sua trajetória, entendemos que é acessar as estruturas e as práticas que foram capazes de objetivar o sujeito da objetivação sociológica – o próprio Nelson Pereira dos Santos - dentro de um quadro de forças das funções e posições interdependentes em questão.

Essa vivência política de Nelson, na segunda metade dos anos 40, foi absolutamente fundamental em sua trajetória. Sua “universidade do povo”, como ele mesmo diz, uma experiência, uma concepção de mundo e de vida, de Brasil que Nelson absorveu e elaborou, para recriar sempre ao longo dos anos, mas cujos alicerces nunca efetivamente abandonou. Para usar os mesmos termos de uma comparação que ele próprio faz muito – o cinema e a música –, essa sua formação da juventude seria como um conjunto de acordes, com os quais ele desenvolveria futuramente inúmeros temas, em múltiplos arranjos. Mudam as peças musicais, porém aqueles acordes iniciais permitem sempre identificar o som original. Não há como errar. (SALEM, 1996, p. 54)

O conhecimento apreendido por Nelson Pereira dos Santos, tanto no campo político, como na literatura e no cinema, é diretamente derivado de suas experiências, como também das estruturas de processos sociais interdependentes que tecem uma trama figuracional entre, neste caso, o próprio Nelson e os diferentes processos civilizatórios [2] que o atravessam e o compõem (ELIAS, 1994a).

Ao longo deste estudo empírico, empreendemos análises que buscarão entender como se estruturou o processo de construção da subjetividade artística em Nelson Pereira dos Santos paralelamente à movimentação cultural brasileira, no que tange, principalmente, o cinema e a literatura. Sendo assim, acessar a trajetória de vida de Nelson Pereira, na tentativa de compreender os lastros sócio históricos que ele atravessou e os diferentes processos que o interpenetraram, é poder se aproximar de um senso prático que guiava suas ações e, assim, compreender como essas práticas foram responsáveis pela estruturação do cinema brasileiro que ainda estava nascendo.

A prática se desenvolve no tempo e tem todas as características correlativas, como a irreversibilidade, que destrói a sincronização; sua estrutura temporal, ou seja, seu ritmo, seu andamento, e principalmente sua orientação, é constitutivo de seu sentido: como no caso da música, qualquer manipulação dessa estrutura, nem que se trate de uma simples mudança de andamento, aceleração ou desaceleração, impõe-lhe uma desestruturação redutível por causa de uma simples mudança de eixo de referência. (BOURDIEU, 2013, p.135)

O itinerário proposto a seguir está dividido no que aparentam ter sido alguns dos aspectos fundamentais para o processo de subjetivação artística de Nelson Pereira dos Santos.

Analiticamente, a exposição deste conteúdo empírico sobre a trajetória social deste diretor virá interseccionado junto às construções teóricas de Norbert Elias e Pierre Bourdieu.

## 1. Trajetória, arte e engajamento em Nelson Pereira dos Santos

*“Mi cine debe ser útil para la sociedad” [3]*

O diretor de cinema Nelson Pereira dos Santos (1928 - ) foi estandarte na construção da sétima arte no Brasil e um dos responsáveis pela fundação do curso de Cinema e Audiovisual na Universidade de Brasília e Universidade Federal Fluminense. Esse diretor de cinema tem uma obra muito vasta, com o forte apelo à cultura popular brasileira. Possui vários filmes adaptados diretamente de obras da literatura brasileira e, outros, com forte inspiração na literatura nacional.

Este cineasta é um dos grandes agentes na consagração do Cinema Novo nos anos dourados da cultura brasileira – Década de 1960. Em 1956, Nelson Pereira lançou o filme que inaugurou o movimento do Cinema Novo no Brasil: *Rio, 40 graus* (1956), este filme é um forte marco para seu cinema socialmente engajado e seu engajamento no cinema é o reflexo de sua paixão pela arte (SADLER, 2012). Deste modo, o processo de criação artística deste diretor de cinema será fundamental para compreender como se dá a dinâmica que configura seu processo de subjetivação artística caracterizado fortemente pela ausência do fosso entre o artista e sua arte, ou seja, entre o Nelson Pereira e seus filmes.

Nelson Pereira é o caçula de uma família de quatro filhos e de frequentadores assíduos das salas de cinema da época. Nelson ganha esse nome dada uma homenagem feita por seu pai ao personagem Lorde Almirante Nelson, do filme mudo *The Divine Lady* (1927), de Frank Lloyd (SADLER, 2002). Percebe-se que, desde cedo, Nelson já recebia fortes influências dos pais a fim de desenvolver seu interesse por filmes, vale ressaltar também que sua família tinha o hábito de ir ao cinema aos domingos:

(...) meus pais eram cinéfilos. Meu pai, principalmente, conhecia o cinema mudo inteirinho. Sabia de tudo (...). Eles eram espectadores, consumidores, não eram cinéfilos eruditos não. Eram daqueles que vão ao cinema por prazer, que reconhecem os seus ídolos, os atores. A minha primeira relação com o cinema foi essa que aos 10 anos eu já estava recebendo. (SALEM, 1987. p. 29 *apud* SANDLER, 2012, p. 15)

Em entrevista concedida ao pesquisador, em Brasília-DF, 19 de abril de 2014, Nelson Pereira ao ser interpelado sobre suas influências cinematográficas, deixa claro ser filho do cinema americano, visto os tempos da II Guerra Mundial em que só passavam filmes americanos e que era proibida a existência de Cine Clubes. Só com o fim da II Grande Guerra, os Cine Clubes começaram a funcionar. Neste período, Nelson Pereira vai à Europa e se defronta com a forte influência do Cinema Realista Francês, dos anos de 1930, ao frequentar a Cinemateca Francesa onde eram exibidos filmes de Jean Renoir, Jean Vigo, René Clair. É

interessante notar que esse contato cinematográfico na França foi orientado por Carlos Scliar, pintor e líder Comunista da Colônia Brasileira, que estava em Paris em 1947.

Os anos de estudante secundarista, em que frequentava o Colégio de Estado Presidente Roosevelt, foi um período em que Nelson Pereira teve contato com outros jovens estudantes radicais que tinham interesse pelos problemas econômicos e sociais do país, seu engajamento político culminou, em 1945, com sua união ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) (SANDLIER, 2002). Neste mesmo colégio, hoje, Nelson Pereira tem posse da cadeira cujo patrono é Castro Alves, pela Academia Nativista de Letras do Colégio de Estado Presidente Roosevelt, como também tem posse da mesma cadeira pela Academia Brasileira de Letras (ABL). Percebe-se, então, sua forte imersão na literatura e a presença de uma homologia de campos entre cinema e literatura que ele já começara a expressar nos anos que foi estudante secundarista e que se tornariam mais latentes nos anos universitários:

Minha formação humanista foi com professores de literatura maravilhosos e os colegas próximos, todos interessados em literatura e leitura. (...) A Escola de Direito [4], eu não fui lá para estudar jurisprudência, eu fui lá encontrar outros que sabiam de literatura, de artes, teatro. Então, minha formação é mais literária. Agora, eu fiz meu primeiro filme *Rio, 40 Graus* que é um roteiro meu, a história é minha. Mas, depois eu conto essa história. Pois, atrás *do Rio, 40 Graus* tem o Jorge Amado, (...) se não existisse Jorge Amado não existiria aquilo. (SANTOS, 2014)

Nelson Pereira, ao longo de suas produções fílmicas, sempre se deparou com dificuldades de financiamento e, em alguns momentos da história, para além das dificuldades financeiras, havia também os impedimentos com a distribuição dos filmes e impedimentos políticos, durante os anos da Ditadura Militar no Brasil. Apesar de todas essas dificuldades que se impunham, seu filme marco, *Rio, 40 Graus* (1956), parece já trazer a expressão do mais avançado nível de síntese artística para um cinema socialmente engajado. Assim, este filme será o nexo da transição dos anos de formação de Nelson Pereira para, agora, a expressão de uma arte engajada. “Quando eu fiz o *Rio, 40 Graus* ele foi proibido pelo Chefe de Polícia. [...] No dia seguinte, o *Diário Carioca*, estava com aquela matéria contra o Chefe de Polícia. Esse era o ano político por excelência. Era o ano de 1955, eleição do Juscelino” (SANTOS, 2014).

Segundo outros relatos da entrevista, este filme foi submetido a inúmeras proibições, exibições clandestinas e somente “[...] no último dia do ano, houve uma sessão do filme, com várias pessoas interessadas. Com o novo governo, então o filme foi liberado em 31 de dezembro de 1955 e o filme foi lançado em 1956” (SANTOS, 2014). Assim, é possível compreender, em diferentes níveis, a síntese simbólica que o filme *Rio, 40 Graus* (1956) tem sido capaz de integrar. A partir disto, cabe refletir sobre três eixos fundamentais para se pensar o envolvimento e o distanciamento que atuam na arte socialmente engajada de Nelson Pereira, haja vista uma balança de poder de indivíduo e sociedade.

Este filme só foi possível dada uma orientação favorável da trama biopsíquica [5] de Nelson Pereira para a realização do mesmo. De forma geral, Elias (1994a) expõe que nos seres humanos, a maturação biológica e os processos de aprendizagem social são interligados, na medida em que se o ser humano não tiver a capacidade de aprender uma língua, a sua disponibilidade biológica para aprender e para o conhecimento [6] continuará inabilitada. Portanto, há uma relação de complementaridade entre os processos biológicos e sociais, por estarem interligados e não em polos opostos. Dessa forma, eles estabelecem uma relação de interdependência entre as funções biológicas e as funções psíquicas [7] (ELIAS, 1994a, p.7), ou seja, um tramado biopsíquico que, ao longo dos processos de socialização de Nelson Pereira dos Santos, talhou seus padrões de autorregularão, orientou suas expressões e, também, sua capacidade de realizar sínteses simbólicas em diferentes níveis de integração e desintegração a partir do nexos linguagem-conhecimento. Toda essa orientação geral compôs os processos que orientaram os possíveis modos de produção de suas obras artísticas, dentre elas, a sua pioneira obra: *Rio, 40 Graus* (1956).

Verifica-se, também, uma estrutura social-geográfica em que Nelson Pereira estava imerso que se projeta intensamente no filme, pois na época da produção de *Rio, 40 Graus* (1956) ele morava próximo ao morro e as filmagens aconteciam na favela. Portanto, o contato com aquele campo de possibilidades - principalmente na Vila Cabuçu, Zona Norte da Cidade do Rio de Janeiro, uma das principais locações do filme - auxiliou bastante o andamento do projeto. Quando havia imprevistos com as filmagens, Nelson Pereira aproveitava para se familiarizar mais com a Vila do Cabuçu e seus moradores - muitos destes viriam a se tornar atores do filme. Havia também o apartamento onde a maioria da equipe morava junto, tendo em vista as dificuldades econômicas da época, esse apartamento se tornou uma conveniente residência para alguns destes jovens envolvidos em projetos independentes. Este apartamento era o local onde haviam discussões, reuniões de pré-produção e um espaço, por excelência, político, pois muitos membros da equipe mantinham ligações com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Neste espaço foi construída uma “célula do filme” (SALEM, 1987). Por isso, a importância de se compreender a trama social-geográfica que envolveu as possibilidades de produção do filme *Rio, 40 Graus* (1956).

Essas ideias pontuadas acima serão desenvolvidas adiante num espoco para além do exemplo do filme *Rio, 40 Graus* (1956) para que, assim, possibilite uma compreensão mais ampla da trajetória artística desse diretor de cinema.

## 2. Homologia de Campos – Literatura e Cinema

*“Essas grandes questões do século, e a preocupação com elas, eu acho que herdei dos grandes escritores brasileiros” [8]*

Nelson Pereira, no seu modo de proceder, estava envolvido de inspirações literárias na sua produção artística, visto a forte influência do contexto cultural e histórico das décadas de 1920, 1930 e 1940. Este período caracteriza-se por uma forte latência cultural e algumas

mudanças estruturais na sociedade e, conseqüentemente, alterações no plano de ideias no corpo social brasileiro. (VELOSO e MADEIRA, 1999). Nelson Pereira estava imerso nesses planos de interdependências civilizatórias, nos quais é possível perceber na sua arte a mobilização desses padrões culturais, sociais, econômicos, geográficos, políticos expressos a partir de seus filmes.

Ainda sob a égide das ideias desse período: surgimento de novas narrativas, de novos discursos, cujos objetos de reflexão eram a nação, os aspectos nacionais, perceber-se-á, a expressão dessas ideias nas esferas econômica, histórica e também artística. Surge, então, entre as décadas de 50 e 60, o anseio por uma expansão de expressão da linguagem, que no cinema culmina com a proposta do Cinema Novo, na década de 1960 (VELOSO; MADEIRA, 1999), em que *Rio, 40 Graus* (1956) será considerado sua expressão pioneira.

Cabe dizer que Nelson Pereira, ainda movido pelas alterações civilizatórias das décadas de 20, 30 e 40, principalmente, no plano cultural, trata de resgatar expressões-chaves sobre as alterações de compreensão da cultura nacional. Alguns documentários produzidos, mais recentemente, pelo cineasta, como: *Casa-grande e senzala* (2000-2001), *Raízes do Brasil: Uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda* (2004), *Português: A língua do Brasil* (2007), *A música segundo Tom Jobim* (2011), tratam, cada um à sua maneira, de uma consciência nacional.

Após as fortes infusões que o movimento modernista trouxe ao plano cultural e intelectual brasileiro, as décadas seguintes - 50, 60 e 70 - trouxeram ao Brasil debates que fomentaram fortes alterações nas artes e na forma de compreensão nacional. O caráter de pesquisa e experimental da arte modernista se infiltra nas produções dos anos 50 e 60 (VELOSO; MADEIRA, 1999). Tais como os cineastas do Cinema Novo, também, influenciados por algumas outras formas de expressão de linguagem [9] experimental da Nouvelle Vague francesa e neorrealismo italiano, como representado nos filmes produzidos nessa nova fase do cinema brasileiro, fortemente caracterizados por um cinema de autor. Alguns filmes de Nelson Pereira como *Rio, 40 Graus* (1956), *Vidas Secas* (1963), *Fome de Amor: Você nunca tomou banho inteiramente nua?* (1967), *Como era gostoso o meu francês* (1972), inserem-se nesse bojo de um cinema de autor, no sentido de se assemelharem a quem o realizou, não necessariamente no que tange a um conteúdo autobiográfico, mas ao estilo, no que se refere, a ter uma marca da personalidade do diretor de cinema na forma do filme.

Os filmes de Nelson Pereira expressam bem as pretensões das ideias que influenciaram o cinema daquela época. O próprio *Rio, 40 Graus* (1956) é a primeira representação dessas novas propostas de linguagem e conteúdo. Segundo Darlene J. Sadlier (2002), este filme é primeiramente a afirmação de uma crença no cinema nacional, de que os filmes brasileiros podem descrever a sociedade no geral, não somente as classes médias e altas.

*Como era gostoso o meu francês* (1972) integra essas ideias e esses trânsitos simbólicos que se entrecruzavam em Nelson Pereira, pois expressa bastante algumas preocupações que permeavam o campo intelectual daquele período. A tentativa de trazer à tona um Brasil mais desvelado e de perscrutar as raízes da cultura brasileira recorrendo ao Brasil Colônia, é uma

forte preocupação modernista. O forte caráter irônico-crítico que o filme carrega e as ideias antropofágicas são de clara inspiração em Oswald de Andrade. Nelson Pereira retoma essa constante antropofágica que foi um marco na cultura brasileira e constrói o filme seguindo a linha irônica e jocosa oswaldiana[10], que pode ser percebida pelo próprio título do filme.

Uma série de críticas da época de lançamento aponta que o filme *Vidas Secas* (1963) foi fundamental em termos de inovar o cinema nacional, principalmente quanto a algumas características técnicas. Esse filme, em termos de forma, é muito didático, muito claro e direto, não carrega um hermetismo e um obscurantismo sobre os personagens ou a história de maneira geral. Esta obra cinematográfica tem um caráter de despojamento formal e que, talvez, tenha conduzido espaço para uma maior sensibilidade e poética no trato com questões tão duras quanto à seca e a fome no interior do Brasil da década 1940. É preciso considerar que o filme *Vidas secas* (1963) figura, não somente a competência técnica desse diretor, como também, a sensibilidade com que o diretor conduziu momentos de alto refinamento emocional no filme. Nelson Pereira contou com o apoio de Ricardo Ramos, filho de Graciliano Ramos, para algumas questões referentes à construção do roteiro e à realização do filme, na adaptação do livro para um roteiro de filme.

Outros longas-metragens, como *Rio, Zona Norte* (1957), *Boca de Ouro* (1963), *Tenda dos Milagres* (1977), *Memórias do Cárcere* (1984), *Jubiabá* (1987), *A terceira margem do rio* (1994), carregam fortes influências, diretas ou indiretas, da literatura nacional. “Depois há toda a literatura dos anos 1930, em que o grande exemplo é o Graciliano Ramos. Então, eu sou muito mais filiado à literatura em conteúdo que ao cinema – cinema italiano” (SANTOS, 2014).

Cabe dizer que, neste período, as expressões do povo são tratadas como cultura popular e não mais como uma autenticidade folclórica que, nos anos de 1960, ligam-se então à expressão de uma arte, de uma cultura engajada e de denúncia social. Todas essas movimentações na cultura brasileira, de certa maneira, aderem à algumas tendências da contracultura mundial. (VELOSO; MADEIRA, 1999).

Cabe perceber então, o transito simbólico que Nelson Pereira estava interpenetrado entre os campos da literatura e do cinema, ao mesmo tempo em que reelaborava sínteses simbólicas entre esses dois campos, através de seus filmes. Esse aparato fílmico se torna um conjunto de linguagem capaz de elaborar altos níveis de integração entre a literatura e o cinema nacional dentro do escopo da cultura popular brasileira.

A homologia de campos - literatura e cinema - foi responsável por reelaborar dimensões imprescindíveis no processo de construção da identidade artística de Nelson Pereira dos Santos, tendo em vista o caráter mimético [11] de seu cinema em relação à literatura brasileira. Toda essa dinamização se movimentava na construção da expressão artística deste cineasta de tal maneira, que esses espaços – literatura e cinema – entretêm-se mutuamente, ao passo que seria um equívoco pensar esses dois campos como discursos simbólicos suspendidos um em relação ao outro nos processos de criação artística deste cineasta.



Para o cineasta Nelson Pereira, essa homologia de campos – literatura e cinema – configurou-se de forma estratégica para sua arte, ao consideramos os diferentes padrões civilizatórios que se interseccionavam naquele momento, e que se fizeram favoráveis ao trânsito simbólico realizado por Nelson Pereira nos anos que se seguiriam, tendo em vista que o cineasta dispôs, ao longo de sua trajetória, em conhecer os tráfegos simbólicos que permeavam os campos da literatura e do cinema e que favoreceram seu processo de subjetivação artística.

Em 2006, Nelson Pereira toma posse da cadeira cujo patrono é Castro Alves na Academia Brasileira de Letras (ABL). Esse fato reforça um reconhecimento desses dois campos – literatura e cinema – com relação às produções artísticas do cineasta, visto sua trajetória e o delineamento de uma subjetividade artística fortemente influenciadas pela homologia desses campos.

Desta forma, é possível afirmar que a trajetória social de Nelson Pereira é fractada, cheia de rupturas e retomadas, como pode ser percebida por sua entrada no Colégio do Estado Presidente Roosevelt, no PCB, sua formação como Oficial da reserva R/2 Arma da Artilharia, a saída do Colégio e a entrada na Faculdade de Direito, sua primeira viagem à Europa, a saída de São Paulo e a imersão no Rio de Janeiro, a censura de seus filmes e produções cinematográficas junto à sua demissão da Universidade de Brasília pelo Regime Militar, a estadia nos Estados Unidos, seu exílio no próprio Brasil na cidade de Parati (RJ), a falta de expressão que passou o Cinema dos anos de 1970, o cinema da Retomada na metade da década de 1990 e, ainda, sua mais recente dedicação ao cinema documentário e a posse na Academia Brasileira de Letras.

Portanto, o que mais importa para a compreensão da construção da identidade artística deste cineasta não é propriamente sua figura como sujeito substancial, mas, sim, as posições ocupadas por ele em determinado momento, nesses diferentes espaços e campos que ele ocupou que, tão logo, foram responsáveis por orientar também as estratégias da expressão do seu *habitus* [12] naqueles instantes.

Metodologicamente, faz-se importante, para este estudo da trajetória social de Nelson Pereira, acessar os processos, localizar as posições, os indícios que este cineasta fornece ao longo de sua trajetória e suas diferentes “redes” delimitadas pelas práticas sociais de cooptação, tais como seu círculo de movimentação e militância política, os nichos de discussões e produções dos intelectuais e artistas da época, viagens, festivais de cinema, ou seja, os diversos recursos objetiváveis que orbitaram/orbitam ao redor dele e que sejam resultado de suas expressões subjetivas.

Como trazido anteriormente, é pertinente analisar neste estudo que as noções de campo – cinema/literatura não podem ser compreendidas sem sua relativa autonomia, por isso é que Nelson Pereira investiu, diferentemente, crenças embasadas em disposições práticas em cada um desses campos, visto que o objeto de estudo da trajetória social de Nelson Pereira são as posições e os espaços de possíveis ocupados dentro dos campos a partir deste *habitus* adquirido pelo próprio cineasta.

### 3. Identidade Artística

*“Minha transação com o cinema é a paixão. O filme é a paixão, aquilo que deve ser feito, é a meta. Eu, quando estou fazendo um filme, só falo nele. A única coisa que eu tenho é paixão”.*

[13]

A tentativa de compreensão da dimensão da identidade[14] artística de Nelson Pereira dos Santos se insere, aqui, junto à problemática do não fosso entre sujeito e objeto que fica manifestada ao longo da trajetória desde cineasta. Então, o argumento pretendido, neste trabalho, vai de encontro com a reflexão do não fosso entre artista e arte como um agente capaz de configurar a identidade artística de Nelson Pereira.

Dessa forma, cabe delimitar melhor os usos da noção de “não fosso” neste trabalho. Essa expressão é tomada como ferramenta conceitual mediada pela noção de envolvimento-alienação em Norbert Elias (1998). Dessa forma, cabe compreender o “não fosso” enquanto um modo que prevaleceu no padrão de envolvimento de Nelson Pereira dos Santos, no sentido deste cineasta lidar com o conhecimento de maneira altamente integrada com sua forma de expressão artística. Ou seja, considera-se que Nelson Pereira soube conhecer os fatos que o afetavam e o inquietavam social, política e afetivamente, ao manter uma forma de distanciamento com alguns fenômenos sociais, no sentido de melhor compreendê-los e então, poder se envolver neles em outro nível. A noção de “não fosso” deve ser lida desta forma, enquanto um envolvimento que estabelece uma valorização e independência do conhecimento cumulativo de Nelson Pereira e de sua expressão artística, portanto, sem que sem que haja um fosso entre ele e sua arte.

Proposta essas localizações, a grande importância da influência da linguagem do cinema neorrealista italiano para o cinema nacional vai de encontro com um momento favorável socialmente no Brasil, que influencia bastante o modo de produzir arte no país e, conseqüentemente, a postura do artista frente às essas alterações simbólicas. *“O neorrealismo é que deu essa lição para todo o mundo, inclusive para o cinema indiano. A ligação com o cinema de fora do Brasil é neste plano técnico de realização como uma herança, que foi fundamental para a libertação do cinema nacional”* (SANTOS,2014). Essa trama social, que atravessava todo aquele período, tinha nos principais cineastas do Cinema Novo, inclusive, Nelson Pereira, como os agentes fundamentais dessa renovação da linguagem no Brasil, pois eles *“aderem às tendências da contracultura mundial e conseguem reordenar e mudar a dicção das linguagens estéticas da época.”* (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 186)

Em entrevista ao pesquisador, Nelson Pereira fala de sua viagem, de dois meses, aos Estados Unidos da América (EUA), na metade da década de 1960, dada por um incentivo do Departamento de Estado dos EUA, quando ainda vigorava a política de incentivo cultural do Presidente John F. Kennedy. Ele passou esse período conhecendo escolas de cinema, sob a influência do contexto da contracultura americana, dos protestos contra o Governo e protestos contra a Guerra do Vietnã.

O que foi trazido a respeito da trajetória social de Nelson Pereira e do que foi apontado pelas análises dos filmes, aponta o forte engajamento com a arte e com as condições sociais, políticas, econômicas e intelectuais que movimentaram o imaginário da época e que, conseqüentemente, causaram alterações na balança identidade nós-eu, de modo mais expresso, nos artistas. Não obstante, Nelson Pereira configurou sua identidade artística dentro do campo intelectual, cultural e artístico que partilhavam diferentes forças frente às condições vigentes naquele período.

O não fosso entre a arte e o artista, entre sujeito e objeto em Nelson Pereira foi fundamental para traçar o perfil de sua subjetivação artística. Essa contingência fenomenológica do próprio artista ser produtor, porta voz e espectador de uma só vez de sua arte, tem forte ligação, no caso de Nelson Pereira dos Santos, com seu engajamento nas mais diversas tramas que se configuravam ao longo de sua trajetória. A questão do engajamento do cineasta, nesta análise, torna-se fator imprescindível para a compreensão do seu não fosso artístico. Sendo assim, em Nelson Pereira, não há esse abismo entre arte e artista que é fruto de uma subjetividade substancial demais; nele a identidade-eu está balanceada à identidade-nós.

Para tanto, deve-se pensar esse caráter do não fosso entre sujeito e objeto, entre arte e artista - no processo da criação artística - como algo que de forma alguma está estacionário, visto as alterações nos padrões sociais e de conhecimento, bem como, os padrões sociais de perigo que se impõem às determinadas épocas (ELIAS, 1998). Por conseguinte, também é interessante pensar que a subjetividade artística de Nelson Pereira figurou de diferentes formas, ao longo de sua vida. Pois esses processos entre os indivíduos e a sociedade configuram-se, ao longo do tempo, com diferentes graus de engajamentos e distanciamentos; facultando, assim, diferentes semânticas às suas obras.

É somente no ato da criação artística e na medida em que se identifica com esse artista primordial do mundo que o gênio sabe algo da eterna essência da arte; pois, nesse estado, é então, por milagre, semelhante à perturbadora figura da fábula, que ele tem a faculdade de voltar seus olhos para dentro e se contemplar a si mesma; ele é agora, de uma só vez, sujeito e objeto, de uma só vez poeta, ator e espectador. (NIETZSCHE, F. 2007, p.52)

Esse trecho lança uma reflexão acerca do acesso ao ato de criação, quando não há um fosso entre o artista/o criador – e a arte/a criação-, ou seja, quando não há um desvio entre esses dois objetos estéticos. Esse argumento, trazido para a compreensão de Nelson Pereira, abarca a dimensão de seu envolvimento com todo o conteúdo expresso em seus filmes e sua paixão ao realizar um filme. Cabe, portanto, localizar que o cineasta sempre esteve muito imerso estrategicamente nas condições de possibilidades que foram estruturantes de sua subjetivação artística, ou seja, sua pulsão como paixão em criar um filme formata-se sob as condições que o envolve e reconfiguram-se em intencionalidades; visto o forte engajamento de utilidade de seus filmes para a sociedade.

Antes de tomarmos a subjetividade artística de Nelson Pereira sob os moldes nietzschianos de análise, cabe pontuar sobre as duas figuras, Apolo e Dionísio, trazidas por Friedrich Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (2007), como elementos para buscar resolver o problema do surgimento da Tragédia Grega. Em Nietzsche, Apolo é entendido como o deus da forma, da perfeição dos limites, onde reside, também, o princípio da individuação[15]. Dionísio é o deus que representa tudo o que não é Apolo, ou seja, é ilimitado, deus da embriagues, da desmedida, da essência, é o Uno Primordial (não há forma nem limite). Assim, para Nietzsche, essas duas pulsões, Apolo e Dionísio, são como forças ontológicas formadoras do mundo. O desequilíbrio dessas forças surge quando uma dessas pulsões ganha mais força de expressão com relação à outra. Dessa forma, o declínio da tragédia é justamente o declínio de Apolo e Dionísio por causa do processo de individuação[16], ou seja, submete-se o dionisíaco ao apolíneo para, depois, emanciparem-se ambos dialeticamente. Nesse sentido, a dinâmica apolíneo-dionisíaca que se compreende o pensamento trágico como a condição de ascensão e, também, como possibilidade de reconciliação e equilíbrio dessas duas pulsões estéticas da natureza.

Ainda com base neste modelo nietzschiano de análise, a fim de compreender a construção da identidade artística em Nelson Pereira dos Santos, é perceptível que há uma maior força ligada à pulsão da forma e ao princípio de individuação na trajetória artística deste cineasta, tendo em vista que sua subjetividade foi constituída a partir da relação entre duas formas artísticas distintas, a literatura e o cinema. Destarte, só é possível dar conta deste estudo de sua trajetória, enquanto diretor de cinema, porque é a partir deste movimento majoritariamente apolíneo que se dá a condição de apresentação do fluxo e dos processos constitutivos de sua subjetividade artística.

Retomando os argumentos e desdobrando-os ainda dentro do modelo nietzschiano de análise, cabe, então, compreender a individuação de Nelson Pereira pela maior expressão de Apolo, visto o desequilíbrio da pulsão apolínea com relação à dionisíaca. Contudo, também há a possibilidade de expressão de Dionísio dentro desta dinâmica dialética de restauração do equilíbrio apolíneo-dionisíaco, pois Nelson Pereira dilui a sua paixão pela literatura e pelos filmes dentro de seu processo de criação artística, ou seja, dilui Dionísio (paixão, engajamento, vontade) nas formas apolíneas (literatura e cinema), caracterizando, então, a retomada do equilíbrio das duas pulsões.

Por fim, cabe fortalecer esse argumento quanto à subjetividade artística deste cineasta, no que se refere ao próprio processo de criação de sua arte que se expressa junto à possibilidade de acesso à essência e ascensão da arte, justificado, neste estudo, pelo forte envolvimento do artista consigo próprio, ou seja, do não distanciamento do criador e sua obra. Visto que Nelson Pereira, na dimensão do engajamento como sua paixão pela arte, lança mão de inúmeras facetas como condição para o não fosso artístico, reitero, ao ser de uma só vez sujeito e objeto,

exercendo as funções de cineasta, roteirista, montador, produtor, diretor, ator, literato, crítico de arte, técnico de filmagens e intelectual.

## Considerações Finais

*“À medida em que faço muitas viagens ao âmago das ideias, acho que ainda sou um ser humano em constante navegação. (...) A minha identidade é uma identidade em andamento”*  
[17]

Nelson Pereira pode ser compreendido como um indivíduo historicista, que tem o passado como guia e também como um indivíduo histórico, que tem uma postura progressista. Este cineasta está transitando nesses tempos, ao passo que lida com um campo já estruturado ele, também, torna-se o agente estruturante do campo capaz de realizar sínteses simbólicas com alto nível de integração.

Por fim, é importante considerar que toda a filmografia de Nelson Pereira dos Santos tece um forte diálogo com a cultura popular nacional, salve algumas proposições, a filmografia deste cineasta pode ser pensada como um *corpus* teórico capaz de refletir sobre o pensamento social brasileiro. Ele se utiliza do fazer cinematográfico como uma ferramenta retórica para expressão do conhecimento. É importante ressaltar que Nelson Pereira não está sozinho sob as condições que forjaram sua trajetória social, pois a socialização, na sua balança de poder, foi agente de um processo de subjetivação. Porquanto, o cineasta e sua obra não são a representação de uma estrutura de personalidade, mas, sim, uma figura pública própria de uma estrutura de personalidade. Por fim, essa figura está arregimentada por uma trama que se envolve com a autorregulação do cineasta, frente à estrutura social e o padrão civilizatório estruturantes. 🌀

## NOTAS

\* Artur Guimarães Dias Pimentel atualmente é estudante de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (PGSOL/UnB). Quando enviou este artigo estava cursando o décimo primeiro período do curso de Ciências Sociais da Universidade de Brasília. Realiza pesquisa na área de sociologia da cultura, sociologia da arte, com interesse em pensamento social no Brasil, movimentos artísticos e construção de subjetividades artísticas. Este trabalho é fruto de uma Pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida sob orientação do Profº Drº Edson Silva de Farias.

[1] Cabe dizer que as autoras se utilizam do conceito de artificação guiadas pela seguinte pergunta: “Quando há artificação?”. Assim, buscam entender o que as pessoas fazem e como fazem, as coisas que utilizam, os locais aonde vão, as pessoas com quem interagem, as coisas que falam e as normas que seguem. Como, por meio desse nexo de ação e discurso, as pessoas fazem ou criam coisas que gradativamente passam a ser definidas como obras de arte. (SHAPIRO & HEINICH, 2013). Tomando esse conceito como ponto de partida, aqui, neste trabalho, buscar-se-á entender esse processo de artificação, também, no âmbito da construção de uma identidade artística, ou seja, como os processos de mudanças e sínteses, tanto práticos quanto simbólicos, foram capazes de forjar uma subjetividade artística, por assim dizer, foram capazes de promover processos de artificação de uma individualidade.

[2] Segundo Norbert Elias (1994a), a formação dos seres humanos perpassa por diferentes processos interdependentes de aprendizado, sejam eles sociais ou biológicos. Esses processos de

natureza e cultura estão interligados, onde o próprio o conhecimento também está interligado a esses processos a partir do caráter de comunicação e pensamento, permitindo, assim, que o conhecimento possa ser transmitido entre gerações. Baseado nessas interdependências, consideramos importante entender as condições sociais e naturais destes processos no âmbito da formação civilizacional de Nelson Pereira dos Santos.

[3] Jornal Público. Domingo, 24 de março de 2007 – Milenio. Entrevista – Festival Internacional de Cine en Guadalajara. Pág. 37 – Material consultado nos Arquivos da Hemeroteca (16.7.5) da Academia Brasileira de Letras.

[4] Nelson Pereira dos Santos é Bacharel em Ciências Sociais e Jurídicas pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (FDUSP).

[5] FARIAS, E. XIV Simpósio Internacional Processos Civilizadores: Civilidade, Fronteiras e Diversidade.

[6] Segundo Elias, conhecimento deve ser compreendido enquanto uma representação simbólica de objetos de comunicação. (ELIAS, 1994a, p. 136)

[7] Op. Cit. Nota 6.

[8] Diretores Brasileiros, Nelson Pereira dos Santos – Uma cinebiografia do Brasil. Rio 40, graus – 50 anos.(2005, p. 38)

[9] Cabe frisar que a influência em Nelson Pereira dos Santos dessas correntes de reputação internacional – Nouvelle Vague Francesa e Neorrealismo Italiano - está na expressão da linguagem e não, propriamente, no conteúdo.

[10] Oswald de Andrade, em o Manifesto Antropofágico, lança mão de uma ironia e um caráter jocoso para expressar determinadas ideias, como quando menciona o ato da Independência do Brasil, que ocorreu em 7 de setembro de 1822 e protagonizada por Dom Pedro I, o primeiro Imperador do Brasil.

[11] À luz do pensamento de Luiz Costa Lima (1995), esse caráter mimético do cinema de Nelson Pereira não deve ser compreendido enquanto uma mera cópia da literatura, mas deve ser compreendido enquanto formações/figuração/processo que compõe seu processo criação artística.

[12] Habitus são sistemas de disposições duráveis e transponíveis, princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los. (BOURDIEU, 2009, p. 87)

[13] Diretores Brasileiros, Nelson Pereira dos Santos – Uma cinebiografia do Brasil. Rio 40, graus – 50 anos. (2005)

[14] Os termos: “identidade artística” e “subjetividade artística” são compreendidos como termos semelhantes neste trabalho e que estão ligados à noção de “individualização” apresentada por Nietzsche (2007), em um momento específico do texto, a fim de respeitar o termo usado pelo filósofo.

[15] “Apolo, porém, mais uma vez se nos apresenta como o endeusamento do principium individuationis, no qual se realiza, e somente nele, o alvo eternamente visado pelo Uno-primordial, sua libertação através da aparência: ele nos mostra, com gestos sublimes, quão necessário é o inteiro mundo do tormento, a fim de que, por seu intermédio, seja o individual forçado a engendrar a visão redentora e então, submerso em sua contemplação, remanesça tranquilamente sentado em sua canoa balançante, em meio ao mar.” (NIETZSCHE, 2007, p. 35).

[16] Neste processo se insere a figura do artista, aquele que se individualizou e a sua arte é aquela que desvela a noção de imutabilidade.

[17] Diretores Brasileiros, Nelson Pereira dos Santos – Uma cinebiografia do Brasil. Rio 40, graus – 50 anos (2005, p. 36).

## REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **Senso Prático**. Editora: Vozes, 2009.
- \_\_\_\_\_. **As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo : Companhia das Letras, 1996. p. 11 – 56.
- \_\_\_\_\_. **Esboço de auto-análise**. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SADLIER, Darlene J. **Nelson Pereira dos Santos**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- FARIAS, Edson. **Horizontes de uma Sociologia das Expressões a partir de Norbert Elias**. Comunicação à mesa redonda “Teorias, Símbolos e expressões em Sociologia do Conhecimento.” XIV Simpósio Internacional Processos Civilizadores: Civilidade, Fonteyras e Diversidade. CAPES, 2012.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**, volume I. Editora Zahar, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Envolvimento e Alienação**. (“Introdução” e Parte III). Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Teoria Simbólica**. Oeiras: Celta, 1994a.
- \_\_\_\_\_. **A Sociedade dos Indivíduos**. (Parte III) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994b.
- \_\_\_\_\_. **Mozart – Sociologia de um Gênio**. Editora Zahar, 1994.
- HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. SP: Edusc, 2008.
- LEÃO, B. Andréa & FARIAS, Edson. **Dossiê: Reinventar Norbert Elias**. In: Sociedade e Estado - Número 3. Setembro/Dezembro de 2012. Quadrimestral. ISSN 0102 – 6992
- LIMA, Luiz Costa. **Vida e Mimesis**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. SP: Escala, 2007.
- SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos. O sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SANTOS, N. P. **Nelson Pereira dos Santos: Entrevista** [abr. 2014]. Entrevistador: Autor deste trabalho. 3 horas de conteúdo sonoro. Entrevista concedida para esta pesquisa. Disponível no acervo pessoal do autor.
- SHAPIRO, Roberta & HEINICH, Nathalie. **O que é Artistificação?** Revista Sociedade e Estado. Volume 28 – Número 1. Janeiro/Abril de 2013.
- VELOSO, Mariza & MADEIRA, Angélica. **Leituras Brasileiras – Itinerários no Pensamento Social e na Literatura**. 2ª Edição. SP: Paz e Terra, 1999.

Recebido em 30/04/2015  
Aceito em 16/06/2016