



## **Cinema de velhos: Manoel de Oliveira, Rodolfo Nanni, e Suzana Amaral.<sup>1</sup>**

Paulo B. C. SCHETTINO<sup>2</sup>  
UNISO - Universidade de Sorocaba, São Paulo, SP

### **Resumo**

O objetivo desta comunicação é discutir o Cinema realizado por velhos cineastas através das relações possíveis entre a vida e a obra do cineasta português Manoel de Oliveira e os brasileiros Rodolfo Nanni e Suzana Amaral. Três cineastas ainda em ação, que encontraram na atividade cinematográfica continuada a sua razão de ser e de vida, visível em suas obras. Procuramos destacar as diferenças culturais observáveis entre o fazer cinematográfico brasileiro e português.

### **Palavras-chave**

Cinema; Longevidade; Lucidez; Culturas.

Quando o velho se propõe a contar a sua vida, ele é o narrador que, no entender da pensadora brasileira Eclea Bosi, torna-se um mestre do ofício que conhece o seu mister e que tem, portanto, o dom de seu conselho e a ele já foi dado o tempo necessário para abranger toda uma vida. É inegável, segundo Eclea, que as pessoas que conseguem escutá-lo, acabam percebendo ao seu redor aquela aura especial que a autora chama de uma atmosfera sagrada que circunda o narrador.

As três pessoas que aqui transformamos em personagens tiveram e continuam a ter no Cinema, e na arte de sua realização, os motivos norteadores de suas vidas. Não bastava somente gostar de cinema, como muitos de nós espectadores gostamos. Houve, em um

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Mídia, Cultura e Tecnologias Digitais na América Latina e do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professor e pesquisador do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da UNISO-Universidade de Sorocaba, email: [paulo.schettino@gmail.com](mailto:paulo.schettino@gmail.com).



determinado momento de suas vidas, e que ainda perdura ao longo do tempo, um impulso de mudar de lado, indo por detrás das câmeras, e desnudar-se, no intento de expor aos outros o que tinham para contar. Dar vazão à necessidade de dizer e mostrar através de um meio de comunicação que lhes propiciaria a chance de explorar o verbo e a máscara. E, fatalmente seria o Cinema, investido de sua característica de meio audiovisual de comunicação. Entre os três fotografados existem algumas diferenças substanciais principalmente no que tange à continuidade de realizações. Enquanto Manoel de Oliveira apresenta uma filmografia estendida desde o seu primeiro filme realizado em 1931, aos 23 anos de idade, os brasileiros Rodolfo Nanni e Suzana Amaral parecem vítimas da realidade do cinema brasileiro que tem a descontinuidade como característica principal observável ao longo de toda a sua existência.

O cinema entendido como uma série cultural brasileira apresenta, ao longo de toda a sua história, períodos de tempo de visíveis bolsões de estagnação alternados, por outro lado, com verdadeiros surtos de produção. Estes surtos coincidem com a exploração serializada de temas que se repetem nos diversos filmes produzidos naquele período. Assim foi com a comédia musical carioca, produzida no Rio de Janeiro enquanto a cidade era a capital federal do país. Um período fecundo que cobre aproximadamente dez anos – final da década de 40 e início dos anos cinquenta – com estreita relação do cinema com o rádio e seus compositores da MPB-Música Popular Brasileira e, principalmente os seus cantores, verdadeiros ídolos de multidões.

E disso tudo, o cinema brasileiro soube explorar o filão que se apresentava a partir da necessidade da indústria fonográfica divulgar seus produtos, mais ainda nos períodos pré-carnavalescos. Quando entra em declínio, no entorno de 1954 – ano emblemático pela turbulência política que então assolava o país com direito, até mesmo, a suicídio de presidente da República, já se esboçava um novo surto que preparava a década de 60. Politizado e reconhecido e avalizado pelos festivais internacionais de cinema, eis que surge no Brasil um movimento, denominado Cinema Novo, que deixaria para a posteridade incontestáveis obras cinematográficas do quilate de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Eivado de brasilidade, o período que antecipa o Cinema Novo, inda que se registra a falência dos estúdios cinematográficos brasileiros, produziu filmes isolados, frutos de teimosia de seus realizadores. O filme *O Saci*, de nosso Rodolfo Nanni, é característico do momento



vivido pelo cinema brasileiro e, principalmente, pelo seu modo de produção: um grupo de abnegados e sonhadores em volta de um diretor e seu projeto. Muitos projetos foram abandonados a meio caminho. É possível que o cinema brasileiro seja o recordista mundial de filmes inacabados, perdendo apenas, talvez, para o cineasta Orson Welles.

A curva de vida, senoidal, do cinema brasileiro, registraria ainda, pelo menos dois surtos importantes na década de 70: a exploração do cinema “pornô” e o cinema “patriótico”. Se a primeira forma nasce da exploração privada, com o beneplácito dos governos da ditadura militar, a segunda foi abertamente por eles tutelada.

Em meados da década de 80, após o declínio das formas anteriores, surge um cinema brasileiro multifacetado, com obras tateando e buscando retornar o diálogo com o público – perdido para a televisão. Nessa pluralidade de discursos é que *A Hora da Estrela*, de nossa Suzana Amaral, adaptando Clarice Lispector, impõe-se no Brasil e no mundo por vários aspectos, e dentre eles, sem nenhuma dúvida, a singeleza e simplicidade.

### **Encontro com Manoel de Oliveira**

Em dezembro de 2005, em viagem um tanto oficial ao Brasil, o diretor português apresentou-se aos alunos e professores do curso de Cinema da Faculdade de Comunicação da FAAP-Fundação Armando Álvares Penteado, na capital de São Paulo. Na ocasião, proferiu extensa palestra sobre as Artes, de modo geral e, principalmente, Cinema. Suas palavras sabiam ao gosto de quem provara o fruto do cinema dos primeiros tempos, pois lá estivera e, assim, não dizia por ter lido ou ouvir dizer. Como já relembramos as palavras de Eclea Bosi, constatamos a platéia tomada pelo maravilhoso ante a imperceptível aura a emanar de Oliveira.

Era principalmente nos jovens, tão buliçosos e irrequietos, costumeiramente, que se podia observar a espontânea reverência de estar possuindo um momento único: confrontar-se com a própria história viva do Cinema. E o mestre foi generoso! Viajava entre as teorias da arte e do cinema entrelaçadas com sua própria vida. Pródigo, não se preocupou com o tempo e manteve a atenção da platéia presa pelo fascínio de suas palavras a discorrer sobre o tempo de sua juventude e a eclosão dos variados “ismos”



que pululam nas disciplinas ora estudadas. Modernismos e surrealismos, em sua eclosão nos anos loucos – décadas de 20 e 30, lembrados por testemunha daqueles tempos. Generoso também foi ao atender as perguntas quando após sua fala deu-se início ao debate com os presentes.

Para nós, que pesquisamos as relações possíveis entre as Literaturas e o Cinema, foi a oportunidade ímpar de escutar Manuel de Oliveira dissecando as intertextualidades possíveis entre os dois meios de comunicação. Instado por nós, cunhou algo que poderíamos chamar de “específico literário” – imagens formadas por palavras e intraduzíveis para um meio que se expressa por imagens fotográficas, tal como o cinema. E apontou a existência desse algo, talvez a literalidade das Teorias Literárias - presente nas obras de um Camilo Castelo Branco e de Eça de Queirós.

As discussões serviram para aclarar a problemática enfrentada pelos cineastas brasileiros ao intentarem transformar em filmes, principalmente, as obras da tríplice coroa d’ouro da literatura brasileira, a saber: Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Indagamos sobre a mudança de atitude do escritor José Saramago que antes preconizava a separação dos meios, e por diversas vezes disse à imprensa que jamais venderia um texto seu para o Cinema. E, no entanto, seu *O evangelho segundo Jesus* fora adaptado para o teatro brasileiro, inclusive com récitas em Portugal, e o cineasta brasileiro Fernando Meirelles cuidava dos preparativos para a adaptação para o cinema de *Ensaio sobre a cegueira*. A nossa intervenção foi generosamente aproveitada por Oliveira para, de novo, discorrer sobre as aproximações e distanciamentos entre os dois meios e sua experiência pessoal na questão das adaptações de obras literárias para o cinema. Entre as coisas ditas afirmou que não tinha nenhum interesse na adaptação dos textos literários de Saramago cujo motivo residia, principalmente, nas diferenças de suas leituras de mundo.

Dois dias depois a imprensa paulista divulgou foto do cineasta e do escritor José Saramago ladeando o embaixador de Portugal, em recepção oficial no consulado português de São Paulo.

**Retorno à A Hora da Estrela e à Clarice Lispector.**



Estranhos caminhos percorridos por um texto no interior do leitor. Para que fosse possível o depoimento que se segue soía que o tempo decorresse, lenta e inexoravelmente, em seu fluir natural e preciso. A primeira vez que tivemos contato com *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector foi justo em seu primeiro momento, o do lançamento do livro. Livro? Mas, se é ela mesma, a autora, que adverte não se tratar verdadeiramente de um livro! Chama o seu escrito de “coisa”, além de confessá-lo como um texto inacabado, feito às pressas. Qual seria essa outra coisa, premente, que impediria o burilar das palavras na construção das frases ocultadoras do discurso?

No escrito acima, também com pressa, já se arrolam duas perguntas. Se não se trata de um livro, então, o que seria? E, o discurso pretendido? Qual seria?

Há no livro, logo nas primeiras páginas, uma referência temporal relativo a *dois anos e meio*, a soar fechamento de passagem como uma virada de página. Se viver, ou filosofar, é sinônimo de busca, então a da autora está a terminar desde que diz, claramente: *venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da eminência de. De quê?*

E, Clarice se volta, pascalina, às estrelas Não àquelas do mestre, quedo ante ao seu silêncio eterno nos espaços infinitos a guardarem ciosamente os segredos ocultos e impenetráveis de seu criador. Mas, às de Hollywood, pois a que virá – afirma - será *uma história em technicolor* ! São outras as estrelas a povoarem, não mais lácteos e sim dourados caminhos do céu do imaginário das pessoas. Inclusive aquele dela, e o nosso! Os Dióscuros da mitologia grega já antecipavam a metamorfose de seres humanos em estrelas, a substituir a morte por um “encantamento”, como queria Guimarães Rosa. O encantamento produzido pelas estrelas nos homens, ao longo de toda a História, fez com que eles as dotassem de uma carga simbólica mítica transformando-as na mais perfeita representação do eterno em sua ânsia humana de imortalidade. Há Marilyn, em excesso, em nosso documentário? A culpa se existe é de Clarice ao propor vencer a Morte transfigurando-a no instante exato de metamorfose do ser humano em estrelas e escolhendo a atriz Marilyn Monroe para figurativizar todas as pessoas que “encantadas” continuarão a brilhar transformadas em Luz.



O desenho da lápide invisível que circunda os múltiplos títulos que a autora sugere para o seu “livro” acaba por transformá-lo em um seu enigmático testamento.

E, a estreante Suzana Amaral ousou penetrar no universo literário de Clarice mesmo sabendo das dificuldades e armadilhas de transpor para imagens fotográficas a matéria vertente de uma anti-narrativa interiorizada da escritora.

Saiu-se bem como atesta a acolhida que público e crítica especializada dispensaram à sua versão de A Hora da Estrela. Enquanto trabalhávamos, como técnico, em seu filme, deu-nos uma importante entrevista sem que soubéssemos da carreira que o filme faria, e seus inúmeros prêmios recebidos. Ao ser indagada sobre quem seria e a que viria, brindou-nos com a resposta que se segue e que se tornaria matéria de estudo de pesquisadores de cinema.

*Dizer quem é Suzana Amaral é meio difícil. Meu encontro com o Cinema começou ainda criança. Escrever para artistas pedindo fotografias autografadas. Coletar revistas de cinema como Cinemin. Recortar revistas e jornais. Ver muitos filmes e suspirar, como qualquer adolescente, pelos astros e estrelas.*

*A minha parte como mulher – casei-me, criei filhos.*

*Agora, meu tempo.*

*Descobrir quem é Suzana Amaral; seu campo de ação e idéias – o Cinema. O Cinema acariciado como um outro filho.*

*Na primeira fase você é pego pelo star system. Depois, lendo e procurando entender Cinema, sai-se para uma crítica maior.*

*Descobrir o cinema europeu, o brasileiro...*

*Uma coisa que eu acho é que estando, como estamos, num país subdesenvolvido, o Cinema tem uma contribuição a dar para o conhecimento de nossa realidade. Não se pode fazer um cinema descartável.*

*Espero que o meu filme cumpra a sua finalidade. Ele tem um benefício a dar às pessoas. Fico realizada em pensar que ele irá continuar na cabeça das pessoas. Meu ponto de vista é que as*



*As pessoas devem sair do Cinema com alguma coisa na cabeça. O filme não pode acabar ali, com a palavra fim, de repente.*

*Que você saia do cinema e que reconheça à sua volta as Macabéias, os Olímpicos.*

*Que o filme não morra na porta do cinema. Quando isto acontece, acho que é a realização definitiva.*

*Esses personagens que se vê na tela, eles estão nas ruas. No filme não existe uma história heróica, de grandes feitos.*

*A Clarice e eu tiramos do anonimato pessoas de carne e osso. Se o filme ajuda você a enxergá-los, ele já cumpriu o seu intento.*

SUZANA AMARAL

Diretora do filme *A Hora da Estrela*

Revista CINEMIN

Nº. 22 – 5ª série

Março/abril 1986

### **Retornos e “O Retorno”.**

Como já tivemos a oportunidade de dizer, estávamos em meados da década de 80 quando da realização de *A Hora da Estrela*, e Suzana Amaral só voltaria a filmar longa-metragem, o seu segundo, quinze anos depois, já em outro milênio. E, retorna às fontes literárias adaptando do escritor mineiro, Autran Dourado, o seu livro *Uma vida em segredo*. Curiosamente, são inúmeras as semelhanças existentes já nos originais entre os textos de Lispector e Dourado. Também aqui o narrador literário nos leva para o interior da alma humana feminina. As personagens variam apenas na sua maior capacidade de agir. Macabéa, criatura de Clarice encontra-se apenas alguns passos acima da condição de sub-humanidade. Na única vez que age, assim mesmo instada por sua esperta colega, ela se entrega às ilusões dos presságios de uma cartomante, e morre. A Biela, de Autran Dourado, assim como Macabéa, assiste a vida ao seu redor apenas na condição de espectadora. Porém, possui, o que a outra não tinha: a capacidade de monologizar a partir de suas observações do mundo. E, toda a sua humanidade reprimida entrega a um cão vadio, solitário e carente como ela. Pensou-se



que Suzana temera arriscar evitando percorrer outros caminhos, ou na pior das hipóteses, garantir-se ao repetir uma fórmula que dera certo. Independente do exposto, o certo é que *Uma vida em segredo*, agora de Suzana Amaral, constitui-se em uma obra fílmica importante, e o principal: personagem denso muito bem delineado e dirigido em um filme de grande rigor de realização. Em 2002, o seu filme recebe inúmeros prêmios a atestar o profundo conhecimento da carpintaria do Cinema que a cineasta possui. Por esses dias, encontra-se às voltas com as costumeiras e já conhecidas dificuldades financeiras de terminar seu terceiro longa: *Hotel Atlântico*, baseado na novela do escritor gaúcho João Gilberto Noll. Novamente mostra suas preferências pelo processo de adaptação fílmica de textos literários.

As “costumeiras e já conhecidas dificuldades financeiras” a que aludimos acima que acometem o realizador brasileiro quando resolve produzir seu filme, muito provavelmente tem raízes em um certo despreparo comercial. Afinal, o cinema norte-americano nunca escondeu as suas origens mercantis. É sabido que muito antes de se formar entidades próprias a regularem a comunicação nos EUA, esta era conduzida e monitorada pela Câmara de Comércio. O Rádio e o Cinema, nos anos vinte do século passado, e a televisão, que se consolida logo no período imediato à segunda guerra mundial, tiveram seus inícios sobre a égide do lucro sobre seus produtos que afirmariam a possibilidade de se vender bens simbólicos, portanto intangíveis, prática que iria inaugurar o que a Escola de Frankfurt chamaria de Indústria Cultural. Não apenas bens concretos e materiais, tais como batatas e cebolas e sapatos e bolos, mas também sonhos, ilusões, utopias, ideologias, que terminam por configurar as culturas dos grupos sociais.

Custou, e tem custado muito, ao resto do mundo, aprender que, se por um lado tudo pode ser *business*, por outro, que todo *business is business*. Nada existiria fora do mercado. Sem o aparato que envolve o filme como um produto acima de tudo comercial, a sua realização seria, como tem sido nos países periféricos como o Brasil, uma aventura quase romântica.

O primeiro filme de Nanni – *O Saci* – foi realizado desta forma. O registro de sua realização assinala o ano de 1953, porém a sua estréia nacional somente se deu em 1954, durante o evento I Festival Internacional de Cinema, parte das comemorações





oficiais do IV Centenário da Fundação de São Paulo. Na realidade tratava-se de um filme *off Broadway* tupiniquim, à margem dos Estúdios da Vera Cruz, empresa paulista com veleidades de competir no universo do cinema internacional. De efêmera vida, no entanto, em sua curta existência, não mais de cinco anos, produziu obras que o tempo valorizou. Não deu outra: o seu maior sucesso de público e crítica, tanto nacional quanto internacional – *O Cangaceiro*, de Lima Barreto - , rendeu resultados financeiros apenas à Columbia Pictures, detentora dos direitos de distribuição do filme. O diretor morreu na miséria e a produtora entrou em processo de falência, acabando por fechar as portas e remeter o Cinema Brasileiro para mais um período de dormência. Desta, seria libertado, aos poucos, justo pelo grupo que se forma em torno da produção e realização de *O Saci*. Dali, germinariam as sementes do pré-cinema novo brasileiro a partir do aprendizado em fazer cinema sem as menores condições a emular o Neo-Realismo italiano, principalmente, Alex Vianny e Nelson Pereira dos Santos. Talvez por pudor ou pudicícia ou pundonor muitos não assumem que houve falta de dinheiro a gerar as dificuldades enfrentadas na realização dos filmes. Tratamos disso e desse período em um ensaio publicado na revista *Universidade e Sociedade* da ANDES-Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior ( ano VIII, nº 16, junho de 1998) sob o título irônico *Xi..., acabou o dinheiro!!!*. Com o teor, por diversas razões, algumas vezes contestado por seus atores quando chamados a relembrar e testemunhar o período histórico abordado. No entanto, são palavras do próprio Nanni:

*O Saci* foi uma produção independente, feito na época que a Vera Cruz estava em pleno vapor. *O Cangaceiro* foi filmado na mesma ocasião. Apesar de todo o empirismo, de todas as dificuldades, sobretudo de dinheiro, tudo isso foi suplantado pela incrível dedicação, criatividade, e talento de uma turminha que nunca havia filmado e onde eu destaco o Nelson, a Thereza e Ruy Santos, o único experiente entre nós.”

.....  
.....  
O filme ficou pronto, a duras penas, e teve um lançamento no Festival Internacional do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954.(Nanni, 2008)

Rodolfo Nanni somente em 2008 lança o seu terceiro longa-metragem *O Retorno* ao retomar o tema e as imagens originais de seu documentário *O Drama das Secas*, realizado em 1959. Não seria fora de propósito considerar seu terceiro longa-metragem realizado na esteira de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, muito



embora não seja algo que diminua o “seu” retorno. É justo isso que aqui nos interessa: se *O Drama das Secas* fora obra de juventude, Nanni refaz seu percurso contando agora o que viu com as armas da maturidade.

Antes, na década de 70, realizara o seu segundo e mais ambicioso longa *Cordélia*, *Cordélia* (1971), uma adaptação para o cinema de um texto teatral que fizera sucesso nos palcos brasileiros.

Como vimos, a produtividade de Manoel de Oliveira se contrasta enormemente com a dos seus parceiros brasileiros. São equações diferentes e com diferentes variáveis e incógnitas. Se isto os separa, os une a capacidade de ainda persistirem a fazer cinema. O cinema como uma entidade sem a qual nenhum deles consegue viver e a lhes fornecer a energia para continuarem a fazer o que sabem fazer: Cinema, independente da idade que cremos ser a sua qualidade principal.



## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Washington. **Macabéa vai ao cinema**: a hora da estrela e sua travessia da linguagem literária para a cinematográfica. Brasília: Casa das Musas, 2008.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra** – Cinema e Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: ROCCO, 2007.

BARBOSA, Neusa. **Rodolfo Nanni: um realizador persistente**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

GOMES, André Luís. **Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

MORAIS, Osvando J. **Grande Sertão: Veredas – O Romance Transformado**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.

\_\_\_\_\_. **Uma Releitura, Divagações** - *Clarice Lispector / “A Hora da Estrela”*. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América (EBAL) Ltda, *Revista CINEMIN* N.º. 22 – 5ª série Março/abril 1986.

SCHETTINO, Paulo B.C. **Diálogos sobre a Tecnologia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Novo Cinema Brasileiro**. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-Escola de Comunicações e Artes/USP-Universidade de São Paulo, 2002