

Entrevista com a cineasta Suzana Amaral, ocorrida na sua Produtora de Filmes em São Paulo.

Por Alex Beigui

Alex Beigui: Nós estamos aqui com a diretora de cinema Suzana Amaral e ela vai nos falar sobre o seu processo criativo. Suzana, eu queria primeiro que você me falasse um pouco sobre a sua preferência por textos literários. Porquê você prefere trabalhar com textos narrativos?

Suzana Amaral: Depois você vai corrigir, você não vai escrever isso assim, vai?

A. B.: Não. Depois eu te mando uma cópia antes de tudo.

S. A.: Não. Você mesmo faz as correções de tudo., eu prefiro. (risos). É o seguinte porque quando você escreve um roteiro original, você perde muito tempo, entendeu? Porque até... você vai numa tentativa e erro, tentativa e erro... e vai... até ficar bom. E eu cansei de fazer isso e jogar fora, nunca estou satisfeita. E você precisa terminar a idéia completa, para depois analisar se vale à pena ou não. Como eu sou muito perfeccionista, eu gosto de ter certeza de que eu não vou perder o meu tempo. Eu sou objetiva, não gosto de perder tempo. Eu prefiro ler várias histórias e ver em qual delas eu me encontro, em qual dessas histórias eu posso me colocar. Se a história é boa, se a história não é. Então, é mais por uma questão bem objetiva de economia de tempo e de eu ir na certeza de que eu estou fazendo uma opção que a longo prazo ela vai ser bem sucedida e que eu não vou desistir na metade. Ali, na obra, eu já tenho o começo, o meio e o fim.

A. B.: Agora dentro disso porquê Clarice Lispector?

S. A.: Clarice porque foi. Porque Clarice, porque João, porque Pedro, qualquer outro. É a mesma coisa de você perguntar porque você arranhou aquela namorada. Porquê? Sei lá, porque sim. É mais porque sim. (risos). Por exemplo, eu já adaptei muitos outros. Eu

já adaptei o *Mar Morto*, que não deu certo e que não tem nada a ver com a Clarice. Você está falando com base naquilo que virou filme, mas com base nas minhas opções e do que eu já roteizei, eu já fiz cinco roteiros. Eu já roteizei: o *Mar Morto* do Jorge Amado, *O Caso Morel* de Rubens Fonseca, a Clarice, o Autran Dourado e João Gilberto Noll. Quer dizer são autores completamente diferentes.

A. B.: Dentro da tua opção por textos literários, você explora mais as imagens ou você estabelece um pacto em relação ao que te toca?

S. A.: É mais o que me toca. A partir daí faço o resto.

A. B.: Eu ouvi você falar sobre a sua preferência pelo cinema minimalista. Como você lida com esse tipo de cinema.

S. A.: É porque eu sou minimalista por princípio. Você olha para mim, você logo vê que eu sou minimalista, você entra na minha casa, você logo olha que eu sou minimalista. Eu sou muito minimalista. Eu gosto das coisas bem detalhadas, para mim o menos é mais. É nesse sentido que eu fujo sempre: menos música, menos cenografia, menos texto. Depende da história, do texto. Aí já é uma questão de que as imagens e as coisas têm que servir à história. Então aí já depende da história: planos fechados, planos abertos. Depende de cada seqüência.

A. B.: Agora na qualidade de ator, eu gostaria de saber como é o teu trabalho com os atores. Como você dirigiu a Marcela Cartaxo em *A Hora da Estrela*?

S. A.: Com os atores até eu ter dirigido a Marcela Cartaxo foi uma coisa. Eu fiz o Actor's Studio como atriz mesmo. Então eu aprendi uma forma bem "actor's studio" e eu trabalhei a Marcela nesse sentido também. Mas, depois conforme eu fui conhecendo mais, e lendo, e podendo estudar, eu fui percebendo que esse não era o caminho. Então tiveram outras pessoas que eu comecei a ler e que me influenciaram o Xavier Ismail.

Não sei se você já ouviu falar.¹ Aí então eu me interessei mais e comecei a ler e a pesquisar e a trabalhar os meus atores com base nesses novos princípios, ou seja: nenhuma intelectualização psicológica, nenhuma memória afetiva. Tudo aquilo que eram e ainda são de certa forma os princípios do Actor's Studio. E como a dialética do desenvolvimento, a dialética é uma coisa muito importante, eu me contradisse. E graças a Deus que eu me contradisse. Porque eu acho importante você está sempre mudando, sempre descobrindo coisas novas e hoje eu trabalho no sentido da “interpretação negativa”. Eu não quero jogar com nada de conflitos, pensamentos, com essa coisa psicológica. Não. É o aqui e agora, aqui e agora. É o que você está fazendo. Tem que comer, então come. Então como é que esse personagem vai comer? Como se come. Oras! Coma. Porque quem faz o filme é o ator, claro. Mas quanto menos um ator faz pelo seu filme melhor para o seu filme; o ator que quer fazer muito pelo seu filme estraga o filme. É, nesse sentido, que também sou minimalista: quanto menos o ator fizer, quanto menos o ator pensar, quanto menos o ator se emocionar, melhor para o seu filme. O ator tem que fazer aquilo que tem que ser feito, o resto deixa que eu faça. O filme, a *mise en scène*, a montagem, a luz, o resto eu faço. O ator tem que entender a personagem e trabalhar.

A. B.: A sua opção estética sempre foi pela linguagem cinematográfica? Você tem outra formação?

S. A.: Eu fiz Letras até a metade do curso. Fiz o Actor's Studio porque era Actor for Film. Eu escolhi essa opção lá. Mas, eu não sou de teatro.

A. B.: Você falou que o ator tem que ter um tempo para você, diferente do tempo da maioria dos atores. Como você explica isso? O tempo, isso que, por exemplo, está muito presente e relacionado com Macabéia em “A Hora da Estrela”.

¹ Xavier Ismail escreveu alguns artigos sobre cinema, alguns deles traduzidos para o português: “Transgressores de Todas as Regras”, “Do Golpe Militar à Abertura: a resposta do cinema de ator” e o ainda não traduzido “Mamoires of Prison”, todos publicados em 1985.

S. A.: É isso aí. É o tempo. Eu trabalhei com a Marcela de uma forma diferente, mas se eu tivesse que fazer hoje, mesmo seguindo uma outra orientação, seguindo atrás do Ismail, eu acho que não seria muito diferente. Foi mais uma coisa de trabalhar a cabeça dela, isso não precisava. Era só ela fazer o que tinha que fazer: - vai lá no espelho e se penteia; vai lá e penteia. Não tem que pensar nada. Agora eu precisava vestir ela do jeito que ela está no filme, a câmera está naquele lugar, a velocidade dos movimentos. O ator tem que ser lento, o ator tem que prestar atenção. Porque no momento que você presta atenção ao momento presente, que você está ligado ao aqui e agora, você faz as coisas com mais profundidade e isso se reflete nas suas atitudes, na forma de falar, na forma de representar. Tudo cria um outro tempo, um outro ritmo. Não é uma coisa forçada: “vai devagar” não é ir devagar. “Você vai para janela”, você vai para janela, mas você tem que saber que você está indo para a janela. Você tem que está concentrado no ir à janela. Não é “vai para janela”, desse jeito foi muito depressa, vai devagar... não é nada disso. Isso é de fora para dentro, não. Tem que ser de dentro para fora. Mas não é um “dentro para fora” psicológico, construção de personagem, essas coisas, não. Eu vou para a janela, mas eu vou prestando atenção em cada passo, um depois do outro. Eu estou simplesmente prestando atenção no que eu estou fazendo. E eu sinto quando o ator tem a possibilidade do aqui e agora. Então aí é que minha intuição entra. Não é bem intuição, eu falo “intuição” para generalizar, para eu não ter que explicar tudo isso. Mas eu sinto quando o ator tem essa possibilidade de fazer as coisas prestando atenção no que está fazendo. Tem que ser Zen, se o cara for Zen ele pode ser um ótimo ator para o meu filme. Um ator Zen que sabe fazer “Za-Zen”. Não estou falando da minha afinidade com o budismo, mas o budismo é isso aí. È o aqui e agora. Você está aqui; você está aqui. É para comer; é para comer. Quando você come; você come; quando você estuda; você estuda.

A. B.: Você mistura fatos, foi o que você disse naquela comunicação que estávamos na USP, você falou que alguns fatos que você ler, tem a ver muito com a sua vida. Você mistura-os?

S. A.: Pode ser. Às vezes sim. Acontece porque no momento em que eu leio alguma coisa e eu me empatico, em um momento ou outro da personagem, pode ser que eu traga alguma coisa da minha vida, que seja “um igual”, uma equivalência. Então, fica mais fácil, mas não que eu vá procurar.

A. B.: Eu li o livro *Hotel Atlântico* do Noll que você pretende adaptar para o cinema e eu percebi que tem um caminho nômade do personagem.

C. S.: É um caminho nômade, pré-ambulário. Trata-se de um personagem que para ele o aqui e agora é total e absoluto. Ele não está nem ligado no passado e nem ligado no futuro. Nesse sentido, eu acho que ele é um personagem muito atual porque o homem de hoje não está nem aí para o passado dele, para o passado da família, o que ele foi. Mas não é só ele, são o passado e a história dele. E também não está aí para o futuro porque o mundo hoje é tão complicado, que se você consegue sobreviver no momento presente, você dar graças a Deus. O futuro a Deus dará. Você não está ligado nisso. Antigamente não, as pessoas tinham um passado e trabalhavam o futuro, pensavam o futuro. Hoje você não pode pensar no futuro, você não está nem aí se você vai se aposentar.... Você vive. Você vive. Você queima o seu presente, joga toda a fauna, põe toda a lenha na fogueira do seu presente. E eu acho que esse personagem, ele se esgota no presente, ele vai indo., passo a passo. E esse pré-ambular dele é uma realização desse problema. Ele vai indo e um acontecimento não tem nada que ver com o outro. Não é uma narrativa em que alguma coisa acontece e porque essa coisa aconteceu, vai acontecer, durante, outras coisas. Todos os episódios são completamente fragmentados e separados. Então essa fragmentação dos personagens, dos fatos, da narrativa a mim me atrai muito.

A. B.: Tem um tema recorrente na literatura do João Gilberto Noll que é a relação entre o corpo e o sexo. Isso é por ele muito explorado. Como você vê isso no cinema, nesse filme em andamento, no teu processo cinematográfico?

S. A.: Eu acho que ele curte o corpo quando ele sente o corpo. Fora isso, do mesmo jeito que ele transa, ele mijá, ele come. E eu vou dar ênfase a todas as atividades físicas, fisiológicas. No momento certo, mas também sem conexão com o resto. Isso no momento certo, mas sem uma necessária conexão com o resto. Ele não tem uma metaforização psicológica: porque ele transou com a moça aconteceu isso, porque ele pegou na mão, não tem nada disso. É tudo instante. É tudo fora do mental. A própria história dele é um caminhar. É como se fosse, eu não sei se você conhece aquele poema espanhol do Antonio Machado (começa a citar o poema): “Camiante em nós caminha, soy tu sois a serem caminhos, camiante em nós caminha que há de caminhar al vontade”.² Então eu acho que o *Hotel Atlântico* basicamente é isso. Ele poderia ser englobado nessa coisa, nesse pedaço de poema.

A. B.: Se você fosse fazer um recorte, uma síntese do que foi e é a tua produção dentro do cinema brasileiro, qual é a tua questão?

S. A.: Eu só faço o que eu gosto e o que eu quero. É do jeito que eu quero. Quer? Quer. Não quer, eu não faço questão. Primeiro de tudo, eu não tenho nada que provar pra mim mesma. Eu sei do que eu sou capaz. Não faço questão. Se der para fazer, eu faço. Eu fiquei quase dez anos, mais de dez anos sem fazer nenhum filme longa-metragem. Fiz outros filmes para sobreviver, mas eu não fico, assim, alucinada: “Ah! Preciso arranjar dinheiro, preciso fazer um filme”. Não. A hora que tiver que acontecer, acontece. Eu quero fazer do jeito que acredito e quero fazer. Então eu procuro ser bem fiel a mim mesma. Eu acho que é muito isso. Ah! Mas esse filme ninguém entende; eu fiz *Uma Vida em Segredo*, é um filme difícil e é um filme que pode ser compreendido e gostado por muitas pessoas, mas também foi completamente indiferente para outros. Gente que está mais no hoje, que quer muito mais outro tipo de coisa. E não é porque Fernando Meirelles está fazendo *Cidade de Deus* e estão fazendo *Amarelo Manga*³ que eu vou ter que fazer esse tipo de filme. Se eu quiser fazer eu faço, mas eu faria no nível documental, como documentário e não faria como ficção. Porque eu acho que é uma

² O poema está na obra *Soledades* de Antonio Machado, escrito em 1971.

³ *Amarelo Manga*, dirigido por Cláudio Assis, estreado em 2003.

mentira. Nós somos classe média, nesse tipo de filme você olha pelo buraco da fechadura e você dar uma visão e isso é uma mentira. Eu não acho que seja legal isso. Se eu tivesse que fazer eu iria lá na periferia e fazia um documentário. Que também, na verdade, não deixa de ser uma mentira porque vai ser de qualquer forma a minha visão de classe média lá dentro da favela. Mas pelo menos eu não me proponho a fazer ficção que reproduz a realidade. Eu vou fazer um documentário de acordo com a minha capacidade de classe média. Eu precisava da periferia para de repente contar a história com verdade, mas eu não sou de lá. Não posso fugir das minhas origens, não posso fugir da minha formação, daquilo que eu resultei. Eu acho que em *Cidade de Deus*, eu vi *Amarelo Manga*, esses filmes que se propõem tratar da periferia, da favela, do morro, da pobreza.... Tudo bem, eles podem fazer, mas é “arremise” da realidade. Eu não faria.

A. B.: Você tem dificuldade de entrar no circuito? Isso faz diferença? Se o cinema é um cinema mais comercial?

S. A.: É uma questão puramente de dinheiro. Porque, por exemplo, os filmes *Cidade de Deus*, *Carandiru*, eles tiveram um apoio da Globo. Você sabe qualquer filme que a Globo bota lá, faça um marketing em torno dele, ele derruba a bilheteria. Pode ser até o meu, se a Globo peitasse, quisesse pegar o meu filme, botar lá, ele estourava a bilheteria. Hoje quem domina é o marketing. Agora eu não tenho muita vontade de brigar por isso, por esse espaço. Eu tenho vontade de fazer, não de brigar, vender. Isso eu não quero. Eu quero brigar para ter dinheiro para fazer o que eu acredito, quem gostar gostou, quem viu, eu espero, vai entender. Possa ser que no futuro as pessoas ouçam falar, mas pelo menos os que viram se interessou, gostou e curtiu.

A. B.: No processo, o que conta mais para você? Conta a idéia? Conta a tua mão de obra como artista? A hora que você está lá filmando, está lá fazendo, concretizando aquilo que você teve como idéia? Ou o resultado?

S. A.: Ah! O fazer. O fazer para mim, o processo é o mais importante. A gente está no tempo do processo. O processo hoje sempre é mais importante do que o resultado. A

menos que você esteja fazendo um filme só pelo resultado, aí é uma outra coisa, fazer um filme de publicidade, é um outro tipo de coisa. Agora se você está fazendo uma ficção é diferente, é uma postura diferente. Para cada trabalho tem uma postura diferente. Por exemplo, eu fiz muito comercial e se aparecer amanhã eu faço também porque eu preciso sobreviver, mas aí já é pelo resultado, pelo dinheiro, esse tipo de coisa. Então tem filmes e tem filmes, tem trabalhos e tem trabalhos. Você não pode botar tudo na mesma panela e dizer: “Ah! É filme”. Não. Tem filmes e tem filmes.

A. B.: E qual a sua história com *Perto do Coração Selvagem* da Clarice?

S. A.: Bem, o *Coração Selvagem*, eu acabei o roteiro, mas agora eu quero fazer o *Hotel Atlântico* do Noll. Então dele eu já tenho o roteiro. Foi muito importante aquela conversa que a gente teve lá, foi legal.⁴ Mas eu não posso começar a re-trabalhar o roteiro de *Perto do Coração Selvagem*. Eu tenho vontade, mas eu não posso porque eu tenho que me dedicar ao *Hotel Atlântico*, que já tem toda uma equipe envolvida e eu acho que eu tenho um compromisso com tudo isso, com esse filme. E eu quero fazer ele primeiro. E o *Coração Selvagem* depois que eu acabar o *Hotel Atlântico* aí eu vou pensar.

A. B.: Você falou que mata muita gente na passagem do livro ao roteiro.

S. A.: (Risos). Ah é! É porque na hora que adapto e eu vejo o que eu optei, qual foi o eixo, o foco narrativo que eu optei, o que é preciso eu deixo e o que não é preciso eu corto. Também depende das contingências financeiras, da produção. Por exemplo, em *Uma Vida em Segredo* tinha muito mais coisas e que a gente teve que cortar porque não tinha dinheiro. Porque tinha todo um desenvolvimento, que ela ficava mais velha, que as filhas cresciam, casavam e nós tivemos que eliminar tudo isso que já estava no roteiro.

⁴ Suzana refere-se ao encontro realizado na USP sobre o universo em Clarice Lispector, proposto pela professora Yudith Rosenbaum em abril de 2003.

A. B.: É difícil para você fazer esse tipo de corte?

S. A.: Não. Para mim o que importa é você manter uma coerência e a obra ficar coerente. Claro que eu não vou cortando assim sem observar se perde a coerência ou não.

A. B.: Essa coerência se estabelece com o texto literário? A partir dele?

S. A.: Não. Essa coerência se estabelece com o eixo do filme. Ele tem que ser coerente com aquilo que eu me proponho a fazer. Então, eu vou contar a história da “vila” nesse ponto de vista, nessa opção, então tudo tem que dar certo por aí. Se de repente tem alguma seqüência que é importante, eu não corto. Tem que ter um eixo, uma espinha dorsal. É uma coisa muito estrutural, é uma estrutura, um filme é uma estrutura. É como se fosse aquele joguinho cheio de pauzinhos que você tira um e pode cair tudo. Você não pode tirar o pauzinho que cai. Tem que ir tirando, mas prestando atenção.

A. B.: Quanto à questão dos diretores de cinema, quais estão mais próximos de você hoje?

S. A.: Daqui do Brasil? Entre os diretores todos nós nos respeitamos, mas nunca nos amamos muito (risos). A gente troca figurinhas de produção, uma coisa ou outra, briga muito para conseguir as coisas. Mas não há muita troca de experiência, não se discute muito. O trabalho do diretor é um trabalho muito solitário. Até que você ponha de pé tudo, depois é que você começa a trabalhar com os atores e com a equipe. Na produção você tem que trocar mesmo. Aí é uma troca, mas você é o único que sabe o filme inteiro. O diretor não sai por aí pedindo opinião. Você sai por aí ouvindo opinião, mas não pedindo orientação, nada disso. Você tem que saber o que você quer; diretor que não sabe o que quer... Eu sou uma pessoa que escuto muito, mas não digo que eu vou fazer tudo que eu ouvir. Eu escuto, mas só eu sei o que eu quero; o que o filme precisa ser. Então eu abro para ouvir, ouço e separo o que serve e o que não serve. Com o ator também é a mesma coisa, eu converso muito. Porque direção de ator é muito mais

conversa do que qualquer outra coisa. É só você conversar, conversar, conversar, conversar muito: como é que você vê a coisa, como é que você não vê. Por isso que é importante ter lido o livro, porque o livro é mais literário, mais interessante que o roteiro. Você pode trocar idéias. O roteiro é uma coisa muito descarnada, é só osso. Então eu não dou roteiro para o ator ler, eu dou o livro. Agora eu dou depois que eu já conversei muito, levantamos todas as considerações sobre a história; como é que eu vejo o filme, etc. O roteiro é a última coisa. E nem sempre o que está escrito como diálogo é o que ele vai ter que dizer, ele vai criar, não é bem uma improvisação; ele vai dizer aquilo que precisa ser dito em cada cena, mas do jeito que ele quer dizer. E eu estou ali também. Eu percebo essa capacidade do ator que está ali de fato. Se o ator é do jeito que eu penso que ele deve ser, ele vai ser capaz. Porque meus filmes não são muito falados. É muito mais a capacidade de responder com aquilo que eu imagino ser o que o ator precisa, do que eu imagino ser as qualidades de um ator.

A. B.: E com o autor como é sua relação?

S. A.: Com o autor depende. Bem Jorge Amado não optou. No *Caso Morão*, o Rubens Fonseca também não optou. A Clarice Lispector estava morta, o Autran não quis nem saber. Eu às vezes telefonava queria perguntar alguma coisa, ele dizia-me: “você faça do jeito que você quiser, o que você fizer está bom. Eu escrevi a minha história, agora você faz o seu filme.”. Agora com o Noll também não ouve objeções. Eu acho que tem que haver esse entendimento porque uma é linguagem literária, a outra é linguagem cinematográfica. Então se você pegar uma obra de qualquer autor, escrever um roteiro e mandar para ele aprovar, ele não vai aprovar nunca. Primeiro porque ele não entende nada de roteiro, ele pode achar um absurdo escrever daquele jeito. Você sabe que roteiro é descarnado, seco, não tem nada. E em segundo lugar, ele pode não concordar e aí pode querer começar a criar um clima que não é legal. Os autores inteligentes não querem nem saber, eles entregam e fim de papo. Isso é muito bom. Agora o Autran Dourado, eu que perguntei algumas vezes porque eu fiquei meio assim... vou matar tanta gente.... Mas ele falou: “faça do jeito que você quiser”. E depois ele gostou. Porque uma coisa sou eu falar que vou fazer uma coisa, outra é mostrar. De repente ele

vê e acha bonito e acha bom. Então é muito perigoso você sair por aí trocando muita idéia, dando muita intimidade ao autor. Porque se ele se dispôs a vender a obra dele é porque ele está a fim de vê-la disposta naquela linguagem.

A. B.: Você fala que é muito objetiva, mas nos seus filmes eu sinto muita subjetividade, uma sensibilidade muito aguçada. Como se dá essa dialética objetividade-subjetividade?

S. A.: Tem algo, uma coisa de epifania. Uma coisa que acontece quando você começa a pensar o filme. Então é uma outra parte que cabe. É como se eu fosse dividida em duas. Tem uma parte que eu sou super objetiva, rápida, não perco tempo. Eu sou uma pessoa que eu estou sempre procurando o caminho mais curto. Eu não sei se porque eu estudei nos Estados Unidos, eu me modifiquei bastante depois desses três anos que eu fiquei lá. Essa objetividade às vezes eu acho que chega até a ser um pouco rude. Mas, por outro lado, isso não fez com que eu perdesse a sensibilidade e a minha subjetividade e eu acho que o que foi bom é que tudo isso me deu uma visão minimalista do cinema muito grande. Todo esse corte do excessivo.

A. B.: Você quem escolhe todos os seus atores?

S. A.: Todos. Eu não delego para ninguém nada no que diz respeito ao ator. Não tem esse negócio de “escolham o elenco”, disso fazer parte de outros. Não tenho preparadores de atores. Pra mim isso é anátema, diretor que não dirige ator, que delega a outros, que fica só vigiando cena.... Para mim ele não está cem por cento no processo. Isso eu não faço. Tanto é que, por exemplo, eu não gosto e não vou fazer nunca um filme com multidões, que eu tenha que chamar outras pessoas para dirigirem os meus atores. Eu não vou porque isso vai contra os meus princípios. Eu quero escolher todos os nomes. Posso aceitar sugestões. Alguém que sabe e diz: “tem fulano, fulano e fulano, o que é que você acha?”. Mas quem vai escolher sou eu. Alguém pode ir lá olhar, mas eu quero ver e escolher todos.