

SEÇÃO ESPECIAL - ENTREVISTA

SUZANA AMARAL: UMA VIDA COM O CINEMA

Flavia Amaral Rezende³³
Claudia Rezende Minerbo
Anamaria Amaral Rezende Galeotti
Adriana Amaral Rezende

Em sua lápide estará escrito:
She should have died hereafter.
There would have been a time for such a word.
Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
(William Shakespeare, HAMLET)
Vou morrer no set de cinema. (SUZANA AMARAL)

Editorial NESEF-UFPR: Suzana, conte-nos um pouco sobre sua trajetória formativa antes de fazer cinema. Como surgiu o interesse pela sétima arte e quais foram os caminhos formativos que levaram você a se tornar uma diretora de Cinema?

Eu sou de uma natureza transgressora. Num determinado momento da minha vida resolvi dar uma guinada e buscar algo que estava instalado dentro de mim desde a infância e adolescência, que era o cinema. Eu sempre gostei de literatura e escrevia poesia e contos em meio a uma agitação doméstica de nove filhos! Um dia, caminhando pelas ruas de São Paulo, vi que estavam abertas as inscrições de um curso de cinema e televisão na FAAP. Fiz o vestibular e entrei. No primeiro ano do curso tive professores excelentes como Vilém Flusser, um grande personagem que me fez crescer existencialmente, e o Barbosa, professor de estruturas literárias. Mas como era um curso muito caro, decidi prestar outro vestibular de Cinema e TV na USP, em 1968. Ao me formar, fui trabalhar na TV Cultura por três anos como repórter de rua do telejornal, fazendo programas especiais. Em 1975, quando Herzog foi preso e assassinado, decidi que queria fazer ficção. Foi quando fui fazer Mestrado em Cinema, na *New York University*. Meu trabalho de mestrado, realizado durante os anos de 1976 e 1978, foi um

³³ A entrevista com Suzana Amaral foi realizada e mediada por suas filhas, a Profa. Dra. Flavia Amaral Rezende, Claudia Rezende Minerbo, Profa. Dra. Anamaria Amaral Rezende Galeotti e Adriana Amaral Rezende a pedido da Coordenação Editorial da Edição Especial de Cinema, Filosofia e Educação da Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Sobre Ensino de Filosofia - NESEF - da Universidade Federal do Paraná do segundo semestre de 2018, com coordenação dos professores Dr. Geraldo Balduino Horn e Me. Alessandro Reina. Nossa eterna gratidão à Suzana e as suas filhas que se empenharam na tarefa de trazer esta entrevista até todos os nossos leitores!

filme importantíssimo em minha carreira sobre a organização das mulheres na periferia de São Paulo. O **Minha Vida Nossa Luta** foi um documentário participativo. Ao voltar de Nova Iorque queria fazer uma história sobre um menino da periferia. Ao buscá-lo, encontrei Iracema Costa que, sozinha, já dava um filme: ela montou uma creche num galpão com bancos de uma perua velha e o trabalho que ela fazia, sem ajuda nenhuma, era de grande valia e interesse da comunidade. Este documentário ganhou o Festival de Brasília e o Prêmio de Oberhausen. Dez anos depois, voltei à periferia e fiz **Iracema Dez anos depois**. Iracema foi muito danada: dei duas cópias e um projetor e ela saiu fazendo projeções em todos os prédios para sensibilizar e pedir a colaboração para montar creches. Este filme está na raiz do Movimento de Creches de São Paulo. Sempre achei que Cinema não faz revolução. Se você quer fazer revolução, você deve comprar uma metralhadora. Mas o Cinema contribui, e, no caso das creches o documentário foi o estopim. Sinto-me orgulhosa de ter sido um incentivo ao trabalho que Iracema fazia. No início do filme **Dez anos depois**, Iracema desce de uma perua Kombi, ao contrário do anterior, que inicia com ela carregando um balde. Havia uma creche maravilhosa. Cinematograficamente, os documentários que realizei antes de minha estada em Nova Iorque mereceriam nota 4. Eram expositivos, com uma técnica muito pobre: a de colocar uma narração em *off* e depois enfeitar com imagem. O documentário tem sempre um ponto de vista, e deve mostrar o assunto de forma participante onde as pessoas são partícipes e contribuem para a compreensão do assunto. Você tem que dar voz. Nos Estados unidos, eu percebi que os nossos documentários eram velhos, resultado do tempo de câmaras pesadas e do som intransportável. Por isso, tudo era feito e narrado em estúdio. Quando a técnica muda, a estética também muda: as câmaras leves permitiam gravar as vozes das pessoas, permitindo a sua participação. Assim, *Minha Vida Nossa Luta* foi um dos primeiros, junto com [Pedro] Farkas e [João] Batista [de Andrade] entre outros, sendo os pioneiros em documentários participativos.

Editorial NESEF-UFPR: Qual é a representatividade do sucesso de "A Hora da Estrela" (1985), seu primeiro longa em sua carreira? Dentre seus filmes, qual deles você considera o projeto mais consistente do ponto de vista estético-cinematográfico?

Cada filme é cada filme. Todos eles guardam uma coerência interna estética-cinematográfica particular. Desde o início, o meu fazer cinema com **A Hora da Estrela**, **Hotel Atlântico**, passando por **Uma Vida em Segredo**, são transmutações.

A Hora da Estrela recebeu muitos prêmios, tanto nacionais quanto internacionais: doze prêmios no Festival de Brasília; o Urso de Prata de melhor atriz, para Marcélia Cartaxo no Festival de Berlim; prêmio no Festival de Havana; participações e prêmios em festivais europeus, asiáticos e latino-americanos, além da condecoração com a Ordem do Rio Branco, em 1990, pela contribuição do filme à divulgação do Brasil no exterior.

A representatividade de **A Hora da Estrela** está diretamente ligada à sua materialidade. Tudo começa pela escolha da obra. Na NYU (New York University), tive um professor de roteiro que nos orientava dizendo que, para adaptar, nunca procure um livro grande, mas um livro fininho para fazer uma recriação da obra, que é mais do que resumir a narrativa. Procure um livro cujo espírito pode ser analisado por você.

Desde adolescente gostava de Clarisse Lispector. Seus livros eram misteriosos, eu me identificava com eles. Fui na biblioteca da NYU, que tem uma bela coleção de literatura brasileira, e, com o dedo, achei o mais fininho. **A Hora da Estrela** foi um filme que saltou da prateleira para minhas mãos. Ao ler, *saquei* que Macabéa é a metáfora do Brasil, pois fora do Brasil, você descobre o Brasil.

Eu não adapto obras literárias, eu as transmuto. Eu transformo o livro depois de uma análise profunda, quando vou ao cerne do livro, ao coração do livro, no subtexto. Eu entro no espírito do livro e de seus fatos mais importantes. Eu faço uma recriação. Não tenho respeito nem escrúpulo algum. Sempre deu certo, em todos os meus filmes. Clarisse dizia: o que importa não são as palavras, é o que está atrás das palavras. Junto com meu extrato íntimo, faço uma simbiose entre mim e o autor. Assim nasce a transmutação, ou seja, meu filme.

Os atores, por exemplo, são a porcelana do set de filmagem. Eles têm de entrar no espírito do livro, de cada personagem. A emoção deles é fabricada na hora. Eles têm de se encontrar com o personagem para vomitar a verdade. Meus atores não decoram roteiro, apenas lêem os livros. Marcélia Cartaxo dormiu 90 dias com a mesma camisola de tecido de saco, sem poder lavá-la, para entrar no espírito da Macabéa. A camisola veio cheia de Paraíba. A atriz ficou segura. Deixa de ser Marcélia para ser Macabéa. No momento da filmagem, os atores precisam ser preservados, respeitados. Sempre aviso: “Não conversem com eles, não os incomodem.”

Todos os atores e atrizes com quem trabalhei tiveram a mesma direção de ator. O resultado foi unânime: o público mostrou que todos temos uma Macabéa dentro de nós.

Já o filme **Hotel Atlântico**, lançado em 2009, fez parte do *Masters Program* no Festival de Toronto-Canadá, com os melhores diretores do mundo. Entre eles, o dinamarquês Lars von Trier, o francês Alain Resnais, o português Manoel Oliveira e o norte americano Coppola. Não era um festival de premiação. Fui convidada a participar do *Masters Program*, que foi um grande reconhecimento de que eu faço um bom cinema, que sei fazer cinema, que lido com a linguagem de cinema bem, que dirijo bem meus atores e que o filme é bom.

Em o **Hotel Atlântico** eu estava diferente: fiz mergulhada num sentimento de que queria fazer, mas não medi as consequências. Fiz para manter a coerência do absurdo que queria fazer. A mudança da temática me agradou absurdamente. Não dá para explicar.

O filme pode não ter sucesso comercial, mas no exterior ainda está sendo muito assistido.

Editorial NESEF-UFPR: Quais foram as mudanças mais significativas em termos de concepção de cinema e em sua *mise-em-scène* desde "A Hora da Estrela (1985)" até "Hotel Atlântico (2009)"?

Cinema é complexo, apesar de cada história ser uma história. **Uma Vida em Segredo** [de Autran Dourado] - que está entre **A Hora da estrela** e **Hotel Atlântico** [de João Gilberto Noll] - é uma versão rural da Macabéa. As duas tem problemas de comunicação: não sabem se comunicar com o ambiente novo. São pessoas desterradas, que chegam em algum lugar e não tem o código do ambiente. Sem código não vão a lugar algum, não são alguém. Não podemos impor códigos a outros: que importa dinheiro a Biela se ela não sabe chegar na esquina? Cada um tem o seu Tao, o seu caminho. O caminho da Biela era um e seria um ato desrespeitoso impor a ela códigos e caminhos diferentes. Impor é exigir de mim que eu seja alguém que não sou. Não sou eu nesta circunstância que você tenta me impor! Você tem que evoluir por você, ser você na medida que você é. Conforme você se conhece, pode se alterar e você estará preparada para assumir outro mundo. Não adianta ensinar a ler ou a ir ao teatro se a pessoa não tem base para isso. As pessoas têm de ir, à medida que elas vão. Isso é

respeito.

Um dos temas que me atrai, como budista, é que cada um tem um caminho. É preciso **ser**, depois que você é você pode **ter** e **fazer**, mas você tem que **ser**.

Por isso os meus atores devem possuir uma certa qualidade fílmica: uma coisa depois da outra... um mistério. Se a pessoa tem essa qualidade eu faço qualquer um virar ator.

Já em **Hotel Atlântico**, eu queria algo difícil. Eu queria transgredir. É um filme estranho, no universo masculino. Eu queria enfrentar o absurdo, assumir o absurdo até o final. O ator não tem nome, não sabe de onde ele vem e nem para onde vai. O filme começa quando o ator não tem começo, está perdido, indo para um lugar sem objetivo. Tudo que havia no livro de esclarecedor, eu coloquei de lado. Isso porque tinha de permanecer o difícil. Personagens estranhas, locações estranhas, atitudes estranhas, roupas esquisitas, pessoas estranhas. O “estranhismo” era minha busca. O filme faz muito sucesso no exterior.

Continua a ser a câmara, a luz e a ação. Continuo a fazer o que é bom para o filme. “Um quero dizer” da Suzana e da história. É uma transmutação. A palavra chave é transmutar.

Editorial NESEF-UFPR: Você acredita que o cinema nacional possui uma identidade própria ou ainda somos reféns da proposição estética estrangeira na forma de como fazemos filmes?

Cinema Brasileiro tem uma identidade que nasce com o Cinema Novo e vai amadurecendo com diferentes estéticas: comercial e não comercial.

Mas falta coragem no cinema brasileiro. As pessoas só pensam em sucesso garantido. As pessoas não fazem questão de ousar, de aprender, de falar para a alma das pessoas. Falta fidelidade a si mesmo. Falta *Ser*. Se a pessoa não sabe ousar, não há nada a fazer. Falta ser com “S” maiúsculo.

Editorial NESEF-UFPR: Quais as grandes dificuldades para se fazer cinema no Brasil? Existe uma possibilidade de conseguirmos projetar os filmes brasileiros tanto em território nacional como em território estrangeiro?

Sem dúvida, a questão econômica é a que mais pesa. Os investidores não

consideram o cinema como algo rentável no Brasil. Durante anos tivemos a presença do Estado, da Embrafilme, para apoiar a indústria do cinema. Foram poucas as vezes que tivemos investimentos de grande porte no cinema brasileiro. Lamentavelmente, o cinema no Brasil está posto à margem. Sou ainda uma das poucas que ainda tem programado uma filmagem. Se não fosse pelo baixo interesse em investir no cinema brasileiro, eu teria feito um filme por ano. Apesar de tudo, os filmes brasileiros de boa qualidade conseguem se projetar no exterior.

Editorial NESEF-UFPR: Muitos consideram os seus filmes filosóficos. Como você avalia esta afirmação? Há em seus filmes uma abordagem filosófica ou seria apenas a visão da crítica de cinema?

Não penso em filosofar ao fazer cinema. A história de Clarisse - de Noll ou de Dourado - é transmutada através de mim para o cinema.

Eu faço cinema que, talvez, dê para fazer Filosofia. As pessoas que comentem o que vale a pena refletir. Eu penso uma certa realidade e faço o filme. A realidade real é uma, a realidade fílmica é outra. A verdade só é uma verdade se encarada de maneira séria e condizente com a realidade: a realidade fílmica. O cinema produz realidade, a realidade fílmica. A câmara é o maior amigo e nosso maior inimigo: não escapa o detalhe. A lente revela coisas que meus olhos não vêem. Uma verdade em 24 quadros por segundo, que se perdeu com as novas tecnologias.

Agora existe a imagem. A mágica do cinema se esvaiu. Agora temos o vídeo. Uma linguagem *dopo* cinema. Um pós-cinema. Hoje o cinema existe, mas não existe. O processo do fazer cinematográfico se perdeu. Existiu o cinema mudo, depois o cinema, e depois o cinema digital.

Hoje existe o registro cinematográfico feito em vídeo e que nós tratamos como cinema, mas não é o cinema. É o pós-cinema. Podemos pensar em fazer a filosofia do pós-cinema, que é o que vemos hoje na televisão. O *Kinema* virou vídeo digital. O processo de fazer do vídeo digital deturpa e modifica o que era o fazer cinema.

Editorial NESEF-UFPR: Você teve um trabalho intenso no extinto programa Câmera aberta da TV Cultura. Como você avalia este trabalho e quais foram os principais frutos de sua dedicação neste projeto?

Foram 15 anos e cerca de 50 programas de documentários, especiais, filmes, curtas médias, propagandas, dos mais variados temas, num momento conturbado no Brasil. Mas do ponto de vista estético como já disse acima, eu fazia de forma cinematograficamente equivocada antes do mestrado na NYU, por isso que fiz o documentário **Minha Viva, Nossa Luta** para dar voz a quem não tem.

Editorial NESEF-UFPR: Para finalizar, gostaríamos de saber se existe algum projeto seu em andamento ou quem sabe no horizonte, ou quais são seus planos dentro do cinema neste momento.

O **Caso Morel** [de Rubem Fonseca] está em andamento. Ele foi um projeto que demorou a decolar. Um roteiro escrito inicialmente com Patrícia Melo, com um roteiro instigante nos anos 90. Naquela época, a então produtora levantou dinheiro suficiente e entramos em pré-produção. Com a cenografia de Clóvis Bueno, íamos filmar no mesmo estúdio onde rodava **Central do Brasil**. Porém, uma semana antes das filmagens, os cheques começaram a voltar e tivemos de interromper.

Agora, em 2018, o projeto do **Caso Morel** está a todo vapor, levado por uma produtora séria, de São Paulo, e conseguimos quase todos os recursos necessários. É uma história atual sobre a impunidade, que envolve as camadas sociais abastadas e podres, que se safam pela condição econômica. Esteticamente, fui atraída pela estrutura do livro de Noll, que proporciona uma forma muito intrigante e não linear.

Vou filmar no Rio de Janeiro e em São Paulo, a partir de outubro, durante cerca de três meses. A escolha dos autores foi pura intuição. Não faço teste, não é bom para os atores. A minha intuição está ligada à minha visão da história.

Estou, como sempre, “entesada” para fazer cinema. Sempre.

Suzana Amaral³⁴

³⁴ Nossa entrevistada, Suzana Amaral, é cineasta e roteirista brasileira. Formada em Cinema pela Escola de Comunicação e Artes da USP fez mestrado em direção de cinema na New York University. Tem uma longa história de relação com o cinema, diretora de longas como *A hora da Estrela* (1985), *Uma vida em Segredo* (2001) e *Hotel Atlântico* (2009), é também autora de diversos curta metragens, documentários e em trabalhos de direção na TV. Porém, uma nota de rodapé não seria suficiente para definir a importância de seu trabalho, quiçá um livro. A melhor definição poderia ser construída pelo próprio espectador através da percepção e valor estético inestimável de suas obras no cinema.