



Portas para a literatura

Autran Dourado é autor de uma obra literária que expressa as contradições de um país ao mesmo tempo moderno e arcaico. Premiado no Brasil e no exterior, teve seu livro *Uma vida em segredo* filmado recentemente por Suzana Amaral, diretora do também premiado *A hora da estrela*, filme baseado no livro de Clarice Lispector. Ao renovar o cinema nacional, a cineasta recupera a literatura brasileira, num diálogo vivo entre letra e imagem. Em entrevistas concedidas a *Margens/Márgenes*, Autran Dourado e Suzana Amaral falam de suas experiências e do alcance desse diálogo para a cultura contemporânea.

Margens/Márgenes:

Por que seu interesse pela literatura?

Suzana Amaral:

Em relação a filmes?

Sim.

É uma sistemática de trabalho. Eu gosto muito de escrever, mas se eu fosse começar a buscar obras originais, roteirizar, ia perder muito tempo. O processo de trabalho de cinema é parecido com o de escrever um livro. Você primeiro monta o esqueleto, escreve e, de repente, não é nada daquilo. Então eu achei que seria mais eficaz se eu lesse vários livros e visse com qual deles eu me identificaria mais. Na realidade, se você não se coloca no livro, não mergulha nele, não se identifica com ele, não vai deslanchar um processo criativo dentro de você. Se não é assim, se nesse mergulho a obra não sai vestida de Suzana, eu não vou conseguir fazer um filme bom.

É um processo meio inconsciente, não é?

Sim, é algo indizível, é inconsciente mesmo. É difícil explicar porque gostei, porque eu quis, o que eu achei. É como se você encontrasse alguém, é uma empatia, um amor. Uma pessoa pergunta: “Mas por que você gostou dele, por que se apaixonou?” Não sei, “ninguém a outro ama senão que ama o que de si amei ou é suposto”, como dizia o Fernando Pessoa.

Entra também muito a questão da sensibilidade.

É isso aí, é um encontro comigo mesma dentro da obra. Há um dado um pouco engraçado. Eu tive um professor de roteiro nos Estados Unidos, onde estudei cinema, que dizia assim: “Quando vocês tiverem que escolher um livro para adaptar, passem o dedo na lombada e peguem o mais fininho de todos”. Se você pega um livro grande, é muito mais complicado, porque num livro pequeno você entra dentro dele e o aumenta com você mesma. Você se apóia nele, tem que captar o espírito da obra, qual é o seu eixo central. Isso precisa ser respeitado. O resto você pode alterar, mudar, pode se colocar também.

É uma transposição?

Não é uma transposição, é uma transformação.

Nessa transformação, o que é mais difícil ao passar da linguagem da literatura para a linguagem do cinema?

Não é uma dificuldade. Depois que você identifica o eixo central, que você percebe na estrutura o que o autor quis dizer, o que era aquela personagem, o resto é com você. Difícil é ter que respeitar certos elementos. Em *Uma vida em segredo*, por exemplo, eu optei por respeitar o linguajar da época. Não posso mascarar a obra. Difícil é você identificar elementos visuais para passar determinados conceitos abstratos. Cinema é uma coisa muito concreta, você não pode contar a história só com diálogo, porque aí o filme fica chato. Para mim, um filme bom é aquele do qual você desliga o som e você entende a história. Eu procuro sempre resolver as minhas situações no visual, o diálogo é um enfeite a mais, não é tão importante.

A imagem é que importa.

Claro. Se alguma coisa importante está dada via informação foi uma incapacidade minha de não achar um visual, um elemento visual que passe aquela informação. Às vezes, por razões econômicas, de tempo, de produção, sou obrigada a dar alguma informação via diálogo, mas não é o que eu acho que deve ser. Se você analisar criticamente sobretudo os filmes brasileiros, vai ver que se você tirar o som, você não entende o filme, porque eles são muito apoiados no diálogo. Todas as informações são dadas pelo diálogo.

É na plasticidade que o cinema se diferencia da literatura?

É. O cinema é apoiado no visual, no concreto. Eu faço meus alunos fazerem exercícios mudos, porque os atores têm que contar aquilo que eles querem contar com qualquer elemento que seja visual. A câmera que se aproxima, dá um detalhe. É essa plasticidade que é a riqueza do cinema. São dois níveis completamente diferentes: um é a palavra, o outro é a imagem.

Desde A hora da estrela, há uma preferência sua pelo caráter mais intimista do personagem. Seria uma forma de ir a contrapelo do modelo hollywoodiano de cinema?

É, não sei. Tanto em *A hora da estrela* como em *Uma vida em segredo*, principalmente neste, vou na contramão de tudo que está aí. Nesse sentido, eu não sei como é que o filme vai ser recebido, pode ser recebido por pessoas que pensam um pouquinho, que estão contra todos esses

filmes de droga, de sexo, de violência. Sou contra isso, eu nunca faria um filme sobre droga, sobre violência explícita, porque não acho que eu deva fazer apologia de tudo isso. Eu gosto mesmo é de personagens desengonçados, feios, complicados, intimistas. Estou agora trabalhando na captação de recursos para filmar *Hotel Atlântico*, do João Gilberto Noll. O personagem é isso também.

Um andarilho...

É um personagem também destituído de qualquer apelo em relação ao atual.

Seus personagens estão de alguma forma à margem, distantes de um processo de modernização que passa como um trator por cima deles.

Porque esses personagens não têm apelo publicitário, são personagens quietos, calados, entram mudos e saem calados, não dão margem para que a mídia os explore.

Mas você dá visibilidade a eles.

É, eu dou visibilidade a eles, tiro o pequenininho e o faço grande, tiro o mínimo e faço o máximo, maximizo o mínimo. Eu faço isso por prazer, eu gosto disso, o grande não me atrai.

Nesse pequeno não haveria também uma volta ao arcaico, a um Brasil antigo?

Não, isso não. Para mim é muito mais o personagem do que a volta às coisas antigas. Eu não gosto não, eu não olho para trás, eu olho para frente, eu sou uma pessoa que até rejeita um pouco o antigo. Em *Uma vida em segredo*, foi uma imposição do tema que me fez incorporar esse lado do antigo na minha obra.

Você se interessa por personagens ligados a uma determinada forma de organização social brasileira?

Sim. No meu último filme, estão presentes os costumes, as coisas com as quais eu cresci e vivi. Fui casada alguns anos com um mineiro de São Sebastião do Paraíso...

Onde o Autran Dourado morou.

No filme, eu não digo que é Minas, não falo do lugar. Foi filmado em Goiás. A cenografia está um pouco exagerada, eu queria mais tosco, mais seco, eu não queria uma cenografia enfeitada. Porque não era assim, não tinha tanta flor, mineiro não gosta.

Em A hora da estrela, Macabéa também é sem enfeites. Você é muito hábil no tratamento desses personagens...

Mas *Uma vida em segredo* precisava ser mais seco, é uma das falhas que vejo no meu filme, ficou enfeitado demais, mas como eu não digo que é Minas, então tudo bem, pode ser qualquer lugar, pode ser o Rio de Janeiro.

Nos seus filmes, o personagem é o mais importante?

Sim, é um cinema de personagem. Existem dois tipos de filme: filmes de personagem e filmes de trama. Os filmes de trama, claro, todos têm personagem, mas os personagens não são o grosso da história, não são o elemento dominante. Quando eu procuro uma história, eu não pego uma história de trama. Tanto no *Hotel Atlântico* como em *A hora da estrela* e *Uma vida em segredo*, eles estão em 90% do filme. Eu procuro personagens destituídos de ação, que não agem, que são agidos e faço uma história, tiro eles desse anonimato, faço deles um filme.

Você acha que esses personagens são alegorias do Brasil?

A Macabéa eu acho que sim. Senti muito isso quando li pela primeira vez *A hora da estrela*. Eu morava em Nova York, comecei a achar naquela época, fim da década de 1970 e começo de 1980, que a Macabéa e o Olímpico eram a cara do Brasil. O Olímpico com aquele discurso dele é como uns deputados que estão lá em Brasília, que botam dente de ouro, pegam uma banda de música e estão lá, fazendo a infelicidade do nosso país. A Macabéa é como todas essas meninas que estão aí, não agem, são agidas pela mídia, pela sociedade. São a cara do Brasil. No caso da Biela, eu não acho não.

Porque a Biela tem muito da sociedade patriarcal em extinção.

Sempre tinha uma mulher que ficava encostada num canto. Na família da minha avó tinha uma mulher que a gente não sabia nem quem era, ela estava lá o dia inteiro. Era uma parente, porque as mulheres não podiam morar sozinhas, aí encostavam na casa de um parente.

E a proximidade de Biela com a cozinha, não com a sala?

Eu não vejo isso como uma opção dela. Toda a vida ela foi criada assim pelo pai, da cozinha para fora. Quando ela foi para a casa do tio, ela se sentiu fora d'água, porque a puseram num lugar, numa posição que não era a dela. Depois ela voltou àquilo que ela era, não sentia que estava sendo marginalizada, buscou aquele caminho, porque aquele era o caminho dela, e ela estava feliz.

A simplicidade e a opção da Biela têm uma função...

...social. Eu procurei fazer essa apologia, porque eu mesma sou uma pessoa extremamente simples, eu acho que quanto menos melhor.

E isso está cada vez mais difícil no Brasil.

É, você vai se despidendo, se austerizando. Eu procuro me austerizar o mais possível, eu sou budista, então eu fico muito no mínimo. É o meu subtexto nesse filme, é toda uma visão budista da vida, é um filme budista mesmo, para mostrar a precariedade de tudo. Porque o que importa é você estar bem, você estar de acordo com o seu caminho, cada um de nós tem um caminho, aquilo que você faz é o seu caminho, você tem que ser coerente com a sua própria trajetória. O caminho da Biela era o da austeridade, da volta ao simples, e ela assumiu tudo isso, aconteceu um fato na vida dela e ela foi inteligente, percebeu o suficiente para, de repente, não se desesperar, voltar para o caminho dela.

Como você marca esse caminho no filme?

Biela chega andando, depois que acontecem todas aquelas coisas, ela sai do quarto, vai andando lá para o fundo. Essa coisa de ir, atravessar portas, entrar em portas, tem muito disso no filme. As portas e janelas são muito importantes no meu filme. Eu fiz isso consciente mesmo.

São lugares de travessia?

São lugares de travessia. Ela está indo e sempre na direção da morte, porque para mim a morte não é uma coisa ruim, é um elemento do caminho, é da vida, a morte é a vida, a vida é a morte. Então ela atravessa as portas e está indo na direção do fim, quer dizer, ela está indo, ela sai de uma porta e vai para outra. É o caminho dela.

É também uma estética do filme?

Sim, é o espaço do cotidiano. Não é um espaço de ruas, avenidas, não é nada disso. Dentro da casa tinha que ter caminhos, Biela está sempre saindo de uma porta, vindo por outra porta. Qualquer análise que for feita desse meu filme, se reparar nas portas e nas janelas, se se concentrar nelas, vai ver quão rico é a coisa do caminho. Esse filme poderia se chamar *O Caminho*.

É muito bonito, um caminho do meio, não é?

E cada um apeia do cavalo como gosta e como quer. A frase que o Autran escreveu e que eu botei na boca do

personagem. A Biela se apeando do cavalo como ela gosta e como ela quer, numa coerência muito grande com ela mesma.

É a estética do homem comum, quer dizer, não são homens extraordinários.

É, não são heróis, são anti-heróis.

Que vivem seu dia-a-dia. A idéia de que é no dia-a-dia que você constrói seu caminho.

Exatamente, a heroicidade do cotidiano. É o que realmente me atrai, porque a riqueza está no aqui e agora, não está nos grandes feitos, nos grandes lances.

O caminho de Biela é à margem. Dentro da casa burguesa e do que ela significa, Biela escolhe o próprio caminho, que está dentro e fora da casa.

Está dentro e fora da casa, exatamente. Que não é o caminho que queriam que Biela fizesse. Você vai ver que quando ela briga, ela rasga a roupa, vem para a sala, a Constância está num canto, a Constância olha para ela, ela olha para Constância, ela anda, anda, anda e fala: "Bom dia, prima". Ela então se vira e lá longe, no fundo desse caminho dentro da casa, tem a porta que leva à cozinha. Constância vem, fica olhando ela entrar na porta da cozinha, na hora que ela entra na porta da cozinha, ela fecha a porta da cozinha e então você escuta um sino, como se fosse na igreja, como se ela tivesse entrando ali e morrendo. Não é a morte, é a vida, como se ela tivesse entrando lá e começando uma vida nova, sempre uma porta que abre, uma porta que fecha, porta que abre, porta que fecha. A gente olha com tanta tristeza para a porta que fecha e não percebe a porta que abre. O filme é sobre isso, é quase uma homenagem a essa coisa de porta que abre e porta que fecha, ao meu caminho.

Autran Dourado mandou uma pergunta para você. Ele diz que você chegou a Biela por ter trabalhado de maneira notável com a personagem Macabéa, de Clarice Lispector. Quais são as afinidades e as diferenças entre uma e outra?

É aquilo que a gente falou, elas são na verdade anti-personagens, destituídos, feios, desengonçados. São características comuns entre uma e outra. Numa outra entrevista, eu disse que Biela e Macabéa são destituídas de atributos perfeitos, são toscas, mal-acabadas, mas ambas são sensíveis, humanas, trazem um subtexto de personalidade muito rico, e nuances emotivas, são profundas e intuitivas, e se não sabem dizer o que sentem, sabem sentir e expressar seus sentimento de outras maneiras.



