

cacá diegues

Cineasta do Brasil

55 anos de cinema



CAIXA
CULTURAL

apresenta

cacá
diegues

Cineasta do Brasil

CAIXA Belas Artes
7 a 20 de setembro de 2017

Cacá Diegues — Cineasta do Brasil

Coutinho, Angélica; Lira Gomes, Breno (*org.*)

3ª. Edição

Setembro de 2017

ISBN 978-85-66110-35-7

Produção editorial e revisão:

Angélica Coutinho e Antero Leivas

Projeto gráfico:

Guilherme Lopes Moura

Fotografia capa:

Zeca Guimarães

*Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução deste livro
com fins comerciais sem prévia autorização dos organizadores.*





55 anos

Cacá Diegues

Sou antes de tudo um cinéfilo. Antes de ser um cinéfilo, fui apenas um fã, a correr atrás dos filmes de meus heróis

prediletos, me apaixonando por suas heroínas. Só depois comecei a reparar que todo filme tinha um responsável principal por sua qualidade, que o assinava como “diretor”. Mas a ideia de ser um deles só me ocorreu quando, no final de minha adolescência, encontrei, na Cinemateca do MAM, do Rio de Janeiro e nos cineclubes da cidade, um bando de rapazes de minha idade que tinha os mesmos sonhos que eu.

E aí, juntos, decidimos fazer filmes brasileiros que obedecessem a um programa muito simples, de apenas três pontos: mudar a história do cinema, mudar a sociedade brasileira e mudar a vida da humanidade no planeta. Pronto, o Cinema Novo nascia ali. Depois de 55 anos de cinema, olho para trás com muito orgulho de tudo que fiz, disse e pensei. Meu amor pelo cinema continua intacto e até aumentou com as inevitáveis dificuldades que fui encontrando no meio do caminho. Tudo para mim será sempre novo.



Desde 1861, a CAIXA está presente na história de cada brasileiro, seja na concessão de crédito acessível, no financiamento habitacional, no desenvolvimento das cidades — por meio de investimento em projetos para infraestrutura e saneamento básico — seja na execução e administração de programas sociais do Governo Federal.

Como instituição financeira, agente de políticas públicas e parceira estratégica do Estado brasileiro, sua missão é atuar na promoção da cidadania e do desenvolvimento sustentável do país. A CAIXA vislumbra em sua atribuição a motivação para estar presente em todos os momentos da vida do brasileiro, aproximando-se das suas necessidades e anseios e participando das suas realizações.

Nesse contexto, nada mais natural que a CAIXA se aproxime da cultura nacional, propiciando acesso às mais variadas manifestações artísticas e intelectuais e contribuindo para a preservação do patrimônio histórico brasileiro. Por meio de sua

programação nos espaços da CAIXA Cultural, presentes em sete capitais do país, a instituição vem, ao longo das últimas décadas, viabilizando projetos que promovem a formação intelectual e cultural da população. O Museu e o Programa Educativo Caixa Gente Arteira complementam esse esforço na formação de público e na difusão de saberes e práticas artísticas e culturais.

É com essa conjuntura que a CAIXA patrocina a mostra **Cacá Diegues – Cineasta do Brasil**, uma retrospectiva completa de um dos mais importantes diretores de cinema do país. Com uma obra vasta e rica, de olhar apurado e crítico, Cacá Diegues revela aos espectadores um Brasil rico em sua gente, cultura e geografia. Passeia por personagens da nossa história, por nossas metrópoles caóticas e sertões de gente guerreira e sonhadora. São 55 anos dedicados a sétima arte, criando e aperfeiçoando a linguagem audiovisual, contribuindo para que o brasileiro conheça um pouco mais de si mesmo e de suas origens.

Com este projeto, a CAIXA ratifica a sua política cultural,

a sua vocação social e o seu propósito de democratização do acesso aos seus espaços e à sua programação artística. Desta forma, ela cumpre seu papel institucional de estímulo à difusão e ao intercâmbio do conhecimento, contribuindo para a valorização da identidade brasileira bem como para o fortalecimento, a renovação e ampliação das artes no Brasil e da cultura do nosso povo.

Caixa Econômica Federal

Memórias, sentimentos, reflexões... Descobertas, prazeres e angústias... Apenas alguns dos elementos que constituem a mostra **Cacá Diegues — Cineasta do Brasil**, homenageando Carlos Diegues.

Através de sua filmografia vamos traçar um delicioso inventário sobre a arte de se fazer cinema. Do filme imaginado à finalização na sala de montagem, passando por toda sua construção. Por seus filmes teremos uma amostra do processo criativo e da aventura de se filmar no Brasil.

O projeto **Cacá Diegues — Cineasta do Brasil** visa percorrer a obra de um dos diretores mais prolíferos, discutidos e importantes do cinema brasileiro e que hoje, aos 75 anos, continua tão ativo como quando começou, entre as décadas de 1950 e 1960. E que em 2017 comemora 55 anos da carreira de cineasta.

É interessante destacar a longa permanência de Diegues no cenário cinematográfico, fenômeno digno de admiração, pois

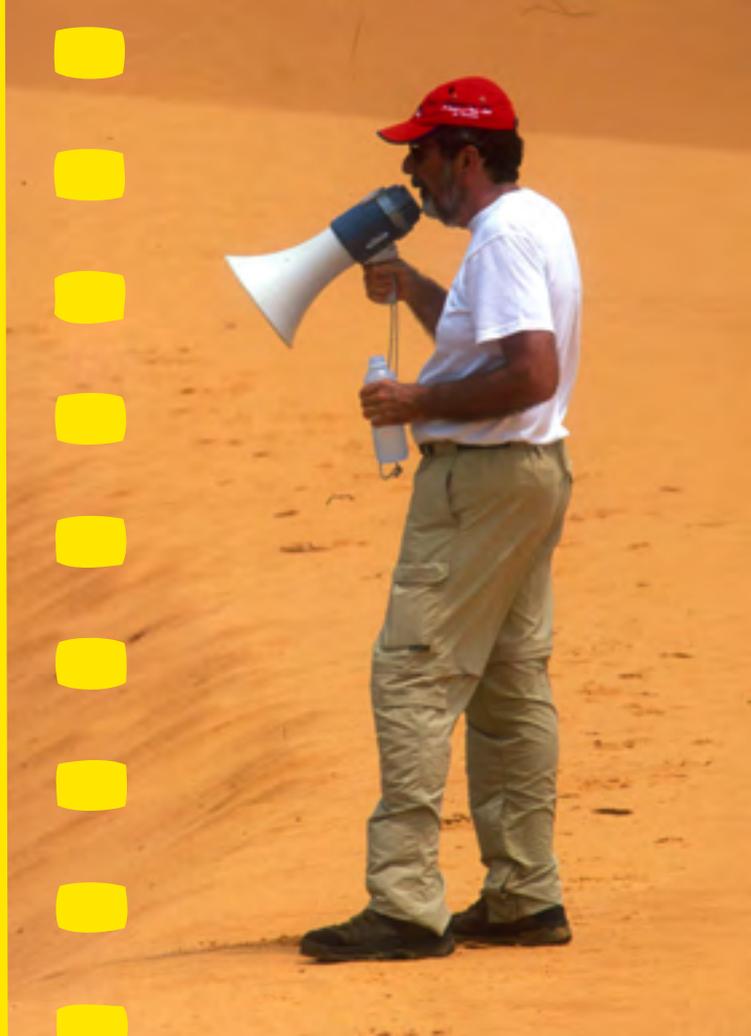
são raros os cineastas com uma filmografia tão vasta quanto atual. Ainda mais no Brasil. Carlos Diegues, em sua obra, representa emblematicamente, três momentos importantíssimos do cinema brasileiro: o Cinema Novo, a partir de 1960; o cinema da metáfora, pela década de 1970 e o cinema híbrido, que aparece no decorrer de 1980. É importante salientar que cada um destes momentos é, também, uma metáfora social. São mais de 40 anos de vida brasileira, com seus respectivos períodos histórico-culturais. E aí temos uma discussão farta a respeito de nosso país e suas conjunturas.

Cacá Diegues — Cineasta do Brasil irá apresentar todos os filmes do diretor, entre curtas e longas-metragens, além do programa “Un Séjour”, realizado para a televisão francesa e inédito no Brasil. Haverá uma mesa de debate com a intenção de discutir a obra do diretor Cacá Diegues, com a presença do próprio, dos cineastas Arnaldo Jabor e João Daniel Tikhomirow

e mediação da jornalista Flávia Guerra. Haverá ainda uma master class ministrada pela curadora Silvia Oroz, sobre a relação da obra de Cacá Diegues com a história do cinema brasileiro.

A mostra **Cacá Diegues — Cineasta do Brasil** pretende não só abordar o trabalho do cineasta Cacá Diegues, mas também revelar um pouco mais sobre o Brasil, sua história e seu povo.

Breno Lira Gomes e Silvia Oroz
Curadores





São Paulo sempre foi o centro da Cultura Nacional e a porta de entrada para as maiores e diversas formas de experimentações no campo das artes internacionais. Não seria diferente que o cinema realizado nesse berço seja sinônimo dos grandes momentos históricos do país. Hoje reverbera no Brasil e mundo afora toda sua obra cinematográfica e um olhar de uma cidade que é retrato absoluto de uma nação.

Com essa abertura e potência, a CAIXA Cultural apresenta a nossa extraordinária metrópole com a Mostra de Cinema: *Cacá Diegues – Cineasta do Brasil* para comemoração dos 55 anos da trajetória desse cineasta que é dos grandes representantes de nossa identidade. Para a Cineteatro Produções é uma honra ser a realizadora, mais uma vez, desse evento tão relevante para nossa cultura.

Cacá Diegues, um dos fundadores do Cinema Novo, no Rio de Janeiro, continua sendo um dos nossos artistas mais importantes na sétima arte. Ainda este ano nos afaga com um novo

filme: *O Grande Circo Místico*. Por ora vamos começar o brinde ao mestre com essa Mostra que conta com a excelente curadoria de Breno Lira Gomes e Silvia Oroz.

Agradecemos a Cacá Diegues pela disponibilidade e sua imensurável contribuição à arte e educação do nosso país. E à Caixa por nos permitir realizar a comemoração dos 55 anos de carreira do mestre Cacá em São Paulo. Nós que ganhamos com tudo isso.

Alexandre Lino

Cineteatro Produções





apresentação:

- 18 · Cacá
por Arnaldo Jabor

primeira parte:

- 22 · Foco no futuro
por Maria Silvia Camargo
- 30 · O orgulho negro na obra de Carlos Diegues
por Rita Ribeiro
- 34 · Cacá Diegues e o cinema de comunidade
por Adailton Medeiros
- 38 · Para além das fronteiras —
um cinema brasileiro
por Sergio Leeman
- 44 · Um cinema de estrada
por Breno Lira Gomes

segunda parte:

- 50 · A importância da música no cinema de
Cacá Diegues. E vice-versa.
por Nelson Motta

- 56 · Por um cinema brasileiro —
Cacá Diegues e a literatura
por Angélica Coutinho

- 60 · Filmar o Brasil, mas sem
perder a ternura jamais
por Mario Abbade

- 68 · Irmãos de cinema
por Rodrigo Fonseca

terceira parte:

- 74 · Ganga Zumba
- 84 · Bye, Bye, Brasil
- 96 · Quando o carnaval chegar
- 106 · Joanna Francesa
- 118 · Cacá
por Roberto Farias

quarta parte:

- 122 · Ganga Zumba
- 124 · A grande cidade

- 126 · Os herdeiros
- 128 · Quando o carnaval chegar
- 130 · Joanna Francesa
- 132 · Xica da Silva
- 136 · Chuvas de verão
- 140 · Bye, Bye, Brasil
- 146 · Quilombo
- 150 · Um trem para as estrelas
- 154 · Dias melhores virão
- 158 · Veja esta canção
- 162 · Tieta do Agreste
- 166 · Orfeu
- 170 · Deus é brasileiro
- 176 · O maior amor do mundo
- 178 · Nenhum motivo explica a guerra

quinta parte:

- 184 · Três vezes cinema
- 188 · Sintra
- 198 · Notas sobre um velório

sexta parte:

- 204 · Álbum de família
- 212 · Cacá
por Vladimir Carvalho
- 216 · Cronologia
- 224 · Filmografia
- 240 · Bibliografia
- 242 · Sobre os curadores
- 243 · Sobre os produtores
- 244 · Agradecimentos
- 246 · Créditos

Sumário

The background consists of several parallel, diagonal film strips. Each strip is a dark green color and features a series of small, white, rounded rectangular sprocket holes spaced evenly along its length. The strips are arranged in a way that they appear to be overlapping and receding into the distance, creating a sense of depth and movement.

apresentação

Cacá

Arnaldo Jabor,
cineasta

O Brasil é uma região interior na cabeça do Cacá. Lá não estão as florestas e cachoeiras, mas um desejo fundo de entender o país, de encontrar alguma saída para esse atraso que nos fere há séculos. O Cinema Novo foi a revolução que projetamos, com um pouco de ingenuidade, mas carregada da esperança de descobrir quem somos.

E muito do que sabemos sobre o Brasil de hoje se deve a esse movimento; descobrimos a miséria, a favela, o sertão, a corrupção, a violência de um país que se fingia de cordial.

Hoje, nos orgulhamos desse feito histórico. São mais de 200 filmes relevantes na consciência do público e dos novos cineastas que surgem agora. E Cacá Diegues, que acompanho há tantos anos, é o artista que mais fez em busca desse entendimento. Seus filmes cobrem amplos aspectos da vida brasileira,

Arnaldo Jabor é cineasta e jornalista.

desde épicos gigantescos até delicados retratos do cotidiano. Duas coisas me impressionam em Cacá: a persistência e a coragem. E o resultado está aí.

Olhando sua filmografia, desde o épico delicado “Ganga Zumba” até hoje com “O Grande Circo Místico” — o filme que acaba de produzir — veremos o desfile de nossa resistência à ‘civilização’: a tragédia da escravidão, que ele volta a retratar em “Quilombo”, a saga triste dos paus de arara que tentam a vida em “A Grande Cidade”, a vergonhosa política do atraso (até de hoje) que ele prefigura em “Os Herdeiros”, a louca mistura de Brecht com Nelson Rodrigues em “Joana Francesa”, o inesquecível e patrulhado “Xica da Silva”, que marca uma liberdade que a velha esquerda nunca quis, passa pela cômica e dramática vida suburbana em “Chuvas de Verão” e vai desaguar em “Bye Bye Brasil”, a maravilhosa aventura que ficou

antológica e que, de certa forma, prefigura os tempos digitais que vivemos. Sem contar “Deus é Brasileiro” e o emocionante “Maior Amor do Mundo”.

Muita gente não sabe que foi formada por filmes e reflexões de Cacá Diegues nos últimos 55 anos — mas foi.

Durante esses anos todos de mutação na vida do cinema brasileiro, onde várias vezes venceu o oportunismo e a desconfiança contra nosso trabalho, Cacá nunca abandonou a ideia de que faz parte de uma cultura, que ele defende corajosamente. Mas, não é a cultura que rima com sepultura, não é a cultura como uma velha senhora de camisola grega, mas a cultura que acumula as mutações que podem melhorar a qualidade de vida de nosso país, a cultura que pode vencer a barbárie que nos anestesias, para atingirmos uma civilização. Essa é a luta do Cinema Novo desde 1962 e Cacá nosso permanente comandante.

The background consists of several parallel, diagonal film strips. Each strip is a dark green color and features a series of white, rounded rectangular sprocket holes along its length. The strips are arranged in a way that they appear to be overlapping and receding into the distance, creating a sense of depth and movement.

primeira parte



Foco no futuro

Por Maria Silvia Camargo

Maria Silvia Camargo (jornalista e autora. Entre outros trabalhos, foi repórter especial da Revista Domingo (JB), onde participou do Juri B de Cinema e editora assistente da Veja Rio (Editora Abril), responsável pela seção de cinema. É membro da ACCRJ (Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro) e participa do críticos.com.br. É autora dos livros Mulher & Trabalho – 32 Histórias (ed. 34); 24 Dias Por Hora, Quanto Tempo o Tempo Tem (Rocco) e O Que É Ser Diretor de Cinema – Memórias Profissionais de Cacá Diegues (Record).

Alguns colegas questionaram a escolha de Cacá Diegues para ser o entrevistado do livro “O Que É Ser Diretor de Cinema”¹ há treze anos. Sugerir seu nome então para responder a esta pergunta em forma de livro, e sugeriria hoje novamente, com maior certeza e felicidade ainda, pois, de 2004 para cá ele só aprofundou seus laços com os futuros cineastas e a fé no cinema brasileiro. A frase que abre seu site oficial é: “O Brasil tem vocação para construir uma cinematografia que seja, para o século XXI, o que Hollywood foi para o século XX”. O que o leva a fazer uma afirmativa tão segura é o que a mostra Cacá Diegues — Cineasta do Brasil irá investigar. Não é tarefa fácil. Afinal Cacá milita há 56 anos para que nosso cinema deixe de ser uma atividade soluçante e passe a ser uma indústria permanente. Rever seus filmes e ideias é sempre

necessário, pois eles espelham e sintetizam a própria produção nacional. E sintetizam principalmente em dois aspectos: Cacá nunca parou de produzir e de ter esperanças.

Outro fato que só reafirma minha escolha de Cacá como o diretor que, pela sua trajetória, poderia falar aos jovens a que a coleção se dedica, será perceber, através da oportunidade desta Mostra, como o jovem cineasta de “Cinco Vezes Favela” (1962) evoluiu para ser o produtor de “Cinco Vezes Favela — Agora Por Nós Mesmos” (2010) e codiretor² de “Nenhum Motivo Explica a Guerra” (doc de 2011). Como ele mesmo diz em artigos e entrevistas, o futuro do cinema nacional está hoje no desejo de expressão das periferias e nas fantásticas tecnologias de captação e divulgação atuais. Sua crença nisto é tão grande que ele não se restringe a falar: ele³ dá asas a estes jovens que andam se cotizando pelas periferias de todo o Brasil para comprar sua primeira câmera, dando a eles condições de produção até melhores do que ele mesmo, como jovem de classe média, teve no final dos anos 1960 para começar a carreira. O resultado é outro passo coerente com o franco diálogo que seus filmes conseguiram até agora no mercado exterior. O filme dos dez jovens moradores

de favela carioca foi saudado pelos jornais americanos com um “o futuro do cinema está em boas mãos”⁴; a história do AfroReggae foi exibida numa Mostra em Pequim; Cacá recebeu o prêmio Roberto Rossellini dos italianos e por aí vai. “Filma-se no mundo todo. Um cinema democrático, diverso e comercialmente múltiplo”, escreveu ele num artigo em 2007 em que combatia uma frase de efeito de um cineasta inglês que dizia que o cinema estava “morto”. O cinema em que Cacá acredita é vivo e vibrante e por isto dialoga com as novas gerações deste mundo globalizado e cada vez mais atento às diferenças.

Cacá tem facilidade neste diálogo porque trabalha muito para isto, mas também o favorecem características pessoais: ele é simples e didático. Tem paciência com os que sabem menos que ele, gosta do diálogo. Desde o começo dos anos 1990, dá aulas de cinema em periferia e por isto conseguiu enxergar o rico trânsito de mão dupla que inevitavelmente romperia os muros da cidade partida. Eu sabia que ele era um entrevistado fácil, pois já tinha mais de vinte anos de redação e bons entrevistados ganham fama rápido no meio jornalístico. Até então só tínhamos conversado por

telefone. Cheguei na antiga produtora Rio Vermelho, na Gávea, o mais preparada que pude, e fiz o convite de maneira pessoal. Na época minha enteada estudava cinema e eu a percebia — e a seus colegas — forrada de exemplos estrangeiros radicalmente diferentes da realidade brasileira. “E se você fosse fazendo um paralelo entre sua biografia, a realidade cinematográfica nacional e o que acontece no mundo?” Cacá deu conta do recado. Lembro que, numa de nossas primeiras conversas, comentou aspectos técnicos de “Hulk”, de Ang Lee (2003), ao que tinha acabado de assistir (!). Resultado: o livro foi uma enorme escola para mim, onde tive que aprender, rever e reler coisas para — e esta foi a única parte caudalosa — fazer os inúmeros verbetes. Como traduzir todo o universo do diretor, Chacrinha, Zezé Motta, o Brasil ontem e hoje etc, para os que têm 18 anos? Na busca da linguagem adequada me vi várias vezes com a mesma idade que o público que procuro atingir. E, em alguns momentos, por conta do gravador sempre ligado diante de nossos papos, me transportei a 1979, quando assisti pela primeira vez a “Bye Bye Brasil”. Vi o filme num dia e fiquei encantada pela qualidade da viagem: política, poética, melancólica... Tão encantada, que voltei para rever logo no dia seguinte. Foi mais ou

menos assim que me senti nas entrevistas. Que as novas gerações se disponham a este encontro!

Notas

¹ *O Que É Ser Diretor de Cinema — Memórias Profissionais de Cacá Diegues em depoimento a Maria Sílvia Camargo.* (Editora Record, Rio de Janeiro, 2004)

² com Rafael Dragaud

³ e Renata Almeida Magalhães e a produtora executiva Tereza Gonzalez, entre outros da equipe.

⁴ Trecho da crítica do *Hollywood Reporter*.

“Carlos Diegues, Seu Cacá... Mestre!

Ao longo da vida sempre guardamos lembranças e ensinamentos de nossos pais, professores, mestres, referências pessoais ou profissionais.

Em minha trajetória pude ter o grande prazer de esbarrar com uma pessoa que com toda sabedoria, doçura e sagacidade se travestiu, muitas vezes sem saber ou querer, um pouco de cada uma delas.

Desde sempre como referência, estética e profissional, de ética e respeito. Mais que isso um visionário, uma águia que olhava e enxergava, antes de muitos, o cinema que se fazia, onde poucos olhavam e muito menos transitavam, sempre em uma relação horizontal e de troca. Uma hora como professor me alimentando e empoderando de discursos e ideias que a mim eram desconhecidas ou ainda nebulosas. Outra como um paizão conversando e dando conselhos pessoais, rindo e contando piadas ou simplesmente discutindo o último Flamengo e Botafogo.

E por isso Mestre, parabenizá-lo ou agradecer por tudo que fez a mim é pouco, nesses 55 anos de dedicação e amor a arte e ao próximo, parabéns por tudo que fez por mim, por ser um grande braço das favelas e periferias e parabéns por levar em forma de arte o Brasil aos olhos do Brasil e o Brasil aos olhos do mundo.

Carlos Diegues, Seu Cacá... Mestre!”

Cadu Barcellos,
diretor de 5x favela - Agora por nós mesmos

“Cacá Diegues é um grande contribuinte para nossa história. Conheci meu primeiro professor de cinema na sala de aula, mas antes disso, tive acesso a seus filmes na sala de estar. Com eles, aprendi que Zumbi é um grande herói do Brasil. Hoje me sinto honrado em fazer parte da geração que se une ao Cinema Novo para colocar mais e mais histórias de brasileiros nesse caldeirão cultural. Parabéns, Cacá!”

Cacau Amaral,
diretor de 5x favela - Agora por nós mesmos

“Quando me pediram para dizer algumas palavras sobre o Cacá, na hora me vieram algumas imagens: da convivência familiar com um ser humano fantástico e dos bate-papos e conselhos do experiente cineasta.

Compor um mundo cinematográfico, em forma de filme, é fácil para um técnico. Difícil é transformar o mundo ao seu redor, trazendo à tona a potência de cada indivíduo que o cerca. O que sou como cineasta e indivíduo, passa necessariamente pela maravilhosa experiência de ter convivido com esse amigo/mestre. Obrigado, camarada.”

Wagner Novais,
diretor de 5x favela - Agora por nós mesmos

“A Coerência com o mundo através do cinema.

Na minha infância, recebi a missão de trabalhar para ajudar minha mãe a sustentar meus cinco irmãos. O meu trabalho na época era de Boleiro de tênis no Hotel Sheraton. Escutava os gringos se comunicando com vários idiomas e sentia uma barreira sócio-política entre o meu mundo e o mundo deles.

Minha primeira sensação no festival de Cannes de 2010, com o filme “5X Favela, agora por nós mesmos”, foi de que a antiga barreira se quebrou através da sétima arte. O privilégio de fazer parte da família do 5X foi uma experiência marcante e de transformação que o nosso amigo Carlos Diegues depositou na minha geração, através da arte e da ideologia.

Na humildade e com sabedoria, Cacá consegue um poder visionário para uma cultura singular. O meu contato com ele, artístico e pessoal, criou em mim a confiança em um cinema brasileiro mais popular e com diversidade.

Agora, me ocorreu a lembrança sobre a escolha do nome artístico “Vidigal” no filme do qual fui ator: “Veja esta canção”, dirigido pelo próprio Carlos Diegues, quando eu tinha 12 anos. Ele acompanhou meu crescimento fora e dentro do cinema.

Hoje me sinto orgulhoso de ter o Cacá como conselheiro e amigo. Faço cinema para expressar meu mundo para o mundo, enxergar a humanidade nos mundos com coerência. Sigo na batalha e na “resposta” de representar nosso povo com poesia e amor ao Cinema Brasileiro.

Obrigado por tudo, mestre Carlos Diegues.”

Luciano Vidigal,
diretor de 5x favela - Agora por nós mesmos

“Cacá, um Brasileiro do cinema

Em novembro de 2006, quando o Cacá esteve no Casarão do Nós do Morro e nos contou a ideia de produzir o 5x Favela, acho que era a pessoa mais animada daquela oficina. Mas me agradava, uma maior aproximação com ele.

Não era a primeira vez que eu via o Cacá. Ele já havia estado em datas comemorativas no “Nós...”, na Maratona de cinema e vídeo Nós do Morro, no Odeon, onde lancei meu primeiro curta. E em exhibições de seus filmes no Vidigal.

“Orfeu” teve sessão histórica na Vila Olímpica para centenas de pessoas e o Cacá trouxe aqui seu elenco que deu a volta na vila em Kombi aberta. Está na memória do povo! Acho que isso é o que mais tenho para falar sobre o Cacá: ele está na memória do povo! Se perguntarem a minha mãe: “Um cineasta?”. Com certeza, ela irá responder sem pestanejar: “Cacá Diegues”. Porque dele foi o maior número de filmes que ela viu, no cinema ou na TV. Seu Arthur, tio avô do meu afilhado, adora nossa convivência festiva para puxar um assunto sobre o Seu Carlos e sempre diz: “Ele é da minha geração e eu gosto muito dos seus filmes!”.

Eu também, Cacá, gosto muito dos seus filmes e eles fazem parte de minha memória cinematográfica. Claro, tenho os preferidos: “Um trem para as estrelas”, “Bye bye Brasil”, “Veja esta canção”, “Xica da Silva”, “Dias melhores virão”, “O maior amor do mundo”, “Deus é Brasileiro”, “Quilombo”, “Joanna francesa”, “Quando o carnaval chegar”, “Escola de Samba Alegria de viver”! Os que preciso ver: “Chuvas de verão”, “Os herdeiros”, “A grande cidade”.

E os que certamente virão, já aguardados por seu público, que adora se ver retratado neles. Agradecida sempre... Porque Cacá é Brasileiro!”

Luciana Bezerra,
diretora de 5x favela - Agora por nós mesmos

“Seu Carlos Diegues sempre me inspirou, com seus filmes, a fazer poesias. Era uma relação distante, mas bem amistosa. Imaginava através deles que tipo de homem seria Carlos: talvez doce, amigo, inventivo e audacioso. Um dia, o conheci pessoalmente e, para a minha surpresa e felicidade, seus filmes sempre me disseram a verdade. Então, Seu Carlos Diegues virou “Cacá”. Cacá, hoje em dia, me inspira a continuar fazendo cinema, e eu não sou nem doida em contrariá-lo”

Manáira Carneiro,
diretora de 5x favela - Agora por nós mesmos

“Qualquer coisa escrita falando de Cacá Diegues pode virar poesia. Ele é verdadeiramente um poeta de cada frame nos seus trabalhos.

O seu olhar nos traz ensinamento, até os seus cochilos na ilha de edição nos traz ensinamento.

O dono de uma voz serena que por telefone mudou minha vida ao me convidar para dirigir o “5x Favela — Agora por nós mesmos”.

Sinto que um “Muito Obrigado” não bastará. O meu agradecimento será fazer filmes até o fim da minha vida.”

Rodrigo Felha,
diretor de 5x favela - Agora por nós mesmos



O orgulho negro na obra de Carlos Diegues

Por Rita Ribeiro

.....
Rita Ribeiro é pesquisadora na área de culturas urbanas, escreveu sua tese de doutorado sobre o *Quarteirão do Saul* e a resistência negra em Belo Horizonte. É professora do Programa de Pós-Graduação em Design na Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG.
rita_ribeiro@uol.com.br

Podemos medir o estágio de evolução de um país pela questões que seu cinema aborda. Na medida em que vai amadurecendo, o cinema começa a mostrar um universo mais complexo de temas. Assim foi com o cinema

brasileiro. Entre o *nonsense* das chanchadas da Atlântida e a pretensão de um cinema hollywoodiano da Vera Cruz, o movimento do Cinema Novo percebeu duas coisas: isso aqui não é, e nem será nunca, Hollywood e o povo brasileiro é de todas as cores.

Nos primeiros filmes do movimento, já percebemos a necessidade daqueles jovens de virar suas câmeras para outras realidades que não as suas próprias, de apontar a diversidade que, cada vez mais, permeia nosso país. Enquanto o Movimento pelos Direitos Civis se inflama nos Estados Unidos,

no Brasil o olhar acerca da identidade negra ainda era dolente, cheio de preconceito, inclusive no cinema. Nos primeiros filmes, feitos ainda no período embrionário do Cinema Novo, o foco começa a se deslocar, o reconhecimento das etnias que são maioria em nosso país começa a ser demonstrado. A identidade brasileira, misturada, cheia de matizes, ganha forma no Cinema Novo.

O cinema de Carlos Diegues não se furtou disso. Desde sua estreia oficial em “Cinco Vezes Favela” (1961), no episódio “Escola de Samba Alegria de Viver”, estava clara a postura do cineasta: mostrar perspectivas muito peculiares da nossa cultura, traço que se manteve em toda obra.

Um dos aspectos que permeiam sua trajetória reside no olhar focado na cultura que foge aos padrões tradicionais, na cultura das ruas das cidades, da estrada e, principalmente, no que diz respeito à questão da identidade negra. Sua visão em relação aos ícones da cultura negra dialoga com os movimentos sociais quando ascende esses mitos ao seu lugar de heróis, expondo o conflito que permeia sua ascensão, mas também todo o fascínio desses personagens.

Diegues foi um dos primeiros cineastas a desafiar

o lugar-comum dos heróis pátrios, ao apresentar em 1964, a história de Ganga Zumba, líder legendário do Quilombo dos Palmares. Vinte anos depois, ele retoma a história em “Quilombo” (1984), agora apresentando Zumbi, símbolo da resistência negra contra a escravidão e o último chefe do Quilombo dos Palmares. O dia 20 de novembro, dia de seu assassinato, tornou-se o Dia da Consciência Negra, quase 300 anos depois. Muito mais que resgatar uma história de resistência negra, Diegues ao convidar Tony Tornado para viver Ganga Zumba, em 1984, restaura também a dignidade de um dos símbolos do movimento black em nosso país, que foi perseguido pela ditadura, tendo que se exilar e voltar ao Brasil em papéis que não condiziam com seu talento e nobreza.

“Xica da Silva”, de 1976 apresenta a personagem mítica da escrava que seduz o nobre e com sua inteligência e carisma, ganha o respeito da corte e a inveja dos outros súditos. Magistralmente interpretada por Zezé Motta, em Xica..., Diegues já apresenta a força da mulher que não teme seu destino e luta por ele, já sinalizando os ventos da mudança que o movimento feminista começava a delinear e que se concretizaria ao longo dos anos vindouros.

Retomando o universo da favela, em 1999, ele recria o mito de Orfeu e Eurídice a partir da versão de Vinícius de Moraes, “Orfeu da Conceição”. Os tempos de romantismo são outros, a favela não é mais a mesma, o preconceito ainda persiste e Diegues põe o dedo na ferida, ainda que de forma doce e sutil.

Favela e identidade negra continuam presentes em sua obra. O olhar amadurece, mas as questões ainda carecem de abordagens que abram a discussão social. Assim, “Nenhum Motivo Explica a Guerra” (2006), feito já no século XXI, em parceria com Rafael Dragaud, narra a trajetória do grupo AfroReggae, formado na Favela Vigário Geral, logo após a chacina de 1993.

Sempre com o olhar voltado para o futuro, acreditando que “Deus é Brasileiro” (2002), Diegues agora aposta no olhar da juventude. Aquele mesmo olhar que permeia toda sua trajetória. A obra mais recente, agora com Diegues na produção, é “5X Favela, Agora Por Nós Mesmos” (2010). A partir de oficinas promovidas pelos produtores, cerca de 250 jovens moradores de diversas favelas do Rio de Janeiro puderam conceber o roteiro, a preparação e a realização das cinco histórias.

Esse foi o primeiro filme brasileiro totalmente concebido por moradores de favelas. Diegues carrega dentro de si os ideais

que moldaram o Cinema Novo e ainda acredita que um povo pode e deve falar de si mesmo, a partir de sua própria experiência. Somente assim nossa identidade se afirmará e antes o que era vergonha, ao olharmos para trás, se transforma em motivo de orgulho, pois está em nossa alma.





Cacá Diegues e o cinema de comunidade

Por **Adailton Medeiros**

Adailton Medeiros é diretor fundador do cinema Ponto Cine – Primeira sala popular de cinema totalmente digital do Brasil. Vencedor do prêmio Faz Diferença do Jornal O Globo, 2008, Segundo Caderno/Cinema. Dirigiu a Lona Cultural Carlos Zéfiro em seu primeiro ciclo, e produziu o projeto Muros Coloridos, uma galeria de arte a céu aberto com pinturas em mais de 800m de muros das Ferrovias. Vencedor do Programa de Bolsas Rio Arte 1997, categoria Vídeo, com o projeto “Anchieta, uma breve história no tempo”. Dirigiu dois vídeos documentários: “Iquê- Juruena” e “Invasão Nhambiquara”, em Rondônia, e foi editor da Revista Sete Dias da Amazônia.

Nasci **um ano antes** de “Cinco vezes favela” ganhar as telas de cinema. Cresci ouvindo o nome Cacá Diegues. Mas entre o garoto do subúrbio que se apaixonou por cinema e o cineasta que consolidava sua carreira havia

um fosso, pelo menos era o que eu imaginava.

Sou da Geração Moratória, que amargou a era Collor e a fêlência da Embrafilme. Uma turma que tinha tudo para viver afastada do cinema.

Porém, como em todas as tragédias, existem os heróis da resistência, Cacá era um deles e o filme “Veja Esta Canção”, marco fundador nas relações entre cinema e televisão no Brasil, propunha um novo caminho e abria espaço a uma nova turma muito parecida com a minha.

Assisti ao “Veja esta canção”. O filme ficou na minha cabeça e o fosso entre eu e Cacá ficara maior ainda. Eu havia deixado o Rio, partindo para uma estadia de dois anos na Amazônia, que acabou virando onze. Ao retornar percebi que eu estava vivenciando uma elipse, como num filme, e o mistério “dieguiano” permanecia. Como ver o que se ouve? E, tentando entender, o meu mantra passou a ser: veja o que houve. O subúrbio não tinha mais os seus cinemas de rua. Meu bairro havia perdido seu charme: os dois cinemas separados em lados opostos pela linha férrea.

Montei a Casa de Artes de Anchieta. Na verdade, duas salas comerciais no segundo andar de um prédio, onde, numa delas, eu exibia filmes. Na primeira mostra que realizei estava lá o “Veja Esta Canção” e eu e Cacá nos reaproximávamos através da sua obra, na vontade de reconstruir um novo cinema ou na ação possível de promover o acesso a ele.

A Casa de Artes passou a ser um Centrinho Cultural que concentrava informações suburbanas. Uns caras de Vigário Geral, que tinham uma publicação periódica passaram a deixar seu jornal lá para ser distribuído aos visitantes.

Em 2004 ouvi a notícia que a Cufa — Central Única das

Favelas —, acabava de inaugurar seu Núcleo de Audiovisual, o Cabo, uma sigla que significa: Cacá Botafoguense. Era uma homenagem ao diretor de “Deus é Brasileiro”. Como diz Celso Athayde, “Foi o cara que tirou aquele grupo enorme de pessoas das reuniões e as atirou para a prática do audiovisual, hoje a área mais importante de atuação da Cufa”.

Essas reuniões que Athayde se remete, juntava às vezes cerca de cento e cinquenta pessoas para ouvir e debater com um convidado do grupo, até então informal, mas foi Cacá Diegues que propôs uma ação concreta. Começava ali, a partir do audiovisual, a existência da Cufa como organização, conceito e instituição.

Àquela altura, a Casa de Artes já havia encerrado suas atividades; eu, saído da Lona Cultural Carlos Zéfiro, onde iniciei o movimento de cinema nas Lonas; a construção do Cinema Ponto Cine já se ensaiava; e aquele grupo de Vigário Geral, que deixava seu jornalzinho na Casa de Artes, já estava consolidado como um grande mediador de conflitos entre facções criminosas nas favelas, o Grupo Cultural Afro Reggae.

Cresci ouvindo que os caras do Cinema Novo eram todos de classe média, elitistas, zona sul. Enfim, se Cacá me

surpreendeu ao abraçar a Cufa, ao realizar “Nenhum Motivo Explica a Guerra”, junto com Rafael Dragaud, fiquei de bobeira por completo. Aquilo não é só um filme, é um tratado sociológico.

“Nenhum Motivo Explica a Guerra” expõe as mazelas provocadas pela violência nas favelas, mas também aponta um caminho, aquele encontrado por sua gente. É um documento audiovisual comprobatório, que a cultura e a arte são ferramentas de transformação comportamental e de ascensão social.

Depois de tantos anos, por conta do “Nenhum Motivo...”, Cacá Diegues vai a um debate no Ponto Cine, onde nos conhecemos pessoalmente. Sou “profi”, mas não perco a minha vocação amadora de tiete, característica comum a todo bom suburbano que se preza. Estava ali, no nosso palco, após a exibição do filme, Carlos Diegues, um dos personagens que, junto com Glauber Rocha, Leon Hirszman, Paulo Cesar Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade, liderou o Movimento do Cinema Novo.

Lógico que eu estava babando. Estava ali na minha frente grande parte da história viva do cinema brasileiro. Como que num choque, me dei conta que eu e toda a minha turma do Ponto Cine fazíamos parte dela também. O Ponto Cine estreitou as nossas distâncias. Não demorou muito Cacá batizava a primeira

turma de um de nossos projetos, o “Oficine-se”.

Paralelamente, iniciavam-se os preparativos para a produção do “5X Favela, agora por nós mesmos”. Mais que uma revisão da história, o diretor de “Bye Bye Brasil” estava comprometido com o novo momento social brasileiro e queria proporcionar aos jovens talentos das comunidades as mesmas condições de produção de qualquer filme de médio porte brasileiro.

Neste sentido, foram organizadas oficinas profissionalizantes de audiovisual em diferentes favelas do Rio de Janeiro, ministradas por grandes nomes do cinema brasileiro. Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Daniel Filho, Walter Salles, Fernando Meirelles e João Moreira Salles foram alguns dos que colaboraram.

O resultado foi um longa-metragem superpremiado formado por cinco histórias independentes entre si, cômicas e trágicas, que refletem as múltiplas faces do cotidiano dos moradores das favelas e da vida nas comunidades.

Depois que os jovens diretores Rodrigo Felha, Wagner Novaes, Manaíra Carneiro, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos e Luciana Bezerra pisaram o tapete vermelho de Cannes, levados por Cacá e Renata, a convite do Festival, a

primeira parada foi justamente no Ponto Cine, onde receberam uma homenagem no dia de aniversário do cinema.

Ali, diante de uma plateia lotada, Cacá Diegues, ao microfone, reclama: “Eu já tenho uma relação tão grande com o Ponto Cine, não sei por que esses caras ainda não me oficializaram como padrinho deste projeto”. Entre olhares contidos da equipe estava decretado: “tamus juntos e misturados”.





Para além das fronteiras — um cinema brasileiro

Por Sérgio Leemann

Sérgio Leemann é pesquisador de cinema e autor do livro *Diretores do Cinema Americano Clássico*.

A edição 225 de *Cahiers du Cinéma*, publicada em dezembro de 1970, contém uma entrevista com Cacá Diegues que se estende por nada menos que doze páginas. Nela, o cineasta de apenas 30 anos discorre com sua habitual eloquência sobre o momento político dentro e fora do Brasil e, sobretudo, como o cinema brasileiro vinha enfrentando seus múltiplos desafios. No ano anterior, Diegues aproveitara a exibição de “Os herdeiros” no Festival de Veneza (o filme estava então proibido no Brasil) para iniciar um período de exílio voluntário na Europa que duraria quase três anos. “Os herdeiros” já era conhecido do público parisiense, mas os entrevistadores de *Cahiers* (Jacques Aumont, Eduardo De Gregorio e Sylvie Pierre) constataram que, a exemplo de

outros diretores brasileiros, era mais fácil que Diegues falasse do cinema nacional em geral do que de seus próprios filmes. E é justamente a análise lúcida (auxiliada pela distância física) de um momento especialmente difícil para o cinema brasileiro que enriquece a entrevista e a torna um documento imprescindível. Para além das nossas fronteiras, o Cinema Novo ainda era visto como um movimento pujante em 1970. Contudo, Diegues já decretava: “As coisas mudaram muito. O Cinema Novo não existe mais... Acabou. Nossos melhores filmes ainda são feitos por Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e outros... Para a nossa geração é o momento de recomeçar. Nós fizemos um cinema muito social no princípio e acabamos chegando a um cinema político. O Cinema Novo sempre foi mais pessoal quando foi mais político (“O desafio”, “Terra em transe”, “Fome de amor”, “Os herdeiros”). Isso não aconteceu por acaso: somos de uma geração formada pela paixão pela política e a política já nos interessava quando a *Nouvelle Vague* ainda falava de amores frustrados, de amizades eternas, de ilusões pequeno-burguesas”.

Onze anos depois, esta astuta observação encontraria

eco no texto introdutório a uma outra entrevista de Diegues, publicada em *Positif* (no. 242, maio de 1981), escrito por Paulo Antonio Paranaguá (Adieu, Cinema Novo): “O cinema brasileiro não apresenta mais a aparência de homogeneidade dos tempos do Cinema Novo. Diegues representa uma das opções seguidas dentro do grupo de jovens cineastas dos anos 1960. É, sem dúvida, a opção que encontrou maior repercussão junto ao público brasileiro.” A desesperança e impotência que se abateram sobre os cineastas engajados no período sombrio pós-Ato Institucional Número 5 deu lume a filmes que refletiam o pessimismo de seus autores. Diegues escolheu uma via contrária ao retornar do auto-exílio. “Quando o carnaval chegar” foi concebido como um filme de resistência pelo viés da alegria. Logo viriam “Xica da Silva” e “Bye Bye Brasil”, êxitos substanciais tanto no Brasil quanto fora. Se a década de 1970 assinalou importantes mudanças no cinema de Cacá Diegues, ela também registrou seu crescente prestígio junto à crítica internacional, especialmente em centros como Paris e Nova York, cidades em que seus filmes sempre encontraram espaço.

Quando “Ganga Zumba” estreou em Nova York em janeiro de 1972, Howard Thompson escreveu: “Os atores têm

uma dignidade natural. Entre eles está o jovem Antonio Pitanga, cujo rosto marcante comunica grandes emoções. Adicione-se a esta falta de artificialidade a simples eloquência dos diálogos, que tornam vívidos a crueldade, horror e desespero da escravidão. Esse microcosmo dramático é ambientado com absoluta autenticidade em uma paisagem selvagem fotografada com crua austeridade. Sente-se o cheiro do Brasil”. Em 1980, Vincent Canby via em “Bye Bye Brasil” um “filme curioso, quieto, introspectivo, que presta atenção às mudanças de um Brasil que presta cada vez menos atenção aos quase extintos artistas ambulantes. Diegues recusa-se a ficar alarmado com o advento da civilização ou, como frequentemente mostrado no filme, da televisão, que agora ocupa o público para o qual os membros da Caravana Rolidei costumavam representar.” Oito anos para frente e Walter Goodman conclui sua resenha de “Um trem para as estrelas” assim: “Você talvez desejasse que Diegues e seu co-roteirista, Carlos Lombardi, tivessem cuidado mais da trama; os episódios não se conectam muito bem. Mas, a falta de conexão entre essas vidas instáveis pode ser exatamente o ponto. Qualquer que seja a sua decisão sobre esse aspecto, você encontrará uma vibrante inteligência narrativa brilhando em todo o filme”.

A calorosa acolhida aos filmes de Cacá Diegues no exterior ao longo de cinco décadas é um tributo a uma carreira singular no panorama do cinema brasileiro. O artífice do Cinema Novo soube como nenhum outro abrir vias de comunicação com o grande público em um momento em que seus companheiros de movimento trilhavam caminho inverso. Manteve-se fiel aos preceitos de seu cinema, sem abrir mão de chegar aos corações e mentes dos espectadores. O tema dominante de seus filmes é o Brasil e, ao mostrar o país que conhece e ama tanto, comunicou-se com o resto do mundo.



Cacá e Gilles Jacob, presidente do Festival de Cannes

“Muito do que conheço do Brasil me foi apresentado pelos filmes do Cacá. Nossa parceria começou nos anos 1960. Inicialmente, pela paixão comum ao Botafogo de Garrincha e Didi, depois nas peladas de fim de semana e se consolidou através dos filmes que fizemos juntos. Sob sua direção, em “Bye Bye Brasil” a “O Maior Amor do Mundo”, fotografei um pouco do “seu” Brasil.”

Lauro Escorel,
diretor de fotografia

“Tive a sorte de trabalhar em três filmes seguidos com o Cacá. Basta estar ao seu lado, no set, no escritório, em qualquer lugar, para lições generosas sobre o cinema e o Brasil serem aprendidas com alegria, entre conversas, risadas e, claro, muito trabalho. Logo, logo, pensar cinema e pensar o Brasil tornam-se uma coisa só.”

Vicente Amorim,
cineasta

“Dentre tantos diretores com quem eu trabalhei, talvez tenha sido Cacá o mais sensível, o mais amável e generoso que encontrei. Sua paixão pelo nosso Brasil e por nosso povo se tornaram referência para centenas de jovens que escolheram o cinema como meio de expressão. E sempre que o cinema brasileiro se viu ameaçado, seja pela incompetência dos governantes, seja pela ameaça do cinema estrangeiro, Cacá é sempre um dos primeiros a levantar a voz em nossa defesa, e suas ideias se tornam palavra de ordem para nossa luta.”

Hugo Carvana,
ator e cineasta

“Foi muita cara de pau. Mas, como alguns outros jovens realizadores teimosos, tomei coragem e fui pedir ao admirado (e inspirador) Cacá Diegues para ler o roteiro que eu estava escrevendo com uma amiga. Com toda paciência e generosidade do mundo, ele não só leu, como também convidou a gente para participar de seu novo filme, “Veja Esta Canção”. Olhando para trás, e já são mais de vinte anos, não consigo pensar em minha trajetória no cinema sem a presença do Cacá na minha vida. Obrigada, mestre.”

Rosane Svartman,
cineasta

“Carlos Diegues é, sem dúvida, um dos maiores cineastas da nossa geração. Difícil falar em cinema dos anos 1960 para cá sem que seu nome venha à baila. Seus filmes estão nas galerias das obras mais importantes da nossa cinematografia.

Cineasta, autor, crítico, produtor, editor, jornalista... O Cacá ocupa várias posições com sucesso, mas o conciliador está presente sempre. O companheiro com a palavra certa, o amigo com o ombro seguro, o profissional com a opinião justa.

Este é o homem que eu conheço ao longo de tantos anos. Muitas vezes, com prejuízo pessoal, vem ajudar ao colega. Braços abertos, mão oferecida aos novos que querem iniciar um ofício no qual ele tem suas glórias cantadas em prosa e prêmios. Como esta merecida homenagem.”

Daniel Filho,
diretor de cinema e
televisão



Um cinema de estrada

“O filme de estrada é muito conveniente à minha curiosidade pelo Brasil, pelo o que está se passando longe de nossos olhos urbanos.”

Cacá Diegues

Por Breno Lira Gomes

Quando se fala em **Cacá Diegues** e seus filmes, logo vem à cabeça a forte ligação deles com o Brasil. O cineasta alagoano sempre fez questão de reforçar sua brasilidade em todos os seus trabalhos. Poucos realizadores souberam levar o Brasil para as telas como Cacá Diegues. Talvez o fato de ser filho de um antropólogo, fez com que o diretor focasse suas lentes na história e formação do povo brasileiro, nas diferentes realidades dessa nação continental. Cacá desbravou (e continua a desbravar) esse país, como seus personagens de “Bye Bye

Brasil”, em busca de histórias para se ouvir e contar nas telas.

Das favelas cariocas, seguindo pelo litoral e passando pelo sertão nordestino, até chegar a imensa floresta amazônica. Esse é o Brasil de Cacá Diegues. Um país diversificado, rico e pobre, colorido e preto & branco, grande e pequeno, populoso em algumas áreas, quase abandonado em outras. Tradição versus modernidade. Vários aspectos de um mesmo povo, de um mesmo idioma, de uma história tão rica.

Diegues já declarou diversas vezes (como na epígrafe desse artigo) que adora os chamados *road movies*, ou “filmes de estrada”, no bom português. Um de seus maiores sucessos de crítica e público é justamente um filme desse estilo. “Bye Bye Brasil” revelava ao país uma nação multicolorida, que, aos poucos, deixava algumas tradições para trás, mas que caminhava a passos largos rumo a um futuro até então, incerto. Mas um futuro grandioso, pelo menos era o que apregoavam os otimistas. Ao embarcarmos na carroceria da Caravana Rolidei, junto de Ciço e Dasdô, desbravamos um país que ainda sofre com a ditadura, mas vê na anistia aos presos políticos a esperança de um recomeço. O Brasil do filme de Diegues é o país cunhado pelos militares e suas grandes obras. É o país que,

aos poucos, parece deixar de lado suas tradições e cultura popular, para se apegar à modernidade através da caixa dos sonhos, a televisão. O Brasil que se vê na tela é um país em ebulição, onde índios ouvem rádio e usam óculos Ray-Ban, mas não sabem o nome do Presidente do país. Cacá Diegues oferece ao espectador uma aula, de geografia, história, economia, sociologia, e porque não, filosofia. No caminhão comandado pelo Lorde Cigano estão todos os tipos de um Brasil: branco, negro, mestiço, nordestino, analfabeto, puta, esposa. O povo brasileiro está representado naqueles cinco personagens que juntos desbravam o interior do país, na tentativa de levar um pouco de sonho, diversão e prazer para as pessoas. Um Brasil, que segundo a crítica européia da época do lançamento do filme, aos poucos morria, dando lugar a um país mais moderno, veloz e grandioso economicamente.

Quem assiste hoje a “Bye Bye Brasil”, pode achar que nada ou pouco mudou. Pelo menos nas regiões por onde Diegues passou com sua “Caravana Rolidei cinematográfica”. A problemática indígena continua lá, a seca no sertão continua lá, a Transamazônica continua lá... Inacabada. Quando retoma a experiência de fazer um novo filme de estrada, com “Deus é

Brasileiro” em 2003, Cacá monta uma nova Caravana Rolidei, novamente disposta a desbravar o país e registrar espaços pouco conhecidos da maioria da população. Na adaptação do conto de João Ubaldo Ribeiro para o cinema, o diretor optou por fazer um filme de estrada justamente para ver como estava o Brasil do filme de 1979. Comparar a estrutura narrativa de uma obra com a outra é inevitável, vista a força do primeiro filme. Mas com “Deus é Brasileiro” o tempo é outro, o país é o outro, o cineasta é outro.

Liderando o grupo de andarilhos está ninguém mais, ninguém menos do que Deus, personificado por um inspirado Antonio Fagundes. Do litoral alagoano, Deus ruma ao interior do país, na busca do homem que ele considera ideal para substituí-lo e salvar a humanidade. Ao circular pela terra chamada Brasil, o Todo Poderoso se depara com uma diversidade de realidades que, a princípio, só reforçam a sua descrença no próprio ser humano, que criou à sua imagem e semelhança. Das casas de palafita da periferia do Recife, passando pelo sertão e chegando ao deserto do Jalapão, Deus vê um país enorme, com fome de crescer mais, mas que ainda tem mazelas e feridas abertas que necessitam urgente de um tratamento. A violência nos grandes centros urbanos está lá. O descaso com os mais pobres está lá. As belezas

naturais estão lá. A tradição *versus* modernidade continua lá.

Um outro elemento acaba por unir esses dois filmes, e também acaba por representar muito o Brasil: a televisão, elemento crucial tanto em “Bye Bye Brasil”, quanto em “Deus é Brasileiro”. Enquanto no primeiro as antenas “espinha de peixe” dominam o cenário urbano, no segundo, as antenas parabólicas são as responsáveis por levar Brasil afora um mundo de sonhos, alienação e diversão. No filme de 1979, a trupe mambembe é ameaçada pela novidade tecnológica, que “prende” as pessoas nas suas casas e não as permite assistir ao espetáculo estrelado pela Rainha da Rumba, Salomé. Enquanto no trabalho mais recente, é através do uso da imagem de uma celebridade televisiva que Deus consegue chamar a atenção das pessoas.



The background consists of several parallel, slightly curved green film strips. Each strip has a series of small, white, rounded rectangular sprocket holes along its length. The strips are arranged in a way that they appear to be overlapping and receding into the distance, creating a sense of depth and movement.

segunda parte



A importância da música no cinema de Caca Diegues. E vice-versa.

Por Nelson Motta

já conduzia e comentava o filme.

No caso de Cacá, que se apaixonou pela música e pelo cinema ao mesmo tempo, ou talvez nessa ordem, essa integração artística se manifesta desde seu primeiro curta-metragem, integrante do histórico “Cinco vezes favela”, de 1962, que não por acaso se chama “Escola de Samba, Alegria de Viver”. Dois anos antes, quando era presidente do diretório da

O que seria do cinema sem a música? É impossível imaginar as cenas de suspense, os grandes momentos dramáticos, os interlúdios românticos, a grandiosidade épica, a intimidade amorosa, a fúria dos homens e dos elementos, sem a música que, desde o cinema mudo,

.....
Nelson Motta é jornalista

Faculdade de Direito da PUC, Cacá promovia um dos primeiros grandes shows de Bossa Nova no Rio de Janeiro, com Carlos Lyra e Oscar Castro Neves.

A música e o cinema nunca mais se separaram em Cacá, e foram felizes para sempre. Seu primeiro longa-metragem, “Ganga Zumba”, teve uma participação especial de Cartola. No segundo, “A grande cidade”, a trilha sonora reuniu os eruditos Villa Lobos e Hekel Tavares, ao sambista Zé Kéti.

Cacá era tão apaixonado por música que acabou se apaixonando, casando e tendo filhos com Nara Leão, no que Glauber Rocha exaltava como o encontro histórico entre a Bossa Nova e o Cinema Novo.

Em 1972, num dos piores momentos da ditadura e da repressão, Cacá construiu uma metáfora da possível liberdade através da música em “Quando o Carnaval chegar”, estrelado por Nara Leão, Maria Bethânia e Chico Buarque, que também criou uma fabulosa trilha sonora, com vários futuros clássicos da MPB.

Um ano depois, sob o sol do Nordeste, o seu “Joanna Francesa” inspirou uma das mais lindas canções de Chico Buarque, com a letra integrando o francês de Jeanne Moreau, à lírica portuguesa.

Um dos grandes momentos do cinema de Cacá é a explosão de alegria de Xica da Silva alforriada dançando pelas ruas de Diamantina com o refrão percussivo de Jorge Benjor estourando nas caixas.

Se em “Xica da Silva”, um dos maiores sucessos do cinema brasileiro e o maior de Cacá até aquele momento, o clima era festivo, de samba-enredo, de início da abertura política, o filme seguinte, o lírico e suburbano “Chuvas de verão”, tem a atmosfera melancólica do chorinho, com músicas de Waldir Azevedo e Paulinho da Viola, além de clássicos românticos de Roberto e Erasmo.

Com “Bye bye Brasil”, em 1979, Cacá conquista o seu maior sucesso popular com o *road movie* da Caravana Rolidei cruzando um Brasil continental em vertiginosa transformação, ao som de uma das melhores músicas do cinema brasileiro, escrita por Roberto Menescal e Chico Buarque.

Em “Um trem para as estrelas”, de 1987, Cacá radicalizou: o protagonista é um jovem saxofonista, tocando músicas de Gilberto Gil, e contracenando com Cazuza.

Em 1989, com o Brasil falido, o governo Sarney desmoralizado e inflação de 50% ao mês, Cacá conseguiu fazer a co-

média romântica e otimista “Dias melhores virão”, com a alegria da música de Rita Lee, que também atuou como atriz.

Até no pior momento do cinema brasileiro, no desmonte da era Collor, Cacá encontrou os mínimos meios necessários para produzir “Veja esta canção”, em 1994, com quatro curtas inspirados em músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Jorge Benjor.

Dias melhores vieram com “Tieta”, em 1996, com uma exuberante trilha sonora de Caetano Veloso iluminando a paisagem de Mangue Seco.

E, finalmente, em 1999, o carnaval chegou com a realização da completa união entre música e cinema no sonho antigo de filmar o “Orfeu da Conceição”, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, adaptação da tragédia grega para a favela carioca que havia lançado a bossa nova para o mundo em 1959 em “Orfeu do carnaval”. Atualizado por Cacá, “Orfeu” teve o cantor Tony Garrido no papel título e novas músicas compostas por Caetano Veloso, numa das melhores trilhas sonoras do cinema brasileiro.

É, raros diretores deram tanta importância à música em seus filmes como Cacá Diegues. E poucos a usaram tão bem como ele em 55 anos de carreira.

“Cacá Diegues, artista,
nem maior nem menor,
tamanho.”

Gilberto Gil,
cantor e compositor



“CARLOS JOSÉ FONTES DIEGUES, nome de Príncipe das Astúrias, mais conhecido nacional e internacionalmente como Carlos Diegues, ou mais intimamente, como Cacá Diegues. Nascido nas Alagoas, bom e manso de coração, tornou-se, sem necessidade de diploma ou comenda, carioca por devoção, com mestrado e pós-graduação obtidos na vivência da Rua da Matriz e adjacências.

Exerceu papel relevante no movimento estudantil dos anos 60, e também foi um dos líderes do grupo do Cinema Novo. Botafoguense de corpo e alma, sempre alimentou sua paixão pelo futebol nas peladas na Rua da Matriz e no campinho de futebol do Colégio Santo Inácio, na companhia de outros peladeiros de estilo e toque de bola requintados, como Rui Solberg e Paulo Alberto, o saudoso Arthur da Távola.

Mas seu olhar morno passou a ver o mundo e a vida através das lentes das câmeras que chegaram e chegam às telas das salas de cinema, revelando com grandeza, sensibilidade, e muito amor e carinho, o Brasil e sua gente.

Como cineasta e artista, buscou o entendimento e o reconhecimento popular sem jamais fazer concessões à vulgaridade e às fórmulas fáceis do sucesso.

Desde sua estreia com “A Grande Cidade”, passando por “Xica da Silva”, “Bye Bye Brasil”, “Tieta do Agreste” e “Deus é Brasileiro”, seus filmes são marcas do profundo, honesto e sincero amor ao Brasil e a seu povo. VIVA CACÁ, VIVA O CINEMA BRASILEIRO!”

Luiz Carlos Barreto,
produtor de cinema

“Meu primeiro trabalho profissional em cinema foi como assistente de cenografia de Luiz Carlos Ripper no filme “Os herdeiros”, de Cacá Diegues.

Sou admiradora do cinema de Cacá desde o seu episódio “Escola de Samba Alegria de Viver” em “Cinco vezes favela”. Pensando sempre na possibilidade de produzir um filme seu, foi na saída da primeira projeção de “Xica da Silva” que lhe fiz a proposta de trabalharmos juntos: “Bye Bye Brasil” estava nascendo. Foi um projeto belíssimo do qual me orgulho muito. Trabalhar com Cacá foi uma experiência enriquecedora: sabe muito bem o que quer, mas está sempre aberto ao diálogo. “Bye Bye Brasil” foi um projeto muito ambicioso: percorremos 3000 km pelo Brasil afora. Sendo um road movie, tivemos 3 frentes de produção. Conteí sempre com sua colaboração. Sabe liderar uma equipe com firmeza, mas também com a doçura própria de seu temperamento amoroso.

Viva Cacá, grande amigo e companheiro em nossa viagem de sonhos cinematográficos.”

Lucy Barreto,
produtora de cinema



Por um cinema brasileiro — Cacá Diegues e a literatura

Por *Angélica Coutinho*

Angélica Coutinho é jornalista, mestre e doutora em Literatura Brasileira pela PUC-Rio. Autora dos livros “Todas as Lúcias do Mundo” sobre adaptação literária e “Malandragem Facinha”; dirigiu o curta-metragem “Frágeis afetos”, adaptado do conto de João Gilberto Noll. É especialista em regulação cinematográfica e audiovisual da ANCINE.

Muitos pontos de contato são possíveis ao se pensar a obra cinematográfica de Cacá Diegues e a literatura. Pontos que ultrapassam a “simples” tarefa de ver nas telas uma obra adaptada. Pensamos aqui a importância significativa das representações construídas pelas duas expressões artísticas: a que revela um mundo em palavras impressas em um livro e a outra que usa imagens e sons na tela. Ambas são capazes de expressar através de recortes espaciais e temporais uma representação que se impõe como força produtora de sentido e, diríamos mais, como interpretações de um país.

Historicamente, um dos temas centrais do debate em torno da literatura e do cinema é o papel de ambas as artes na construção de uma imagem do país. Ou, para sermos mais

adequados às questões contemporâneas, de imagens do Brasil. O movimento em torno da reflexão em se pensar um único país ou um país múltiplo também varia de acordo com o momento histórico em questão. No entanto, uma questão de fundo foi fundamental à literatura do século XIX e retornou com força no cinema. Em particular, no movimento cultural na década de 1960: o que é “brasileiro”?

Nação forjada da mistura de nacionalidades, o Brasil se impôs ao longo do tempo como o espaço geográfico no qual a mestiçagem é o cerne de sua identidade. Noção tão bem trabalhada pelos modernistas com a ideia de antropofagia. Antropofágicos por natureza, seguimos assumindo nossa identidade mista como fonte de riqueza também em outras expressões, como a música. No entanto, o debate sempre foi caloroso e a definição dos pontos de partida de uma expressão legitimamente brasileira é origem de diversos conflitos.

Na literatura, conhece-se a clássica divergência entre Antônio Candido e Haroldo de Campos em torno do Barroco. Candido em sua “Formação da Literatura Brasileira — Momentos decisivos” (1959) pensa a literatura a partir de um sistema formado a partir do “triângulo ‘autor-obra-público’, em

interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição. Sendo assim, a brasileira não nasce, é claro, mas se configura no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois” (Cândido, 1981:16). A exclusão do Barroco motivou Haroldo de Campos a publicar, em 1989, o estudo “O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos” como crítica a posição adotada por Candido.

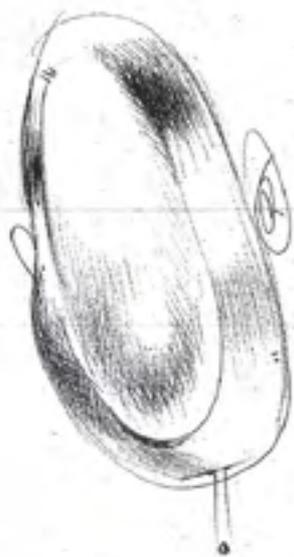
Questões metodológicas também podem ser encontradas no campo cinematográfico. Afinal, o que definiria um filme brasileiro? A questão foi amplamente discutida no livro “O nacional e o popular na cultura brasileira — Cinema”, de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet publicado, em 1983, em uma coleção que ainda trazia à arena o tema árduo nos campos do teatro, da televisão, da música, das artes plásticas e, é claro, da literatura. Com a agravante que, no caso do cinema, “a questão do mercado e das formas de produção de filmes constitui o traço diferenciador” (Galvão; Bernardet, 1983:16). Afinal, não é bastante para um filme ser considerado brasileiro o fato de ele mostrar imagens do país ou contar a história daqueles que aqui vivem, pensamos hoje. No entanto, no início do século

XX, conforme afirmam os autores, “o ‘nacional’ vincula-se ao que o filme mostra, não aquilo que ele é, não à sua forma ou linguagem”. Enfim, buscar uma especificidade nacional sempre esteve no centro das preocupações de nossos cineastas e críticos. Nem sempre de forma amigável. Mostrar o personagem do Brasil Rural podia soar como ofensivo. Não é à toa que em entrevista, em 1931, a Paulo Emílio Salles Gomes, Adhemar Gonzaga declarou “o jeca roto, imundo, grotesco da literatura é impraticável no cinema. Temos que atribuir ao nosso jeca o mesmo que Alencar aos seus índios. Nada de impaludismo, nem de penúria, nem de ignorância extrema, o jeca padrão cinematográfico há de ser sadio, robusto, heróico e nobre”.

Certamente, não era neste tipo de representação idílica à moda de Alencar que Nelson Pereira dos Santos pensava quando defendeu, em 1951, filmes que refletissem a vida brasileira. Era o momento do cinema assumir aquela que havia sido a missão da literatura por tantos anos. Um pensamento compartilhado por uma geração de jovens que, mais do que buscar uma interpretação do Brasil nas telas, entendia a cultura como elemento de transformação da sociedade. E do grupo que assumirá essa tarefa histórica, participa o jovem Carlos Diegues.

Unidos, inicialmente, em torno do centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, eles querem fazer um cinema popular: aquele que se dirige e que vem do povo. Mas como encontrar o caminho? É o próprio Cacá Diegues quem explica, em citação publicada no livro de Galvão e Bernardet: “(...) parte-se das raízes culturais nacionais do povo, transforma-se o folclore popular, a tradição literária, as lendas, os mitos, apresentando ao povo, com linguagem mais elaborada, aquilo que já lhe pertence.” (Galvão; Bernardet, 1983:140).

Tão longo caminho traçamos nesta reflexão, para identificar a relação da obra de Cacá com a literatura. De certa forma, a declaração faz o ponto de contato porque a literatura no cinema de Diegues não está apenas no momento em que ele leva para as telas “Ganga Zumba”, “Tieta”, “Orfeu” ou “Deus é brasileiro”. A literatura é elemento de diálogo com a cultura que o diretor tem como referência. É com a literatura que ele estabelece trocas, não apenas adaptando os temas, mas na busca de uma linguagem, de uma forma de representação. Ultrapassa-se a ideia de raiz ou identidade, tão fora de moda nos dias de hoje. Mas quando vemos na tela um filme de Cacá Diegues, não podemos negar: é um filme brasileiro!



Caia,
se v. nos
tiverem lida
os livros que
leu nas terras
feito ~~o~~
o cinema que
você tem feito.

Zi



Filmar o Brasil, mas sem perder a ternura jamais

Por **Mario Abbade**

.....
Mario Abbade é jornalista, crítico de cinema de O Globo e secretário geral da Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (ACCRJ).

Duas características se destacam quando o assunto é o trabalho do diretor Cacá Diegues. Os atores de seus filmes consideram Cacá o tradutor do Brasil para o cinema. Mas também há outra unanimidade: o Brasil de Cacá Diegues é doce. Longe daquele clichê do território do diretor tirânico, que conduz tudo e todos com mão de ferro e nem sempre (ou quase nunca) prima pela educação, o set de Cacá é um lugar para ser feliz fazendo cinema. Tranquilidade, harmonia, gentileza, carinho são as palavras que mais surgem para definir o que é trabalhar diante da lente do cineasta. “As filmagens do Cacá acontecem num ambiente de paz. Este é o modo que ele tem de se relacionar. Mesmo que haja uma tempestade por trás, como muitas vezes tem, ele não pas-

sa isso para o elenco. Atuar no set dele é uma coisa saborosa”, descreveu José Wilker (1944-2014), que fez com o diretor os clássicos “Bye, bye, Brasil”, como protagonista, e “Xica da Silva”, além de ter vivido também o personagem principal de “O maior amor do mundo”.

Referindo-se às tais tempestades que o cineasta é capaz de assimilar sem perturbar o elenco, Wilker relatou: “Em ‘Bye, bye, Brasil’, com a luz, colocamos fogo no puteiro em que filmamos. A TV, na cena da praça, explodiu na cara das pessoas da cidade. Não havia telefone, era difícil fazer contato, então, era enviar os negativos e torcer para ter dado certo. Saímos de Altamira sem saber como tinha ficado o resultado. E algumas cenas foram feitas na TV Educativa, para completar o que faltava. A Transamazônica era uma estrada de muito barro, então, o carro às vezes deslizava na descida, e a gente, tentando parar e não conseguindo, tinha que saltar com ele em movimento. Em ‘Xica’, o barco afundou com elenco e equipe. Em ‘O maior amor do mundo’, sempre tínhamos que interromper as filmagens por causa dos tiroteios”. Como ter autocontrole para lidar com tantos transtornos (e histórias que dariam uma boa faixa comentada numa nova edição em DVD) sem perder a ternura jamais?

Cacá tem. “Ele é amigo, é irmão. Tenho muito orgulho de ter feito cinco filmes com ele”, endossa Zezé Motta.

Zezé, que viveu o papel-título de “Xica da Silva”, considera o longa um divisor de águas em sua carreira: “Eu ganhei todos os prêmios de cinema do ano. Dava três entrevistas por dia. O filme me ajudou a virar uma militante da causa negra de fato. Até hoje me chamam de Xica, é muito forte. O responsável por essa transformação na minha vida é o Cacá Diegues”. A atriz conta que se sentiu insegura para interpretar a fase da personagem como uma rainha e ainda mais para viver a Dandara de “Quilombo”, mas as duas questões foram resolvidas com o estilo de Cacá na direção. “Não havia improviso. O Cacá sabia muito bem o que queria. Ele percebeu que eu era uma pessoa dispersa, viajandona, então, quis que eu ficasse direto em Dimantina, vivendo como a Xica o tempo todo. Passei três meses lá: Natal, réveillon e carnaval. E, quando disse a ele que eu não era capaz de fazer a Dandara, ele respondeu: ‘Eu sei o que estou fazendo, vamos em frente’. Ali, redescobri o que Maria Clara Machado tinha me ensinado: que uma atriz tem que estar preparada para fazer a santa, a prostituta, o anjo, o diabo, o que der e vier. Dandara era o oposto da Xica. E, em ‘Dias me-

lhores virão”, o meu papel era a anti-Zezé”.

Wilker lembrou ainda que Cacá abre espaço para a colaboração do ator: “Ele é preciso no que quer como diretor, mas permite o improviso”, disse. Elke Maravilha (1945-2016) também comentou sobre o estilo seguro do diretor: “Ele dizia ‘O personagem é isso’, e eu fazia uma racista nojenta que tinha inveja da Xica. Ganhei a Coruja de Ouro de atriz coadjuvante com o papel, então, fui muito bem dirigida, né?”, disse Elke, que participou ainda de “Quando o carnaval chegar” e também enfatizou o prazer que o trabalho trouxe. “Foi a melhor coisa. Cacá é elegante e doce, bom de se conviver. Foram dias ótimos, a gente ficava em estado de graça no set”, rememorou a atriz, num depoimento parecido com o de Antônio Fagundes sobre sua experiência no papel-título de “Deus é brasileiro”. “Foi muito divertido. E eu sempre tive uma admiração intensa por ele como cineasta. Na época, eu disse: o melhor presente que eu podia ter recebido é esse personagem”, afirmou Fagundes.

Se Deus é brasileiro, Cacá é seu embaixador. “Ele é importante não só para mim, mas para o cinema, para o Brasil”, defende Zezé Motta. Wilker, como protagonista de “Bye, bye, Brasil”, viveu várias vezes experiências que provam isso, de Taiwan ao Canadá:

“O Cacá consegue ser um cineasta genuinamente brasileiro porque tem uma curiosidade sobre o país: ele olha o que está acontecendo e revela bem o Brasil. A partir do filme, as pessoas têm curiosidade de saber sobre o país. Já me aconteceu muito de ouvir essas histórias de pessoas pelo mundo. O premiado cineasta Tsai Ming-liang, malaio radicado em Taiwan, me contou que decidiu fazer cinema depois de ver ‘Bye, bye, Brasil’. Inspirado no filme, ele está preparando um projeto em que um cara viaja pelo interior da China mostrando filmes para as pessoas”, detalhou o ator.

Cacá Diegues fez escola. Ao dirigir “Giovanni Improtta”, José Wilker contou que, em grande parte, aprendeu com Cacá a conduzir o set. Além do ambiente tranquilo, outra lição do cineasta foi a capacidade de atingir o público. “Eu fico feliz em conseguir falar às pessoas. Gosto que elas entendam, que seja claro, que seja encantador para elas. E isso inclui não subestimar o público. Cacá consegue isso desde ‘Escola de Samba Alegria de Viver’ de ‘Cinco vezes favela’”.

Outro ator que é fã do estilo do diretor, Stepan Nercesian resume: “Cacá é um poeta. Na obra e no trato. Delicadeza em pessoa. Ele é isto: um camarada que ama o que faz e ama quem faz com ele. Divide a obra, nos faz sentir donos, coauto-

res”. O ator, que usa a palavra apaixonante para se referir ao ambiente das filmagens de “Xica da Silva”, se lembra também do bom humor vivido em outros sets: “No meu sargento Pacheco do ‘Orfeu’, um dos mais elogiados trabalhos da minha carreira, fui do aeroporto internacional direto para a filmagem, e o Cacá orientava o maquiador: ‘Faz um pouco de olheiras nele, o Pacheco é um cara meio acabado, mas não faz demais que o Stepan já tem um pouco. Bota uma pele suada de quem bebe muito, mas não exagera que o Stepan já tem. O cabelo pode ser descuidado, mas não exagera que o Stepan já tem’. Eu gritei: chega, Cacá! Então, estou pronto”.

Mas o que Stepan mais gosta de enfatizar é o estilo Cacá, doce Cacá: “Eu acho graça porque, terminada uma cena, ele diz ‘Corta’, chega perto dos atores e diz ‘Genial, está ótimo, maravilhoso, mas vamos rodar outra totalmente diferente’. Esse é o Cacá: delicado até para falar que o que a gente acabou de fazer estava uma merda”.



“Entre outras coisas, o prazer de ser dirigida por Cacá Diegues está na maneira como ele conduz o seu set de filmagem. Ele é amado e respeitado por todos. Sua liderança se coloca através da delicadeza e gentileza com que trata a todos e, é claro, do domínio daquilo que faz. Ao Cacá, minhas sinceras saudações e um abraço enorme.

Obrigada, Cacá!!!”

Patrícia França,
atriz





Irmãos de cinema

Por **Rodrigo Fonseca**

Rodrigo Fonseca é crítico de cinema, roteirista da TV Globo e escritor. Desde 2015, escreve no site Omelete e assina o blog P de Pop no Estadão, além de escrever resenhas e fazer vídeos para o Almanaque Virtual do UOL. Na TV, escreveu a versão 2017 de Os Trapalhões, o programa Encontro com Fátima Bernardes e o roteiro do Show do Oscar 2017. É autor da peça Encontros Impossíveis e do romance "Como era triste a chinesa de Godard" (2011) e dos livros "Meu compadre cinema – Sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos" (2005) e "Cinco mais cinco – Os melhores filmes em bilheteria e crítica" (2007), com Luiz Carlos Merten e Cacá Diegues.

Era 2012 quando José Wilker me puxou nos corredores das filmagens de “Casa da Mãe Joana 2” para dizer, todo pimpão, que filmaria, no papel de realizador, um longa baseado em um de seus mais inesquecíveis personagens: o rei do jogo do bicho no RJ, Giovanni Improtta. Parecia a realização de um velho sonho para alguém que já havia rodado curtas, como “Arraes de Volta”. Mas o sonho era maior pela chance de poder colaborar com seu velho parceiro (e amigo) Cacá Diegues. O filme saiu em 2013. Wilker cometeu o vacilo de nos deixar em 2014, sem pedir licença à nossa saudade. Foi embora deixando um buraco imenso em seus fãs. Talvez fosse necessário dar uma atualização neste texto, escrito sobre a parceria de ambos. Mas o Tempo, que não perdoa, ficaria magoado com esta arqueologia intrometida. Melhor deixar o passado falar como era.

E era assim:

Além de amizade e admiração mútua, um certo fetichismo estético circunda a relação entre Carlos Diegues e José Wilker nas telas, evocando as mais famosas parcerias ator/diretor da história do cinema. Recorrente como a dobradinha De Niro/Scorsese ou Tim Burton/ Johnny Depp, a colaboração profissional entre ambos rendeu cinco longas-metragens, rodados ao longo de 31 anos. Coube a Wilker ser o protagonista de filmes que marcam pontos de virada na trajetória profissional do cineasta: “Xica da Silva” (1976), “Bye bye Brasil” (1979) e “O maior amor do mundo” (2006). Wilker aparece ainda em “Um trem para as estrelas” (1987) e “Dias melhores virão” (1990). Paralelamente, Cacá assumiu o papel de produtor do primeiro longa-metragem dirigido pelo ator, “Giovanni Improtta”, rodado entre 2011 e 12 com base nas peripécias do bicheiro de fala mole criado por Aguinaldo Silva e popularizado na telenovela da Rede Globo “Senhora do destino” (2004).

Diegues conhecia Wilker de suas experiências cênicas no palco do Teatro Ipanema, como ator e autor, ao lado de Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa, em espetáculos como “A China é azul”. Ali, Cacá tirou a confiança para escalar Wilker, às

pressas, para interpretar o Conde Valadares em “Xica da Silva” substituindo Marco Nanini. Escolhido originalmente para o papel, Nanini teve que abandonar o filme por compromissos teatrais. Cacá já estava nas locações, em Diamantina, quando telefonou para Wilker. A prontidão do ator impressionou o cineasta e inaugurou um casamento profissional naquele que se tornou o maior êxito de bilheteria do diretor, visto por cerca de três milhões de pagantes. A química entre Wilker e Zezé Motta, construindo uma espécie de triangulação com Walmor Chagas (na pele do comendador João Fernandes), temperou o longa com picardia, acentuando sua temperatura erótica. Ao mesmo tempo, a caracterização quase picaresca de Valadares superlativa a dimensão de crônica de costumes do diálogo de Cacá com a literatura de João Felício dos Santos

Dela, ator e diretor voltam a unir forças no filme mais *easy rider* de todo o cinema brasileiro: “Bye bye Brasil”, produção que rendeu a Cacá a primeira de suas três indicações à Palma de Ouro no Festival de Cannes. Sua trama acompanha o percurso cheio de quebra-molas sociais e afetivos da Caravana Rolidei, trupe circense em jornada pelo interior do país, até os confins da Amazônia. No comando do circo volante vem o

mágico Lorde Cigano, anti-herói tragicômico que fez de Wilker o Anthony Quinn do “La Strada” de Cacá. Sob seu turbante, fervilham as ideias que lhe garantem a fidelidade da dançarina Salomé (Betty Faria) e do engolidor de fogo Andorinha (Príncipe Nabor). A eles, juntam-se o sanfoneiro Ciço (Fábio Jr.) e sua mulher, Dasdô (Zaira Zambelli). Numa narrativa que nasce no neorrealismo e zarpa pelas fronteiras mais surrealistas do cinema, de Méliès a Humberto Mauro, Wilker auxilia Cacá a construir sua obra-prima, subvertendo sua própria moralidade, num filme que analisa a perversidade para além das questões políticas. Lorde Cigano é um embaixador da reforma agrária onírica, que oferece a Ciço um quinhão no latifúndio do sonho, do qual ele é expulso por usucapião da desigualdade.

Nos anos 1980, Wilker rodou com Cacá sequências de “Quilombo” (1986), o filme-problema cuja captação de imagens durou por quase seis meses. Wilker vivia Carrilho, personagem que foi obrigado a abandonar por compromissos com a TV. Carrilho acabou nas mãos de Daniel Filho, com quem Cacá trabalhou no antológico “Chuvas de verão” (1977). Em 1987, Wilker acabou atuando, numa participação, em “Um trem para as estrelas”, a “Divina Comédia” do cineasta, que o escalou como coadjuvante, no papel de

Wallace Caldeira em “Dias melhores virão”, ao lado de Marília Pêra.

Laureado com o Grand Prix dès Amériques no Festival de Montreal de 2006, “O maior amor do mundo” põe Wilker como o astrofísico Antônio, portador de uma doença terminal que regressa ao Rio de Janeiro após décadas dedicadas à pesquisa no exterior. No Brasil, ele revê seu pai, um velho maestro (Sérgio Britto), e se embrenha nos confins mais miseráveis da Baixada Fluminense a fim de descobrir a identidade de sua mãe biológica. No caminho, Antônio sofre um processo de iluminação conforme vai descobrindo as irregularidades econômicas que partiram a metrópole carioca ao meio, convidando a violência para se instaurar e dominar a cidade cindida. Assim como Antônio, a filmografia de Cacá, no epílogo da Retomada, também se ilumina, deixando seu humor popular de lado para produzir um filme sobre modos de amar e de reinventar pelo amor. E Wilker cedeu a ele vigor dramático o suficiente para lapidar a dor de seu filme mais triste — e subestimado.

Foi desse jeito. As cicatrizes ainda estão aqui. Trabalhei em 2016 e 17 com Cacá na lida do livro de crônica dele e a figura de Wilker nunca saía de nossos papos e de nossos corações.



The background consists of several parallel, diagonal film strips. Each strip is a vibrant green color and features a series of white sprocket holes along its length. The strips are arranged in a way that they appear to be overlapping and receding into the distance, creating a sense of depth and movement.

terceira parte

“Carlos Diegues — Os filmes que não filmei” foi um trabalho difícil para mim porque era o primeiro que eu faria no Brasil. Todas as inseguranças e dúvidas me perseguiram. Cada vez que tocava a campainha na casa do Cacá, para fazer as entrevistas, eu queria fugir, mas o jeito calmo do entrevistado foi me acalmando. Com toda a paciência do mundo respondia a todas minhas questões, que eram intermináveis. Não me lembro, com certeza, mas foram como dez sessões de entrevistas de umas três horas cada uma. Acho que foi um trabalho abrangente. O livro foi editado pela Rocco, em 1984. E a surpresa: vendeu-se cerca de 2000 exemplares, o que na época era uma façanha. Eu gosto de trabalhos que falem de como os filmes são feitos, são pensados, imaginados e esse foi o intuito desse livro, adentrar nas razões pelas quais um filme é feito, do jeito que chega ao espectador.

Silvia Oroz





Ganga Zumba

1964

O filme começa narrando a forma de vida e exploração brutal que os escravos sofriam nos engenhos brasileiros. A notícia de que a República dos Palmares — primeiro grito negro de liberdade — está sendo organizada e precisa de todos, chega aos escravos que começam a preparar a fuga e a marcha até lá.

Consumada a fuga, há no grupo duas mulheres — Luiza Maranhão e Léa Garcia. A segunda, separando-se do grupo prossegue numa viagem solitária, unindo-se posteriormente a um negro pescador numa saída individual.

Delatores perseguem o grupo que viaja para Palmares, até que o cercam numa emboscada. Ganga Zumba, assumindo a condição de futuro líder, decapita o chefe traidor, permitindo que o grupo continue sua viagem à terra prometida: Palmares.

SILVIA OROZ: Em nossa primeira reunião, eu pedi que você fizesse uma lista de ideias, sinopses, roteiros e filmes que não conseguiu realizar.

CARLOS DIEGUES: É uma tarefa difícil. Ao longo da minha vida de cineasta cada vez que havia um filme que não se fazia, esse filme — de qualquer maneira — estava integrado num filme seguinte.

Existem dois tipos de filmes que eu não filmei. O primeiro, que eu descobri fazendo este trabalho para você, é que quase sempre antes de fazer um filme penso em filmar algum livro, alguma obra literária brasileira. O outro tipo de filme que eu não filmei são roteiros que mais tarde vão se transformar em outros roteiros.

Houve um momento em que eu pensei em fazer “São Bernardo”, de Graciliano Ramos, que o Leon depois fez. Pensei em fazer “Calunga”, de Jorge de Lima, pensei em fazer “Riacho Doce”, de Zé Lins do Rego. Não fiz nenhum desses filmes, mas filmei “Joanna Francesa” que tem a ver com esses livros. Sempre, cada vez que eu pensava em fazer alguns desses livros — ou por decisão pessoal minha, por gosto pessoal, ou por sugestão de alguém, como é o caso de “Tieta do Agreste”, de Jorge

Amado, que me foi proposto por Luiz Carlos Barreto em 1977,— esbarrava numa espécie de inibição diante da obra literária.

Acho que a maior influência cultural do cinema brasileiro é a literatura brasileira. Não são os cineastas nacionais ou estrangeiros, mas sim escritores como Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e outros. Eu acho que eles são a grande influência do Cinema Novo.

Há uma série de livros que eu anotei, assim ao acaso: o “Corpo Vivo”, de Adonias Filho; “Macunaíma”, que depois Joaquim Pedro fez, eu cheguei inclusive a fazer uma sinopse. Mas em vez de “Macunaíma” fiz “A Grande Cidade”. “Calunga”, “Memórias de um Sargento de Milícias”, “Tieta do Agreste”, são os livros dos quais eu cheguei a escrever algumas sinopses e roteiros, mas, na verdade, como se eu soubesse que nunca iria filmá-los. Era muito mais um exercício para passar a alguma coisa, como se essa obra literária brasileira me ajudasse um pouco a compreender minhas ideias. Era uma espécie de metodização: procurava uma referência na cultura brasileira e a encontrava num livro.

Isso é uma coisa meio inconsciente que eu estou descobrindo agora por sua causa. Eu procurei meus papéis depois de

pensar alguns dias sobre a lista que você me pediu e encontrei roteiros e sinopses baseados nesses livros que estou citando. O outro caso é de roteiros que escrevi, não filmei e nada têm a ver com obras literárias. Nesse caso acontece uma coisa muito estranha: sempre encontrei neles alguns dados que foram colocados em filmes feitos depois. Praticamente eu me disse o seguinte: “Nunca houve um filme que não fiz, porque esses roteiros me levaram aos filmes que eu fiz...”.

S.O.: Quais foram essas ideias, sinopses e roteiros originais não filmados que geraram os filmes realizados?

C.D.: Mais ou menos em 66, logo depois que eu terminei “A Grande Cidade”, comecei a pensar em fazer um filme sobre o Barão de Mauá: um brasileiro do fim do século passado que é a primeira figura do capitalismo nacional e que foi destruído pelos ingleses. Cheguei a fazer uma sinopse, não filmei, mas em compensação fiz “Os Herdeiros”, que tem uma analogia muito próxima com essa história. Eu não posso dizer que não fiz o “Barão de Mauá” porque usei alguns elementos.

A mesma coisa aconteceu com “Por todos os caminhos do mundo”, um roteiro meio influenciado por “Palmeiras Selvagens”, de William Faulkner. Agora fui dar uma lida nessa

sinopse e descobri que “Bye, Bye, Brasil” tem elementos dela.

S.O.: Por que não fez “Por todos os Caminhos do Mundo”? Cansou-se?

C.D.: Em geral é isso. Eu trabalho muito no filme e de repente acho que ficou velho ou me desinteressei dele. Arquivo aquela ideia, mas sempre reaparece no filme seguinte. Isso é interessante: sempre reaparece.

S.O.: A que se deve esse cansaço diante de um projeto?

C.D.: É uma coisa ligada à minha relação com o cinema, com o mundo. Quando começo a procurar produtor é porque eu sei que quero fazer aquele filme. Eu nunca deixei de fazer um filme porque o produtor recusou. Quando isso acontecia tentava outro produtor. Quando apresentei “Chuvas de Verão” a Jarbas Barbosa — o produtor com quem eu mais trabalhei — ele lembrou meu projeto de “Xica da Silva” e falou: “Não, eu não quero fazer esse filme. Se você quiser fazer um filme comigo agora, eu quero aquele projeto de “Xica da Silva”. Portanto, aí houve uma troca, mas não uma substituição por sugestão do produtor.

Uma outra coisa interessante que eu percebi trabalhando para você é que existem dois tipos de projetos, dois tipos de filmes na minha carreira. Um é o projeto de filme que alimento

durante muitos anos, que vou fazendo anotações, como foi o caso de “Bye, Bye, Brasil”. Eu tenho muito o sistema de fazer anotações e jogar num canto, um dia eu pego aquilo. Por exemplo, atualmente estou escrevendo o roteiro de “Quilombo”, mas tenho a ideia de um filme que já tem uma sinopse e provavelmente faço depois do “Quilombo” ou não faço nunca. O outro tipo de filme é o filme de estado de espírito.

S.O.: O que você chama “filme de estado de espírito”?

C.D.: É aquele que se faz de repente. Eu escrevo o roteiro sem nunca ter feito anotações, como foi “Chuvas de Verão”. Ele saiu de uma experiência pessoal muito grande, de uma crise de emoções. Todo construído em cima do afeto.

S. O.: Bem, vamos passar a “Ganga Zumba”, ou é muito cedo?

C.D.: Vamos ao que você quiser...

S. O.: Sendo “Ganga Zumba” seu primeiro longa-metragem, como se gerou a produção?

C.D.: Olha, “Ganga Zumba” é um desses milagres que só num país maluco como o Brasil poderia acontecer. Foi em 1962, uma época áurea de grande euforia. Eu tinha 22 anos, quando comecei as filmagens, e terminei “Ganga Zumba” com

23. Até hoje é uma coisa meio difícil de explicar, porque você vê: Glauber estreou com 21 anos com “Barravento”, quando fez “Deus e o Diabo” tinha só 24.

S. O.: Os cineastas brasileiros são uma exceção no panorama geral do cinema latino-americano, porque continuaram filmando ao longo desses 20 anos, enquanto que os realizadores do resto do continente só o fizeram em ciclos, nunca maiores do que três ou quatro anos.

C .D.: O cinema brasileiro sempre viveu ciclos, mas é a partir de 1960 que se instala realmente o cinema moderno no Brasil. A partir do Cinema Novo, de Nelson Pereira dos Santos, basicamente, no final dos anos 50. A partir daí não é mais um ciclo, é história mesmo. Eu acho que o Cinema Novo não é um movimento, porque não existe um pensamento comum, uma ideologia comum, um objetivo comum cinematográfico. Os filmes são muito diferentes entre si. O que uniu, e deu uma grande qualidade, que permitiu que o Cinema Novo representasse a fundação desse cinema moderno, foi a extrema relação com a realidade que a gente vivia.

Nós sabíamos que estávamos fazendo um cinema para o Brasil, dentro das condições reais do país e, sobretudo — é

aí que vem a chave do negócio — se inserindo no mercado, fazendo do mercado um fator cultural. Mesmo que os filmes não tivessem dado dinheiro no início. Quando eu falo em mercado estou me referindo à existência social, não a uma coisa secreta, artificial e guardada. Quer dizer: o enfrentamento do mercado cinematográfico.

S.O.: Voltemos a essa experiência inédita no Brasil, pela qual jovens de 20 anos conseguiram capital para realizar seus primeiros longas-metragens.

A produção de “Ganga Zumba” foi um milagre. Minha experiência cinematográfica era de muitos curtas-metragens em 16mm, aquele episódio de “Cinco vezes Favela” e muita atividade cineclubista.

Eu tinha como sócia a Tabajara Filmes, que depois vendeu a parte dela. Ela entrou com o equipamento, o filme virgem e laboratório, as coisas da infraestrutura. A equipe toda trabalhava no sistema cooperativo, eram todos sócios do filme. Os atores recebiam só a metade do seu salário, porque a outra metade também era sistema cooperativo. O dinheiro para produzir eu fui pegar em banco: é aí que vem o tal milagre.

Não dá para explicar o Cinema Novo sem compreender o

Brasil da época. Em 1962 era possível emprestar dinheiro a um rapaz de 22 anos para fazer um filme. Eu não fui uma exceção. Foi assim que Glauber fez “Deus e o Diabo”, também foi assim que Roberto Faria fez “Assalto ao Trem Pagador”, que o Rui Guerra fez “Os Cafajestes”.

S.O.: Por que a Tabajara abandonou a produção pela metade?

C.D.: No meio do filme, ela ficou à beira da falência, não tinha mais condição de continuar, então vendeu a parte dela ao Jarbas Barbosa.

S.O.: Foi assim que começou a sua relação com o Jarbas?

C.D.: Foi o primeiro filme que fizemos juntos. Eu estava filmando em Campos, faltava uma quarta parte para terminar, parei o filme, dispensei todo mundo e vim para o Rio de Janeiro. Aí eu levei dois meses substituindo a Tabajara pelo Jarbas, ele terminou o filme. Depois voltei para Campos e tive mais uns 20 dias de filmagem.

S.O.: Como foram esses dois meses até aparecer Jarbas Barbosa?

C.D.: Do ponto de vista do filme, não aconteceu rigorosamente nada. Depois de dispensar todo mundo, o Pitanga que

era o ator principal, foi morar na minha casa porque não tínhamos dinheiro nem para pagar o hotel dele. Nesse tempo, eu procurava alguém que terminasse o filme.

S.O.: Como foi essa procura, esse processo?

C.D.: Tudo começou através do Banco Nacional de Minas, o famoso banco que financiou quase todos os filmes brasileiros dessa época. Era dirigido por um sujeito chamado Zé Luiz de Magalhães Lins, uma pessoa com uma visão interessante. Ele achava que devia financiar filme nacional em condições bastante razoáveis. Todos os filmes da época foram financiados por ele: “Deus e o Diabo”, “Vidas Secas”, “Os Fuzis” e outros.

Quando o orçamento estourou, o banco tinha-me dito: “Chega. Daqui para frente não dá mais. Passou do limite do risco”. Ainda me lembro, na época eram quatro milhões de cruzeiros e eu estava inteiramente perdido porque a Tabajara não tinha condições de continuar o filme e o banco tinha bloqueado dizendo: “Nós não continuaremos o filme”. Esses dois meses foram de negociação com o banco tentando conseguir mais dinheiro.

Uma pessoa muito importante nessa época foi Luiz Carlos Barreto, foi quando eu fiquei amigo dele. Porque mesmo

não tendo nada a ver com o filme, tentou convencer o banco até que se chegou a uma conclusão. O banco disse assim: “Nós continuaremos a emprestar se você arrumar um outro produtor que se responsabilize também”. Era a maneira do Banco dividir o risco, não ia arriscar só comigo, arriscava com outro produtor. Então surgiu o Jarbas.

Eu mostrei os copióes para o Jarbas, que ficou entusiasmado e topou entrar. Acabou sendo meu produtor mais constante, porque depois fiz mais dois filmes com ele: “Os Herdeiros” e “Xica da Silva”.

S.O.: Numa reportagem antiga, você disse que “Ganga Zumba” não pretendia ser um filme histórico, e sim ideológico. De fato, o filme traz em si mesmo diferentes estilos, e creio que esta é a chave: não é uma reconstrução histórica com os clássicos: princípio, desenvolvimento e solução, mas trata de resgatar a essência do fato histórico por meio de tratamentos estilísticos diferentes a cada sequência. O que permanece não é o fato em si, mas a essência ideológica.

C.D.: A maior parte do filme é passada no meio do mato, na floresta, sem nenhuma intenção de reconstituição histórica precisa. Acho que você tem toda a razão. É isso mesmo,

“Ganga Zumba” é muito interpretado num espaço não histórico. Está fora desse espaço.

S. O.: Na sua filmografia e na sua não filmografia, as ideias baseadas em obras literárias funcionam somente como uma referência cultural. “Ganga Zumba” foi baseado numa obra literária. É uma exceção dentro do panorama geral?

C.D.: Aconteceu uma coisa um pouco diferente, original em relação aos outros projetos. Na época, eu acreditava numa certa “forma negra” de ver o mundo. Eu não sabia realmente que filme fazer, estava preocupado com essas manifestações da cultura negra na cultura brasileira, mas não sabia que filme fazer em cima dessa ideia. Eu estava com uma ideia um pouco autobiográfica, a história de um jornalista que subiu a uma favela, essa ligação entre uma pessoa de classe média intelectual que vai ao povo. Eu tinha muito pudor em fazer, porque era autobiográfico: contar a situação que a gente estava vivendo. Jango era presidente.

Outra opção era fazer um musical, uma ideia que sempre me persegue. Enquanto estou pensando nisso, surge o livro do João Felício dos Santos, eu leio e para mim foi um alívio: “É isso que eu quero fazer!”. Aí a literatura acimentou e estruturou minha ideia.

S.O.: Você fez a adaptação da novela e o roteiro com

Leopoldo Serran. Como foi esse processo?

C.D.: Também participou Rubem Rocha Filho, que nunca mais trabalhou comigo. Nós selecionamos só a primeira parte do romance, que está dividido em três partes. A primeira parte é o Antão, que seria Ganga Zumba na fazenda. Era a visão da vida dos escravos, foi a parte que filmei. A segunda parte era a chegada a Palmares e a transformação dele em rei e líder. A terceira parte é o final de Palmares, a luta contra os brancos. É essa que estou pretendendo filmar agora.

S.O.: Você disse que seus filmes surgem a partir de um fato, uma música, um detalhe. A sensação é que “Ganga Zumba” foi gerado a partir da cena final, quando os perseguidores chegam e cercam o protagonista, e acontece a decapitação do traidor pelas mãos de Ganga Zumba.

C.D.: Olha, para ser sincero, eu não me lembro o que originou esse filme, são vinte anos... Essa sequência eu gostava, gosto muito dela, porque acho que é uma cena-chave do filme. Pode não ter originado o filme, mas é para ela que o filme se dirige. Quanto a isso não há a menor dúvida.

S. O.: O filme todo é planejado em função dessa sequência. “Ganga Zumba” começa com sequências de planos

longos e lentos, para progressivamente ir terminar em planos rápidos e abruptos. Isso é constante nas suas produções posteriores.

Como surgiu isso, nesse primeiro filme? Na montagem, na *mise-en-scène*, ou foi na proposta *a priori*? Porque, levando em consideração ter sido seu primeiro filme, as ideias iniciais devem ter se modificado.

C.D.: Uma das coisas que mais me chocou na última vez que eu vi, é como dentro daquele bloco mais ou menos unitário, existem vários filmes e estilos. Tem *mise-en-scène*, tem documentário, nessa época foi o auge da minha paixão por Eisenstein — que eu continuo gostando, mas menos. Adorava “Ivan, o terrível”, o filme tem composições nos quadros e tempos de montagem inspirados em Eisenstein.

S.O.: Mas o início dá a sensação de um documentário reconstruído.

C.D.: Tem, como você observou muito bem, no início do filme, um ar documental, meio de neo-realismo italiano, que era uma outra coisa que eu gostava muito na época.

Todo primeiro filme é uma homenagem ao cineclubes que você frequentou. Isso é inevitável, não pode fugir disso.

O primeiro filme é de citações, de referências, de coisas que você gosta. E “Ganga Zumba” tem isso: Eisenstein, neo-realismo italiano, os clássicos americanos todos que eu adorava, King Vidor... E tem uma coisa em relação ao futuro do meu cinema: uma certa concepção de *mise-en-scène* muito original e muito pessoal que está na cena de amor do Ganga Zumba com a Cipriana no início do filme.

S.O.: Aquela em que brincam de pegar e fazem amor no barro contada toda em planos muito longos e amplos. Outra coisa que considero muito interessante é a concepção da personagem de Cipriana (Léa Garcia), que procura uma saída individual. Ela não continua a fuga com o resto dos escravos até Palmares, foge sozinha e encontra identificação no negro pescador. Essa proposta é muito interessante porque marca uma contradição dentro do conjunto dos escravos. Além disso, Cipriana será o embrião de Xica da Silva. Isso me leva a dizer que, mesmo negando um plano “arquetípico” de “coerência”, sua filmografia apresenta uma coerência subjacente.

C.D.: Quando eu falo contra a coerência, é contra o projeto de coerência. Hoje, depois de quase vinte anos de cinema,

filmando meus filmes no passado percebo que existe uma coerência inconsciente: são filmes sobre a liberdade, a procura da felicidade e sempre com pontos de vista diferentes sobre um mesmo assunto. Você falou que a Léa Garcia é a Xica da Silva, é verdade, só que não me ocorreu. Eu não planejei isso.

S.O.: Em todos os seus filmes, um personagem que aparece esboçado se desenvolve num filme posterior. Outra coisa interessante, inclusive para o panorama do cinema latino-americano, é a sua preocupação com os personagens secundários.

C.D.: Isso, aliás, é uma lição do grande cinema americano. O que fez os filmes foram as estrelas, mas o que fez o cinema foi o *suporting-cast*, aquela galeria de personagens que você quando via, identificava o que era. As estrelas faziam o filme brilhar, mas o que juntava os filmes, um ao outro, e provocava a ideia de um cinema americano, eram esses personagens secundários.

S. O.: Você falou de uma influência neo-realista que permeia o filme. A fotografia é um exemplo, mesmo que nela seja evidente a carência de recursos técnicos.

C.D.: A fotografia é do Fernando Duarte, que era uma pessoa curiosa. Eu fui jornalista antes de viver de cinema e o

Fernando era fotógrafo do jornal, não tinha nada a ver com cinema. Eu o atraí para o cinema com o “Cinco vezes Favela”, onde ele foi assistente de fotógrafo. Depois o chamei para fazer “Ganga Zumba” e ele se revelou um fotógrafo extraordinário. Nós trabalhamos praticamente sem recursos, o máximo possível do lado de fora, no exterior, para usar a luz do sol mesmo. Inclusive em algumas seqüências, como as noites na floresta, quase não se vê o que acontece. Nós tentávamos fazer uma fotografia que tivesse esse clima, mas foi um pouco demais, ou melhor, um pouco de recursos de menos.

S. O.: Como era o clima da filmagem?

C.D.: Era coisa de escoteiro. Parecia uma excursão de escoteiro mesmo. Éramos todos muito jovens, sem dinheiro, com um grande espírito de equipe. Um pequeno episódio que hoje não me envergonha mais, porque o tempo já passou, foi quando a gente não tinha mais dinheiro. O banco tinha cortado toda a verba, a gente tinha que parar para voltar para o Rio, mas eu tinha que terminar certas seqüências, eu não podia vir sem fazer aquilo. Então ia dispensando as pessoas conforme o filme ia prescindindo delas até ficar realmente aquelas cinco ou seis sem as quais o filme não se faria. Mas, mesmo assim, muitas vezes eu entrava num

armazém, comprava um pedaço de queijo e o Pitanga roubava a goiabada, o doce. Era aquilo que a gente comia naquele dia.

Tudo era nesse espírito, de saber que a gente estava começando alguma coisa. Esse clima passou para o filme, um clima ideológico. O filme é de escoteiro mesmo.

S.O.: Quanto tempo levou a rodagem e a montagem do filme?

C.D.: De rodagem em Campos deve ter sido uns dois meses e pouco, mais uns vinte dias no Rio. A montagem foi um pouco complicada. Quem montou o filme foi Ismar Porto e quando ele terminou, eu não gostei e refiz o trabalho pessoalmente.

S.O.: Por que não deu certo?

C.D.: Não era exatamente a montagem que eu queria. O corte dele era muito duro. Fiquei muito infeliz quando vi a primeira parte da montagem e resolvi recomençar sozinho. Porque eu fui montador. O primeiro dinheiro que ganhei em cinema foi como assistente de montagem do Rui Guerra.

S.O.: Como funcionou “Ganga Zumba” na bilheteria?

C.D.: Não foi o grande sucesso do “A Grande Cidade”, “Xica da Silva”, “Bye, Bye, Brasil”, que são os três filmes de maior sucesso, mas também não foi um fracasso como “Joanna

Francesa”. Do ponto de vista de público teve uma renda média, uma carreira normal. Nem um grande sucesso, nem um grande fracasso. Em termos de crítica também, foi bem aceito. Havia um clima muito favorável porque era dos primeiros filmes do Cinema Novo, saiu um pouquinho antes de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Foi lançado em março de 1964, eu me lembro da data porque foi duas semanas antes do golpe militar de abril, que tirou João Goulart do governo. Foi assim, em cima do golpe.

S.O.: Depois de “Ganga Zumba” você tinha o projeto de fazer “Corpo Vivo”. O que era e o que aconteceu?

C.D.: “Corpo Vivo” era um romance de Adonias Filho, um escritor baiano contemporâneo. Cheguei a comprar esses direitos, que depois perdi porque não fiz. Era a história de uma vingança, a história de um menino cuja família é destruída e que cresce para se vingar da morte da família. Com Leopoldo Serran, fizemos pelo menos uma primeira adaptação do romance.

Quando acabei “Ganga Zumba” preferi fazer um filme urbano que para mim significava fazer a ligação entre o campo e a cidade. Naquele momento isso me interessava demais. Ai fui deixando “Corpo Vivo” e fiz “A Grande Cidade”.



Bye, Bye, Brasil

1979

Três pessoas integram a Caravana Rolidei: Lord Cigano (Wilker), Salomé (Faria) e Andorinha (Nabor), mostrando suas mágicas, danças e provas de força. No velho caminhão que é praticamente o lar dos três artistas, cruzam o sertão nordestino em direção à floresta amazônica. Na pequena cidade de Piranhas, se integram ao grupo Dasdô (Zambelli) e Ciço (Júnior), que querem conhecer o mar.

Os cinco procuram o que acreditam que seja seu destino, Altamira, a pequena capital do mundo que é, em si mesma, a Transamazônica. Os conflitos entre eles transcorrem num clima de solidariedade que alcança seu clímax quando nasce a filha de Dasdô e Ciço, e Salomé é a parteira da “novidade”.

A viagem da caravana se desenvolve através de um Brasil que vive o progresso do rádio transistorizado e do aparelho de televisão, onde esse tipo de caravana não interessa mais.

S.O.: Chegamos ao seu último filme, que foi um êxito internacional e permitiu armar um esquema de produção como você queria para realizar o velho sonho de “Quilombo”, “Bye, Bye, Brasil” contém em si “Por Todos os Caminhos do Mundo”, uma ideia de 1972. Como era esse projeto?

C.D.: Era muito mais intelectual do que “Bye, Bye, Brasil”, a partir de uma certa concepção pequeno-burguesa das transformações que o Brasil sofria: era a ideia da impossibilidade de manter vivo um país que estava morrendo. O mesmo tema de “Bye, Bye, Brasil”, só que o herói do filme não era aquela *troupe* mágica, era um homem que tentava fugir de uma coisa que ele via que estava morrendo.

Hoje, até por acaso, estava arrumando meus arquivos e descobri a sinopse de “Por Todos os Caminhos do Mundo”. Que ingenuidade aquilo tinha! Na verdade era uma grande lamentação, um sofrimento por não conseguir manter vivo o passado.

A grande diferença que existe entre os dois, é a diferença entre meus filmes anteriores e “Bye, Bye, Brasil”. Nele, ao contrário de “Por Todos os Caminhos...”, “Os Herdeiros”, o próprio “Xica” não há nenhum interesse pelo poder e os poderosos, só se vê o resultado da má atuação dos poderosos, o resultado

predatório do poder. Mas eu não discuto o poder e suas relações nele, ao contrário: mostro que toda a sociedade tem um fluxo que não passa pelo poder, que há um comportamento relativamente moderno que é a transformação do mundo à margem do poder, que não é só a política que transforma o mundo.

“Por todos os caminhos do mundo” era uma sinopse que ainda tentava analisar as transformações a partir das relações do poder. “Bye, Bye, Brasil” privilegia um personagem que sempre me interessou — em todos os meus filmes ele está presente — que é o marginal brasileiro, o herói marginal, o malandro, a pessoa “safa”.

S.O.: Como tomou forma a ideia definitiva de “Bye, Bye, Brasil”?

C.D.: Foi uma ideia trabalhada ao longo dos anos. Surgiu quando fiz “Joanna Francesa”. Estava naquela cidadezinha do Nordeste e vi a televisão naquele lugar afastado do mundo. Penso no filme desde 1972 e vinha tomando nota.

S.O.: Qual foi o processo de criação do roteiro?

C.D.: Escrevi de uma só vez durante o lançamento de “Chuvas de Verão” em um hotel em São Paulo, durante uma semana. Foi uma coisa acumulada em mim que saiu, vomitei. Mas

antes disso tinha feito uma sinopse.

SO.: Foi essa sinopse que você apresentou a Lucy Barreto?

C.D.: Foi a Lucy Barreto a primeira pessoa que se interessou pelo projeto. Só tinha uma sinopse de duas laudas que era a ideia do filme. Entreguei para ela e disse assim: “Essa é a ideia. Para fazer um roteiro sobre isso preciso viajar, não posso fazer no Rio de Janeiro”. Ela pessoalmente financiou minha viagem de algumas semanas para eu colher dados nos diferentes lugares do Brasil.

Essa foi a fase pré-definitiva, junho de 1978. Viajou comigo Leopoldo Serran, por isso ele aparece como colaborador. É um velho amigo meu, já tínhamos trabalhado em “Ganga Zumba” e “A Grande Cidade”. Não escrevemos nada enquanto viajamos, o que Leopoldo fez comigo foi um excelente trabalho de abrir meu olho para certas coisas que seriam elaboradas depois. A gente conversava muito, eu só anotava. Não escrevi uma cena, mas defini os personagens que eu queria.

Quando voltei ao Rio, comecei a pensar no roteiro mais seriamente. Os produtores perguntavam como estava o roteiro e eu respondia: “Está andando, está andando...”, mas eu não estava escrevendo nada, não sei trabalhar assim.

De certo modo foi o que aconteceu agora com “Quilombo”, porque não dá para explicar a um produtor que meu processo de trabalho é passar o dia todo andando e pensando e anotando em pedacinhos de papel... Ando cheio de pedacinhos de papel no bolso, às vezes é uma frase, às vezes é uma cena, um personagem que vai somando.

Foi no lançamento de “Chuvas de Verão” que viajei para São Paulo, me tranquei num hotel e escrevi o roteiro em sete ou oito dias.

S.O.: Foi a partir desse momento que se organizou a produção?

C.D.: Meu acordo com a Lucy era fazer aquela viagem e entregar o roteiro que, uma vez pronto, nós íamos levantar a produção. Eu precisava de alguém que me financiasse o roteiro, como agora precisei que me financiassem a pesquisa sobre Palmares. São filmes que não posso fazer sem consultar certas coisas.

No caso de “Bye, Bye, Brasil”, quando o roteiro ficou pronto, montamos a produção e entrou primeiro o Luiz Carlos Barreto. Completaram a produção O Cao Braga e Walter Clark. A ideia era prescindir da Embrafilme porque a gente sabia que tinha toda aquela coisa burocrática.

S.O.: Como você foi cortando o esquema inicial dos personagens até chegar à trupe de mágicos de “Bye, Bye, Brasil”?

C.D.: Tinha a imagem do casal de Lord Cigano e Salomé, dos cirquinhos que via na infância em Maceió. Esse tipo de caravana tinha muito lá.

O personagem que estava sempre na minha cabeça era o da bailarina, da Salomé: a rumbeira do espetáculo nordestino, que é personagem clássico. Com o homem eu não sabia se seria mágico ou equilibrista, um isso ou um aquilo.

E aquela viagem definiu os personagens e algumas situações, inclusive o nome “Caravana Rolidei”, não inventei, encontrei uma das últimas — porque a televisão está acabando com elas, conforme se vê no filme — numa cidadezinha do interior.

Teve uma época em que a caravana tinha oito integrantes, e fui diminuindo, eram desnecessários. Geralmente tem um pai que é *clown* ou mágico, a mulher é rumbeira, o filho equilibrista, bota a família toda para trabalhar.

Minha caravana tem só três pessoas, não é normal fui diminuindo o número porque não havia necessidade dramática. Gosto muito de sintetizar, meus roteiros são muito

sintetizados em termos de personagens. Imagino oito personagens, de repente, dois, três, se fundem em um só. Foi o que aconteceu com a Caravana. Tem o casal jovem de Fabio e Zambelli que foi surgindo a partir da própria necessidade de estrutura do filme, ele é muito espectador do filme, sobretudo a mulher. Eles estão vendo o que está se passando, na verdade quem age é o casal mais velho de Wilker e Faria.

S.O.: Como surgiu o título do filme?

C.D.: Foi uma coisa estranhíssima. Estava em Paris e encontrei o Bruno Barreto que ia para Roma, fomos de avião e ficamos três dias em Roma, depois voltamos para Paris num avião americano.

Estávamos no avião e Bruno pergunta se já tinha título para o filme. Eu estava pensando em usar “Por Todos os Caminhos do Mundo”, depois surgiu “Todos Cantam

Sua Terra”, um título absurdo, muito literário. Estava dizendo a ele: “Não consegui ainda achar o título”, quando nesse momento o avião — que era americano — estava chegando em Paris. Aí eu disse assim: “Minha última ideia foi “Adeus, Brasil”, mas não gostava muito porque ficava parecido com “África Adio” — aquele filme documentário horrroso — mas o

título no momento era esse: “Adeus, Brasil”. No momento exato em que eu dizia o título, a aeromoça virou-se para a gente e disse: “O avião está descendo, *bye, bye...*”.

Aí eu disse: “Bye, Bye, Brasil...!” E o Bruno falou: “Isso é maravilhoso!”. Foi exatamente assim que surgiu o título, parece piada, mas é verdade. Foi uma pura casualidade.

S.O.: Qual foi o critério de seleção dos atores?

C.D.: Praticamente todo mundo que pensei, fez o filme. Foi uma coisa interessante, a gente falou das vezes que eu tive de mudar de ator, nesse caso não. Sempre pensei na Betty Faria — desde o início da ideia —, e todos os atores já estavam escolhidos, não havia dúvida nenhuma.

Numa época, Luiz Carlos Barreto tinha me sugerido Francisco Cuoco para o Lord Cigano, mas eu sempre preferi o Wilker, deixei aberta a possibilidade do Cuoco fazer. Só não tinha o Príncipe Nabor, que foi uma paixão à primeira vista. Tinha a ideia de encontrar esse personagem num circo ou na luta livre, procurei, procurei, procurei, até que um dos meus assistentes me chamou para ir a um circo que estava num subúrbio carioca, porque tinha uma pessoa que talvez servisse. Quando cheguei lá era o Nabor, extraordinário, fantástico.

No dia que o conheci, a gente passou o dia inteiro conversando, eu estava com meu filho e Nabor o ensinou a cair na cama elástica dando salto mortal. Era a grande atração daquele circo de subúrbio onde o encontrei. É uma pessoa maravilhosa, extraordinária, que sumiu inteiramente depois do filme. A última vez que o vi, disse que não tinha gostado de fazer cinema e que ia voltar para o circo. Nunca mais eu vi... Está por aí, no circo.

S.O.: Aqui você voltou a trabalhar com atores de diferentes formações técnicas. Como você controlou a heterogeneidade numa filmagem complicada, de grande desgaste físico e viagens constantes numa temperatura tórrida?

C.D.: Quando estou em locação sempre faço reuniões antes de começar cada sequência. Por exemplo, em Altamira, depois de jantar a gente se reunia e conversava sobre o filme. Não era propriamente um ensaio, mas às vezes indicava as marcações, porque se no dia seguinte filmávamos na floresta, um lugar difícil, com calor e dificuldades físicas. Tínhamos, pelo menos, a marcação. Facilitava porque é menos uma explicação a dar no momento de filmar.

Mas na hora de dirigi-los, propriamente dita, procurava separar um do outro. Porque evidentemente que a minha

conversa com o Wilker não era igual à minha conversa com a Betty. Cada ator é uma pessoa que deve ser tratada de uma maneira especial. Sobretudo quando são atores de formações extremamente diferentes. O Wilker é um intelectual, tem uma ideia sobre cinema: cada coisa que ele faz, faz criticamente no sentido de que sabe o que aquilo significa em relação ao cinema. A Betty é uma pessoa intuitiva que pensa em outro tipo de coisa, tem todo um reflexo de televisão. Deve ser tratada de outra maneira. Eu tinha uma imagem de um resultado e induzia ela a chegar por esse caminho a esse resultado. Fábio Junior é um “bicho cinematográfico” é, em homem, o que é a Sônia Braga em mulher — quando você liga a câmera, ela muda.

S.O.: Como você trabalhou com o Nabor?

C.D.: Maravilhosamente bem. Uma experiência que sempre me emociona é quando trabalho com esse tipo de gente. São pessoas que tem o prazer da representação, do espetáculo, Para eles, o espetáculo não é um sofrimento nem uma técnica a ser desenvolvida, mas um prazer a ser consumido da maneira mais brutal possível. Tive esse tipo de relação com Rodolfo Arena, que embora seja de uma formação completamente diferente do Nabor, era fantástico trabalhar com ele porque sentia

que ele tirava do que fazia o maior prazer possível. O espetáculo para ele não era uma questão, como para os atores mais intelectuais, nem uma exibição. Era um extraordinário prazer.

O caso do Nabor era esse: como se ele estivesse brincando. Agia em cena como agiu naquela primeira tarde que nos encontramos no circo e botou meu filho para aprender a andar em corda, a pular, a fazer o diabo.

Nabor tinha só uma dificuldade: falava muito mal. O personagem dele, Andorinha, tinha falas no filme, mas no terceiro dia de filmagem percebi que não ia conseguir que o Nabor interpretasse falando. Aí resolvi que o Andorinha era mudo. Inclusive me lembrei daquele belíssimo filme de Rossellini “Viagem à Itália”, que a atriz ficou grávida e os produtores queriam demiti-la e Rossellini negou-se porque no momento decidiu que a protagonista ia ser grávida. Um acaso maravilhoso. Acho que: cinema é feito disso.

S.O.: A fotografia de “Bye, Bye, Brasil” tem certas características que lembram as fotografias feitas em estúdio. Por que você trocou Zé Medeiros por Lauro Scorel?

C.D.: À exceção do Dib, nunca fiz mais de dois filmes com o mesmo fotógrafo. Essas mudanças para mim são muito

interessantes porque se começo a trabalhar sempre com a mesma pessoa, crio um mecanismo de trabalho onde a surpresa desaparece. Às vezes a facilidade de entendimento gera uma certa preguiça no resultado. Mas, mesmo assim, as vezes que mudei foi por razões casuais: Fernando Duarte não estava livre quando fui fazer “Os Herdeiros”, Dib estava na televisão quando filmei “Xica da Silva”, a mesma coisa tinha acontecido com Medeiros quando fui fazer “Bye, Bye, Brasil”. Foi uma oportunidade de experimentar o Lauro, com quem queria trabalhar e mudar um pouco o estilo de luz. Eu queria que a paisagem fosse real, mas com brilho em lugares naturais, uma luz de estúdio.

Queria que aquilo tivesse uma imagem de sonho. E era evidente que o melhor fotógrafo para fazer isso no Brasil era o Laurinho, sem sombra de dúvida. Medeiros é um fotógrafo mais lírico, que trabalha mais um pouco as densidades das sombras, até o naturalismo da luz. Ninguém no Brasil poderia fazer “Chuvvas de Verão” melhor do que Medeiros, também não há dúvida.

S.O.: O personagem de Wilker — Lord Cigano — é um mágico. Como você trabalhou com os truques de mágica?

C.D.: Quando o Wilker recebeu o roteiro havia certas indicações do tipo “aqui ele faz uma mágica”, e não sabia que mágica

era essa. Fomos os dois às casas de mágicas, no Rio, a olhar os truques e lemos juntos, um livro do tema. Quando fomos filmar tínhamos um baú cheio de mágicas e uma coleção de ideias para botar em cena. Conforme ia sendo rodado, escolhíamos uma delas e botávamos no filme.

A famosa mágica da neve foi uma coisa bolada na véspera da filmagem. Perguntei qual era a mágica da cena e não me lembro mais de quem foi a ideia inicial de fazer cair neve.

S.O.: Qual é a cena de que você mais gosta no filme?

C.D.: A do nascimento da Mirinha, que eu não sei se é a melhor ou a mais bonita ou a mais bem feita, mas é a cena que melhor representa o filme, o nascimento de uma coisa nova.

Uma coisa que acho curiosa é a visão que os críticos europeus tiveram do filme em relação aos críticos americanos. Na Europa é visto como um filme muito triste, melancólico, sobre um paraíso que está sendo destruído, que se acabou. Enquanto que nos Estados Unidos é visto como um filme muito feliz, eufórico, cheio de esperança, sobre uma civilização que está começando. Prefiro a visão dos americanos.

Aquele nascimento da Mirinha foi uma das cenas que mais trabalhei no roteiro e, aliás, acabei não fazendo como tinha

imaginado. Pretendia fazer uma fusão da seca do Nordeste para o verde da Amazônia, não fiz nada disso porque na hora vi que não ia funcionar.

S.O.: O personagem do Zé da Luz é uma síntese simbólica do seu amor pelo cinema, pelo espetáculo e por aqueles portadores de cultura que se adentraram pelas entranhas do Brasil desconhecido.

C.D.: Eu o conheci na minha infância, não é nenhuma invenção. Aquele personagem que leva o cinema àquelas cidades do interior do Brasil, existiu e ainda existe.

O curioso é que no roteiro eu tinha assinalado que ele aparecia numa carroça puxada por um burro com o equipamento de projeção atrás. Quando estava em Piranhas, apareceu um Zé da Luz, mas chegou numa Rural Willys, num carro igual ao que botei depois no filme. Quando vi aquela Rural compreendi a ingenuidade e o ruralismo em que eu estava, fazendo o Zé da Luz aparecer em carroça. Da minha infância até agora, isso também tinha mudado.

S.O.: Como foi o clima das filmagens?

C.D.: Sensacional, foi um clima muito familiar, muito afetivo, mas foi a equipe mais profissional com que eu trabalhei

até agora. Umas pessoas muito competentes. “Bye, Bye, Brasil” é um milagre de produção, porque tudo deu certo, não estourou o orçamento. Isso é uma coisa que pouca gente consegue hoje no cinema brasileiro, num país com inflação. E devido à competência das pessoas que trabalharam no filme, não tive, rigorosamente, nenhum problema com a equipe.

S.O.: Quanto tempo você demorou filmando, já que cruzou todo o sertão nordestino em direção à floresta amazônica, filmou em Brasília e há ainda interiores, realizados no Rio de Janeiro?

C.D.: Demoramos quase quatro meses.

S.O.: Quanto tempo levou a montagem?

C.D.: O material era muito vasto e demorou o tempo da montagem. Quando terminei a primeira seleção tinha quatro horas de material, mas era normal. Tinha filmado demais porque não era tão fácil voltar e retomar aqueles lugares afastados. Tinha que me cobrir completamente. Foi uma das minhas montagens mais demoradas, quase oito meses.

S.O.: Como todos os seus filmes, “Bye, Bye, Brasil” reúne vários tipos de músicas, aparentemente heterogêneos. Qual foi o critério empregado na seleção?

C.D.: Confesso que não sabia que música ia botar. Tinha uma época em que pensei fazer uma adaptação de Villa-Lobos, mas também sabia que ia usar essa música local, registrada naturalisticamente, cantos dos índios, procissões do Nordeste, aqueles discos todos. O filme é atravessado por sons que vêm do próprio caminhão da caravana, da televisão ou dos bares. Uma série de musicais que participam do ambiente sonoro do filme.

Agora, essa música que depois veio a ser feita pelo Chico e Menescal, não tinha uma ideia formada antes ou durante a filmagem. Eu tinha só uma música de Dominginhos de sanfona que o Fábio toca, que foi gravada antes de começar a filmar. As músicas compostas especialmente e o tema do filme, foram feitas quando senti necessidade, no momento em que a montagem chegava ao fim.

Dominginhos não era suficiente para comentar musicalmente o filme. Era regionalista demais, então pensei nessa mistura entre Chico e Menescal, porque a ideia do filme é desculturarizar, de tirar o caráter cultural regionalista.

Primeiro chamei o Menescal e disse para ele: “Eu quero que você faça uma música muito parecida com “O Barquinho” aquela bossa nova. Fiz aquilo porque, se desse a música para o

Chico, regionalizava outra vez. Depois de ter a melodia chamei o Chico” e pedi a letra. Foi um trabalho inteiramente diferente do que fiz em “Xica”, com Jorge Ben, porque o Chico assistiu ao filme duas vezes na moviola e a gente conversou muito, foi um trabalho feito com ele mesmo.

S. O.: Como foi de bilheteria?

C.D.: Muito bem...

S.O : Melhor que “Xica da Silva”?

C.D.: Não. No exterior, sim, mas no Brasil “Xica” fez quatro milhões de ingressos, enquanto “Bye, Bye, Brasil” fez uns dois. Melhor que “Xica” foi no exterior, isso foi muito bom.

S. O.: Depois de “Bye, Bye, Brasil”, você pensou em filmar “Orfeu Negro”. O que aconteceu com esse projeto?

C.D.: Sim, ia fazer uma segunda versão.

S. O.: O que lhe atraía a trabalhar num *remake*?

C.D.: Porque “Orfeu” é uma peça lindíssima que foi inteiramente deturpada, aquele filme de Marcel Camus não tem nada a ver com a peça de Vinícius de Moraes. Agora que já passaram praticamente vinte anos, achei que era hora de retomar “Orfeu” e fazer. Além de ser uma operação de devolução da colonização cultural e dizer: “A merda que vocês fizeram, na verdade, era isso

aqui”. Vinícius ficou entusiasmadíssimo.

S.O.: Você pensava trabalhar com ele o roteiro?

C.D.: Ah, só com ele! Porque a situação dramática de “Orfeu” é arcaica, o que é bonito é o verso, a ideia de “Orfeu”, da arte vencedora, a ideia do amor e uma compreensão de como é que isso se dá no Brasil.

O “meu” Orfeu fracassava na política, fracassava no amor, mas vencia na arte, quer dizer, era a arte que sobrevivia àquilo tudo. Eu queria mostrar como isso se dava numa população pobre, subdesenvolvida, brasileira e carioca, ao contrário do que Marcel Camus fez com aquele filme.

Vinícius ficou entusiasmadíssimo e me deu os direitos, e aceitou mudar a situação dramática porque a tramazinha era arcaica e hoje não tinha mais sentido. Por exemplo, eu queria tirar da favela e botar Orfeu na Baixada Fluminense...

S. O.: Ou seja, associá-lo com a incorporação e desenvolvimento do proletariado na atual Rio de Janeiro?

C.D.: Exatamente. Com essas cidades chamadas “dormitórios” que ficam em volta do Rio de Janeiro. Uma série de novos conflitos, a própria intervenção do Esquadrão da Morte, enfim, uma porção de ideias que eu tinha. Cheguei a fazer duas

reuniões com Vinícius para discutir essas adaptações. Mas ele morreu quando eu estava viajando... Não se pode confiar no Vinícius. A gente dá as costas e ele morre...

Não quis continuar porque fiquei muito triste. Era um trabalho que só podia fazer com ele, porque o nível de mexida na peça seria muito radical, uma das ideias era botar um Orfeu branco, não queria um Orfeu preto. Tirar o aspecto folclórico que o filme anterior acentuou e que a peça não tinha. Sem Vinícius não tenho coragem de mexer naquela peça ao nível que eu quero mexer, praticamente transformar tudo sem tê-lo ao meu lado. Sem ter o autor do meu lado.

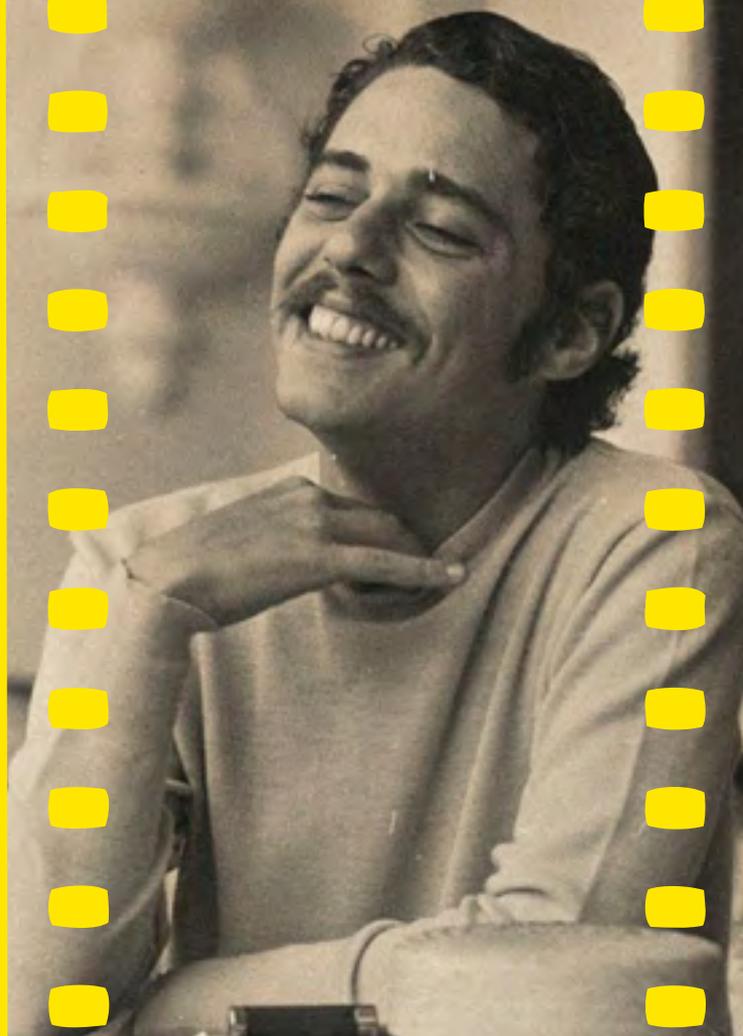
S. O. Esse novo enfoque que você queria dar ao “Orfeu” me lembra a ideia de que você falou, de uma nova “A Grande Cidade”, pensada durante o tempo do nosso trabalho.

C.D.: Esse filme me ocorreu agora, antes do “Quilombo”, um pouco porque eu não pude fazer “Orfeu”. É o resultado da desistência de “Orfeu”. Até encontrei um título outro dia, se chamaria “Como o Diabo Gosta...”. Fim?

S. O.: Terminamos!

C.D.: Nossa Senhora! Vamos tomar um cafezinho para comemorar!







Quando o Carnaval Chegar

1972

O filme narra o cotidiano de uma trupe de cantores populares sem sucesso. A trupe é integrada por três cantores (Buarque, Leão e Bethânia), o empresário (Carvana) e o chofer do ônibus que os transporta (Pitanga). O empresário consegue um contrato para cantarem no carnaval oficial e, a partir daí, surgem no grupo conflitos relacionados com pressões que sofrem por parte da 'organização' contratante, na pessoa de seu representante (Lewgoy). As ameaças da 'organização' geram na trupe uma discussão sobre a validade de cantar 'para o rei' ou 'para o povo'.

S.O.: “Quando o carnaval chegar” é seu primeiro filme depois do regresso da Europa, realizado em meio a uma grande crise. Vamos falar desse processo de produção, tendo em conta sua ausência de quase dois anos.

C.D.: Quando cheguei da Europa, trouxe aquele contato feito com a televisão alemã para “Festa ao Sol”. Em abril ou maio de 1971, verifiquei que aquela sinopse nada tinha a ver com o que estava acontecendo no Brasil, e comecei a procurar uma ideia para fazer.

Nesses momentos, algumas pessoas foram muito importantes. Eu queria fazer um musical, era um velho desejo, então a primeira dessas pessoas foi a Nara, que era minha esposa, e me ajudou muito a tentar descobrir que tipo de musical eu queria. Depois Hugo Carvana, que, além de ator, é meu amigo, e a terceira pessoa importante foi o próprio Chico Buarque, que procurei conversar sobre o filme. Existe uma quarta pessoa com a qual eu cheguei a conversar um pouco, a Leila Diniz. Ela ia fazer o papel, que depois Ana Magalhães fez, não atuou por razões financeiras.

Estou dizendo nomes porque é preciso entender que voltei para o Brasil — em 1971 — fiquei perplexo, comecei a

perceber que aquela história toda de Cinema Novo, a nossa turma, os intelectuais dos anos sessenta, tudo isso tinha se acabado. Eu fiquei muito impressionado com o caráter assimilativo da cultura brasileira naquele momento.

Quer dizer, como as pessoas, por uma questão de mimetismo cultural, estavam inteiramente desinteressadas, também a situação obrigava a isso. Numa ditadura feroz ninguém podia discutir o Brasil, nem falar sobre o que estava a um palmo diante do seu nariz. Evidentemente, como não se podia falar o que acontecia ao seu vizinho, falava-se do que estava acontecendo em outro continente. Isso é sempre assim, não tem jeito.

S.O.: O primeiro produtor que você procurou foi Roberto Faria.

C. D.: Exatamente, que se recusou a produzir. Depois foi a televisão alemã com o projeto “Festa ao Sol” que, quando apresentei o “Carnaval”, desistiu. Sabe de uma coisa? “Festa ao Sol” é um título bonito que ainda pretendo usar.

Recorri a Mapa, onde só ficaria Zelito Viana, porque o Walter Lima Júnior e o Glauber ao longo do tempo saíram da produtora. Fiz o filme com ele.

Foi um filme muito barato, não custou quase nada

porque a Nara, a Bethânia e o Chico trabalharam de uma forma cooperativa, eram sócios do filme. Pitanga e Ana Maria Magalhães não eram sócios e tiveram salários, mesmo assim o filme foi de baixo orçamento.

S.O.: O filme contém “Por Todos os Caminhos do Mundo” e “Festa ao Sol”, não é verdade?

C.D.: Sim, também tinha aquela ideia de “A Mãe...” Na verdade, o tema de “Festa do Sol” era o mesmo de “Quando o Carnaval Chegar”, é o mesmo filme, só que mudou o estilo de um projeto de filme fechado para uma intenção mais popular.

S.O.: É evidente que o filme foi realizado com base na improvisação dos atores e na inclusão das canções, portanto, o roteiro não teve uma função relevante. Mesmo assim, Carvana e Chico Buarque figuram como seus co-roteiristas. Que trabalho eles fizeram?

C.D.: O roteiro do filme praticamente não existiu como tal. Nós começamos a tentar escrever, sabíamos mais ou menos o que queríamos, mas não tínhamos uma história para escrever sobre isso. Então o filme foi quase inteiramente criado a partir da filmagem, só tínhamos escrito pouquíssimas páginas, uma indicação do que queríamos fazer. Foi assim que saiu aquela história.

S.O.: Então a estrutura final do filme também uma estrutura achada na montagem?

C.D.: Eduardo Escorel, que era meu montador na época, participou muito da filmagem e dava muitos palpites, ideias que depois iriam ser aproveitadas na montagem.

A montagem de “Quando o Carnaval Chegar” realmente é um trabalho muito mais criativo do que a de “Joanna Francesa”, onde tudo estava pronto.

Nós filmamos muito. Tinha muita coisa que depois tivemos de reduzir porque o filme estava grande e perdemos muita coisa. Me lembro que pelo menos dois números musicais saíram inteiros, inclusive um que eu gostava muito com o Chico Buarque cantando “Aquarela do Brasil”, essa música do Ary Barroso. Infelizmente no Brasil não se arquivam essas coisas, porque eu tenho certeza que seria interessante nos dias de hoje ver isso, que foi descartado. Foi muito feito na montagem, mas muito na filmagem também.

S.O.: Em “Os Herdeiros” você considerava Eduardo Escorel o montador ideal, pelas inúmeras possibilidades de organização que o material oferecia. Analisando “Quando o Carnaval Chegar”, que é uma homenagem à chanchada

(lembra-me a homenagem de Godard à comédia americana em “*Une femme c’est une femme*”) deduzo que esse estilo foi aproveitado para violar a estrutura de modo que só reste a essência. Como foi o trabalho do montador?

C.D.: Ele teve uma importância muito grande. A montagem seguiu esse princípio de que você falou: aproveitar uma estrutura existente e explodir essa estrutura por dentro. Quer dizer, revelar a fragilidade dessa estrutura, mas com exatamente a mesma ternura, o mesmo amor com que Godard fez “*Une femme c’est une femme*”. É como se você dissesse assim: “Que pena que não dá mais para filmar assim, que pena que não é mais possível fazer um filme assim, com essa ingenuidade”.

Quando quis fazer essa homenagem à chanchada, não estava pensando só na estrutura enquanto gênero cinematográfico, pensava também numa coisa que nós desprezamos muito na nossa adolescência, na nossa juventude e que eu aprendi a respeitar depois de mais maduro, e sobretudo quando voltei para o Brasil. Respeitar essa forma popular de manifestação dramática que era a chanchada.

Havia um desprezo dos intelectuais pelo gênero. Paulo Emílio Salles Gomes diz que a chanchada ensinou o cinema

brasileiro a falar e é verdade. Porque era uma maneira de criticar a realidade brasileira com humor, de uma maneira superficial inteiramente ingênua, uma coisa *naive*. O gênero em geral estava sempre ligado a algum acontecimento político, econômico, social do Brasil naquele momento dos anos 50: o petróleo, a corrupção, o carnaval. Coisas que estavam sendo discutidas publicamente.

A necessidade de ser veloz, de ser rápido, de falar rapidamente de um acontecimento vigente, fez da chanchada uma coisa muito ligada às formas aparentes da sociedade brasileira: modo de falar, de agir, e aparecem na superfície de segmentos da sociedade brasileira que são caricaturados na chanchada.

O nosso combate à chanchada foi puramente uma necessidade tática e não estratégica. O combate foi para que o público pudesse compreender que nós éramos outra coisa. Nessa necessidade tática de dissociar para explicar, a gente comete uma injustiça.

Mais tarde fui compreender pessoalmente que estava cometendo uma traição a uma das principais influências dos meus filmes, que é a chanchada. Então, “Quando o Carnaval Chegar” era um acerto de contas com tudo isso, era uma

tentativa de voltar ao reconhecimento de que, afinal de contas, a chanchada não só influenciou o meu cinema, mas também os filmes de Nelson, dos cineastas mais ligados ao Rio de Janeiro, do Leon, do próprio Joaquim Pedro.

S.O.: É necessário explicar por que você definiu “Quando o Carnaval Chegar” como seu “único filme político”. Naquele momento, ele não foi visto assim, dizia-se, ao contrário, que era apenas um entretenimento musical, e por isso mesmo foi duramente criticado.

C.D.: Quando digo que é meu único filme político, quero dizer que é o único de todos os meus filmes onde todas as imagens estão ligadas única e exclusivamente a ideia da luta pelo poder. Não há psicologia, não há personagens que se debatem em torno do amor, a não ser como uma metáfora da luta pelo poder, só exclusivamente.

A ideia era fazer um filme brechtiano, mas a filmagem rompeu a proposta pelo grande número de improvisos, não se pode fazer um filme brechtiano de câmera na mão, é muito difícil. O improviso ganhou da estrutura brechtiana e o filme não pode se considerar brechtiano.

É um filme em que a estrutura da ideia na qual se baseia é

muito mais simples do que todo o resto, do que a estrutura dramática e psicológica. O tema é como resistir a um poder autoritário, opressivo, injusto, os tipos de alianças que podem ser feitas nessa luta pelo poder e os tipos de resistência a se organizar. Onde está a força? Onde está a fraqueza?

S.O.: essas palavras se exemplificam muito bem no filme, quando o personagem de Hugo Carvana explica ao personagem de José Lewgoy que “pela violência não vais conseguir nada dos jovens, porque quando eles têm uma ideia na cabeça, não será uma ameaça que a modificará”. Pensando nos títulos dos filmes, você queria usar “Tudo Legal”. Que motivo o levou a trocá-lo?

C.D.: Filmei com o título de “Tudo Legal”, por isso é que no caminhão está escrito ‘tudo legal’. Mas tinha um filme de Herbert Richers com esse título, eu tinha a esperança de que ele me autorizasse a usá-lo, mas ele fez uma sacanagem comigo: perdeu uma fortuna para a utilização. Um absurdo, porque o filme dele é velho, não passa mais.

Como eu não tinha esse dinheiro e também achei que era uma chantagem, resolvi não usar e peguei o título de uma das músicas do Chico. Quando me vi diante da situação de que

o filme não podia se chamar ‘tudo legal’ eu disse assim: “bom, o caminho mais rápido e simples é pegar uma das músicas do filme e usar como título”. É a tradição do musical americano, “Cantando na Chuva”, “Um Americano em Paris”. Das músicas do Chico era “Quando o Carnaval Chegar” a que mais representava o filme.

S.O.: Numa reportagem, você disse que praticamente não havia lido o roteiro com os atores, e que isso gerou neles uma certa insegurança.

C.D.: Lembro que a gente fez uma duas reuniões para conversar sobre o filme, mas não era propriamente um ensaio nem uma leitura, porque quase não havia roteiro, foi uma conversa meio estranha. A insegurança que me referia era, sobretudo, de Bethânia, Nara e Chico, que nunca tinham feito nada em cinema. Para eles era uma novidade completa e eu os peguei desprevenidos, não esperavam fazer um filme algum dia, e fizeram.

A insegurança deles deve ter sido nos primeiros dias e passou logo por causa do clima e da relação entre as pessoas, que mostrou que cinema era muito mais fácil que teatro, porque era como estar nos bastidores do teatro.

S.O.: Levando em consideração que os atores principais não eram atores e sim cantores, como você trabalhou com eles?

C.D.: Os três eram pessoas muito tímidas, muito difíceis de conseguir um resultado espetacular de atuação. O primeiro cuidado que tomei foi de não tentar violentar a personalidade deles, não tentar transformar o Chico em Marlon Brando ou a Nara numa atriz formidável...

Como o filme era uma metáfora política muito simples em que a dramaticidade não era o fundamental, optei por uma solução não psicológica. Eles são a representação de alguma coisa. Na medida em que eles não tinham composição psicológica, foi mais fácil dirigir porque são personagens que não evoluem dentro do filme, cada um ficou com sua personalidade.

S.O.: Esse foi seu primeiro trabalho com som direto, gravado durante as filmagens, e você já disse que tinha medo disso.

C.D.: Isso foi muito importante para mim, porque foi meu filme mais improvisado, cheio de brincadeiras inventadas na hora e sabia que com aquele tipo de atores nunca ia conseguir espontaneidade na dublagem. Seria impossível e resolvi

fazer som direto, contra o que, confesso, tinha uma certa prevenção. Mas foi muito importante para o filme.

S.O.: Por que esse medo do som direto?

C.D.: Eu achava que não sabia filmar em som direto porque tinha concepção errônea do mesmo, meus conhecimentos eram na teoria, não na prática. Nunca tinha feito e a minha impressão é que pesava o filme, que era mais um problema a considerar porque filmava em locações reais no centro da cidade, no meio do barulho.

Ao contrário disso, me apaixonei, e depois sempre quis fazer todos os meus filmes em som direto e não consegui. Em “Xica da Silva” e “Joanna Francesa” não foi possível, em “Chuvvas de Verão” e “Bye, bye, Brasil” fiz som direto e pretendo fazer sempre. Em “Quando o Carnaval Chegar”, se não fosse o som direto, seria outro filme.

S.O.: As diferenças na concepção dos planos cinematográficos são notáveis em seus filmes. Por exemplo, em “Os Herdeiros” os quadros tendem para o estático, enquanto que em “Quando o Carnaval Chegar” se tornam totalmente dinâmicos. O tema obriga a isso?

C.D.: Sim, claro. Existe uma diferença em relação a “Os

Herdeiros”, porque, na medida em que ele passava num tempo histórico, havia uma tentativa de imobilizar aquilo. Tinha uma imobilidade aparente, enquanto que em “Quando o Carnaval Chegar”, como se tratava de viver um momento histórico e não registrá-lo, a imagem é a caligrafia mesmo, é muito mais de por em movimento isso.

“Os Herdeiros” é uma cuidadosa mistura de estilos, tem certo rigor formal. Sob o ponto de vista das artes plásticas seria um filme abstrato-concreto, enquanto que “carnaval” é uma improvisada falta de estilo. Sob o ponto de vista das artes plásticas seria um abstrato informal. Essas diferenças pertencem ao mesmo universo, porque até o câmara é o Dib Lutfi.

Em “Os Herdeiros” a câmara é muito mais imóvel, mais pausada, tenta não intervir na ação, enquanto no “Carnaval” participa da ação.

S.O.: O filme tem dois tipos de músicas, algumas compostas especialmente e outras já existentes. Como você trabalhou com Chico nas músicas especialmente compostas para o filme?

C.D.: Eu dava o tema para o Chico, contava a ele o que eu estava vendo e ele transformava isso em música. As músicas que

já existiam eu escolhi para o filme porque eu conheço muito, a música brasileira.

Os cantores me ajudaram um pouco, sobretudo Bethânia, que deu muitos palpites sobre o que ia cantar. Por exemplo, tinha uma música do Ary Barroso que eu queria muito que ela cantasse e ela não quis. Me mostrou que não era legal cantar isso, aceitei e trocamos por outra música. Mas, de modo geral, eu fiz o *score* musical das músicas antigas.

S.O.: Quanto às músicas originais do filme, você dava a ideia de acordo com a necessidade dramática?

C.D.: Exato... E como eu pretendia filmar a cena, o que queria fazer daquilo. Como o Chico trabalhou o roteiro comigo, sabia exatamente o que eu queria e a criação se dava muito facilmente. Eu só dava palpites, mas nada que fosse autoral, tanto que eu não assino nenhuma das músicas dele, eu só dava uma certa ideia.

Agora, o Chico é um compositor mediúnico, é impressionante o método de trabalho dele, ou seja, o “não método de trabalho”. Hoje ele está mais organizado, mais disciplinado, mas na época eu ia filmar num dia e necessitava da música gravada para fazer o *playback* pelo menos na véspera. Marcava

durante a semana o estúdio para gravar, mas a música geralmente não estava pronta. Na véspera de filmar ele me dizia que mandasse um guitarrista, um trombonista ao estúdio que na hora a gente fazia; enquanto explicava a primeira parte, escrevia a segunda, que imediatamente gravava. Era uma coisa mediúnica, eu ficava impressionado.

S.O.: Isso não lhe dava insegurança?

C.D.: Nas primeiras músicas ficava assustadíssimo, depois já sabia que não tinha problema. Inclusive cheguei a ameaçar suspender a filmagem, mas depois percebi que não era necessário. Me lembro que “Mambembe”, que é a última música do filme, a letra foi escrita no estúdio enquanto gravava.

Depois disso fiz com ele “Joanna Francesa” e “Bye, bye, Brasil”, mas foi diferente, agora ele mudou muito está mais maduro, mais disciplinado.

S.O.: Em geral a filmagem das canções se fazia com mais de uma câmera. Como você fez?

C.D.: Sempre uma câmera, nunca trabalhamos com duas. Havia a intenção, aquela coisa do cinema brasileiro: “Vamos fazer com duas!”. Mas chegava a hora da filmagem, não tinha outra câmera e ia uma só.

S.O.: O que você mais gosta no “Quando o Carnaval Chegar?”

C.D.: Hoje, à distância, acho que teria trabalhado mais o roteiro, porque tem uma certa fraqueza. De todos os meus filmes é o que tem o roteiro mais fraco, exatamente porque não se baseia no roteiro. Hoje me preocupo mais com isso, acho uma coisa importante. Gosto muito de um certo frescor que tem no filme, esse clima de coisa que está se fazendo na hora e acho muito simpático.

Dos meus filmes, é um dos que mais tende a se valorizar com o tempo. O tempo é muito necessário. O tempo valoriza.

S.O.: Você disse que queria que cada plano do filme fosse um choque, uma sacudida no espectador. Foi por isso que você trabalhou com planos curtos?

C.D.: A forma do filme nasce conforme ele vai sendo feito. Eu não planejei fazer um filme em planos curtos, as necessidades dele me indicaram que tinha que ser feito assim.

Acho que os planos curtos ajudam a mobilizar mais o filme, mas eu nunca planejo muito, a forma que o filme vai tendo é aquela que vai precisando ter. Em “Os Herdeiros” nem sabia que ia sair um filme de planos fixos e longos, senti que era assim — que tinha que ser feito — quando comecei a filmar.

A mesma coisa aconteceu com o “Carnaval”. Havia essa intenção de que cada plano fosse um impacto, um choque, no sentido de que cada plano trouxesse uma coisa nova.

S.O.: Qual foi o clima da filmagem?

C.D.: Foi muito divertido, era um filme de família. Lembro de uma coisa que Godard disse uma vez: “o único cineasta realmente profissional é aquele pai de família que pega uma superoito, compra um filme Kodak e filma o aniversário do seu filho num fim de semana. Porque faz aquilo com um objetivo profundo: registrar o aniversário do filho.”

No caso de “Quando o Carnaval Chegar” eu poderia dizer que é meu único filme profissional porque foi feito assim, em família, se registrava qualquer coisa ali. Meu segundo filho, Francisco, tinha acabado de nascer e, então, durante as filmagens a gente parava para Nara dar de mamar ele.

Quando filmamos no hotel Quitandinha em Petrópolis — metade do filme se passa ali — foram todas as famílias, a mulher do Chico, do Carvana, os filhos pequenos... Quando a gente acabava de filmar, todo mundo ia jogar futebol, havia um clima realmente familiar, esse profissionalismo do qual Godard fala.

S.O.: Levando em conta que a filmagem foi basicamente

improvisada, quanto tempo demorou do começo ao final da rotação e quanto tempo levou a montagem?

C.D.: Foi o filme mais rápido que eu fiz na minha vida, do primeiro dia de filmagem até a primeira cópia pronta, não chegou a quatro meses. Filmei em vinte dias e montei em dois meses e meio.

S.O.: Como funcionou o filme de bilheteria?

C.D.: Não foi muito bem. Deu para pagar se pagar, foi melhor do que “Joanna Francesa”, que realmente é meu maior fracasso. Foi, mais ou menos, como “Ganga Zumba”.

Eu tenho três filmes que realmente foram bem de bilheteria: “Xica da Silva” em primeiro lugar, “A Grande Cidade” e “Bye, Bye, Brasil”, depois um pouco mais abaixo tem “Chuvvas de Verão” e depois “Quando o Carnaval Chegar” e “Ganga Zumba”.

S.O.: Nesse filme as críticas brasileiras coincidem com as europeias: ambas o condenam.

C.D.: O fracasso do filme na Europa foi um pouco diferente do Brasil, porque aqui as pessoas me esculhambavam mesmo, me agrediam, dizendo: “Como é que pode! Que absurdo!”. Na Europa achavam que foi um passo em falso. E, na

verdade, o fracasso do filme no Brasil é menor do que “Joanna”, porque as críticas que recebeu foram muito contundentes, eram contra a ideia mesmo de fazer essa operação que deu nesse filme.

A crítica antecedia o próprio filme, enquanto o que havia na Europa era mais uma incompreensão sobre “Quando o Carnaval Chegar”...



Joanna Francesa

1973

Durante os anos trinta, Joanna (Moreau) vive em São Paulo dirigindo um prostíbulo. Seu velho amigo (Cardin) quer levá-la de volta a França. Ela prefere ir com um velho cliente, Aureliano (Kroeber), à sua fazenda decadente no interior nordestino. A fazenda e a família de Aureliano são cheias de mistérios Joanna começa a participar de tudo, tentando modificar uma situação irreversível: a administração da fazenda, que segue princípios feudais, e terá o mesmo destino que o tio de Aureliano, Júlio que não aceitou as leis do desenvolvimento capitalista e morreu junto com sua propriedade.

Joanna se transforma para uma cultura de que era alheia, mas que vai devorando-a. O espírito da mãe de Aureliano (Lélia Abramo) se apossa da francesa, que cumpre o destino da família e o seu próprio.

S.O.: “Joanna francesa” é seu filme maldito. Você sempre disse que prefere não falar dele, mas temos de fazê-lo. É uma ideia anterior a “Quando o Carnaval Chegar” e que contém outros projetos, como “São Bernardo” e “Calunga”.

C.D.: Eu comecei a escrever “Joanna Francesa” em Paris. Você se lembra de um filme de Jacques Rivette chamado “L’Amour fou”? Era muito amigo de Rivette na época em que morava em Paris e adorava esse filme. Um dia, ele me ligou dizendo que ia fazer uma sessão especial para Jean Renoir e se eu queria conhecer o Renoir. “Vou correndo, tudo o que eu quero na vida é conhecer o Renoir!”. Assisti ao filme e, quando a luz acendeu, lá estava Jeanne Moreau também.

Quando Rivette me apresentou o Renoir — que aliás, foi simpaticíssimo — Jeanne Moreau estava ao lado e ouviu, compreendeu que eu era o diretor de “Os Herdeiros” e disse: “Se você tiver algum para fazer, adoraria filmar no Brasil com você. Vi “Os Herdeiros” e adorei.”

Naquele momento comecei a bolar o roteiro de “Joanna Francesa” e quando voltei para o Brasil não pensava filmá-lo logo. Evidentemente, esse roteiro já estava na minha cabeça, embora tivesse “São Bernardo” e um pouco de “Calunga”, além da

minha memória da infância, minha origem mágica, aquela coisa do Nordeste brasileiro.

S.O.: Este filme corresponde ao que você chama de “filme de estado de espírito”. Quanto tempo levou a feitura do roteiro?

C.D.: Depois que Jeanne Moreau disse que gostaria de fazer filme comigo, fiquei preso quatro dias escrevendo o roteiro, porque eu tinha dito para ela que tinha uma ideia pronta. Aí saiu o roteiro de “Joanna Francesa”, que eu acho meu roteiro mais bem feito.

S.O.: O fracasso de “Quando o Carnaval Chegar” na Europa prejudicou a produção de “Joanna Francesa”, já que havia capital francês na produção?

C.D.: Não prejudicou por dois motivos: um, porque quando “Carnaval” passou lá, “Joanna” já estava em filmagem. E segundo, porque enquanto filmava “Carnaval”, Nei Sroulevich, o produtor, concretizava a produção e comecei a rodagem logo depois de acabar o “Carnaval”.

S.O.: Este foi o filme que trouxe mais problemas físicos de produção.

C.D.: “Joanna” foi filmado durante o verão, o único

tempo disponível de Jeanne Moreau, e o calor do Nordeste nessa época do ano é insuportável. A temperatura média é de 50° à sombra. Além disso, havia sérios problemas de infra-estrutura, problemas de cozinha, de hospedagem. É um filme que mais me fez sofrer, quase não dormia, pelos problemas que se apresentavam, estava extenuado e emagreci muitos quilos.

Filmávamos das 6 às 11 da manhã, porque depois dessa hora, devido ao calor, ninguém suportava trabalhar. Depois de filmar organizava a produção do dia seguinte. A produção de “Joanna” foi feita durante a filmagem, uma coisa louca.

S.O.: Em face de todos esses inconvenientes, como foi o clima da filmagem?

C.D.: Uma das poucas pessoas menos responsáveis pela confusão toda que se tornou a produção, foi Jeanne Moreau. Ela era extraordinária. Hoje, oito anos depois, sinto muito não ter podido dar a ela condições melhores de trabalho, porque realmente ela passou por situações muito ruins.

Não adiantava dizer: “Ah! Estrelismo!”. Quando ela reclamava, não era estrelismo, era uma pessoa acostumada a um outro ritmo de trabalho, outro sistema, e que, portanto, sentia mais a diferença.

Não era por estrelismo, ela estava sendo deslocada do seu país, da sua situação geográfica, cultural, climática. A gente trabalhava a 50° à sombra, sem nenhuma cobertura da produção, sem nenhum conforto, sem nenhuma comodidade. Para ela foi muito difícil e, no entanto, reagiu muito bem a essas dificuldades todas.

Jeanne Moreau tinha momentos em que não aguentava mais, de muita irritação, mas muito pouco, em relação ao pouco que se deu a ela. Talvez, se eu estivesse no lugar dela, teria reagido com muito mais violência. Em relação ao filme, ela foi de um profissionalismo extraordinário.

A filmagem de “Joanna Francesa” foi realmente tensa e sombria, não era uma questão de acidente, era a equipe que não se dava. Porque houve problemas internos na equipe e as dificuldades físicas também foram muito grandes. Eu me lembro como uma coisa realmente terrível.

S.O.: Mas a equipe de “Joanna” era a mesma de “Carnaval”?

C.D.: Era, com pouquíssima diferença. É engraçado como essas coisas acontecem, porque na verdade, no fundo, não é o clima da filmagem que influencia o filme. É o contrário: o filme é que influencia o clima da filmagem. O espírito e o tema do filme

passam para a equipe de filmagem, e o grupo devolve isso de maneira mais acentuada.

Se o filme é triste, mórbido, o clima da equipe fica do mesmo modo, e se o filme é festivo, o grupo fica alegre. Nos meus filmes acontece assim, não sei como os outros diretores trabalham, mas eu me sinto muito dominado, muito tomado pelo que estou fazendo. Quer dizer que é fácil passar isso para a equipe.

Eu acredito no clima do filme, totalmente, e isso talvez provoque uma espécie de osmose que vai do clima ao filme e às pessoas que trabalham comigo.

Também, “Joanna” é o filme do “gosto pela morte”, produto do clima que se vivia no Brasil nesse momento, sem perspectiva nenhuma de poder respirar, de sair dessa espécie de pesadelo. Acho que essa situação local pode ter influenciado o clima da filmagem.

S.O.: Considero “Joanna Francesa” um dos seus melhores filmes. Tem uma estrutura narrativa totalmente clássica, em total harmonia com a *mise-en-scène* e os movimentos envolventes da câmera.

C.D.: Gosto muito que você diga isso, porque acho que “Joanna Francesa”, embora seja um filme com o qual eu tenho

problemas em relação ao tema — porque é um filme sobre a morte, uma coisa que eu não gostaria de trazer novamente para o cinema —, é um dos meus filmes mais bem feitos.

Acho inclusive que é um filme de transição. As pessoas em geral quando falam de meu cinema indicam “Xica da Silva” como transição a uma nova etapa. Não é. É concepção de *mise-en-scène*, um estilo menos teatral, mais temporal e menos espacial.

S.O.: Você afirma que, a partir de “Joanna”, há uma modificação na concepção da tua *mise-en-scène*, que passa a ser mais cinematográfica e com menos influências literárias ou teatrais. Levando em conta que “A Grande Cidade” é um filme anterior, o que você considera teatral ou literário nele?

C.D.: Boa pergunta... Acho que “A Grande Cidade” é um filme extremamente cinematográfico, como “Os Herdeiros”. “Joanna” representa uma ruptura como cinema baseado na montagem espacial, numa certa forma de reflexão cinematográfica mais ligada à tradição europeia de cinema. A partir de “Joanna”, eu começo a romper com isso. Um cinema menos de reflexão e mais de sentimento, e ação, baseado numa

montagem temporal que o liga, portanto, a uma tradição narrativa do tipo americano, onde o corte da montagem é menos para separar e mais para unir.

Claro, que tudo isso é muito relativo, porque, na verdade, “Joanna” é também meio parente de “A Grande Cidade”, como de “Ganga Zumba”, uma evolução interna dentro de uma mesma forma de fazer, quer dizer, não é um rompimento, mas uma evolução.

Em “Ganga Zumba” existe uma certa vontade de um cinema narrativo, embora quebrado por uma forma espacial de por em cena, do uso dos espaços e de uma montagem que não está preocupada com a reflexão.

A partir de “Joanna” existe uma espécie de opção tomada por esse tipo de cinema mais narrativo. Porque hoje estou convencido de que todas as experiências que o cinema fez no sentido de ser teatro ou literatura ou artes plásticas, na verdade fracassaram. O cinema é arte dramática mesmo, e, portanto, com um certo compromisso narrativo que sinceramente não sei como é que vai resolver no cinema moderno dos anos oitenta. Hoje não é possível narrar como nos anos vinte, aí está hoje a questão do cinema.

Meu cinema — eu acho — sempre tentou resolver esse problema, desde o primeiro filme. Uma das críticas a “Ganga Zumba”

que eu guardo na memória com mais lembrança foi de Joaquim Pedro de Andrade, que quando saiu do cinema me disse assim: “Fiquei meio perdido no filme, não sabia direito se era um filme de aventuras ou um discurso ideológico”. O filme caminhava em diferentes direções e o que acontecia é que já lançava a discussão de como criar um cinema moderno, narrativo, que existia dentro do quadro cultural brasileiro contemporâneo.

Logicamente, esses problemas nos últimos filmes estão mais bem resolvidos, porque no último filme você está mais próximo do projeto do que nos outros.

S.O.: “Joanna” é um filme onde o que você chama “gosto pela *mise-en-scène*” foi claramente objetivado. Cada plano reúne “muitas ideias”, pois todos os seus detalhes são rigorosamente cuidados: o trabalho da música em *off* no caso do tango de Gardel, os tipos diferentes das prostitutas no prostíbulo, a cama de vinte, com alguém sentado sobre ela ou simplesmente vazia, são sempre presenças de peso que suportam um significado específico: o peso da tradição familiar.

O filme é centrado no desenvolvimento, evolução e desenlace de uma personagem: Joanna, a francesa. Como você trabalhou a sua extrema transformação, maquiagem,

vestuário e elementos de apoio, que são de tão grande riqueza visual e caráter simbólico definido?

C.D.: A transformação visual está completamente planejada, elaborada nos menores detalhes, no cabelo, na roupa, na maquiagem, na postura dela.

O cabelo ia reproduzindo o penteado da avó, ia se transformando num cabelo igual, até em cena ela prende o cabelo atrás para ficar igual à velha. A maquiagem ia ficando mais dura, sem a suavidade do início. O vestuário perdia a cor conforme o filme ao chegando ao fim. As roupas de Jeanne Moreau vão sendo desbotadas, perdendo inteiramente a saturação original. A interpretação foi trabalhada no início em função de uma construção alegre, brilhante, e virando no final numa densidade trágica, idêntica à interpretação da avó.

S.O.: Como você trabalhou com Jeanne Moreau as sucessivas transformações psicológicas e físicas da personagem Joanna?

C.D.: A transformação interna da personagem foi extremamente elaborada, fiz a Jeanne Moreau observar durante todo o filme a Lélia Abramo — a atriz que interpreta a avó — para que, no final do filme, ela atuasse como Lélia Abramo, e

praticamente reproduzisse aquilo.

O trabalho de observação nós fizemos juntos, discutimos e foi superplanejado. Porque a ideia era a de contar uma história de uma pessoa que é vítima de um processo de antropofagia cultural, que se vai transformando, realmente por uma identificação com a avó e a aproximação é feita fisicamente também nos mínimos detalhes: a maneira de vestir, de usar o cabelo, a maneira de interpretar.

S.O.: Qual foi a motivação emocional que você deu a Jeanne Moreau para que compreendesse um personagem tão alheio à realidade europeia?

C.D.: O personagem tem a facilidade de ser um estranho naquela situação, em nenhum momento tem a compreensão superior a que Jeanne Moreau — atriz — poderia ter, tem a estrita e a restrita compreensão de um estranho que chega. Ela é um olho estranho a aquilo tudo. Então para Jeanne Moreau não havia dificuldade, porque o personagem estava perplexo diante da realidade.

Acho que ela, durante as filmagens, ficou muito chocada com o nordeste, Alagoas foi uma grande surpresa porque jamais imaginou que a barra fosse tão pesada.

O filme se passa no início deste século, e hoje, de vez em quando penso que gostaria de que “Joanna Francesa” tivesse sido um filme contemporâneo porque aí o choque cultural, entre Moreau e as outras pessoas, seria muito mais forte.

Meus filmes sempre mostram estrangeiros chegando, é uma coisa que não sei explicar por quê. Talvez porque na minha vida toda, tenha sempre me sentido um imigrante. Nunca morei no lugar onde nasci, sempre migrei. “Ganga Zumba” de certo modo é isso, “A Grande Cidade” é claramente isso, “Os Herdeiros” também.

S.O.: Tendo em conta que esse é seu filme de transição do ponto de vista da *mise-en scène*, como foi o trabalho de montagem? Lembre-se que você disse que “assim como em ‘Os Herdeiros’, Escorel era o montador ideal”, em ‘Joanna’ não era.

C.D.: “Joanna Francesa” é um filme em que o tipo de enação mais teatral começa a desaparecer do meu cinema, dando lugar a uma dramatização mais cinematográfica no sentido clássico do termo. Por isso é que o Escorel não era o montador ideal para o filme. Além disso, é um filme que não tem muito que mexer nele. Lógico que o montador pode colaborar tirando um plano, diminuindo o tempo, mas do ponto de vista da estrutura do filme

a colaboração dele é mínima. Não é como em “Os Herdeiros”, onde a colaboração do montador pôde ser máxima.

A montagem de “Joanna Francesa” era absolutamente coerente com o que foi filmado. Era dependente do que foi feito na filmagem.

S.O.: Houve algum elemento em particular que lhe deu medo ou insegurança quanto a colocar no filme?

C.D.: Sempre tive muito medo daquele personagem do menino que fica dentro da cabana, porque ele existiu realmente. As histórias de “Joanna” são todas verdadeiras, não inventei nada, aquilo são histórias que eu ouvia contar do meu avô em Alagoas. Claro que aquilo não se passou numa só família, juntei várias histórias em uma.

A morte daquele menino mongoloide se deu exatamente como no filme: a avó dele atirou e matou. Esse personagem era muito difícil, porque era preciso dar a ele uma consistência real, verossímil, muito difícil de ser vista por uma plateia urbana que não compreende aquele fenômeno muito comum no nordeste brasileiro, onde famílias casam entre si e vão-se degenerando na descendência e surge sempre um “mongol” na família. Sempre acontece aquele menino que botam numa casinha fora da casa grande.

É uma realidade tão difícil de ser compreendida por plateia urbana que correria o risco de ficar uma espécie de metáfora do “mal” ou do “pecado”. Claro, na cultura local é o mal que se expulsa da casa, mas não queria que isso passasse no filme, como uma coisa mítica, metafórica. Aquilo é uma coisa real.

Ao mesmo tempo, se eu filmasse aquilo de uma maneira naturalista, o horror daquele menino provocaria nessas mesmas plateias urbanas uma má compreensão ao contrário: não seria a metáfora do “anjo mal”, mas seria a transformar o filme numa coisa de horror. Esse equilíbrio era muito difícil de ser encontrado e vencido.

S.O.: Essa preocupação se exemplifica na planificação da cena que apresenta o menino. Mostra-o primeiro num plano geral do cemitério, durante o enterro da avó, meio encoberto pelo escravo que cuida dele. Em seguida, vemos sua situação real no plano geral — quando se afastam do lugar — onde se descobre que o menino é levado por uma coleira de cachorro e que resiste a continuar andando. Vamos falar do trabalho de dublagem de Fernanda Montenegro pra reproduzir a voz de Jeanne Moreau, já que esta não pôde fazer porque precisou regressar à Europa.

C.D.: O filme tinha um som muito precário só em algumas sequências, mostrei esse som para Fernanda para ela sentir o espírito e ela fez um trabalho extremamente interessante, até me disse: “Olha, só aceitei fazer porque isso vai ser uma ótima oportunidade de estudar o trabalho de Moreau, vou ver várias vezes a mesma coisa, vou poder sacar mesmo disso.” Ela trabalhou com espírito de cumplicidade com Jeanne Moreau, embora as duas nunca tenham se encontrado, eu acho um milagre essa dublagem.

Foi um trabalho muito difícil, porque era a tentativa de reproduzir um determinado estado de espírito que estava no som-guia, então não era um trabalho muito criativo, era extremamente cansativo.

S.O.: Quanto tempo levou a filmagem?

C.D.: Um mês e meio de filmagem. A montagem foi muito rápida.

S.O.: “Joanna” foi um fracasso de bilheteria.

C.D.: Não foi um fracasso... Foi um grande fracasso. Um filme francamente repudiado pelo público. Acho que é meu filme de menos renda. A crítica esteve muito dividida. Agora, era um filme que quem gostava, gostava radicalmente.

Engraçado, era um filme defendido com muito ardor por quem gostava, mas quem não gostava baixava a porrada de uma maneira bastante violenta. No Brasil, “Joanna” foi um fracasso econômico terrível.

S.O.: Lembro-me que na Europa também foi duramente criticado. Era, inclusive, uma época em que todo o cinema brasileiro era criticado.

C.D.: Existe, sobretudo, na América Latina e na Europa também, uma certa crítica a esse período do cinema brasileiro que é considerado de “acomodação” e de “conformismo”, mas é um erro. É exatamente o contrário, é um período de mais intensidade, de mais curiosidade e de mais radical resistência, o que chamo de “estética do silêncio”. Porque, como não podíamos falar, agíamos por murmúrios, por pequenas manifestações: pelo caminho da metáfora. Foi esse caminho que conseguimos transformar a repressão em linguagem, manter existindo concreta e socialmente vivo o cinema brasileiro. Foi o que permitiu que, ao começar a vislumbrar o fim da ditadura, o início da abertura, o cinema brasileiro renascesse com a mesma força, a mesma intensidade.

S.O.: O período que vai do seu regresso da Europa até “Xica da Silva” – a fase da crise – você sentiu que era considerado

por todos, acabado como diretor?

C.D.: Ah, sim. Essa fase foi muito dura na minha vida, entre 1971 e 1976, por causa de “Quando o Carnaval Chegar” e “Joanna Francesa”, que foram dois filmes detestados no Brasil.

S.O.: E você se sentiu acabado como diretor?

C.D.: Não, pelo contrário. Acho que o melhor momento para fazer um filme é quando você acaba um filme, porque está no auge da sua capacidade criativa. Sempre tive a ideia de que o cinema devia se construir de maneira a poder ter um rascunho prévio, como se tem em pintura, que o sujeito faz um esboço e depois pinta. O que no cinema é a filmagem devia ser o rascunho, uma primeira passada, como se faz o primeiro, o segundo tratamento do roteiro.

Depois desse rascunho filmado é que o diretor está pronto para filmar. Devia ser assim, porque o momento da criação cinematográfica é como a droga, como o amor, quanto mais se faz o amor, mais vontade se tem de fazê-lo melhor. Ou droga, que quando se começa a tomar, começa a querer mais. Quando se acaba um filme se está no auge da criatividade, no apogeu. Eu pelo menos me sinto assim.

Quando termino um filme é que começo a ter algumas

certezas do que quero fazer daquele filme. Infelizmente é tarde demais, porque o filme já está feito e a estrutura econômica em que o cinema se baseia hoje não permite, em lugar nenhum do mundo esse luxo.

S.O.: Depois de “Joanna Francesa” houve outro filme não filmado. Foi em 1974, e o título era “Late Show”.

C.D.: Eu gosto muito da história de “Late Show”, mas não pode mais se chamar assim porque depois fizeram um filme com esse título. Eu quero fazê-lo um dia, ainda não o abandonei totalmente.

Hoje faria num outro tom, na época tinha um certo tom mórbido. Era a história de um ditador latino-americano deposedo, um velho general, que se encontrava em Paris com uma atriz americana decadente que não filmava mais. O filme era uma comédia sobre como essas duas pessoas tentavam voltar, ela para Hollywood e ele para seu país. Acabava de uma maneira um pouco trágica: ele resolvia fazer um filme sobre sua esposa morta, uma Eva Perón, com a atriz americana no papel dela.

Foi interessante não ter feito esse filme, foi um sinal de saúde minha porque ia fazê-lo logo depois de “Joanna Francesa”, mas aconteceram duas coisas simultâneas. Primeiro:

“Joanna” foi um fracasso de bilheteria, o que me deixou mal junto aos produtores. Segundo, o produtor era Vicent Malle — irmão de Louis Malle — que, na época, teve uma série de fracassos e parou de produzir.

Estava tudo mais ou menos pronto, até cheguei a estar com Rita Hayworth em Hollywood — um dos grandes momentos da minha vida foi esse encontro com a Rita — fazer o filme, adorou a ideia, voltei para o Brasil para preparar o roteiro, depois iria para Paris começar as filmagens. A gente ainda estava procurando o ator masculino, que seria inicialmente, Marcello Mastroianni.

Quando comecei a trabalhar no roteiro definitivo, me preparando para viajar a Paris, Vicent me pede para suspender um pouco porque estava à beira da falência — entre seus fracassos, como produtor, estava “Sir. Lancelot”, de Robert Bresson — e eu não podia tentar outra coisa porque “Joanna” tinha sido também um fracasso.

Ainda acho que foi uma prova de saúde minha. Naquele momento parei, reli o roteiro e disse assim: “Eu realmente estou procurando a morte, como eu vou trabalhar com a Rita Hayworth, uma mulher bêbada, inteiramente arrasada,



com um produtor à beira da falência, num filme sobre o fracasso, sobre a morte, que termina numa grande tragédia... Não, realmente isso é demais... Chega!” Atingi o ponto máximo, não podia repetir essa operação moribunda, mórbida, de “Joanna Francesa”. Aí, desisti totalmente do filme.

Eu gostaria de fazer o “Late Show”, de voltar a ele, porque está novamente moderno. Se fizesse agora seria num outro tom, não da tragédia, mas da comédia bufa, de ver o passado com humor.

“Vamos festejar os cinquenta e cinco anos de cinema do nosso querido Cacá. E também da permanente batalha pelo cinema, por ele liderada, nessas mesmas décadas. E, agora, por contar com a sua presença também no jornalismo, de onde pode enviar para além das fronteiras do cinema, aquele generoso olhar, que inventou todos os seus filmes. Um abraço”

Nelson Pereira dos Santos,
cineasta

Cacá

Roberto Farias,
cineasta

Conheci o Cacá ainda menino, no início de 1960, quando eu tinha 28 anos. Mais velho do que ele 10 anos, dá para considerá-lo um menino, principalmente agora, quando olho para trás, do alto dos meus 85 anos. Se há uma coerência na personalidade do Cacá, é a de não ter medo de mudar e encarar novos desafios, começar de novo, olhando o mundo com olhos críticos, como lhe ensinou seu pai, Dr. Manoel Diegues. Naquela época, ele vinha de “Cinco Vezes Favela” e logo entrou no grupo dos 11 que fundou a histórica “Difilm”, distribuidora do Cinema Novo que revolucionou o mercado brasileiro da distribuição na década de 60. Feliz mistura de revolução estética com filmes comerciais, a Difilm transformou-se na principal distribuidora de filmes brasileiros e foi invejada por cineastas de várias partes do mundo. A primeira contribuição do Cacá para a Difilm foi “A

Grande Cidade”, depois “Ganga Zumba”, reafirmando sua preocupação com a crítica social, ao mesmo tempo em que revolucionava a maneira de fazer cinema no Brasil e modificava os meios de produção.

Cacá, liderando uma equipe de jovens, realizou “A Grande Cidade”. Banindo o tripé e filmado com a câmera na mão, imprimiu agilidade na produção de filmes de baixo orçamento e grande apelo popular. Não me lembro de outro diretor que tenha ousado fazer isso antes dele. E convém lembrar que filme de baixo orçamento não significava dinheiro fácil, nem barato. Cacá se lançava de corpo e alma a realizar um cinema que se afastava do estereótipo do cinema hollywoodiano. Ele queria um cinema cujos personagens fossem gente de verdade, e nisso arriscou tudo. Filmes sempre custaram caro e cineastas como Cacá tinham de se responsabilizar pessoalmente

pelas dívidas, para realizar o seu.

Talvez seja saudosismo meu, mas a força interior, o desejo de mudar o mundo que movia jovens cineastas como Cacá, não se vê facilmente nos dias de hoje. Quando Cacá começou, ainda seria preciso esperar mais de 30 anos e vários longas-metragens, para chegarmos aos incentivos fiscais que permitem aos jovens de hoje realizar seus filmes sem arriscar a própria cabeça.

The background consists of several parallel, diagonal film strips. Each strip is a vibrant green color and features a series of white sprocket holes along its length. The strips are arranged in a way that they appear to be overlapping and receding into the distance, creating a sense of depth and movement.

quarta parte

Ganga Zumba

1964

Quando comecei a filmar Ganga Zumba, em abril de 1963, eu tinha 22 anos. Fiz 23 durante as filmagens. Naquele período do cinema brasileiro, estreava-se mais cedo do que hoje em dia. Talvez porque não existisse mesmo um cinema brasileiro de verdade, ninguém se importava ou achava estranho que um rapaz recém-saído da adolescência estivesse dirigindo um filme. Ou talvez isso acontecesse simplesmente porque era mais barato fazer filmes no Brasil daquele tempo.

Eu tinha um outro projeto de primeiro filme, estava desenvolvendo um roteiro sobre um jornalista que subia uma favela e se envolvia em questões de reforma urbana e crime, quando li o livro de João Felício dos Santos e decidi que Ganga Zumba é que seria meu longa-metragem de estreia. Acho que desisti de fazer o outro porque já estava vindo de um curta-metragem passado num morro carioca, meu episódio em “Cinco vezes favela”, produzido

pela União Nacional dos Estudantes em 1961, com cinco diretores jovens (além de mim, Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade). É interessante notar que, desde aquela época, já estávamos focados na questão da favela. Aliás, desde Rio 40 graus, de Nelson Pereira dos Santos, que é de 1955. Através dos anos, a gente vem falando da tragédia desses guetos de miséria, fome e violência, e as coisas só fizeram piorar, porque ninguém fez nada.

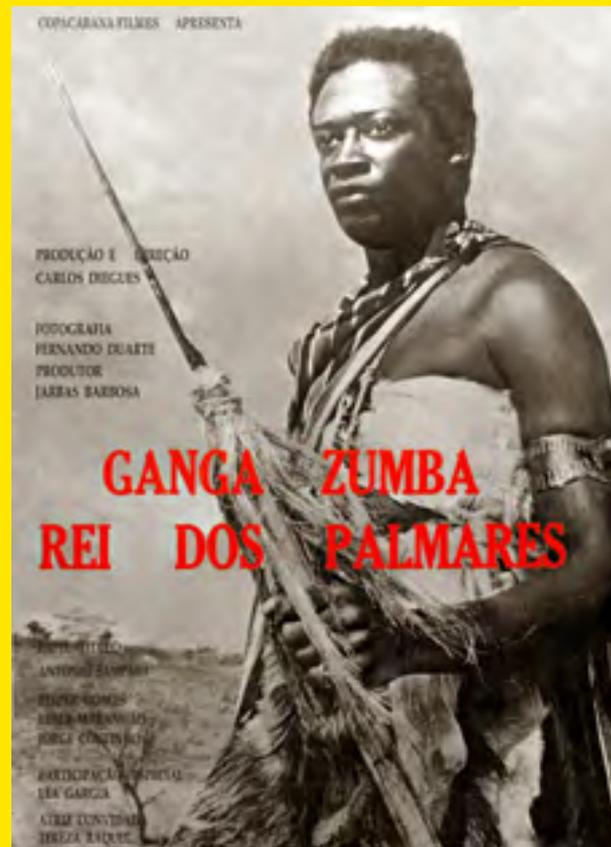
“Ganga Zumba” era também uma homenagem minha à cultura negra, a celebração de uma cultura que aprendi a amar e reconhecer como fundamental no conjunto da cultura brasileira mais original. Procurei me cercar de alguns especialistas no assunto, assim como convoquei para o elenco do filme, militantes da causa, além de excelentes atores negros. O grande compositor Cartola e sua mulher, dona Zica, por exemplo, que já eram meus amigos, participaram da equipe e do elenco do filme. Foi numa noite de boemia em Campos, onde a maior parte de “Ganga Zumba” foi filmada, que tive a honra de me tornar parceiro de Cartola, escrevendo a letra para uma valsa dele, Canção da saudade.

Nós fizemos Ganga Zumba no peito e na raça, quase sem dinheiro algum, todo mundo trabalhando em sistema cooperati-

vo. A maior parte dos recursos de produção foi levantada num empréstimo pessoal que fiz no Banco Nacional de Minas Gerais, por intermédio de seu diretor José Luiz de Magalhães Lins, o mesmo que emprestou dinheiro para que se fizesse, nessa mesma época, “Assalto ao trem pagador”, de Roberto Farias; “Vidas secas”, de Nelson Pereira dos Santos; “Deus e o diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha e “Os fuzis”, de Ruy Guerra, entre outros clássicos do Cinema Novo.

Como não tinha recursos para nada, tomei o cuidado de locar a maior parte do filme no meio do mato, evitando assim uma reconstituição de época para a qual não tinha dinheiro suficiente. Nós éramos uma equipe de apenas doze pessoas, em que todo mundo fazia quase tudo.

“Ganga Zumba” foi um sucesso médio de bilheteria no Brasil e participou de muitos festivais internacionais, sendo premiado em alguns deles. No Festival de Cannes de 1964, o filme foi exibido na Semana da Crítica, uma mostra paralela dedicada a filmes de estreia, enquanto “Vidas secas” e “Deus e o diabo na terra do sol” participavam da competição oficial. Foi nesse festival que o Cinema Novo tornou-se conhecido e reconhecido no mundo inteiro.



A grande cidade

1966

Em 1965, Glauber Rocha liderou a criação de uma nova produtora, a Mapa Filmes, associado a Zelito Viana, Walter Lima Jr, Paulo César Saraceni e Raymundo Wanderley. A Grande cidade foi o primeiro filme produzido pela Mapa e um dos primeiros a serem lançados pela Difilm, uma empresa distribuidora criada um ano antes pelo núcleo fundador do Cinema Novo, da qual eram sócios, além de mim, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Roberto Santos e os irmãos Riva e Roberto Farias.

Essa colaboração mútua era muito comum em nossa geração, sobretudo nos primeiros filmes de cada um de nós. Um par de anos antes, Nelson Pereira dos Santos havia montado o primeiro filme de Glauber, “Barravento”, e o episódio de Leon Hirszman para “Cinco vezes favela”, enquanto Ruy Guerra montava o meu. Pouco antes de começar “A grande cida-

de”, eu havia montado também o premiadíssimo primeiro curta-metragem de Arnaldo Jabor, “O circo”. Gustavo Dahl, por sua vez, seria o montador de “A grande cidade”.

A grande cidade foi uma ponte explícita, e assim desejada por mim, entre a recente tradição rural dos primeiros filmes do Cinema Novo (“Vidas secas”, “Os fuzis”, “Deus e o diabo na terra do sol”, etc.) e a rápida urbanização do país. Naquele início de 1960, o Brasil ainda era majoritariamente rural; nas cidades estava menos da metade de nossa população. Foi a partir da industrialização do país, que se acelerara nos anos 50, que começou a rápida migração em direção aos centros urbanos. O filme, de certo modo, prevê as transformações decorrentes disso e dá conta dos resultados culturais, sociais e políticos do fenômeno.

Embora não fosse autobiográfico, esse filme era também um tributo à minha própria formação de alagoano vivendo no Rio de Janeiro, um filme dividido entre sentimentos muito simples e básicos, às vezes até arcaicos, e um grande desejo de modernidade.

“A grande cidade” foi um filme feito com muitas improvisações. Às vezes saíamos para o dia de trabalho, apenas com uma ideia geral e o conceito da cena que íamos filmar e, a partir disso, construíamos a encenação com os próprios atores nas locações.

Estas eram sempre naturais, mesmo nas cenas que se passavam em interiores, nada foi filmado em estúdio.

Anecy Rocha, Antonio Pitanga, Joel Barcellos e Leonardo Villar eram os atores principais. Os três primeiros, jovens atores surgidos no seio do próprio Cinema Novo (Anecy, uma atriz extraordinariamente sensível e moderna, era irmã de Glauber), e Villar, um monstro sagrado vindo do famoso TBC, o Teatro Brasileiro de Comédia, de São Paulo. Durante as filmagens, procurei usar esse contraste entre os dois modos de interpretar, estimulando a radicalização entre eles.

O fotógrafo do filme era Fernando Duarte, que já havia trabalhado comigo em “Ganga Zumba”. Mas o câmara era Dib Lutfi, num de seus primeiros trabalhos no cinema, vindo da televisão. Dib é certamente um dos maiores câmeras da história do cinema; graças a ele pudemos improvisar, com a câmara na mão o tempo todo, planos absolutamente inéditos e imprevisíveis. A cena final do filme, por exemplo, quando Antonio Pitanga gira numa arena do Aterro do Flamengo, dançando ao som de um concerto do compositor Heckel Tavares, nós a filmamos do alto de um guindaste móvel da companhia de eletricidade do Rio, improvisando um movimento de grua com a câmara na



mão de Dib, firme e dinâmica ao mesmo tempo. Nós o apelidamos de “o tripé turco”.

Os herdeiros

1969

“**Os herdeiros**” faz parte da safra do Cinema Novo que nasceu com “O desafio”, de Paulo César Saraceni, e prosseguiu com “Terra em transe”, de Glauber Rocha; “O bravo guerreiro”, de Gustavo Dahl; “Fome de amor”, de Nelson Pereira dos Santos, e outros mais. São filmes de reflexão sobre nosso próprio papel na história do país e o que podemos fazer, de verdade, por ele.

O Cinema Novo nasceu com a proposta de ser, não apenas um espelho da realidade brasileira, mas também uma utopia construtora de sua grandeza e justiça. Com o golpe militar de 1964 e o agravamento da ditadura a partir de 1968, nossa geração ficou perplexa diante do rumo surpreendente que o Brasil havia tomado, e mergulhou em profunda e sofrida reflexão sobre o fracasso de nossa utopia e o papel dos artistas e intelectuais nisso tudo.

“Os herdeiros” foi minha contribuição a essa reflexão, e

difere de grande parte de outros filmes daquele momento pelo seu pessimismo em relação às saídas para o impasse histórico. Enquanto outros filmes sublimavam nosso fracasso político com a proclamação de uma inevitável revolução, que haveria de vir e ser vitoriosa, “Os herdeiros” falava de nossa impotência e da sujeição progressiva do país ao novo regime. Foram necessários muitos anos para que um horizonte democrático começasse a raiar novamente no Brasil.

A ideia de “Os herdeiros”, uma espécie de reportagem ficcional cheia de música e fúria sobre mais de 30 anos de vida brasileira, contada através da saga de uma família de fazendeiros cuja filha se une a um jornalista aventureiro e fascinado pelo progresso industrial, foi o resultado de minha curiosidade pela figura controvertida e mítica de Getúlio Vargas aliada a meu desejo de registrar os conflitos de minha geração nesse período histórico. Gabriel García Márquez, de quem fiquei amigo, depois que viu o filme em Paris, escreveu que “Os herdeiros” foi visto pelos franceses como “uma ópera surrealista e barroca” e que não passava de um “documentário naturalista tipicamente latino-americano” sobre a história do Brasil.

Desde o início de sua produção, no primeiro semestre de

1968, um dos primeiros filmes em cores do Cinema Novo, com orçamento razoável e elenco de grandes e conhecidos atores (Sérgio Cardoso, Odete Lara, Mário Lago, Paulo Porto, Isabel Ribeiro e outros), deveria se chamar “O brado retumbante”, um título tirado da letra do Hino Nacional brasileiro, mas, ainda durante as filmagens, recebemos um aviso da Censura Federal de que esse título jamais seria permitido por eles. Quando o filme ficou pronto pensamos em outros títulos, até que me fixei em “Os herdeiros”.

Uma vez pronto, no início de 1969, o filme foi totalmente interditado pela Censura. Mas o Festival de Veneza o selecionou oficialmente para sua mostra principal daquele ano e nós conseguimos convencer o governo militar de que seria um escândalo internacional se ele não fosse exibido lá. No Brasil, no entanto, “Os herdeiros” só foi lançado quase dois anos depois, com muitos cortes que acabaram deformando sua estrutura e dificultando seu entendimento pelo público.

“Os herdeiros” é construído por quadros sequenciais, sínteses dramáticas de momentos históricos que convivem simultaneamente com a biografia dos personagens. Não há psicologia no filme, só eventos concretos narrados de forma poli-

fônica, com vários elementos interagindo numa mesma cena e em várias direções. Sua trilha sonora é uma verdadeira antologia das várias épocas que atravessa. De certo modo, o filme pode ser “ouvido”, mesmo sem ser “visto”, através das canções de Carmen Miranda, Dalva de Oliveira, Dick Farney, Nara Leão, Caetano Veloso e outros clássicos da música popular brasileira de cada período focado.

Quando comecei “Os herdeiros”, eu tinha acabado de me casar com a cantora Nara Leão, também perseguida pela ditadura militar por causa de suas posições políticas. Nós aproveitamos a ida do filme para Veneza e ficamos pela Europa, num exílio voluntário que acabou durando quase três anos. Nossa primeira filha, Isabel, hoje também cineasta, nasceu em Paris, em 1970, no mesmo ano em que o filme, ainda inédito no Brasil, estreava naquela cidade e, a partir dali, em grande parte da Europa.

Quando o carnaval chegar

1972

Nos anos 30, com “Alô, alô, Carnaval”; “Banana-da-terra”; “Alô, alô, Brasil” e outros títulos, surgia no país um gênero cinematográfico, um tipo de comédia musical parodística, inspirada no rádio e no teatro de revista, que nas duas décadas seguintes se tornaria sinônimo do cinema brasileiro mais popular. Alguns críticos, seus detratores, batizaram-no pejorativamente de chanchada. Quando, no início dos anos 60, nossa geração inventou o Cinema Novo, a chanchada, que migrara para a televisão recentemente instalada no Brasil, já estava em plena decadência. Mas, mesmo assim, fazíamos questão de nos diferenciar ostensivamente dela, um gênero menor com o qual, devido a seu sucesso popular e por falta de coisa melhor, o cinema brasileiro tinha acabado por se identificar.

Com o tempo, a inevitável revisão da chanchada começou a ser elaborada por nós mesmos, em filmes que faziam referência

a ela, como “Terra em transe” e “Macunaíma”, ou através de textos críticos, como os de Paulo Emílio Salles Gomes. Esses textos chamavam a atenção para sua representatividade popular, para seu caráter de crônica contemporânea de acontecimentos muitas vezes explicitamente políticos e até mesmo para sua capacidade original de fazer nosso cinema falar um português que não fosse afetado e ridículo, um pouco como os modernistas de 1922 tinham feito com a prosa nacional.

“Quando o carnaval chegar foi”, como ponto de partida, minha reverência ao gênero, uma homenagem a alguma coisa que povoou as telas de minha infância e que fez a cabeça de pelo menos duas ou três gerações de espectadores brasileiros. Eu tinha acabado de chegar de um auto-exílio na Europa, cheio de ideias um tanto preconcebidas, sobre o que iria encontrar no Brasil. Como já contei, pouco antes de decidir voltar, tinha conhecido em Paris o grande Jean Renoir, numa sessão privada de *L’emour fou*, a obra-prima de Jacques Rivette, meu amigo e ex-assistente do mestre. Quando Renoir soube que eu era brasileiro, me fez perguntas sobre a situação do país sob a ditadura militar que escandalizava o mundo democrático. Depois do que lhe descrevi, ele me disse serenamente que, embora aquilo fosse ter-

rível, assim que eu pudesse devia voltar logo para o Brasil, porque um dia o povo brasileiro iria precisar de um cinema que estivesse vivo e fosse capaz de representá-lo.

Quando cheguei, abandonei todos os projetos que tinha na cabeça e na gaveta, decidi fazer esse filme na contracorrente das tendências do momento, dominadas pela impotência clandestina e pelo desespero do que então chamávamos de “desbunde”. “Quando o carnaval” chegar desejava ser um filme de resistência, contando a história de artistas que não se rendiam ao autoritarismo. Uma resistência que escolhia a alegria como seu instrumento de redenção e mudança, em vez da depressão e do pessimismo, então na moda cultural. Aliás, ao lado de um roteiro pouco consistente, esse talvez seja também seu principal defeito: uma espécie de submissão de personagens e situações dramáticas a uma teoria política anterior ao filme e, por consequência, imposta a ele.

Este é um dos meus filmes de custo mais baixo. Chico Buarque, Nara Leão e Maria Bethânia, suas superestrelas, trabalharam sem salário, apenas com participação na bilheteria. Nós o filmamos em vinte dias e toda a sua produção, da preparação da filmagem à primeira cópia pronta, não durou mais do



que uns quatro meses. Meu segundo filho, Francisco, tinha acabado de nascer e Nara o levava para o set, dando-lhe de mamar entre uma e outra tomada. Chico, casado com Marieta Severo, madrinha de Francisco, também levava Silvinha e Helena, suas filhas, para as filmagens, transformando tudo numa espécie de alegre piquenique familiar, ao qual se juntavam a maravilhosa Bethânia e nossos velhos amigos Hugo Carvana e Antonio Pintanganga. Um barato total.

De qualquer maneira, para mim foi um privilégio e uma graça trabalhar com Nara, Chico e Bethânia, registrar em película esses gênios da música popular brasileira, para sempre.

Joanna Francesa

1973

Joanna Francesa foi para mim um *turning-point*, um momento de virada radical em direção a um cinema de montagem mais temporal dramaturgico, íntimo, elaborado em cima de sua própria encenação e não de ideias que a precedem. Assim como um tributo a uma certa literatura brasileira e à memória da decadência bárbara de que ela tratou, no Nordeste dos anos 1930 em diante. Infelizmente, não fez o sucesso que eu gostaria que tivesse feito, mas é um de meus filmes prediletos, pelo qual tenho imenso carinho.

Eu ainda morava em Paris, no início de 1970, quando comecei a escrever um romance em que uma famosa cafetina de São Paulo se apaixonava por um senhor de engenho alagoano e ia viver com ele em sua terra, tornando-se ao mesmo tempo sujeito e vítima de uma espécie de antropofagia cultural. O romance se passava durante a agitação provocada pela Revolução de 30, num

momento em que o Brasil tentava deixar de ser pastoril para se tornar um país moderno e industrial.

Ainda em Paris, quando conheci Jeanne Moreau e ela me disse que tinha gostado muito de “Os herdeiros” e que teria prazer em filmar no Brasil, pensei logo que aquela história bem que poderia ser transformada num roteiro cinematográfico para um filme com a grande atriz francesa. Interrompi imediatamente minha estreia literária, passei a trabalhar no desenvolvimento do projeto de filme. Muito pouco tempo depois, enviei-lhe a primeira versão do roteiro e ela aceitou fazer o que intitulei então “Joanna Francesa”, em sua homenagem.

Foi o jornalista Nei Sroulevich, um velho amigo que estreava no cinema com esse filme, quem montou a produção de “Joanna Francesa”, com sacrifício, mas também com muita habilidade. A agenda de nossa estrela era muito apertada, ela só podia filmar conosco a partir de novembro e somente até o início de janeiro. Nei teve então que organizar às pressas, a produção do filme e fomos obrigados a rodá-lo sob o sol inclemente desse período do ano nos canaviais de União dos Palmares, no interior de Alagoas. O calor extremo e a verticalidade da luz só nos permitiam filmar de 6 horas da manhã até no máximo 11; depois disso,

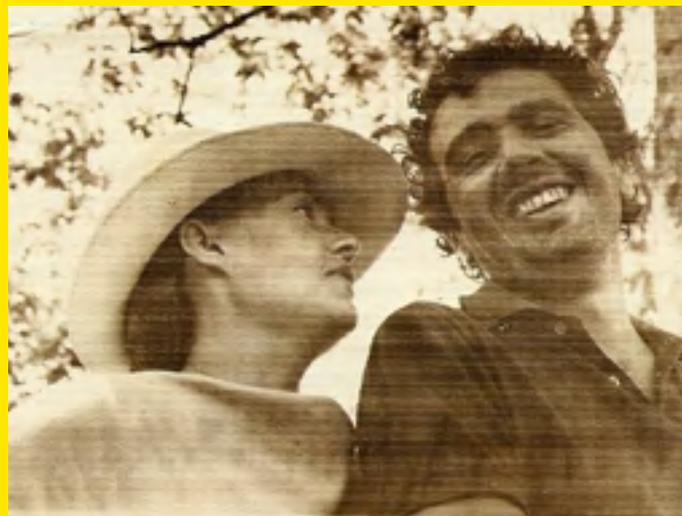
era inútil insistir. Até hoje, quando penso naquelas filmagens, sinto pena de Jeanne Moreau, recém-chegada do temperado outono francês, à beira do desespero na fofura daqueles canaviais, sem uma só sombra à vista.

“Joanna Francesa” foi minha primeira, e até hoje única, volta específica às minhas origens. Tendo sido sempre um migrante, nunca morei no lugar onde nasci e, embora tenha passado pelo Nordeste em outros filmes, só nesse tratei pontualmente de seu mito telúrico, registrando uma cultura e alguns costumes, sobretudo familiares, dos quais sempre ouvi falar e que muitas vezes testemunhei. Quase tudo que acontece nesse filme são histórias que ouvi contar, acontecidas de verdade, mas não necessariamente no seio de uma mesma família,

Um filme muito triste, um canto melancólico sobre alguma coisa que deve desaparecer, o centro temático de “Joanna Francesa” é a própria morte, sem esconder um enorme encanto pelo que morria. Ele introduzia em meus filmes a ideia de um cinema de sentimentos e de ação narrativa, em que a montagem, fundada mais no tempo que no espaço, servia muito menos para separar do que para unir, criar uma fluência.

“Joanna Francesa” fazia parte de uma etapa do cinema

brasileiro caracterizada pelo que desde sempre chamei de “estética do silêncio”, no pior período da ditadura militar, os melhores filmes brasileiros viviam uma intensa e curiosa resistência em que se dizia o que se podia, e não o que se queria dizer, por meio de murmúrios e metáforas. Desse modo, acabamos por transformar a censura e a repressão em linguagem, continuando a falar de nós mesmos e mantendo vivos os fundamentos do cinema brasileiro.



Xica da Silva

1973

No **carnaval de 1963**, pouco antes de começar as filmagens de “Ganga Zumba”, eu estava na Avenida Presidente Vargas, onde os desfiles de escolas de samba então se realizavam, quando vivi uma extraordinária experiência estética assistindo ao histórico desfile do Salgueiro, cujo enredo era “Chica da Silva”. Antes desse carnaval, a única referência que eu tinha daquele personagem estava no poema de Cecília Meireles, “O romanceiro da Inconfidência”, que dedicava alguns versos a ela. Acho que passei a filmagem inteira de “Ganga Zumba” falando de minha emoção naquela madrugada na Presidente Vargas e da vontade que eu tinha de um dia transformar tudo aquilo em um filme.

Mais de dez anos depois, propus ao produtor Jarbas Barbosa um roteiro cinematográfico, que mais tarde daria origem a “Chuvas de verão”. Ele pôs o roteiro de lado, sem ao menos folheá-lo, e me disse que o projeto que estava a fim de fazer, no mo-

mento, era outro, aquele sobre o qual tínhamos conversado tanto durante as filmagens de “Ganga Zumba”. Segundo ele, estava na hora de fazer aquele filme.

Topei a ideia e vi a oportunidade de criar alguma coisa que tivesse a ver com o momento político muito especial que estávamos vivendo, o início da “abertura lenta e gradual”, prometida pelo recém-empossado presidente Ernesto Geisel, que nos levaria à redemocratização do país. Era preciso impor uma espécie de cunha àquela porta entreaberta, escancará-la, empurrar para frente a disposição de fazer com que nos devolvessem a liberdade e a alegria de viver, depois dos anos de tanta repressão, depressão e sofrimento. Enfim, fazer um filme sobre a volta por cima e o direito de não ter que esperar por uma revolução para se ter um orgasmo.

Chamei João Felício dos Santos para escrever o roteiro comigo e o professor de história Alexandre Eulálio para nos ajudar com as informações de época necessárias. Logo de saída, tive a idéia de mudar a grafia do nome de nosso personagem, escrevê-lo com X, como se fazia na época em que ela viveu. O curioso é que isso se tornou um padrão, até hoje ninguém nunca mais deixou de escrever Xica da Silva com X, em qualquer circunstância,

de nome de restaurante a novela de televisão.

Antes de qualquer coisa, era preciso encontrar uma atriz à altura do personagem e do que eu queria dele. Todas as atrizes negras da época nos procuraram, fizemos muitos testes e algumas delas eram mesmo belas e extraordinárias. Mas eu estava convencido de que, se não encontrássemos a intérprete ideal, seria melhor não fazer o filme. Felizmente, apareceu Zezé Motta na minha vida. Eu a vi pela primeira vez numa peça de teatro e, depois de filmar um teste com ela, não tive mais dúvida de que tinha achado a nossa Xica. E, ainda por cima, ganhei uma nova irmã, cuja amizade cultivo até hoje.

As filmagens de “Xica da Silva” foram realizadas em Diamantina, o antigo Arraial do Tijuco, em Minas Gerais, onde Xica de fato viveu. Elas duraram de janeiro a março de 1975 e foram uma festa permanente, apesar de todas as dificuldades de produção.

Desta vez não podíamos improvisar demais, pois, sendo um filme de época, era preciso estar atento à sua verossimilhança histórica. Enfrentamos problemas muito sérios com a reconstituição de época, pois Diamantina já estava totalmente modernizada, com postes elétricos e fios telefônicos espalhados pela cidade toda, até mesmo no centro histórico. Para evi-



tá-los, trabalhei com Luís Carlos Ripper, diretor de arte, e José Medeiros, diretor de fotografia, dois lendários artistas de nosso cinema, no sentido de criarmos elementos que pudessem disfarçar-los e enquadramentos que os evitassem. Na cena em que Xica atravessa as ruas da cidade com suas mucamas, com a carta de alforria na mão, por exemplo, o chapeleiro pelo qual ela passa era um figurante que, à frente do balcão de chapéus, servia para cobrir um poste de alta tensão que não tínhamos como remover. Se a câmera girasse um pouco mais para o lado, já não teríamos como nos proteger de visíveis e típicos sinais do século XX.

“Xica da Silva” foi meu maior sucesso popular naquele período. As sessões públicas, sobretudo nos cinemas mais populares de bairro, eram verdadeiras festas em que os espectadores se manifestavam o tempo todo, até mesmo dançando pelos corredores da sala de projeção. Do ponto de vista crítico, o filme criou muita polêmica, sobretudo pela maneira pouco ortodoxa com que tratava a história do Brasil num momento em que muita gente ainda confundia esquerda e revolução com excesso de seriedade e falta de humor. Mas pessoas como o antropólogo Roberto Da Matta, o músico Caetano Veloso, o cineasta Glauber Rocha e outros, defenderam “Xica da Silva” em textos memoráveis,

botando as coisas no lugar.

Neste filme, florescem inteiras minhas ideias sobre um certo espetáculo cinematográfico que sempre procurei, desde que comecei a fazer cinema, além da confirmação de um novo tipo de encenação que havia começado, em meus filmes, em “Joanna Francesa”. Jeanne Moreau, aliás, ao vê-lo em Paris, disse-me que o filme era “um Lola Montets selvagem”, o que gostei muito de ouvir.



Chuvas de verão

1978

“**Xica da Silva**” está para o samba de enredo como “Chuvas de verão” para o chorinho. Enquanto o primeiro era um filme de espetáculo e ideias, um projeto cujo perfil eu controlava muito bem e sabia o que queria dele, o segundo era feito de sentimentos e instinto, fruto de uma necessidade pessoal de falar sobre a vida, sem mediação da cultura.

Eu estava montando “Xica da Silva” quando comecei a fazer psicanálise, “Chuvas de verão” foi um pouco o resultado desse processo de descoberta de uma forma, até então inédita para mim, de autoconhecimento e conhecimento dos outros. Esse, aliás, é um dos três únicos filmes que realizei totalmente escritos por mim, sem a participação de mais ninguém em seus roteiros (os outros são “Os herdeiros” e “Joanna Francesa”).

“Chuvas de verão” é um filme sobre as aparências que construímos em torno de nós mesmos, o modo como as pessoas

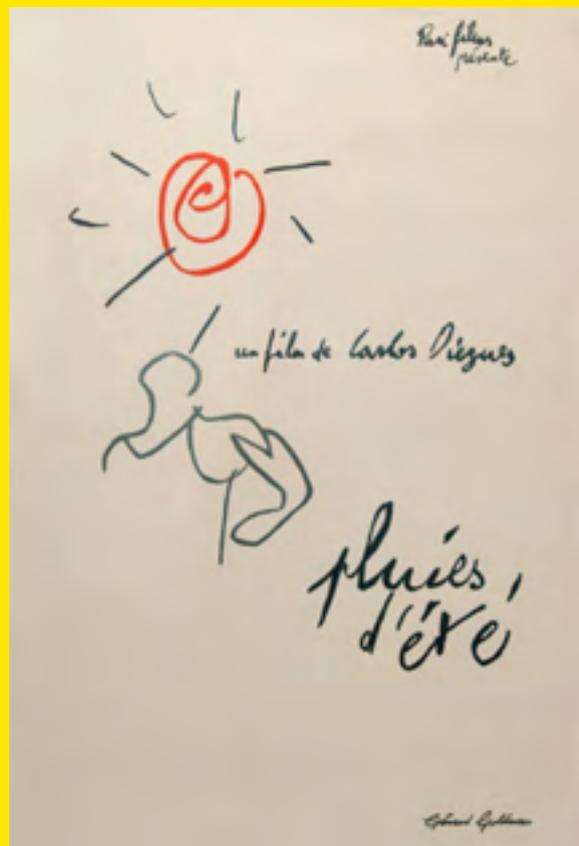
perdem suas vidas tentando ser o que não são, encenando para os outros uma falsa personalidade que, na verdade, não tem nada a ver com elas mesmas. Para o bem e para o mal. Dito de outro modo, trata-se de um filme sobre a necessidade de vivermos nossa vida de verdade, fiéis ao que somos de fato, com toda a intensidade possível, até o último suspiro e o último minuto dela.

Com essa intenção, colecionei durante meses recortes de jornais com as notícias mais extravagantes sobre pessoas de comportamento dúbio. Dessa coleção de histórias reais selecionei nada menos que catorze tramas, que se entrecruzam ao longo da trama, na mais sofisticada e difícil estrutura dramática que já montei para um filme. A aparente simplicidade de “Chuvas de verão” esconde, na verdade, um complicado equilíbrio dinâmico entre esses catorze plots, unidos pela presença do personagem de Jofre Soares (seu Afonso, um idoso recém aposentado), o espectador de tudo que vemos na tela e, portanto, o verdadeiro narrador do filme. Ainda como no chorinho, trata-se de uma espécie de fuga dramática, cheia de temas e contrapontos diversos.

A história de amor entre o velho aposentado e sua vizinha solteirona, sintetiza o conceito básico do filme e aquilo que é, na minha opinião, sua mais bela ideia: a de que a vida sempre vale



pluies d'été
un film de
CARLOS



a pena ser vivida, mesmo que estejamos chegando ao fim dela.

Quando escrevi o primeiro tratamento de seu roteiro, o filme ainda tinha o título provisório e um tanto absurdo de “Faça de conta que o tempo passou”, verso emblemático do samba-canção “Caminheiros”, de Herivelto Martins, que era cantado por Francisco Alves, o Roberto Carlos dos anos 1940 e 50 e que minha tia solteirona, bem mais velha que meu pai e muito querida por mim e meus irmãos, vivia cantando. Também me inspirei bastante nessa minha tia e em seu romantismo outonal, solitário, inútil e melancólico e acabei usando “Caminheiros” numa cena crucial do filme, quando Jofre Soares e Myrian Pires dançam, um pouco embriagados pela cerveja que beberam a tarde toda, antes de fazerem amor.

Quando montamos a produção de “Chuvas de verão”, escolhi uma rua do bairro de Marechal Hermes como locação e alugamos ali duas casas, uma em frente à outra. A primeira, usamos como a casa de seu Afonso, onde se passa quase todo o filme. Na segunda, instalamos a base de produção. Uns meses antes das filmagens, passei a frequentar diariamente essa rua e, quando faltavam algumas semanas para elas começarem, mudei-me para a casa alugada para a produção. Acabei fican-

do íntimo da vizinhança, participando de sua vida cotidiana e transferindo para o roteiro o que testemunhava.

Uma coisa fundamental nesse filme é a sua fotografia, feita pelo grande José Medeiros, com quem eu já havia trabalhado em “Xica da Silva”, noutra estilo, totalmente diferente desse. Ajudando a criar o clima necessário a sua dramaturgia, Medeiros construiu a imagem do filme usando pouquíssima luz, quase sempre natural. Numa das seqüências de “Chuvas de verão”, ele decidiu iluminar a sala da casa de seu Afonso, apenas com velas. E isso porque insisti muito para que não o fizesse somente com palitos de fósforos!

Às vezes me dá uma certa vontade de refazer esse filme sob o meu ponto de vista de hoje, agora que estou chegando à idade de seus protagonistas.

Bye, Bye, Brasil

1980

A **ideia deste filme** me surgiu sete anos antes que pudesse começar a filmá-lo. Eu estava em União dos Palmares fazendo “Joana Francesa” quando percebi a força da televisão naquela pequena comunidade que, ao fim do dia, assistia em plena praça pública a programas que nada tinham a ver com sua realidade. Naquele momento percebi que alguma coisa de muito grave estava para acontecer no país e comecei a pensar num filme sobre isto.

Depois procurei a lendária família Barreto. Esse foi o único filme que fiz com os Barreto, cujos membros eram meus amigos desde o início do Cinema Novo. Bruno foi o primeiro a se interessar pela ideia, animando em seguida seus pais a produzir o filme. Mas eu não tinha um roteiro escrito e nem mesmo a certeza absoluta de como gostaria que o filme fosse feito. Para isso, precisava viajar pelas regiões onde imaginava que ele deveria se passar, a começar pelo próprio estado de Alagoas, onde a ideia tinha sido ge-

rada. Apresentei então a Lucy Barreto e a dona Lucíola Vilella, sua mãe e sócia, um texto de apenas uma página com a síntese do conceito do qual pretendia partir. E foi com base naquelas poucas linhas que elas, muito corajosamente, financiaram minha viagem de algumas semanas pelo Nordeste e pela Amazônia, na companhia do roteirista Leopoldo Serrano. Só depois dessa viagem comecei a escrever o roteiro do filme que elas viriam a produzir.

A produção de “Bye Bye Brasil”, como não podia deixar de ser, foi complicada e acidentada. Filmamos em cinco diferentes estados do Brasil e em mais de uma dúzia de cidades. Em algumas delas, como Altamira e Belém, no Pará, ou Piranhas, na margem alagoana do rio São Francisco, ficamos instalados por algumas semanas. Mas por outras cidades, na maior parte dos casos, passávamos “a toda” ali, filmando apenas durante dois ou três dias.

Em Altamira, uma de nossas viaturas caiu numa ribanceira depois de deslizar na lama da Transamazônica, sob um temporal bíblico. Em Belém, um incêndio destruiu o cabaré em que filmávamos na beira do rio Guamá, nos fez perder latas de negativo e parte do equipamento, inclusive uma câmera alugada. Em Alagoas, o aparelho de televisão que Lorde Cigano fazia explodir em praça pública acabou sendo preparado com excesso de pólvora.





CALLEJA POLIPNE

Hoye Nueva Ciudad
05 horas

ra, ferindo alguns figurantes. Nada disso paralisou ou sequer atrasou as filmagens, que duraram mais de quatro meses, sob a liderança incansável e enérgica de Luiz Carlos, o patriarca da família Barreto.

José Wilker e Betty Faria eram as estrelas de “Bye Bye Brasil”, em que lançamos no cinema os jovens Zaira Zambelli e Fábio Júnior, que depois preferiu dar prioridade à sua carreira de cantor. Além desses quatro, também fazia parte do elenco o Príncipe Nabor, artista que descobri ao levar meus filhos pequenos, Isabel e Francisco, a um espetáculo de circo em um subúrbio do Rio de Janeiro. Esse foi também o primeiro filme que fiz com o fotógrafo Lauro Escorel, um inovador da imagem do cinema brasileiro desse período, com quem eu viria a fazer mais alguns trabalhos depois.

“Bye Bye Brasil” foi um grande sucesso de público e de crítica dentro e fora do Brasil. Até hoje ele circula pelo mundo afora, em todos os formatos e em todos os continentes, sendo também objeto de artigos, ensaios acadêmicos e livros de toda natureza. Tenho muito orgulho desse filme, acho que ele não envelhece nunca. Tudo que lá está, aconteceu ou continua a acontecer no país, para o bem ou para o mal. Mas “Bye Bye Bra-

“Trabalhar com o Cacá no filme ‘Bye Bye Brasil’ foi um marco e um sonho na minha vida! Foram dois meses de viagem e ‘aventura’ pelo Brasil. Cacá é o diretor mais gentil, educado e bem humorado, que conheço. E para completar ainda fomos convidados para o Festival de Cannes. Uau!!! Obrigada Cacá!”

Zaira Zambelli,
atriz

sil” é também um filme muito terno, sobre a grandeza superior da amizade e da compaixão entre os seres humanos.

O curioso é que, embora tenha sido bem recebido em todo o mundo, o filme não foi visto da mesma forma nos diferentes países por onde passou. Para a crítica europeia, sobretudo francesa e italiana, por exemplo, tratava-se de um triste filme sobre o fim de uma cultura e suas tradições populares. Mas para os latinos e norte-americanos, “Bye Bye Brasil” era um canto luminoso a um novo país em vias de nascer. Essa recepção contraditória contém verdades nas duas vertentes e é mais uma virtude do próprio filme.

“Falar do trabalho com Cacá, nossas viagens, aventuras... Ele sempre delicado, mesmo com a mão firme de diretor, sabendo pedir a atriz exatamente o que quer, me remete a lembranças incríveis, na Transamazônica, no sertão, em Belém e todos os lugares onde a Caravana Rolidei baixou. Companheiro, amigo, no set de filmagem, eu queria agradecer aquele diretor que sempre admirei e por quem sonhava ser dirigida. Queria fazer o melhor. Nunca imaginei que um dia iríamos de braços dados, Wilker, Cacá, Fabio Junior, Zaira Zambelli e eu, subir as escadas do Palais no Festival de Cannes e mostrar o nosso trabalho, que foi aplaudido de pé. E começou uma recepção do público, em relação ao filme, maravilhosa. Bye bye Brasil me deu muitas alegrias, antes durante e depois. Retrata questões geográficas e humanas, e, desde seu lançamento, descubro muitos filmes inspirados em nossa trama... Tomadas, takes semelhantes... Filmes brasileiros e estrangeiros. Em Um Trem para as Estrelas, Cacá me convidou para uma participação, o que me deu muito prazer e acho o filme lindo. Merece ser visto e revisto. Muitas lembranças, histórias curiosas e engraçadas. Umas difíceis, outras desafiadoras, outras deliciosas. Seria preciso muitos capítulos de um livro, para descrever o tanto que se vive durante um filme. E com Cacá Diegues é sempre um prazer.”

Betty Faria,
atriz



Quilombo

1984

A **carreira internacional** de “Bye Bye Brasil” começou, com muito sucesso, no Festival de Cannes de 1980. A Gaumont, até hoje a mais importante distribuidora e produtora francesa, tinha os direitos do filme para a Europa e ficou tão entusiasmada com sua repercussão que me propôs financiar um novo projeto desde o seu desenvolvimento, sem nenhuma restrição. Isso significava que eles estariam envolvidos em meu próximo filme, fornecendo recursos desde a elaboração da ideia até a sua realização. Escolhi fazer uma nova versão da peça “Orfeu da Conceição”, de Vinicius de Moraes, um velho sonho que alimentava desde que vi sua estreia, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Enquanto a Gaumont providenciava a compra dos direitos da peça, que pertenciam a um produtor francês, comecei a trabalhar na adaptação do texto com seu próprio autor, mas Vinicius morreu naquele mesmo ano e fiquei com medo de prosseguir sozinho num trabalho tão

delicado como aquele. Acabei me vendo numa situação rara para um cineasta latino-americano: uma grande empresa internacional me oferecia recursos para que eu fizesse o filme que bem entendesse e eu não tinha nenhum projeto para oferecer a ela!

Levei meses em crise profunda, sem ideias, com um sentimento de vazio interior, em busca de um projeto que fosse capaz de me interessar. Foi meu amigo Jean-Gabriel Albicocco, cineasta francês que acabou montando uma filial da Gaumont no Brasil, quem me sugeriu a produção de um filme sobre o Quilombo dos Palmares, um assunto que eu já tinha abordado em “Ganga Zumba”. Recebi a sugestão de “Gabi” como uma solução para o impasse em que me encontrava, mas também como uma oportunidade de fazer o filme que fiquei devendo a mim mesmo, pois em “Ganga Zumba” eu não tivera os recursos necessários para fazer toda a saga de Palmares como sonhava fazer.

Com o novo filme, minha idéia era a de cobrir praticamente todo o século de existência do Quilombo dos Palmares, uma nação de ex-escravos negros que se organizara, a partir do século XVII, numa região do Nordeste, hoje dividida entre os estados de Pernambuco e Alagoas, dando o devido destaque a seus dois últimos líderes e heróis: Ganga Zumba e Zumbi. É preciso ter-se

em conta que, naquela primeira metade de 1980, Palmares e Zumbi ainda eram assuntos meio marginais na história oficial do país, vistos de um modo ainda um tanto folclórico e pouco respeitoso. Tenho certeza de que nosso filme, “Quilombo”, teve um papel importante na fixação pública desse episódio histórico e de seus principais personagens como um momento crucial na formação do país.

Quando começamos a produção de “Quilombo”, em 1983, o Brasil estava entrando num período de acelerada redemocratização, cheio de planos para o futuro e muita esperança no coração de todos nós. Decidi fazer um filme que, embora procurasse ser fiel à história real, fosse também uma espécie de ficção científica, uma fantasia de antecipação utópica sobre um episódio que poderia servir de exemplo e modelo ao Brasil que pretendíamos construir, depois da noite escura da ditadura militar que começava a acabar. Cerquei-me de professores, como Roberto DaMatta, Décio Freitas e Everardo Rocha, assim como de especialistas em cultura negra, desde acadêmicos, como Joel Rufirio dos Santos e Lélia Gonzales, até artistas populares, como Gilberto Gil e Wally Salomão. Montamos, sob o comando de Luís Carlos Rípper, uma “usina” de produção



de objetos de época onde, com a colaboração de muitos artistas plásticos e artesãos populares, fabricamos rigorosamente tudo que aparece no filme, desde as casas das cidades de Palmares até as armas dos guerreiros, suas roupas e objetos de uso.

Escolhemos rodar todo o filme em Xerém, não muito longe do Rio, no pé da serra que dá acesso a Petrópolis. Nosso plano de trabalho previa doze semanas de filmagem, mas, como já contei, o famoso *EI Niño* transformou tudo num pesadelo. Fizemos de tudo para driblar a chuva: cobrimos os locais das filmagens com plástico, depois decidimos reconstituir parte da floresta no interior de um imenso galpão que alugamos na região, trazendo para dentro dele árvores inteiras. Apesar de todo o nosso esforço, as filmagens duraram 22 semanas e mais alguns dias, provocando um prejuízo que levei anos para acabar de pagar. Enfim, o que parecia uma produção confortável, acabou se tornando um inferno.

Quando comecei a produção de “Quilombo”, tinha acabado de me casar com a Renata, companheira até hoje. Foi ela quem fez o *making of* de “Quilombo”, um belo curta-metragem, depois premiado em festivais. “Quilombo” foi bem de público no Brasil, além de termos inaugurado com ele um sistema de projeções matinais para alunos de escolas públicas, do qual muito me orgulho.

Tendo começado sua carreira internacional representando o Brasil no Festival de Cannes de 1984, até hoje este é um de meus filmes mais exibidos no exterior.



Um trem para as estrelas

1987

Em cinema, quando você sofre um revés financeiro grave, como me aconteceu com a produção de “Quilombo”, não tem outra saída a não ser fazer um novo filme, o mais barato e o mais rápido possível, e rezar para que ele produza receita. Embora “Quilombo” não tenha sido um fracasso de bilheteria, as dívidas deixadas por sua produção me infernizaram a vida durante muitos anos. Além de comerciais, alguns filmes institucionais e um trabalho para a televisão, foi “Um trem para as estrelas” que me ajudou a pagá-las.

Desde algum tempo que eu pensava em fazer um filme em São Paulo. Andava viajando muito para a cidade, lendo vários escritores e conversando com outros, todos de lá, procurando uma história que desse conta de meus sentimentos sobre a modernidade crítica de São Paulo, sua cara de metrópole de fim de século, uma das mais importantes do mundo, com seu raro sincretismo cultural, síntese de um Brasil que “Bye Bye Brasil” havia anunciado.

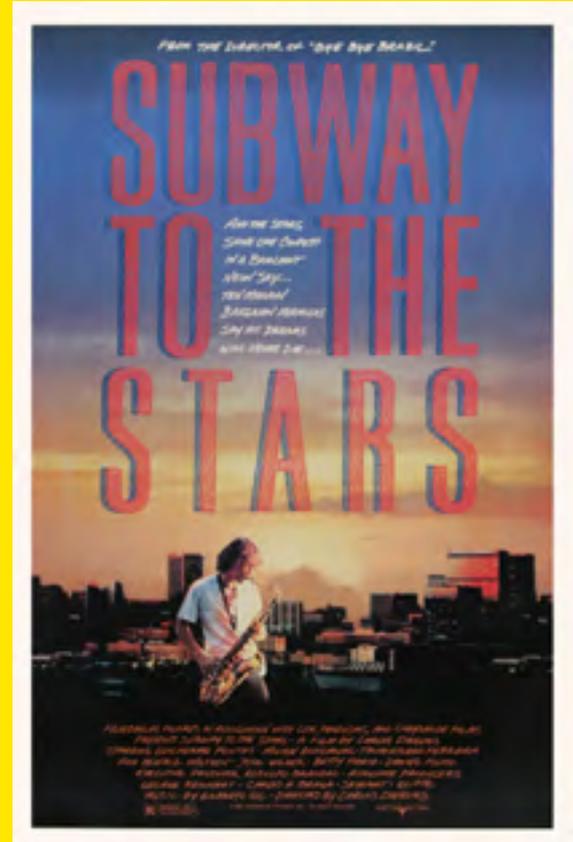
Uma noite, estava andando sozinho por perto de meu hotel, subindo a Rua Augusta já decadente, quando me deu o estalo: a história que estava procurando devia ter a mesma estrutura dramática da adaptação de “Orfeu da Conceição” que eu começara a fazer com Vinicius de Moraes alguns anos antes. Ou seja, uma espécie de Orfeu clandestino, na forma de uma odisseia urbana e contemporânea, uma descida ao inferno da cidade em busca de um amor perdido. Na mesma semana, procurei o jovem escritor paulistano Carlos Lombardi, que na época ainda não era o famoso autor de novelas de tanto sucesso como é hoje, e lhe propus escrevermos juntos o roteiro cuja ideia central lhe descrevi.

Além do tema da busca da mulher amada engolida pelo inferno da cidade, Um trem para as estrelas contém ainda duas óbvias homenagens à sua origem: o personagem principal, um jovem músico de muito talento, chamava-se Vinicius e, em certa cena do filme, ouvia-se Olívia Byington cantar a “Valsa de Eurídice”, canção que o próprio Vinicius de Moraes tinha escrito sozinho para sua peça. Mas a trilha do filme foi feita por Gilberto Gil, com quem eu já tinha trabalhado em “Quilombo” e a belíssima canção-tema é uma parceria dele com Cazuza, que aparecia no filme fazendo seu próprio papel.

Acontece que, quando a produção começou a se montar, minha mulher, Renata, ficou grávida de Flora, nossa filha caçula, e, aos poucos, foi se tornando inevitável que, na data de seu nascimento eu estivesse em pleno trabalho de filmagem. E não seria justo que eu deixasse Renata e Flora sozinhas, numa hora única como essa. Abri mão de filmar Um trem para as estrelas em São Paulo e, ainda com Lombardi, adaptamos o roteiro do filme para o Rio de Janeiro com a ajuda de algumas sugestões de Daniel Filho, que acabou sendo um de seus atores principais.

Fiquei, portanto, devendo um filme a São Paulo, dívida que um dia ainda pretendo pagar, pois acho que Sampa é um dos fenômenos contemporâneos mais interessantes e mais tipicamente brasileiros, sendo uma expressão universal de tudo o que acontece de ponta no mundo inteiro.

Acho que esse foi o filme mais noturno que já fiz em minha vida. Não só porque a maior parte de suas cenas se passava à noite, muito bem iluminadas por Edgar Moura, como também por causa de seu clima dramático, um pouco sufocante, sombrio e melancólico. Por causa da troca de São Paulo pelo Rio de Janeiro, fomos obrigados a improvisar muito, apesar de termos um roteiro escrito com relativa precisão de encenação e diálogo.



gos. Considero “Um trem para as estrelas” um filme de estrada, como “Bye Bye Brasil” ou “Deus é brasileiro”, sendo a estrada aqui a própria cidade do Rio de Janeiro, de Copacabana a Guadalupe, de Santa Teresa à favela da Maré. No fundo, tratava -se de um painel agressivo e às vezes pessimista sobre a possibilidade de vitória da arte como forma superior das relações humanas, um tema que retomaremos mais tarde, e de maneira explícita, com “Orfeu”.

No Brasil, “Um trem para as estrelas” não foi lá muito bem das pernas. O filme foi lançado em plena crise econômica da chamada “década perdida”, quando o país empobreceu e o público de cinema encolheu a limites catastróficos. Como não podia deixar de ser, um momento que coincidia também com a decadência da Embrafilme, vítima do mesmo quadro econômico, social e político. Mas, no exterior, “Um trem para as estrelas”, co-produzido pelo CanalPlus francês e por Monique Annaud, foi um surpreendente sucesso, sobretudo em sua carreira norte-americana.

Antes que me esqueça, devo dizer que tirei o título do filme de um texto do dramaturgo, poeta e escritor Antonin Artaud sobre Van Gogh, quando ele narra a alienação final do grande gênio da pintura moderna. Essa ideia foi uma sugestão de Arnaldo Jabor.

“Cacá Diegues tem sido um tutor no difícil aprendizado que é o de fazer cinema. Artista rigoroso, com sua co-produção, dirigi o meu primeiro longa metragem, “Bróder”, que não seria tão reconhecido e premiado sem sua companhia. As palavras do artista experiente nunca saem de minha cabeça. Uma delas: paciência. Como um mestre budista, seja talvez a palavra que melhor o traduz. Sua trajetória me inspira e ensina. Me orgulho de ver em sua obra, a diversidade de um país que ainda tem muito o que se reinventar. Ah! Cacá é botafoguense e o hino alvinegro sintetiza tudo o que quero dizer: ‘honrando as cores do Brasil de nossa gente’. Este é Cacá Diegues.”

Jeferson De,
cineasta



Dias melhores virão 1989

Este filme nasceu de minha carinhosa curiosidade pelo universo muito original dos dubladores, os profissionais que fazem em português as vozes dos intérpretes estrangeiros em filmes que são geralmente exibidos na televisão. Pedi a Antônio Calmon que escrevesse para mim uma história com personagens desse estranho mundo, para um filme que deveria ser estrelado por Marília Pêra, com quem sempre tive muita vontade de trabalhar. Pedi também que escrevesse um papel para Rita Lee, um extraordinário talento de atriz que nunca tinha sido testado no cinema.

Foi Calmon quem trouxe para o projeto os co-roteiristas Vinicius Viana, filho de Oduvaldo Viana Filho, meu companheiro de Centro Popular de Cultura (o CPC da UNE, nos anos 1960) e Vicente Pereira, o principal autor do movimento de comédias teatrais que ficou conhecido como “besteirol”. Calmon estruturou a história e os dois colaboraram com personagens e cenas,

como a da tortura do gato pelo coronel aposentado, uma criação exclusiva de Vicente.

Minha ideia era a de contar uma história que fosse ao mesmo tempo uma paródia de fenômenos tipo Carmen Miranda (uma espécie de “brasileira de exportação”), mas também representativa do significado simbólico da dublagem, a incorporação à cultura do outro, o desejo de viver a vida de alguém que dublamos, de ocupar um corpo que não é o nosso, ao qual emprestamos a nossa voz. Enfim, uma comédia um pouco *kitsch* sobre pessoas que se transferem para a vida alheia, em vez de viver suas próprias vidas, numa espécie de perda de identidade voluntária e autoalienação espiritual, cultural e mental.

A produção de “Dias melhores virão”, coincidiu com o auge da crise econômica, do empobrecimento do país no fim da década de 1980, a chamada “década perdida”. Foi a partir dali que o Brasil se tornou um país exportador de mão de obra, sobretudo para os Estados Unidos, para onde emigravam brasileiros desempregados e desesperançados, descrentes de nosso futuro. Infelizmente, o filme era uma premonição desse processo que, com o tempo, só fez se agravar. Essa era, portanto, uma comédia triste, cheia de alusões muito diretas a um momento em que, durante

meu tempo de vida, vi a população brasileira no seu mais baixo nível de autoestima.

Num período em que a produção de longa-metragem no Brasil tinha caído catastróficamente, fizemos o filme em algumas poucas semanas, quase todo em estúdio, com um orçamento baixíssimo. Mesmo assim, tivemos dificuldades em seu acabamento, fomos obrigados a esperar alguns meses para retomar sua montagem interrompida. Curiosamente, esse atraso permitiu que “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, o filme que consagrou Pedro Almodóvar no mundo inteiro, tratando do mesmo universo, acabasse sendo lançado antes do nosso. Quando “Dias melhores virão” finalmente veio à luz, foi impossível evitar a comparação. E como estávamos aparecendo depois, ela vinha quase sempre com a suposição equivocada de que tínhamos sido influenciados pelo filme espanhol.

No final de 1989 “Dias melhores virão” ficou pronto. Com uma inflação de cerca de 80% ao mês, o número de ingressos vendidos caía dramaticamente por anos sucessivos e salas de cinema fechavam por toda parte. Lançar um filme nessas circunstâncias era uma operação inútil, se não fosse suicida. Foi por isso que tivemos a ideia e tomamos a decisão de estreiar “Dias melhores vir-



rão”, na televisão, contra uma remuneração da TV Globo que, se não cobria seu custo, pelo menos o amortizava significativamente, além de expô-lo a um público vasto, como achávamos que o filme merecia e jamais teria no circuito decadente de salas. Mas o argumento principal e definitivo para nossa opção era mesmo político: a operação visava denunciar o estado precário do circuito exibidor e apontar para a indispensável parceria com a televisão. Acho que fui o primeiro cineasta a falar desse assunto e levantar essa questão como fundamental para o futuro de nosso cinema.

O filme estreou na televisão em fevereiro de 1990, pouco antes da posse do primeiro presidente eleito desde o fim da ditadura, Fernando Collor de Mello, cujo governo agravaria a crise, o pessimismo geral e a perda de autoestima do povo brasileiro. Em nosso acordo com a TV Globo, escolhemos lançá-lo no horário nobre, exatamente no dia em que “Dias melhores virão” estava sendo exibido na competição oficial do Festival de Berlim, onde o filme teve sua estreia internacional.

Embora não me arrependa, hoje não repetiria essa experiência. Um filme deve ser sempre lançado primeiro nas salas, a sua vitrine nobre, a partir da qual deve construir seu conceito e o prestígio que merecer.

“Filmar com Cacá ou assistir a um de seus filmes são aprendizados imperdíveis.

Diretor amoroso, profundo conhecedor do Brasil e do cinema no país e no mundo, Cacá segue construindo um caminho gentil e elegante. Seus filmes nos tocam o coração e nos deixam mais orgulhosos do nosso cinema e da nossa gente.

Ele merece todas as nossas homenagens..”

Marília Pêra,
atriz

Veja esta canção

1994

Logo no seu início, o governo Collor de Mello não só fechou a Embrafilme e o Concine (Conselho Nacional de Cinema), como também acabou com todas as leis que possibilitavam a produção de cinema no Brasil. Da noite para o dia, o cinema brasileiro acabou de vez, de quase cem filmes por ano no final dos anos 70, passamos a produzir de um a três, nos primeiros anos da década de 1990. Os cineastas brasileiros foram obrigados a migrar para a televisão e para a publicidade, alguns abandonaram o audiovisual, foram se dedicar ao jornalismo ou passaram para outros ramos. Depois de tantos anos e de tanta luta, encerrava-se dramaticamente mais um ciclo na história do cinema brasileiro, sem nenhum futuro no horizonte.

Nesse período, andei fazendo alguma publicidade, documentários institucionais e uns poucos videoclipes. Para não me desconectar totalmente de minha paixão, pelo ofício que não ti-

na mais como exercer, nunca escrevi tanto sobre filmes e sobre o próprio cinema. Sentindo-me em plena forma, com mais de 50 anos de idade e 30 e poucos de cinema, com 11 longas metragens feitos, com sucesso de público, reconhecimento crítico e prêmios internacionais, eu estava ameaçado por uma aposentadoria compulsória, provocada pela insensatez de um governo desmiolado.

“Veja esta canção” foi um jeito que dei para não ficar louco. Inspirado em meu amor pela música popular brasileira, inventei um projeto de clipes dramáticos, quatro histórias baseadas em canções de amor de Jorge Benjor, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque, todas elaboradas em função de um baixíssimo padrão de orçamento, talvez o mais baixo de toda a “Retomada”. Procurei Zelito Viana, velho amigo e produtor de A grande cidade e “Quando o carnaval chegar”, e pedi -lhe que produzisse o filme comigo. Em seguida, fomos juntos vender o projeto a Roberto Muylaert, então à frente da TV Cultura de São Paulo e a Ana Lúcia Magalhães Pinto, responsável pelos investimentos culturais do Banco Nacional.

Com o projeto aprovado pela TV Cultura e pelo Banco Nacional, pedi a minha filha Isabel que juntasse seus amigos dispostos a viver aquela aventura comigo. A ideia era fazermos os

quatro episódios trabalhando apenas com gente nova, desde o roteiro até a finalização, como de fato aconteceu. Além do entusiasmo da jovem equipe, contamos também com o apoio de atores como Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Débora Bloch, Pedro Cardoso e outros, que trabalharam quase de graça para que o filme pudesse existir. Os quatro episódios foram realizados alternativamente em 35 e 16 mm, além de vídeo, como foi o caso de “Você é linda”, inspirado na canção de Caetano. Veja esta canção acabou sendo o primeiro longa-metragem brasileiro montado em *Avid*, e transferido de volta à película por kinescopagem, processo hoje substituído pela transferência digital.

Essa foi uma experiência muito bela e original na minha vida de cineasta. A falta de recursos e a necessidade de filmar cada episódio em menos de uma semana, nos obrigaram a soluções técnicas e narrativas cheias de imaginação e novidade. Decidi que cada um dos quatro episódios teria um estilo diferente, queria experimentar o mesmo prazer de um músico que grava um álbum com faixas distintas, cada uma atendendo a uma necessidade artística diferente (para dançar, para experimentar, para namorar, para tocar no rádio etc.). O episódio



com a música de Benjor, “Pisada de elefante”, o primeiro a aparecer no filme, era uma adaptação da Carmen, de Merimée e Bizet, uma obra que sempre me fascinou, sobretudo depois que li um fantástico texto de Nietzsche sobre ela. “Drão”, de Gil, inaugurava no cinema brasileiro a comédia romântica moderna, que depois seria explorada com muito sucesso na televisão. Você é linda era totalmente experimental, baseado em efeitos de vídeo, com uma estrutura polifônica e narração meio cubista. O último episódio, “Samba do grande amor”, de Chico, apontava para uma direção poética que reaparece constantemente nos filmes que vim a fazer em seguida. Este episódio, aliás, tinha seu roteiro escrito por minha filha Isabel Dígues, hoje diretora e produtora.

“Veja esta canção” foi o primeiro filme brasileiro a ser selecionado pelo Festival de Sundance, ainda em 1994, e lá teve excelente recepção crítica que repercutiu na Europa, inclusive num texto apologético nos famosos *Cahiers du Cinema*. Mas o filme não fez nenhuma carreira comercial fora do Brasil, onde passou na íntegra nas salas de cinema e depois, em capítulos, na própria TV Cultura, com recorde de audiência no horário.

Só tenho boas lembranças de “Veja esta canção”, um projeto que me deu imenso prazer e a certeza de que não podemos

nunca nos render à impotência nem fazer das dificuldades um alibi para ausência de obra. Como escreveu David França Mendes, o melhor filme é sempre o filme possível de ser feito.

“Sou atriz de pouco cinema. Exceções: três comédias inesquecíveis de Antônio Calmon e alguns anos atrás, uma participação preciosa num episódio de “Veja Esta Canção”, de Cacá Diegues. Fazia a dona de uma churrascaria de beira de estrada que botava cartas.

Quando cheguei ao estúdio, Cacá me disse que ao invés de contracenar com Leon Góes, iria fazer a minha cena de frente para a câmera e que ele, sentado ao lado, me daria as deixas (isso depois de me explicar, delicadamente, como deveria fazer a cena). Foi um momento precioso (contrariando mestre João Ubaldo, já usei duas vezes os mesmos adjetivos), mas posso afirmar que Cacá não “me deu a deixa”, ele contracenou comigo! E isso ninguém me tira!

Com a minha profunda admiração.

Beijos,”

Jacqueline Laurence,
atriz e diretora



Tieta do Agreste

1996

“**Tieta do Agreste**” era um projeto original de Sonia Braga, que obteve de Jorge Amado os direitos do romance, para fazer um filme. Em seguida, com a aprovação dele, ela me chamou para dirigir-lo. Eu nunca tinha feito um filme adaptado de obra literária, se considerarmos que “Ganga Zumba” era inspirado nos personagens apenas da primeira parte do vasto romance de João Felício dos Santos. E, para mim, Jorge Amado não era somente um autor consagrado de livros popularíssimos, mas um herói de minha adolescência, de quem li todos os livros com avidez.

Vacilei muito antes de aceitar o convite de Sonia e Jorge; só decidi mesmo fazer o filme depois de longa conversa com Caetano Veloso sobre cinema, literatura, Jorge Amado, amor, sexo e a Bahia. Tanto assim que posso dizer, como sempre digo, que fiz “Tieta do agreste” como uma homenagem a três pessoas, ar-

tistas muito importantes na minha vida: Jorge Amado, Caetano Veloso e a própria Sonia.

A primeira providência que tomei em seguida foi chamar João Ubaldo Ribeiro para escrever o roteiro comigo. Além de ser, na minha opinião, o melhor escritor brasileiro de minha geração, ninguém pode ser mais íntimo do universo de Jorge Amado do que ele. Ubaldo reagiu muito porque não gostava (e continua não gostando) de escrever roteiros, coisa que, para ele, é um enorme sacrifício. Na época, ele me dizia que era como se eu estivesse lhe pedindo um dos rins!

O grande problema dessa adaptação era como transformar em umas poucas cem páginas de roteiro, um romance caudaloso de mais de setecentas páginas, verdadeiro painel de personagens riquíssimos e histórias que se desdobram em outras, num labirinto dramático difícil de transportar para o cinema sem perder o fio da meada. Decidimos nos concentrar na família de Tieta e no conflito central entre o personagem principal e seus parentes mais próximos. A confirmação das presenças no elenco de Chico Anysio, como o pai, e de Marília Pêra, como a irmã Perpétua, foi decisiva para mergulharmos fundo nesta opção.

Eu estava vindo de um filme de muito baixo orçamento,

“Veja esta canção”, uma verdadeira guerrilha cinematográfica, e agora me deparava com uma produção enorme, com equipe inevitavelmente grande e muitos deslocamentos para várias cidades da Bahia, além de uma multidão de atores, entre os quais estrelas como Sonia e Marília. Nós havíamos escolhido o elenco de apoio por meio de testes realizados em Salvador, com atores e atrizes do teatro local que, na maioria, nunca tinham feito cinema antes. Mesmo com os cuidados e a eficiência de seu produtor, Bruno Stroppiana, as dificuldades eram de tal ordem que, em alguns casos, eu praticamente ensaiava certos intérpretes pela primeira vez no próprio *set* de filmagem.

O principal centro de produção de “Tieta do Agreste” ficou instalado na pequena vila de Picado, perto de Feira de Santana, onde nós todos nos hospedamos. Em Picado, Lia Renha, nossa talentosíssima diretora de arte, criou um mundo amadiano que obedecia, nos menores detalhes, às descrições de seus livros e, mais particularmente, daquele que estávamos transportando para o cinema. Até quadros citados pelo escritor, pintados por amigos seus, como Carybé e Calazans, nós procuramos e pusemos nos cenários escolhidos, iluminados pelo grande Edgar Moura, um capitão de longo curso no cinema brasileiro.



Como não podia deixar de ser, Caetano Veloso fez a trilha sonora e suas canções se tornaram personagem do filme, ajudando a narrá-lo de uma forma dramático-musical. Ele ia para a edição comigo e nós estudávamos a inserção da música, cena por cena. Muitas vezes, sua música me inspirava uma outra forma de editar o filme, alterando algumas cenas em função dela.

Mas deu-se aquela desgraça: de repente, o Banco Econômico da Bahia, principal investidor no filme, onde se encontrava depositado todo o dinheiro da produção, fechou. O nosso dinheiro sumiu. Ficamos perdidos, sem presente e sem futuro, até que o Banco Real de São Paulo, topou substituir o Econômico no patrocínio do filme e nas mesmas condições. Aliás, é desse acordo de patrocínio salvador que vem a inserção de *merchandising*, que foi tão criticada por alguns jornalistas quando o filme foi lançado.



JOSÉ AMADO
TIA DO AGRESTE

5 8 '95

Orfeu

1999

Eu tinha 16 anos quando assisti a estreia de “Orfeu da Conceição” no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A peça de Vinicius de Moraes, que adaptava o mito grego à favela carioca, tinha direção de Léo Jusi, cenários de Oscar Niemeyer e canções de um jovem compositor emergente: Antonio Carlos Jobim. A lembrança que guardo daquela noite está marcada pelo impacto de uma descoberta e pela emoção de um raro êxtase estético. Nunca mais fui o mesmo. Pelo resto de minha vida.

Três anos depois, em 1959, eu já tinha feito um par de filminhos em 16 mm, com David Neves e tinha pretensões de fazer mais, quando vi “Orfeu negro” (no Brasil. “Orfeu do carnaval”), adaptação cinematográfica daquela peça, realizada pelo cineasta francês Marcel Camus. Hoje, revendo este filme, reconheço nele um certo carinho pelos personagens, pela cultura e pela geografia do que está sendo filmado, mesmo que lhe falte conhecimen-

to e compreensão de seu significado. Mas, na época, abominei o que via. Me senti pessoalmente ofendido com a traição à realidade dos morros cariocas e ao próprio sentido do texto original. Muito próximo do cadinho de ideias que já se formava em torno de mim e de meus companheiros de geração, em plena gestação do que viria a ser conhecido como Cinema Novo, prometi a mim mesmo que um dia haveria de resgatar a obra de Vinicius, fazendo uma versão mais fiel, ainda que pessoal.

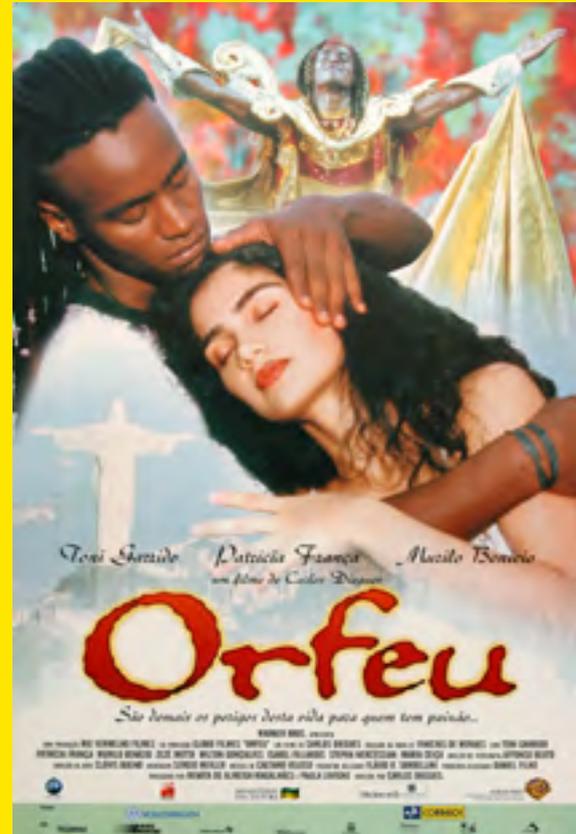
Assim que “Tieta do Agreste” foi lançado, Renata e Paula Lavigne se associaram a uma nova produtora, a Rio Vermelho, e ressuscitaram o projeto para mim, adquirindo os direitos da peça com a família Moraes que, depois de árdua batalha legal, acabava de recuperá-los das mãos dos produtores franceses do primeiro filme. “Orfeu” foi, portanto um presente que Renata e Paula me deram, quarenta anos depois daquela noite inesquecível no Theatro Municipal. Esta acabou sendo também a primeira produção em que a Globo Filmes se envolveu, inaugurando suas atividades.

Eu não queria que a favela de “Orfeu” fosse identificada com qualquer comunidade de um morro do Rio; queria, ao contrário, que ela fosse uma espécie de soma de todas. Junto com o diretor de arte, Clóvis Bueno, selecionamos trechos de diver-

sas favelas cariocas e filmamos uns poucos dias em cada uma delas. Assim, criamos propositadamente uma geografia virtual para uma favela-síntese, de modo que dela se visse, ao mesmo tempo: o Maracanã e a praia do Leblon, o centro da cidade e a Zona Oeste e assim sucessivamente. Grande parte das cenas, no entanto, sobretudo as noturnas e as de invasão policial, rodamos numa favela cenográfica, reprodução minuciosa de um largo da Mangueira, de um bar do Vidigal, de uma viela da Rocinha, de uma escadaria do Cantagalo etc. Uma faixa importante do elenco e todos os figurantes foram selecionados entre moradores dessas comunidades e, quando chegavam no *set* de filmagem, eles se espantavam com a verossimilhança.

Tomamos providências, em primeiro lugar, para não perturbar o sono, o descanso e a diversão dos trabalhadores, com longas filmagens noturnas madrugada adentro. E também para proteger a paz dos moradores, em vista das cenas de violência e tiroteio. Estávamos evitando ainda os problemas decorrentes de muitas semanas de filmagem em morros ocupados por traficantes e traumatizados por guerras entre eles, um dos assuntos do filme.

Depois de muitos testes com jovens atores e aspirantes



a atores, escolhemos Toni Garrido para o papel de “Orfeu”. Músico de talento e homem de alma muito doce e sensível, Toni não precisaria se esforçar para fazer o papel, ele não tinha que interpretar “Orfeu”, pois já o era na vida real.

Este foi o primeiro longa-metragem que fiz com fotografia de Affonso Beato, meu amigo desde a adolescência, com quem havia trabalhado em jornal e feito alguns filmes amadores quando mal tínhamos 20 anos de idade. Com Affonso, o câmara Gustavo Hadba e o montador Sérgio Mekler, divido os créditos da sequência do carnaval, um dos momentos de que mais me orgulho, entre todos os meus filmes. Rodamos essa sequência durante o carnaval de 1998, alguns meses antes de começar a produção do filme. Primeiro, com oito câmeras, na noite em que a escola de samba Viradouro, de Joãozinho Trinta, desfilava oficialmente na Sapucaí. Depois, com quatro câmeras, no sábado posterior ao carnaval, durante o desfile das campeãs. E finalmente, ao longo de toda a semana seguinte, quando a Viradouro desfilou só para nós, no Sambódromo, para que registrássemos os planos próximos e os detalhes do desfile.

Levei quarenta anos para fazer esse filme e ele acabou sendo uma soma de muita coisa que pensei e cheguei a realizar

ao longo desse tempo todo. “Orfeu” é um de meus filmes em que é menor a distância entre o projeto e o produto, sendo o seu resultado absolutamente próximo do que havíamos planejado. Ele teve uma carreira internacional relativamente boa, foi o representante do Brasil na disputa pelo Oscar de 1999 e acabou sendo o primeiro filme a ganhar o Grande Prêmio Brasil de Cinema, dado pelos profissionais da atividade. Mas, para mim, seu maior triunfo foi mesmo seu sucesso popular no Brasil inteiro.

“Cacá é o melhor homem que conheci. Me escolheu para dar vida e nome. E então nasceu Orfeu... Esse é meu pai, que trouxe a mim, vida eterna.”

Toni Garrido,
ator



Deus é brasileiro

2003

Há certos filmes que nascem de uma inspiração instantânea ou de uma necessidade imediata. Outros são maturados no tempo, objeto de variações que muitas vezes os transformam radicalmente. Esses últimos, em geral, são vítimas de obstáculos de produção que vão adiando sua realização e, de adiamento em adiamento, acabam resultando em alguma coisa que muitas vezes não estava presente quando foram gerados. “Quando o carnaval chegar” e “Veja esta canção”, por exemplo, pertencem ao primeiro grupo. “Quilombo” e “Orfeu”, ao segundo. Mas “Deus é brasileiro” é um fenômeno mais raro, cabendo perfeitamente nos dois casos, conforme o ângulo em que for observado.

Havia muito tempo que eu queria fazer um filme da obra de João Ubaldo Ribeiro, e em 1981, quando ele me deu de presente um volume de seu “Livro de histórias” (que mais tarde seria reeditado com o título de “Já podeis da pátria filhos”), decidi mon-

tar um projeto que seria o resultado de uma articulação entre todos os contos daquele livro, uma espécie de painel de personagens da Ilha de Itaparica, no recôncavo baiano. Alimentei esse projeto por alguns anos, mas nunca consegui traduzi-lo num roteiro decente. Pouco antes de começar a produção de “Orfeu”, resolvi me concentrar num só conto do livro de Ubaldo, “O santo que não acreditava em Deus”, e dele extrair o filme que chamei de “Deus é brasileiro”.

Quando entrei finalmente em produção, minha ideia sobre esse filme já estava completamente mudada, oxigenada por novos conceitos e imagens, coisas que me tinham ocorrido recentemente e que se haviam incorporado ao projeto inicial de uma maneira tão drástica que faziam dele um projeto absolutamente novo.

Em primeiro lugar, guardamos seus personagens principais, mas tiramos o conto de dentro da ilha; resolvemos criar a partir dele, uma sucessão de eventos que o transformasse num filme de estrada, estrutura de dramaturgia cinematográfica que adoro. O filme de estrada é muito conveniente à minha curiosidade pelo Brasil, pelo que está se passando longe de nossos olhos urbanos. E o que se passa à margem da estrada é tão importante quanto o que rola em seu leito, o que me permite estender a ação dramáti-

ca para muito além de seus personagens principais, fazendo-os interagir com o inesperado, alguma coisa que não está na origem deles e de seus conflitos básicos. O principal fascínio num filme de estrada é essa liberdade de incorporar o imprevisto, fazendo da obra, o seu projeto mais a soma de seus acidentes.

“Deus é brasileiro” foi um vento fresco na minha vida e no meu amor pelo cinema. Conseguimos reunir uma equipe e um elenco que, além da qualidade técnica e do talento, foram capazes de produzir extraordinária química de convivência profissional e amorosa durante sete semanas de viagem pelo interior do Brasil e mais duas no Rio de Janeiro. Levamos conosco alguns atores conhecidos, como o grande Antônio Fagundes, um colaborador exemplar nessa aventura, mas a maioria do elenco foi recrutada nos próprios locais de filmagem. Fizemos 18 mil quilômetros de estrada, do Tocantins ao Rio de Janeiro, passando por Pernambuco e Alagoas, nunca filmando mais do que cinco dias numa mesma locação. Graças ao longo período de preparação, à pré-produção minuciosa que fizemos antes de começar a filmar, cumprimos à risca o plano de trabalho e o orçamento do filme, terminando as filmagens no dia exato e dentro do custo previsto. Durante as filmagens também



tive uma notícia mais do que feliz: minha filha Isabel estava grávida e hoje eu sou avô de José Pedro.

A finalização de “Deus é brasileiro” foi uma experiência absolutamente original para mim e para o cinema brasileiro. Este foi primeiro longa-metragem nacional que, tendo sido filmado em Super 35mm (um processo que permite a anamorfização em laboratório, ou seja, a transformação em laboratório do formato do filme, do clássico 35 mm para o *scope*), acabou sendo finalizado digitalmente. Transferimos o que estava no negativo rodado para um sistema digital e, durante quatro semanas e meia, trancado numa sala de telecinagem na Casablanca/TeleImage de São Paulo em companhia de um colorista, praticamente repinteí toda a imagem bruta, estabelecendo critérios estritos de cromatismo, luminância, textura etc, para cada sequência do filme. Os efeitos especiais foram igualmente realizados na Casablanca/TeleImage, sob o comando de Marcelo Siqueira, que já vem fazendo esse trabalho para novos filmes brasileiros.

O prazer de fazer “Deus é brasileiro” foi imenso. Não sei se ele é o meu melhor filme, nem sei mesmo como compará-lo aos outros, mas poucas vezes tive o mesmo prazer realizando um filme, como se tivesse me preparado a vida toda para fazê-lo do jeit-

to que estava fazendo. Ao mesmo tempo em que realizava um desejo relativamente antigo, sentia-me numa viagem inteiramente nova, livre de compromissos de qualquer ordem, a todo risco.

“Deus é brasileiro” é um filme que soma o espírito crítico diante da realidade, ao enriquecimento de nossa autoestima e é, sobretudo o testemunho pessoal de meu amor ao cinema, a sua imensa capacidade de ser uma porção de coisas ao mesmo tempo e de estar sempre em estado de mudança.

“Trabalhar com Cacá Diegues, hoje uma das figuras mais eminentes da vida cultural e artística brasileira, cineasta premiado e aplaudido em todo o mundo, sempre foi um privilégio. Meu lugarzinho modestíssimo, na história do cinema brasileiro, já está garantido, somente por eu ter tido esse privilégio, que, além de tudo, foi uma experiência muito enriquecedora e um aprendizado inestimável.”

João Ubaldino Ribeiro,
escritor





“Cacá Diegues é uma pessoa fundamental para mim. Me ensinou muito sobre o cinema e a vida, sempre que estivemos juntos. Me deu uma oportunidade rara em ‘Deus é Brasileiro’ e não me refiro somente ao personagem que abriu para mim as portas do cinema. Eu, ali, não só aprendi a trabalhar em filmes pelas mãos de um dos seus maiores artífices, mas entre um intervalo e outro, ouvi histórias sobre o Cinema Novo, cinematografia mundial, literatura, política e a maior paixão de Cacá depois, evidentemente, de Renata: o Brasil. Ele, além de ser um dos nossos mais importantes cineastas, é também dos mais lúcidos pensadores da cultura e política brasileira. Tudo isso ele me contava, não como o professor que ensina, mas como o amigo generoso que é. Cacá se interessa pelo seu interlocutor, seja ele quem for. E isso é raro entre homens cultos como ele. Pensando bem, não era esse interesse pelo outro que movia o Cinema Novo? Aliás, não é esse interesse que move os artistas de verdade? Seu Carlos Diegues é um artista de verdade e um amigo, que vejo pouco, mas por quem eu tenho muito carinho e gratidão. Uma vez, ele me disse, calmamente, debaixo de uma árvore, absolutamente tudo que aconteceria na minha vida nos dez anos seguintes e eu não levei fé. Aconteceu tudo como ele falou. Meu amigo, parabéns pela merecida mostra. Precisamos nos reencontrar, falar da vida, de cinema, de futebol, dos filhos, do nordeste... E você aproveita e me diz como vão ser os meus próximos dez anos. Dessa vez, eu quero me preparar.”

Wagner Moura
ator

O maior amor do mundo

2003

Eu podia ter sido você

Mesmo no mais rigoroso e severo estilo de documentário possível, um filme nunca é uma reprodução do mundo. Ele será sempre, em maior ou menor medida de sinceridade e acerto, uma reprodução da relação entre alguém (os que fizeram o filme) e o mundo.

“O Maior Amor do Mundo” é um de meus raros filmes escritos apenas por mim mesmo. Entre a concepção de seu roteiro e o início das filmagens, não se passaram mais do que uns 18 meses. O que me permite dizer que este é um filme instantâneo — que, aliás, tem como um de seus fundamentos o tema do instante, da importância do instante por mais breve que ele seja.

Podemos dizer também que se trata de um *road movie* pelas quebradas do Rio de Janeiro, um reencontro com esse espaço geográfico e humano com que vivo me confrontando e que redescubro a todo o momento. Ou ainda que este é um *road movie* através do coração. Nos dois casos, um filme de estrada vive ba-

*“The brain is wider than the sky
For put them side by side
The one the other will contain
With ease and you beside”¹*

Emily Dickinson

sicamente de instantes indispensáveis que não se repetem e nem sempre se relacionam entre si.

A estrada é o lugar do encontro com o outro, de sua revelação e das emoções que ele pode despertar em nós. Esse filme é, portanto, uma espécie de catálogo de sentimentos, daquilo que experimentamos quando nos vemos diante da mãe ou do pai, do amor ou do amigo, do perseguido ou do perseguidor, do outro em qualquer uma de suas manifestações. A possibilidade de harmonia entre os homens está na descoberta de que poderíamos ter sido esse outro. Ou de que nós somos o outro do outro.

Em “O Maior Amor do Mundo”, um homem passa a vida a olhar apenas para o céu, dedica-se ao controle das leis que regem o universo e, para ser bem-sucedido em seu projeto, evita os sentimentos e suas imperfeições, ignora o que se passa a seu lado, sobre a terra onde ele pisa. E por ignorar o mundo, perde sua vida.

De certo modo, esse filme se opõe ao fanatismo iluminista, a essa ideia de que a razão absoluta será um dia capaz de tudo por sob seu controle, como se fôssemos travestis de Deus. Ao contrário, desde Darwin sabemos que somos mesmo bichos como os outros e nunca deixaremos de sê-lo. Muitas vezes, alguns dos melhores momentos de nossas vidas, momentos de imensa e inesquecível felicidade, nós tiramos é dessa condição mesmo, de bichos, de nossos corpos e mentes de bichos.

Mas somos bichos muito especiais porque, embora a natureza não tenha nenhum projeto para nós, sofremos a maldição da consciência de estar no mundo e, com ela, o desejo pervertido de mudá-lo. Ainda segundo Darwin, as espécies só se reproduzem porque têm uma esperança de felicidade no horizonte; se não a tivessem, se negariam a reproduzir. É desse otimismo trágico que podemos construir uma nova alegria de viver.

Nota

¹ Em tradução livre: "A mente é mais vasta que o céu, pois postos lado a lado, um facilmente conterá o outro, além de você".



Nenhum motivo explica a guerra

2006

Quando você foge da violência, você é um homem normal. Quando responde à violência com mais violência, trata-se de um insensato. Mas se você reage à violência dedicando sua vida à paz, você é um herói. É isso o que os membros do Grupo Cultural AfroReggae são, mensageiros da paz nascidos da violência de que eles e os seus foram tantas vezes vítimas. Essa violência que é filha da injustiça e do desrespeito pelo outro, produzida por uma estrutura social que, além de excluir, ainda exige que os excluídos percam sua identidade, se comportem como se não existissem. As favelas brasileiras são o resultado dessa cultura da injustiça, praticada no país através de séculos — o Brasil é que é portanto o problema das favelas, e não o contrário. E a solução desse problema só pode vir de dentro delas mesmas. A esse drama, o AfroReggae responde com luminosa originalidade, através da bela frase que todos os seus membros repetem sempre: a cultura é o principal instrumento da mudança.

Para mim é, além de um prazer, uma honra ter a oportunidade de trabalhar com os rapazes e moças do AfroReggae, esses heróis modernos de nossa cidade e, já hoje, de todo o país. Eles não só têm um decisivo papel político e social em relação às comunidades carentes do Rio de Janeiro, como também são artistas que fazem uma música de extraordinária qualidade, uma fusão de idéias novas na ponta do que Caetano Veloso chamou um dia de “linha evolutiva” da música popular brasileira. Grandes artistas e grandes seres humanos, como se pode ver no show e no filme que estão neste DVD, o AfroReggae me deu, na convivência com eles, a oportunidade de testemunhar uma nova hipótese de Brasil. Nascido no seio de uma inconcebível tragédia, filho de comunidades maltratadas e sofridas, o AfroReggae é a prova concreta de uma utopia possível para o país. Ele nos ensina que o Brasil pode ser muito melhor e que a vida vale à pena, se for vivida em paz, com amor e justiça.



“AfroReggae e o mestre Carlos Diegues viveram um amor à primeira vista. A contribuição dele com a sua presença no nosso dia a dia, divulgando e promovendo o que realizamos, fez e faz o diferencial. O bom do Cacá é que ele segue à risca um casamento e está sempre presente ‘no melhor e no pior’.”

José Junior
Coordenador-executivo do
Grupo Cultural AfroReggae
e fã do mestre Cacá Diegues

“Pra mim, ele é ‘Seu Carlos’ ou então ‘Seu Cacá’. Afinal, há de se manter certo respeito pela graduação artística do ‘hômi’, mesmo com o tanto de carinho. O fato é que além de amigo, seu Carlos também é um professor de matérias raríssimas. No convívio de trabalho, observando suas ‘aulas práticas’ e revendo seus filmes, aprendi lições valiosas. Cursei ‘Ética Profissional — módulos 1, 2 e 3’. E também ‘Compromisso com a sua Própria Voz Artística — módulo avançado!’”

Rafael Dragaud,
roteirista e cineasta

The background consists of several parallel, diagonal film strips. Each strip is a vibrant green color and features a series of small, white, rounded rectangular sprocket holes spaced evenly along its length. The strips are slightly offset from each other, creating a sense of depth and movement.

quinta parte



Três vezes cinema

1. **Eu devia ter uns cinco** ou seis anos de idade quando fui pela primeira vez ao cinema, na pequena cidade de Maceió, onde nasci, no nordeste pobre do Brasil. Fui levado por uma tia da família de meu pai, uma mulher solitária para quem o cinema era uma das poucas diversões que lhe eram permitidas pela sociedade provinciana cheia de preconceitos. O acesso à sala de exibição se dava pelo lado da tela; de maneira que, ao entrar, me vi subitamente sufocado pela luz daquela imagem enorme, descomunalmente desproporcional aos homens e ao mundo que eu conhecia. Não tenho ideia de que filme estava passando, mas lembro bem das figuras em preto e branco, como se fossem reis majestosos, uma cenografia e um figurino à moda de “Ivan o Terrível” (mas é claro que, pela data do acontecimento, não podia ser o filme de Eisenstein). Devo ter ficado paralisado diante da

tela gigantesca e suas imagens suntuosas, porque minha tia me puxou para as cadeiras, tentando evitar que eu escapasse a seus cuidados, e me disse, para impedir qualquer travessura minha: “Não bote a mão aí que ela fica presa na tela”. A minha ficou lá, para sempre.

.....

2. Quando, em 1958, entrei para a Universidade Católica do Rio de Janeiro, já fazia meus filmezinhos em 16mm, numa pequena câmera Paillard-Bolex de corda (cada plano não podia ter mais que 30 segundos) que pertencia a meu vizinho, amigo e grande cineasta David Neves. Eu frequentava com grande assiduidade as sessões da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, toda segunda-feira, às seis horas da tarde. Os filmes terminavam mas as conversas sobre eles continuavam pela noite afora, pelos bares e ruas da cidade, na sopa primal que daria origem ao que mais tarde, naqueles dias agitados e esperançosos da vida cultural e política brasileira, entre o final dos anos 1950 e o início dos 1960, seria chamado de Cinema Novo. Nós tínhamos certeza de que nossos filmes nunca tinham sido feitos antes e nosso programa era muito simples, tinha apenas três pontos: mudar

a história do cinema, mudar a história do Brasil, mudar o mundo. Um dia, nós acordamos e havia uma ditadura militar instalada no país, pronta para frustrar todas essas expectativas. Mas a ditadura acabou e nossos filmes ficaram. Tenho muito orgulho de ter participado disso tudo, sinto-me um homem de sorte por ter conhecido e convivido com aquelas pessoas tão brilhantes e generosas. Nunca fomos tão felizes.

.....

3. A história do cinema no Brasil é mais que centenária embora não seja fluente, pois ela se interrompe diversas vezes, vivendo de ciclos que se abrem com grande euforia para se encerrarem súbita e melancolicamente, quase nunca por culpa dos cineastas. Mas alguma coisa de novo está acontecendo no cinema brasileiro de hoje, a partir de uma lei eficiente mas insuficiente (a Lei do Audiovisual, de 1994), remendada e completada ao longo desses últimos anos. E principalmente graças a uma nova geração de cineastas que tem garantido uma qualidade que se baseia, antes de tudo, no caráter pessoal de cada filme e, portanto, na consequente diversidade de nosso cinema. Num país como o Brasil, é preciso dar voz no cinema a todas as camadas da

sociedade, a todas as tendências, gerações, regiões, etnias, a todo tipo de manifestação artística, venha de onde vier. E é preciso ocupar todas as telas. Devemos a essa nova geração o ressurgimento do cinema brasileiro e a força de sua qualidade artística. Tenho esperança de que talvez isso não seja apenas mais um ciclo, mas a consolidação do cinema como uma atividade permanente em nosso país.

Carlos Diegues

Escrito originalmente para o livro "Confetes de luz" nunca terminado ou publicado, que Cacá começou a rascunhar no início dos anos 1980.





Sintra

Em meados de junho, entre o fim da primavera e o início do verão europeus, Glauber me esperava no aeroporto de Lisboa, carinhoso e bem humorado. E assim se comportaria durante todo o tempo de minha visita, um longo fim de semana de quatro dias, os últimos em que o vi consciente e com vida.

Minha missão, assumida comigo mesmo, era trazê-lo de volta ao Brasil, afim de que tratasse de sua saúde cercado por seus próprios médicos, a família e os amigos, enquanto preparava um novo filme. Depois de meu encontro com ele em Paris, no outono anterior, as notícias sobre seu estado físico, algumas dadas por ele mesmo, eram assustadoras. Jorge Amado e João Ubaldo Ribeiro, dois de seus mais velhos e queridos amigos, baianos como ele, estavam por acaso em Portugal, envolvidos em eventos literários e acadêmicos de certa duração. Eu e Luis Carlos Barreto, que também se comunicava com Glauber

constantemente, entramos em contato com os dois que confirmaram as más notícias e concordaram em participar do complô para trazê-lo de volta. Por mais que Paula Gaetán, sua mulher, tomasse conta dele, Glauber era incontrolável e a gente sabia que dava muito pouca importância ao que devia fazer ou evitar para proteger sua saúde.

Glauber morava numa casa simples e simpática, em cima de uma colina, em Sintra, no sul de Portugal, cidade que eu só conhecia através de Eça de Queirós. No topo da escada de pedra que subimos para alcançar a porta, nos esperavam Paula, com os dois filhos pequenos, Erik e Ava, além de outro hóspede, Claude Antoine, fiel produtor de Glauber, o primeiro vendedor de filmes do Cinema Novo na Europa.

Quase não dormimos durante aqueles dias. Passamos manhãs, tardes e noites (não necessariamente nessa ordem) a conversar, quase sempre dando muita risada, sem nunca sair de casa. Glauber estava alegre e animado, me falava de seus projetos com entusiasmo, me contava dos roteiros que escrevera recentemente, me mostrava deslumbrantes desenhos coloridos, magníficos *storyboards* feitos por ele mesmo, com algumas cenas dos filmes que planejava fazer. Aquele a que se dedicava no

momento, o filme cuja produção Claude Antoine tentava montar por aqueles dias, ia se chamar “O tesouro de Napoleão” e deveria se passar em diversos países mediterrâneos, além do próprio Portugal.

Para minha surpresa, Glauber reconhecia um certo impasse na linguagem cinematográfica que andava buscando em seus últimos filmes, de “O leão de sete cabeças” a “A idade da terra”. E revelava uma certa nostalgia da narrativa criada pelos cineastas fundadores de sua cultura cinematográfica, os preferidos de sua juventude, como John Ford, Roberto Rossellini, Jean Renoir ou Howard Hawks. Pelo menos, era quase sempre sobre o cinema deles que discursava, interpretando de vez em quando cenas inteiras de, por exemplo, “Rastros de ódio” (*The Searchers*, 1956), de Ford, como se eu nunca tivesse visto o filme. Quem o pudesse ouvir, naqueles momentos, estranharia o quanto tudo aquilo não tinha nada a ver com a novidade, a ousadia e a transgressão de seus roteiros recentes, os projetos novos que acabara de me revelar. Mas eu me emocionava e me divertia.

Conversamos muito sobre “restauração”, a propósito da discussão que havíamos tido em Paris, em novembro do ano anterior, quando ele acusara alguns cineastas (entre os quais,

eu mesmo) de estarem retornando a um cinema narrativo, depois de tudo que se havia inventado, do Cinema Novo até algumas vanguardas mais recentes. Glauber revia o que havia dito, sem retirar uma só palavra do discurso anterior; não tinha nenhum problema em dizer o contrário, sem se contradizer. Uma coisa que só ele sabia fazer.

Portugal estava na moda em toda a Europa, como um lugar de turismo acessível e frescor cultural. Lisboa vivia cheia de cineastas europeus em busca de locações para filmes baratos, como era o caso de Wim Wenders. Wenders era bastante ligado no cinema brasileiro e de vez em quando visitava Glauber, que o esnobava um pouco. Apesar de ter se recolhido depois da agitação que provocou em Veneza, defendendo “A idade da terra” no festival de 1980, Glauber ainda era muito procurado por jornalistas do mundo inteiro, em busca de entrevistas para jornal ou televisão. Não sei se chegou a colocar a idéia em prática mas, depois de um telefonema que não atendeu, me disse irritado que era um homem pobre e estava pensando seriamente em cobrar por entrevista, que não ia mais “trabalhar de graça para jornalista nenhum”.

Entre os cineastas portugueses, de velhas ou novas gerações, ele era um mito e uma atração. A peregrinação à casa de

Sintra era constante, embora nem sempre Glauber estivesse muito disposto a receber seus fiéis lusitanos. Às vezes, os peregrinos tomavam de volta um esporro fenomenal, por qualquer motivo que ocorresse ao mestre naquele momento. Só Paulo Rocha e José Fonseca, grandes cineastas e velhos amigos, tinham passagem livre ao templo cinematográfico de Sintra. O último, aliás, permaneceu sempre ao lado de Glauber, durante seus derra-deiros dias de vida.

Paula tinha comprado uma Super 8 e filmava tudo o que acontecia, inclusive naquele fim de semana, pelo menos até que chegasse a hora de se retirar para cuidar das crianças. Foi deste material que ela selecionou as imagens para seu belo documentário, terminado em 2007, sobre Glauber e o período na cidade, chamado “Diário de Sintra”, um sucesso de estima no Festival do Rio daquele ano. Ele fazia caras e bocas para a câmera de Paula, inventava cenas com os meninos, improvisava grandes gestos, se divertia com a experiência da produção doméstica.

Nos primeiros dias, pouco falamos sobre política brasileira. Mas havia um consenso, entre nós dois, de que o país caminhava com firmeza no rumo da democratização. Isso, para ele, já eram favas contadas, Glauber só se interessava pelo que iria acontecer

depois. E ele tinha planos para esse depois, planos cinematográficos, culturais e também políticos, sempre baseados na nova civilização que haveríamos de fundar no Brasil. Quando Jorge e Ubaldo vieram de Lisboa, para almoçar e passar o dia conosco, esses planos ganharam nova dimensão, envolvendo até uma governança da Bahia, que Glauber reservava a um dos três, de preferência a ele mesmo. Jorge contava anedotas vividas em suas experiências políticas do passado, João anunciava o fim do mundo próximo com sua voz de pastor itaparicano, Glauber escolhia seu secretariado. Nós todos dávamos muita risada, nos divertindo com o infalível projeto de tomada do poder.

E como Glauber ria, nestes últimos dias em que o vi vivo! Aquele riso sonoro, frouxo e infantilmente malicioso de sua juventude, em que fechava os olhos e pendia a cabeça um pouco para a frente, balançando os ombros para cima e para baixo, se apoiando em quem estivesse mais próximo.

É claro que só o autor pode garantir isso, mas tenho a impressão de que essa obra-prima da literatura de língua portuguesa, “Viva o povo brasileiro”, teve uma de suas gêneses por ali, na excitação delirante dos três baianos, na imaginação caudalosa de seus sonhos, interrompidos pelas gargalhadas de

auto-ironia, geralmente provocadas pelo próprio Glauber. De qualquer maneira, foi ali que Ubaldo me deu o recém-lançado “Livro de histórias”, que li de uma só vez, no avião de volta ao Brasil, e de onde tiramos, alguns anos depois, o filme “Deus é brasileiro”. Antes que voltasse a Lisboa, puxei Ubaldo num canto e ele me reiterou o que estava se passando com a saúde de Glauber, suas dores e vômitos, que me fizeram lembrar os mesmos sintomas de poucos anos atrás, quando acabou internado num hospital de Ipanema, onde então morava.

Durante a maior parte do longo fim de semana, conversamos sobre os amigos e companheiros, o velho Cinema Novo que Glauber insistia em manter vivo e ativo. Para ele, nós tínhamos que ser uma revolução permanente, extrapolando do cinema e da cultura para o poder político. Ele, o famoso brigão, exigia que não se brigasse mais entre nós, que voltássemos a ser a família que sempre fomos, era preciso evitar as focas do inimigo que estavam nos separando. E eu tinha sido um dos responsáveis, mesmo que involuntário, por alguns desses conflitos internos, quando três anos antes levantei a questão das “patrulhas ideológicas”. Ele concordava com o que eu tinha dito naquela entrevista de 1978, como já repetira várias

vezes publicamente; mas agora estava na hora de reconstruir as relações, retomar o movimento.

Na minha opinião, porém, era aí que estava o nó do problema. Com a Embrafilme tornando regular a produção de filmes e o fim da ditadura se aproximando, a tendência era não termos mais um projeto único e comum em torno do qual nos unirmos para construí-lo; nem termos mais um inimigo único e comum contra o qual sacrificarmos nossas individualidades, em nome de um esforço de unidade para sair de um estado de exceção. Numa democracia, cada um diz o que pensa e deve pensar de seu próprio jeito, o que provoca fatalmente conflitos e confrontos. Democracia não é mole! Isso nunca abalaria o que havia de eterno no Cinema Novo, o seu exemplo histórico. E tão pouco devia abalar a bela idéia de que o Cinema Novo, como Paulo César Saraceni decretara há anos, era antes de tudo uma questão de amizade. Isso, sim, era preciso preservar; mas por amor e não por conveniência.

Era impossível evitar que, durante esse simpósio íntimo de cinema e afeto, Glauber fumasse todo tipo de fumo. Nem eu estava ali para reprimi-lo. Mas não o vi tomando drogas pesadas, como antes e depois me diziam que estava acontecendo.

Era o tabaco o que mais me preocupava. Ele fumava um cigarro atrás do outro, tossindo muito, escarrando um catarro escuro demais, reclamando de dores no estômago, como já me havia feito por carta e telefone, desde o fim do ano anterior. Seu entusiasmo mental estava em conflito com sua aparência abatida, seu corpo curvado, o evidente cansaço físico.

No domingo, véspera de minha partida, Glauber convocou-me a um passeio por Sintra, coisa que ainda não tínhamos feito, eu não havia deixado a casa dele um só instante desde que havia chegado. Saímos com Erik, então com pouco mais de 3 anos de idade, para um café no Hotel Central, cenário de “O primo Basílio”, onde Eça havia morado. O Central se encontra diante da larga e majestosa Praça da República, o principal cartão postal da cidade, de onde se avista o magnífico Paço da Vila de Sintra, um castelo de arquitetura realenga, com intervenções mouras, góticas, manuelinas, renascentistas, sei lá mais o quê, ao longo de sua secular existência.

Naquela praça, Glauber se encontrara recentemente com o presidente Figueiredo, com quem se confraternizara numa cena que, transmitida pela televisão e registrada nos jornais do país, havia chocado a fina sensibilidade da esquerda brasileira.



Quando, depois do café, ele decidiu que faríamos um passeio para que eu conhecesse um pouco da costa sul de Portugal, os taxistas, no ponto em frente ao hotel, disputaram sua preferência, chamando-o, com respeito e afeto, como quem se dirige a uma autoridade popular, de “senhor Rocha”. Glauber escolheu um deles, o que parecia mais íntimo, e partimos.

Subimos a serra íngreme de Sintra, enquanto Glauber fumava dentro do táxi, na maior intimidade com o motorista, de quem conhecia toda a história profissional e familiar. Um pouco mais velho do que nós, ele confirmava o que Glauber dizia e concordava com suas observações, algumas contendo censuras bastante críticas a propósito dos filhos do taxista. Sem muita disciplina ou ordem aparente, Glauber misturava essas anedotas privadas com suas obsessões públicas. Cabia a mim decifrar, como sempre tentei fazer, o que estava por trás dessa montagem estranha de palavras e idéias, de metáforas e metonímias acumuladas poeticamente, que para ele, no entanto, pareciam ter um sentido tão simples e claro.

E, como sempre naqueles dias, Glauber falava sem parar, como se há muito tempo precisasse dizer tudo aquilo a alguém, um conjunto de coisas, formando uma espécie de conspiração

secreta para mudar o mundo, que devia ser transmitido ao conhecimento de todos. E estava otimista. Com ele mesmo e com o Brasil, objeto de sua angústia permanente.

A certa altura da estrada, num espaço vasto e deserto, diante de um selvagem promontório sobre o Atlântico, Glauber pediu ao taxista que parasse. Levando Erik pela mão, ele nos conduziu até a beira do precipício, onde o mar batia com fúria contra pedras, a uns cinqüenta metros de altura. Dali, se avistava o oceano sem fim, como se estivéssemos no próprio *finis terrae*. Ele apontou para o sul de toda aquela vastidão e disse, com certa solenidade: “Daqui saíram as caravelas para descobrir o Brasil”. Argumentei que devia haver um engano, as caravelas saíam da Torre de Belém, no rio Tejo, na base daquele promontório não havia nenhum cais ou ancoradouro, em tal geografia era impossível se construir um. Ele não deu a menor bola para os meus argumentos e insistiu no que me anunciava.

Com aquela presença física sedutora de sempre, me segurando pelo ombro, aproximando a boca de meu ouvido como se fosse contar um segredo e mantendo a voz alta, Glauber começou a me informar de seus planos para todos nós. “Seu próximo filme tem que ser sobre o quilombo dos Palmares. E diga

a Nelson que ele tem que fazer ‘Memórias do Cárcere’, está na hora”. Assim, segundo ele, nós fecharíamos o circuito histórico. Nelson ia revelar e condenar a barbárie autoritária, que não podia nunca mais acontecer de novo no Brasil; e eu, sucedendo a essa informação, viria com a utopia do Zumbi, a de uma sociedade igualitária e livre, mas com identidade cultural original e bem definida. Ele me disse ainda que era preciso vencer Leon a fazer um filme sobre Canudos, recolocando em cena a tradição popular do campo, abandonada pela migração em direção às grandes cidades do país, onde se perdia o caráter. Enquanto Paulo César faria um grande musical romântico e orgiástico sobre o carnaval carioca, a Joaquim Pedro caberia realizar “Casa Grande & Senzala”, levando Minas para o coração de Pernambuco, construindo assim a ponte definitiva entre a cultura católica e o candomblé nordestino.

Sem que eu pudesse dizer uma só palavra, ia me transmitindo, com sereno entusiasmo e firme convicção, os recados que eu devia dar aos amigos, as missões cinematográficas que ainda tinha destinado a David Neves, Ruy Guerra, Gustavo Dahl e todos os outros. Para Luis Carlos Barreto, por exemplo, havia reservado o papel de senador da República. “No Senado”, ele

me dizia, “Luis Carlos acaba presidente”. Não se tratava apenas de nossos destinos cinematográficos, mas também de um programa para nossas vidas pessoais, capaz de eliminar os limites entre o público e o privado. Eu, que estava solteiro há uns anos, deveria, por exemplo, voltar imediatamente com Nara, casar de novo com ela e, assim, “refazer a aliança entre o Cinema Novo e a Bossa Nova”.

(Não posso deixar de fazer um parêntesis na narração. Para meu espanto, quando vi “Terra estrangeira”, de Walter Salles, em sua estréia em 1995, desconfié que o promontório sobre o qual Fernanda Torres e Fernando Alves Pinto se abraçam, no trecho português do filme, era aquele mesmo. Fiquei arrepiado quando, na mesma cena, o casal comenta a passagem por ali das caravelas do descobrimento, uma imagem muito parecida com aquela criada por Glauber naquele dia de 1981. Tentei descobrir com Walter se o promontório era o mesmo, mas é impossível confirmar isso, a não ser que eu vá lá vê-lo pessoalmente. Se um dia voltar a Portugal, é isso o que vou fazer).

No dia seguinte, no táxi com ele, a caminho do aeroporto de Lisboa, fiz mais uma, derradeira e violenta pressão para que Glauber voltasse já para o Brasil. Afinal, era aquela

a minha missão ali. Pela primeira vez, ele concordou expressamente com a idéia, embora dissesse que ainda tinha umas coisas a resolver em Portugal e na Europa, uns compromissos que cumpriria logo. Depois voltava. Claro que não senti firmeza na promessa, mas insisti muito para que jurasse voltar e me dispus a, com nossos amigos comuns, preparar seu retorno. Na entrada do aeroporto, com minha mala na mão, me despedi dele depois de mais um acesso de tosse e de outra cusparada escura no chão. Me lembro perfeitamente de minha última frase dirigida a Glauber: “Você está com o humor e o ânimo que tinha quando éramos jovens, agora só falta cuidar da saúde”.

No Brasil, comecei a montar um dispositivo de presença permanente sobre Glauber, um complô para sua volta imediata. Além da família e dos amigos em geral, acionei Eduardo Mascarenhas, seu psicanalista, e Pedro Henrique Paiva, o clínico que o atendia, nossos médicos queridos, que se dispuseram a preparar o que fosse necessário a seu tratamento. Mascarenhas chegou a falar com Glauber pelo telefone, perguntando por sintomas e expectativas, tentando descobrir, à distância, o que estava acontecendo com seu organismo.

Nossos telefonemas trans-atlânticos se tornaram mais

constantes, mesmo depois que recebi a notícia de sua entrada num hospital de Lisboa, no início de agosto. Zé Fonseca, Jorge e Ubaldo, ao lado de Paula, cuidavam dele mas nos alertavam para o fato de que a barra estava pesada, era preciso fazer alguma coisa para obrigá-lo a vir se tratar no Rio. As notícias eram de que Glauber não obedecia aos médicos e cometia inacreditáveis transgressões com sua saúde, mesmo numa cama de hospital. Mas comigo no telefone, ainda que numa cama de hospital, fazia questão de me parecer sempre bem humorado e negava as más notícias, tratando-as como fuxicos irresponsáveis. Ele me dizia que estava se sentindo melhor, que tivera apenas uma cri-sezinha boba, logo estaria bom e, assim que deixasse o hospital, começaria a tratar de seu retorno.

Um pouco antes de internar-se no hospital, contei-lhe pelo telefone de meu namoro secreto com Renata, que estava começando. Ele era o primeiro amigo a tomar conhecimento do caso. Esse, então, passou a ser o assunto de seus próximos telefonemas. Embora nunca tivesse encontrado com Renata, Glauber conhecia bem Mitzi e Raphael de Almeida Magalhães, pais dela. Ele tinha sido uma de suas três opções para o papel que, em “Terra em transe”, acabaria sendo interpretado por Jardel Filho, depois

das recusas de Tom Jobim, do jornalista Jânio de Freitas e do próprio Raphael. E Glauber agora insistia em saber se Renata era mais parecida com Raphael ou com Mitzi.

No dia 20 daquele mês, eu estava em Maceió, participando de um seminário sobre Palmares, quando recebi um telefonema de Celso Amorim, presidente da Embrafilme. Glauber estava com uma septicemia generalizada e ia embarcar imediatamente para o Brasil, em estado semi-consciente. Era melhor eu voltar correndo para o Rio, o mais depressa possível. Ainda cheguei a tempo de vê-lo pela última vez, num momento em que Pedro Henrique Paiva julgou conveniente deixar-nos entrar no quarto do hospital, para nos despedirmos dele. Glauber me olhou com os olhos semi-abertos, certamente sem plena consciência do que estava acontecendo. Ele tentou sorrir e me chamou de “mestre”, como costumava fazer quando queria agradar alguém, com uma voz lenta e muito baixinha, de cansaço infinito. Tinha 42 anos e era o melhor de todos nós.

Carlos Diegues



Publicado na Revista Granta em português Vol. 2, da Editora Objetiva, Selo Alfaguara, em 2008.



Notas sobre um velório

De vez em quando, o cinema brasileiro “morre”. Tem sido assim através dos 110 anos de sua existência no país, desde o início. É como se a nação não pudesse (ou não quisesse) acreditar que tem capacidade para produzir filmes. Quando eles são feitos e fazem algum sucesso, preferimos imaginar que se trata de uma ilusão passageira, uma exceção à regra de nossa impotência cinematográfica. O cinema é o nosso certificado de subdesenvolvimento, da nossa falta de vocação para a modernidade.

É verdade (e todo mundo já sabe disso) que, nesse mais de um século de existência, nosso cinema sempre viveu de ciclos que se abrem com euforia e se encerram com brevidade. Uma crise econômica internacional, provocada pela guerra de 1914, acabou com o primeiro desses ciclos. O golpe militar de 1964 (e, sobretudo, o Ato 5 de 1968), com o do Cinema Novo. Fernando Collor, com o da Embrafilme. E assim por diante.

Como se vê, nenhum desses fatores letais foi de exclusiva responsabilidade dos cineastas brasileiros da época; mas a lenda que se registra é a da incompetência deles.

Em 1994, graças a uma modesta e insuficiente Lei do Audiovisual, recuperou-se a viabilidade de se produzir filmes no Brasil. Seguiu-se à lei uma produção anual que cresceu de meia dúzia deles, no ano seguinte, até cerca de 90, em 2007. Veteranos voltaram a filmar e mais de 200 novos diretores estrearam nestes últimos 14 anos. Sucessivas safras anuais de cineastas talentosos foram sendo colhidas ao longo desta década e meia, entre os quais alguns já reconhecidos e consagrados por público e crítica, no Brasil e fora dele. Muitos de seus filmes mereceram destaques e prêmios importantes, em festivais da grandeza de Berlim, Cannes, Veneza, Toronto, Sundance, Havana, Montreal, e muitos outros. Conquistamos também, pela primeira vez em nossa história, várias indicações ao Oscar.

A ocupação de nosso próprio mercado por nossos próprios filmes não se deu com a velocidade e a intensidade que desejávamos; mas ela também não está muito longe do que acontece em outros países, sobretudo nos latino-americanos como nós. E isso não significa morte próxima. Sabemos que o valor das

ações de quase todas as grandes empresas do mundo está caindo dramaticamente, mas ainda não ouvimos ninguém dizer que a Bolsa de Valores está morrendo. Já chegamos, em 2003 (o melhor ano dessa ocupação), a cerca de 22% de *market share* (participação no mercado), um índice que nos colocava perto de países europeus com bom desempenho neste campo. Nada impede que sonhemos voltar, em breve, a essa marca e mesmo superá-la.

Para isso, precisamos, em primeiríssimo lugar, tomar consciência de que a natureza de nossa atividade não é mais a mesma. Ela foi e está sendo modificada radical e rapidamente; e ainda o será por muito tempo à nossa frente. As novas tecnologias geraram novas formas de captação e difusão de imagens e sons, a arte e o negócio cinematográficos não são mais os mesmos. E este é um sentimento definitivo, uma convicção em todo o mundo cinematográfico do planeta — dos grandes estúdios de Hollywood (que estão financiando a digitalização do circuito exibidor americano e comprando redes de TV), a artistas independentes e fundamentais (como fica claro, por exemplo, nas declarações de Peter Greenaway, David Lynch e Wim Wenders, nossos recentes visitantes).

Tanto do ponto de vista da criação, quanto do da comer-

cialização dela, o filme não é mais o mesmo produto cultural de poucos anos atrás; e, daqui a pouco, também não será mais o que é hoje. No Brasil, não podemos ficar eternamente a reboque dos problemas de ontem, enquanto este amanhã está sendo construído sem a nossa participação.

Da França à Coreia do Sul, da Romênia à Tailândia, da Nigéria ao Paraguai, cada país está se inserindo neste novo mundo de um modo particular, preparando suas cinematografias nacionais para enfrentar a poderosa concorrência hegemônica, sem temer a cosmopolitização indispensável à atividade. É claro que, no limite, toda cinematografia depende, em primeiro lugar, do talento e da competência de seus cineastas. Mas o estado e a sociedade nacionais precisam provê-los de um sistema, de mecanismos adequados às bases institucionais, articulados com as economias locais, atentos aos projetos da população de cada um desses países. Temos que encontrar os nossos, o mais urgentemente possível.

Para início de conversa, é preciso pensar no consumidor. Mas não apenas desse modo banal de fazer contas de botequim para saber se um filme foi ou não um sucesso de bilheteria. O cinema é uma manifestação do imaginário humano e a contabilidade deste não é tão simples assim. Precisamos fazer filmes para to-

das as telas e todos os públicos, claro; mas é preciso também que essas telas e esses públicos existam de fato. Como atingir o público se ele não está ao nosso alcance? Seria como instalar a indústria automobilística num país sem ruas e sem estradas.

Para nos prepararmos para o futuro anunciado, precisamos enfrentar logo as nossas muitas ausências, preenchê-las convenientemente. A ausência de salas populares de exibição, que condena nossos filmes a um circuito de elite, que tem um dos piores desempenhos do mundo na relação entre número de salas e tamanho da população. A ausência de uma sólida relação de produção e difusão entre cinema e televisão, sabendo-se que, no ano passado, só a TV Globo (tão demonizada!) e a TV Cultura (em menor escala) exibiram filmes brasileiros. A ausência desses mesmos filmes na televisão paga, onde eles se encontram murados no gueto do Canal Brasil. A ausência de uma política realista de produtores e distribuidores para o vídeo doméstico, seja ele o DVD em decadência ou os emergentes VOD e Blu Ray. A ausência de compreensão de que a pirataria, tão maléfica, não é uma questão policial e sim social, resultado do impulso de consumidores que não têm acesso ao produto audiovisual que desejam consumir. A ausência de um mecanismo de promoção e exportação de nossos filmes no

mercado internacional, que representa hoje 65% da renda de um filme americano. E, sobretudo, a ausência de uma visão de mundo cinematográfica que contemple fenômenos como o da internet, da televisão móvel e similares, com todas as suas consequências na transformação radical de nossa atividade.

Mas a ausência que mais nos prejudicará será sempre a da tolerância em relação à nossa diversidade. O cinema é hoje o espaço de uma grande arte, no qual se exprimem artistas originais que nos proporcionam conhecimento, encantamento e êxtase. Mas não podemos nunca nos esquecer de sua igual vocação para a arte popular, aquela que o cinema vem construindo desde sua origem. No Brasil, como em muito poucos países do mundo, temos a oportunidade real de fazer conviver essas duas grandes tendências e seus derivados. Não podemos deixar que a intolerância nos impeça de dar essa grande contribuição civilizatória à humanidade do século 21.

Para que esses últimos anos não se transformem em mais um ciclo (embora o mais longo e bem sucedido de todos), para que eles representem o início da consolidação do cinema como atividade permanente em nosso país (com uma história crítica, mas fluente), é preciso nos dispormos a dar um salto

por cima de tudo que não resolvemos no passado, para cair direto no século 21, encarando as notáveis, fascinantes e tão ricas questões do audiovisual desse tempo. E essa não é uma tarefa apenas dos cineastas, mas também dos espectadores, dos cinéfilos, das autoridades, da imprensa, da academia, de toda a sociedade, a verdadeira responsável por ele.

De qualquer maneira, se o pior acontecer, não se preocupem — repito que o cinema brasileiro não morrerá nunca. Ele estará sobrevivendo, como uma necessidade e como for possível, em experiências isoladas e aventuras inesperadas, como já aconteceu tantas vezes no passado, entre um ciclo e outro. Talvez na produção universitária de tantas escolas espalhadas pelo Brasil, reveladoras de novos talentos. Ou na coragem e no empenho dos jovens cineastas de periferias urbanas, que não esperam pela piedade de ninguém. No esforço e na paixão dos que amam o cinema e não sabem viver sem ele. Mas seria muito melhor se, em vez de nas catacumbas da resistência, o cinema brasileiro se fizesse à luz do sol, para deleite e orgulho de toda a nossa população.

Carlos Diegues

Publicado no Segundo Caderno do jornal O Globo em 28 de agosto de 2008.

The background consists of several parallel, diagonal film strips. Each strip is a vibrant green color and features a series of small, white, rounded rectangular sprocket holes spaced evenly along its length. The strips are arranged in a way that they appear to be overlapping and receding into the distance, creating a sense of depth and movement.

sexta parte



“Meu pai sempre me passou muito otimismo. Ele me passa sempre aquele sentimento de que o mundo tem jeito sim, que as pessoas são essencialmente boas, e que quem correr atrás dos seus sonhos vai acabar se dando bem. Cada um do seu jeito. Em casa ou no trabalho eu sempre admirei muito o carinho e o respeito que ele tem pelas pessoas, eu acho que a maior habilidade dele é a de compreender a alma e o coração dos outros.”

Francisco Leão Diegues

“Ter descoberto o mundo através do Cacá é um privilégio imensurável. Hoje, com 32 anos, posso me dar ao luxo de levar comigo um pouco dele. Maravilho-me poder ter aprendido com sua grandeza como ser humano, genialidade como artista, sabedoria como amigo e, principalmente, com seu infinito amor como pai.”

Julia São Paulo

“Ter um pai cineasta, como o meu, é aprender desde muito cedo que o mundo se inscreve em nós, dentre outras maneiras, através de imagens. Que vale, portanto, escolhermos as que queremos guardar e, assim, percebermos as que nos formam. E há dois tipos de imagens: as do mundo — da vida —, que nos invadem através dos acontecimentos com os quais nos deparamos dia a dia; e as que podemos produzir para construir um mundo que, se dermos sorte, nos ajudará a fazer da vida uma experiência mais rica, mais suave e mais intensa, dependendo apenas do que tivermos a oferecer e a receber do Outro. Esse Outro que, em contraponto, nos faz ser quem somos. Desde muito pequena, entendi que o amor do meu pai pelas imagens, pelas ideias e pelo ser humano não era dissociado de seu amor pelo Brasil. Havia ali um sentimento, e mesmo um desejo, de pertencimento que fazia parte de tudo aquilo que ele exercia, fosse em casa com a família e os amigos, fosse escrevendo, filmando ou editando seus filmes. Ouvi algumas vezes — talvez não tenham sido tantas, mas aquilo se inscreveu em mim — que filmamos para sermos amados. Que todo ser humano, no fundo, quer o afeto, o aconchego e o reconhecimento dos seus. Mas acho que os filmes de meu pai querem mais. Querem dizer que é preciso perceber e acolher as diferenças, as ideias e as pessoas, pois elas nos dizem quem somos. Que é preciso se jogar no mundo para dele extrair o que houver de mais belo, de mais amável. Pois estamos aqui de passagem. Não sei se a caminho de outro lugar — fica sempre a dúvida —, mas de passagem. E é preciso caminhar para que se construa um caminho sob seus pés.

Um pai como o meu é uma espécie de pai de muitos filhos. Cineastas de várias gerações que vieram e vêm a ele para que ele diga, com a generosidade que lhe é peculiar: “Façam seus filmes a sua maneira, essa é sua única tarefa. Saibam que cada filme é apenas um filme: com seu tamanho, suas particularidades, suas preciosidades. E lembrem que o cinema, ainda que pareça, não é maior que a vida.”

Isabel Diegues





“Você é filha do Cacá Diegues, não precisa estar aqui”, era uma frase que eu ouvia todo primeiro dia de aula quando o professor indagava pelo meu sobrenome, durante o curso de cinema que fiz na PUC - Rio. Imediatamente tudo que fosse dito ou feito por mim era esperado pela turma e pelo professor com grande expectativa, seja para o bem ou para o mal. Assim que exibí meu primeiro curta na faculdade entrei em pânico. Achei que todos esperavam de mim uma obra prima, ou pelo menos algo que me distinguisse do resto. Um dia cheguei em casa e meu pai percebeu que eu não estava bem e perguntou o que estava acontecendo. Foi a primeira vez que consegui botar em palavras toda a angústia que eu estava sentindo e disse que ia desistir de dirigir filmes, que jamais seria como ele, que não tinha visto nem um décimo dos filmes que ele viu, que meu conhecimento sobre literatura era ínfimo perto do dele e que na minha idade ele já tinha feito dois longas e desenvolvido, junto com seus amigos, o maior movimento de vanguarda do cinema brasileiro. Eu, com muito esforço, consegui fazer um curta de qualidade duvidosa. Ele, muito calmo, riu. E me deu uma aula do que é ser artista, se é que se pode dar aulas sobre um tema tão subjetivo. Me explicou que ser artista não era uma opção, mas a única maneira de sobreviver, independente do resultado final ser bom ou ruim; que a gente é fruto de quem somos e quando somos e jamais faria o que ele fez, porque vivemos em épocas distintas; que se eu fosse boa iam esquecer de quem eu era filha e se eu fosse ruim iam me esquecer e me deixar em paz; que se eu desistisse eu seria muito infeliz. Ele me abraçou e ficou comigo no sofá. Depois do silêncio acrescentou que era para eu me acostumar, que quando essa dor passasse viriam outras, piores, que fariam parte do processo. Não desisti.”

Flora Diegues

“Como começar um texto falando do marido? Difícil. Falar que ele é o homem que eu amo, o homem com quem compartilho mais da metade da minha vida, de sua doçura, sensibilidade, inteligência, generosidade não basta. Cacá é muito mais.

Mas quero dizer que é um privilégio ser sua companheira há mais de 30 anos. Me orgulha termos construído uma família tão hermética e tão bacana. E também nossa capacidade de rir, quando está bom ou quando está ruim, e ir em frente.

Uma cumplicidade infinita. Mesmo quando pensamos diferente.

Amor à primeira vista, que continua eterno.

Uma sorte!”

Renata

PS.: Para não se achar que Cacá é destituído de qualquer defeito, aqui vão eles: ele dirige automóvel muito mal e não consegue se entender com o controle remoto.



Vladimir Carvalho,
cineasta

Cacá

Surpreendente. Num átimo de tempo mais de meio século já se passou desde o dia em que eu e João Ramiro Mello, tímidos provincianos recém-chegados da Paraíba em 1962, carregávamos pelos corredores do antigo Instituto Nacional do Cinema Educativo —INCE— os copiões do nosso primeiro filme, “Romeiros da Guia”. Estávamos em frente ao barulhento elevador de porta pantográfica, quando de repente, esta se abriu e de lá de dentro desembarcaram, também carregados de latas de filmes, um lourinho de cabelo meio encaracolado e outro jovem, mais cheio de corpo e de tipo mais brasileiro — eram simplesmente Leon Hirszman e Cacá Diegues, que então nasciam para o cinema, levando a primeira cópia de “Cinco vezes favela” para submetê-la a alguma indefectível comissão avaliadora. Nós paramos para ver, meio paralisados pela nossa timidez, nos

entreolhamos só para confirmar, sem trocar palavras, que eram eles mesmo, os caras que conhecíamos das fotos e textos do jornal Metropolitano, da UNE. Em comum, naquele lance proverbial, a figura de Humberto Mauro, à sombra de quem buscávamos acolhida e apoio.

Desde ali jamais perdi Cacá de vista, como se isso fosse possível, uma vez que naquele momento apenas disparava o *start*, os primeiros passos do que logo se tornaria auspiciosa carreira. Com ela iríamos nos identificar ao longo dos anos, especialmente pelo que continha de preocupação com a realidade social e cultural brasileira, que na lavra de Diegues sempre se apresentou por um toque pessoal e mágico de seu talento, invariavelmente permeada de insopitável otimismo, mesmo nos momentos mais difíceis de nossa já longa travessia. Isso foi uma luminosa característica de sua atuação e filmografia, esta

das mais pródigas de nossa cinematografia, desde a fase posterior a “Cinco vezes favela”, “Ganga Zumba” e “A grande cidade”, até os sucessos que se seguiram onde despontam entre outros, clássicos para toda vida como “Xica da Silva” e “Bye, Bye, Brasil”, para falar só dos de nossa preferência absoluta, de determinada fase, fora os êxitos inegáveis das últimas décadas.

Entretanto, qualquer coisa que se diga da trajetória do autor de “Chuvas de verão”, mesmo que seja rápida opinião como a que se manifesta aqui, resultará incompleta se não distinguirmos uma faceta extremamente importante de seu múltiplo perfil: trata-se do viés da escrita, do texto impresso, que parece ser a marca indelével de um tempo em que boa parte de nós, militantes do Cinema Novo, era egressa do jornalismo, do ensaio, da ficção e da poesia, numa fase em que ainda pontificavam os suplementos literários e as revistas especializadas nas

letras. Uma simples consulta às biografias de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr. e Arnaldo Jabor vem confirmar esse aspecto ineludível, quase uma herança de uma tradição da cultura nacional. No caso de Cacá, é patente o domínio da língua, que nele respalda um estilo ágil e sedutor, seja num texto para jornal, o que ultimamente tem se dado com bastante frequência, seja nos livros que tem publicado, nos quais a reflexão mais profunda sobre a linguagem do filme e de sua estética, se coloca lado a lado com a crônica mais ligeira da vida profissional e dos bastidores do nosso *metier*.

Ainda recentemente reli com enorme prazer, por saborosos que são, os “diários” da preparação e filmagens de seu “Deus é brasileiro”, em que nos oferece, pode-se dizer, involuntárias lições, tal a espontaneidade do mestre inconfundível que é, com

ensinamentos despreziosamente disfarçados em prosa quase coloquial, mas cativante e aliciadora como poucas. Pode-se simultaneamente se sentir naquelas páginas a força criadora e a incomum percepção de um cineasta em ação, pela consciência crítica no seu ofício de retratar nosso país, sua matéria prima.

Poderíamos também saudar em Cacá Diegues, para além do realizador brilhante, um líder incontestado de sua classe, sempre atento a mudanças, ele próprio um emérito formulador de soluções para o audiovisual brasileiro. Sempre ouvido e tantas vezes seguido, tudo em virtude da lucidez, da prudência e sabedoria, da clareza no falar e se colocar — qualidades de quem sabe indiscutivelmente ver além do tumulto e das crises, nos momentos em que todos temos dificuldade em identificar saídas. Sem nunca ter postulado cargos públicos ou privados, Cacá tem se mantido invicto na sua posição de independente,

longe de qualquer desvio que o afaste do caminho escolhido, tão somente o da *práxis* de sua obra.

Por isso é que ele se ergue hoje perante nossos olhos, nessa retrospectiva, como um criador de corpo inteiro, exposto sem disfarces, com todas as suas virtudes e eventuais defeitos, que todos temos, humanos que somos. Mas absolutamente grandioso em sua autenticidade e fidelidade à beleza estética de seu cinema, em sua inarredável sintonia com a vida do país, com as agruras e alegrias do seu povo, que tanto soube ver, ouvir e expressar, em todos esses anos, num extraordinário e multifacetado mosaico cinematográfico.

Deus o conserve assim.

Cronologia

1940

Em 19 de maio, nasce em Maceió, Alagoas, Carlos José Fontes Diegues, filho da dona de casa Zaira Fontes Diegues e do antropólogo, professor e jornalista Manuel Diegues Jr..

1946

A família de Cacá Diegues muda-se para o Rio de Janeiro e instala-se em Botafogo, bairro onde passa toda sua infância e adolescência e conhece David Neves com quem fará suas primeiras experiências cinematográficas em 16mm. Cacá ingressa no Colégio São Marcelo e depois no Colégio Santo Inácio, ambos dirigidos por jesuítas.

1954

O Presidente Getúlio Vargas comete suicídio. Um tiro certeiro no coração, em seu quarto, no Palácio do Catete, Rio de Janeiro, então capital federal.

Assume o cargo, o vice-presidente Café Filho. Sucedido ainda por Carlos Luz, que ficou apenas quatro dias no cargo e Nereu Ramos que foi presidente por dois meses e 21 dias.

1956

Juscelino Kubitschek assume a Presidência da República.

1959

Diegues ingressa na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro para estudar Direito. É convidado por Paulo Alberto Monteiro de Barros (que adotaria o codinome Arthur da Távola) para colaborar no jornal "O Metropolitano", órgão oficial da UME (União Metropolitana de Estudantes) e acaba por assumir o cargo de redator-chefe. Também é o ano em que realiza o curta-metragem "Fuga".

1960

Na PUC (Pontifícia Universidade Católica) assume a presidência do Diretório Estudantil, funda um cineclub e começa suas atividades de cineasta

amador, na companhia de David Neves, Arnaldo Jabor, Paulo Perdigão e outros. Tanto o grupo da PUC quanto o de “O Metropolitano” tornam-se, a partir do final da década de 50, um dos núcleos de fundação do Cinema Novo, do qual Diegues é um dos líderes, ao lado de Glauber Rocha, Leon Hirszman, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, entre outros. Dirige o curta-metragem “Brasília”.

1961

Jânio Quadros assume a Presidência do Brasil, mas renuncia em sete meses. Seu vice, João Goulart, assume depois de debelada uma crise constitucional. É o ano em que Cacá Diegues se une ao CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) durante a gestão de Aldo Arantes como primeiro presidente da UNE, vindo da PUC. Aldo resolve fazer o Centro Popular de Cultura na UNE no qual Cacá e Leon Hirszman foram os organizadores do Departamento de Cinema do CPC. Neste ano, Cacá realiza outro curta-metragem: “Domingo”.

1962

No CPC, Diegues dirige seu primeiro filme profissional, em 35mm, “Escola de Samba, Alegria de Viver”, episódio do longa-metragem “Cinco Vezes Favela” (os outros episódios são dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges). Para realizar o filme, eles conseguem uma verba de Sara Kubitschek, a mulher do presidente

Juscelino, que tinha uma espécie de associação de assistência. Com o dinheiro, comprou-se filme virgem e pagou-se o laboratório, coisas que não tinha como fazer sem dinheiro. É eleito presidente do Centro Acadêmico Eduardo Lustosa (CAEL) da Faculdade de Direito da PUC, intensificando sua atividade política. No cargo, realiza o primeiro show público de Bossa Nova no ginásio da PUC, juntando Carlinhos Lira e outros artistas do gênero.

1964

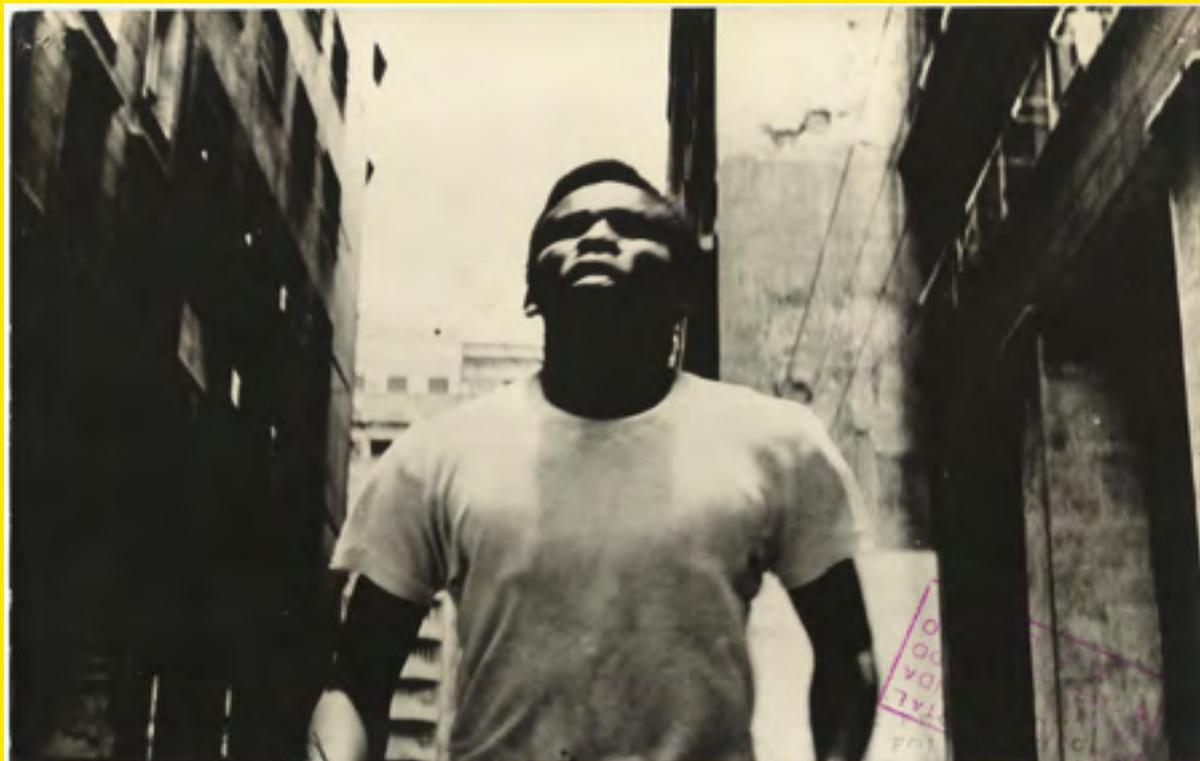
No ano do golpe militar e da deposição de João Goulart, estreia com seu longa-metragem “Ganga Zumba”. Seria também o ano em que concluiria o curso de Direito, finalizado, porém não diplomado, por não ter feito as provas finais, por conta das filmagens de “Ganga Zumba”, que com “A Grande Cidade” (1966) e “Os Herdeiros” (1969) formarão a trilogia daquele período, inspirado em utopias para o cinema, para o Brasil e para a própria humanidade.

1967

Casa-se, no dia 26 de julho, com a cantora Nara Leão no apartamento dos pais dela, na Avenida Atlântica.

1968

Decretado em 13 de dezembro o Ato Institucional nº 5. Cacá Diegues inicia a filmagem de “Os Herdeiros”.



o filme apresenta

uma produção mesa
do teatro c. de g. e. s.

A GRANDE CIDADE

(um filme de carlos diegues)

com
andréa prado
maria rocha
pedro barbosa e
sandra villa

1969

Diegues deixa o Brasil, vivendo primeiro na Itália e depois na França, na companhia da cantora Nara Leão, então sua esposa. Conclui “Os Herdeiros” que foi imediatamente proibido pela censura. Ao mesmo tempo, Cacá estava respondendo a dois inquéritos: um pelo Exército, onde tinha que ir a Brasília, e outro pela Marinha, no Arsenal de Marinha. Cacá passava a semana na Polícia Federal tentando liberar “Os Herdeiros”, enquanto respondia a inquéritos no Exército e na Marinha.

1970

Em 28 de setembro, nasce em Paris, Isabel Leão Diegues.

1971

Cacá Diegues e Nara Leão voltam a morar no Brasil.

1972

Em 17 de janeiro, nasce o segundo filho de Cacá e Nara: Francisco. Nara participa, ao lado de Maria Bethânia e Chico Buarque, do filme “Quando o carnaval chegar”.

1973

Lança “Joanna Francesa” com Jeanne Moreau, que conheceu quando de seu exílio francês.

1976

Dirige “Xica da Silva”, seu maior sucesso comercial brasileiro, um filme que

se aproveita da abertura política para anunciar, em sua exuberância e otimismo, os últimos dias do autoritarismo e a volta da alegria democrática. Recebe os prêmios Molière de Melhor filme e melhor direção e o Candango de melhor diretor e melhor filme no Festival de Brasília por “Xica da Silva”.

1977

Cacá e Nara se separam.

1978

Em 31 de agosto, Cacá Diegues dá uma entrevista ao jornal “O Estado de São Paulo” e cunha a expressão: “patrulhas ideológicas”. “Uma espécie de política ideológica que fica te vigiando nas estradas da criação para ver se você passa da velocidade permitida. São patrulheiros que ficam policiando permanentemente a criação e a criatividade, tentando limitar ou dirigir para essa ou aquela tendência”. No mesmo ano, lança o filme “Chuvas de verão”.

1979

Em 28 de agosto, o Presidente João Figueiredo promulga a Lei da Anistia. É o ano em que “Bye bye Brasil” chega às telas do cinema.

1980

“Bye bye Brasil” ganha os prêmios de melhor filme do ano no Festival de Londres; o prêmio Coral Especial no gênero ficção e melhor diretor no Festival de Havana.

1981

Morre Glauber Rocha. Diegues é convidado para ser membro do júri no Festival de Cannes, honra que, antes dele, só outro brasileiro havia experimentado: o poeta Vinicius de Moraes (depois dessa data, também Jorge Amado, Sonia Braga e Hector Babenco, atuaram como jurados). Casa-se com a produtora de cinema Renata de Almeida Magalhães.

1984

Realiza o épico “Quilombo”, uma produção internacional comandada pela Gaumont francesa, um velho sonho de seu realizador.

1985

Na última eleição presidencial indireta, Tancredo Neves é eleito pelo Colégio Eleitoral, com 480 votos (72,4%) contra 180, dados a Maluf (27,3%), para um mandato de 6 anos. No entanto, morre sem assumir o cargo. Seu vice-presidente, José Sarney, é empossado.

1986

O ministério da Cultura da França concede a Cacá o título de Officier de l’Ordre des Arts et des Lettres. (Oficial da Ordem das Artes e das Letras).

1987

Lança “Um Trem para as Estrelas”.

1989

Lança “Dias Melhores Virão” que recebe o prêmio de Qualidade Artística

no Festival de Biarritz e de melhor roteiro no Festival de Cartagena.

1990

Fernando Collor de Melo assume a Presidência da República como primeiro civil eleito pelo voto direto desde 1961. É extinta a Embrafilme. Cacá Diegues recebe o prêmio Outstanding Achievement in the Art of Film, em Denver (EUA).

1992

Impeachment do presidente Fernando Collor Mello. O vice-presidente Itamar Franco assume o cargo.

1994

Realiza, em parceria com a TV Cultura, “Veja esta Canção”, marco fundador nas relações entre cinema e televisão no Brasil. O filme é premiado em vários festivais: Biarritz (prêmio especial do júri); Cuiabá (melhor filme); Havana (melhor diretor); Assunção (prêmio da crítica); Porto Rico (prêmio da crítica e melhor filme); Providence (melhor filme).

1995

Fernando Henrique Cardoso assume a Presidência da República. Recebe o prêmio de La Celebration du Centenaire du Cinématographe, Institut Lumière, em Lyon (França).

1996

Lança “Tieta do Agreste”, premiado pelo júri no Festival de Providence,

como melhor diretor no Festival de Taos Talking, como melhor filme no Festival Latino-americano de New England e o Prêmio Ouro no Festival de Damascus.

1998

Recebe o título de Comendador da Ordem do Mérito Cultural, do Governo brasileiro.

1999

Realiza “Orfeu”, recebe o prêmio de melhor filme no Festival de Cartagena, além do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de Melhor Filme e melhor lançamento no cinema. Lhe é outorgada a medalha Pedro Ernesto da Câmara Municipal do Rio de Janeiro.

2000

Recebe o prêmio Golden Reel Award concedido pelo HBO Group, pelo conjunto da obra. Além da concessão dos títulos de Cavaleiro da Ordem do Mérito de Palmares, do Governo de Alagoas e de Comendador da Ordem de Rio Branco, do Governo do Brasil.

2001

É criada a Agência Nacional de Cinema, responsável pelo fomento, regularização e fiscalização do mercado cinematográfico e audiovisual.

2002

Lança “Deus é Brasileiro”. Nasce José Pedro Diegues Bial, filho de Isabel Diegues.

2003

Luiz Inácio Lula da Silva assume a Presidência da República. Diegues recebe o Troféu Eduardo Abelin pelo conjunto da obra, no Festival de Gramado.

2004

Nasce Monah André Diegues, filha de Francisco Diegues.

2005

Recebe o troféu Gloria, Lifetime Achievement Award, Chicago (EUA). Nasce Mateo André Diegues, filho de Francisco Diegues. Cacá é nomeado patrono do Curso de Audiovisual da CUFA (Central Única das Favelas), Rio de Janeiro.

2006

Realizou “O Maior Amor do Mundo”, com roteiro original escrito apenas por Diegues, fato incomum em sua carreira. O filme marca o reencontro com alguns dos colaboradores mais próximos do cineasta. Nesse mesmo ano lança o show e o documentário: “Nenhum motivo explica a guerra” em DVD, que conta a história do grupo cultural AfroReggae. O documentário é dirigido em parceria com o Rafael Dragaud.

2007

Luiz Inácio Lula da Silva assume seu segundo mandato na Presidência da República. Cacá recebe o prêmio “Vida y Trabajo” pelo conjunto da obra no Festival de Santa Cruz de La Sierra, Bolívia. É curador da Mostra de Cinema dos Jogos Panamericanos e membro do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro.

2008

Em Roma, recebe o Prêmio Roberto Rossellini pelo Conjunto da Obra, concedido pela Fundação Roberto Rossellini e a Associação Nacional dos Críticos Italianos de Cinema. Torna-se membro da Comissão de Honra da ABI - Associação Brasileira de Imprensa.

2010

Em dezembro, recebe o prêmio pelo Conjunto da Obra no FestAruanda. Assume como Conselheiro da Cinemateca Brasileira até 2013.

2011

Dilma Rousseff é a primeira mulher a tomar posse como Presidente da República. São exibidas no Festival do Rio, as cópias restauradas de “Ganga Zumba” (1963), primeiro longa-metragem de Cacá Diegues, e “Xica da Silva” (1975). No mesmo festival é exibido “Assim como ela”, primeiro curta-metragem de Flora Diegues, filha do cineasta. Em setembro do mesmo ano, o Douro Film Harvest, festival de cinema realizado anualmente na região do Douro, em Portugal, presta uma homenagem a Cacá Diegues.

2012

Cacá Diegues comemora 50 anos de carreira e é homenageado com o Troféu Grande Otelo no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, em cerimônia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Na Caixa Cultural do Rio de Janeiro é realizada a primeira edição da mostra Cacá Diegues – Cineasta do Brasil.



2013

A mostra Cacá Diegues – Cineasta do Brasil acontece no Museu Nacional dos Correios, em Brasília.

2014

Cacá Diegues lança autobiografia “Vida de Cinema – Antes, durante e depois do Cinema Novo”, pela editora Objetiva. Estreia no Canal Brasil o programa Material Bruto, dirigido por Cacá Diegues. O diretor Cacá Diegues ancora uma série de discussões a respeito da atual produção cinematográfica nacional.

2015

Em janeiro inicia-se as filmagens de O Grande Circo Místico.

2017

Cacá Diegues é convidado a integrar a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, que anualmente promove a cerimônia de entrega dos prêmios Oscar. Acontece na Caixa Cultural São Paulo a mostra Cacá Diegues – Cineasta do Brasil. É lançado nos cinemas o filme O Grande Circo Místico.

Filmografia

Curtas dirigidos por Cacá Diegues

Escola de samba, alegria de viver (1962)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues (sobre argumento de Carlos Estevam); **Direção de produção:** Leon Hirszman e Marcos Farias; **Assistente de produção:** Ezequiel do Nascimento e Lídio Francisco da Costa; **Gerência de produção:** Eduardo Coutinho, Fernando Drummond e Ivan Sousa; **Assistente de direção:** Paulo Hutchmacher, Jayme Rodrigues e Fernando Duarte; **Continuidade:** Luiza Carlos Saldanha; **Fotografia:** Ozen Sermet; **Assistência de fotografia:** Luiz Paulo Pretti; **Montagem:** Ruy Guerra; **Elenco:** Oduvaldo Vianna Filho, Maria da Graça, Abdias do Nascimento, Jorge Coutinho e Creston Portilho; **Músicas:** Escola de Samba Unidos do Cabuçu; **Duração:** 20 minutos.

Sinopse: episódio do longa-metragem “Cinco Vezes Favela”, conta a história do sambista Gazaneu. Empossado presidente da escola de samba um mês

antes do desfile, Gazaneu é pressionado pela esposa e por credores que exigem o pagamento de empréstimo feito para a concretização do desfile, cujo samba enredo é uma homenagem ao velho Rio de Janeiro boêmio. A mulher de Gazaneu participa da vida sindical e evita participar da escola, ao contrário do marido, que acha a escola de samba o centro da vida. O episódio foi produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes o CPC da UNE. Cacá Diegues interpreta no filme o papel do cobrador.

A oitava bienal (SP) (1965)

Duração: 20 minutos.

Sinopse: Documentário sobre a oitava edição da Bienal de São Paulo, maior mostra de artes da América Latina. Dirigido e produzido por Carlos Diegues, teve fotografia de Dib Lufti e produção de Arnaldo Carrilho. A narração é do poeta Ferreira Gullar.

Oito universitários (1967)

Duração: 15 minutos.

Sinopse: Registra a atividade política dos estudantes cariocas na década de 60. Carlos Diegues divide produção e montagem com David Neves, também responsável pela fotografia. Contou com supervisão de Gilberto Velho e consultoria de Sergio Santeiro.

Cinema Íris (1974)

Duração: 9 minutos.

Sinopse: Com produção de Aloísio Leite Filho e fotografia de Dib Lutfi e David Neves, o documentário de Carlos Diegues retrata o tradicional Cinema Íris, a mais antiga sala de projeção de filmes do Rio de Janeiro, num período em que está ameaçado de desaparecer devido ao alargamento da rua da Carioca. O curta-metragem teve distribuição da Embrafilme.

Longas-metragens dirigidos por Cacá Diegues

Ganga Zumba (1964)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues, Leopoldo Serran e Rubem Rocha Filho. **Baseado no livro “Ganga Zumba” de João Felício dos Santos; Fotografia:** Fernando Duarte; **Montagem:** Ismar

Porto; **Direção de Arte:** Regis Monteiro; **Música:** Moacir Santos; **Supervisão de Produção:** J.P. de Carvalho; **Produtor Associado:** Luiz Fernando Goulart; **Distribuição:** Jarbas Barbosa/Copacabana Filmes; **Produção:** Carlos Diegues; **Elenco:** Antonio Pitanga, Lea Garcia, Eliezer Gomes, Luiza Maranhão, Jorge Coutinho, Cartola e Tereza Raquel. **Duração:** 100 minutos.

Sinopse: No Nordeste brasileiro, entre os séculos 16 e 17, alguns escravos de um engenho de cana-de-açúcar tramam uma fuga para o Quilombo dos Palmares, uma comunidade de negros fugidos da escravidão, na Serra da Barriga. Entre eles, encontra-se o jovem Ganga Zumba (Antonio Pitanga), futuro líder daquela república revolucionária, a primeira de toda a América.

A grande cidade (1966)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues e Leopoldo Serran; **Fotografia:** Fernando Duarte; **Câmera:** Dib Lutfi; **Montagem:** Gustavo Dahl; **Música:** Heckel Tavares, Ernesto Nazareth, Villa Lobos, Zé Kéti e outros; **Produção Executiva:** Zelito Viana; **Produção:** Mapa Filmes e Carlos Diegues; **Distribuição:** Di Film; **Elenco:** Anecy Rocha, Antonio Pitanga, Leonardo Villar, Joel Barcellos, Hugo Carvana, Maria Lucia Dahl e Jofre Soares; **Duração:** 90 minutos.

Sinopse: *Vinda do Nordeste, Luzia (Anecy Rocha) chega ao Rio de Janeiro a procura de seu noivo, Jasão. Na busca, Luzia conhece Calunga, malandro carioca que a introduz a cidade, e Inácio, também nordestino, que só pensa em voltar a sua terra. Ela descobre que Jasão mora numa favela e que havia se tornado um temido assaltante. Antes que possa salvá-lo de seu destino, ela e Jasão acabam vítimas dos conflitos e da violência de uma cidade grande.*

Os herdeiros (1969)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues; **Fotografia e Câmera:** Dib Lutfi; **Montagem:** Eduardo Escorel; **Direção de Arte:** Luiz Carlos Ripper; **Música:** Villa Lobos e canções populares brasileiras; **Produtor Executivo:** Jarbas Barbosa; **Produção:** Carlos Diegues, Jarbas Barbosa e Luis Carlos Barreto; **Distribuição:** Condor Filmes; **Elenco:** Sergio Cardoso, Odete Lara, Paulo Porto, Mario Lago, Isabel Ribeiro, Hugo Carvana, André Gouveia, Ferreira Gullar, Jean Pierre Leaud, com participação especial de Dalva de Oliveira, Nara Leão e Caetano Veloso; **Duração:** 110 minutos.

Sinopse: *A saga de uma família brasileira, de 1930 a 1964, ano do golpe militar. Jorge Ramos (Sérgio Cardoso) é um jornalista ambicioso que se casa por interesse com a filha de um arruinado fazendeiro de café. Com a volta da democracia, em 1946, ele retorna a cidade e se transforma, aos poucos e a custos de constantes traições, em um político poderoso. Até que seu próprio*

filho vinga suas vítimas, aliando-se aos militares e traíndo o pai.

Quando o carnaval chegar (1972)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues, Hugo Carvana e Chico Buarque; **Fotografia:** Dib Lutfi; **Montagem:** Eduardo Escorel; **Música:** Chico Buarque; **Produção Executiva:** Zelito Viana; **Produção:** Mapa Filmes e Carlos Diegues; **Distribuição:** Livio Bruni; **Elenco:** Chico Buarque, Nara Leão, Maria Bethânia, Hugo Carvana, Ana Maria Magalhães, José Lewgoy, Wilson Grey, Elke Maravilha e Antonio Pitanga; **Duração:** 90 minutos.

Sinopse: *O empresário de um grupo de cantores sem sucesso (Chico Buarque, Nara Leão e Maria Bethânia) consegue um contrato para que eles façam uma apresentação em homenagem a um rei que chegará a cidade para o Carnaval. Discussões internas, romances inesperados e desistências impedem que o espetáculo se realize. Mas os artistas voltam a se juntar, apresentando-se em shows mambembes.*

Joanna Francesa (1973)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues; **Fotografia:** Dib Lutfi; **Montagem:** Eduardo Escorel; **Direção de Arte:** Anísio Medeiros; **Figurinos:** Teresa Nicolau, Pierre Cardin veste Jeanne Moreau; **Música:** Chico Buarque e Roberto Menescal; **Produção Executiva:** Nei Sroulevich; **Produção:**

Zoom Cinematográfica; **Distribuição:** R. F. Farias; **Elenco:** Jeanne Moreau, Carlos Kroeber, Helber Rangel, Ney Sant' Anna, Rodolfo Arena, Lélia Abramo e Pierre Cardin; **Duração:** 110 minutos.

Sinopse: Em 1930, Jeanne (Jeanne Moreau) é a dona de um prostíbulo em São Paulo. Um cliente alagoano, apaixonado por ela, a leva para sua fazenda de cana-de-açúcar, onde Jeanne entra em contato com costumes que acabam por arrebatá-la a um mundo ético e cultural que nunca havia conhecido. Ela acaba assumindo a liderança da família, que está em plena decadência.

Xica da Silva (1976)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues e João Felício dos Santos; **Montagem:** Mair Tavares; **Direção de Arte:** Luiz Carlos Ripper; **Música:** Roberto Menescal e Jorge Bem; **Fotografia:** José Medeiros; **Produtor Executivo:** José Oliosi; **Coprodução:** Embrafilme e Hélio Ferraz; **Produtor:** Jarbas Barbosa; **Distribuição:** Embrafilme; **Elenco:** Zezé Motta, Walmor Chagas, Altair Lima, Elke Maravilha, Stephan Nercessian, Rodolfo Arena e José Wilker; **Duração:** 107 minutos.

Sinopse: Na segunda metade do século 18, a escrava negra Xica da Silva (Zezé Motta) torna-se o centro das atenções no Distrito Diamantino, onde estão as minas mais ricas do país. Joao Fernandes (Walmor Chagas),

representante da Coroa Portuguesa, apaixonou-se por Xica e a transforma na Rainha do Diamante, satisfazendo todos os seus desejos extravagantes. Alertado pelos inimigos do casal, o rei de Portugal manda um emissário a fim de impedir que cresça o poder de Xica na colônia.

Chuvas de verão (1978)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues; **Fotografia:** José Medeiros; **Montagem:** Mair Tavares; **Direção de Arte:** Mauricio Sette; **Música:** Joel do Nascimento e outros; **Direção de Produção:** Luiz Carlos Lacerda; **Produção Executiva:** Luiz Fernando Goulart; **Co-produção:** Embrafilme e Carlos Diegues; **Produção:** Alter Filmes (Helio Ferraz); **Distribuição:** Embrafilme; **Elenco:** Jofre Soares, Miriam Pires, Daniel Filho, Marieta Severo, Paulo Cesar Pereio, Jorge Coutinho, Rodolfo Arena, Roberto Bonfim, Sady Cabral, Lourdes Mayer, Carlos Gregório, Gracinda Freire, Cristina Aché; **Duração:** 93 minutos.

Sinopse: Ao se aposentar, Afonso (Jofre Soares) decide viver com tranquilidade no subúrbio onde mora. Em sua primeira semana de ócio, em um tórrido verão, Afonso se envolve com os problemas de sua filha, de seus amigos e de sua vizinhança, aprendendo com eles a viver novamente. Até sua convivência com Isaura (Miriam Pires), vizinha de tantos anos, se modifica. Os dois iniciam uma relação de amizade, amor e respeito.

Bye Bye Brasil (1979)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues e Leopoldo Serran; **Fotografia:** Lauro Escorel; **Montagem:** Mair Tavares; **Diretor de Arte:** Anísio Medeiros; **Música:** Chico Buarque, Roberto Menescal e Dominguiños; **Diretor de Produção:** Marcos Altberg e Nair Tavares; **Produtores Associados:** Walter Clark, Lucíola Vilella, Bruno Barreto, Carlos Braga; **Produção Executiva:** Lucy Barreto; **Produção:** Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto; **Distribuição:** Embrafilme; **Elenco:** José Wilker, Betty Faria, Zaira Zambelli, Fábio Júnior e Príncipe Nabor; **Duração:** 100 minutos.

Sinopse: Salomé (Betty Faria), Lorde Cigano (José Wilker) e Andorinha são três artistas ambulantes que cruzam o Nordeste do Brasil com a Caravana Rolidei, fazendo espetáculos para camponeses, cortadores de cana, índios etc., sempre fugindo da concorrência da televisão. A eles se juntam o sanfoneiro Ciço (Fabio Junior) e sua mulher Dasdô (Zaira Zambelli), com os quais a Caravana Rolidei atravessa a Amazônia até chegar a Brasília, vivendo diversas aventuras pelas estradas do país.

Quilombo (1984)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues. **Inspirado nos livros de João Felício dos Santos (“Ganga Zumba”) e Décio de Freitas (“Palmares”); Fotografia:** Lauro Escorel; **Câmera:** Walter Carvalho

e Pedro Farkas; **Montagem:** Mair Tavares; **Direção de Arte:** Luiz Carlos Ripper; **Música:** Gilberto Gil; **Diretor de Produção:** Marco Altberg; **Produtor Executivo:** Augusto Arraes; **Co-produção:** Embrafilme e Gaumont (França); **Produção:** CDK; **Distribuição:** Embrafilme; **Elenco:** Antonio Pompeu, Tony Tornado, Antonio Pitanga, Zezé Motta, Vera Fisher, Maurício do Valle, Daniel Filho; **Duração:** 114 minutos.

Sinopse: Em torno de 1650, um grupo de escravos se rebela num engenho de Pernambuco e ruma ao Quilombo dos Palmares, onde uma nação de ex-escravos fugidos resiste ao cerco colonial. Entre eles, está Ganga Zumba (Tony Tornado), príncipe africano e futuro líder de Palmares. Mais tarde, seu herdeiro e afilhado, Zumbi (Antônio Pompeo), contestará as idéias conciliatórias de Ganga Zumba, enfrentando o maior exército jamais visto na história colonial brasileira.

Um trem para as estrelas (1987)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues e Carlos Lombardi; **Fotografia:** Edgar Moura; **Montagem:** Gilberto Santeiro; **Direção de Arte:** Lia Renha; **Figurinos:** Viviane Soares Sampaio; **Música:** Gilberto Gil; **Produção Executiva:** Rodolfo Brandão; **Co-produção:** Embrafilme, Chrysalide Filmes (França) e Metropolis (Suíça); **Produção:** CDK; **Distribuição:** Embrafilme; **Elenco:** Guilherme Fontes, Ana Beatriz Wiltgen,

Taumaturgo Ferreira, Daniel Filho, Betty Faria; **Duração:** 103 minutos.

Sinopse: Eunice, namorada de Vinicius (Guilherme Fontes), jovem e promissor músico que vive no subúrbio do Rio de Janeiro, desaparece depois de uma noite de amor. Em sua busca da namorada, ele vive uma verdadeira odisséia urbana, atravessando a cidade, sua violência, miséria e injustiças, sempre envolvido pela música.

Dias melhores virão (1989)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Antonio Calmon, Vicente Pereira, Vinicius Vianna e Carlos Diegues. **Baseado na história original de Antonio Calmon;** **Fotografia:** Lauro Escorel; **Montagem:** Gilberto Santeiro; **Direção de Arte:** Lia Renha; **Figurinos:** Emília Duncan; **Música:** Rita Lee e Roberto de Carvalho; **Som:** Jorge Saldanha; **Produtores Executivos:** Renata Almeida Magalhaes e Angelo Gastal; **Co-produção:** CDK, Sky Light e Metropolis (Suíça); **Produção:** Paulo Cesar Ferreira (Cininvest); **Distribuição:** Marco Aurélio Marcondes; **Elenco:** Marília Pera, Paulo José, Jose Wilker, Zezé Motta, Jofre Soares, Marilu Bueno, Aurora Miranda, Paulo César Pereiro; **Duração:** 92 minutos.

Sinopse: Maryalva (Marília Pera), dubladora de seriados para a TV, tem o sonho de se tornar uma grande estrela em Hollywood e não mede esforços para realizar seu projeto. As voltas com seu grupo de dublagem e com

um amante casado, Marialva cria toda sorte de confusões e mistura realidade e fantasia. Em seus devaneios, ela conversa com o fantasma de um namorado morto e a estrela da comédia americana que ela dubla.

Veja esta canção (1994)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues com Euclides Marinho (“Pisada de Elefante”), com Rosane Svartman e Fabiana Egrejas (“Drão”), com Miguel Faria e Walter Lima Jr. (“Você é Linda”), com Isabel Diegues (“Samba do Grande Amor”); **Fotografia:** José Guerra (“Drão” e “Você é Linda”), José Tadeu (“Você é Linda”), Alexandre Fonseca (“Pisada de Elefante”) e Leonardo Bartucci (“Samba do Grande Amor”); **Câmera:** Gustavo Hadba; **Diretor Assistente:** Vicente Amorim; **Montagem:** Mair Tavares e Karen Harley; **Direção de Arte:** Paulo Flacksman (“Pisada de Elefante”, “Drão”) e Toni Vanzolini (“Você é Linda” e “Samba do Grande Amor”); **Som:** Jorge Saldanha e Heron Alencar (“Pisada de Elefante”, “Drão”, “Samba do Grande Amor”) e Cristiano Maciel (“Você é Linda”); **Música:** Milton Nascimento (tema de abertura), Jorge Ben, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque; **Produtor Associado:** Miguel Faria Jr.; **Produção Executiva:** Zelito Viana; **Co-produção:** Riofilme; **Produção:** Mapa Filmes e TV Cultura; **Distribuição:** Art Filmes; **Elenco:** Leon Góes, Carla Alexandra, Floriano Peixoto, Jacqueline Laurence (“Pisada de

Elefante”), Debora Bloch, Pedro Cardoso, Catarina Abdala (“Drão”), Casiano Carneiro, Adriana Zanyelo, Chica, Lucio Andrey, Carlos Diegues e o grupo “Nós do Morro” do Vidigal (“Você é Linda”), Fernanda Montenegro, Emilio de Melo, Fernando Torres, Chico Diaz (“Samba do Grande Amor”); **Duração:** 110 minutos.

Sinopse: Filme em quatro episódios inspirados em grandes canções da música popular brasileira, de Jorge Ben Jor, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque. Cada episódio pertence a um gênero diferente e conta uma história de amor de natureza distinta. Seus temas centrais são os shows em uma churrascaria suburbana, os romances na zona sul do Rio de Janeiro, meninos de rua e a obsessão de um anotador de jogo do bicho.

Tieta do Agreste (1995)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues, João Ubaldo Ribeiro e Antonio Calmon; **Inspirado no romance** “Tieta do Agreste”, de Jorge Amado; **Fotografia:** Edgar Moura; **Câmera:** Gustavo Hadba; **Diretor Assistente:** Vicente Amorim; **Montagem:** Mair Tavares e Karen Harley; **Direção de arte:** Lia Renha; **Figurinos:** Luciana Buarque, Ocimar Versolatto veste Sonia Braga; **Música:** Caetano Veloso; **Som:** Rolf Pardulla; **Produtores Executivos:** Telmo Maia e Miguel Faria Jr.; **CoProdutores:** Sonia Braga e Carlos Diegues; **Co-Produção:** UGC (França); **Produtor:** Bruno

Stroppiana e Donald Raynaud; **Produção:** Sky Light; **Distribuição:** Columbia; **Elenco:** Sonia Braga, Marília Pera, Chico Anísio, Zezé Motta, Cláudia Abreu, Leon Góes, Heitor Mello, Patrícia França, Jece Valadão, Debora Adorno, Jorge Amado; **Duração:** 140 minutos.

Sinopse: Aos 17 anos, a adolescente Tieta (Patrícia França) é expulsa pelo pai de Santana do Agreste, na Bahia, por falta de decoro. Vinte e seis anos depois, Tieta (Sônia Braga) volta rica e famosa de São Paulo e é recebida como heroína em sua cidade natal. Seu pai (Chico Anísio) e sua irmã (Marília Pera) tentam explorá-la ao máximo, mas uma repentina paixão pelo sobrinho e a revelação da verdadeira origem de seu dinheiro acabam gerando um novo e definitivo escândalo. O filme baseia-se no famoso livro de Jorge Amado.

Orfeu (1999)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues, colaboração de Hermano Vianna, Hamilton Vaz Pereira, Paulo Lins e João Emanuel Carneiro; **Baseado na peça Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes; Fotografia:** Affonso Beato; **Câmera:** Gustavo Hadba; **Diretor Assistente:** Vicente Amorim; **Montagem:** Sérgio Mekler; **Direção de arte:** Clóvis Bueno; **Figurino:** Emília Duncan; **Carnavalesco:** Joãozinho Trinta; **Música:** Caetano Veloso; **Som:** Mark van der Willigen; **Produtor delegado:** Flávio R. Tambellini; **Produtor associado:** Daniel Filho; **Co-produção:** Globo

Filmes; **Produzido por:** Renata de Almeida Magalhaes e Paula Lavigne; **Produção:** Rio Vermelho Filmes; **Distribuição:** Warner; **Elenco:** Toni Garrido, Patricia França, Murilo Benício, Zezé Motta, Milton Gonçalves, Isabel Fillardis, Maria Ceíça, Stepan Nercessian, Lucio Andrey, Caetano Veloso; **Duração:** 115 minutos.

Sinopse: Inspirado na peça “Orfeu da Conceição”, de Vinicius de Moraes, o filme conta a história de amor entre Orfeu (Toni Garrido) e Eurídice (Patrícia França). Mais famoso compositor dos morros do Rio de Janeiro, líder da favela onde mora e de sua escola de samba, Orfeu trabalha nos preparativos para o desfile de carnaval quando conhece Eurídice, recém-chegada a cidade. Os dois se apaixonam perdidamente, provocando ciúme e violência no morro.

Deus é brasileiro (2002)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** João Ubaldo Ribeiro, Carlos Diegues. Com a colaboração de João Emanuel Carneiro e Renata Almeida Magalhães; **Livremente inspirado em conto de João Ubaldo Ribeiro**; **Produção:** Rio Vermelho Filmes/ Renata de Almeida Magalhães; **Distribuição:** Columbia; **Som direto:** Marcio Câmara; **Câmera:** Gustavo Hadba; **Finalização de Imagem:** Gustavo Hadba e Bianca Costa; **Colorista:** João Theodoro; **Efeitos Especiais:** Marcelo Siqueira; **Edição**

de Som: Tom Paul; **Direção de Produção:** Fernando Zagallo e Edu Ramos; **Pós-Produção:** Bianca Costa; **Produção Musical:** Chico Neves, Hermano Viana e Sergio Mekler; **Arte:** Vera Hamburger; **Montagem:** Sergio Mekler; **Fotografia:** Affonso Beato; **Produção Executiva:** Tereza Gonzalez; **Co-produção:** Columbia Tristar Filmes do Brasil, Luz Mágica Produções, Teleimage e Globo Filmes; **Produtores Associados:** Francisco Diegues e Quanta; **Produzido por:** Renata de Almeida Magalhães; **Elenco:** Antonio Fagundes, Wagner Moura, Paloma Duarte, Bruce Gomlevsky, Stepan Nercessian, Hugo Carvana, Castrinho, Chico de Assis; **Participação especial:** Susana Werner, Toni Garrido, e as bandas Cordel do Fogo Encantado e Grupo Caçua; **Duração:** 110 minutos.

Sinopse: Cansado de tantos erros cometidos pela humanidade, Deus (Antônio Fagundes) resolve tirar umas férias dela e descansar em alguma estrela distante. Antes, Ele precisa encontrar um substituto para ficar em Seu lugar e decide procurá-lo no Brasil. Seu guia na busca será o pescador Taoca (Wagner Moura). Juntos, eles rodarão o país em busca do substituto ideal. O filme é uma livre adaptação do conto “O Santo que não Acreditava em Deus”, de Joao Ubaldo Ribeiro.

O maior amor do mundo (2006)

Direção: Carlos Diegues; **Roteiro:** Carlos Diegues; **Produção:** Renata

Almeida Magalhães; **Produção executiva:** Tereza Gonzalez; **Direção de fotografia:** Lauro Escorel; **Direção de arte:** Tulé Peake; **Figurinos:** Marcelo Pies, Bettine Silveira; **Som direto:** Jorge Saldanha; **Edição de Som:** Miriam Biderman; **Montagem:** Quito Ribeiro; **Canção Original:** Chico Buarque; **Direção Musical:** Guto Graça Mello; **Produção Musical:** Vinicius França; **Produtor associado:** Patrick Saretta; **Co-produção:** RB Cinema I Funcine, Lereby Produções, Quanta; **Produção:** Luz Mágica, Columbia Tri Star Filmes, Globo Filmes; **Elenco:** José Wilker, Taís Araújo, Sérgio Malheiros, Léa Garcia, Sérgio Britto, Marco Ricca, Deborah Evelyn, Clara Carvalho, Max Fercondini, Anna Sophia Folch; **Participação Especial:** Guida Vianna, Stepan Nercessian, Hugo Carvana, Silvio Guindane, Raoni Seixas; **Duração:** 106 minutos.

Sinopse: Antônio, famoso astrofísico brasileiro e professor em uma universidade americana, recebe a notícia de que tem uma doença fatal. Ao retornar ao Brasil para receber uma homenagem oficial, ele descobre a identidade de seus verdadeiros pais e a surpreendente história de amor entre eles.

Nenhum motivo explica a guerra (2006)

Direção: Carlos Diegues e Rafael Dragaud; **Roteiro:** Rafael Dragaud; **Pesquisa:** Antônio Venâncio; **Produção:** Renata Almeida Magalhães e Flora Gil; **Produção Executiva:** Tereza Gonzalez; **Direção de Fotografia:**

Rodrigo Monte; **Imagens Adicionais:** Marcão Oliveira; **Direção de Fotografia Show:** Luís Abramo; **Montagem:** Joana Ventura; **Som Direto:** Renato Calaça; **Edição de Som e Mixagem:** Leleo e Sérgio Ricardo; **Coordenação de Produção:** Fabio Bruno; **1ª Assistente de Direção:** Olívia Rabacov; **2º Assistente de Direção:** Raoni Seixas; **Controller:** Scheila Passamani; **Assistente de Contabilidade:** Fernando Moreira; **Consultoria Jurídica:** André Faoro; **Eletricista:** Marcelo Pecis; **Maquinista:** Bugalu; **Consultoria de pós-produção:** Afinal Filmes; **Autoração e Menus Interativos:** 6D Estúdio; **EQUIPE GEGÊ — Produção Executiva:** Fafá Giordano e Meny Lopes; **Técnico de Som Direto:** João Ribeiro; **Assistente de Produção:** Bárbara Ohana; **EQUIPE AFROREGGAE — Produção:** José Junior; **Assistentes de Produção:** Izabel Roizen, JB, Abacate; **Pesquisa:** Etienne Petrauskas; **Depoimentos (por ordem de entrada):** Dinho, Ando, LG, Altair Martins, Hermano, José Júnior, Seu Nilson, Sambarilove, Luizinho, Luiz Fernando Lopes (Tekko), Márcia Florêncio, JB, Waly Salomão, Regina Casé, Caetano Veloso, Celso Athayde, Abacate, MC Playboy, Marcelo Red Bull, Flora Gil, Gilberto Gil, Marina Maggessi, André Cunha (Dongo), Denise Dora, Evandro João da Silva e Cirléia Menezes de Oliveira; **Duração:** 150 minutos.

Sinopse: Junto com o show (dirigido por Cacá), faz parte do novo DVD do AfroReggae. O Documentário — dirigido em parceria com Rafael Dragaud

— conta a história do grupo cultural AfroReggae, formado na favela carioca de Vigário Geral depois da chacina de 1993.

Rio de fé (2013)

Direção: Carlos Diegues; **Produção Executiva:** Renata Almeida Magalhães; **Coordenação de Direção e Pesquisa:** Ana Murgel; **Direção de Unidade:** Cadu Barcellos, Carlos Eduardo Valinoti, Flora Diegues, Gustavo Melo, Marcos Moura; **Direção de Produção:** Erica Coelho; **Direção de Fotografia:** João Atala; **Montagem:** Mair Tavares e Daniel Garcia; **Som Direto:** Pedro Saldanha; **Trilha Sonora Original:** Lucas Vasconcellos; **Distribuição:** H2O Films; **Produção:** Luz Mágica; **Produto Oficial:** JMJ Rio2013. **Duração:** 85 min.

Sinopse: “Rio de Fé, um encontro com Papa Francisco” é um documentário dirigido por Carlos Diegues sobre a 28ª Jornada Mundial da Juventude, realizada no Rio de Janeiro entre os dias 23 e 28 de julho de 2013 e reuniu cerca de 3.7 milhões de jovens vindos de toda a parte do mundo. Essa foi a primeira viagem do Papa Francisco ao exterior, desde que assumiu o pontificado, em março do mesmo ano. Ao longo do filme mostramos a confluência entre a Cidade Maravilhosa e a mensagem que deseja transmitir a fé cristã. Listando suas semelhanças e se aprofundando em suas especificidades através do olhar de cinco vertentes temáticas: a Igreja, o Peregrino,

a Cidade, a Favela e de Outras Religiões. A JMJ foi um evento inesquecível para todos -- católicos ou não, um encontro que mostra esse grande abraço místico e humano, peregrino e missionário, cristão e universal.

Vinte (2013)

Direção: Carlos Diegues; **Produção:** Renata Almeida Magalhães e Carlos Diegues; **Produção Executiva:** Carlos Eduardo Valinoti; **Coordenação:** Ana Murgel; **Assistente de Direção:** Flora Diegues; **Direção de Fotografia:** João Atala; **Técnico de Som:** Pedro Saldanha; **Edição:** Quito Ribeiro; **Produção:** Luz Mágica; **Duração:** 80 min.

Sinopse: O documentário VINTE – RioFilme, 20 anos de cinema brasileiro é uma celebração a essas duas décadas de cinema brasileiro, revelando o papel da RioFilme na sua história recente. Criada no final de 1992, pouco depois do impeachment de Fernando Collor e pouco antes da Lei do Audiovisual, a RioFilme é filha da nossa consolidação democrática e mãe da retomada, que contribuiu com, e muitas vezes inaugurou, diferentes fases do cinema brasileiro, até o fortalecimento atual da sua economia e da multiplicação da diversidade de seus filmes.

Programas para televisão feitos por Cacá Diegues**Un séjour (1970)**

Duração: 60 minutos.

Sinopse: Uma colagem sobre a França e as impressões dos franceses sobre o país. *Séjour* significa temporada, em francês. Nascido dentro do projeto “A França Vista por Cineastas Estrangeiros”, o episódio foi produzido para o programa *Panorama*, um dos jornalísticos de maior audiência na TV francesa de então (com audiência média de 20 milhões de pessoas), para ser exibido no período de férias escolares. Cacá, em auto-exílio na França, foi um dos seis realizadores convidados — ao lado de Jacques Goudebout (Canadá), Henrick Stangerupt (Dinamarca), Eugen Andrikanis (da então União Soviética), Robert Hughes (EUA) e Krsto Papic (Iugoslávia). “Un Séjour” reúne, de um lado, entrevistas com trabalhadores de diferentes origens e padrões sociais e, de outro, fragmentos de filmes franceses de cineastas com Jean Renoir, Jean-Luc Godard e François Truffaut.

Nossa Amazônia (1985)

Direção: Carlos Diegues; **Fotografia:** Pedro Farkas; **Montagem:** Mair Tavares; **Produção Executiva:** Flávio Tambellini.

Sinopse: Cinco programas de meia-hora feitos para a TV Bandeirantes,

tendo como temas diferentes aspectos da Amazônia brasileiro, dos índios Gavião do Pará aos artistas modernos de Manaus.

Material bruto (2014)

Direção e Apresentação: Carlos Diegues; **Produção:** Renata Almeida Magalhães, Carlos Diegues; **Roteiro:** Rodrigo Fonseca; **Narração:** Rodrigo Fonseca, Carlos Diegues; **Assistência de Direção e Pesquisa:** Ana Murgel, Flora Diegues; **Produção Executiva:** Carlos Eduardo Valinoti; **Direção de Fotografia:** João Atala; **Montagem:** Rita Carvana e Daniel Garcia; **Som Direto:** Pedro Saldanha; **Produção:** Luz Mágica; **Co-Produção:** Canal Brasil; **Duração:** 25 min por episódio, 10 episódios.

Sinopse: “Material Bruto” é uma série de televisão dividida em 10 episódios de 25 minutos, derivada de um longa-metragem documentário dirigido por Carlos Diegues. Com o olhar e apresentação do cineasta, uma das figuras mais importantes da história do cinema brasileiro, temos uma retrospectiva das últimas décadas do cinema brasileiro. A retomada, o cinema autoral, o cinema comercial, as comédias, diretores estreantes e diretores consagrados. O projeto permeia entre os mais experientes como Nelson Pereira dos Santos até jovens cineastas em início de carreira em uma conversa descontraída sobre o que é fazer cinema no Brasil.

Longas-metragens produzidos por Cacá Diegues

Terra em transe (1967)

Companhias produtoras: Mapa Filmes e Difilm; **Distribuição:** Difilm; **Produtor executivo:** Zelito Viana; **Produtores associados:** Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley, Glauber Rocha; **Gerente administrativo:** Tácito Al Quintas; **Diretor:** Glauber Rocha; **Assistentes de direção:** Antônio Calmon, Moisés Kendler; **Argumentista e roteirista:** Glauber Rocha; **Diretor de fotografia:** Luiz Carlos Barreto; **Câmara:** Dib Lutfi; **Assistente de câmara:** José Ventura; **Fotógrafos de cena:** Luiz Carlos Barreto, Lauro Escorel Filho; **Trabalhos fotográficos:** José Medeiros; **Eletricistas:** Sandoval Dória, Vitaliano Muratori; **Engenheiro de som:** Aluizio Viana; **Montador:** Eduardo Escorel; **Assistente de montagem:** Mair Tavares; **Montadora de negativo:** Paula Cracel; **Cenógrafo e Figurinista:** Paulo Gil Soares; **Trajes de Danuza Leão:** Guilherme Guimarães; **Letreiros:** Mair Tavares; **Carta:** Luiz Carlos Ripper; **Música original:** Sérgio Ricardo; **Regente:** Carlos Monteiro de Sousa; **Quarteto:** Edson Machado; **Vozes:** Maria da Graça (Gal Costa) e Sérgio Ricardo; **Música:** Carlos Gomes (O Guarani), Villa-Lobos (Bachianas n.3 e 6), Verdi (abertura de Othello); canto negro Aluê do candomblé da Bahia, samba de favela do Rio; **Locações:** Rio de Janeiro e

Duque de Caxias (RJ); **Laboratório de imagem:** Líder Cine Laboratórios; **Estúdio de som:** Herbert Richers; **Elenco:** Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, Danuza Leão, Joffre Soares, Modesto de Sousa, Mário Lago, Flávio Migliaccio, Telma Reston, José Marinho, Francisco Milani, Paulo César Pereio, Emanuel Cavalcanti, Zózimo Bulbul, Antonio Câmera, Echio Reis, Maurício do Valle, Rafael de Carvalho, Ivan de Souza; **Participações especiais:** Darlene Glória, Elizabeth Gasper, Irma Álvares, Sônia Clara, Guide Vasconcelos; **Figuração de época:** Clóvis Bornay; **Duração:** 115 minutos.

Sinopse: Num país imaginário chamado Eldorado, o jornalista e poeta Paulo Martins hesita entre as diversas forças políticas em luta pelo poder. Dom Porfírio Diaz é líder de direita, político paternalista da capital litorânea de Eldorado, Felipe Vieira é um político populista e Júlio Fuentes, dono do império de comunicações. Em conversa com a militante Sara, Paulo conclui que o povo de Eldorado precisa de um líder político, e apoia Vieira.

5X favela — Agora por nós mesmos (2010)

Produtores: Carlos Diegues e Renata Almeida Magalhães; **Companhia Produtora:** Luz Mágica; **Coprodutores:** Globo Filmes; **Produtores Associados:** Videofilmes, Quanta, TeleImage; **Diretores:** Manaira

Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos e Luciana Bezerra; **Coordenação de Roteiros:** Rafael Dragaud; **Produção Executiva:** Tereza Gonzalez; **Fotografia:** Alexandre Ramos; **Montagem:** Quito Ribeiro; **Direção de Arte:** Pedro Paulo e Rafael Cabeça; **Música Original:** MV Bill e AfroReggae; **Trilha Sonora:** Guto Graça Mello; **Duração:** 103 minutos.

Sinopse: A Luz Mágica Produções, produtora de Carlos Diegues e Renata de Almeida Magalhães, produziu o longa-metragem “5x Favela, Agora por nós mesmos”, escrito, dirigido e realizado por jovens cineastas moradores de favelas do Rio de Janeiro, treinados e capacitados a partir de oficinas profissionalizantes de audiovisual ministradas por grandes nomes do cinema brasileiro, como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Daniel Filho, Walter Salles, Fernando Meirelles, Joao Moreira Salles e muitos outros.

Bróder (2010)

Roteiro: Jefferson De, Newton Cannito; **Produção:** Paulo Boccato, Cacá Diegues, Daniel Filho, Mayra Lucas, Renata Moura; **Fotografia:** Gustavo Hadba; **Direção de arte:** Alessandro Maestro; **Música:** João Marcello Bôscoli, Jeferson De; **Edição:** Quito Ribeiro, Jeferson De; **Elenco:** Caio Blat, Jonathan Haagensen, Sílvio Guindane, Cássia Kiss, Aílton Graça; **Duração:**

92 minutos.

Sinopse: Capão Redondo, bairro de São Paulo. Macu (Caio Blat), Jaiminho (Jonathan Haagensen) e Pibe (Sílvio Guindane) são amigos desde a infância e seguiram caminhos distintos ao crescer. Jaiminho tornou-se jogador de futebol, alcançando a fama. Pibe vive com Cláudia e tem um filho com ela, precisando trabalhar muito para pagar as contas de casa. Já Macu entrou para o mundo do crime e está envolvido com os preparativos de um sequestro. Uma festa surpresa organizada por dona Sonia (Cássia Kiss), mãe de Macu, faz com que os três amigos se reencontrem. Em meio à alegria pelo reencontro, a sombra do mundo do crime ameaça a amizade do trio.

Não se pode viver sem amor (2011)

Diretor e História Original: Jorge Durán; **Roteiro Original:** Dani Patarra e Jorge Durán; **Produzido por:** Gabriel Durán e Jorge Durán; **Produção Executiva:** Mara Junqueira; **Produtoras Associadas:** Maria Ribeiro e Gisela Camara; **Diretor de Fotografia:** Luis Abramo; **Diretora de Arte:** Valeria Costa; **Som Direto:** Herón Alencar; **Edição:** Gabriel Durán; **Edição de Som:** Virgínia Flores; **Mixagem:** Rodrigo Noronha; **Trilha Sonora:** Diego Fontecilla e Christian Schmidt; **Fotos Still:** Elisa Garcia; **Coprodução:** Luz Mágica (Cacá Diegues e Renata de Almeida Magalhães); **Elenco:** Cauã Reymond, Simone Spoladore, Fabiula Nascimento, Ângelo

Antônio, Victor Navega Motta; **Duração:** 112 minutos.

Sinopse: É 23 de Dezembro. Gabriel, de 10 anos, e Roseli, de 30 anos, chegam ao Rio de Janeiro para encontrar o pai do menino, que os abandonou anos atrás. Nessa noite, a travessia deles na cidade desconhecida os leva a encontrar João, jovem advogado desempregado e apaixonado, que procura uma solução desesperada que melhore sua vida; Pedro, pesquisador universitário, que precisa decidir entre uma mulher e sua profissão; Gilda, dançarina de boate, que deseja ir embora da cidade, mas ainda está presa a felicidade que um dia deixou escapar. Todos eles estão vivendo situações limites que a proximidade do Natal torna mais pungente. Mas é desses encontros inesperados que renasce neles alguma esperança e o sentimento de que não se pode viver sem amor.

Favela gay (2014)

Direção: Rodrigo Felha; **Roteiro e pesquisa:** Ana Murgel; **Empresa Produtora:** Luz Mágica; **Produção:** Renata Almeida Magalhães e Carlos Diegues; **Produção Executiva:** Carlos Eduardo Valinoti; **Fotografia:** Arthur Sherman; **Montagem:** Quito Ribeiro; **Som Direto:** Pedro Saldanha; **Trilha Sonora:** Ricardo Imperatore; **Prêmios:** Melhor Documentário – Júri Popular Festival do Rio 2014; Menção Honrosa – Festival For Rainbow; **Duração:** 72 min.

Sinopse: “Favela gay” mostra como é a vida da comunidade LGBT nas favelas do Rio de Janeiro. Não é algo fora do normal, afinal, gays existem em todo lugar, seja no morro ou no asfalto. Mas trata do assunto com a participação de outros signos – o tráfico, as igrejas evangélicas e a vizinhança. O filme também aborda as questões comuns dos homossexuais e transexuais: homofobia, preconceito, aceitação da família, trabalho e o dia a dia com a sociedade. Apesar das adversidades, cada personagem, inserido no cotidiano de sua comunidade, conta como reinventou sua história através da música, da dança, da política e do estudo.

Videoclipes dirigidos por Cacá Diegues

Exército de um homem só — Engenheiros do Hawái

“Fiz esse clipe na época sombria para o cinema brasileiro instalada pelo governo Collor de Mello. Eu não conhecia muito bem a banda, os populares Engenheiros do Hawái, mas gostei muito do contato com eles e procurei manter o clima da música no clipe que fizemos.”

Quero só você — AfroReggae

“Esse clipe faz parte do DVD do show que fiz para o grupo que o escolheu

como música de trabalho. Além de filmar o show, fizemos também um documentário de longa-metragem com o título de “Nenhum motivo explica a guerra”.

Kamasutra — Erasmo Carlos

“Foi um prazer imenso fazer esse clipe para Erasmo Carlos, de seu disco “Sexo e Rock’n’roll”. Quando ele me convidou, aceitei sem nem perguntar do que se tratava. Quando ouvi a canção “Kamasutra” fiquei empolgadíssimo, ela coincidia perfeitamente com o que eu andava e ando pensando sobre cinema e filmes.”

Filmes roteirizados por Cacá Diegues

Pobre príncipe encantado (1969)

Direção: Daniel Filho; **Roteiro:** Cacá Diegues; **Elenco:** Wanderley Cardoso; Rodolfo Arena, Maria Lúcia Dahl; Flávio Migliaccio, Chacrinha, Vanusa.

Duração: 93 minutos.

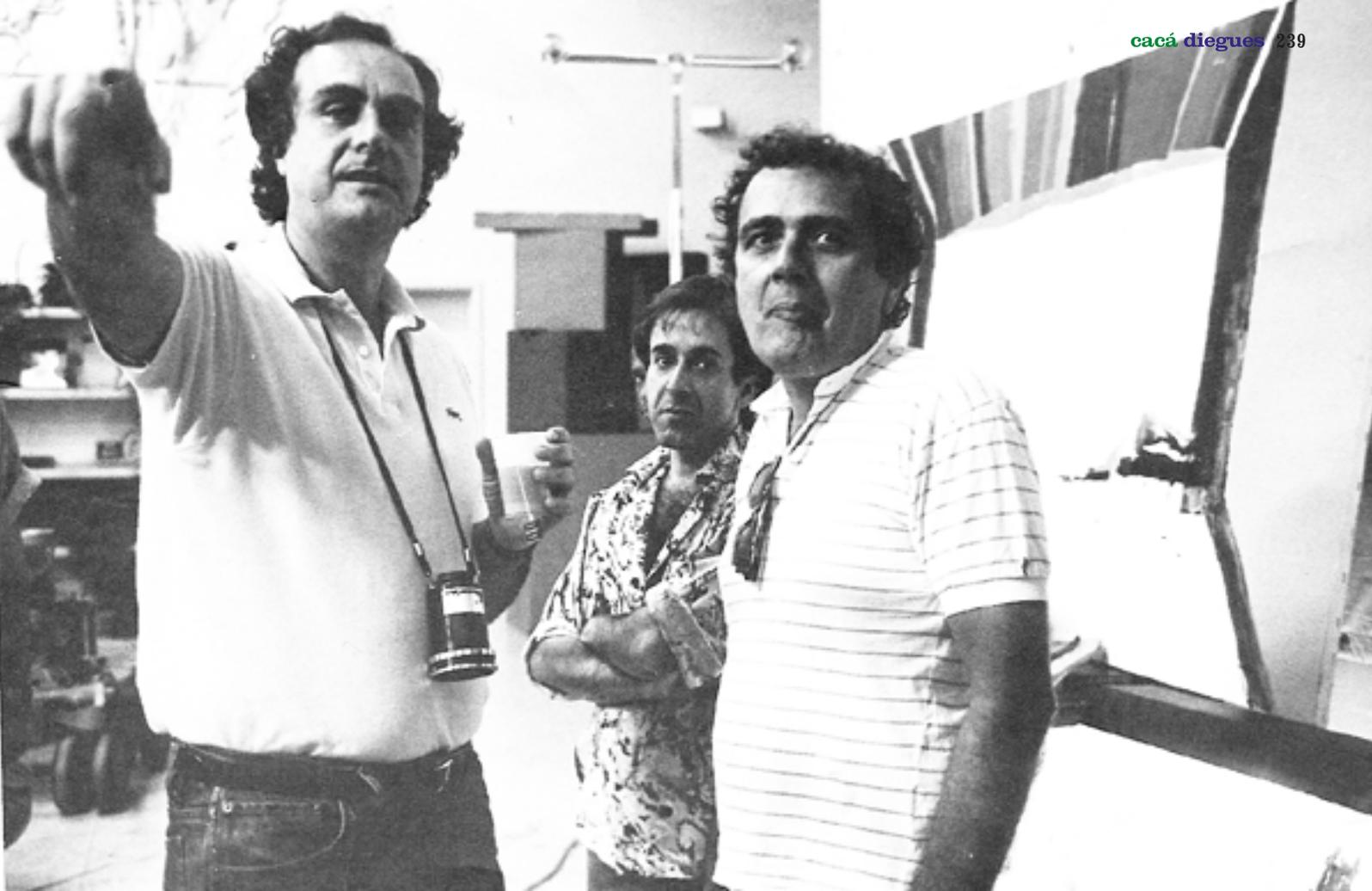
Sinopse: Wanderley é um jovem e sonhador pára-quadista da aeronáutica que vai para Teresópolis passar as férias na casa do seu pai, um caseiro de uma mansão. Um dia passeando pelo bosque, conhece uma linda garota

chamada Débora, mas não revela sua identidade, diz apenas ser o Príncipe Encantado em busca da Bela Adormecida.

Adorável trapalhão (1967)

Direção: J.B. Tanko; **Roteiro:** Jarbas Barbosa, Carlos Diegues, José Oliosi, J.B. Tanko; **Estúdio:** Condor Filmes, Jarbas Barbosa Produções Cinematográficas; **Produção:** Jarbas Barbosa, Aurélio Teixeira; **Fotografia:** Antônio Gonçalves; **Trilha:** Ed Lincoln; **Elenco:** Renato Aragão, Amilton Fernandes, Neide Aparecida, Paulo Aragão, Suely Nunes, Maiza Mattos, Suzy Arruda, Gilberto Martinho, Lafayette Galvão, Déa Peçanha, Norma Suely, Pepa Ruiz, Nalva Aguiar, Brasinhas, Yolanda Cardoso, Renato Correia, Roberto Correia, Ronaldo Correia, Waldir da Anunciação, Bobby di Carlo, Ed Lincoln, Rosemary; **Duração:** 90 minutos.

Sinopse: Epitácio (Renato Aragão) é o empregado de um empresário musical, que perdeu a mulher e vive com os três filhos. Preocupado com a felicidade dele, Epitácio vai tentar arranjar uma esposa para o chefe. E a pretendente é a professora dos filhos do patrão, que sonha em se tornar cantora. Participações especiais da cantora Rosemary e dos irmãos Renato, Roberto e Ronaldo Correia, que junto do amigo Valdir Anunciação formavam o grupo musical Golden Boys.



Bibliografia

1983 — **Chuvas de Verão**. Editora Civilização Brasileira.

1983 — **Os filmes que não filmei** (entrevistas feitas por *Silvia Oroz*). Editora Rocco.

1984 — **Quilombo** (em parceria com *Nelson Nadotti*). Edições Achiamé.

1986 — **Idéias e Imagens do Cinema Brasileiro**. Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

1989 — **Palmares** (em parceria com *Everardo Rocha*). Rio Fundo Editora.

1990 — **Dias Melhores Virão**. Editora Record.

2003 — **O Diário de Deus é Brasileiro**. Editora Objetiva.

2004 — **O que é ser diretor de cinema — Memórias profissionais de Cacá Diegues** (em parceria com *Maria Sílvia Camargo*). Editora Record

2007 — **Álbum de retratos — Cacá Diegues** — por *Nelson Sargento*. Folha Seca Livraria e Edições.

2007 — **Cinco Mais Cinco — Ensaio sobre os melhores filmes brasileiros em bilheteria e crítica dos últimos quinze anos**. Legere Editora.

2014 — **Vida de Cinema — Antes, durante e depois do Cinema Novo**. Editora Objetiva.



*Bruno Barreto, Cacá Diegues,
Arnaldo Jabor e Glauber Rocha.*

Sobre os curadores

Breno Lira Gomes

Journalista e produtor cultural, com passagens pelo curso de cinema da Universidade Estácio de Sá, pela Pipa Produções, pelo Ponto Cine e pela Mostra Geração do Festival do Rio. É curador dos festivais Curta Cabo Frio e Maranhão na Tela desde 2007. Assinou a curadoria e coordenação geral das mostras El Deseo - O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar; Cacá Diegues - Cineasta do Brasil; Simplesmente Nelson; A luz (imagem) de Walter Carvalho; O maior ator do Brasil - 100 anos de Grande Othelo; e Pérola Negra: Ruth de Souza. Foi curador e produtor executivo do projeto É Massa! 1ª Mostra do Cinema de Pernambuco. É produtor executivo da mostra Os Melhores Filmes do Ano da Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro (ACCRJ) desde 2010. Foi produtor executivo das mostras Irmãos Coen - Duas mentes brilhantes; Filmes à mesa; Dario Argento e seu mundo de horror; James Dean - Eternamente jovem; Claudio Papienza, o encontro que nos move; Neville d'Almeida - Cronista da beleza e do caos; Cine Doc Fr - Mostra de Cinema Documentário Francês Contemporâneo; Carlos Reichenbach - O cinema de autor brasileiro; George A. Romero - A crônica social dos mortos-vivos; O Cinema de Murilo Salles - O Brasil em cada plano; Cine Uruguai; Luís Buñuel - Vida e obra e do curso Questão de Crítica. Coordenou a produção do Curso de Crítica Cinematográfica com Mario Abbade e das mostras John Waters - O papa do trash; Jornada nas Estrelas: Brasil - A fronteira final; David Lynch - O lado sombrio da alma e a 1ª Mostra Cine Literário. Fez a direção de produção do 18º Festival Brasileiro de Cinema Universitário. É pesquisador do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, realizado anualmente pela Academia Brasileira de Cinema.

Silvia Oroz

Professora e pesquisadora especialista em melodrama. Seu livro “Melodrama, o cinema de lágrimas da América Latina”, foi adaptado por Nelson Pereira dos Santos para o projeto 100 Anos do Cinema. Foi curadora de pesquisa da cinemateca do MAM/RJ e curadora da coleção de vídeos Tesouros do Cinema Mudo Latino-Americano, coletânea única em seu gênero. É professora dos Cursos de Cinema da Universidade Estácio de Sá e da FACHA, além do IATV, onde ministra aulas de dramaturgia melodramática televisiva. Assinou a curadoria das mostras Guerras & Revoluções, El Deseo - O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar, Cacá Diegues - Cineasta do Brasil e Simplesmente Nelson, realizadas em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Curitiba e Recife.

Sobre os produtores

Cineteatro Produções

A CINETEATRO é uma produtora de cinema e teatro das mais proficuas do Rio de Janeiro. A empresa tem sete anos de atividades. Cercada de profissionais com larga experiência em teatro, TV e cinema, a CINETEATRO tem como diferencial um amplo leque de conhecimento artístico no cenário cultural e promove desenvolvimento, captação, produção, divulgação, distribuição, administração e agenciamento de seu catálogo de projetos artísticos. Já concorreu aos principais prêmios de Teatro do Rio de Janeiro (Shell, Cesgranrio, Botequim e FITA). Recebeu o Shell, na categoria melhor atriz, com a peça Chica da Silva - O Musical. Realizou mais 20 de espetáculos que se destacaram: Domésticas, O Pastor, Volúpia da Cegueira, Lady Christiny e o projeto transmidiático Nordestinos (peça, livro e filme). Todos com grande repercussão de público e crítica especializada. Realizou a I MOSTRA DE TEATRO INFANTIL PARA TODA FAMÍLIA com sua curadoria. Em cinema produziu diversas curtas, entre eles, o premiado Lady Christiny. O primeiro longa metragem da produtora Saudades Eternas foi selecionado para o 7º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA em Lunada.

BLG Entretenimento

A BLG Entretenimento é uma produtora voltada para a realização e promoção de mostras e festivais de cinema, além de espetáculos teatrais. Fundada em 2012, pelo jornalista Breno Lira Gomes, produziu e/ou coproduziu os seguintes projetos de mostras: El Deseo – O apaixonante cinema de Pedro Almodóvar, Cacá Diegues – Cineasta do Brasil; Simplesmente Nelson; A luz (imagem) de Walter Carvalho; Irmãos Coen – Duas mentes brilhantes; Claudio Pazienza, o encontro que nos move; John Waters – O papa do trash; Cine Doc Fr – Mostra de Cinema Documentário Francês Contemporâneo; David Lynch – O lado sombrio da alma; O maior ator do Brasil – 100 anos de Grande Othelo; Pérola Negra: Ruth de Souza. É responsável pela produção do Curso de Crítica Cinematográfica, ministrado pelo crítico Mario Abbade. Fez a produção local no Rio de Janeiro das mostras Retrospectiva Carlos Hugo Christensen e Jean-Luc Cinema Godard. Fez a produção de cópias das mostras África, Cinema e Cine Design, edição Rio de Janeiro e Florianópolis. No teatro atuou na produção dos espetáculos Chopin & Sand – Romance sem palavras; O Gato de Botas – O Musical; Vertigem Digital e Agnaldo Rayol – A alma do Brasil.

Agradecimentos

Agradecimentos especiais

Carlos Diegues, Flora Diegues, Francisco Leão Diegues, Isabel Leão Diegues, Julia São Paulo e Renata Magalhães.

Agradecimentos

Adailton Medeiros, Afonso Chagas, Afra Gomes, Aïcha Barat, Alessandro So-
ler, Alexandra Velásquez, Alexandre Farias, Alexandre Pessoa, Amélio Abran-
tes, Ana Beatriz Vasconcelos, Ana Clara Ribeiro, Ana Jerkic, Ana Moura, Ana
Murgel, Ana Paula Sant'Anna, Anderson Thalles, Andrea e Arthur Amorim,
Andrea Veiga, André Cechinel, André Sala, Andrei Baltz, Angelo Daniel Al-
ves, Antônio Fagundes, Antonio Pitanga, Arnaldo Jabor, Arquivo Nacional,
Bateria do Salgueiro, Beatriz Duhou, Bernardo Stroppiana, Betty Faria, Bri-
gitte Veyne, Bruna Amorim, Bruno Dalul, Bruno Ferrari, Bruno Stroppiana,
Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Cadu Pereira, Cadu Rodrigues, Camila Roque,
Carlos Eduardo Valinoti, Carlos Wanderley, Carol Carvalho, Carolina Poell,
Caroline Patte, Catia Mattos, Cavi Borges, Cecília Cabral, Celio Faria Jr., Cel-
va Mata, Charles Torres, Christiane Dias, Cristiana Ferraz, Cristiane Iglesias
Arenas, Dácia Ibiapina da Silva, Dagoberto Cadilhe, Daniela Dias, Daniella

Cavalcanti, Daniel Filho, Daniella Guimarães Rangel, Daniel Porto, Davi
Brandão, Denise Miller, Dezo Mota, Ediélio Mendonça, Edson Rosa, Eduardo
Barata, Elke Maravilha, Erica Iootty, Erik Le Roy, Fabio Bruno, Fábio Jardim,
Fabio Lima, Fátima Costa, Felipe Trotta, Fernanda Schmidt, Fernando Duar-
te, Flávia Attuch, Flávia Guerra, Gabriel Bortolini, Gilberto Gil, Giselia Mar-
tins, Glória Calvente, Grazy Siqueira, Guilherme Scarpa, Guilherme Tristão,
Gustavo Melo de Sousa, Hotel Meliá Paulista, Hugo Carvana, Hugo Casarini,
Ilda Santiago, Jacqueline Laurence, Jal Guerreiro, Janaína Andrade, Jander-
son Pires, Jarride Camely, Jeferson De, João Daniel Tikhomiroff, João Mon-
teiro, João Moreira Salles, João Ubaldo Ribeiro, João Vinícius Saraiva, Jorge
Durán, José Ferreira Gomes, José Junior, José Wilker, Joyce Santos, Juca Diaz,
Julio Katona, Karina Vasconcelos, Lauro Escorel, Lázaro Ramos, LC Barre-
to, Leandro Pardi, Leonardo Barros, Liliam Hargreaves, Linda Araújo, Link
Digital, Lorelei Simil Schneider, Luciana Bezerra, Luciana Operti, Luciano

Vidigal, Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto, Luiz Eduardo Sousa, Luiz Moura, Luz Mágica, Manaíra Carneiro, Manlio Vetorazzo, Marcelo Gatti, Marcelo Mendes, Marcelo Nogueira, Marcelo Pópulo, Marcelo Veras, Marcia Marnet, Marcio Lima, Maria Beatriz Borghesi, Maria Gil, Maria José Ribeiro Lira, Maria Silvia Camargo, Mariana Altenbernd, Mariana Rodriguez, Maurício Borges, Marília Pêra, Margarida Maria Lira Gomes, Mario Abade, Mauro Saraiva, Meila Renata, Michelle Pistolesi, Miriam Freeland, Mirza Pitta, Mônica Loureiro, Natália Bittencourt, Nathália Rezende, Nelson Macedo, Nelson Motta, Nelson Pereira dos Santos, Paloma Duarte, Patricia Chamon, Patrícia França, Paula Barreto, Paula Gastaud, Paula Soares, Paulo Aragão, Paulo Areas, Paulo Mendonça, Paulo Passini, Pedro Rossi, PicNic, Rafael Barcellos, Raimundo Nonato, Raquel Couto, Regina Celi, Renata Garcia, Renato Aragão, Renato Damiano, Renato Fernandes, Restaurante Frango com Tudo, Restaurante Méz, Restaurante Natural,

Revista Piauí, Rita Ribeiro, Roberto Bontempo, Roberto Farias, Roberto Pereira da Costa, Rodrigo Felha, Rodrigo Fonseca, Rosane Svartman, Rose Dalney, Ruth Zagury, Salvatore Urzi, Sandro Chaim, Selene Sidney, Sergio França, Sergio Leemann, Sergio Machado, Sergio Mota, Shirley Lobo, Stepan Nercessian, Suellen Felix, Talita Almeida, Talita Shahateet, Tania Cohen, Tássia Milly, Tati Penteadó, Thereza Athayde, Thiago Sales, Tom Pires, Toni Garrido, Universo do Brigadeiro, Valéria Lisbôa, Valéria Ramos, Valéria (secretária de João Ubaldo Ribeiro), Vicente Amorim, Villa-lobos Produções, Vitor Zenez, Vladimir Carvalho, Wagner Moura, Wallace Rocha, Wanderson Guedes, Wavá Novais, Willian Farias, Zaira Zambelli, Zeca Guimarães, Zelito Viana e Zézé Motta,.

Créditos

Curadoria

Breno Lira Gomes & Silvia Oroz

Coordenação Geral

Breno Lira Gomes

Produção Executiva

Alexandre Lino

Produção

Daniela Barbosa

Produção Local

Karina Francis Urban

Monitoria

Mauricio Maia

Organização Catálogo

Angélica Coutinho & Breno Lira Gomes

Coordenação Editorial e Produção do Catálogo

Baltazar Produção & Conteúdo

Revisão de Textos

Antero Leivas

Tradução de Textos

Angélica Coutinho

Projeto Gráfico

Guilherme Lopes Moura

Edição de Redes Sociais

Seven Star

Vinheta

Fernanda Teixeira

Assessoria de Imprensa

Sinny Assessoria

Impressão Catálogo

Gráfica Qualytá

Transporte

Fênix Cargo

CAIXA Belas Artes – Sala Aleijadinho
Rua da Consolação, 2.423, Consolação,
São Paulo, SP | (11) 2894-5781



Acesse www.caixacultural.gov.br
Curta [facebook.com/CaixaCulturalSãoPaulo](https://www.facebook.com/CaixaCulturalSãoPaulo)
Baixe o aplicativo CAIXA Cultural
Facebook: Mostra Cacá Diegues
www.cineteatroproducoes.com.br

*Prefira transporte público. Preserve o meio-ambiente. Recicle.
A CAIXA está com o Brasil no combate ao mosquito. #MOSQUITONÃO*

Foto capa e páginas 63, 73, 173 e 174: Zeca Guimarães

Foto página 211: Janderson Pires

As fotos contidas no catálogo foram cedidas por LC Barreto, Luz Mágica e Renata Magalhães.

A cópia em película 35mm do filme “Bye Bye Brasil” foi cedida pelo Arquivo Nacional.

Os depoimentos foram organizados por Alexandre Lino, Angélica Coutinho, Breno Lira Gomes e Wanderson Guedes. A cronologia de Cacá Diegues foi pesquisada, organizada e escrita por Angélica Coutinho e Breno Lira Gomes.

A entrevista de Cacá Diegues concedida a Silvia Oroz foi publicada originalmente em 1983 pela editora Rocco no livro “Os filmes que não filmei”.

Os textos escritos por Cacá Diegues que estão na 4ª Parte foram publicados originalmente no livro “O que é ser diretor de cinema – Memórias profissionais de Cacá Diegues”, de Maria Silvia Camargo e lançado em 2004 pela editora Record.

Com exceção do texto de Apresentação escrito por Arnaldo Jabor, os demais artigos e depoimentos contidos nesse catálogo foram publicados originalmente na 1ª e na 2ª edição, nos anos de 2012 e 2013, respectivamente. Por conta disso, alguns tiveram o conteúdo atualizado por seus autores ou pela editora.

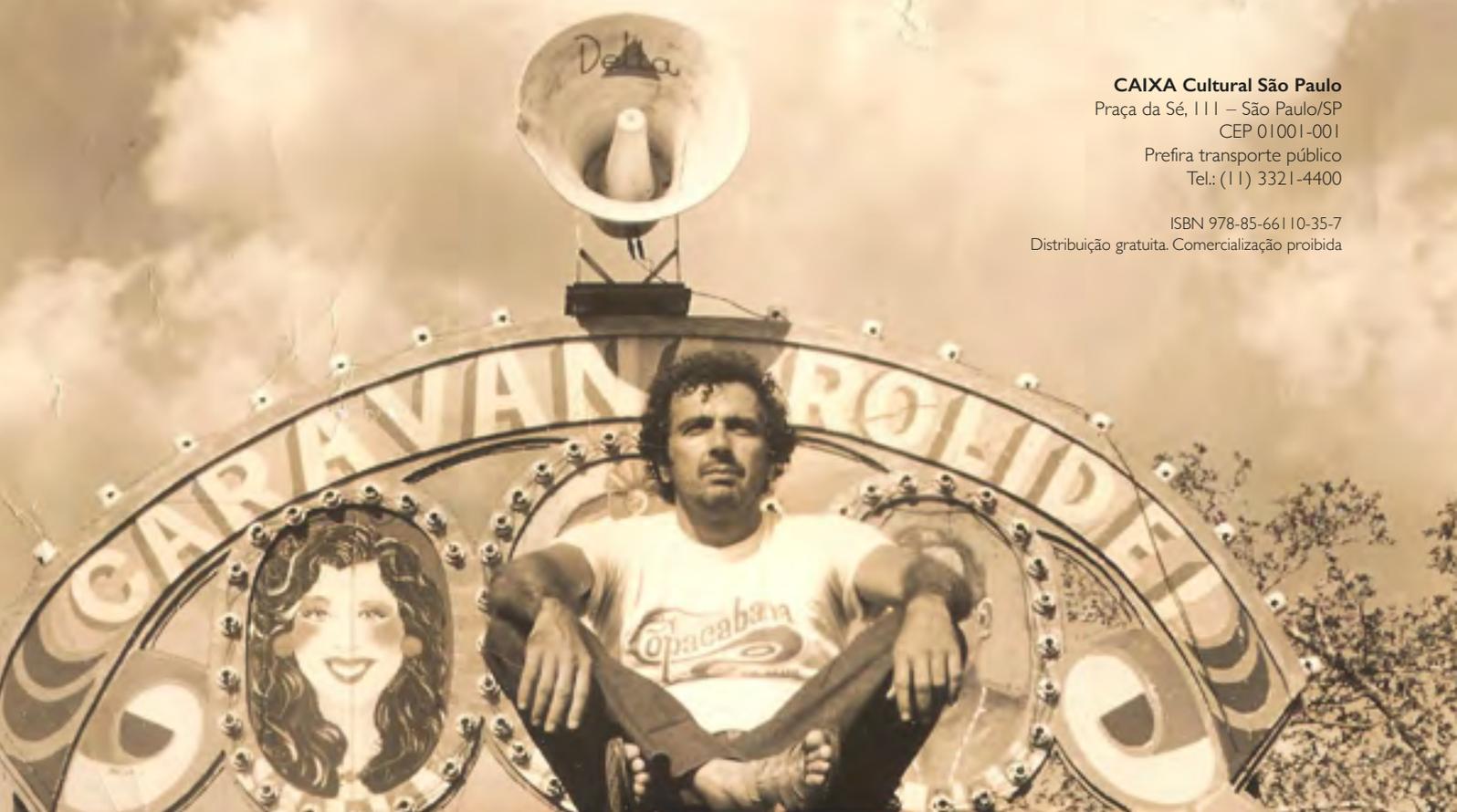


Joanna Francesca

JEANNE MOREAU

RAISING
BULL

FANNY HILL



CAIXA Cultural São Paulo
Praça da Sé, 111 – São Paulo/SP
CEP 01001-001

Prefira transporte público
Tel.: (11) 3321-4400

ISBN 978-85-66110-35-7
Distribuição gratuita. Comercialização proibida

produção

coprodução

patrocínio

CINETEATRO
cineteatroproducoes.com.br

blg

CAIXA

BRASIL
GOVERNO FEDERAL