

A Linguagem do Cinema – Série II

Entrevista com Carlos Diegues

Eu tinha um caderno de ficha técnica em críticas que eu fazia, dos filmes que eu via, mas nunca me bateu na cabeça que eu podia ser cineasta. Descobri que podia ser um cineasta quando comecei a encontrar pessoas como o David, o Glauber, o Leon. Quando eu comecei a encontrar essas pessoas no cineclube, nas cinematecas, nesses lugares, eu percebi que eles tinham os mesmos sonhos que eu. E esses mesmos sonhos, eram um poder, um potencial de fazer muito maior.

Eu tinha feito Fuga, que era um curta-metragem, mas era eu e David só, muito rápido. Depois eu fiz um documentário durante a construção de Brasília, que o meu pai foi convidado pra ir lá ver e aí eu fui com ele e filmei com a Bolex do David (Neves), de 16 mm de corda. E Domingo foi o terceiro filme que a gente fez.

(Trecho filme - Veja esta canção)

-Essa noite eu tive um sonho.

- Sei

- Eram umas crianças que estavam correndo atrás de mim, mas não era assalto não, era perseguição mesmo.

(David Neves) O Cinema Novo foi esse fenômeno estranho e ao mesmo tempo simples. Ele é mais ou menos o resultado de um encontro de pessoas que se tornaram amigas íntimas e que pensavam na mesma coisa, que era o cinema, e que iam muito ao cinema, mas ver filme estrangeiro e discutir em bares, em geral, tem sempre um bar no meio do Cinema Novo. E eles discutiam muito, até que num dado momento, mais ou menos em 57, 58, 59, antes de 60, se decidiu, como se fosse uma pessoa que compra um trem elétrico pra brincar, uma pessoa que vai à uma loja esportiva pra comprar uma raquete de tênis e bola, e entra pra um clube, e vai nadar...Se decidiu, mais ou menos, por brincadeira, de fazer filme, que a gente não precisava ficar só vendo os filmes dos gringos, estrangeiros, e ser influenciado por uma maluquice que não tinha nada a ver com a nossa realidade.

(José Carlos Avellar) Estamos ali convivendo com essa questão, a cidade-favela, favelacidade, e que o cinema não dava muita conta disso. Através de uma paixão pelo cinema, acabamos descobrindo uma série de questões sociais que não estavam, né?

(Carlos Diegues) Na época, a gente não tem muito a consciência disso, né? Eu nunca tive muita consciência disso. Hoje eu vejo com clareza, que é claro que isso atravessa todo o meu cinema, esse cruzamento social de classes, essa ideia de um estrangeiro num lugar que não é o dele.

(José Carlos Avellar) E logo em seguida, o projeto de fazer o Cinco Vezes Favela, tem um pouco como continuação disso que se esboçou no domingo.

(Carlos Diegues) Sem dúvida nenhuma. Você sabe que até no Cinco Vezes Favela eu cheguei até pensar em adaptar o Domingo para o Cinco Vezes Favela. Não podia porque ele era muito longo, mas tinha quase meia hora sei lá, e os filmes do Cinco Vezes Favela tinham que ser mais curtos, então não deu. Por sugestão de Affonso Beato que também estava no Domingo. Ele estava lá no Domingo também. Por sugestão de Affonso Beato eu quase fiz uma adaptação do Domingo para o primeiro episódio do Cinco Vezes Favela.

(Trecho filme: Escola de Samba Alegria de Viver - Cinco Vezes Favela)

(Carlos Diegues) E também atrás disso também, um projeto de Brasil que todos nós tínhamos. Eu tinha, você tinha, Glauber tinha, David tinha, todos nós tínhamos. Nossa geração foi uma geração que viveu de um projeto de um Brasil. A gente achou pessoas, imaginou, quis que o Brasil fosse fundador de uma civilização que ia mudar a humanidade. A gente não falava em revolução socialista, a gente falava em mudança civilizatória mesmo. A ideia que a gente do Brasil, era como fonte de uma nova civilização que ia fazer com que a humanidade fosse mais fraterna, mais justa, mais igual. E isso tudo está muito antes, essa utopia maluca, está muito antes da questão dos livros que a gente leu, da sociologia que a gente aprendeu, dos textos que a gente conheceu, enfim, esse sentimento de que o Brasil podia ser diferente, que podia ser fundador de uma nova humanidade.

(José Carlos Avellar) Que talvez um pouco dessa nova humanidade já existisse numa expressão cultural popular pobre dentro da sociedade, porque a ideia de que quando você vai fazer o Cinco Vezes Favela, seu episódio é sobre uma escola de samba que muito tempo depois você retoma em outro filme como se fosse um impulso, um ponto de partida. Quando você faz o Ganga Zumba você leva para o filme uma série de representantes da cultura popular negra do Rio. O Cartola tá lá.

(Trecho filme: Ganga Zumba)

- O protetor dos gangas de Palmares.
- Ela me deu de prova. Então é Ganga Zumba, Príncipe de Palmares.
- Eu disse que era. Peste, negro sujo. Tu não tem mãe, seu peste?

(Carlos Diegues) Eu tinha uma babá, muito antiga, Bazinha, velhinha, lá em Maceió, que ela ninava a gente, e ela dizia sempre o seguinte, que o Zumbi ainda estava vivo, morava na Serra da Barriga e era capaz de voar. Isso mexeu minha cabeça, durante a infância toda, com essa história do Zumbi, que ela contava as histórias do Zumbi voando, escondido na Serra da Barriga até hoje, e era imortal. Isso, por exemplo, é mais importante do que qualquer livro que eu tenha lido sobre o assunto. Isso ficou na minha cabeça. É claro, que quando eu li o livro do Joel Rufino dos Santos eu me

entusiasmei pelo livro, mas é possível que atrás da história do livro tenha essa história da Bazinha que estava me levando a fazer o livro.

(Trecho filme)

- Eu quero ir pra Palmares.
- Eu quero ir pra Palmares beijar o pé de (?).
- Eu sou negro.

- Eu sou negro.

- Eu quero ir pra Palmares.
- Eu quero ir pra Palmares.

(José Carlos Avellar) Esse é um elemento que vai construindo uma trajetória cinematográfica sua, ou eu exagero dizendo isso?

(Carlos Diegues) Não, não, isso permeia toda a minha obra, não tenho a menor dúvida, um dos pilotes é esse, sem dúvida nenhuma. Aí tem várias explicações também. Tem o gosto pela cultura popular que eu aprendi com o meu pai que era um antropólogo e vivia atrás disso, era um colecionador, um folclorista que colecionava muitos objetos populares e histórias populares também. Aos dez anos de idade eu já estava lendo Jorge Amado. Eu já estava nesse mundo da Literatura Brasileira, e do Modernismo Brasileiro.

(Trecho

filme: Tieta)

- Tô fugindo não. Um dia eu volto, mas agora eu tenho que ir. Sua benção.

- Sabe de uma coisa Carmô? Acho que tá na hora de arrumar minha mala e voltar pra São Paulo.

(Carlos Diegues) O Cinema Novo foi a fundação do Cinema Moderno no Brasil, mas foi a chegada do modernismo no cinema, até ali não tinha tido nenhuma influência no Cinema Brasileiro. Então, eu estava entrando dentro de uma ideia de, digamos assim, de celebração da cultura popular mesmo através do modernismo. Acho que isso é a coisa mais importante que tem no meu cinema, e acho que na nossa geração que isso acontece. Você não pode vender Deus e o Diabo na Terra do Sol, sem levar em consideração o Jorge de Lima, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, você tem que ter um monte de informações, Joaquim Pedro que só fez filme modernista. Você tem um monte de informações que vão nessa direção, todos os nossos cineastas da minha geração.

Nós não tivemos precursores, A Nouvelle Vague podia dizer: “Ah, nós somos filhos de Jean Renoir com Roberto Russelline. Tudo bem, porque era mesmo, apesar de que não havia, nós tivemos que inventar Humberto Mauro, era um maravilhoso cineasta, mas a gente nem conhecia direito, eu fui ver Ganga Bruta... Ele não tinha feito formado. Toda nossa formação é da Literatura Brasileira, da Música Brasileira, da Cultura Popular

Brasileira, com a tradição do cinema que a gente gostava, do cinema internacional que a gente gostava. A gente inventou Humberto Mauro, porque ninguém conhecia.

(José Carlos Avellar) Como não se conhecia o Mario Peixoto

(Carlos Diegues) Esse então nem tinha visto. Eu fui ver o Mário Peixoto nos anos setenta, por causa da restauração.

(José Carlos Avellar) Restauração feita pelo Saulo (Pereira de Melo).

(Carlos Diegues) Nós não tínhamos uma herança a usar, de imagens brasileiras. Pelo contrário, acho que a gente fundou a imagem brasileira. A gente criou um cinema pro país, mas também criou um país pro cinema, porque a gente inventou um Brasil cinematográfico que não existia antes. Na verdade, o que formou o Nelson foi o Neo-Realismo, o que formou o Glauber foi o John Ford e o Luis Buñuel. O que me formou foi o meu amor por uma certa dramaturgia melodramática americana que eu adorava. Então, isso aí é indiscutível. Agora o que fez com que a gente não fosse um Neo-Realismo de segunda mão, um melodrama de segunda mão, barroco de segunda mão, foi que a gente tinha uma tradição literária brasileira forte na nossa alma, no que a gente fazia. Então, a gente não teve precursores cinematográficos imagéticos, mas a gente viveu muito do que foi a Cultura Brasileira, sobretudo nessa virada do Romantismo para o Modernismo.

(José Carlos Avellar) Muito da Literatura Modernista trabalhou-se figuras cinematográficas e....

(Carlos Diegues) Não dá pra falar de Oswaldo sem falar nisso, é verdade. Agora, na verdade, o que a gente fez, era muito, porque... Aquilo ali era o momento do cinema do autor. A moda era política de autor, mas a política de autor tinha um vazio que não foi preenchido pelos franceses, que era a ideia de que autor não tem, autor é autor pela força de nenhuma das coisas, como disse Truffaut. Não tinha uma plataforma, nós inventamos a plataforma, porque todo cinema, qualquer obra de arte é um sintoma. Na Nouvelle Vague foi um sintoma da modernização da França. Nós transformamos o Brasil em um sintoma em uma coisa consciente, o nosso sintoma se tornou consciente. Nós sabíamos que estávamos fazendo um filme no cinema que iria, de certo modo, reconstruir a ideia do Brasil, da imagem brasileira, do contexto brasileiro, do personagem brasileiro. Eu nunca me esqueço, por exemplo, de 1964, quando eu estava num festival de Cannes, a primeira vez que eu saía do Brasil, a emoção que eu tive de ver Deus e o Diabo na Terra do Sol nesse festival, de repente àquelas pessoas estavam se entreolhando sem ter a menor ideia do que eles estavam vendo, porque era uma geografia humana e física completamente diferente, num canto diferente, com umas roupas diferentes, era tudo diferente, era como se fosse um filme alienígena. E era isso que a gente queria, como isso aconteceu também nos filmes de Joaquim, do Leon, do Nelson, do Paulo César, e outras medidas diferentes. E era isso que a gente queria que era fundar o país no cinema, com a ideia de que essa fundação seria indispensável para que o Brasil mudasse mesmo. Eu digo sempre brincando, né? O projeto de Cinema Brasileiro, de Cinema Novo era muito simples, tinha três pontes só o programa de

Cinema Novo: mudar a história do cinema, mudar a história do Brasil e mudar a história do mundo. Só essas três pontes, mas a gente acreditava nisso mesmo, acreditava que os nossos filmes teriam força o suficiente pra mudar a história do Brasil e quem sabe do mundo.

(José Carlos Avellar) Vem Ganga Zumba e logo depois A Grande Cidade. Você tem um personagem que é o intermediário da situação dramática central, quer dizer, talvez venha dessa ideia que você teve de um certo dia fazer um filme de um jornalista que subisse uma favela, quer dizer, os dois tipos de personagens do Pitanga, especialmente na A Grande Cidade é um provocador, é uma espécie de condutor das ações, é um comentarista das ações.

(Carlos Diegues) Esse personagem do Pitanga é um personagem que me persegue a vida inteira. É um pouco a tradição do Pícaro, do personagem Cervante, toda tradição ibérica Pícaro. Um homem que brinca com tudo, que escapa de todos os perigos, **etc. Isso tá no Ganga Zumba, você tem razão. Isso tá na A Grande Cidade.**

(Trecho filme: A Grande Cidade)

- A que horas o senhor acordou?
- Quantas horas trabalha?
- Quantas horas tu anda por dia?
- Que idade o senhor tem?
- Que horas você vai dormir?
- O Senhor vai ao cinema?

(Carlos Diegues) Mas tem também, por exemplo, o José Wilker no Bye Bye Brasil, o Pereio no Chuvas de Verão.

(Trecho filme: Chuvas de Verão)

- Não pode fazer isso, não pode!
- Tem uma piranha aí dentro.
- Não interessa.
- O senhor não pode!
- É invasão de domicílio.

(Cacá Diegues) Tem sempre esse personagem, um personagem que eu adoro. Hoje eu percebo que tem sempre esse personagem, mas quando eu fiz esse filme eu não tinha consciência disso.

(José Carlos Avellar) Desde, especialmente, do Chuvas de Verão, existem nesses filmes pequenos intervalos, esquetes ou uma pequena cena em que você puxa alguém da tradição cinematográfica, seja da Atlântida, seja em série dentro do seu filme. É uma maneira de incorporar à história a essas coisas que foram produzidas antes do Cinema Novo?

(Cacá Diegues) É o desejo de criar essa tradição que a gente não teve, de criar esse passado que a gente não teve. Mas você tem razão. Ganga Zumba era Cartola... A Grande Cidade era Zé Keti... Chuvas de Verão era basicamente o que tinha ali, era Sadi Cabral, uma porção de atores...

(Trecho de filme)

- Sujeito forte esse Moreira.

(Cacá Diegues) Zé Trindade é Um Trem para as Estrelas...

(Trecho de filme)

- Entra meu filho. Pode entrar.

- Via pro 13?

(Cacá Diegues) Como no (?) tem também uma porção de gente que eu vou buscar lá no passado do cinema brasileiro.

(Trecho de filme)

- Ela trabalhava em teatro de revista quando nos conhecemos. Isso há muitos anos atrás.

(Cacá Diegues) Eu acho que essa busca está em todos os meus filmes. Eu sempre busco isso de certo modo

(José Carlos Avellar) E ao mesmo tempo tem um pouco de um prosseguimento de um trabalho do Humberto Mauro, que fez várias vezes adaptações de canções pra filmes, né?

(Cacá Diegues) Eu adoro o Humberto Mauro. Inclusive os filmes que não são muitos respeitados, eu adoro todos... E guardo na minha cabeça uma coisa que ele disse que pra mim foi um dos maiores elogios que eu recebi na minha vida. Ele estava na comissão de seleção do Itamarati quando eu fiz Ganga Zumba, e eu apresentei Ganga Zumba para semana da crítica, àquela história que você conhece. Ele estava naquela comissão e ele saiu da comissão e me disse assim: "Você sabe fazer planos gerais. Seus planos gerais são mais bonitos do cinema brasileiro." Ele que sabe fazer planos gerais. Ninguém fazia planos de paisagem melhor que Humberto Mauro.

(José Carlos Avellar) Como é que se desenvolveu a idéia de fazer o Bye Bye Brasil?

(Cacá Diegues) Olha, eu sei exatamente quando foi que o Bye Bye Brasil nasceu. Eu estava fazendo Joana Francesa, em Alagoas, filmando em um canavial, aquele calor, era novembro, àquela coisa horrorosa, e a gente estava hospedado em uma cidade alagoense chamada União dos Palmares, perto da Serra da Barriga, e em torno daqueles canaviais todos. Aí gente acabou de filmar, fim da tarde, escureceu, eu voltei pra cidade, União dos Palmares, na clássica Kombi que leva a gente de volta pra casa. Quando eu estava me aproximando de União dos Palmares, que é uma cidade relativamente pequena, eu vi uma luz azul no centro da cidade, parecia um disco voador parado no ar. Conforme a Kombi foi se aproximando, eu vi que aquela luz azul era uma televisão instalada na praça pública, ainda em preto e branco, é claro, com o Flávio Cavalcante fazendo lá um programa vestido de smoking, em um carro porreta, aquelas coisas todas do Rio de Janeiro, de São Paulo... E em volta daquela televisão vaqueiros, cortadores de cana, pequenos funcionários, mulambentos da cidade, tudo perplexo diante daquilo tudo, de boca aberta.

(Trecho de filme)

- O prefeito. Antigamente eles prometiam pontes para se eleger. Quando tomavam posse construíam uma, mesmo que não tivesse uma segunda cidade.
- Ponte de nada para porra nenhuma. Agora é isso.

(Cacá Diegues) Aquelas pessoas perplexas diante daquilo. Vai acontecer alguma coisa aí, não é possível. Vai acontecer alguma coisa.

(Trecho Filme)

- Atenção, senhoras e senhores.
- Pela primeira vez em Praça Pública o extraordinário e inominável Lorde Cigano. O imperador dos mágicos e videntes apresentará o seu fabuloso número que já assombrou as plateias de São Paulo e do resto do Sul do país. Com licença.

(Cacá Diegues) E tinha uma coisa também que me intrigava muito que, por exemplo, os críticos europeus em geral, os franceses em particular que sempre foram os porta-vozes do Cinema Brasileiro no mundo, eles falavam muito bem do filme e diziam que o filme era um filme triste sobre o fim de uma cultura. Agora nos Estados Unidos e na América Latina o filme era vista exatamente o contrário - um filme alegre sobre um novo país que está nascendo. Mas é isso mesmo, pode se pensar as duas coisas porque era um país em trânsito, finalmente. Minha mulher Renata, que também é minha produtora, ela costuma dizer que eu sempre faço um filme triste, depois de um alegre. Um alegre, um triste. Talvez ela tenha razão. Só que não é alegre e triste. Os meus filmes são

sempre, não com essa alternância. Os meus filmes são sempre sobre idéias ou filmes sobre sentimentos. Raramente misturam os dois. Ou eu faço um filme sobre idéias, como é o caso Os Herdeiros.

(Trecho de filme)

- Estou muito velho para ser desmoralizado.
- Já não tenho razões para temer a morte.
- Minha determinação é de que se mantenha a ordem e se respeite a Constituição.
- Nestas condições estou disposto a solicitar uma licença.
- Eles vão querer mais: a sua renúncia, o seu exílio, a sua morte.
- E eu?
- Os seus amigos serão liquidados pela sua lealdade.
- A sua renúncia será a nossa vergonha.
- Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na história.
- É mentira.
- A história são as nossas mãos que fazem.
- O que existe somos nós. A certeza da vida.
- Jorge, Jorge.
- Eu te chamei aqui porque tu ainda não me traíste. Volta para tua rádio e diga ao povo que só morto deixarei o Catete.

(Cacá Diegues) Mesmo no Xica da Silva, é um filme com uma estrutura política claríssima, imperialismo, colonialismo. É um filme de idéias.

(Trecho de filme)

- E o pior, senhor meu amo, é que seu filho me maltrata e me bate.
- Ainda agora ele me feriu aqui, por isso eu vim correndo lhe mostrar.
- Anteontem aqui.
- Outro dia aqui.
- Por toda parte ele me bate. Me morde, me pisa.

- O corpo todo me arde, meu senhor.

(Cacá Diegues) Agora, Chuva de Verão não é um filme de idéias, é um filme de sentimentos. Eu nem sei por que eu fiz àquele filme. Eu fiz aquele filme por causa de uma necessidade que eu tinha, de experiência no teatro com três tias velhas que morava no Rio de Janeiro que eu ia visitar.

(Trecho de filme)

- Sabe Dona Isaura, eu sempre soube agradecer as damas.
- Era meio metido à besta - sabia conversar, tocava um pouco de violão, dançava bem.
- Está fingindo?
- Faça de conta que o tempo passou.

(Cacá Diegues) Eu gosto de fazer filmes para o presente. Eu gosto de fazer filmes pro outro que vive na mesma época que eu. Não tenho nenhuma nostalgia do passado, nem quero mandar mensagem pro futuro, o meu caso é o presente. E eu particularmente me entrego ao meu tempo, mesmo que meu filme seja um filme histórico com era o caso de Xica da Silva, Joana Francesa, o próprio Quilombo, mesmo quando se trata de uma história de época eu procuro fazê-lo nas circunstâncias do meu tempo, são sempre fábulas. E isso acontece em todos os filmes que eu faço. Tem um texto de Lévi-Strauss que eu adoro, ele que diz: “Existem duas perversões: uma progressista e uma conservadora”. A perversão conservadora é você dizer que o passado sempre será melhor que o presente. Então, você não consegue voltar ao passado e fica deprimido. E a progressista é você dizer que você tem que sacrificar o presente para que o futuro seja melhor. E ele conclui dizendo assim: “A verdadeira idade de ouro é àquela que foi lhe dada a viver, àquilo que você não pode fazer nada que não seja no seu tempo.”

(José Carlos Avellar) Existem três idéias expressas em três títulos de filmes seus, à posterior é claro, formam um triângulo bem curioso. Os Herdeiros, Bye Bye Brasil e Dias Melhores Virão. São três filmes feitos em intervalos mais ou menos regulares, se não me falha a memória 1969, 1979, e 1989. E acho que eu esses três estão no meio da sua filmografia, e não planejadamente existe um diálogo não só a partir dos títulos dos filmes, mas nas histórias que eles contam por maneiras diferentes. Eu acho que era primeiro momento em que você fez Os Herdeiros em que nós podíamos falar de uma coisa herdada.

(Trecho de filme)

- Nós fizemos um acordo com o juiz.

O que o senhor fez foi uma...

Traição.

O quê que o senhor entende disso, professor.

- Porque o senhor não ficou em casa professor? A política é para os políticos.

- Está vendo professor, foi confortável ter a esquerda e a direita na mesma família?

- Joaquim, seu pai se matou.

- Jorge se matou agora de manhã.

- Deu um tiro no peito.

- Ele deixou um testamento em que você é o único herdeiro.

- O único herdeiro.

- Ele se vingou de nós dois.

- Jorge encontrou uma saída. E os livros estão salvos.

- Acabou-se tudo.

- Adeus.

(Cacá Diegues) Os Herdeiros era um filme em que pela euforia revolucionária, tem um final muito pessimista. A ideia do filme é muito pessimista, em que você é herdeiro de uma situação que você não vai conseguir mudar.

(Trecho de filme)

- Eu passo, por exemplo, tornar real o sonho de todos os brasileiros.

- Eu posso fazer nevar no país.

- Eu posso fazer nevar no Brasil.

- Neve.

- Parece coco ralado.

- Tá nevando no Sertão.

- Tá nevando na minha administração.

- Está nevando no Sertão como na Suíça, na Alemanha, na França. Como na velha Inglaterra.
- Saudade.
- Como na Europa em geral e nos Estados Unidos da América do Norte.
- Agora, como em todo país civilizado do mundo, o Brasil também tem neve.
- Agora chega.

(José Carlos Avellar) Você pode ter uma ficção que tenha como coordenada os limites do plausível, e você pode ter uma outra que não, tipo “Deus é Brasileiro”. Você pode ter um tipo de ficção que tenha uma liberdade de invenção que não se prenda a vera semelhança.

(Cacá Diegues) É. De certo modo Avellar, nós vemos isso em Bye Bye Brasil. Em Bye Bye Brasil nós temos dois filmes ali. Tem o filme que se passa no leito da história e tem o filme que se passa na margem da história. Eu não diria que o que se passa à margem da história é um documentário, mas é documental. O Bye Bye Brasil é menos com os personagens, mas mais pelos que cerca os personagens. É aquela coisa, filme de história, estudar a margem da história é tão importante quanto estudar o leito da história. Essa margem então é uma margem realmente prioritariamente triste. Você está vendo uma transformação no país que você não sabe direito pra onde e com certas coisas que não são muito aceitáveis.

(Trecho de filme)

- Foi a arraia venenosa que ferrou o teu amigo.
- Só cura se lavar com urina fresca.
- Onde é que foi?
- Não, não, não.
- Isso é uma moderníssima fábrica de papel, a maior do mundo.
- Trazida do Japão, assim, inteirinha, pelo mar, pelo guia aqui de Santarém.
- Será que eu posso molhar o pé?
- Não. Mar de cidade é cheio de cocô. Altamente poluído. Olha lá.

(Cacá Diegues) Dias Melhores Virão é o filme da dispersionalização do país, das pessoas vivendo as vidas dos outros, vivendo a vida das pessoas da televisão, dos mitos internacionais. É um premonitório de uma globalização que tirou a nossa identidade, o que nós chamávamos de identidade. Eu nem sei se isso estava certo, eu não estou

fazendo proselitismo de nada, mas a verdade é que a gente acreditava profundamente que havia uma identidade que a gente tinha que descobrir. É como se uma planta muito forte tivesse uma raiz que nós precisávamos conhecer e nós nunca conhecemos, nunca chegamos nessa raiz. Talvez porque essa cultura não seja uma coisa de raiz, seja uma coisa de copa, de galhos.

(Trecho de filme)

- Depois o inglês fica tão mais bonito, né?
- Fica.
- Agora na língua pátria. Valendo.
- Me sinto tão feliz hoje.
- Sou eu.
- Onde?
- Lá na Tv, sou eu.
- Sei.
- Porra.
- Se não der certo Ruanita, eu te mato. Certo?
- Certo sempre deu.
- Sempre deu senhora.
- Tá curto.
- Hein?
- Tá um pouquinho fora de sincrono, tá faltando uma batida.
- Salgado, põe de novo.
- Não é?
- É.
- Ok, chefinho.
- Viu? Eu não disse.
- Outra vez.
- De novo som.

- Ok.
- Vai viajar boneca?
- Não me chama de boneca.
- Vou.
- Disneylândia?
- Perto.
- Perto.
- Hollywood.
- Esse cabelo tem alguma coisa a ver?
- A não, por favor. Cucaracha não. Traduz pra língua de gente.
- A cadeia de televisão norte-americana.
- Cadeia não é coisa de gente, mas dá pra entender.
- A atriz que fazia Ruanita, a empregada da Meri Shedon apareceu grávida e foi demitida. Agora os produtores norte-americanos estão à procura de uma substituta. Uma atriz morena, de origem latina, de meia-idade, que saiba falar em Inglês, mesmo com sotaque e que tenha alguma experiência dramática.
- Você.
- O namorado da Dalila mandou pra ela este recorte que saiu no México.
- O namorado da Dalila?
- Regra número 1 do capitalismo: Não basta se dar bem, é preciso que o concorrente se foda.
- Deve ser agora.
- Mamãe, mamãe, entra aqui mamãe. A nova empregada.
- Puta que o pariu, é ela.
- É ela, porra.
- É ela, porra.
- É ela gente. É ela que tá lá.
- É ela sim.
- É ela.

- Tu viu lá? É ela.
- Ela conseguiu.
- Brasil.
- Vamos trabalhar.

(Cacá Diegues) Todos nós todos somos culturalistas. Nossa geração toda é culturalista. Nós todos sentimos o país e sentimos um mundo de uma forma muito mais culturalista do que realmente social, política, econômica... Isso é besteira, não adianta querer fingir. Eu me achava um representante da revolução social do Brasil, e eu vi que não era. Hoje eu vejo que não era. Eu era representante de um determinado pensamento cultural sobre o Brasil, como todos nós fomos. E isso implica em você perder certas ilusões que você tinha com o cinema, como eu disse aqui a pouco, eu tinha certeza que os nossos filmes iam mudar tudo, iam mudar a história do Brasil, o Brasil, enfim, iam mudar tudo, mas não mudou, nem mudaria nunca, mas mudou a forma de se pensar a realidade. Foi um instrumento de pensamento da realidade. Eu disse outro dia e tenho certeza disso: qualquer filme brasileiro de hoje deve cada um com seus fotogramas a Nelson Pereira dos Santos, não adianta. Mesmo que não tenha visto os filmes do Nelson Pereira dos Santos, está lá impresso nos filmes deles o Nelson Pereira dos Santos, que foi quem, digamos assim, iniciou essa libertação do Cinema Brasileiro em direção à ele mesmo, em direção ao país, em direção a sua sociedade e etc. Então, isso é que é importante.

(José Carlos Avellar) Você escrevia muito sobre cinema antes de começar a filmar, no Metropolitan... Essa ideia de que a prática foi precedida de uma certa reflexão de cinema é algo presente em boa parte do seu trabalho e da sua geração também, não é?

(Cacá Diegues) Eu acho que nós fomos a última geração de cineastas, não diria até no mundo moderno, que fez filmes pensando no cinema. Essa geração só faz filme pensando no filme. Nós, eu acho que como geração, como grupo, ou como movimento, como você quiser chamar, eu acho que nós fomos os últimos a se preocupar com o estado do cinema, e esse estado do cinema que a gente queria mudar, de certo modo, mudou. E uma coisa que as pessoas não se lembram, não registraram isso, mas o número de cineastas importantes que citaram filmes brasileiros como importantes para a carreira deles, de Scorsese à Pasolini, eu lembro do próprio Godard que fez isso com o Glauber, enfim. Uma porção de cineastas no mundo, Schlöndorff, os alemães todos, Schlöndorff, Herzog, Wim Wenders, Fassbinder, todos eles citaram filmes brasileiros. O Herzog era louco por Joaquim Pedro. Mas mais do que isso, o Cinema Novo foi o primeiro movimento cinematográfico de caráter nacional vindo do Terceiro Mundo. E nós fomos, não estou dizendo da minha boca pra fora não, estou dizendo por que ouvi de cineastas africanos e até mesmo asiáticos, nós fomos um cinema que por ter sido um cinema nacional de Terceiro Mundo levantou a hipótese de eles também fazerem um cinema nacional de Terceiro Mundo, e foi de certo modo assim que nasceu o cinema africano, por exemplo.

(José Carlos Avellar) Essa questão toda de você ter um passado, ter um pertencimento a um movimento, que foi a resenha na Itália em janeiro de 1965 onde você esteve em Gênova. Não só porque estavam lá todos os cineastas, mas também porque estavam lá também intelectuais brasileiros discutindo a cultura de um modo geral, e representantes da cultura africana que entraram em contato com os filmes.

(Cacá Diegues) Foi importantíssimo. Assim como em 1964, o Cannes de 1964 foi fundamental na descoberta do Cinema Novo, a Gênova 1965 foi fundamental na formação da tradição do Cinema Novo no cinema mundial, ou seja, era a primeira vez que se falava de Cinema Novo na academia, porque àquilo foi organizado pela Universidade Colombiana, do Padre Arpa. Estavam lá como você disse, Antonio Candido, Guimarães Rosa, tinham vários intelectuais brasileiros importantíssimos. Mas o que era mais importante é que estavam lá esses cineastas africanos, cineastas norte-americanos, enfim, um grupo de cineastas jovens do mundo todo que estavam descobrindo possibilidades de fazer aquele tipo de filme, àquele tipo de cinema. Então, isso foi fundamental. Não é à toa que essa conferência de Gênova que Glauber apresentou a tese que depois virou depois o Manifesto da Estética da Fome, Estética da Violência. Foi ali que Glauber leu esse texto, com entusiasmo e a provocação feita pelos intelectuais estrangeiros que estavam lá. É muito comum quando você ouve uma pessoa falar de você em inglês, francês ou em qualquer outra língua você presta mais atenção porque aquilo ali é uma coisa que você não esperava ouvir, e isso repercutiu muito na gente, repercutiu sobre tudo na afirmação do que a gente fazia, na necessidade de continuar fazendo aquilo. Terra em Transe é depois de Gênova. Enfim, você tem consciência do seu papel na cultura mundial e no cinema mundial também, foi um papel muito importante que nós exercemos. E Gênova foi uma marca disso.

(José Carlos Avellar) Um ponto de partida importante que acabou levando a um filme é Orfeu. Um fio que você viu no teatro. Do que você se lembra?

(Cacá Diegues) Eu me lembro exatamente de tudo que aconteceu nesse momento, e, por curiosidade, foi no mesmo ano que eu vi o Rio, 40 Graus do Nelson, em 1956, que o catálogo foi feito em 1955 mas teve a censura e eu fui ver o filme, em 1956. E, naquele ano de 56, meu pai me levou para ver a estreia daquele filme. Ele tinha 2 ingressos, minha mãe não quis ir, ele me convidou e eu fui com ele. E pra mim aquilo foi uma emoção forte. Primeiro que era uma coisa linda, o cenógrafo da peça era Oscar Niemeyer, foi abrindo as cortinas e eu ficando de boca aberta com aquilo, em seguida que era a música. A música de abertura que era a valsa de Eurídice e temas todos misturados, uma espécie de medley dos temas. Era uma coisa deslumbrante e absurdamente nova, que eu nunca tinha ouvido antes, e era 1956, não tinham ainda discos de João Gilberto, Tom Jobim, nada disso, e de repente se vê àquela música. E aí entra em cena aquela poesia negra, favelada, que hoje na distância eu vejo que não era tão favelada assim, era muito cultivada por um autor que conhecia poesia grega e etc. Mas aquilo, naquele momento pra mim era uma revelação de uma cultura de favela que eu só tinha visto em Rio, 40 Graus e agora eu estava vendo no palco nobre do Teatro

Municipal, e que me dava um sentimento de que era preciso invadir a cidade com aquele tipo de coisa.

(Trecho de filme)

- Obrigado Lucinho.
- Obrigado por me dizer onde Eurídice tá.
- Sabia que podia contar com você, meu amigo, meu irmão.

(Cacá Diegues) E quando eu fui fazer foi no auge do crescimento da invasão dos morros pelos traficantes. Então, eu juntei as duas coisas.

(Trecho de filme)

(Cacá Diegues) Quando Bye Bye Brasil fez muito sucesso no exterior e (?) me convidou pra fazer um filme, eu escolhi fazer o Orfeu, só não fiz porque o Vinicius morreu, e aí eu não podia fazer um filme sem ele. Daí eu contei essa história pro Tom Jobim e ele disse: “Vinicius não é de confiança, a gente vira as costas e ele morre”. Mas eu fiquei com isso na minha cabeça. “Orfeu” foi uma coisa que eu persegui minha vida toda e eu só fui fazer em 1998.

(Trecho de filme)

(Cacá Diegues) Mas a ideia fundamental é Rio, 40 Graus, mas a Orfeu da Conceição que foi fundamental na minha formação. Eu quando vi Orfeu da Conceição eu já tinha as minhas pretensões poéticas, eu era muito amigo de Mauro Faustino que lia meus poemas, publicou meus poemas no Jornal do Brasil. E quando eu vi Orfeu da Conceição, cheguei em casa e queimei tudo que eu tinha escrito até ali. Como uma besteira, coisa que não tinha sentido no tempo que eu estava vivendo. E tinham uns poemas bonitos, umas peças de teatro que eu escrevia também. Eu queimei tudo em homenagem ao Orfeu da Conceição. Foi muito importante. Foram dois espetáculos que pra mim inesquecíveis, fundamentais na minha vida: Orfeu e Rio, 40 Graus.