

A Linguagem do Cinema: Série II

Ricardo Miranda - Cinema não é negócio

(Ricardo Miranda) Bom, vamos começar a aula. É o seguinte, eu já tô aqui em envolto numa fumaça, não to vendo mais nada. Eu não sei se é meu óculos escuro, piorando a situação. Então, vamos começar isso logo. Eu espero que o Rosemberg não fique tão desesperado, como eu já estou aqui pra ver esse trabalho.

Trecho de filme:

- Nos trilhos brasileiros correm trens fantasmas.

(Aluna) Numa das primeiras aulas, ele chegou pra gente e falou assim: "Vocês já trocaram telefone? Email? Já começaram a se falar?" Aí todo mundo meio sem graça assim, aí ele: "Porque vocês têm que se pegar. Isso aqui é uma escola. Vocês têm que sair, namorar, sei lá o quê." Ele ficava falando...Ele comparava muitas vezes a montagem à uma relação sexual e ficava zoando nesse sentido, tipo... Ele tratava o cinema como uma coisa da alma, do corpo, do espírito.

(Aluno) O corte só pode ser feito num frame. Tem um frame preciso pro corte. Não é um a menos, nem um a mais. Ele não era um professor que ia falar de técnicas exatamente, ele falava da poética do cinema e como... Incitava a poética em você, em mim, no realizador que tava ali querendo, se formando.

(Aluna) Eu lembro que uma vez eu cheguei com um livro, já estimulada por ele, com um livro do Eisenstein – A forma do Filme, e botei em cima da mesa assim, aí ele entrou, olhou e falou: "Vamos começar a aula por este livro." Aí olhou e começou a abrir um capítulo, começou a ler e a aula começou assim, sabe.

(Aluna) A gente foi estudar os cinco pontos principais da tragédia, enfim, como se desenrolava a tragédia. Aí depois ele vinha com a escolha dos filmes, e depois com a definição de quantos frames cada um, a gente podia usar de cada filme. E aí a gente tinha que montar uma tragédia com esses frames, não era assim: "Monta aí. Junta aí e inventa." Não. A gente tinha que montar uma tragédia, tendo como base o Aristóteles, uma estrutura trágica com pedaços de cinco filmes diferentes, de todos os tipos - Parque dos Dinossauros. Tinha Medeia, Tarkovsky, tinha um áudio do...

(Aluna) A gente podia usar três frames de um filme, dez frames de outro, um minuto, um plano sequência, uma voz em off em russo.

(Aluna) Acho que a gente ainda não consegue conceber todo tamanho da influência que ele teve sobre nós, acho que isso ainda vai render, isso ainda vai demorar pra gente conseguir compactar e dizer, porque a gente ta começando né. Outros alunos estão num desespero mercadológico, estão num desespero de se enquadrar num formato, de se encaixar num tipo que, sei lá, de alguma maneira dá dinheiro, dá sucesso, dá glamour, qualquer coisa assim que as pessoas ficam procurando, e a gente tá numa outra procura,

numa outra busca.

(Aluna) Pra mim, a arte é mais deformação do que formação. Acho que o Ricardo deformava bem, sabe? Do tipo, de abrir as possibilidades, do tipo, o que não tem fórmula, não tem método, é abismo, e é isso - você tem que tá aberto e disposto a encarar e aprender uma nova linguagem sempre, sabe?

(Ricardo) Então, eu acho que é um trabalho interessante que foi realizado com uma liberdade - uma liberdade talvez não excessiva, mas uma liberdade ganha, porque o ganhar a liberdade é muito especial. Vocês tiveram coragem de ganharem liberdade, de tirar dali. Jogar pro todo, jogar pra fora da tela, do espaço.

(Joana Collier) Dar aula era muito importante pra ele, porque ele ali tava buscando interlocutores, porque o Ricardo fazia um cinema muito especial, né? Um cinema que não era assim de fácil identificação ou de fácil assimilação. Ele tinha essa noção de que ele estava formando pensadores de cinema, e também futuros interlocutores, né? Como foi a nossa relação, né? Ele foi me formando também para que eu cada vez mais pudesse ser uma interlocutora do cinema que ele tava buscando, e isso eu acho muito bonito no Ricardo, porque ele não tinha respostas prontas e ele acreditava muito na juventude. Ele gostava de estar entre os jovens, entre os que estavam começando. Ele acreditava que tinha um vigor, uma jovialidade, que às vezes era muito...tão disforme, no bom sentido, quanto o cinema que ele buscava, entendeu? Então, tão menos esquematizado, tão menos formatado, né?

(Aluna) Como ele também formou uma escola de montadores, com quem ele trabalhou. Uma figura que influenciou muito assim, uma concepção de montagem no cinema de autor brasileiro, que instaurou um estilo e um jeito de conduzir a montagem muito pessoal. Mas principalmente ele tinha uma concepção de cinema, quase sagrada, um pouco vital pra ele. Toda àquela frase clássica que ele falava que cinema não é negócio, cinema é arte. E ele se colocava e se apresentava, enquanto montador, enquanto diretor, mas principalmente, enquanto artista, enquanto um intelectual orgânico, porque ele tinha uma cultura erudita muito grande, o que é mais incrível, ele sabia como ligar os pontos. Então, ele trazia Baudelaire, Blanchot, vários outros autores, de uma maneira que fazia muito sentido durante as aulas, e com um olhar muito inusitado também, nada óbvio. E provoca muita saudade, porque como nós estamos começando, era muito importante ter um porto seguro, mas não era só um porto seguro, era um porto que te jogava para um mar em fúria.

(Samantha Ribeiro) Havia várias produções com diferentes abordagens e diferentes estilos sendo feitas dentro do núcleo de documentários da TV Cultura. Então, foi uma porta que se abriu para o desenvolvimento de um trabalho autoral dentro da televisão, que é bastante raro e interessante. Então, na verdade, o Ricardo tinha muita liberdade criativa, ele podia apresentar os filmes da maneira que ele os concebia, ou seja, pesando a mão na confiança da capacidade intelectual do espectador.

(Ricardo Miranda) Eu fui pescar um pensador brasileiro que me interessava, falar algumas

coisas do Brasil através do pensamento dele.

(Trecho de filme)

- Eu o direi que me considero não só, quando digo sociólogo, não só um sociólogo que por meios objectivos procura captar certas realidades sociais, mas alguém que junta a estes métodos objectivos de observação e de possível captação de realidade, métodos objectivos que são mais do artista do que do cientista. E aí eu creio que dependo muito da minha visão de pintor da própria realidade social, que é uma visão penetrante, é uma visão que às vezes é até lírica, às vezes até mais real do que o real, mas que acentua na realidade traços que escapam ao puro objectivismo.

(Ricardo Miranda) E para fazer isso, eu queria uma equipe pequena, eu queria pouca gente, tinha uma produção complexa, no caso tinha uma TV produzindo, e eu resolvi partindo de quê? Da construção no conceito, é no caso o Gilberto é uma leitura da obra, e pensar que dentro dessa obra o que eu vou mais é querer, para emitir, dentro do que eu estou pensando do Brasil naquele momento.

(Samantha Ribeiro) Uma das maiores preocupações do Ricardo sempre foi o povo brasileiro, na verdade, a diferença social, a diferença de oportunidades realmente. Na verdade, os filmes que a gente fez eles eram muito em busca de obras de intelectuais, mas de intelectuais que se debruçaram, de uma forma ou de outra, sobre o Brasil. Então, nos debruçarmos sobre esses homens e as suas obras, nos obrigava a nos debruçarmos sobre o Brasil.

(Trecho de filme)

- Mandioca - base alimentar do povo do Brasil.

(Samantha Ribeiro) Depois que você assiste uma criança desnutrida, que é fruto de uma mãe desnutrida, que acha que teve 23 filhos e que 12 morreram de desnutrição porque Deus quis. A sua obrigação moral diante do seu país se transforma.

O Ricardo passou muitos anos em São Paulo, né? Quando você muda de cidade, sempre demora um tempo pra você se posicionar na nova cidade. Eu acho que a Escola Darcy Ribeiro foi um primeiro caminho profissional que o Ricardo encontrou no Rio, antes mesmo de voltar a fazer filmes e atuar como diretor, como montador, eu acho que foi o primeiro lugar que: "Opa! O Ricardo Miranda tá no Rio de novo? Vamos trazê-lo para escola." E o Ricardo nunca tinha dado aula, nunca tinha dado aula, quer dizer, dado aula como ele foi, né? E acabou sendo um grande gerador da atividade cinematográfica posterior dele, porque os filmes da trilogia são feitos com equipe de alunos, né.

(Trecho de filme)

- Venham, pois lembranças de insônia. Venham a mim meus sonhos de pobre louco. Vem de todos, vem de todos amigos capetas, vem de a mim, filhos do meu cérebro. Dai-me por um instante, uma de vossas loucuras, um dos vossos risos estranhos, e terás me poupado um prefácio, como os modernos, ou invocação a musa, como os

antigos.

(Clarissa Ramalho) O Ricardo quando pensava em fazer esse conto, já num tempo bem anterior, ele tinha essa ideia, chamou o Breno Cooperman, que era um amigo dele, e eles começaram a desenvolver um roteiro, introduzindo Bataille na história. Tinha a história de um pires com leite, e isso ficou guardado. Bom, a Bárbara Vida, que é atriz do filme, tava trabalhando numa contação de histórias, era uma espécie de sei lá, um curso, coisa assim.

(Bárbara Vida) Num Festival de Contação de Histórias no Castelinho, e aí eu chamei ele pra gente ler o... Para ele me dirigir o PanAmérica, o primeiro capítulo do Agrippino de Paula, só que a gente começou a ler, e ele disse: "Bárbara, impossível a gente fazer esse filme, esse conto. Vamos fazer o conto do Flaubert – o Quidquid Volueris."

Mas aí ela falou: "Poxa, mas então vamos fazer algo, vamos trabalhar, vamos fazer um filme, quem sabe." Aí o Ricardo ficou meio... sei lá: "Um filme?" Aí ela: "Não, eu chamo a Mariana, a gente se junta, faz..." Aí ele acabou topando: "Então tá, vamos começar." Aí ele chegou em casa e falou: "Vou fazer um filme." Aí eu falei: "Sério? Você vai fazer um filme com esse conto?" E ele: "Vou. Decidi que vou fazer o filme."

(Ricardo Miranda) Influenciado por uma atriz, é que, fora de ser atriz, foi minha aluna na Darcy Ribeiro, e que eu já conhecia antes e tinha uma relação muito próxima de construir uma amizade né, mesmo a gente tendo uma diferença tão grande de idade, que é a Bárbara Vida, e ela me levou a dizer: "Ah, filma Ricardo, faz um longa." Eu vinha de fazer muito documentário. Eu tava fazendo muito documentário, e aí eu peguei um conto, um conto que eu tinha lido quando eu tinha 22 anos de idade, um conto do Flaubert, que tinha uma referência de Brasil, e desenvolvi uma ideia de fazer o conto contado, com atores tentando uma determinada mise en scène da narração.

(Bárbara Vida) O ator narrador, nesse caso ele é uma maneira de distanciamento - ele narra àquilo que acontece com o personagem. Ele não vive o que acontece com o personagem.

(Trecho de filme)

- Conte-me da sua viagem ao Brasil, meu caro amigo.
- Dizia numa bela noite de agosto que a senhora a lançar que seu sobrinho Paul. Isso divertirá Adélia. Ora, Adélia era uma bela loira idolente que se pendurava em seus braços nas aleias arenosas do parque.
- Mas minha tia, fiz um excelente viagem, posso assegurar-lhe.
- Isso você já me disse.

(Clarissa Ramalho) Não se modifica o texto, você vai falar o texto do jeito que ele é, do jeito que tá escrito, e a partir disso, então, se cria essa narração, se estabelece que o filme é narrado, contado.

(Ricardo Miranda) Eu trabalhei realmente com a Bárbara, muito com a Bárbara e com a Mariana, com exercícios de aproximação das duas porque eu queria as duas mais juntas possíveis, né? Às vezes ficavam brincando comigo até... porque isso ao mesmo tempo a

gente tava escrevendo um roteiro. O roteiro é escrito em conjunto com os atores e, às vezes, ficavam brincando: "Isso tem um quê de homossexualismo feminino." Talvez até tenha. Talvez eu tenha pego essa divisão de personagens e traduzido numa coisa que se fosse possível, um personagem se partir ao meio, e os dois na verdade trabalharam um certo homossexualismo ali, na junção deles.

(Clarissa Ramalho) Dá pra se entender que elas são a mesma personagem, né? E que uma representa ação e a outra representa emoção, e são dois lados, digamos assim, e é o encontro delas, né?

(Ricardo Miranda) O que eu quis trabalhar com o Flaubert; um é a questão clara do poder. Eu na verdade, é um filme sobre o Brasil, sobre a relação... Algumas pessoas vêm dizer: "Ah, é um filme brasileiro." Não. É um filme sobre o Brasil. Mais do que todos os muitos outros que são feitos aí. Esse é extremamente um filme sobre o Brasil.

(Joana Collier) Eu não conseguiria dizer: "Ah, a estética do Ricardo, a pesquisa dele cinematográfica vai nessa direção em termos de forma." Ele era um grande pesquisador de forma. Então, os vários filmes dele dialogam com as correntes que ele mais gostava, mas também com experimentações específicas, né? Quando eu trabalhava com ele, o que a gente sempre discutiu foi: Por que essa imagem fica? O que ela traz de potência? O que ela traz de conteúdo? O que ela carrega do filme inteiro? É como se pra ele, cada imagem precisasse carregar um filme inteiro, ela precisasse ter conceitualmente a potência de um filme. Para ele era muito importante que a imagem carregasse essa totalidade, que cada plano tivesse uma totalidade. O cinema dele, os duplos, tudo isso fala muito da relação que ele tem de afeto com as pessoas, com a vida, o que ele tá vivendo e tudo mais. Por mais que certas coisas pareçam ser muito enigmáticas, todas elas, você conhecendo um pouco ele, você sente do que ele tá falando, quais são as apropriações da realidade, do cotidiano dele, que ele tá inserindo naquele filme, né.

(Ricardo Miranda) O livro "Madame Bovary" foi processado pelo estado francês na época, por uma questão moral. Eu estive lendo um estudo de uma francesa, onde ela trabalhando a própria, os laudos do processo, você vai concluindo dali que ele é processado pela forma. Como é que nós somos processados pela forma? Esses cineastas, é que tentam, é... retrabalhar a forma cinematográfica, sair de uma narrativa clássica, sair, tentar fazer um outro cinema. Nós vivemos sendo processados diariamente, pelo estado nacional, e outros estados, pela mesma questão, né?

(Joana Collier) O Ricardo sempre se perguntou: "Como que é fazer cinema no Brasil? O que é fazer cinema no Brasil? O que é desenvolver um Cinema Brasileiro?" Ele pensava montagem a partir do ponto que ele tava. Ele tinha os grandes mestres, as referências cinematográficas dele, mas ele sempre tava muito arraigado ao espaço que ocupava, sabe, ele foi dar aula depois na Darcy porque pra ele é fundamental se falar sobre estética no Cinema Brasileiro que não fosse àquela já estabelecida já a partir de uma narrativa clássica, que não tinha os questionamentos que ele teve ao fazer filmes com o Arthur Omar, ao fazer

filmes com o Paulo César, com o Rosemberg, com o Glauber, né? Eram pessoas que instigavam nele essa pergunta: "O que é fazer um corte no Brasil?" O que ele tanto diz no texto dele é que um montador não grita, ele corta. Então, pra ele era importante isso. E ele era um homem alto, gordo, ele era voluptuoso. Então, ele tinha essa presença, e pra ele o corte era uma coisa muito sagrada.

(Clarissa Ramalho) O "Paixão e Virtude" ele já tava bem mais detalhado do que o "Djalioh", bem mais pensado de certa forma, em termos de ação, digamos assim. Ele tem um crescimento de um filme pro outro, tanto de amadurecimento dos atores, quanto do processo como um tudo, da equipe, a maneira de pensar como vai ser feita, a forma, né? Ele interfere criando duplos. No "Djalioh" ele cria um duplo de Adèle, que é a mesma personagem, no final de contas ela é a mesma, e essas pessoas acabam sendo narradoras também. No "Paixão e Virtude" você tem a personagem principal que é Mazza, que essa não tem duplo nenhum, que é Rose Abdallah, o Paulo Henrique que faz Ernesto, que tem um duplo feminino, que é a Bárbara.

(Trecho de filme)

- Ela já o havia visto, creio eu, duas vezes. A primeira, num baile na casa do Ministro...
- O Otávio, o marido. O duplo feminino é a Mariana.

(Trecho de filme)

- Embora ele não fosse nem belo, nem especial, ela pensava nele, frequentemente.

(Joana Collier) Mas a relação dos duplos no "Paixão e Virtude" eu acho que tem muito a ver com a dimensão do feminino. O amante também tem o feminino dele, né? E é o feminino dele que castra ele com os cortes no cabelo. O amante ele tá ali como um Dom Juan, fazendo um jogo esquemático - ele nunca amou, ele nunca soube o que que era amar.

(Trecho de filme)

- Ele vai pra casa dela com mais liberdade. Ele se faz amigo da casa, dos filhos, do marido, do criado, a pobre mulher se da conta da armadilha, ela deseja expulsá-lo, como se expulsa um laçao.
- Trata-se de uma crueldade de anatomista, mais progressos foram feitos na ciência, e há pessoas que dissecam coração como um cadáver.
- Assim, ele viu que ela amava poesia, o mar, o teatro. E resumindo todas as suas observações em uma só frase, ele disse: Ela é uma tola. Eu a terei.
- É perigoso rir, e brincar com o coração, pois a paixão é uma arma de fogo que dispara e mata quando se pensa que está descarregada.

(Clarissa Ramalho) E aqui que entra Helena. Você percebe que aqui eles trocaram de posição. Na verdade tá flopado, e isso continua àquela cena que iniciou lá atrás.

(Trecho de filme)

- Você está querendo me conquistar?

- Conquistar você?
- Você Mazza?
- Essa resposta queria dizer tudo.

(Clarissa Ramalho) Tem uma quebra no meio da história, o texto continua, mas tem uma quebra ali, estabelecida até pela Joana, que é montadora do filme, ela introduz uma outra coisa e volta com essa sequência.

(Trecho de filme)

- Você fala maravilhosamente, caro amigo.
- Disse ela, deitando a cabeça sob seu ombro esquerdo, brincando com uma caixa de marfim, fazendo girar entre seus dedos.
- Adeus.

(Joana Collier) E aí de repente ele ativa alguma coisa que ele desatarraxa de uma mulher que é vulcânica, né? Ela traz todo um efervescer de sentimentos e desejos e pulsão de vida, e ele se assusta, né? A relação dos homens com esses duplos femininos tem muito a ver com esse lado do amor - o homem só pode amar a partir de uma relação do feminino, né? Na minha opinião, na caverna, a primeira vez que eles transam em trio, é quando ela come ele, e ele se sente comido, literalmente por ela e começa naquela caverna, e se desenvolve aqui, entendeu?

Essa questão aqui, o São João Batista, se não me engano, onde ele gravou, não, não sei se foi lá não. É, essa, a representação do Brasil que volta. Tem sempre uma representação do Brasil nos filmes do Flaubert, nas histórias do Flaubert.

Ele fala que tem uma escrava: "Onde eu tenho uma escrava que lava os meus pés e eu posso conseguir qualquer favor dela. Sempre que eu preciso de alguma coisa, ela se ajoelha." E de novo ele vai para o Brasil.

(Trecho de filme)

- Ela se levantou como saindo de um sonho.
- O que eu fiz para que me ame tanto? Mais uma vez, Senhora, eu quero um amor sábio. Eu deixei a França. Me esqueça, como eu a esqueci.

(Joana Collier) Ele vai num limite de uma paixão, que ele não controle, e aí aquilo faz com que ele trave e deseje ir embora, ele quer matar ela justamente...

(Geraldo) Foge então, fuga.

(Joana Collier): Ele não tem. E ao mesmo tempo ele não só foge, ele foge e manda uma carta pra ela se matar, né? Ele dá todas as dicas pra ela se matar. Então, o desejo que ela desperta nele é tão avassalador e tão fora do cálculo dele, né, de sedutor, calculista, que ele precisava matar àquele desejo. Ele precisa matar a imediatamente. Ele quer arrasar àquilo, para que àquilo não ameace ele. É como se àquele desejo que ela despertou nele, ameaçasse ele como homem, como identidade, né?

(Trecho de filme)

- Adeus, eu conto com a Senhora, não esqueça meu ácido. Ernesto.
- Eu amei um homem. Por ele matei meu marido. Por ele eu matei meus filhos, Morro sem remorso, sem esperança, mas lamentando o que não fiz.

(Ricardo Miranda) E esse processo é... eu não tenho nenhuma vontade de desvendá-lo, na verdade, ele é muito íntimo. Eu nunca quis misturar esse processo ao processo do próprio filme, e os filmes que eu faço atuais, eles são tão rígidos com a imagem, com a palavra, com a montagem, que eles próprios expulsam qualquer possibilidade de se discutir o processo internamente.

(Trecho de filme)

- Tomou umas gotas de veneno, que ela tinha vertido num cálice dourado - bebeu avidamente e depois deitou-se pela última vez no sofá, onde tantas vezes tinha se entrelaçado a Ernesto, no êxtase no amor.
- Tá legal, um beijo. Eu te ligo... Não, mas tudo bem. Tudo bem...

(Ricardo Miranda) Eu fui adaptando essa forma de criar e de produzir, e no meio desse processo eu encontrei pessoas que estavam a fim de viajar, de tomar esse ácido especial e de viajar comigo por essa aventura.

(Joana Collier) O Ricardo tinha uma relação com o risco muito grande. Então, nos filmes dele, ele estava sempre tocando em pontos que eram delicados, e como o filme como provocação, em relação à coisas dele muito pessoais, eu acho que o Djalióh, eu falo: "O Djalióh é muito o Ricardo, né?" Esse lado de... Ele se olhava um pouco como esse ser ainda em transformação, querendo entender.

(Trecho de filme)

- Havia nisso tudo um ar de selvageria, de bestialidade, que o fazia parecer-se mais com algum animal fantástico, do que com um ser humano. Seus olhos eram redondos, grandes, de um tom apagado e falso, e quando o olhar aveludado desse homem pousava sobre a gente, experimentava-se um peso de um estranho fascínio.
- O que é Djalióh? Isto é um problema. É toda uma história, eu apostei com o Senhor Petter, um de meus amigos que é plantador de fungos no Brasil, um fardo de Virgínia. Uma de suas escravas, que os macacos podem ser educados, ele me desafiou a fazer com que um macaco se passasse por um homem.

(Clarissa Ramalho) Tem essa parte aqui do filme, que é onde a história toda se resolve, basicamente. Onde você descobre quem é Djalióh.

(Trecho de filme)

- Já há muito tempo, a Academia de Ciências se preocupava com a solução de um problema: saber se poderia existir um mestiço de um macaco e de um homem, e eis

que um dia, voltando da caça, encontro o meu macaco, que eu havia trancado no quarto com a escrava, evadir, sumiu. A escrava em prantos, toda ensanguentada. Cinco meses depois, ela vomitou durante vários dias. Ao cabo de setes meses, um belo dia, ela pariu sobre o esterco, mas eu estava bem contente, o bebê estava ótimo. Enviei imediatamente um relatório a Academia de Ciências, e o ministro enviou-me a legião de honra. Amei o menino e crie-o como um pai, e além disso, fiz um filho por meios inusitados.

(Joana Collier) O Djalioh é esse ser híbrido, esquisito, sem forma, um pouco monstruoso, né, que é criado a partir de um olhar europeu. Então, a questão dele era muito assim: O quê que é esse monstro? E esse Cinema Brasileiro? Ele gostava desse lado do... Talvez, é dessa estética não harmoniosa. Ele gostava de uma... E o Djalioh é exatamente isso - um ser que ainda é anamórfico, que ainda não se apresenta como uma... Ele não é europeu, mas ele também não é africano. Ele é uma coisa que se forma entre o lugar.

Então, ele tinha... Com Djalioh ele tinha essa discussão, porque ele era muito ligado ao Cinema Europeu, né? Os cineastas que ele gostava e tudo, eram europeus, né? Então, eu acho que tinha a ver com essa pergunta e o Flaubert traz nesses primeiros contos e romances, né, porque ele se interessa pelo Flaubert da juventude, o Flaubert dos primeiros inscritos né, dessa descoberta, como é que eu me situo nesse entre lugar.

(Ricardo Miranda) O Flaubert é... Ele colocava o Djalioh como um antiburguês radical, que é isso na verdade, né? Porque o Flaubert tá ali exercendo uma crítica ferrenha ao poder, à aristocracia francesa da época que, na verdade, é a literatura inteira do Flaubert é derrubadora dessa aristocracia francesa. Então, ele classifica numa carta que o Djalioh é um antiburguês radical.

É uma questão de se expressar na arte, por isso eu sou tão... sabe? Eu não abro mão de nada. Eu tô me expressando na arte. Quando eu faço o meu cinema, eu tô expressando minhas ideias, meu pensamento, o que eu quero dizer pro mundo. Eu necessito disso, e eu sempre tive essa consciência do ser artista, no sentido grande disso, e eu faço porque... Se não, o quê que eu vou fazer? Outra coisa qualquer não me dá essa expressão. Me dá expressão é fazer cinema, trabalhar com uma ideia audiovisual apurada, e que goste ou não goste do que eu faço, eu não tô também muito preocupado, eu nunca estive muito preocupado com isso. Quem quiser ver, vê. Quem quiser levantar da sala e ir embora, pode levantar. Quem quiser ter paciência e ver meu filme chato até o final, veja meu filme chato até o final, ou quem não achar chato, achar legal, que veja também com prazer. É... Se tiver um espectador, eu tô contente. Se eu tiver um milhão de espectadores, eu tô mais contente, mas eu não vou mudar nada em função disso.

(Joana Collier) Eu olhava o Ricardo como um corpo cinematográfico, ele era um corpo cinematográfico, ele tinha... A maneira como ele falava - como ele falava de um corte, era muito corporal. Ele encarnava muito cinema. A maneira como ele tocava as coisas que ele gostava, né? Então, eu acho que a Trilogia tem um lado muito pessoal de um trajeto dele como homem, como descoberta do feminino, das relações com as mulheres, né? Então, essa provocação dele poder falar dele, de uma maneira codificada, subterrânea, mas ele tá

ali falando de questões que são muito dele, né, e o Flaubert nesse desabrochar também, né, porque eu acho que essa Trilogia era um de desabrochar cinematográfico pro Ricardo, nessa Trilogia eu senti uma coisa assim: "Agora ele encarnou."

(Ricardo Miranda) Em mercado de Cinema no Brasil, tinha mais cara de, na verdade, um mercado de bananas, porque um país com mais de 2.300, 2.400 cinemas, é... Ele não vai nunca construir uma indústria desta maneira que eles querem construir. Todo mundo faz o seu filme, pega o seu dinheiro na Petrobrás ou sei lá onde, pega o seu dinheiro no Estado, não é verdade? Na renúncia fiscal, faz um filme, o filme tá pago, passa, o exibidor exhibe a uma da tarde e isso aí não vai dar nunca nada. Aí os filmes que dão são Globo filmes e são grandes sucessos. Sucessos de nada, se você for ver a quantidade de cópia que foi tirada, o que foi investido, na hora do cálculo final, claro, dá um dinheiro, um dinheiro livre pra eles, é... fazendo um péssimo cinema, fazendo um mal ao Cinema Brasileiro. Isso na verdade é mal Cinema Brasileiro. É destruidor para o Cinema Brasileiro. Felizmente, existe uma geração que não são mais tão novinhos, mas que tão aí batalhando para construir uma outra ideia de cinema. Aí você tem o Alumbramento, você tem a Teia em Minas, você tem o grupo de Cinema Pernambucano, e tem eu maluco, que fico fazendo filmes com outro tipo de renúncia fiscal, interna minha, e produzindo, fazendo filmes como fazia em 1970. Esse é o cinema que eu acredito, eu não sei o porquê que ele não é estimulado à produções de 200 mil reais, de 300 mil reais, que são possíveis, que no mundo inteiro isso é feito, mas aqui sempre precisa de rios de dinheiros para fazer rios de merda.

Fim.