

ZULEIKA DE PAULA BUENO

**“BYE BYE BRASIL:
A TRAJETÓRIA CINEMATOGRAFICA DE CARLOS DIEGUES
(1960 -1979)”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos.

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 05/12/2000

BANCA

Prof. Dr. (Orientador) José Mário Ortiz Ramos.

Prof. Dr. Marcelo Ridenti.

Prof. Dr. José Inácio de Mello Souza.

DEZEMBRO 2000

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



UNIDADE BC
N.º CHAMADA
UNICAMP
D862b
V. 1
EX. 1
TOMBO DC/48894
PROC. 16-392107
C D X
PREC# R\$ 11,00
DATA 22/02/07
N.º OPD

CM-00153313-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

B862b Bueno, Zuleika de Paula
"Bye bye Brasil : a trajetória cinematográfica de Carlos
Diegues (1960-1979) / Zuleika de Paula Bueno. -- Campinas,
SP : [s.n.], 2000.

Orientador: José Mário Ortiz Ramos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Diegues, Carlos, 1940-. 2. Cinema. 3. Cultura - Brasil.
4. Cultura de massa. I. Ramos, José Mário Ortiz.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

RESUMO

A dissertação aborda a carreira cinematográfica de Carlos Diegues, um dos mais importantes cineastas brasileiros, durante os anos de 1960 até 1979 analisando a trajetória artística do diretor durante os anos do Cinema Novo, passando pela constituição da Embrafilme e se estendendo até a produção de BYE BYE BRASIL. Procuramos destacar a posição dominante que o cineasta ocupa no campo cinematográfico brasileiro bem como as suas transformações de seu estilo cinematográfico visando a realização de um “cinema do tempo presente”.

ABSTRACT

This dissertation has as purpose expose the career of Carlos Diegues, one of the most important Brazilian filmmaker, from 1960 to 1979 studying his trajectory during the years of the Cinema Novo, passing through the establishment of Embrafilme until the production of *BYE BYE BYE*. We showed his dominant position into Brazilian cinematography field of work as well as his frequently changes into a cinema called “the cinema of the present”.

INDICE

AGRADECIMENTOS

APRESENTAÇÃO 1.

CAPÍTULO I: O CINEMA NOVO E A FORMAÇÃO DO CAMPO CINEMATOGRAFICO

BRASILEIRO

Primeiros contatos	9.
Cinema Novo: “começam os anos de euforia”	19.
Polêmica com o CPC: rumo à definição de um novo cinema	24.
Criando um cinema com gestos e palavras	37.
Um breve retorno às questões nacionais: a (re)descoberta do Brasil	43.
Cinema Novo: tempos de consolidação e transformação - os anos pós 64	49.
A conquista do mercado brasileiro	59.

CAPÍTULO II: NOVOS FILMES, NOVA ÉPOCA. RUMO À DEFINIÇÃO DE UM CINEMA DO ESPETÁCULO OU “ESTOU ME GUARDANDO PRA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

O conflito de uma sensibilidade rural e outra urbana em A GRANDE CIDADE	65.
O cinema como auto-reflexão	67.
Do cinema direto ao cinema espetáculo	71.
O ano em que herdamos nossas tragédias	75.
Reapropriando a cultura popular de massa: o entrelaçamento entre mercado e política.	78.
... o fim dos supostos anos de ouro	82.
Uma estética tropicalista?	85.
Interlúdio: a trajetória no exílio	89.
O mercado de bens simbólicos e a reestruturação da idéia de nacional-popular	92.
“Estou me guardando pra QUANDO O CARNAVAL CHEGAR”	102.
Entre o circo, o palco e a tela	105.
JOANNA FRANCESA: estamos outra vez em 1930	110.

O manifesto Luz & Ação 118.

CAPÍTULO III. O EQUILÍBRIO DE CONTRÁRIOS

Xica da Silva: “os artistas não devem se meter em política, não é mesmo?”	123.
Os complicados percursos que conduzem ao Estado	127.
“O perigo para vocês é a oficialidade”	131.
O humor como forma de aproximação do público	136.
Os limites da estética e da política	138.
A construção do conflito e o caminho da conciliação em XICA DA SILVA	139.
O carnaval como espetáculo	144.
Os embriões da discussão sobre as patrulhas ideológicas	146.
“Eu semeio vento na minha cidade/ vou para a rua e bebo a tempestade”	148.
Metamorfose ambulante	154.
CHUVAS DE VERÃO: harmonia de contrários	156.

CONCLUSÃO

BYE BYE BRASIL: onde todos os caminhos se encontram	159.
A caravana como uma metáfora do cinema brasileiro	166.
Um breve resumo do que veio depois	168.

BIBLIOGRAFIA 169.

ANEXOS

ANEXO I: Entrevista com Carlos Diegues. junho de 1999	177.
ANEXO II: Listagem dos trabalhos de Carlos Diegues como diretor e produtor de cinema, vídeo e televisão	231.
ANEXO III. Filmografia completa: longa metragem	235.
ANEXO IV. Listagem dos artigos sobre Carlos Diegues pesquisados	271.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que de uma forma ou de outra me acompanharam durante este trabalho. Aos meus pais, obrigada pela paciência, pelo apoio financeiro, pela confiança e pelo respeito à minha pesquisa, apesar de nem sempre a compreenderem muito bem. Ao meu marido, Paolo, obrigada pela atenção, pela dedicação, pelo interesse e por toda a admiração, muitas vezes exagerada, que você sempre teve por mim. Ao meu sogro, Osvaldo, agradeço o seu desejo constante de sempre iniciar alguma “discussão sociológica” obrigando-me sempre a exercitar minha capacidade de argumentação.

Aos amigos da faculdade, deixo aqui registrado meu enorme carinho por todos aqueles que conviveram comigo durante todos estes anos de Unicamp: Andrea, minha companheira de todos os momentos, desde sempre dividindo comigo a paixão pelo cinema e pela televisão; Soraia, que já se tornou uma irmã gêmea; Ulianov, André, Eduardo, eternos e queridos amigos desde a graduação; Leonora, sempre calma e prestativa, Maria Elisa, que me mostrou que nunca é tarde demais; Natália e Juliana que seguiram outros rumos mas continuaram ligando para saber um pouco mais sobre a dissertação; Tânia, cujo senso crítico sempre me ajudou a por os pés no chão. Obrigada também aos amigos da PUC, sempre dispostos a um bom papo, Flávio e Villela. Agradeço também à Alessandra, que me cedeu sua televisão algumas vezes para que eu pudesse gravar os filmes e à Susana, minha irmã, que ficaria muito desapontada se não encontrasse seu nome por aqui. Agradeço ainda, e por que não, aos meus companheiros de quatro patas que pacientemente observaram passo a passo a elaboração deste trabalho: Cherry, Shy Moon, Nick e Lévi, eu adoro vocês.

Como não podia deixar de ser, agradeço à FAPESP que vem financiando minhas pesquisas desde meu primeiro trabalho de Iniciação Científica. Sem o precioso auxílio da instituição esse trabalho jamais poderia ter sido realizado.

Meu grande reconhecimento a todos os professores que me acompanharam nestes últimos anos. José Mário Ortiz Ramos, meu orientador, obrigada pela confiança, pelo carinho e pela amizade; Maria Lúcia Bueno pelos comentários sempre precisos e encorajadores; Élide Rugais Bastos, sempre me socorrendo nos momentos difíceis, Marcelo Ridenti, que vêm acompanhando este trabalho durante este último ano, muito obrigada por tudo; Célia Tolentino, primeira pessoa a me mostrar que não era impossível estudar cinema. Obrigada também aos professores da PUC, Maria Celeste, Sílvia Borelli, Miguel Chaia, ao professor do Instituto de Artes da Unicamp, Fernão Ramos, pelas sugestões durante a Qualificação e por José Inácio Mello e Souza que aceitou prontamente meu convite em participar da banca mesmo sem ter nunca tido nenhum tipo de contato com o meu trabalho anteriormente . Enfim, um grande abraço a todos.

Finalmente, agradeço a pessoa a qual sem ela esse trabalho nem mesmo poderia ser imaginado: Carlos Diegues. Cineasta brilhante que me despertou a paixão pelo cinema nacional . Obrigada pela entrevista e pelos inúmeros comentários e sugestões enviados por e-mail. Esta dissertação é ,acima de tudo, minha mais sincera homenagem a você.

INTRODUÇÃO

De acordo com Ismail Xavier, existem três tipos fundamentais de cineastas. Aqueles que assumem um estilo bastante próprio de filmar, entrando em forte choque com as convenções já estabelecidas, como o fizeram, por exemplo, Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla. Outros, que buscam fazer um cinema de acordo os códigos e padrões de comunicação já estabelecidos, reforçando os modelos existentes, como é o caso de Anselmo Duarte ou Roberto Farias. E finalmente, um terceiro grupo que se caracteriza por tentar conciliar uma posição e um estilo pessoal aos modos de expressão sonora e visual mais aceitos pelo público, como fazem Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, e entre eles, Carlos Diegues. ¹É sobre este último diretor que a nossa atenção se volta nesta dissertação.

Despontando ainda no final dos anos 50 como um promissor crítico cinematográfico, Cacá Diegues se revelou nos anos subsequentes um talentoso diretor de curta e longa metragens, participando juntamente com outros jovens como ele da fundação do moderno cinema brasileiro, representado, sobretudo, pelo movimento do Cinema Novo. Marcado sempre por uma forte reflexão sobre o país tanto quanto sobre o próprio cinema brasileiro, Diegues foi se destacando ao longo de sua carreira por sua apurada percepção do momento presente, característica esta que lhe rendeu desde muito cedo uma posição dominante no campo cinematográfico brasileiro, sempre mantida nestes quarenta anos de carreira, nos quais realizou mais de vinte filmes como diretor e outros tantos como produtor e co-produtor, aventurando-se também na produção de vídeos para televisão. ²

¹ Cf. XAVIER, I., BERNARDET, J.C., PEREIRA, M. *O Desafio do Cinema: A Política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

² A lista dos trabalhos dirigidos e produzidos por Diegues encontram-se anexados no final deste trabalho. Cf. Anexo II.

Motivados por esta trajetória marcante, e ainda pouco estudada, elaboramos há três anos atrás, o projeto de pesquisa que resultou neste trabalho aqui apresentado, o qual contou com o financiamento da FAPESP durante a maior parte de sua realização.

Estudando o campo cinematográfico brasileiro, pretendemos, antes de mais nada, destacá-lo como um espaço fundamental de produção de valores e significados no interior da sociedade em que é produzido. Interessa-nos, portanto, compreender como essa criação material e simbólica que é o cinema, se insere num campo mais geral de poder e recria, na própria estrutura de suas obras, as crenças e experiências que justificam a própria existência desse campo social.

Para isso estamos utilizando dois autores principais: Pierre Bourdieu e Raymond Williams. Do primeiro, apropriamo-nos principalmente dos conceitos de campo e habitus, trabalhados ao longo de toda a dissertação em questão. Do segundo, concentramo-nos sobretudo nas concepções de hegemonia e contra-hegemonia, fundamentais para o estudo da sociologia da cultura.³

Campo, compreende Bourdieu, é um espaço estruturado de posições que se caracteriza pelas disputas constantes de seus agentes empenhados na defesa (ortodoxos) ou na subversão (heterodoxos) das *marcas de distinção* simbólicas conquistadas ao longo da história deste. Aqueles que conseguem um destaque nesta luta são os agentes que *marcam época* no campo e, conseqüentemente, adquirem uma capital social dominante. A crença no valor destas lutas garantem a manutenção e a revolução permanentes dos campos.⁴

Partindo deste recorte metodológico bastante específico, procuramos reconstruir o contexto das lutas de poder do campo cinematográfico brasileiro, dentro do qual se insere a trajetória cinematográfica de Carlos Diegues. A noção de trajetória, igualmente aplicada em nosso estudo, implica numa “série de posições sucessivamente ocupadas por um

³ Cf. BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996; *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, 3ª. edição, 1992.; *La Distinction..* Paris, Les éditions de minuit, 1979. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1979. Cf. WILLIAMS, R. *Television: technology and cultural form*. New York, Schocken Books, 1975.

⁴ BOURDIEU, P. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Editora Marco Zero, 1983.

mesmo agente num espaço também em construção e submetido à incessantes transformações.”⁵ Logo, traçando este percurso do diretor, não pretendemos reconstruir a sua biografia, isto é, localizar em sua história de vida traços e características que o formaram como um gênio criador. Estamos, antes, interessados em destacar dentro dessa história biográfica, Diegues foi se inventando e reinventando como intelectual e cineasta singular, alcançando uma posição distintiva e dominante num determinado campo de poder. O que interessa, afinal, é o seu processo de “*educação sentimental*”⁶ como cineasta.

Construímos, assim, o habitus deste cineasta, ou seja, o seu conjunto de referências, técnicas e crenças incorporadas que o definiram como um agente portador de um determinado capital social capaz de lhe assegurar uma distinção e um reconhecimento como cineasta. O conceito de habitus permite, portanto, a compreensão da prática cinematográfica exercida por Diegues.

A maneira como se dá essa prática, no entanto, não pode ser compreendida separadamente da forma como vai se constituindo o seu campo de atuação e este, por sua vez, não existiria sem a prática de seus agentes. A relação entre habitus e campo, assim, é uma relação dialética.

Igualmente dialética é a relação entre hegemonia e contra-hegemonia interpretada por Raymond Williams. A análise deste autor permite compreender os diversos campos de poder descritos por Bourdieu como expressão da hegemonia, entendida não somente como domínio político ou domínio de classe sobre o restante da sociedade, e sim como um processo vivido e como tal, dinâmico e contraditório, esbarrando a todo momento em limites, pressões e resistências que obrigam a sua contínua recriação. É por isso que toda hegemonia está a todo momento trabalhando também com a sua contra-hegemonia, isto é, com as suas formas de oposição. A existência dessa contra-hegemonia garante que nenhuma hegemonia, embora dominante, possa também ser total e exclusiva.⁷

⁵ Idem “L’illusion biographique.” *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 62/63, juin 1986: pp.69-72, citação p.71.

⁶ Educação sentimental é o nome do romance de Flaubert que Bourdieu considera a obra literária que melhor exemplifica e reconstitui a estrutura e as lutas geradoras do campo literário. Usamos a expressão aqui como forma de enfatizar a consolidação de Diegues como cineasta, a sua invenção como tal, a formação de sua trajetória, enfim, todo esse processo que constitui nas suas tomadas de posição nesse meio cinematográfico. Cf. BOURDIEU, P. *As regras da arte*, op. cit.

⁷ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1979.

Assim, analisamos o campo cinematográfico brasileiro na sua constante luta pela autonomia, mas esta passa necessariamente por uma disputa de poder político e por uma relação simultaneamente de cooperação⁸ e de disputa também com outros campos culturais e artísticos. O conceito de hegemonia possibilita, assim, que compreendamos essas lutas internas e externas aos campos dentro do jogo de interesses, limites e pressões que atravessam toda a sociedade.

Foi justamente nesse jogo de limites e pressões que se formaram as bases para que o campo cinematográfico brasileiro se fortalecesse e constituísse nos anos 60 como um “cinema moderno”, objeto que constitui o primeiro capítulo desta dissertação. O conceito será melhor abordado, todavia, no terceiro e último capítulo do trabalho, quando discutiremos detalhadamente a relação entre os cineastas e Estado num momento bastante específico da nossa história, o da distensão ou abertura política, do final dos anos 70.

Incorporando esses conceitos de Williams na nossa análise, corremos o risco, paradoxalmente, de acrescentar uma crítica ao próprio conceito de campo também estruturante da nossa análise. Isto porque a idéia de uma hegemonia que atravessa toda as práticas sociais questiona a idéia de campos sociais totalmente autônomos e demarcados por fronteiras nítidas. Não consideramos, entretanto, essas dois conceitos excludentes. Não negamos as lutas específicas de cada campo, nem seus capitais específicos, nem seu poderes simbólicos. Ao contrário, estaremos a todo momento trabalhando e reforçando esses conceitos. Apenas não queremos perder do nosso alcance as questões gerais que perpassam todos os campos sociais, vistos que eles se inserem sempre dentro de uma lógica geral de poder, ainda que, muitas vezes, em luta contra ela. Conforme afirma o próprio Bourdieu, todo campo específico está em última análise submetido ao campo geral de poder.

Tendo por base essa ampla teoria sociológica, dividimos nossa dissertação em três capítulos. O primeiro capítulo descreve os anos de juventude do cineasta, focalizando sua atuação no CPC e o seu posterior desligamento do grupo a partir de uma conturbada

⁸ Quem coloca a noção de cooperação no interior do mundo artístico é Howard Becker. Ao contrário de Bourdieu que analisa esse campo principalmente como um campo de lutas, Becker vê o “mundo da arte”, como ele o chama, como um espaço de cooperação de diversas atividades. Cf. BECKER, H. *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 1987.

polêmica com Carlos Estevam a respeito das relações entre arte e política, forma e conteúdo. Era o início de um pensamento cinematográfico moderno no Brasil e a fundação de um dos mais significativos movimentos artísticos da nossa história, o Cinema Novo. Em seguida abordamos, principalmente, os efeitos do golpe militar de 1964 sobre o pensamento e as práticas cinematográficas de Diegues agora confrontado com uma nova realidade política, econômica e social.

O segundo capítulo centraliza-se principalmente na análise dos filmes *A GRANDE CIDADE*, *OS HERDEIROS*, *QUANDO O CARNAVAL CHEGAR* e *JOANNA FRANCESA*, produzidos entre 1965 e 1973. Estes são os anos de transformação e consolidação do cinema de Cacá Diegues, quando ele define um estilo próprio de filmar articulando uma vertente cinematográfica crítica a um cinema de forte apelo comercial. É neste momento que ele elabora uma discussão sobre o próprio cinema como uma forma de espetáculo conferindo às suas obras um caráter notavelmente metalinguístico, ou seja, bastante marcados pelo universo ficcional da cultura popular de massa brasileira. Orientamos a análise dessa característica a partir do conceito de *tradição seletiva* elaborado inicialmente por Raymond Williams. O que pudemos perceber no cinema de Cacá Diegues, portanto, foi a recuperação parcial de elementos desta cultura, isto é, a *seleção* de aspectos incorporados, rearticulados, modelados e identificados a uma nova forma de expressão cinematográfica.

O terceiro e último capítulo discute a reaproximação do cineasta com o Estado por meio da empresa cinematográfica estatal, a Embrafilme, fato este que gerou inúmeras acusações ao cineasta eclodindo em 1978 na polêmica sobre as “patrulhas ideológicas”. Nossa análise procurará demonstrar como o diretor segue em direção a um cinema “mais temporal”, como ele próprio afirma, resistindo ao seu *envelhecimento* como cineasta.⁹ Pertencente a uma geração historicamente fundadora de um cinema moderno brasileiro, Diegues adapta-se às pressões do modernizado e estatizado campo audiovisual brasileiro que se expande vertiginosamente nos anos 70 sustentado por uma cada vez mais sólida sociedade de consumo. Neste processo, Carlos Diegues, suportado por uma relativa autonomia conquistada após o estrondoso sucesso de *XICA DA SILVA* (1976), reinventa a

⁹ Cf. BOURDIEU, P. *As regras da arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

sua identidade artística consolidando-se como um cineasta “do tempo presente”, agregando a esta nova definição toda a legitimidade cinematográfica acumulada nos anos anteriores de luta simbólica no campo. Finalizando o nosso trabalho, abordamos os filmes *CHUVAS DE VERÃO* e *BYE BYE BRASIL* quando incorporamos muito dos atuais estudos culturais desenvolvidos na América Latina, representados sobretudo pelos trabalhos de José-Martim Barbero e Renato Ortiz, entre outros.

Concluindo, abordamos as dimensões estéticas e temáticas dos filmes de Diegues não como escolhas unicamente pessoais, e sim como resultado dos posicionamentos determinados pelos jogos de poder do campo cinematográfico brasileiro. Desta forma, nos atrevemos, em inúmeros trechos deste trabalho, a mergulhar numa análise interna aos filmes de Diegues, procurando demonstrar como a construção narrativa cinematográfica de vários de seus filmes corresponde muitas vezes uma reflexão sobre a estrutura mesma do espaço social cinematográfico. Não pretendemos com isso reduzir a importância das análises semióticas, fundamentais para a compreensão da linguagem cinematográfica. Desejamos apenas abordar o cinema a partir de uma outra perspectiva, a qual consiste, como muito bem nos ensinou José Mário Ortiz Ramos, “em conceber filmes como produtos culturais, ou bens simbólicos, caminhando no sentido de delinear as determinantes sociais de sua produção.”¹⁰

¹⁰ RAMOS, J.M.O. Cf. RAMOS, J.M.O. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983, p. 10.

CAPÍTULO I

O CINEMA NOVO E A FORMAÇÃO DO CAMPO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO.

“Na cidade ser artista
É posar sorridente
É se ver se de repente
Sai numa revista
Ser artista na cidade
É comer um fiado
É vestir um farrapo
É ficar à vontade
É vagar pela noite
É não ser quase nada
É não ter documento”.

(Chico Buarque de Hollanda)

Primeiros contatos

Uma infância reclusa, delimitada entre os espaços da casa e da escola, encontrava seus melhores momentos de fuga deste rígido cotidiano nas idas ao cinema acompanhadas por tias solteironas, passeios estes que descortinavam para o jovem Carlos Diegues um mundo imaginário rico em fantasias, o qual somente conhecia um paralelo semelhante no mundo real nas partidas de futebol que travava no campo do Botafogo, bairro onde sua família morava no Rio de Janeiro, ou durante as férias que passava em Maceió - cidade onde gozava da liberdade que não possuía na capital, onde estava a todo momento sob a guarda cuidadosa de sua mãe, a senhora Zaira Fontes Diegues.

Nas salas de exibição, entretanto, lhe parecia que seus filhos estariam seguros. Assim, Cacá se tornou um frequentador quase fanático das sessões do Guanabara, do Nacional e do Star, os três cinemas do bairro do Botafogo nos anos 50. Cine-jornais, seriados, filmes de Walt Disney, chanchadas da Atlântida, sucessos de Hollywood, astros e estrelas nacionais e internacionais como Carmem Miranda, Grande Otelo, Oscarito, Errol Flynn, Joan Crawford, Bette Davis, inundavam as telas e a imaginação do jovem Cacá.

Compunha esse seu mundo de fantasias “americanizadas”, a rica literatura brasileira, introduzida no cotidiano do jovem garoto pelo seu pai, o antropólogo Manuel Diegues Jr., que lhe revelava a realidade do país onde vivia e o contraste deste com o mundo apresentado nas telas dos cinemas.¹¹ Contraste este presente até mesmo nas fitas brasileiras, as quais nunca apresentavam o cotidiano de seca, miséria e violência descritos

¹¹ Diegues comenta que por ser professor, jornalista e escritor profundamente interessado na cultura brasileira, o seu pai lhe obrigava a ler os grandes clássicos da literatura nacional, sobretudo os modernistas. Assim, seu pai lhe apresentou as grandes referências literárias brasileiras, mas o contato com uma cultura visual mais contemporânea foi toda obtida por outros meios, longe do círculo familiar. A confluência desta produção escrita com uma poderosa produção visual são alguns dos elementos principais no cinema de Diegues. Cf. entrevista concedida à autora, Anexo 1, junho de 1999 e ainda DIEGUES, Conceição a 40°. “Carnavalização, a lógica do espetáculo e a palavra chave do século 20”, *Cinemais*, no.17, maio/junho de 1999: pp.7-47; VIANY, A. *O processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, pp. 425-479.

nos livros de Euclides da Cunha e Graciliano Ramos ou a riqueza da cultura negra consagrada por Gilberto Freyre ou Jorge Amado.

Foi seu pai também quem primeiro lhe revelou o mundo da política, explicando sem muitos conflitos e com bastante poesia tanto a morte de Getúlio Vargas - o primeiro grande evento político que despertou a atenção de Diegues para a importância dos movimentos sociais - quanto o armistício na Coreia, como o próprio cineasta nos escreve:

“Meu pai, professor liberal e católico, me explicou o que era armistício (...) com toda a poesia que só um liberal católico nos anos 50, discípulo do doutor Alceu e amigo de Jorge de Lima, seria capaz de reproduzir. Durante muito tempo fiquei em paz com a humanidade, experimentando uma certa harmonia mística entre mim e os seres do mundo, os da Rua da Matriz e os do resto do planeta. Em armistício.”¹²

A cidade do Rio de Janeiro só começou a integrar realmente a vida de Diegues na adolescência, quando sua família se mudou da rua São Clemente para a rua da Matriz, muito menos movimentada e onde Cacá tinha mais liberdade para “botar a cara para fora”, como ele mesmo diz. Foi lá também que conheceu David Neves¹³, rapaz um pouco mais velho que possuía uma preciosa Paillard Bolex, na verdade uma pequena câmera de corda na qual começaram a ensaiar suas primeiras experiências cinematográficas, ainda bastante amadoras, sem argumento, sem roteiro, compostas somente de algumas tomadas do cotidiano da cidade.

O cinema começou a lhe parecer, portanto, como um universo onde poderia participar muito além da mera posição de espectador. Juntamente com seus primeiros ensaios na câmera de Neves, Cacá começou a organizar sessões de cinema no curso

¹² DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Rio Grande do Sul, UFRGS/ MEC/ SESu/ PROED, 1988, p. 8.

¹³ David Neves trabalhou como crítico no jornal *O Metropolitano*, na *Tribuna da Imprensa* e mais tarde na revista *Filme Cultura*. Diretor de várias curtas, trabalhou também como assistente de câmera, produtor, diretor de fotografia. Na produção de longas, se destaca como o diretor de *FULANINHA* (1984), *MUITO PRAZER* (1979) e *JARDIM DE ALAH* (1988). Cf. MIRANDA, L. F. A. . *Dicionário de cineastas brasileiros*, São Paulo, Art Editora, 1990.

secundário do Colégio Santo Inácio¹⁴ e a escrever pequenas críticas de filmes no jornal de circulação interna dessa mesma escola.

O que no início era somente um exercício puramente cinéfilo começou a ganhar importância quando Carlos ingressou no curso de Direito da PUC, em 1959, integrando-se ao grupo de cinema do Centro Acadêmico, que contava com a participação, dentre outros, de Sérgio Augusto e Paulo Perdigão, os quais estariam num futuro próximo envolvidos com o movimento do Cinema Novo, assim como Diegues. Nesse grupo de cinema, circulavam as revistas *Positif* e *Cahiers du Cinéma*, grandes divulgadoras do novo cinema francês, representado principalmente por Godard.¹⁵ Tais revistas aproximavam desses jovens cinéfilos, formados sobretudo pelo cinema americano, a vanguarda do cinema europeu que só recentemente ganhava algum espaço no Brasil.

Foi nessa época que Diegues assumiu o posto de redator-chefe do jornal da União Metropolitana dos Estudantes, o *Metropolitano*. O presidente da UME, Alfredo Marques Viana, era estudante da PUC e, chamando outros colegas dessa mesma universidade para a elaboração de um jornal estudantil que discutisse cultura e política no Brasil, fundou o *Metropolitano*. Assumindo a direção do jornal, Diegues integraria ao núcleo de cinema da PUC antigos colegas seus do Santo Inácio, também interessados pela sétima arte, como Arnaldo Jabor.

A solidão de seus primeiros anos de infância proporcionada por sua mãe mais o pensamento liberal cristão ensinado por seu pai, que lhe haviam deixado por grande tempo em paz com o mundo, agora cediam lugar para um crescente pensamento católico de esquerda que circulava pelos corredores da Pontifícia Universidade Católica e motivava o engajamento nas atividades dos cine-clubes universitários e dos movimentos estudantis. É nesse meio universitário que o seu subjetivismo extremamente marcado pelo fascínio cinematográfico e político encontra um espaço de ação e prática bastante objetivo

¹⁴ Seria diretor do cine-clube deste mesmo colégio, alguns anos mais tarde, Júlio Bressane, um dos principais diretores do chamado Cinema Marginal.

¹⁵ Os *Cahiers* se baseavam principalmente na crítica de um cinema idealista e na defesa de um cinema materialista e militante, detonador de uma transformação ideológica a partir de seus filmes. A revista recupera ainda toda uma tradição de crítica cinematográfica criada em torno dos filmes de Eisenstein e Vertov, conforme nos explica XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz & Terra, 1984.

no trabalho jornalístico e na elaboração de seus primeiros roteiros e argumentos cinematográficos.

Articulando todos estes elementos - a paixão pelo cinema, o conhecimento crítico do país adquirido através de toda literatura modernista brasileira e a militância política iniciada nos diretórios da PUC - Cacá Diegues começa a publicar seus primeiros artigos voltados para a necessidade de criação de um moderno cinema brasileiro. Sem dúvida, não era o único empenhado numa grande transformação deste campo cinematográfico.

Na redação do jornal agruparam-se uma série de jovens interessados em arte e política que encontrariam na publicação de suas primeiras reportagens a oportunidade de transformar simples paixões pessoais em debates e opiniões endereçadas a um crescente e mobilizado público estudantil ansioso por tomar as rédeas do debate cultural nacional.

Esse público era fruto de uma expansão própria do desenvolvimento urbano e industrial incentivado no país havia mais de uma década. No início dos anos 60, os setores intelectualizados da sociedade brasileira, sempre muito restritos, conheciam, assim, uma nova classe média urbana que forçava a sua entrada nos espaços tão característicos da elite dominante do país, como o mundo intelectual. De fato, desde o pós-guerra esse processo estava em andamento.¹⁶ Intensificava-se o processo de democratização e de revolução burguesa no país.

Não somente os estudantes se constituíam como uma poderosa força social, como também os operários urbanos e os trabalhadores rurais começavam a participar de uma maneira até então inédita no cenário político e cultural do país. O pacto político hegemônico firmado após a Revolução de 30, o populismo, começava a partir desse processo a ser fortemente criticado e questionado. A necessidade óbvia de transformações impostas por essas modificações na estrutura social do país lançava num futuro próximo as perspectivas e esperanças de uma grande revolução.

¹⁶ Segundo Octávio Ianni é a partir do golpe de estado contra o Estado Novo, em 1945, que entram na cena política os operários, os setores médios da sociedade, os trabalhadores agrícolas, os grupos de esquerda, a juventude universitária, todos aspirando uma maior participação no jogo social, o acesso ao bem-estar e a força política organizada. Cf. IANNI, O. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975, p. 17.

Segundo Roberto Schwarcz nunca as “forças progressistas” estiveram tão próximas do poder quanto nesses anos.¹⁷ Conforme nos mostra também Marcelo Ridenti, a participação política das forças esquerdistas eram muito marcantes no Brasil da época. O PCB, principalmente, dominava a política de esquerda e teorizava sobre os caminhos da “revolução burguesa” no Brasil. As modificações na estrutura social do país, decorrentes da crescente complexidade social brasileira, vinham sendo sentidas desde o final do Estado Novo, e se intensificavam ao longo dos anos 50, com o governo Kubitschek. Havia uma profunda crença na potencialidade libertária do desenvolvimento industrial e tecnológico promovidas principalmente a partir desse governo. Explorava-se as possibilidades de uma revolução total a partir desse desenvolvimento.

“Antes do golpe, a revolução era pensada na maior parte dos meios artísticos e intelectuais de esquerda como revolução burguesa, pela via eleitoral, de libertação nacional, antiimperialista e antilatifundiária, para supostamente vir a ser socialista numa etapa seguinte, quando as forças produtivas capitalistas estivessem suficientemente desenvolvidas”.¹⁸

Em 1964, entretanto, o golpe das forças de direita nos mostrou que o caminho da revolução não era tão imediato assim.¹⁹

É tendo por horizonte a revolução política que essa juventude intelectualizada - da qual Diegues fazia parte - ingressa no campo político e cultural brasileiro radicalizando as lutas pela posse do capital simbólico legitimador da distribuição de poder social.

¹⁷ SCHWARCZ, R. “Cultura e Política: 1964-1969” in *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, reimpressão de 1992. Cf. também HOLLANDA, H. B. & GONÇALVES, M. A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.11.

¹⁸ Cf. RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Editora da Unesp/ FAPESP, 1993, p. 79.

¹⁹ Roberto Schwarcz resume muito bem o pensamento do PCB, dominante durante os anos que antecedem o golpe da direita. Ele escreve: “Muito mais anti-imperialista que anti-capitalista, o PC distinguia no interior das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano, e um setor industrial, nacional e progressista, ao qual se aliava contra o primeiro. Ora; esta oposição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam (...) O PC entretanto transformou em vasto movimento ideológico e teórico as suas alianças, e acreditou nelas, enquanto a burguesia não acreditava nele” SCHWARCZ, R. “Cultura e Política: 1964-1969”, op. cit, p.65.

No cinema, a luta por uma revolução que transformasse completamente a estrutura desse campo se inicia ainda nos anos 50, com os Congressos de Cinema, os quais lançam as bases de um novo pensamento cinematográfico pautado numa crescente intelectualização no meio cinematográfico brasileiro e no reforço de uma posição nacionalista condizente com a ideologia desenvolvimentista da década.²⁰

Esse é o contexto político e histórico no qual se forma o projeto de um novo cinema nacional e revolucionário, preocupado antes com o povo do que com seu público - questão que somente será colocada no final dos anos 60. A reflexão e a crítica das diversas experiências cinematográficas anteriores permitiram, assim, que se imaginasse e praticasse um cinema independente dos grandes investimentos e das produções industriais, o qual vai tomando forma durante toda a década de 50.

Dentro desse cenário cultural favorável ao aparecimento de um moderno cinema brasileiro²¹, também se destacavam o aparecimento de novidades tecnológicas capazes de tornar realidade os anseios estéticos dos mais jovens, como o som direto, as novas moviolas, o aparecimento de câmeras leves e portáteis. Tais invenções foram fundamentais para que o cinema pudesse sair dos estúdios e ganhar as ruas, retratando o povo sem disfarces.

Foi a partir de uma velha câmera emprestada do INCE, entretanto, que as possibilidades de invenção desse novo cinema brasileiro se concretizaram nos primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos e aí encontraram a sua realização estética e

²⁰ Conforme afirma José Mário Ortiz Ramos, “ (...) o campo cinematográfico era inundado pela ideologia desenvolvimentista” .Embora essa linha nacionalista fosse dominante, havia também outra proposta de estabelecer um cinema brasileiro, que esse mesmo autor chama de “industrialista-universalista”, representada principalmente por Walter Hugo Khouri. Cf. RAMOS, J.M.O. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

²¹ Quando falamos num moderno cinema brasileiro, estamos pensando num cinema marcado por uma pluralidade de tendências renovadoras da linguagem cinematográfica que encontram ecos em todo o cinema mundial. Segundo Ismail Xavier, esse cinema moderno se refere sobretudo às formulações estipuladas por André Bazin e também à realizadores como Antonioni, Pasolini, Godard, Truffaut, Resnais, Welles, entre outros. O Cinema Novo, segundo este autor, estava realizando suas experiências mais marcantes em sintonia e contemporaneidade com esta prática de reflexão e crítica sobre a forma, a técnica, a cultura e a política cinematográficas que se estabelecia então em âmbito mundial. Cf. XAVIER, I. “Cinema Novo / Cinema Marginal: o cinema moderno brasileiro”. *Cinemais*, no. 4, março/ abril de 1997: pp. 39-64.

material.²² Em 1955, lança RIO 40^o, produzido com a venda de quotas, contrapondo-se ao modelo de produção industrial dominante da Vera Cruz e inovando na maneira de retratar o cotidiano na cidade do Rio de Janeiro, distanciando-se da chanchada. Oferecia, desta forma, uma alternativa aos dois grandes projetos cinematográficos realizados entre as décadas de 40 e 50: a Atlântida Cinematográfica e a Vera Cruz. A primeira, produtora das chanchadas, comédias musicais de grande sucesso popular, conheceria o apogeu de suas produções no final dos anos 40, mas já na metade dos 50 se encontrava em franca decadência, encerrando definitivamente suas atividades em 1962.²³ A segunda, fundada em 1949 por industriais paulistas que pretendiam financiar filmes brasileiros com padrão de qualidade internacionais, havia fechado as portas ainda em 1954 em completa falência.²⁴

Nelson Pereira dos Santos não só resgatava as chances de se fazer cinema num momento em que isso parecia absolutamente impossível, como também inaugurava uma nova fase do nosso cinema.

Nas páginas da revista carioca *Arquitetura*, onde Diegues mantinha uma coluna mensal de críticas, Nelson Pereira é consagrado como o único cineasta brasileiro capaz de consolidar as bases e dar origem a um verdadeiro cinema nacional por não se render à “lógica cinematográfica consagrada” e abrir “perspectivas de um caminho possível”:

²² Cf. SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 1996.

²³ A Atlântida foi fundada em 1941 por Moacir Fenelon e durante seus primeiros dois anos de existência produziu principalmente cinejornais. É em 1943 que a empresa lança seu primeiro grande sucesso, MOLEQUE TIÃO, uma estória dramática estrelada por Grande Otelo que viria a ser juntamente com Oscarito, o grande astro das chanchadas. Essas, somente começam a ser produzidas em 1945 como forma de salvar a empresa da falência. As comédias musicais já eram um grande sucesso popular, conforme demonstrava as produções da Cinédia, empresa carioca predecessora da Atlântida. É na Atlântida, entretanto, que as chanchadas alcançam seu apogeu e uma efetiva penetração junto ao público com a integração ao grupo de Luiz Severiano Ribeiro Jr., - responsável pelo maior empresa exibidora do país - em 1947. Sobre as chanchadas e a Atlântida Cf. os trabalhos de AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989; BASTOS, M. R. *Tristezas não pagam dívidas: um estudo sobre a Atlântida Cinematográfica S.A.* Dissertação de mestrado defendida no IFCH - UNICAMP, Campinas, abril de 1997.

²⁴ Novos teatros, museus, revistas, escolas de arte compunham o cenário cultural que, juntamente com a Cf.a Cruz, expressava os novos interesses da burguesia paulista. O cinema é resgatado de sua marginalidade pela intelectualidade paulistana e ganha o *status* de uma nova arte. Partilhando dos ideais da Vera Cruz, surgem outras companhias cinematográficas no Estado, de menos expressão, mas contribuindo para a consolidação de um cinema paulista. São essas companhias a Brasil Filmes, a Maristela e a Multifimes que graças às co-produções, sobreviveram mesmo após a derrocada da Vera Cruz. Cf. CATANI, A. M. “A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)” in RAMOS, F. (org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987: pp189-297.

“Ao invés de copiar producional e esteticamente o modelo de cinematografias já consagradas, volta-se para a realidade brasileira e procura nela, não só o tema para o filme, como também a própria estrutura de produção em que ele irá ser feito”²⁵

Para Mariarosaria Fabris a descoberta de um novo cinema proposta por Nelson ocorre simultaneamente a uma redescoberta do próprio Brasil, a começar pela própria transformação da imagem do Rio de Janeiro.²⁶ Em RIO 40º a primeira impressão que temos é que o filme somente reforça uma visão idealizada e utópica da cidade, que vinha sendo criada desde os desenhos dos primeiros paisagistas a retratar as belezas naturais da cidade de São Sebastião, passando pelas tomadas dos fotógrafos que posteriormente se fixaram na cidade, pelas peças teatrais de Artur Azevedo chegando até os filmes musicais que terminaram por criar uma imagem poética da então capital federal. Nas cenas que se seguem a essa abertura triunfal, e que correspondem justamente ao desenrolar do enredo, temos a desconstrução lenta e gradual dessa imagem “cartão-postal” do Rio de Janeiro. O filme tem uma estrutura dialética. Primeiro nos mostra a imagem da cidade como espetáculo, em seguida apresenta a própria antítese desse Rio turístico ao contar a história de 5 pequenos vendedores de amendoim num domingo de sol, e no final, com os garotos voltando para o morro que se agita com o ensaio da escola de samba, cria a síntese entre esses dois mundos apresentados no seu filme.

O impacto desse filme sobre Cacá Diegues seria estrondoso, representando mesmo um momento fundador da descoberta do seu desejo de ser ele também um cineasta. A fita lhe revelaria o cinema sob uma nova perspectiva de produção material, mas também artística. E mais do que isso, lhe desvendaria a própria cidade do Rio de Janeiro, assim como Vinícius de Moraes já havia feito no teatro com a peça ORFEU DA CONCEIÇÃO, orientando o seu olhar para uma cultura diferente e rica que se escondia atrás dos morros cariocas.²⁷ RIO 40º aparece nesse contexto como a conjunção ideal de uma nova técnica e

²⁵ DIEGUES, C. “Dívida a um cineasta”. *Arquitetura*, no. 10, abril de 1963: pp. 37-38.

²⁶ FABRIS, M. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo, Edusp/Fapesp, 1994.

²⁷ Em entrevista dada à revista *Playboy* o cineasta afirma: “Foi em 1956.. Meu pai tinha dois tíquetes para uma peça e me chamou. Fui emocionado, porque era a primeira vez que ia sair de noite com ele para um programa de gente grande: uma estréia no Teatro Municipal. E era ORFEU DA CONCEIÇÃO. Sai debaixo de

de um novo olhar, como a realização perfeita de uma forma simultaneamente material e cultural.

É a compreensão do cinema nesse seu duplo aspecto, complexo e muitas vezes contraditório, que está no centro das preocupações dos jovens, como Diegues, que buscavam no início dos anos 60 a criação de um cinema que fosse simultaneamente uma nova forma de produção e uma nova forma de criação artística e cultural.

Essa forma de compreender a produção cultural é descrita por Raymond Williams na sua análise sobre a televisão, entendida tanto como uma forma cultural quanto tecnológica. A invenção desta se insere, na realidade, num complexo contexto de invenções e produções materiais e culturais. É assim também que estamos compreendendo a produção cinematográfica.²⁸

Claramente influenciados pela experiência de RIO 40°, Diegues e David Neves realizam em 1961 - quando os dois estudantes já estavam considerando mais seriamente a possibilidade de ingressar realmente no mundo cinematográfico - o curta metragem em 16mm DOMINGO, executado de maneira bastante artesanal, mas já contando com um roteiro e uma proposta muito clara, incentivando a prática cinematográfica entre outros jovens do meio estudantil, conforme escrevia Cosme Alves Neto no jornal *O Metropolitano* em 23 de abril de 1961 :

“Há muito tempo estudantes já vêm tentando fazer cinema entre nós (...) Entretanto, o preço proibitivo do material fotográfico em nosso país, a ausência de entidades culturais que prestigiassem o trabalho e, mais ainda, a dificuldade em entrosar essas

lágrimas. E no mesmo ano vi RIO 40 GRAUS, que tinha ficado pronto no ano anterior, mas tinha sido proibido. Com os dois, fiz uma descoberta extraordinária: ‘Tem um mundo aí que é maravilhoso e que não conheço’(...)’. DIEGUES, C. “Entrevista: Cacá Diegues”. *Playboy*, julho de 1999. Em outra entrevista, publicada na revista *Cinemas*, ele afirma: “Este dois espetáculos, para mim, foram uma descoberta muito grande, um momento fundador de uma série de coisas da minha vida.” DIEGUES, “Conceição a 40 graus”, op. cit, p. 8.

²⁸Segundo o autor, a criação da televisão como tecnologia deve ser compreendida dentro de um contexto cultural também em desenvolvimento, numa relação dialética. Desta forma, a televisão somente pode ser interpretada a partir de sua relação com outras tecnologias já inventadas, como o telefone, o telégrafo, o cinema, mas também com a sua relação com outras formas culturais e de entretenimento, como os music-halls, os vaudevilles, etc. Com essa análise, Williams rompe com a clássica separação marxista entre estrutura e superestrutura, construindo uma teoria capaz de abarcar a complexidade das formações sociais, inserindo a cultura na própria base social e analisando esta como um processo dinâmico e contraditório. Cf. WILLIAMS, R. *Television: technology and cultural form*. New York, Schocken Books, 1975.

atividades (...) com as tarefas naturalmente impostas pela condição de estudante, impediram o que agora se conseguiu: o processo de fazer um filme (...) realizado dentro de um círculo especificamente estudantil (...) No momento, dois caminhos foram seguidos: o filme experimental e o conto-crônica (...). A segunda equipe, sob a direção de Carlos Diegues (também o argumentista) utiliza (...) as ruas do Arpoador e Ipanema, mundo descoberto passo a passo por dois garotos de favela em um Domingo de Sol (...) O filme pretende ser, a um tempo, crônica e crítica, colocando em diálogo dois mundo diferentes, vivendo lado a lado (...)"

Assim como Diegues, outros jovens oriundos do meio estudantil estavam se empenhando na realização de seus primeiros curta metragens experimentais na tentativa de levarem adiante a criação de um novo cinema brasileiro.

Essa nova geração de cineastas era composta por vários jovens que chegavam de diferentes estados brasileiros, de diferentes universidades, de vários jornais estudantis e que encontravam na cidade do Rio de Janeiro o centro aglutinador e agitador de um novo movimento cinematográfico brasileiro, delineado, discutido e esboçado teórica e praticamente na feitura dos seus primeiros curta-metragens experimentais. Um novo discurso e uma nova representação de cinema e de Brasil começara a ser criado por esse grupo, posteriormente chamado de Cinema Novo.²⁹

²⁹ Sobre esses anos anteriores a eclosão do movimento os quais estaremos analisando neste texto, Cacá Diegues afirma: "Então, a partir de diversas universidades, diversos grupos começaram a se formar com essa idéia de fazer um cinema brasileiro no Brasil. Meu grupo, eu o encontrei essencialmente na PUC, Universidade Católica, onde eu estudava. Havia lá Fernando Duarte, Afonso Beato, David Neves, Arnaldo Jabor, Paulo Perdigão, pessoas que, a seguir, seja fazendo cinema ou fazendo crítica, passaram a desempenhar um papel no Cinema Novo. Tinha também um outro grupo, na Universidade do Brasil, com Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Faria (...) e Miguel Borges. Pouco a pouco os grupos se encontraram graças às atividades de cineclubes e à Cinemateca do Museu de Arte Moderna, onde conheci, um pouco mais tarde, por exemplo, Walter Lima Jr. Era o grupo do Rio, mas também havia o grupo de São Paulo, os protegidos de Paulo Emilio Salles Gomes, com Roberto Santos (...) e as pessoas mais jovens como Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet, Mauricio Capovilla. Evidentemente, tudo isso pegava fogo quando Glauber, em geral vindo da Bahia, onde também aconteciam muitas coisas, chegava ao Rio (...)"Essas idéias expostas por Diegues irão orientar nossa interpretação sobre os primeiros anos formadores do movimento, como veremos adiante. Cf. depoimento em PIERRE, S. *Glauber Rocha*. São Paulo, Papirus Editora, 1996, pp.216-223.

Cinema Novo: “começam os anos de euforia.”³⁰

Paulo César Saraceni nos conta que havia um profundo desejo de reunir os anseios de todos esses jovens em um manifesto fundador, um documento capaz de agregar a vontade comum a todos de fazer cinema no Brasil.

“Eu estava preocupado, queríamos fazer um manifesto que rompesse com tudo o que estava acontecendo no Brasil em matéria de cinema. Queríamos um manifesto comum a todos, mas achava que não estávamos preparados para isso. Havia discordância política e estética. Mas eu queria esse manifesto, achava que o cinema brasileiro precisava dele. Eu e o Gláuber já tínhamos feito os nossos filmes, o pessoal da revista *O Metropolitano*, Cacá Diegues e David Neves (...) com Fernando Duarte e Paulo Perdigão, também tinham feito um filme, DOMINGO. Joaquim Pedro estava se preparando para filmar, e Marco Faria também. Tínhamos uma página prometida no suplemento cultural de maior sucesso no Brasil. Não dava para esperar mais, íamos tentar.”³¹

Foi assim que no ano de 1959, reunidos vários desses jovens certa noite num dos principais pontos de discussão do emergente cinema brasileiro, o Alcazar - um dos muitos bares cariocas que gozavam da descontração e do descompromisso necessários para a invenção de um novo cinema e de um jovem grupo de cineastas, Miguel Borges anunciou as primeiras frases do manifesto:

“Não queremos mais cinema-literatura. Não queremos mais cinema-escultura. Não queremos mais cinema-música. Não queremos mais cinema-dança. Não queremos mais cinema-teatro. Queremos cinema-cinema.”³²

³⁰ É assim que Diegues define os primeiros anos do Cinema Novo. Cf. DIEGUES, C “Cinema Novo: de 1963 a ...” in *Cinema Brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre, UFRGS, 1988.

³¹ SARACENI, P. C. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p. 47.

³² *Ibidem*, p. 47.

O manifesto gerou uma polêmica geral e ficou batizado, ironicamente, de “manifesto bola-bola”, como a estória do garoto que pede uma bola de presente, mas não quer uma bola de futebol, nem de basquete, nem de tênis, nem de vôlei, mas uma bola-bola.

Apesar das ironias, protestos e da recusa geral em assinar o tal manifesto, ele ilustra bem um desejo realmente existente de se criar um cinema novo e independente, uma arte autônoma e total, mas que não queria adentrar por um purismo ou formalismo por si só. Sua revolução passava necessariamente por um comprometimento maior: o de retratar de maneira crítica a realidade do país e denunciar as injustiças sociais.

No ano seguinte a este manifesto frustrado, se realizava em São Paulo, com o apoio da Cinemateca Brasileira, a Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, onde se discutiria a emergência de um novo cinema.

Compareceram à Convenção os mais significativos críticos da época e foram analisadas as proximidades e as diferenças desse congresso com aqueles realizados no início dos anos 50. É aí também que Paulo Emílio Salles Gomes apresenta pela primeira vez a sua tese “Uma Situação Colonial?”, a qual lança uma das idéias que mais influenciaria a nova geração de cineastas, ou seja, a de que produzimos um cinema colonizado, marcado pela realidade cruel do subdesenvolvimento e pela alienação das nossas produções culturais, sobretudo as cinematográficas. Essa idéia resultarão, treze anos mais tarde, no seu célebre texto “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”.

Esse Congresso reforça os laços entre os críticos já consagrados e essa nova geração de cineastas, dando continuidade ao debate intelectual já iniciado nos anos 50 e que se estenderá por todo o Cinema Novo, num trabalho de constante reflexão e renovação de idéias. Essa geração de críticos anteriores ao movimento, mas agregados a este - nos explica Pedro Henrique Simonard³³ - foram os inauguradores de um novo

³³ SIMONARD, P. H. *A geração do Cinema Novo*. Dissertação de mestrado defendida na ECA - USP, São Paulo, 1995. Essa dissertação é um dos trabalhos mais interessantes realizados sobre a formação do Cinema Novo como um movimento de grande participação cultural no país. O autor se preocupa principalmente em mostrar as práticas desse grupo que acabaram fundando um cinema moderno no Brasil. Baseado em entrevistas dos próprios participantes do movimento, Simonard traça as linhas gerais formadoras do Cinema Novo, integrando-o ao momento político e cultural da época, mas também a um universo mais específico, próprio do cinema, traçando suas relações com as produções filmográficas anteriores e com a crítica cinematográfica antecessora aos trabalhos cinemanovistas. Analisa o trabalho

modo de pensar o cinema brasileiro como dependente cultural e economicamente do mercado externo, formalmente submetido aos padrões hollywoodianos e como tal, fraco e subdesenvolvido. Essas idéias eram bastante influenciadas pelos trabalhos do ISEB e por outros setores intelectualizados do país, voltados para a discussão da cultura e da política brasileiras.

Paulo Emílio seria absorvido por essa geração emergente no início dos anos 60 como uma fonte viva das experiências passadas e formadoras do pensamento cinematográfico nacional. Ele tinha ligações com os críticos do então lendário *Chaplin Club*, havia participado ativamente dos Congressos dos anos 50 e chegava uma década³⁴ depois aderindo com entusiasmo às produções dos futuros cinemanovistas. Ele representava um elo entre o presente revolucionário e o passado formador.

Lentamente, conforme esse novo cinema vai se firmando no cenário cultural como um movimento realmente transformador, ele vai também construindo uma ancestralidade que o legitime e forneça uma base já consagrada para a construção simbólica de uma outra identidade cinematográfica, demarcando e conquistando seus espaços de criação e revolução, definindo as referências às quais se aliar e os inimigos a combater.³⁵

Ainda sem uma produção significativa neste momento, esses princípios começam a ser estabelecidos inicialmente na atividade jornalística exercida por esses jovens que, como Diegues, procuram se estabelecer como cineastas.

A fundação de um novo campo passa necessariamente pela invenção de um novo grupo social, neste caso o dos cineastas. No contexto precário do cinema brasileiro, esses cineastas se inventam simultaneamente como jornalistas, como escritores, como agitadores cultural. Em outras palavras, é necessário a inserção destes jovens em vários campos de poder antes deles poderem assumir completamente as suas posições como cineastas.³⁶

dos cineastas como o trabalho de um grupo de intelectuais que pretendem formar uma nova idéia de Brasil e alcançar uma posição dominante na sociedade, levando a cabo seus projetos de construção nacional.

³⁴ Além de manter uma coluna na revista *Arquitetura* e de dirigir e colaborar com o jornal *O Metropolitano*, Diegues também trabalhou como jornalista no *Diário de Notícias* e na *Última Hora*.

³⁵ Cf. SIMONARD, op. cit.

³⁶ A nossa afirmação pode ser comprovada com esta declaração de Diegues: "(...) O que eu sinto ali é que havia aquele desejo renascentista de ser poeta de manhã, guerreiro à tarde, amante à noite, entende? (...) Nós fazíamos rigorosamente tudo: nós éramos os poetas publicados, os jornalistas que publicavam, e os

Isso é o que faz Diegues nesses primeiros anos, trabalhando como crítico. E é a partir dessa crítica que estabelece os mecanismos de reconhecimento e consagração das futuras obras deste movimento, batizado de Cinema Novo. O que escreve e o que diz sobre cinema faz parte de sua própria invenção como cineasta. Isso certamente não ocorre somente com Cacá, mas com todos os outros jovens que estão formando o Cinema Novo, como Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Leon Hirszman, entre outros.

O interessante nesse mecanismo de descoberta e reconhecimento desse movimento é que são os próprios e futuros cineastas que descobrem e legitimam a si mesmos. A partir do momento que iniciam suas carreiras escrevendo, vão imediatamente formando os mecanismos de legitimação de suas próprias obras. Aquilo que escrevem e o que dizem sobre eles faz parte das suas próprias existências como cineastas.

É dentro deste contexto que Diegues afirma em 1961, por ocasião do lançamento de *ARRAIAL DO CABO*, um documentário de 18 minutos realizado por Paulo César Saraceni e Mário Carneiro:

“O cinema brasileiro está vivendo uma situação bastante nova para sua experiência. Um grupo de jovens (principalmente no Rio, em S. Paulo e Salvador), vindos de cine-clubes, laboratórios ou crítica, não contém mais seu ímpeto de criação e, na impossibilidade da grande produção, dedica-se as realizações em curta-metragem, com orçamento baixo e sacrificado. É assim que vamos tomando conhecimento de nosso potencial criador (...)”³⁷.

Ao comentar a situação desses jovens cineastas, é também a sua própria condição que relata.

gráficos que faziam o jornal que publicava aqueles poemas (...) Naquele momento havia esse sentimento de que era possível e preciso ocupar todos os espaços”. Cf. DIEGUES, C. “Conceição a 40 graus”, op. cit, p. 13.

³⁷ DIEGUES, C. “O cinema de Arraial do Cabo”. *Arquitetura*, no. 2, outubro de 1961: pp. 28-29.

“Esses jovens são impulsionados, estruturalmente, além de sua própria formação pessoal, pela adesão aos princípios e metas formuladas em vista da emancipação nacional e incentivados pela cobertura que lhes dão seus patrocinadores”.³⁸

Cacá não tinha nenhuma formação técnica em cinema, sua experiência como diretor e produtor foi se formando primeiramente com os ensaios em 16 mm e posteriormente com o trabalho como assistente em filmagem e montagem de outros cineastas, jovens como ele, mas com uma formação técnica um pouco mais apurada.³⁹ A sua entrada no universo cinematográfico vinha sobretudo de uma formação obtida principalmente junto aos cine-clubes e dos trabalhos jornalísticos de crítica cinematográfica publicadas em periódicos estudantis da época.

Os cine-clubes universitários, que começaram a ser formados a partir da segunda metade da década de 50 na cidade do Rio de Janeiro, eram o lugar por excelência de circulação desses jovens e de contato com grandes obras do cinema mundial que influenciariam decisivamente os futuros trabalhos dos diretores. A estética e a produção cinematográfica trazidas sobretudo com a Nouvelle Vague francesa, os filmes neo-realistas italianos, o cinema formalista russo encontravam nesses cine-clubes um espaço de ampla discussão das suas principais realizações práticas e teóricas.⁴⁰

Foram desses cine-clubes universitários que saíram cinco jovens estudantes - os quais vinham basicamente de uma experiência ainda amadora na direção de curta metragens - Joaquim Pedro de Andrade,⁴¹ Leon Hirszman, Marcos Faria⁴², Miguel

³⁸ DIEGUES, C. “Cinema”. *Arquitetura* no. 11, maio de 1963, pp. 26-27.

³⁹ Em 16mm, além de DOMINGO, o curta já citado acima, Diegues realizou dois outros, BRASÍLIA (1960) e FUGA (1959). Mais tarde trabalhou como assistente de montagem de Ruy Guerra, o moçambicano que havia estudado cinema em Paris.

⁴⁰ Rogério Durst insere neste circuito cinematográfico o Paissandu, inaugurado em 1960, não propriamente um cine- clube, mas uma sala exibidora dos grandes filmes europeus, sobretudo a partir de 1964, quando a Cinemateca do MAM se torna responsável pela programação da sala. Por lá passaram todos os arquitetos do Cinema Novo e nas suas telas foram exibidos alguns de seus filmes. “No Paissandu, e ao seu redor, se desenvolveram uma estética, uma ideologia e uma atitude cinematográficas (...) que cativaram um público fiel e engajado, nas discussões, antes e depois das sessões, no lobby da sala e, principalmente, nos bares do lado (...)”. DURST, R. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996, p. 16.

⁴¹ O episódio de Joaquim Pedro de Andrade, COURO DE GATO, era uma produção independente e já estava pronto quando o CPC se articulou para a produção de CINCO VEZES FAVELA. Como se encaixava com os objetivos do grupo, entretanto, acabou incorporado ao projeto final do filme cepecista.

⁴² Esses três eram membros do cine-clube da Faculdade Nacional de Filosofia.

Borges e Carlos Diegues,⁴³ para a realização de um dos projetos mais ambiciosos do CPC, o filme CINCO VEZES FAVELA.

Polêmica com o CPC: rumo à definição de um novo cinema.

Em 1962, como escreve Fernão Ramos, o cinema fervilhava no país. Em novembro do ano anterior, a Bienal de São Paulo apresentava as novas produções brasileiras. Na seleção de filmes apresentados estava ARUANDA, do paraibano Linduarte Noronha; ARRAIAL DO CABO de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni; O POETA DO CASTELO, O MESTRE DE APICUCOS e COURO DE GATO de Joaquim Pedro de Andrade, todos do Rio de Janeiro; da Bahia chegava A RAMPA, de Luís Paulino dos Santos e IGREJA de Sílvio Robato; de São Paulo APELO, de Trigueirinho Neto e DESENHO ABSTRATO, de Roberto Müller.⁴⁴ O Cinema Novo começava a se destacar em todas as páginas de jornais, em todos os comentários sobre a renovação da cinematografia brasileira.

“ ‘Cinema Nôvo’ é o *slogan* que está servindo como definidor de uma nova posição ante o cinema brasileiro. O movimento evoluiu em dois anos com uma tal efervescência e entusiasmo que já se afigura hoje como um capítulo especial na história do nosso cinema”⁴⁵

É em meio a essa explosão de pequenas e novas produções cinematográficas que o CPC, Centro Popular de Cultura da UNE, elabora o projeto de uma série de curtas que

⁴³ Um dos fundadores do cine-clubes da PUC, Carlos Diegues preparou juntamente com David Neves, em 1962, um curso de cinema brasileiro, que contou com a participação de Paulo Emílio como um dos professores convidados. Muito mais um debate aberto do que propriamente um curso, este teve o mérito de ser um dos primeiros totalmente consagrados ao cinema nacional. Cf. SIMONARD, *A geração do cinema novo*, op. cit., p. 80.

⁴⁴ Cf. SARACENI, P.C., op. cit., p. 126.

⁴⁵ CAPOVILLA, M. “Cinema Novo”. *Revista Brasiliense*, no. 41, 1962: pp.182-186, citação p. 182. Após a renovação cinematográfica iniciada com Nelson Pereira dos Santos, ainda em meados da década de 50, uma série de curtas metragens e documentários davam continuidade a este processo e alguns deles seriam apresentados na Bienal de São Paulo. Para Capovilla, esse novo cinema era formado por três núcleos principais: o Rio, a Bahia e a Paraíba, de onde surgiam estes filmes integrados “na realidade social de país

iriam compor seu primeiro filme, o CINCO VEZES FAVELA. Esse projeto reunia no interior do CPC o Grupo de Estudos Cinematográficos da UNE, representados por dois núcleos principais: os integrantes do cineclube da PUC - Diegues, David Neves, Paulo Perdigão, Nelson Pompéia e Arnaldo Jabor - e um grupo oriundo da Faculdade Nacional de Filosofia - Marcos Faria, Miguel Borges e Leon Hirzman. Dentro do CPC, esses jovens formariam um verdadeiro movimento cinematográfico, deixando pouco a pouco de serem apenas “amigos que se reuniam”, para se transformarem em alguns dos mais importantes diretores da época.

O CPC, Centro Popular de Cultura, funcionou como um meio fundamental para a inserção deste grupo de jovens na disputa pela distinção social nos campos da produção artística, cultural e da política. Sua criação foi uma iniciativa conjunta de jovens universitários cariocas e de um grupo dissidente do Teatro de Arena que se integraram com a União Nacional dos Estudantes, principalmente com um setor específico desse grupo, a UNE Volante, levando o projeto de divulgação de uma arte politicamente engajada por várias cidades do país e criando novos Centros fortalecendo ainda mais o trabalho desse grupo no Rio de Janeiro. Conforme nos explica Jalusa Barcellos:

“O objetivo básico do CPC era agitar a massa universitária e conscientizá-la dos grandes desafios que tinha diante de si para *acordar* a nação. Mobilizando os estudantes, chegar-se -ia a platéias bem mais amplas.”⁴⁶

Defendia-se, portanto, a difusão de uma arte eminentemente política, preocupada antes com as suas potencialidades transformadoras do que com suas características estéticas. Assim, um novo perfil de artista - revolucionário e engajado - foi criado no interior desses Centros. Em suma, um artista que deveria ser também um militante político.

subdesenvolvido” e lutando para a inserção do cinema como um meio de reflexão sobre a cultura e a situação brasileiras.

⁴⁶ BARCELLOS, J. *CPC da Une: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p.9. Segundo os diversos depoimentos coletados pela autora, o CPC foi criado principalmente a partir da ação de Leon Hirzman, Vianinha e Carlos Estevam Martins.

Diversos segmentos da esquerda brasileira integravam os quadros do CPC, divididas em duas correntes principais: o Partido Comunista e a esquerda católica, representada pela JUC ⁴⁷. Enquanto o PC era a força dominante na diretoria do CPC, as principais lideranças da UNE estavam ligadas com a esquerda católica.

Diegues, nesta época, como já vimos, estava integrado às atividades dos movimentos estudantis universitários e presidia o Centro Acadêmico da faculdade de Direito da PUC, o qual era bastante ligado à JUC.

“E eu era a parte cristã de esquerda que se juntou com comunistas, com socialistas, com liberais de esquerda, com trabalhistas - na época uma coisa que existia com muita intensidade. A manifestação cultural disso foi o CPC.”⁴⁸

Apesar de estar vinculado a esse grupo de esquerda, nunca se interessou em seguir uma carreira política no interior do mesmo. A inserção no centro acadêmico e logo em seguida ao CPC funcionou muito mais como catalisadora de suas atividades cinematográficas que propriamente políticas. Quando a JUC se torna a AP (Ação Popular), por exemplo, Cacá já estava desvinculado desse grupo:

“Sempre que falo do CPC, costumo dizer que não sou a melhor pessoa para ser entrevistada, porque eu não era o cepecista típico. Eu fui dissidente no primeiro mês. É claro que vou ficar aqui fazendo falsa modéstia, até porque fui muito importante, porque articulei a esquerda católica dentro do CPC. (...) Então, tanto ideológica como operacionalmente, no início eu participei muito ativamente. Mas ao cabo de alguns meses eu já era dissidente, e em algumas reuniões era até proibido de participar, porque não era membro do Partido Comunista...”⁴⁹

⁴⁷ Juventude Universitária Católica, que mais tarde se transformaria na Ação Popular. Uma parte do movimento estudantil se unia à Igreja, o que transformava o caráter antes aristocrático da PUC. Esta universidade conheceu durante os anos 60 um intenso processo de atuação política, justamente quando Diegues inicia seu curso de Direito e se integra ao movimento estudantil.

⁴⁸ DIEGUES, C. “Conceição a 40 graus”, op. cit, p. 10.

⁴⁹ BARCELLOS, J., *CPC da Une*, p. 41.

Esta proposta de arte política e engajada motivou o núcleo de cinema a realizar o CINCO VEZES FAVELA . Os cinco curta-metragens que compõem o filme retratam diversos aspectos do cotidiano carioca, observados a partir de suas características nacionais e populares. Em outras palavras isso significa que o princípio básico e norteador do CPC - o de arte popular revolucionária - deveria perpassar todos os episódios trazendo para o espectador uma possível consciência política sobre aqueles fatos representados.

Na criação desta arte popular revolucionária, platéia e artistas deveriam se identificar completamente, nenhum obstáculo deveria ser colocado entre eles; todos deveriam compartilhar de uma experiência comum.⁵⁰ Nesse processo, a forma adotada pela arte deveria ser a mais simples possível, desvinculada das preocupações estéticas e centralizada no seu conteúdo didático-conscientizador.

Essa posição defendida por Carlos Estevam, presidente e principal teórico do CPC, encontrou, ainda durante as filmagens dos episódios, grande resistência por parte dos jovens diretores. A convergência no interesse em desvendar a imagem de um Brasil subdesenvolvido - mas capaz de encontrar os caminhos da revolução social a partir do descobrimento da força de sua cultura popular - encontrava na sua realização estética um grave ponto de divergência entre os setores mais conservadores do CPC e o grupo de cinema que viria então a ser chamado de Cinema Novo.

Separando-se gradualmente desses centros de cultura, dos diretórios acadêmicos, das direções dos jornais estudantis, concentrando-se nas suas primeiras produções cinematográficas combatentes da instrumentalização da arte como arma puramente política, esses jovens lançavam as bases para a fundação do cinema como um campo independente no interior desse complexo campo cultural e político brasileiro do início dos anos 60.

Ao falar em campo estamos utilizando o conceito definido por Pierre Bourdieu como um espaço estruturado de posições que se caracteriza pelas constantes lutas entre dominantes e dominados pela defesa ou subversão do monopólio do seu poder simbólico específico. A idéia de que o Cinema Novo tenha lutado para a concretização do cinema como um campo independente procura acentuar justamente as especificidades que a

⁵⁰ BARCELLOS, J. *CPC da Une: uma história de paixão e consciência.*, op. cit, p. 41.

produção cinematográfica assumiu neste momento no Brasil. Esse movimento representou um momento de fundação do cinema brasileiro como um campo regido por regras e valores específicos⁵¹, apesar da intrínseca relação deste campo com as questões políticas em voga na época.

De acordo com Diegues, a fórmula criadora de um novo cinema brasileiro deveria reunir em si três elementos básicos: a produção artesanal, a sensibilidade autoral e a compreensão das necessidades culturais do país⁵². Desses elementos nasceria o moderno cinema brasileiro, revolucionário não só no conteúdo, mas também na sua forma estética. Esse foi o principal ponto da polêmica entre os diretores de CINCO VEZES FAVELA e as lideranças do CPC.

Os primeiros, pautados na experimentação de novas formas cinematográficas, buscavam criar um cinema de autor, proposta esta entendida por Carlos Estevam como “pequena-burguesa”, despolitizada e oposta ao caráter didático que a arte deveria tomar.

“O filme que nós fizemos, CINCO VEZES FAVELA - relata Diegues - enfrentou uma batalha permanente. Lembro-me que, quando o filme ficou pronto, na primeira sessão pública, o Carlos Estevam apresentou o filme e se desculpou pelo caráter pequeno-burguês de alguns episódios. A mim, por exemplo, isto revoltou muito, porque eu era um dos alvos do Carlos Estevam (...) Quer dizer, essas contradições não demoraram muito a aparecer. Elas foram imediatas. Ao fim do primeiro ano do CPC, já havia claramente uma dissidência. E antes que o CPC completasse seu segundo ano, nós já estávamos expelidos de dentro dele.”⁵³

Sobre essas divergências Carlos Estevam Martins relata:

“O problema era no âmbito da expressão e da comunicação. Eu achava que a gente tinha que se comunicar e não se expressar. Isso foi uma fonte de atrito que perdura

⁵¹Cf. BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Op. cit.

⁵²DIEGUES, C. “Dívida a um cineasta”. *Arquitetura*, no. 10, abril de 1963, p. 37.

⁵³BARCELLOS, J., *CPC da Une*, op. cit., p.42.

até hoje. (...) O Cacá, o Jabor, eles não me perdoam, porque acham que eu fui um cara que massacrou a vocação artística deles.”⁵⁴

Esse conflito exposto pelos dois ex - integrantes do CPC rendeu na época uma série de longas e apaixonadas discussões travadas nas páginas de *O Metropolitano* colocando em questão as difíceis relações entre arte e política. Juntando-se às discussões entre Carlos Estevam e Cacá Diegues aparecia Glauber Rocha,⁵⁵ um jovem de 23 anos, recém chegado da Bahia, e já contando com um longa metragem na bagagem que reforçaria positivamente a argumentação de Diegues na defesa de um cinema que mantivesse o seu caráter político sem, no entanto, atacar ou impedir a liberdade autoral.

A luta política é de fato um elemento do novo cinema, e os cineastas não negam esse fato. Desta forma, o político e o revolucionário eram duas idéias comuns tanto ao CPC quanto aos diretores, embora fossem apresentados a partir de linguagens estéticas bastante diferentes. Para Glauber e Cacá, a divulgação de uma cultura nacional-popular defendida pelo CPC deveria agregar também uma liberdade artística de criação estética.

“Para o intelectual de esquerda, dois problemas se colocam, um decorrendo do outro. Por um lado, a preocupação com uma arte que transforme; por outro, a garantia de liberdade entre as alternativas que esta arte possa ter como expressão/comunicação (...)”⁵⁶ - escrevia Diegues em outubro de 1962

Essa postura era entendida por Estevam como contraditória. Não se podia defender a invenção de uma nova estética juntamente com a defesa de um cinema revolucionário, o qual já tinha a sua linguagem definida previamente no seu caráter “popular”.

⁵⁴ Ibidem, p. 90.

⁵⁵ A trajetória de Glauber Rocha não se diferenciava dos jovens cineastas cariocas. Assim como eles, participava das reuniões de cine-clubes em Salvador, escrevia críticas para os jornais estudantis e trabalhava na elaboração de seus curta- metragens. Dois anos antes havia estado no Rio de Janeiro, onde visitara o site de filmagens de RIO, ZONA NORTE, de Nelson Pereira dos Santos. Em 1961, mesmo ano que começava as filmagens de CINCO VEZES FAVELA, Glauber finalizava seu primeiro longa metragem, BARRAVENTO.

⁵⁶ DIEGUES citado por BERNADET J.C. & GALVÃO, M. R. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 147.

Para ele, filmes como *O PAGADOR DE PROMESSAS*, de Anselmo Duarte; *ASSALTO AO TREM PAGADOR*, de Roberto Farias; eram filmes portadores dessa uma essência popular que os tornavam livres e descolonizados, enquanto outros, como *PORTO DAS CAIXAS*, por exemplo, dirigido por Paulo César Saraceni, se perdia num completo hermetismo e diletantismo que somente o reforçava como “anti-revolucionário”.⁵⁷

Tomando uma direção completamente oposta a esse argumento, Diegues rejeitava tanto *O PAGADOR DE PROMESSAS* quanto o *ASSALTO AO TREM PAGADOR* como filmes definidores de uma nova produção cinematográfica promissora de uma completa renovação na cinematografia nacional que começava a despontar ainda em 1961, com alguns curta-metragens.

Assim, num artigo intitulado “Um Novo Cinema em questão”, Diegues discute o crescente entusiasmo que envolve os atuais filmes lançados no Brasil, mas faz uma ressalva ao interesse despertado na imprensa pelos filmes citados acima, bem como por *OS CAFAJESTES*, de Ruy Guerra:

“Há um evidente clima de otimismo e entusiasmo em relação ao cinema nacional (...) Na verdade dois fatores contribuíram de maneira definitiva para a transformação no encarar o cinema brasileiro: o sucesso de 3 fitas em meio ano (...) e a enorme cobertura e promoção dados pela imprensa ao chamado movimento do Cinema Novo. Os três filmes citados, os mais bem sucedidos, [entretanto] não chegam quer em conjunto quer separados, a servirem para a definição do movimento. (...) O fato é que, em todo clima de entusiasmo, começa a haver uma necessidade de uma melhor definição. Não em nível estético. Este, acredito, já se caracterizou (pelo menos teoricamente) como livre e aberto - um cinema que rompe com os dogmatismos (...) Mas num nível mais profundo que se preocupa com as

⁵⁷ *Ibidem*, p. 148. Paulo César Saraceni relata em sua biografia que a exibição de *PORTO DAS CAIXAS* foi bastante tumultuada pelo pessoal do CPC, que tentaram boicotar a sessão do filme. “Glauber me contou que o CPC foi mesmo disposto a fazer provocações e fez. Porrada no fim do filme, na sala de espera, na galeria do Bruni-Copa. Houve de tudo - e durante meses as brigas e porradas iriam continuar nas várias festas que frequentávamos. Os amigos cineastas gostaram, me abraçaram muito, defenderam o filme para valer. Cacá chorava, Glauber urrava, eu e Ghigia já de porre víamos aquilo tudo como um triunfo (...)”. SARACENI, P. C. *Por dentro do Cinema Novo*, op. cit., p. 153.

definições culturais, antropológicas mesmo, que a realidade brasileira está a exigir de nosso cinema (...)”⁵⁸.

O que diferenciava um filme como O PAGADOR DE PROMESSAS de outro como BARRAVENTO na opinião de Diegues era:

“O fato que uns foram feitos dentro de uma perspectiva autoral de, desvendando os caminhos novos de um cinema nacional, procurarem a sua linguagem específica dentro de sua temática determinada e outros, acreditando na eficácia de métodos testados, preferiram lançar mão pura e simplesmente destes outros métodos para transmitirem suas idéias”.⁵⁹

Neste conflito, o Cinema Novo começa a se diferenciar das demais produções e a estabelecer seu reconhecimento social no universo cultural brasileiro. Começa-se a selecionar os filmes que farão parte dessa nova tradição cinematográfica.⁶⁰

É em meio a toda essa discussão que Diegues redige o que seria um dos primeiros projetos criadores do Cinema Novo. A polêmica com o CPC acaba, por fim, auxiliando na definição deste novo movimento.

Segundo Randal Johnson e Robert Stam⁶¹, o artigo reflete o entusiasmo crescente em relação à definição do movimento e um apurado conhecimento da história cinematográfica brasileira, sempre desafiada por um mercado interno dominado pelos filmes estrangeiros. Assim, Diegues anuncia o surgimento do novo cinema :

“O Cinema Novo não tem uma data de nascimento. Não tem manifesto histórico e nenhuma semana de comemoração. Ele não foi criado por uma pessoa em particular

⁵⁸ DIEGUES, C. “Um novo cinema em questão”. *O Metropolitano*, 5 de setembro de 1962.

⁵⁹ Idem. “Espetáculo & Antiespetáculo”. *Arquitetura*, no.18, dezembro de 1963, pp.18-19

⁶⁰ Embora o Cinema Novo se estabeleça progressivamente como o cinema dominante no campo cinematográfico do período, não podemos esquecer que uma produção paralela ao movimento também vai se firmando, representada tanto pela vertente existencialista de Khouri quanto pelos filmes de “cangaço” que concorrem com o Cinema Novo na representação do banditismo nordestino e que se desenvolvem à sombra do grande filme fundador deste “gênero”, O CANGACEIRO, de Lima Barreto. Sobre o cinema de cangaço cf. RAMOS, F. (org.), op. cit, pp.341-345.

e não é o embrião de nenhum grupo. Ele não tem teóricos oficiais, papas ou ídolos, mestres ou guias (...) O Cinema Novo é apenas parte de um longo processo de transformação da sociedade brasileira, o qual, finalmente, acabou por alcançar o cinema. ⁶²

Nessa luta pela definição dos limites de um cinema revolucionário, entrava com toda força Glauber Rocha reforçando a posição escolhida por Diegues e estabelecendo os nomes dos “verdadeiros” cinemanovistas:

“ Rui Guerra & Nelson Pereira dos Santos & Paulo Saraceni & eu mesmo & Alex Vianny & Jean-Claude Bernadet & Gustavo Dahl & Joaquim Pedro de Andrade & Leon Hirszman & Roberto Pires & Miguel Torres & Mário Carneiro & Miguel Borges & Marcos Faria & Eli Azeredo & Davi Neves”.⁶³

Essa diferenciação estabelecida por Glauber, assim como a defesa do caráter autoral da produção artística, colidia frontalmente com o CPC:

“Nós não devemos acreditar que os artistas, simplesmente porque são artistas, merecem viver num universo à parte, livres dos vínculos com a sociedade e das contradições, das lutas e das vitórias da nossa história nacional”.⁶⁴

Dentro desta arte popular revolucionária, os artistas deveriam integrar o mesmo anonimato de seu público, e não se destacarem sobre ele.

A todo o momento, o que vemos se destacando neste debate é a libertação do novo cinema brasileiro de seu papel de mero instrumento político e o seu consequente estabelecimento no mundo cultural como um universo diferenciado, regido por regras e interesses próprios e, principalmente, condutor de uma maneira específica de se relacionar

⁶¹ JOHNSON, R. & STAM, R. (editors) *Brazilian Cinema*. New York. Columbia University Press, expanded edition, 1995.

⁶² DIEGUES, C. “Cinema Novo” in JOHNSON, R. & STAM, R. op. cit. , p. 65.

⁶³ ROCHA citado por BERNADET, J.C. & GALVÃO, M.R., *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica* op. cit, p. 153-154.

⁶⁴ JOHNSON, R. & STAM, R., op. cit, p. 59.

com a política. Esta não deveria estar submetido à militância política, mas deveria assumir a própria vanguarda das transformações sociais, tendo o cineasta como agente condutor desta revolução.

O que Diegues expõe nas suas publicações é justamente os contornos de um novo movimento em formação e o seu trabalho na legitimação deste cinema que está forçando a sua entrada no campo cultural brasileiro, exercendo sobre esse um papel extremamente questionador e transformador das relações de poder estabelecidas até aquele momento.

Ao recusar *O PAGADOR DE PROMESSAS*, por exemplo, como um filme revolucionário, não era somente contra o CPC que Diegues se colocava. Era também contra todo um modo anterior de se fazer cinema, e que era então o modelo dominante na nossa cinematografia. Não é só na luta contra a instrumentalização política da arte que o Cinema Novo se volta, mas também contra a própria estrutura de poder estabelecida no campo cinematográfico brasileiro - e que estava submetida culturalmente ao domínio norte americano

Desta forma, as preocupações com a divulgação de uma arte política continuam ainda muito presentes na constituição deste cinema, mas abordadas de uma maneira bastante diferente das perspectivas do CPC. O cinema, para Diegues, deveria necessariamente assumir uma nova forma. Um novo conteúdo não poderia manter as formas tradicionais. A revolução tinha que ser total:

“O que pode significar na perspectiva de levar o povo ao poder, uma cultura que se faz compreendida mas não revela sua origem alienada, fruto de séculos e séculos de marginalismo que pesam nas costas deste mesmo povo? (...) Como denunciar alguma coisa se nós somos os primeiros a embromá-lo com uma linguagem, quase a essência, do objeto da denúncia?”⁶⁵

A origem alienada dessa forma tradicional da estética cinematográfica estava no cinema norte-americano, modelo dominante no campo cinematográfico. Esse caráter

⁶⁵ DIEGUES, citado por BERNADET, J.C. & GALVÃO, M.R., op. cit, p. 159.

“colonizado” do nosso cinema vinha sendo denunciado pelos críticos e produtores cinematográficos do “pólo nacionalista” desde os Congressos dos anos 50.

Essa luta contra o imperialismo era também uma das metas principais do CPC e é exatamente contra essa “alienação cultural” que se ergue a “cultura popular revolucionária”.

Conforme nos explica Renato Ortiz ⁶⁶, o conceito de cultura popular defendida nesta época vinha se desenvolvendo desde a década de 50, ainda no interior do ISEB. O conceito de cultura trabalhado pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros enfatizava sobretudo o “vir a ser” do país, privilegiando o papel do intelectual nesse processo de construção de uma nova cultura brasileira. Esse pensamento conheceu uma popularização bastante significativa entre os setores progressistas da esquerda e acabou se transformando num importante instrumental teórico de compreensão da realidade brasileira, influenciando no início dos anos 60 grande parte das práticas políticas e artísticas dessa esquerda, como o CPC, por exemplo. ⁶⁷

“Graças à reinterpretação do próprio conceito de cultura realizado pelos intelectuais isebianos, pode-se romper com a perspectiva tradicionalista e conservadora que percebia a cultura popular unicamente do ponto de vista folclórico. A cultura se transforma, desta forma, em ação política junto às classes subalternas (...) Movimento que caminhava ao lado da questão nacional, pois, de acordo com o pensamento dominante, a ‘autêntica’ cultura brasileira se exprimiria na sua relação com o povoação.” ⁶⁸

A noção de cultura popular, portanto, surge nesse contexto com um significado bastante diferente daquele até então elaborado pelos intelectuais conservadores ou folcloristas. Muito mais do que preservação do passado, ela passa a designar a

⁶⁶ ORTIZ, R. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp.45-67.

⁶⁷ A inserção do pensamento isebiano nos centros populares é bem nítido, especialmente se lembramos que Carlos Estevam, um dos principais teóricos do CPC se formou como intelectual justamente a partir de seu trabalho como assistente de Álvaro Viera Pinto, um dos poucos intelectuais de orientação marxista no interior do ISEB. Foi exatamente essa vertente marxista minoritário do Instituto que ganhou força e expressão no início dos anos 60 nos CPCs.

⁶⁸ ORTIZ, R. op. cit, p. 48.

transformação deste. Assume o significado de conscientização, se opondo à idéia de alienação, uma das principais categorias de compreensão social trabalhadas neste momento.⁶⁹

A discussão envolvendo a questão da cultura popular, portanto, é um ponto fundamental para se compreender tanto o campo político quanto o campo cultural deste início dos anos 60. Ela influenciará e estará presente em grande parte, senão em todos, os filmes do Cinema Novo na sua primeira fase.

A própria idéia de colonização e alienação cultural defendida por Paulo Emílio e absorvida pelos cineastas do Cinema Novo é diretamente influenciada pelos estudos de colonialismo cultural realizados inicialmente pelo ISEB e mais tarde retomados pelo pensamento de esquerda no Brasil.

Existia, entretanto, uma outra divergência com o CPC neste aspecto também. Embora a cultura popular fosse uma das suas preocupações centrais, Diegues passa a questionar a própria capacidade dos cineastas em conseguirem captar a verdadeira “essência” desta cultura da qual não participam de verdade e na qual, portanto, não podem diluir-se completamente junto ao público:

“Pela sua própria origem, como intelectuais de formação privilegiada socialmente, os cineastas brasileiros não tiveram a experiência existencial da área temática que escolheram. No máximo, essa experiência foi fásica, ‘de fora’ ou até mesmo contemplativa”⁷⁰

O popular proposto por Diegues, desta forma, é um popular recriado, que conserva suas características revolucionárias, mas que passa inevitavelmente por uma transformação artística:

“Usamos esse elemento apenas como uma categoria que para nós marca o processo autoral do novo cinema brasileiro: um cinema de adesão em que autores afastados

⁶⁹ Cf. CHAUI, M. *Conformismo e resistência*. São Paulo, Brasiliense, 1986; ORTIZ, R. *Cultura brasileira & identidade nacional*, op. cit.; TOLEDO, C. N. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo, Ática, 1977.

⁷⁰ DIEGUES, C. “Existência & Prática do Cinema Brasileiro”. *Arquitetura*, no. 12, junho de 1963, p.29.

existencialmente do tema eleito, realizam um cinema necessariamente (por isso mesmo) racionalista e crítico.”⁷¹

Essa distância existencial da realidade retratada, que para Diegues aparece como um componente da atividade criadora e que deve ser explicitamente exposto na própria linguagem do filme, é exatamente o elemento “pequeno burguês” que deveria ser refreado e combatido para o CPC:

“Havendo conflito entre o que dele é exigido pela luta objetiva e o que dele brota como expressão de sua individualidade comprometida com outra ideologia, é que então surge o dever de se imporem limites à atividade criadora, cerceando-a em seu livre desenvolvimento”⁷²

Assim, o conflito que é fonte criadora para o Cinema Novo é para o CPC um limite para a capacidade revolucionária da arte.⁷³

Para se criar um cinema brasileiro verdadeiramente revolucionário, não bastava somente um conteúdo nacional. Deveria-se eliminar esta dominação cultural na própria maneira de expressar essa arte. Daí a necessidade de uma nova estética, de uma nova linguagem que rompa com a relação dominante/ dominado.

Assim, aliado ao conteúdo conscientizador havia uma importante preocupação formal, interessada na libertação do próprio cinema de seus modelos anteriores, sendo este capaz de sintetizar em sua própria estética as contradições do momento presente.

Essas duas reivindicações principais direcionam a constituição desse novo cinema brasileiro: a liberdade de criação, que permite a invenção de um cinema moderno e autônomo; e a liberdade de reflexão política, capaz de transformar o cinema num dos mais

⁷¹ DIEGUES, C. “Cinema” . *Arquitetura*, no. 13, julho de 1963.

⁷² Anteprojeto do Manifesto do CPC, citado por BERNADET, J.C & GALVÃO, M.R., *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*, op. cit., p. 147.

⁷³ Outros filmes dos futuros cinemanovistas foram atacados pelo núcleo duro do CPC, como O PADRE E A MOÇA, de Joaquim Pedro de Andrade, que não correspondia em nada à imagem de “popular” defendido pelo CPC e foi considerado como “alienado” . Cf. BENTES, I. *Joaquim Pedro de Andrade: uma revolução intimista*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1997., pp. 54-55.

poderosos meios de reflexão sobre o país, ansioso por atuar como formador de uma nova identidade nacional.⁷⁴

Fracassadas as experiências cinematográficas anteriores, esses jovens cineastas encontram um campo propício para a ruptura simbólica fundadora de um moderno cinema brasileiro, organizado e coordenado pelos próprios cineastas, estruturado segundo as disputas de poder político e culturais da época segundo as redes de cooperação estabelecidas na dinâmica interna a estes próprios.

Criando um cinema com gestos e palavras.

A reflexão sobre o trabalho cinematográfico e sobre os propósitos do cinema, neste contexto, é uma etapa fundamental para a produção filmica. O discurso sobre o cinema é um momento da própria invenção do artista e do valor de sua obra. Escrevendo, Diegues explicita as influências que constituíram o pensamento do Cinema Novo, como ele afirma:

“O Cinema Novo... é interessante você ver, porque (...) é um movimento cinematográfico que nasce antes dos filmes serem feitos, quer dizer, já havia esse desejo nos textos do Glauber, nos meus, nos do Gustavo Dahl (...) a gente começa escrevendo e já dizendo o quê que tinha de ser feito e a gente só vai fazer depois, tá certo?”⁷⁵

De acordo com Fernão Ramos, o Cinema Novo somente adquire a sua “feição definitiva” por volta do ano de 1963. Neste momento ele se consolida como grupo e começa a apresentar seus longas concretizadores das suas propostas teóricas. Glauber

⁷⁴ Essa revolução buscada pelos garotos do cinema, estava também em curso em outros campos de produção cultural e artística, conforme comprova o depoimento de Lígia Pape, artista plástica: “(...) nós queríamos fazer uma revolução, mas uma revolução pela invenção dentro da própria arte. Ser revolucionário dentro da linguagem pictórica ou das artes plásticas em geral.” Cf. SALEM, H. *Leon Hirzman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 118.

prepara DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL; Diegues, GANGA ZUMBA; Ruy Guerra, OS FUZIS e Nelson Pereira dos Santos lança VIDAS SECAS, descrito por Diegues como a primeira “obra prima” do cinema nacional reforçando seu diretor como o único cineasta brasileiro capaz de ser comparado com outros mestres como Rossellini, Visconti, Antonioni.⁷⁶

Ao mesmo tempo que reforça Nelson Pereira como o “primeiro cineasta moderno brasileiro”, Diegues amplia o espectro dos envolvidos na consolidação desse movimento e é Glauber Rocha, principalmente, que começa a brilhar também nas suas colunas, descrito como o grande “agitador” do Cinema Novo, estando na linha de frente desse movimento e lançando com o livro “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”:

“(…) as bases da nova cinematografia nacional e, principalmente, coloca as novas perguntas e que necessitam de resposta imediatamente. O livro (...) estabelece clara e limpidamente a destruição de velhos mitos, aponta os grandes coveiros do cinema nacional e promove aqueles a quem se deve realmente alguma coisa (...) Era preciso que alguém como ímpeto e o descompromisso de GR se lançasse de uma vez à causa da desmistificação do cinema nacional (...)”.⁷⁷

O livro de Glauber foi, sem dúvida, um grande passo para o estabelecimento da noção de autor no cinema nacional; um autor crítico, independente, mas político e compromissado. Além disso, conforme nos explica Xavier, “Revisão Crítica” faz um balanço do passado estabelecendo os alicerces formadores do cinema do presente, reforçando as rupturas e as continuidades desse novo cinema, inventando-lhe uma própria tradição.⁷⁸

No início de 1964, Diegues se mostrava otimista e mais do que nunca entusiasmado com os rumos tomados pelo cinema nacional.

⁷⁵ Entrevista concedida à autora, junho de 1999, Anexo I.

⁷⁶ DIEGUES, C. “Obra prima, primeira obra” . *Arquitetura* no. 16, outubro de 1963, p. 27.

⁷⁷ DIEGUES, C. “Revisão Crítica em livro” *Arquitetura*, no. 17, novembro de 1963, pp. 18-19.

⁷⁸ XAVIER, I. “Cinema Novo/ Cinema Marginal: o cinema moderno brasileiro”, op. cit, p. 40.

“O fato é que 62 foi o ano da partida (...) já 63, como não podia deixar de ser, veio a ser o ano da verificação concreta do fenômeno (...) Agora, iniciando um novo ano, as questões são diferentes e já se colocam em termos muito mais graves. O Cinema Novo existe como entidade, não mais se trata de discutir a sua existência. Trata-se agora de exigir mais (...)”⁷⁹

Como verificação concreta do fenômeno Diegues se referia, entre outras produções, à realização de seu primeiro longa metragem: *GANGA ZUMBA*.

Reunindo a sua pouca experiência na direção de curtas e seu amplo conhecimento cinematográfico proveniente das atividades cineclubistas, Diegues começou a atuar também como produtor neste momento, procurando levantar os fundos necessários para a realização de seu primeiro longa. Patrocinado em parte pela Tabajara Filmes, pelo produtor Jarbas Barbosa e pelo Banco Nacional de Minas - o qual por meio de José Luiz de Magalhães Lins se tornaria um dos principais patrocinadores do Cinema Novo - *GANGA ZUMBA* foi totalmente realizado no sistema cooperativo, de uma forma independente, que transparece no próprio filme. As relações de solidariedade, o longo e difícil percurso dos personagens do filme, a luta por alcançar um objetivo quase impossível era, em última instância, a batalha travada pelos próprios realizadores e participantes do filme na concretização do sonho de se fazer cinema no Brasil.

“Era coisa de escoteiro. Parecia uma excursão de escoteiro mesmo. Éramos todos muito jovens, sem dinheiro, com um grande espírito de equipe (...) 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.”⁸⁰

O relato de Diegues nos demonstra a existência de uma forte rede de cooperação unido todos os integrantes deste projeto cinematográfico brasileiro. Segundo Howard Becker as redes de cooperação são fundamentais na constituição do mundo artístico.⁸¹ Neste nosso estudo estamos utilizando esse conceito juntamente com a idéia de disputas

⁷⁹ DIEGUES, C. “Safrá 64”. *Arquitetura*, no.20, fevereiro de 1964, p. 18.

⁸⁰ OROZ, S. *Carlos Diegues: os filmes que eu não filmei*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984, p.31.

de poder nos campos artísticos descritas por Pierre Bourdieu. Não consideramos esses dois processos excludentes, ao contrário, eles se complementam na dinâmica interna a cada campo. Ao mesmo tempo que os agentes lutam pelo domínio do poder específico de cada campo, também cooperam entre si na manutenção da contínua existência deste.

As produções desses jovens eram feitas por eles mesmos, num esquema de ajuda mútua, o que somente reforçava a união do grupo e as suas estruturas internas de cooperação. Desta forma, os diretores de um filme eram os montadores de outro, os produtores de um terceiro filme eram também os assistentes de um quarto. Explica Diegues:

“Eu fui co-produtor de *TERRA EM TRANSE*, de *CAPITU*, do Saraceni, d’ *O CIRCO*, do Jabor. Há até uma curiosidade porque, em geral, essa colaboração se dava ao nível da montagem, eu não sei direito o porquê (...) o Glauber foi o co-produtor de *A GRANDE CIDADE*, foi de *O MENINO DO ENGENHO*, do Walter Lima Jr. (...) o Joaquim Pedro montou o *ARRAIAL DO CABO*, do Saraceni, o Nelson Pereira montou *BARRAVENTO*, do Glauber e *PEDREIRA DE SÃO DIOGO*, do Leon, o Rui Guerra montou o *ESCOLA DE SAMBA ALEGRIA DE VIVER*, o Gustavo Dahl montou *A GRANDE CIDADE*, o Mário Carneiro montou o filme do Gustavo Dahl (...) Eduardo Escorel montou *TERRA EM TRANSE*”⁸²

Juntamente com esse espírito de equipe e cooperação que perpassa todo o filme, *GANGA ZUMBA* revelava também as paixões cinematográficas de seu diretor.

“Todo primeiro filme é uma homenagem ao cineclube 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...”⁸³

⁸¹ BECKER, H. *Les Mondes de l'Art*. Paris, Flammarion, 1987.

⁸² SIMONARD, P. H., *A geração do cinema novo*, op. cit, p. 205.

⁸³ *Ibidem*, p. 28.

As citações e referências de GANGA ZUMBA não tinham somente relação com os filmes e cineastas prediletos do diretor, mas também com o intenso universo literário que esteve muito presente na formação intelectual de Carlos Diegues, sobretudo no que se refere à sua compreensão da cultura brasileira, como ele próprio afirma: “procurava uma referência na cultura brasileira e a encontrava num livro”.⁸⁴

O cineasta trazia para o seus filmes o seu grande contato com a literatura brasileira, incentivado principalmente pelo seu pai, o antropólogo Manuel Diegues Jr. :

“(...) com 9, 10 anos de idade eu já estava lendo os autores brasileiros, então, essa coisa da cultura brasileira, isso aí eu aprendi com a literatura brasileira, sobretudo a literatura modernista que eu li toda (...) Eu tinha uma influência dessa literatura brasileira, eu tenho, ainda, arraigada em mim, tão grande quanto a dos filmes que eu vi (...)”⁸⁵

O filme resume, assim, todas as práticas exercidas por Diegues até aquele momento. A sua formação literária e cinematográfica, a sua relação com as formas de produção independentes, a consolidação de um forte espírito de grupo que constituía esse novo cinema brasileiro. E expunha na sua própria estética, no seu próprio enredo as conquistas e os desafios enfrentados pelo campo cinematográfico neste início dos anos 60.

Os primeiros anos desta década representam o momento de constituição desse campo, o qual reivindica para si próprio o direito de definir os princípios de legitimidade e distinção que o direcionam. Daí a importância da “liberdade de criação” tão defendida por Diegues nessa polêmica com o CPC. Liberdade de invenção, de criação, sem um estilo estabelecido, sem dogmas, sem a submissão a instrumentos políticos.

É interessante notar que num momento de luta pela constituição de um campo cinematográfico livre para experimentar os mais variados caminhos de expressão artística e política, Cacá Diegues realiza um filme no qual a liberdade é seu principal tema.

Liberdade esta expressa no filme de várias formas, vivida por maneiras diferentes por cada personagem, revelando a complexidade de caminhos que podem ser seguidos na

⁸⁴ OROZ, S. *Os filmes que não filmei*, op. cit, p. 20.

⁸⁵ Entrevista concedida à autora, junho de 1999, Anexo I.

realização de um mesmo objetivo. “As palavras são as mesmas para todos”, dizia o diretor numa entrevista ao crítico francês Louis Marcorelles, “(...) mas em cada espírito elas tomam um sentido particular. Os homens são vítimas da sua própria história até o momento em que cada um escolhe o seu próprio caminho.”⁸⁶

Escolher seu próprio partido, expressar de uma maneira particular seus próprios ideais, representar das mais variadas formas uma mesma idéia: essa era a própria reivindicação do campo cinematográfico dentro do contexto cultural da época.

“*Ganga Zumba* é o resultado, ou mais um resultado, desta luta enorme que vem sendo travada desde alguns anos. Se puder ser uma continuação válida desta luta, tanto melhor”, afirmava o diretor por ocasião do lançamento do filme⁸⁷.

Diegues levava para as telas a sua experiência como realizador, mas também como crítico e cineclubista. Reunia em sua equipe os amigos que juntamente com ele batalhavam pela constituição de um moderno cinema brasileiro e com eles também buscava alternativas para realizar esse cinema, apesar de todas as dificuldades financeiras e técnicas.⁸⁸

Juntos, esses jovens que formariam o Cinema Novo - dentre eles Diegues - buscavam na independência de criação e de produção artística, política e econômica a invenção de seu próprio “quilombo” onde poderiam gerar a sua própria história, a sua própria sustentação e os seus próprios mitos.

⁸⁶ MARCORELLE, L. “Ganga Zumba: le mythe de la révolution noire”. *Cinéma*, Paris, no. 125, avril 1968, pp. 107-109.

⁸⁷

⁸⁸ O fotógrafo de GANGA ZUMBA, Fernando Duarte iniciou sua carreira como fotógrafo de jornalismo e foi levado ao cinema por Cacá Diegues que o conhecia das redações dos jornais para os quais escreviam. Devido à falta de recursos técnicos, eles procuraram realizar todas as filmagens em ambientes externos, aproveitando a luz do sol, o que, sem dúvida nenhuma, marca profundamente a estética do filme. Cf. OROZ, S. *Os filmes que não filmei*, op. cit, p. 30.

Um breve retorno às questões nacionais: a (re) descoberta do Brasil.

A luta pela criação de um campo cinematográfico independente, neste momento, se articula com uma outra questão, comum aos outros campos de produção política e cultural da época: o esforço de criação de uma nova imagem de Brasil. Conforme afirma Jaime Rodrigues Teixeira:

“(…) a própria luta pela emancipação artística e comercial de nosso cinema se inscreve numa ação político-social, revisando padrões ideológicos alienados e instaurando uma visão de mundo brasileira da problemática intrinsecamente nossa em conotação com a universal”.⁸⁹

Assim, os interesses cinematográficos neste momento estão perfeitamente articulados com a clássica questão nacional: a formação da nossa identidade, problemática constante na cultura brasileira desde o século XIX. Trocando em miúdos: o Cinema Novo não escapava da penosa tarefa de “construção de nós mesmos” como descrevia Paulo Emílio Salles Gomes.⁹⁰

Um novo estilo deveria se articular com uma também nova identidade. Este é um dos desejos propulsores do Cinema Novo, afirma Diegues:

“A gente sempre trabalhava com a hipótese de fazer um cinema para o Brasil, hoje eu reverteria isso, eu acho que o que estava atrás disso era tentar inventar um país através do cinema”.⁹¹

Nesta reinvenção do Brasil, Carlos Diegues encontra na literatura uma inesgotável fonte de inspiração. De fato, grande parte do esforço de construção de uma identidade

⁸⁹ TEIXEIRA, J. R. & IANNI, O. & LIMA, A. “O desafio do Cinema Novo”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 1 (8): 227-42, jul. 1966: pp.227-242, citação p. 232.

⁹⁰ Cf. o ensaio clássico sobre o pensamento cinematográfico brasileiro, GOMES, P.E.S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

⁹¹ Cf. entrevista concedida à autora, junho de 1999, Anexo I.

nacional já havia encontrado na literatura, principalmente em sua fase modernista ⁹², um espaço eficiente de elaboração e crítica da idéia de “brasilidade”.

No cinema, essa questão se apresentava a partir da discussão sobre a criação de um “estilo cinematográfico nacional”⁹³. Toda esta tradição de busca e construção da nossa nacionalidade, exercia sobre o cinema de Diegues uma poderosa força modeladora, sendo também uma questão central em praticamente todos os outros cineastas do movimento. Dentro deste enorme debate construído ao redor da cultura popular, do homem brasileiro e do caráter nacional, cada cineasta “selecionava” intencionalmente os aspectos desta suposta brasilidade que melhor correspondia à imagem de Brasil que pretendia retratar. ⁹⁴

Se a expressão estética cinematográfica defendida pelos jovens diretores do Cinema Novo encontravam na própria técnica cinematográfica a sua principal forma artística, a sua dimensão ideológica buscou na literatura um estilo cinematográfico nacional. A discussão sobre cinema e literatura é sem dúvida bastante complexa e já resultou em importantes trabalhos envolvendo o tema. ⁹⁵ Uma análise mais aprofundada

⁹² De maneira geral, podemos entender o modernismo literário como uma reação aos códigos literários estabelecidos durante o século XIX, bem como uma tentativa de aproximação com os movimentos de vanguarda europeus. Simultaneamente, buscava uma nova interpretação da cultura nacional, recriando seu passado e as suas tradições populares. A Semana de 22, realizada em São Paulo, foi o evento inaugurador do modernismo brasileiro, ou pelo menos, o grande marco desse movimento que renovava as artes brasileiras. Cf. VELOSO, M. & MADEIRA, A. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.

⁹³ Cf. BERNARDET, J.C. & GALVÃO, M. R., *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*, op. cit., p.183.

⁹⁴ Estamos usando como referência para essa discussão o trabalho de ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*, op.cit. Já a idéia de tradição como força modeladora e seletiva é de WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*, op. cit, pp. 119-123.

⁹⁵ O Cinema Novo representou uma tentativa de descolonização da cultura brasileira da mesma forma que o fez o modernismo na literatura. A difícil relação sempre enfrentada pelos escritores, divididos entre a adaptação aos modelos estrangeiros e a busca de uma linguagem originalmente nacional, também foi enfrentada por este cinema, o qual, bastante influenciado pela vanguarda européia, procurava construir um cinema moderno no país e simultaneamente revelar uma nova imagem do Brasil, buscando uma síntese entre a vanguarda artística e os ideais políticos defendidos. Nos esclarece Randal Johnson: “Há muitos paralelos entre o modernismo e o cinema novo. Ambos os movimentos foram reações contra o código dominante nas suas respectivas áreas de significação: o modernismo contra o parnasianismo (...); o cinema novo contra a chanchada e os filmes ‘sérios’ produzidos em São Paulo (...) Os dois movimentos foram tentativas de descolonização da cultura brasileira através da adoção de uma posição de nacionalismo crítico (...) Se os modernistas se opuseram à imitação não crítica de modelos europeus, os cinemanovistas lutaram contra a dominação estrangeira do mercado cinematográfico brasileiro (...)”.

JOHNSON, R. *Literatura & cinema: Macunaima do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo, T. A. Queiroz Editor, 1980, p. 90.

sobre o tema exigiria um amplo esforço de compreensão tanto dos códigos literários quanto dos cinematográficos, o que abriria um parêntese muito amplo na nossa discussão.

O que nos interessa aqui resgatar é exatamente o desejo nutrido por Carlos Diegues em dar continuidade a uma série de interpretações sobre o Brasil, iniciadas sobretudo na literatura de Graciliano Ramos, Jorge de Lima, José Lins do Rego, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Mário e Oswald de Andrade: eles eram os grandes descobridores do homem brasileiro, e Diegues desejava também participar dessa grandiosa tarefa de “invenção” de seu país:

“(...) a minha geração, é uma geração que eu acho que foi a última safra de uma série de ‘redescobridores’ do Brasil, não é? Eu acho que o Brasil começa a se conhecer na virada do século, sobretudo com o Romantismo, não só na literatura como até na historiografia também e aquele desejo de uma identidade, de se conhecer, de saber quem é (...) de reinventar (...) Então, você tem os monstros dessa tendência que é Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, que na minha vida foi fundamental, li muito Sérgio Buarque de Hollanda, Darcy Ribeiro, você vê, até Roberto da Matta, e eu acho que a minha geração, do Cinema Novo, do tropicalismo, essas coisas que foram feitas por pessoas da minha geração, no cinema, na música ou na própria literatura é a última representação desse esforço secular (...) de tentar redescobrir o Brasil.”⁹⁶

O Cinema Novo, segundo Cacá Diegues, teria correspondido a uma “explosão tardia” de um modernismo já consolidado na literatura e que somente encontraria sua versão cinematográfica a partir da segunda metade da década de 50, com o filme de Nelson Pereira, *RIO 40°*. Não se pode compreender o Cinema Novo, ou somente o cinema de Diegues, sem levar em consideração essa sua grande aproximação com a literatura modernista:

⁹⁶ Cf. entrevista concedida à autora, junho de 1999, Anexo I.

“(…) acho que o Cinema Novo é a fundação do cinema modernista no Brasil, era moderno e modernista. Um modernismo tardio que chega ao cinema.”⁹⁷

A partir do momento que Diegues, e seus companheiros, pretendem formar-se como um grupo predecessor do modernismo literário, o que está em jogo é um complexo mecanismo de reconhecimento social do cinema como um legítimo representante da cultura nacional.⁹⁸

Se analisarmos esta ação de acordo com a teoria de Pierre Bourdieu, podemos dizer que esse comportamento constitui definitivamente uma importante estratégia

“em meio a um jogo cujo alvo é a conquista da legitimidade cultural, ou melhor, do monopólio da produção, da reprodução e da manipulação legítima dos bens simbólicos e do poder correlato de violência simbólica legítima”.⁹⁹

Dito de outra forma, este cinema se apropriava de uma tradição literária já consolidada no campo cultural como estratégia de legitimar da sua própria produção ainda emergente. De certa forma, o Cinema Novo se auto proclamou sucessor cultural do modernismo literário brasileiro. Procurava continuá-lo e também ultrapassá-lo na interpretação do Brasil.¹⁰⁰

⁹⁷ DIEGUES, C. “Conceição a 40 graus”, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁸ A literatura já goza de um reconhecimento social que apenas recentemente vinha sendo conquistado pelo cinema. Assim, ao entrar neste campo de produções simbólicas sobre o Brasil, o cinema lança mão dos pressupostos e de alguns dos postulados já consagrados na literatura e os reinventam dentro de um novo meio de expressão cultural e artística. A idéia de legitimidade foi trabalhada na sociologia por Max Weber, que fala na existência de uma ordem legítima como elemento fundamental na orientação da ação. Essa legitimidade pode ser atribuída à tradição, a uma crença afetiva ou a uma crença racional. Cf. WEBER, M. *Economia y Sociedad*, México, Fondo de Cultura, 1944. Para auxiliar nossa compreensão da teoria deste autor utilizamos ainda DIAS, E. F. *Para uma introdução à reflexão weberiana*. Campinas, Textos Didáticos, IFCH/ Unicamp, no. 1, abril de 1993. A contribuição do conceito weberiano de legitimidade é marcante na obra de Pierre Bourdieu, cujo trabalho está sendo recorrentemente utilizado nesta dissertação.

⁹⁹ MICELI, S. (org.) BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, 3ª. edição, 1992, p. 169.

¹⁰⁰ DIEGUES, C. “Conceição a 40 graus”, *op. cit.*, p19. “Você não pode ver os filmes do Glauber sem imaginar ali atrás Jorge Lima, Guimarães Rosa (...) Você não pode ver Nelson Pereira dos Santos sem ver ali atrás Jorge Amado, Graciliano Ramos (...) Acho que herdei uma certa coisa da literatura brasileira (...) pouco cultivada, os romances cariocas de Aníbal Machado e Marques Rebelo, a poesia barroca de Jorge de Lima e Cornélio Pena ...”. Entre estes autores “pouco cultivados”, faltou Diegues citar João Felício dos

O que é interessante destacar neste sentido, é como idéia de legitimação do cinema e de busca da nacionalidade se entrelaçam no discurso cinemanovista, no estudo aqui específico, no discurso de Carlos Diegues.

Não é somente com a literatura e com a legitimação cinematográfica que esta busca pela identidade nacional se articula. Ela está relacionada sobretudo com as diversas propostas políticas que agitavam o campo geral de poder. Não é de se estranhar que o debate sobre a definição da uma identidade nacional se articule com as propostas artísticas e com as forças políticas em disputa entre os diversos grupos sociais. Conforme escreve Renato Ortiz:

“Na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Colocar a problemática dessa forma é, portanto, dizer que existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado.”¹⁰¹

No Cinema Novo, o pensamento político norteador do conceito de nacionalidade é aquele desenvolvido pela esquerda brasileira e apresentado sob forma cultural nas produções do CPC, apesar das divergências estéticas entre estes dois grupos.

No caso de Carlos Diegues, o filme que mais se articula a este projeto político não é tanto o seu episódio de CINCO VEZES FAVELA, mas talvez o seu primeiro longa, realizado já após o seu afastamento do grupo. Conforme o diretor mesmo afirma, o filme é uma espécie de “teoria em ação”.¹⁰²

Em GANGA ZUMBA, o enfoque principal é o desejo de encontrar no homem brasileiro a sua vocação para a liberdade e a revolução. E esta vocação, no filme de Diegues, está na revalorização da cultura negra. Esta é, na verdade, uma das várias portas

Santos, que influenciaria diretamente três de seus filmes: GANGA ZUMBA (1963), XICA DA SILVA (1976) e QUILOMBO (1984).

¹⁰¹ ORTIZ, R. *Cultura brasileira & Identidade nacional*, op. cit., p.9; do mesmo autor, *Românticos e folcloristas*, São Paulo, Olho d'Água, (s.d).

¹⁰² DIEGUES, C. “Brésil: 39 degrés ou le cinema novo sera toujours nouveau”. *Positif*, Paris, no. 116, mai 1970, pp. 43-52.

de acesso que Diegues encontra para se aproximar da cultura popular, tão procurada, discutida e recriada pelo campo artístico desta época.

O filme é baseado num episódio histórico real, mas principalmente na idealização de um território livre, propulsor de uma poderosa cultura negra. Assim, a inspiração fundamental de Ganga Zumba não está somente na sua existência histórica, mas sobretudo, na lendária - há três séculos sendo reelaborada pela cultura brasileira. O mito encontrava agora a sua expressão cinematográfica.

Recriando a fuga do líder negro Ganga Zumba em direção a Palmares, Diegues não desejava realizar um filme sobre negros, e sim um filme que guardasse a própria essência dessa cultura, baseado num olhar especificamente negro de encarar o mundo.¹⁰³

O recurso que Diegues utiliza para transportar o espectador para esse universo imaginário especificamente negro é afirmar o caráter místico, libertário e revolucionário de Palmares, sem em nenhum momento revelá-lo aos olhos deste público. Durante a fuga, cada personagem elabora a sua versão do quilombo, baseado nas suas próprias experiências e no imaginário já formado sobre o quilombo. O percurso que conduz cada personagem à sua liberdade é também o percurso que conduz o espectador aos princípios humanitários e políticos que haviam formado a cabeça do jovem Diegues: a conscientização do povo brasileiro e a politização da cultura popular.

Neste jogo entre filme e espectador, Cacá Diegues confere a Palmares um aspecto alegórico, concretizador de uma grande utopia coletiva: a existência de um território livre, autosuficiente e revolucionário, construído pelas forças populares. Um novo Brasil.

Desvendar o país, mas também reinventá-lo. Cada vez que se reinventa o Brasil, realiza-se uma espécie de nova descoberta e uma nova necessidade de desvendar os seus mistérios.¹⁰⁴

Buscar em determinados aspectos reais do Brasil, os elementos formadores de uma produção imagética e ficcional. “A nação é real e imaginária”, afirma Octávio Ianni.

¹⁰³ “GANGA Zumba: rei dos palmares”. Folheto no. 25 do Cineclube Macunaíma, s.d.

¹⁰⁴ Cf. MEYER, M. “Um eterno retorno: as descobertas do Brasil” in *Caminhos do imaginário no Brasil*, Edusp, São Paulo, 1994, pp.19-46.

“Sendo assim, a nação torna-se simultaneamente realidade e ficção”. E no cinema, ela é fundamentalmente fabulação, narração, interpretação e imaginação.¹⁰⁵

Cinema Novo: tempos de consolidação e transformação - os anos pós 64.

Um novo cinema que surgia inesperadamente, relata Diegues, enfrentava os conflitos próprios de uma cinematografia que emerge sem uma tradição e sem uma forma de produção já definidos. Por outro lado, essas duas lacunas abriam ao Cinema Novo as mais variadas possibilidades de experimentação imaginadas. O resultado desta combinação foi um cinema altamente criativo e internacionalmente consagrado.

Em 1964, seriam exibidos em Cannes GANGA ZUMBA, primeiro longa metragem de Diegues, apresentado na Semana de Crítica; VIDAS SECAS, de Nelson Pereira, filme convidado do festival; e DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL de Glauber Rocha concorrendo oficialmente à Palma de Ouro - que seria conquistada pelo filme francês *Os Guarda-Chuvas do Amor*, de Jacques Demy. Em Berlim, OS FUZIS conquistaria o Urso de Prata.¹⁰⁶

Este sucesso, entretanto, não significava a superação dos graves problemas do cinema brasileiro. De fato, este poderia jamais se estabelecer como uma forte expressão cinematográfica nacional ou internacional se não superasse a fragilidade e a precariedade de suas condições de produção, o que poderia por em risco todo o esforço no

¹⁰⁵ IANNI, O. *A idéia de Brasil moderno*, São Paulo, Brasiliense, 1994; *O labirinto latino-americano*, Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1993; “Sociologia e Literatura”. *Primeira Versão* no. 72, setembro de 1987, Campinas, São Paulo: IFCH/ UNICAMP.

¹⁰⁶ De fato, vários prêmios internacionais já se acumulavam nas prateleiras dos cineastas do Cinema Novo: BARRAVENTO, de Glauber Rocha, havia conquistado um prêmio no Festival de Karlovy Vary na Tchecoslováquia. O filme seria apresentado ainda no Festival de Sestri Levante e no de Santa Margherita, ambos na Itália. É selecionado para o festival de Londres e de Nova York. ARRAIAL DO CABO, de Saraceni, ganhou vários prêmios em festivais europeus, entre eles o de Bilbao e o de Santa Margherita e o de Florença. Em 1964, entretanto, o movimento estoura como uma das grandes expressões da cinematografia mundial, consagrado, sobretudo, nas páginas do *Cahiers du Cinéma* e da *Positif*. As revistas que haviam servido de base nas discussões iniciais do movimento, agora voltavam seus olhos sobre este e durante vários anos os filmes e os cineastas do Cinema Novo serão tema para as suas matérias. A primeira delas aparece já em 1962, nos *Cahiers* comentando o filme *Barravento*, de Glauber Rocha, em seguida é vez de Ruy Guerra ver seu filme OS CAFAJESTES merecendo uma resenha positiva. Assim por diante, um a um, os cineastas brasileiros começam a pipocar nos artigos e resenhas da revista.

estabelecimento definitivo desse cinema e resultar na sua “morte precoce”, conforme afirmava Cacá.¹⁰⁷

Após a realização de GANGA ZUMBA, portanto, a exigência principal que começa a despontar nos artigos de Diegues é a de uma maior estabilidade nas condições materiais da produção cinematográfica. Segundo o diretor, as possibilidades de se levar adiante o Cinema Novo seriam inseparáveis das possibilidades de desenvolvimento de uma indústria nacional de filmes que estabelecesse as condições econômicas necessárias para a realização dessa cinematografia. O fortalecimento dessa indústria acabaria com os “ciclos” e estabeleceria uma continuidade na produção de filmes brasileiros.¹⁰⁸

Estando agora mais nítidos os contornos políticos e estéticos tomados por cada cineasta, faltava resolver os obstáculos que se colocavam na sua produção material.¹⁰⁹

Assim, crescentemente a luta política de Diegues vai se voltando cada vez mais para o cinema e para os seus interesses, o que o faz afirmar alguns anos mais tarde, numa entrevista comentando o seu gradual distanciamento das atividades do CPC da Une: “Em 64 (...) [eu] não estava mais na militância. Quer dizer, estava na militância, mas do cinema.”¹¹⁰

Defender o estabelecimento de uma indústria cinematográfica não significava para Diegues o abandono da produção independente, mas sim a possibilidade de se fazer um cinema mais livre e mais autêntico, ou, em outras palavras, autônomo. A tentativa de consolidação desta autonomia passava pela própria necessidade dos cineastas administrarem economicamente as suas próprias produções.

Segundo Ismail Xavier, esse foi o momento de apogeu do Cinema Novo em sua proposta inicial, atingida frontalmente pelo golpe militar de 1964.¹¹¹

Este debate analisado e as recentes conquistas obtidas por este campo seriam surpreendidos pelo golpe, o qual traria para o cinema novos desafios para a continuidade da sua produção.

¹⁰⁷ DIEGUES, C. “Existência & prática do Cinema Brasileiro”. *Arquitetura*, no.12, junho de 1963.

¹⁰⁸ Idem. “Perspectivas”. *Arquitetura*, no.13, julho de 1963, p. 30.

¹⁰⁹ Idem. “Luta pelo Cinema Brasileiro”. *Arquitetura*, no. 15, setembro de 1963, p.27.

¹¹⁰ BARCELLOS, *CPC da Une*, op. cit, p. 44.

¹¹¹ XAVIER, I. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor” in XAVIER, I., BERNARDET, J.C, PEREIRA, M. . *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1984: pp. 7-46., citação p. 8

Assim, se os primeiros anos do movimento são marcados por um profundo espírito de luta e rupturas no campo, pelo entusiasmo desses jovens em estarem vivendo um momento de fundação de um novo e moderno cinema no Brasil; os anos que seguem o golpe serão caracterizados, segundo Diegues, por um “realismo de atitude”, ou seja, uma clareza maior e também mais amarga sobre a situação política do país e sobre o papel limitado que o cinema exerce nas lutas pela transformação social.

Alguns anos após o golpe de estado, Diegues afirmaria:

“ (...) Nós sabemos muito bem que não é por meio do cinema que a sociedade se transformará e que também não será com um único filme que nós mobilizaremos as massas. É por isso que nós nos recusamos a utilizar o filme como instrumento (...). Nós fazemos filmes.”¹¹²

Os filmes da primeira fase¹¹³ do Cinema Novo ainda estavam bastante ligados às discussões anteriores sobre cinema brasileiro, ocorridas durante os anos 50 e marcadas pelas primeiras produções independentes. Após a realização de filmes como *DEUS E O DIABO*, *GANGA ZUMBA*, entre outros, o Cinema Novo começa a se aprofundar nas suas próprias questões e a tomar outros rumos em relação às discussões anteriores sobre cinema.

¹¹² DIEGUES, C. “Brésil: 39 degrés ou le cinema novo sera toujours nouveau”, op. cit., p.44. No original: “(...) nous savons très bien que ce n’est pas par le cinéma que la société se transformera et que ce n’est pas nonn plus avec un film que nous allons mobiliser les masses. C’est pourquoi nous nous refusons à utiliser le film comme outil (...) Nous faisons des films.”

¹¹³ Ao falar em “primeira fase”, estamos utilizando a classificação de Randal Johnson, para quem o Cinema Novo pode ser dividido em três fases principais: uma que vai de 1960 até 1964, onde a palavra de ordem dos filmes era “alienação” e a preocupação central ainda era a conscientização do povo brasileiro como condutor da revolução social; uma segunda fase, marcada pelo golpe de estado e pela falência dos ideais políticos anteriores e por uma revisão autocrítica dos filmes na qual os cineastas viram as câmeras para eles mesmos, discutindo o fracasso do projeto intelectual da esquerda e centralizando seus argumentos na realidade da qual fazem mesmo parte, ou seja, o universo urbano. Esta fase se estende até 1968, quando se apertam o cerco militar em torno da liberdade de discussão no cinema, iniciando o período mais forte da repressão. Esse é o momento dos filmes fortemente alegóricos, sintetizadores do projeto de nação brasileira ou do fracasso deste, que dominarão nossa cinematografia até por volta de 1972, quando os cineastas começam a assumir novas posições já dentro dos mecanismos estatais de produção, representados pela Embrafilme. Cf. JOHNSON, R. *Cinema Novo 5X: masters of contemporary Brazilian films*. Austin, University of Texas Press, 1984.

Dentro deste contexto de reorganização - não só do cinema, mas de toda a cultura e política brasileiras - os cineastas vão progressivamente assumindo com maior nitidez as suas posições no interior do campo cinematográfico e a própria posição deste no campo geral de poder.

Com a realização de filmes como *O DESAFIO*, de Paulo César Saraceni, de 1965 e posteriormente de *TERRA EM TRANSE*, de Glauber Rocha, lançado em 1967, os cineastas demonstram um forte questionamento do papel de intelectuais militantes que vinham exercendo até então. Realizando um balanço do próprio universo cultural e político no qual se inseria o campo cinematográfico, esses filmes acabam por revelar os alcances e as limitações da prática cinematográfica como ação política. O espaço social apresentado nos filmes revela a própria estrutura do espaço social no qual os cineastas estão inseridos.¹¹⁴ Conforme nos explica Fernão Ramos, *O DESAFIO* e *TERRA EM TRANSE*, mas também *O BRAVO GUERREIRO* de Gustavo Dahl, representam um diálogo sincero da geração cinemanovista com o universo político e cultural que a cerca. É o próprio jovem de classe média - posição social destes cineastas - que é o personagem central destes enredos.

Por essa razão, consideramos que o período que vai de 1964 até 1968 é um momento chave no processo de consolidação da invenção do papel social do cineasta, lentamente construído desde os primórdios do Cinema Novo. A “política do autor” conhece nestes quatro anos seu momento de maior força. Existe uma radicalização na busca de uma linguagem descolonizada que consiga retratar esse momento de conflito e de choque de forças que foi um dos traços distintivos da década de 60, ao mesmo tempo que se intensificam outras discussões que já despontavam no interior do Cinema Novo.

Focalizando a câmera em seu próprio universo social e cultural, os cineastas se vêem defrontados com uma realidade de desenganos e fracassos, daí o clima de angústia, ruína e desespero que rondam suas personagens. Diante disso, a única crítica que ainda lhes resta é a de seus próprios projetos.

¹¹⁴ De maneira semelhante, Pierre Bourdieu, estudando o campo literário francês, encontra no livro *A Educação Sentimental*, de Flaubert, um retrato perfeito do espaço social no qual o escritor estava inserido e que correspondia ao jogo de forças presentes na constituição do campo literário como um campo autônomo. Ver BOURDIEU, P. *As regras da arte*, op. cit.

Esta súbita “tomada de consciência” do papel limitado do cineasta frente às transformações gerais da sociedade, gerou também novas preocupações e novos tipos de reivindicações, agora, muito mais voltadas para as questões específicas do campo cinematográfico, como, por exemplo, a necessidade de ampliar o público espectador do Cinema Novo. Conforme escreve Randal Johnson,

“Durante a segunda fase do Cinema Novo os cineastas perceberam que embora tivessem conseguido criar um cinema popular no sentido de um cinema que trata dos problemas enfrentados por grande parte do povo brasileiro (...) não conseguiram criar um cinema popular, um cinema com grande audiência, e muito menos um cinema que se comunicasse com as camadas populares”.¹¹⁵

Ismail Xavier também nota essa “oscilação na postura do Cinema Novo”, impulsionada sobretudo por um interesse maior na comunicação com o público e por uma crescente diferenciação autoral entre os cineastas.¹¹⁶

Essas novas posturas já começam a aparecer em 1965, durante uma retrospectiva do cinema latino-americano no festival de Gênova, na Itália. Neste festival, o Cinema Novo ganha o grande prêmio da Federação Internacional de Críticos de Cinema e VIDAS SECAS, de Nelson Pereira, é escolhido como o melhor longa metragem do evento. De acordo com Saraceni, o terceiro mundo apresentava em Gênova o seu cinema de vanguarda.

O futuro do cinema brasileiro pós- golpe era um dos principais pontos de reflexão nas mesas de debate montadas durante o festival. Ainda não se sabia quanto tempo duraria a intervenção militar na política brasileira e nem os impactos desse novo regime sobre a organização cinematográfica brasileira. Inicialmente, imaginava-se que o golpe correspondia a uma fase rápida e transitória, “uma coisa eventual”, diria Diegues, marcada por algumas reformas econômicas.

¹¹⁵ JOHNSON, R. *Literatura e cinema*, op. cit., p. 85.

¹¹⁶ XAVIER, I. “Do golpe militar à abertura”, op.cit, p.15.

“Policialmente, nada se pode prever; politicamente, não é um golpe de estado que vai alterar o que pensamos do Brasil; e, culturalmente, estamos numa faixa muito mais profunda para que sejamos atingidos por uma coisa eventual. O problema fundamental, portanto, está nas consequências econômicas do movimento de abril.”

117

Posteriormente, percebeu-se que a intervenção militar não seria transitória e muito menos eventual, o que, cinematograficamente, afetaria diretamente toda a prática, a produção e as experiências anteriores, instaurando a partir de então uma nova relação entre cinema/ Estado/ mercado.

Politicamente, o golpe não mudava imediatamente o que se pensava, mas certamente, condenava e censurava esse pensamento. Crescia a tensão entre os cineastas e o governo militar.

Embaixadores brasileiros na Itália sugeriram, por ocasião do festival de Gênova, a retirada dos filmes *ARRAIAL DO CABO*, *VIDAS SECAS* e *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*, além de impedirem a exibição de *MAIORIA ABSOLUTA*, documentário de Leon Hirszman levado clandestinamente à mostra. A intervenção dos embaixadores e o veto ao filme de Leon causaram, sem dúvida, uma grande polêmica com os organizadores do festival.

Apesar deste conflito com os embaixadores, seriam exibidos na retrospectiva os principais filmes do movimento e os cineastas apresentariam importantes teses sobre a produção, a estética e os rumos do cinema nacional, motivadas em parte pela transformação política em processo no Brasil.

É neste encontro que Glauber expõe a sua importante tese-manifesto “Uma Estética da Fome”, reforçando os princípios norteadores do momento inicial do Cinema Novo, radicalizando-os após as mudanças políticas de 1964. Glauber atacava a representação da miséria como “folclore” e defendia a exposição de toda a sua violência, apresentada por ele, sobretudo, a partir de suas escolhas estilísticas que atacariam diretamente o espectador. Segundo Ramos, a Estética da Fome é “um questionamento

¹¹⁷ XAVIER, I. “Do golpe militar à abertura”, op.cit, p.15., p. 244.

radical das expectativas de fruição do espectador educadas socialmente em função da narrativa clássica”.¹¹⁸

Enquanto Glauber reforça os princípios iniciais do movimento, Diegues em sua tese “Relação Dialética cinema e cultura no Brasil: história e balanço”, faz uma retomada do Cinema Novo destacando as necessidades de mudanças impostas neste novo momento histórico brasileiro. Saraceni lembra, por exemplo, que durante a retrospectiva Diegues faz uma crítica aos finais românticos dos filmes cinemanovistas, sempre mostrando os personagens se afastando da câmera, caminhando rumo a um futuro certo e determinado.¹¹⁹

A autocrítica de Diegues, entretanto, não significava uma crítica à representatividade política que o movimento gozava dentro da esfera de produção cultural brasileira, ao contrário:

“Eu acho que, neste momento, o Cinema Novo é como que o espírito universal da cultura brasileira, é aquele instrumento cultura que detém hoje o maior índice de representatividade de uma antropologia brasileira.”¹²⁰

Nos idos de 1965 o cineasta declarava estar em busca de uma apreensão antropológica do homem brasileiro, capaz de desvendar os mistérios de sua alma e de sua cultura. Não lhe interessava a simples descrição ou representação do cotidiano popular, e sim a interpretação séria e profunda da cultura que move o homem do povo.¹²¹

“Estou atrás do inconsciente nacional e de sua significação em nossas vidas, tentando materializar os sons e as imagens de sua história através de minhas fantasias e utopias.”¹²²

¹¹⁸ RAMOS, F., “Os novos rumos do cinema brasileiro” in *História do Cinema Brasileiro*, op. cit, p. 357.

¹¹⁹ SARACENI, P.C., *Por dentro do Cinema Novo*, op. cit, p. 181.

¹²⁰ Cf. DAHL, G et al. “Vitória do Cinema Novo: Gênova 1965”. *Revista Civilização Brasileira*, no. 2, maio de 1965, pp.227-248, p. 239.

¹²¹ *Ibidem*, p. 239.

¹²² FORTES, P. “Buscava-se o povo brasileiro, nos idos de 66” . *Jornal do Brasil*, 18 de janeiro de 1986, Caderno B, p. 7.

José Mário Ortiz Ramos chama a atenção para a perspectiva política que essa “busca antropológica” empreendida por Diegues sofrerá no decorrer das transformações sociais e políticas ocorridas após 1964. Se o aprofundamento na cultura brasileira se articulava a um amplo projeto político nacional no início da década, nos anos pós-golpe essa obsessiva procura de uma “essência” da brasilidade estará relacionada com a “ação de um Estado de futuro ainda indefinido.”¹²³

Alguns meses mais tarde, ainda se sentiam os efeitos das discussões do festival sobre o pensamento cinematográfico brasileiro. A retrospectiva, segundo os cineastas, havia lhes auxiliado a ter uma visão mais global do movimento e a notar com maior clareza as verdadeiras conquistas cinemanovistas. Num artigo publicado na revista *Civilização Brasileira* em maio de 1965, os cineastas Gustavo Dahl, Carlos Diegues, David Neves, Paulo César Saraceni e Alex Viany faziam um balanço das contribuições trazidas pelos debates conduzidos em Gênova.

Segundo Diegues, a retrospectiva havia permitido uma ampla revisão do Cinema Novo, possibilitando a análise de toda a filmografia acumulada até aquele momento e principalmente, expondo a situação real que o movimento se encontrava em relação à sua produção, à sua situação econômica, às agonias pessoais de cada cineasta e também ao golpe de 31 de março do ano anterior, o qual “ (...) de um modo ou de outro, alterou e tende a alterar ainda mais a linha de conduta de toda cultura nacional”.¹²⁴

Em Gênova, o cinema brasileiro havia se afirmado como uma verdadeira cinematografia e como tal, deixava de ser uma expressão isolada de certos filmes para se tornar internacionalmente na expressão de um grupo digno de ser estudado e analisado em suas diversas tendências e também nas suas propostas globais.

As mesas redondas, debatedoras das teses apresentadas, somente reforçavam a identidade plural do Cinema Novo e a força deste movimento que já começava a gerar os cineastas de sua “segunda geração”, como Arnaldo Jabor, saído dos bastidores das produções da primeira fase do movimento e que estreava no festival o seu curta *O CIRCO*, fotografado por Affonso Henrique. Para Diegues, o maior mérito do filme não estava

¹²³ RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais*, op. cit, p. 79.

somente no talento de seus realizadores, mas sobretudo na prova de resistência que ele representava para o cinema brasileiro, o qual, em cada produção apresentada, revelava uma nova perspectiva cinematográfica. O problema principal era que esse aprofundamento da nossa cinematografia ocorria justamente num momento político de intensas transformações, colocando em risco as condições econômicas da produção cinematográfica, as quais já eram frágeis.

David Neves compartilhava da visão de Cacá e afirmava também que encerrava-se uma fase do Cinema Novo para iniciar-se outra. Terminada a etapa da experiência, anunciava-se agora uma etapa de maturidade, marcada também pela presença de novos temas - agora mais voltados para o universo urbano - mas também com o aprofundamento dos temas rurais anteriores. O golpe militar, entretanto, ao chocar-se diretamente com o Cinema Novo, apresentava uma situação de total incerteza em relação ao futuro.

Dahl também destaca o deslocamento do eixo do Cinema Novo para a problemática urbana e mais ainda, passa a enxergar a organização industrial do cinema de uma forma não tão radical quanto antes e começa mesmo a defender a “difusão de uma mentalidade empresarial” no cinema nacional.¹²⁵ Para ele, o que era mais nítido após o encontro em Gênova era a independência do cinema brasileiro frente ao cinema europeu o que, no entanto, não lhe assegurava uma independência nas condições econômicas necessárias para a continuidade da produção brasileira.

“Sendo o cinema condicionado por um regime econômico que é o regime capitalista, ele fatalmente reflete essas origens e tem de assumi-las. (...) esgotadas todas as possibilidades de capitalização econômica de um prestígio cultural, o que precisamos fazer agora é criar um prestígio econômico que permita alimentar permanentemente essa cultura.”¹²⁶

¹²⁴ DAHL, G. et al. “Vitória do Cinema Novo”, op. cit, p. 230.

¹²⁵ Em artigo publicado na revista *Civilização Brasileira* no. 5-6, março de 1966, intitulado “Cinema Novo e as estruturas econômicas tradicionais”, Gustavo Dahl escreve: “(...) mais urgente e mais viável, é a transformação da estrutura semi-industrial do cinema brasileiro, numa estrutura verdadeiramente industrial, através da difusão de uma mentalidade empresarial”, p. 203.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 240.

Essa reivindicação de Dahl era bastante semelhante à defesa de um cinema industrial já exposta por Diegues antes mesmo das mudanças políticas de 1964 e que após estas resultariam na constituição da Difilm, o que pode ser considerado como um avanço dessa mentalidade empresarial entre os cineastas cinemanovistas, agora, muito mais interessados em competir no mercado interno.

Esse interesse era exposto de maneira franca e aberta durante uma entrevista concedida ao crítico francês Louis Marcorelles, na qual Leon Hirzman, por exemplo, deixava clara a intenção de alcançar um novo público com a estréia de seu filme *A FALECIDA* e pretendia iniciar em pouco tempo as filmagens de *GAROTA DE IPANEMA*, conquistando o público a partir da discussão dos mitos que lhe interessam.¹²⁷ Realizada ainda em 1965 e publicada no *Cahiers du Cinéma* no ano seguinte, essa entrevista reuniu ainda, no apartamento de Paulo César Saraceni, no Leblon, os críticos Alex Vianny, Gianni Amico e Marco Bellochio além dos diretores Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl e Carlos Diegues, para juntos, realizarem um balanço do movimento.¹²⁸ Toda a conversa foi centralizada em dois pontos principais: a procura de uma forma cinematográfica definitiva e a busca por meios mais eficazes de produção e distribuição.

Joaquim Pedro reforçava a importância dessa idéia de autor no atual cinema brasileiro, mas destacava ainda como no Brasil esse autor trabalhava não somente como realizador da obra, mas o principalmente como produtor desta, sendo responsável pelo levantamento do dinheiro necessário para a produção do filme.

Glauber, por sua vez, insistia na idéia de uma estética tipicamente brasileira, capaz de agregar toda a diversidade de nossa cultura. Via a falta de contato com o público como uma consequência desta busca de uma estética própria ainda não concluída.¹²⁹ Entretanto, reforçava que a conquista do público não passava somente pela criação de uma estética própria, como também pelo domínio do mercado distribuidor.

¹²⁷ Segundo Helena Salem, Hirzman pretendia desmistificar o mito ao mesmo tempo em que queria realizar um filme de grande público. SALEM, H. *Leon Hirzman: o navegador das estrelas*, op. cit, p. 177.

¹²⁸ Esta entrevista foi realizada durante o I Festival Internacional do Filme no Rio de Janeiro, idealizado em nome das festividades da cidade, por ocasião de seu quarto centenário. Cf. MARCORELLES, L. "Rencontre avec le Cinema Nôvo". *Cahiers du Cinéma*, no. 176, mars 1966, Paris, pp.47-55.

¹²⁹ Glauber declarava: "Se nós ainda não chegamos ao público como desejamos é porque nós ainda não encontramos a "mise en scène" capaz de vencer os mitos e a alienação". *Ibidem*, p. 48.

Diegues, completando esses outros comentários, concordava com a idéia de que o cinema brasileiro ainda estava procurando a sua melhor definição, a sua forma própria. “O cinema brasileiro é antes de tudo uma espécie de trabalho em desenvolvimento”, dizia ele. E sobre a organização industrial cinematográfica, declarava que contrariamente aos outros novos cinemas mundiais, o Cinema Novo brasileiro não se constituía à margem de uma grande indústria cinematográfica nacional, mas procurava se tornar ele mesmo a própria expressão de uma nova organização industrial cinematográfica criando a sua própria indústria. Como ele declarava, o Cinema Novo estava em vias de se tornar o dirigente da indústria cinematográfica brasileira criando ela própria. “Os outros cinemas negam a indústria, nós, a construímos.”¹³⁰

A conquista do mercado brasileiro

A luta por uma indústria nacional vai aparecendo neste contexto, como podemos ver, com muito mais força que anteriormente. Ela não só é uma reivindicação contra a dominação do mercado pelos filmes estrangeiros, como é a própria afirmação de um cinema brasileiro dentro da economia e da cultura nacionais. Conforme explica Diegues a Simonard, o Cinema Novo tinha como inimigo direto o cinema americano visto que não havia na realidade brasileira um grande inimigo interno contra quem lutar. As duas grandes tentativas de formação de uma cinematografia nacional, que haviam sido a Vera Cruz e a Atlântida, haviam falido. Restava para o grupo do Cinema Novo a construção desta indústria que tornaria possível a continuidade da produção de filmes no Brasil.¹³¹ Depois da elaborada uma linguagem estética própria, era preciso conquistar o mercado para os filmes brasileiros.

Na conquista deste mercado, a participação do Estado era, até então, considerada fundamental. Na verdade, o engajamento do Estado nas atividades cinematográficas era

¹³⁰ *Ibidem*, p. 54.

¹³¹ SIMONARD, *A geração do cinema novo*, op. cit., p. 201.

uma reivindicação já bastante antiga dos grupos formadores do cinema brasileiro, e não havia sido posto de lado pela geração do Cinema Novo.¹³²

Ainda no início dos anos 50, durante os primeiros Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro, a principal crítica dirigida à política cinematográfica da época foi a da permanência constante do Estado como órgão regulador e protecionista do cinema brasileiro, ao invés dele atuar como um efetivo e competitivo produtor cinematográfico.

A partir da metade dos anos 60, entretanto, com o poder estatal nas mãos dos militares, essa participação do Estado no campo cinematográfico se mostrava bastante perigosa. Por um lado nunca o Estado havia se empenhado tanto na instituição de um forte cinema nacional como a partir de 1964. Por outro, a inserção do Estado no campo do cinema destruía os projetos originais do grupo fundador deste cinema moderno, o Cinema Novo.

Já em 1966 é criado o INC. O Instituto Nacional de Cinema assumia a forma de uma autarquia federal e era subordinado ao Ministério de Educação e Cultura.¹³³ Este órgão planejador fora criado como um mecanismo de incentivo “técnico e neutro” da produção cinematográfica. Por técnico e neutro entenda-se o órgão como um instrumento econômico e não político das atividades do Estado. Esta definição era de fato bastante questionável.

Para o grupo do Cinema Novo, as relações com esse novo Estado centralizador interessado em participar ativamente das decisões do campo cinematográfico, foram conflituosas. No que se refere à política, esse grupo estava sendo fortemente atacado e perseguido. No que se refere ao cinema, o INC trazia como principais agregados e aliados, os críticos e cineastas concorrentes e contrários ao movimento, pertencentes à vertente que José Mário Ortiz Ramos define de “universal-cosmopolita”.

Temia-se a dura intervenção estatal na liberdade de criação cinematográfica e, principalmente, sentia-se ameaçado todo o projeto fundador do Cinema Novo, que era,

¹³² Sobre isto Cf. RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais*, op. cit; BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

¹³³ Para uma análise mais detalhada da atuação e dos objetivos do INC Cf. RAMOS, J.M.O. *Cinema, estado e lutas Culturais*, op. cit, e SILVA, A.C. A. *Produção cinematográfica na vertente estatal (Embrafilme: gestão Roberto Farias)*, dissertação de mestrado, ECA-USP, São Paulo, 1990.

entre outras coisas, o desejo de se inventar um cinema autônomo, responsável por seus próprios rumos e decisões.

A Difilm, produtora e distribuidora fundada pelos integrantes do Cinema Novo, foi justamente fruto dessa luta pela autonomia total na área de criação, produção e distribuição. Como Glauber Rocha afirma, “uma linguagem artística não se consolida no abstrato, sem poder econômico não se tem poder cultural”.¹³⁴ A produtora-distribuidora era composta por onze integrantes - Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Luís Carlos Barreto, Roberto Faria, Rivanides Faria, Roberto Santos e Rex Endsleigh. Durou pouco mais de dois anos, funcionando de 1966 até 1968, quando Luís Carlos Barreto compra as cotas da produtora.¹³⁵

Uma mentalidade mais empresarial começa a se consolidar entre os cineastas. A necessidade de se adequar ao mercado nacional e de criar meios capazes de assegurar a produção é cada vez mais debatida entre eles.

“A Difilm - explica Diegues - (...) é a hora em que a nossa turma vira sociedade. Não é mais uma coisa afetiva que nos une, é uma coisa concreta mesmo, uma idéia comum (...) A Difilm é um momento capital na história da gente, porque é o momento em que enfrentamos o concreto da economia cinematográfica (...)”¹³⁶

¹³⁴ ROCHA, G. “O Cinema Novo e a aventura da criação” in *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alambra/Embrafilme, 1981, p.105.

¹³⁵ Cf. BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: uma revolução intimista*, op. cit; Antes da Difilm, algumas outras produtoras também já tinham sido formadas, como a Saga e a Mapa Filmes. A primeira tinha como sócios os cineastas Sérgio Montagna e o Gerson Tavares e pretendiam fazer filmes comerciais para a televisão e também documentários institucionais. Por volta de 1957, Saraceni e Joaquim Pedro foram trabalhar na empresa, a qual produziu vários filmes do Cinema Novo, como A GAROTA DE IPANEMA e SÃO BERNARDO, de Leon Hirszman e TODAS AS MULHERES DO MUNDO, de Domingos de Oliveira. A segunda, fundada em 1965, foi iniciativa de Glauber Rocha juntamente com Saraceni, Zelito Viana, Walter Lima Jr. e Dico Wanderley, produzindo, entre outros filmes, A GRANDE CIDADE, de Cacá Diegues. Os fundadores pretendiam patrocinar quatro filmes por ano. Sobre a Saga Filmes Cf. SARACENI, P.C. *Por dentro do Cinema Novo*, op. cit, pp.28-9, sobre a Mapa e a Difilm, da mesma fonte, Cf. p. 197.

¹³⁶ Depoimento de Cacá Diegues transcrito em SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*, op. cit, p. 220.

De fato, conforme afirma Leon Hirszman, o Cinema Novo sempre se preocupou com a ocupação do mercado. Mas, o fundamental nesta ocupação era contribuir com as mudanças na realidade brasileira, que deveriam ser concretizadas como um projeto coletivo.

Esta ocupação do mercado não poderia nunca separar a arte da indústria, pois a produção cinematográfica era justamente resultado de uma “indústria cultural complexa”, que não deveria ser somente uma expressão política, nem somente uma produção industrial, e sim o resultado eficiente do encontro destas duas realidades.¹³⁷

Era isso o que deveria realizar a Difilm. E ela o fez, durante 3 curtos anos, antes de ser “devorada” pelo processo capitalista nacional que atropela a “balbuciente indústria cinematográfica” brasileira, conforme denunciara posteriormente, em meio a um conturbado momento de transformação, alguns dos integrantes da falida cooperativa, signatários de um último manifesto cinemanovista: o *Luz & Ação*.¹³⁸

¹³⁷ HIRZMAN, Leon. *É bom falar*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995, p. 26.

¹³⁸ DIEGUES et alli, “Manifesto Luz e Ação: de 1963 ... a 1973” . *Arte em Revista*, no. 1, 2ª. edição, Kairós, jan-mar. 1979, pp. 5-10.

CAPÍTULO II

NOVOS FILMES , NOVA ÉPOCA.

RUMO À DEFINIÇÃO DE UM CINEMA DO ESPETÁCULO

ou

**“ESTOU ME GUARDANDO PRA QUANDO O CARNAVAL
CHEGAR”**

**“Quem me vê sempre parado, distante
Garante que eu não sei sambar
Tou me guardando pra quando o carnaval
chegar
Eu tô só vendo, sabendo, sentindo,
escutando
E não posso falar
Tou me guardando pra quando o carnaval
chegar”
(Chico Buarque de Hollanda)**

O conflito entre uma sensibilidade rural e outra urbana em A GRANDE CIDADE.

Confirmando as constatações de David Neves - que afirmava existir um deslocamento da temática rural para a urbana nos filmes do Cinema Novo - Diegues realiza em 1966, produzido pela Difilm, seu segundo longa metragem, A GRANDE CIDADE, uma bela e trágica fábula urbana.¹³⁹

Nele, a redescoberta do homem brasileiro se dará nas ruas de uma grande metrópole brasileira, o Rio de Janeiro, ponto de encontro de dois universos antagônicos: o campo e a cidade. Na verdade, o filme trabalha na fronteira entre estes dois mundos, o rural e o urbano. É um filme de transição, para os personagens e de resistência para o seu criador.

Transição para Lúcia, Jasão, e Inácio, que afastados do seu universo rural, encontram no mundo urbano um ambiente de desagregação e afrontamento dos seus valores originais. Eles fogem da violência e do sofrimento do sertão, mas encontram na cidade um ambiente igualmente violento, e ainda pior, porque desconhecido.

O Brasil, um país eminentemente rural até a metade deste século, a partir da década de 60 conhece uma inversão acelerada desta situação.¹⁴⁰ Em poucos anos, grande parte da população nascida no meio rural migra para as cidades trazendo para a vida urbana muito do estilo de vida do campo, mas agregando a este, igualmente, muito da sensibilidade e dos valores urbanos. Esta transformação que deveria ocorrer simultaneamente com uma proporcional expansão dos direitos políticos desta população, entretanto, ocorre exatamente num momento de grave restrição de participação política na sociedade brasileira. Assim, os choques na transição da vida no campo para a cidade se agravam. Esta é a situação captada por Diegues em A GRANDE CIDADE. Com a

¹³⁹ É o próprio diretor que atribui a seu filme o caráter de fábula, Cf. OROZ, S. *Os filmes que não filmei*, op. cit, pp.35-48.

¹⁴⁰ Fernando Novais e João Manuel Cardoso de Mello nos informam que nos anos 50 8 milhões de pessoas migraram para as cidades, número este correspondente à 24% da população rural do país. Uma década depois esse número havia saltado para 14 milhões de migrantes (36 % da população rural) e nos anos 70 40 % desta população se deslocaria para as cidades, somando 17 milhões de migrantes. Em três décadas 39 milhões de pessoas havia trocado o campo pela cidade. NOVAIS, F., MELLO, J. M.C. "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna" in NOVAIS, F. (coord.), SCHWARCZ, L.M. (org), *A história da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, volume 4, pp: 560-658.

consolidação do golpe militar inicia-se um período de incerteza e medo para a população e, conseqüentemente, para os próprios cineastas.

Continuar filmando era uma forma de resistência. Mas Diegues transfere para os seus personagens o sentimento de angústia e desespero diante de uma situação aparentemente sem solução e igualmente desconhecida. Diegues coloca o inferno desta situação e desta cidade, dentro do seu filme. “*Bote o inferno para dentro de você*”, sugere o personagem Calunga (Antônio Pitanga) à ainda ingênua Lúcia (Anecy Rocha), para que ela sobreviva à sua jornada no Rio de Janeiro.

Calunga é uma espécie de porta voz do próprio diretor. É um personagem central na trajetória de Diegues. Ele representa o sonho e a fantasia do espetáculo cinematográfico. Mas apesar disso, ele esconde por trás de sua alegria e sua liberdade um forte sentimento de pavor:

“De quando em quando, a incerteza se torna presente, nos seus gestos ou em seus olhos. Ele luta incessantemente para extrair o máximo da vida. Como pressente que a sua fuga também é vã, não se arrisca senão até certo ponto. Mantém-se num limite calculado. Abdica das grandes aventuras, para não arriscar-se a perder tudo. Sente o destino inexorável dos outros”¹⁴¹

O enredo de *A GRANDE CIDADE* é relativamente simples. Nos dias que antecedem o carnaval, quatro jovens nordestinos, Lúcia, Jasão, Inácio e Calunga, se encontram e traçam os seus destinos nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro.

No domingo da grande festa, os encontros e desencontros de Lúcia e Jasão, Calunga e Inácio tomam a sua forma final. Baleados por policiais, os dois primeiros encontram na morte a única saída possível para as suas vidas. Inácio decide voltar definitivamente para o sertão e Calunga, como acontece desde o início da fita, reassume o seu caráter malandro, e volta para a sua vida nas ruas da cidade, o seu grande palco de atuação.

¹⁴¹ IANNI, O. “A Grande Cidade”. *Revista Civilização Brasileira* no. 13, 1967: pp.199-202, citação p. 201.

Conforme analisa Octávio Ianni, os personagens de Diegues buscam individualmente a resposta para suas inquietações. Eles abandonam os projetos coletivos e optam pelas soluções individuais. “No seu mundo, nem Francisco Julião nem Celso Furtado conseguiram redimir os homens; também eles foram banidos”.¹⁴² Diegues, inconscientemente, apontava para a própria opção dos cineastas dentro deste novo universo social que se delineava independente de seus esforços coletivos. Cada cineasta procurará individualmente suas próprias soluções e iniciarão suas fugas isoladas. Diegues inicia o seu “processo de construção de um espetáculo cinematográfico pessoal.”¹⁴³

O cinema como auto-reflexão.

Ficção e realidade se misturam na GRANDE CIDADE. Se existe um diálogo direto com o contexto geral do país neste longa metragem de Carlos Diegues (o medo, a presença dos militares nas ruas da cidade, a migração para as grandes metrópoles do país, etc), também existe um forte diálogo deste com o seu próprio universo de produção artístico e cultural.

Assim como já acontecia em GANGA ZUMBA, era intenso o diálogo entre literatura e cinema em A GRANDE CIDADE. Calunga, narrador da fábula, é claramente inspirado em Macunaíma, o personagem de Mário de Andrade que Carlos Diegues por muito tempo planejou levar às telas de cinema, até este encontrar sua versão cinematográfica definitiva no trabalho de Joaquim Pedro.

No entanto, se existe uma influência inegável da literatura tanto em GANGA ZUMBA, quanto em A GRANDE CIDADE, o principal ponto de referência da fita está sobretudo na produção cinematográfica.

De imediato podemos perceber um claro diálogo entre A GRANDE CIDADE e RIO 40° de Nelson Pereira dos Santos, filme considerado fundador do Cinema Novo. As referências a Nelson Pereira são bastante marcantes na visão que Cacá constrói da cidade do Rio de Janeiro, como por exemplo, a desconstrução da imagem “cartão-postal”, o

¹⁴² Ibidem, p. 200.

¹⁴³ É José Carlos Avellar quem usa essa expressão para comentar o cinema de Carlos Diegues. Cf. DIEGUES, C. “Conceição a 40 graus”, op. cit.

mergulho nos subúrbios da cidade e no desenrolar das vidas e dos destinos que povoam este espaço e que conferem ao Rio de Janeiro a sua verdadeira alma, que não está em seus pontos turísticos, mas nos locais de habitação da grande população que vive muito além destas imagens de cartão-postal.¹⁴⁴ A proximidade como filme de Nelson Pereira, entretanto, não termina aí. Como bem observou Leon Hirszman, A GRANDE CIDADE procurava recuperar a linha comunicativa de um cinema popular já trabalhado em RIO 40 GRAUS e RIO ZONA NORTE.¹⁴⁵

Este segundo longa metragem aponta nitidamente para uma outra característica do cinema de Carlos Diegues, a qual se articula com o seu interesse comunicativo, ainda bastante sutil nestes seus primeiros trabalhos, mas que ganhará posteriormente uma dimensão impactante em sua obra: a discussão sobre o próprio cinema como uma forma de espetáculo. Basta assistirmos as sequências iniciais da película:

Os primeiros minutos do filme são, na verdade, uma apresentação do contexto em que se desenvolvem “as aventuras e desventuras de Lúcia e seus amigos vindos de longe”.¹⁴⁶ Uma tomada geral da cidade nos apresenta a Baía de Guanabara e o som em off de um rádio transmite a locução de um jogo de futebol. Na tela, em letras brancas, um antigo relato descreve a bela e grandiosa geografia do Rio de Janeiro. Calunga, observando a Baía do alto da cidade reproduz o discurso de exaltação da grandeza e da fertilidade desta terra. Esta é um verdadeiro Éden terrestre. Ele encara diretamente a câmera, dirigindo-se ao espectador: “*Essa terra é um paraíso terrestre. Quantas terras no mundo são um paraíso terrestre?*”

Quando a câmera se aproxima das ruas da cidade, entretanto, o paraíso se transfigura em inferno. “*Bote o inferno dentro de você*”, repete Calunga.

Utilizando uma técnica bastante em voga na época, o cinema-direto¹⁴⁷, Diegues transporta o personagem para as ruas da cidade. Correndo alucinadamente em meio à população que cruza o centro do Rio de Janeiro, Calunga lhes pergunta sobre ações

¹⁴⁴ Diegues afirma: “Ao mesmo tempo que o filme tem toda a ingenuidade da época, tenta desmontar o mito do Rio de Janeiro, tem um grande amor pelo Rio real, com o lado feio. Você não precisa do Pão de Açúcar para amar o Rio de Janeiro.”

¹⁴⁵ HIRSZMAN, L. *É bom falar*, op. cit, p.26.

¹⁴⁶ Subtítulo do filme.

¹⁴⁷ DIEGUES, C. “Um cinema novo e direto I”. *Arquitetura*, no. 36, junho de 1965, pp 29-30.

corriqueiras do cotidiano: a que horas acordam, quantas horas trabalham, que horas vão dormir, se eles frequentam o cinema, etc.

Nenhum dos passantes respondem as questões. Nem mesmo olham para a câmera. Esta estava escondida em meio a multidão, disfarçada entre as ruas da cidade, buscando a reação mais espontânea da população.¹⁴⁸

Novo corte. Agora, Calunga caminha lentamente em direção à câmera lendo as estatísticas que revelam quantas horas um sujeito médio trabalha durante 50 anos de vida, quantas horas dorme, quanto tempo passa indo de um lugar para o outro, enfim, quanto tempo total da sua vida gasta em atividades cotidianas e descontadas todas essas horas com atividades banais, chega à conclusão que este sujeito viveu apenas 6 dos seus 50 anos de vida. Tirando os olhos do papel e novamente encarando a câmera, Calunga se dirige diretamente ao espectador e lhe pergunta a que horas acordou, quantas horas trabalhou, a que horas vai dormir e finalmente: “o que estão fazendo no cinema”?

Calunga estabelece uma cumplicidade com o espectador. Desperta-lhe para uma auto-reflexão. Revela-lhe a “arte de mostrar” tão característica do cinema. Anuncia a narrativa e desperta o público para o fato deste estar inserido numa relação onde “reina a divisão entre aquele que vê e aquele ou aquilo que é visto”, uma relação espetacular. O filme dentro do filme chama a atenção do espectador que se identifica como participante do ritual cinematográfico.¹⁴⁹

Correndo novamente de maneira alucinada pelas ruas da cidade, Calunga apresenta o espetáculo cinematográfico: *“Esse é o templo das mágicas, a fábrica dos sonhos, o manto da memória. Eu tenho riso e lágrimas para lhes dar, mas não o esquecimento. Eu tenho o alarde que a vida é uma só, comédia ou tragédia, comédia ou tragédia. É preciso ganhar sempre que feio é perder e mais perde quem mais espera.”* Corte da rua para a praia. Calunga novamente se dirige ao espectador: *“Quanto a mim, só tenho medo da morte (...) E o resto que se dane.”*

¹⁴⁸ “A câmera estava escondida. (...) Na mão e escondida. A gente sempre disfarçava a câmera de diversas maneiras: um embrulho, uma caixa, um caixote.” Cf. OROZ, S. *Os filmes que não filmei*, op. cit, p. 41.

¹⁴⁹ GEADA, E. *O cinema espetáculo*. Lisboa, Edições 70, p. 9. Cf. ainda ANDRADE, A. L. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*, Belo Horizonte, UFMG, 1999, p.24.

O discurso de Calunga é uma espécie de manifesto cinematográfico de Carlos Diegues¹⁵⁰ e de tudo aquilo que o diretor atribui à arte cinematográfica: a fantasia, a ilusão, e de forma marcante, a evasão.

Lúcia, Jasão, Inácio e Calunga, além do próprio espectador, procuram a evasão.

“Todos querem a redenção (...) O jogo ambíguo, penoso e fascinante da evasão e busca, está apoiado numa revolta fundamental. Cada um por sua vez, todos pretendem escapar da miséria, do sertão. Luzia tenta o amor; Jasão realiza a violência anárquica (...), Calunga exercita sempre a alegria (...), Inácio sonha a volta, o passado, mitificando os tempos (...)” .¹⁵¹

E resta a pergunta fundamental, diretamente dirigida ao espectador: o que ele próprio busca no cinema?

Essa nova característica inserida no segundo longa metragem de Diegues estava, na verdade, profundamente relacionada à necessidade de reflexão sobre o papel do cinema no mundo social. Em *GANGA ZUMBA* o cineasta afirma que acreditava ser suficiente colocar nas telas uma série de princípios políticos e morais e estaria em curso a revolução social. Em *A GRANDE CIDADE*, desfeita essa ilusão, Diegues parte em busca de uma reflexão mais profunda sobre o próprio cinema, partilhando essa auto-análise com o próprio público espectador.

“ Aqui, o comentário solicita uma nova postura do espectador, pois a premissa é a autoconsciência plena da representação, ponto limite em que se explicita uma alegoria do próprio cinema. (...)”¹⁵²

É somente após essa apresentação - uma forma de enquadramento da narrativa - que a aventura dos quatro migrantes começa a ser contada, a partir da chegada de Lúcia na estação ferroviária carioca e com o seu posterior encontro com os outros três

¹⁵⁰ Cf. DIEGUES, C. “*Conceição a 40 graus*”, op. cit, p. 33.

¹⁵¹ *Ibidem*, p.33

¹⁵² *Ibidem*, p. 15.

personagens fundamentais do enredo e a percepção que todos estão tão perdidos e assustados como ela. “Você tem medo?” ela pergunta para cada um de seus companheiros. Sim, todos tinham medo. Lúcia, Jasão, Inácio e Calunga, os espectadores e o próprio diretor.

Do cinema direto ao cinema espetáculo.

Juntamente com a preocupação política, antropológica e econômica sobre o cinema, é bastante forte em Diegues também o seu interesse pela técnica cinematográfica. Nos seus artigos se mostra muito consciente da constituição do cinema como uma forma simultaneamente tecnológica e cultural. Daí a sua extrema preocupação - que poderá ser percebida durante toda a sua trajetória profissional - com as novas técnicas de produção e as novas formas artísticas. Nos anos 60, a grande inovação técnica residia sobretudo na possibilidade de registrar imagem e som ao mesmo tempo, técnica essa ligada com a invenção de uma nova forma cinematográfica: o cinema-direto.

O cinema direto estava muito ligado à proposta de cinema verdade, desenvolvido principalmente pelos franceses e encontrando no documentário sua mais perfeita “imagem do real”.¹⁵³

É interessante, entretanto, a forma como Diegues utiliza essas mesmas técnicas na invenção de um estilo cinematográfico próprio, o qual se contrapõe aos princípios deste cinema-verdade, e busca muito mais incessantemente o cinema-espetáculo.

Profundamente influenciador do moderno cinema brasileiro, esse cinema-verdade não encontrou em Carlos Diegues um grande adepto. Ainda quando usava as técnicas deste cinema - como acontecia em *A GRANDE CIDADE* - todo o “real” documentado

¹⁵³ O cinema verdade se desenvolveu a partir de algumas proposições do grande teórico francês André Bazin, que defendia um estilo narrativo cada vez mais próximo da própria realidade. No entanto, conforme nos explica Ismail Xavier, o cinema verdade dos anos 60 é em muitos aspectos um cinema baziniano, mas a principal proposta do teórico não foi trabalhada por este movimento cinematográfico: é a franca representação, a ficcionalização que ele pretende explorar. Para uma discussão mais aprofundada

passava por um intenso trabalho de “ficcionalização”. Sua interpretação do Brasil passava necessariamente por um filtro criador.

“(…) Nós dependemos da imaginação para compreender a realidade, e estamos seguros que quanto mais criadores nós somos, mais revolucionários também nós seremos.”¹⁵⁴

Segundo Diegues, o cinema direto era um eficiente meio de documentar e retratar a sociedade, mas ele, neste momento, estava em busca de um cinema que fosse além da crônica social e que mergulhasse na “alma” brasileira, ou seja, nas emoções e nos sentimentos que a motivavam. Esse mergulho somente seria possível por meio de uma profunda reflexão antropológica sobre o homem brasileiro e esta reflexão encontrava no cinema a sua forma principal no espetáculo, entendido como “criação artística”, conforme ele declara em entrevista concedida ao crítico francês Louis Marcorelles em setembro de 1965:

“(…) Pessoalmente, eu não acredito que o documentário é capaz de revelar toda esta realidade da maneira mais eficaz. Eu respeito o cinema direto, é extremamente interessante, mas não é nada além do que mais um veículo de expressão do cineasta. (...) Na sua essência, entretanto, o cinema é antes de tudo espetáculo. Eu não penso o cinema senão sob a forma de *mise en scène*.”¹⁵⁵

sobre o tema cf. XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

¹⁵⁴ DIEGUES, C. “Brésil: 39 degrés”, op. cit, p. 44. Do original: “(...) nous dépendons de l’imagination pour comprendre la réalité, et sûrs que plus créateurs nous sommes, plus révolutionnaires nous serons.”

¹⁵⁵ No original: (...) Dans GANGA ZUMBA j’ai essayé de m’approcher de cette réalité d’une manière qui tient à la fois de la fable et d’analyse. Cela est peut-être dû à ma formation rationaliste. (...) GANGA ZUMBA a donc été une grande leçon pour moi. J’en ai tiré les conséquences. Je pense à présent qu’il est plus important de haïr ce qui est devant moi que de l’analyser froidement (...) Je ne crois pas personnellement, que le documentaire permette de révéler tout cela de manière plus efficace. Je respecte le cinéma direct, c’est extrêmement intéressant, mais ce n’est qu’une manière de plus que’a le cinéaste pour s’exprimer (...) Mais, dans son essence, le cinéma est avant tout spectacle. Je ne pense au cinéma qu’en termes de *mise en scène*.”

Se em outros filmes da época os cineastas se voltavam para o universo social para redescutirem o seu papel, em A GRANDE CIDADE, Diegues volta-se para o próprio cinema, explicitando para os seus espectadores que eles estão no cinema, assistindo a uma história que é baseada nos principais temas e nas principais emoções que sempre motivaram a criação espetacular: “*Contra faca, tiro, amor e traição eu tenho riso e lágrimas, o manto da memória*”, bradava Calunga na película.¹⁵⁶

A inserção do mundo artístico como próprio tema da produção cinematográfica será fundamental no desenvolvimento posterior da cinematografia de Carlos Diegues, que cada vez mais estará centralizada nos elementos formadores e nas possibilidades de constante recriação do cinema brasileiro. Sem nunca abandonar a busca pelo popular, esta se dará em alguns dos futuros filmes de Diegues principalmente a partir da busca pelo próprio cinema.¹⁵⁷

Se o espetáculo ainda não tinha sido tematizado por Diegues no seu trabalho como crítico, após a realização de seus primeiros filmes, ele eclodirá no discurso do cineasta como um elemento fundamental do seu trabalho. E essa característica de seu cinema já será observado pelos críticos mais atentos, desde a realização de GANGA ZUMBA.

Para Marcorelles, o grande mérito do primeiro longa metragem de Diegues está no seu caráter musical, muito mais do que na sua base histórica. Os grandes efeitos dramáticos, que talvez faltassem na composição das sequências visuais, certamente serão compensadas no seu “extraordinário acompanhamento musical baseado no folclore negro”.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Medo, entusiasmo, dor e riso são os sentimentos básicos da estrutura dramática do melodrama, uma forma de espetáculo recuperada por Diegues neste segundo longa metragem. Uma proposta interessante de análise deste filme poderia recuperar como cada um de seus personagens mesclam características do melodrama (Inácio, guardião da inocência, Lúcia, a heroína, guardiã da virtude; Jasão, o justiceiro, o herói; Calunga, o Bobo, o anti-herói cômico e finalmente, um personagem secundário desempenhando o papel de traidor, Pereba - Hugo Carvana)- o delator de Jasão) com características de personagens modernas (a complexidade, o questionamento, a contradição, a ambiguidade, etc). Sobre o melodrama cf. BARBERO, J.M. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

¹⁵⁷ Cf. análise sobre o filme BYE BYE BRASIL na conclusão desta dissertação.

¹⁵⁸ MARCORELLES, L. “Ganga Zumba: Le Mítche de la Révolution Noire”. *Cinéma*, Paris, no. 125, avril 1968, pp.107-109.

Recentemente, revisitando esta primeira produção de Diegues, Iná Camargo Costa destacaria sua proximidade com o gênero hollywoodiano de “aventura” e com a construção dramática da figura do herói.¹⁵⁹

A GRANDE CIDADE tem na música, como bem aponta Marcocelles, um importante elemento criador. Diegues compõe de forma ainda incipiente um espécie de trilha sonora para um dos personagens e para cada um dos diferentes quadros que constituem o filme. Esta estrutura de quadros intercalados e interligados por uma trilha musical encontrará em seu próximo longa metragem, OS HERDEIROS, a sua composição fundamental.

Muito embora GANGA ZUMBA traga os embriões de um espetáculo cinematográfico, é em A GRANDE CIDADE que Diegues inicia a sua trajetória rumo à construção de um “espetáculo cinematográfico total”, construção esta que surge inicialmente de maneira bastante melancólica. Em GANGA ZUMBA a aventura se entrelaçava com o entusiasmo político. Já na GRANDE CIDADE, grande parte desse entusiasmo estaria abalado por ocasião dos acontecimentos de 1964. O longo e difícil caminho percorrido pelos personagens não conduz mais à libertação, como acontecia em GANGA, mas assume antes um caráter de desespero, desilusão e fracasso.

Desilusão do próprio cinema diante da sua impossibilidade de transformar o mundo. A partir de então, Diegues buscaria no próprio cinema uma forma de resistir à pressão externa ao campo cinematográfico. Mas esta estratégia custaria também, a longo prazo, a despolitização da discussão cinematográfica.

“A guerra é grande e está todo mundo nela. Eu não!”¹⁶⁰

Diegues, entretanto, estava dentro da guerra talvez mais do que poderia imaginar.

¹⁵⁹ COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo, Graal, 1996, pp. 112-114.

¹⁶⁰ Fala de Calunga em A GRANDE CIDADE..

O ano em que herdamos as nossas tragédias.

Num momento marcado por revisões, Diegues reconstrói um grande panorama nacional dos últimos 30 anos num de seus mais polêmicos filmes já realizados até hoje.

Segundo Ismail Xavier, analisar os filmes brasileiros realizados entre os anos de 1967 e 1970 implica compreender a grande desilusão frente aos projetos nacionais imaginados por um determinado grupo de cineastas e intelectuais ainda no início da década de 60. Estava em curso o fracasso da grande revolução social brasileira.¹⁶¹

Diante deste fracasso reconsideraram-se as experiências políticas do país e diagnosticou-se o processo de modernização desigual e conservadora que avança sobre o território nacional. Essa mesma modernização influirá diretamente sobre todo o campo cinematográfico no decorrer dos anos 70, ampliando o seu mercado e colocando de forma crucial a questão da comunicação com o grande público e, portanto, a de adaptação da linguagem ao mercado. Dito de outra forma, delineava-se um novo momento cultural, o qual exigia também o desenvolvimento de uma nova linguagem cinematográfica.

A necessidade de revisitar os projetos nacionais, de criticá-los, ironizá-los e aproximá-los do público num momento de intensa restrição censória, encontrou no recurso alegórico um importante aliado no desenvolvimento de uma linguagem criativa e alternativa que permitiu, segundo Xavier, “ a sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do quadro de subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador.”¹⁶²

O enfoque das câmeras no universo artístico e cultural dos anos 60 e o mergulho do cineasta no próprio mundo ficcional que ele elabora, realizado pelos filmes da “segunda fase” do Cinema Novo, permitiria agora o surgimento de um cinema simultaneamente crítico e espetacular.

Os cineastas já haviam levado para as telas - em filmes como *O DESAFIO*, de Saraceni - a estrutura do campo social em que estavam inseridos. Agora era o momento de revelarem a própria estrutura do campo cinematográfico que havia se formado no

¹⁶¹ XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

¹⁶² *Ibidem*, p. 10.

interior deste campo social. Assim, o grande debate estava centralizado no âmago das questões que haviam conduzido as escolhas e propostas do campo cinematográfico até aquele momento. O popular, o rural, o urbano, o político, o ideológico, a revolução, os intelectuais, enfim, todos os principais temas trabalhados pelo Cinema Novo se transformavam nas personagens alegóricas destes novos filmes. O imaginário sobre o qual o cinema havia trabalhado nos anos anteriores é o próprio objeto questionado nos filmes criando uma espécie de “metacinema”.

Em 1968, ano emblemático deste contexto descrito acima, Cacá Diegues inicia as filmagens de seu terceiro longa metragem, *OS HERDEIROS*.¹⁶³

Bastante sintonizado com as propostas de alegorização do país, o filme retrata num esquema de quadros independentes e interrelacionados um painel retrospectivo dos últimos quarenta anos do país, centralizando no personagem principal, Jorge Ramos (Sérgio Cardoso), os percursos e desenganos da política brasileira. Como já vimos, essa não era a primeira vez que Diegues utilizava a estrutura de quadros intercalados na montagem de um filme. A *GRANDE CIDADE* de 1966 já utilizava esse recurso no desenvolvimento fragmentado de sua narrativa.

Resumidamente, *OS HERDEIROS* retrata a ascensão e queda de Jorge Ramos, um jornalista ambicioso, capaz de firmar e romper qualquer aliança social e política na consagração de seu prestígio social. No início dos anos 40, Ramos se alia ao Partido Comunista, mas após ser torturado e preso, entrega seus ex-companheiros em troca de um importante cargo no jornal *Diário Nacional*. Afastando-se temporariamente deste cargo, casa-se com a filha demente de um velho fazendeiro, unindo-se às forças agrárias e conservadoras da política para em seguida, no final do Estado Novo, retornar ao seu posto de jornalista apoiando as crescente forças capitalistas nacionais. Com o segundo mandato de Vargas, Jorge torna-se assessor direto do presidente e assume o comando da *Rádio do Povo*, importante veículo de divulgação da ideologia populista de Getúlio. Embora traíndo-o na crise de 1954, Ramos constrói a sua futura carreira política embasado no

¹⁶³ O ano de 1968 se estabeleceu como um ano emblemático no Brasil e no mundo graças a agitação dos movimentos jovens e estudantis que explodiu no cenário social e cultural em diversos países ocidentais. Segundo Zuenir Ventura o ano simboliza uma “ressaca de uma geração e de uma época”. VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*, São Paulo, Círculo do Livro, 1988.

discurso nacional-popular do ex-presidente, consagrando-se como o legítimo herdeiro destes ideais. No início dos anos 60 consegue a concessão de seu canal de televisão, a TV do Povo, e começa a apoiar as forças políticas que mais tarde serão responsáveis pelo golpe militar de 1964. Traído pelas suas próprias sucessões de traições, tem seu mandato de senador cassado pelo governo militar e suicida-se com um tiro de revólver. Todo o patrimônio construído em quase trinta anos de vida política, entretanto, fica assegurado com ascensão de seu filho mais velho ao poder, dando continuidade ao percurso de traições projetado pelo pai.

A traição é um paradigma fundamental no desenvolvimento do enredo deste filme. Em cada momento de crise pessoal ou social, é sobre contínuas traições que Jorge Ramos, personagem principal da trama, prossegue em sua grande busca pela conquista do poder.¹⁶⁴

Paralelo a esta narrativa principal, desenrola-se também durante estes trinta anos de história, a trajetória de vários outros personagens complementares ao enredo. Vemos a decadência de Dr. Almeida (Mário Lago), fazendeiro e sogro de Ramos, se agravando após a revolução de 30; a crescente alienação de Raquel (Isabel Ribeiro), filha de Almeida e esposa de Jorge; a revolta de Joaquim (André Gouveia) , filho mais velho do casal; a morte e heroização de David (Claudio Vanderley), o filho mais jovem, preparado para seguir a carreira do pai; as transformações de Medeiros, diretor do Diário Nacional, mudando para sempre continuar no poder; além dos inúmeros personagens secundários que ajudam na composição e retratação das inúmeras forças em disputa pelo poder durante os anos abordados pela fita.

¹⁶⁴ Esse tema da traição será recuperado anos mais tarde em XICA DA SILVA com o personagem João Fernandes (Walmor Chagas) que carregará igualmente a marca de traidor. Ele trai o Sargento-Mor ao intimidá-lo e obrigá-lo a vender-lhe Xica, ele trai a coroa ao roubar os diamantes, ele trai Teodoro ao entregá-lo ao Conde quando aquele imaginava estar formando uma aliança de resistência juntamente com o contratador, e finalmente ele trai a própria Xica ao abandoná-la voltando para o reino. Como Jorge, Fernandes acaba sendo traído por sua própria sucessão de traições, e perde o seu posto oficial. De forma semelhante ao que acontece em Os HERDEIROS, Diegues vê as sucessões de traições como uma busca fundamental para a conquista do poder. É a traição o domínio colonial português que exila José, é a traição ao seu antigo dono que aproxima Xica de João Fernandes, é a traição à Coroa que enriquece o contratador, é a traição aos escravos que transforma Xica na “Xica que manda”, é a traição aos senhores que garante o poder a Teodoro e é a traição de João Fernandes que entrega aquele à Coroa.

Reapropriando a cultura popular de massa: o entrelaçamento entre mercado e política.

Durante as décadas de 30, 40 e 50, período destacado no filme, o forte projeto nacionalista do Estado, reservava a ele próprio a única e exclusiva tarefa de integração nacional, submetendo os ainda incipientes meios de difusão em massa aos “interesses nacionais”. O Estado é o espaço privilegiado por onde passa a questão cultural, afirma Ortiz, e esta característica é especialmente marcante durante os anos do governo Getúlio Vargas.¹⁶⁵

Por isso, num filme em que o debate principal está centralizado na formação do Estado brasileiro durante esse governo, como é o caso de OS HERDEIROS, o desenvolvimento fundamental da trama se dá justamente sobre o entrelaçamento entre cultura e política. Na verdade, este entrelaçamento é justamente o objetivo de discussão do filme e o verdadeiro tema de Diegues além do próprio governo Vargas.

O grande destaque do filme está em seu caráter metalinguístico, no qual, além do contexto político citado, o que se destaca realmente é a discussão sobre como esta política perpassa diversos meios de comunicação (jornal, rádio e televisão), e como estes meios reinterpretam a política. Estamos chamando de metalinguagem a característica de um determinado tipo de cinema capaz de reconhecer

“(…) dentro de si mesmo que faz parte de um diálogo que trabalha o tempo com determinados temas contemporâneos. E está trabalhando esses temas deixando muito claro que está dando andamento a um diálogo com a tradição cinematográfica.”¹⁶⁶

Assim, o diretor realiza esse objetivo recuperando como veículo desta discussão política, uma forma artística bastante característica da época retratada - e profundamente influenciadora de uma determinada tradição cinematográfica brasileira, representada pela chanchada - o teatro de revista.

¹⁶⁵ ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*, op. cit.

¹⁶⁶ Afirmação de Ismail Xavier apresentada em *PERSPECTIVAS Estéticas do Cinema Brasileiro (seminário)*, Brasília, UnB, 1986, p. 18.

Todo o filme se compõem, na realidade, como se fosse uma grande revista, nos moldes em que era estruturada no teatro popular do início do século. A começar pelo seu próprio caráter revisionista dos principais acontecimentos e projetos que marcaram a história do país num determinado momento. Quem nos explica essa característica da revista é Neyde Veneziano. De acordo com ela, “por definição o teatro de revista é uma revisão, de fatos e fantasias”¹⁶⁷.

É dentro desta idéia de re-visão que se compõem os sucessivos quadros musicais e de situações episódicas que formam a espinha dorsal desta forma teatral recriada no filme de Diegues. A opção pela estrutura da revista é explicitamente declarada pelo diretor:

“Quando pensava na estrutura de quadros, baseava-me em duas coisas que até hoje me interessam, o teatro de revista e a Rádio Nacional. (...) Dessas duas coisas eu tirei a estrutura dos HERDEIROS”.¹⁶⁸

A busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa era um ingrediente fundamental para o andamento da revista e para a apresentação dos episódios e acontecimentos da realidade que se pretendia criticar. Em OS HERDEIROS é o poder o grande objetivo perseguido.

“Os personagens centrais caminhavam, corriam, andavam, procuravam ou fugiam. Havia, continuamente, alguém que perseguia alguém e alguém que escapava por um triz. Ai está a viga, a coluna mestra da revista do ano.”¹⁶⁹

O nosso personagem, entretanto, não escapa por um triz. Absorvido pelo poder que ele próprio busca, acaba destruído pelos diversos conflitos que se estabelecem na conquista de seu objetivo. Ramos não tem um final feliz, ele suicida-se, mas deixa seu legado a seu filho mais velho, Joaquim, que assume o lugar do pai dos jogos políticos.

¹⁶⁷ VENEZIANO, N. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP, Pontes/ Editora da Unicamp, 1991, p.12.

¹⁶⁸ OROZ, S. op. cit, p. 55.

¹⁶⁹ VENEZIANO, N. op. cit, p. 88.

A escolha por esta forma de narrativa não é de maneira nenhuma aleatória. Na busca por uma linguagem ao mesmo tempo experimental e comunicativa, a retomada de experiências artísticas de grande apelo popular tornam-se uma das matérias-primas desta terceira e derradeira fase do Cinema Novo. A idéia principal destes filmes alegóricos realizados sobretudo a partir de 1967, segundo Fernão Ramos, é conjugar uma forma espetacular de cinema, capaz de cativar o público, com as propostas de um cinema político e questionador já estabelecidas nos primeiros anos do movimento.¹⁷⁰

Em outras palavras, não é somente a descrição de um determinado momento político que desperta o interesse de Diegues na realização de OS HERDEIROS, mas esta história contada de uma maneira específica, estabelecida sobretudo no teatro de revista.¹⁷¹ Utilizando este recurso, o resultado final do filme, apesar de sua estrutura altamente fragmentada e simbólica, é bastante didático.

O encadeamento de cenas, a construção dos diálogos demarcando claramente a posição política de cada personagem, o jogo de cores e significados trabalhados pelo diretor ao longo de toda a fita permite uma apreensão clara e precisa do contexto social em discussão em cada momento do filme.¹⁷² Além disso, o inventário musical que já é apresentado em A GRANDE CIDADE se aperfeiçoa em OS HERDEIROS.

A sucessão de tempos históricos são destacados no enredo por meio de dois recursos. Primeiro, a quebra direta da narrativa com a inserção de inscrições que nos revelam a época e o local retratados (“Fazenda de São Martinho, julho de 1930”; “ São Paulo: 10 anos depois”; “São Martinho, 30 de outubro de 1945”; “Rio de Janeiro, quatro anos depois”, etc.) e em seguida, são os quadros musicais que se intercalam com os acontecimentos principais do enredo que melhor nos revelam as etapas do processo de modernização em curso no país: a modinha melancólica tocada ao piano pela pequena Raquel, herdeira do grande proprietário rural, Dr. Almeida; o samba dublado pelo ator transvestido de Carmem Miranda num café-concerto; “Copacabana, princesinha do mar ”

¹⁷⁰ RAMOS, F., “Os novos rumos ...” op. cit, p. 372.

¹⁷¹ Cf. entrevista com o diretor em OROZ, S. *Os filmes que não filmei*, op. cit, p. 52.

¹⁷² Para uma análise mais detalhada sobre as significações semióticas trabalhadas em OS HERDEIROS Cf. BERNARDEL, J.C. & COELHO, T. *Terra em transe, Os Herdeiros: espaços e poderes. Textos de trabalho*. São Paulo. Com Arte Editora, Universidade de São Paulo, 1982.

tocado no saguão de um grande hotel carioca; a voz de Dalva de Oliveira na festa de posse de Getúlio Vargas; o bolero cantado por Odete Lara nos estúdios da Rádio do Povo (clara alusão à Radio Nacional); a escola de samba cantando e dançando nas ruas durante o governo Vargas; a bossa nova conduzida por Nara Leão num apartamento de classe média; e finalmente, a canção de Caetano num cenário tropicalista. A modernização do país atinge diretamente a sua produção cultural e a transforma numa velocidade assustadora.

O enredo do filme se desenrola a partir dos anos 30, exatamente no momento de formação de uma indústria cultural no país, embora ainda bastante incipiente, impulsionada pela difusão radiofônica. O crescimento desta indústria cultural nas décadas seguintes aparece no filme por meio de uma presença também mais marcante do jornal, do rádio e posteriormente da televisão no desenrolar da trama. É este processo que procura ser revelado com a utilização de diferentes estilos estéticos nos diversos quadros que compõem o filme.

A presença destes meios noticiando os principais fatos históricos e anunciando os caminhos desta modernização brasileira permite, a todo momento, a ligação entre os diversos quadros traçados pelos filme e o conseqüente desenvolvimento do fio condutor narrativo, revelando a sucessão de tempos e fatos que constroem a política e os destinos do país. Estes meios de comunicação - sobretudo o rádio, instrumento de comunicação por excelência da época retratada - exercem, em outras palavras, a função de *compère*¹⁷³ no espetáculo

A conjugação de tantos elementos culturais e artístico num único filme encantou a crítica francesa. Max Terrier, crítico da revista francesa *Cinéma* classificou *Os HERDEIROS* como uma “ópera política”:

“Nós assistimos à evolução de três gerações de uma família mais ou menos simbólica, como em uma ópera (ou opereta), em três atos, unidos unicamente pela

¹⁷³ VENEZIANO, N. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro.... Oba!*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1996. Cf. a definição de *compère* na nota 3, p. 31: “*Compère* era a denominação dada a um personagem que exercia a função de apresentador e comentarista da revista, ao mesmo tempo em que fazia a ligação dos quadros. A origem é francesa.”

tonalidade musical, onde se inscrevem no contraponto as correspondências cromáticas da peça.”¹⁷⁴

Cromatismo de sons e cores que chamava a atenção no exterior não somente pela exótica conjunção entre política e espetáculo, mas principalmente pela exibição de uma composição musical e de uma aquarela artística jamais apreciadas nas telas européias:

“Genialmente compreendida pelo operador Dib Lufti, a palheta de Diegues se apropriou diretamente da exuberante natureza tropical brasileira, onde o verde e o vermelho se complementam numa disputa pelo domínio de cada plano.”¹⁷⁵

As transformações na técnica cinematográfica, com a introdução do cinema colorido no Brasil, influenciaria diretamente a nova estética trabalhado por Diegues neste filme e contribuiria decisivamente para o aperfeiçoamento do caráter espetacular do seu novo cinema.

... o fim dos supostos anos de ouro

O filme tem, ainda, na figura de Getúlio Vargas um ponto marcante. Getúlio foi, sem dúvida, o político mais caricaturado, temido, amado e criticado por este teatro popular. Veneziano nos conta que Getúlio Vargas nutria grande simpatia pela revista, embora suas caricaturas se limitassem a sorrisos e acenos no palco e a algumas brincadeiras com o clichê “trabalhadores do Brasil...”. As críticas não poderiam ser muito severas, devido a ação do DIP do Estado Novo. De qualquer forma, o ex-presidente gozava de grande popularidade entre a classe teatral brasileira por decretar uma lei legalizando a profissão no país. A ideologia populista absorveu muito a idéia de brasilidade que circulava na revista, e esta, por sua vez, acabou incorporando muito do discurso populista da década de 30. Com todos estes fatos reunidos, uma censura mais

¹⁷⁴ TESSIER, M. “Cinema+ Musique+ Politique= Révolution”. *Cinéma*, Paris, no. 152, 1971, p. 117.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 117.

controladora do que a do próprio Estado acabava por limitar as críticas da revista: a autocensura.¹⁷⁶

Personagem também central no filme de Diegues, as imagens do ex-presidente povoam diversas sequências do filme e ele mesmo acaba se tornando uma de suas principais alegorias. Não é à toa que Diegues chama o ator Armando Nascimento, um veterano da revista e um dos principais caricatos de Vargas, para interpretar o ex-presidente no seu filme. A presença deste caricato permitia ao diretor destacar o caráter teatralizado e interpretativo da história do Brasil que o filme procurava representar.

A presença marcante de Getúlio tem também um outro significado para o diretor, relacionado com a sua experiência direta com o governo Vargas e com o seu final trágico, como ele explica em diversos textos e entrevistas:

“Numa manhã de agosto de 54, eu acordei com minha mãe chorando e a voz alterada de Heron Domingues, no Repórter Esso da Nacional, em sucessivas edições extraordinárias. Meu pai me explicou, emocionado mas discreto, que naquele dia eu não precisava ir ao colégio, porque o presidente tinha morrido e havia muita confusão na rua. (...)”¹⁷⁷

“Esse fato para mim, foi o primeiro momento da minha vida em que percebi que a política podia ter uma dimensão trágica.”¹⁷⁸

A percepção trágica da política apreendida por Diegues em 54 retorna com bastante força neste momento político ainda mais trágico para a sua geração. A euforia vivida nos anos do desenvolvimentismo, a perspectiva de uma revolução profunda e definitiva¹⁷⁹ se desfazia completamente diante da situação brasileira na época.

¹⁷⁶ VENEZIANO, N. *O teatro de revista no Brasil*, op. cit, p. 137; da mesma autora, Cf. ainda *Não adianta chorar*, op. cit, p. 100.

¹⁷⁷ DIEGUES, C. “Os Herdeiros somos nós” in *Cinema Brasileiro: idéias e imagens*, op. cit, p. 7.

¹⁷⁸ OROZ, S. *Os filmes que não filmei*, op. cit, p.52.

¹⁷⁹ Esta proximidade imaginativa da revolução social é descrita por Perry Anderson como a última das três coordenadas básicas representantes da emergência do modernismo na sociedade européia. Em primeiro lugar emerge um forte academicismo artístico institucionalizado pelo Estado. Como segunda característica deste modernismo, está o aparecimento das inovações tecnológicas que transformam completamente a sociedade européia na segunda metade do século XIX e finalmente torna-se mais próxima a perspectiva de uma revolução social, capitalista ou socialista, que causaria uma completa mudança no universo político.

“A partir de 54, eu tenho a impressão de que o Brasil viveu ‘os anos de ouro’ da sua história neste século (...) Em 1968, quando eu fiz OS HERDEIROS, isso tinha acabado, nós estávamos novamente no limiar de uma nova tragédia (...)”¹⁸⁰

Diegues trazia a sua experiência política pessoal para o centro de seu terceiro longa metragem. Ele refletia não somente sobre um país, mas principalmente sobre os sentimentos e as emoções que a sua geração nutriu pelo Brasil, e que a levou a inventar uma série de novas formas culturais. Agora, era momento de refletir sobre esse sentimento e essas formas. Por essa razão é que o cineasta afirmava que OS HERDEIROS era um filme testemunha da sua paixão pelo Brasil, conhecida durante esses “anos de ouro” desenvolvimentistas, mas também um filme sobre essa mesma paixão.¹⁸¹

Assim, visto que os sentimento são dos principais aspectos discutidos no filme de Diegues, a forma de encenação que ele vai recuperar é justamente aquela que melhor trabalhou com a presença da emoção na expressão artística: o melodrama.

A reconstrução do conflito enfrentado por Vargas diante de seus opositores, no filme, é totalmente melodramática, apostando numa ótica maniqueísta dos acontecimentos, classificando entre bons e maus aqueles que foram leais ou não ao presidente.

Diegues continuaria firme na sua intenção de realizar um cinema antropológico. Mas seria no seu universo particular de idéias que encontraria o homem brasileiro. E só depois disso ele seria jogado dentro da realidade nacional. OS HERDEIROS era a busca de uma forma capaz de inventar espetáculo histórico e político.¹⁸²

ANDERSON, P. “Modernidade e revolução” . *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, vo. 14, p. 2-15, fev. 1986.

¹⁸⁰ OROZ, S. *Os filmes que não filmei*, op. cit, p. 53.

¹⁸¹ DIEGUES, C. “Brésil: 39 degrés”, op. cit., p. 39: “Os Herdeiros est le témoin de ma passion pour le Brésil. Mais il est également un film sur cette passion”.

¹⁸² DIEGUES, C. “Conceição a 40°”, op. cit, p. 29.

Uma estética tropicalista?

Não são raras as associações do filme de Carlos Diegues ao movimento tropicalista que eclodia no exato período de realização de OS HERDEIROS. Embora não fosse propriamente um filme tropicalista, ele trazia em seu âmago, as mesmas questões que motivavam esse movimento. Segundo Diegues, não existia um diálogo direto com o movimento em si, mas com as condições sociais e culturais que detonaram o tropicalismo:

“OS HERDEIROS foi um filme que foi feito exatamente durante a explosão do tropicalismo (...) Havia uma citação do movimento tropicalista, mas que, ainda, quando eu fiz eu nem... nem me ocorria direito que aquilo era tropicalismo (...) Então, não era propriamente um diálogo com o tropicalismo, talvez fosse uma citação, até uma citação involuntária, de um movimento que estava surgindo naquele momento também.”¹⁸³

De fato, o “painel histórico metafórico do país”, filmado por Diegues era muito semelhante àquele musicado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, ou então ao trabalho plástico de Oiticica. Novas técnicas, novas estéticas, antigos valores; a natureza tropical brasileira, suas cores, sua força; a revisão da história brasileira: esses eram alguns dos elementos principais de discussão das produções tropicalistas.

Algumas destas questões eram também o mote principal de outros filmes deste período, tais como TERRA EM TRANSE (1967), de Glauber Rocha e MACUNAÍMA (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. O primeiro foi considerado o detonador do movimento. O segundo, já realizado após a explosão tropicalista, aprofundava um dos principais temas apropriados pelos tropicalistas: a antropofagia. Originalmente formulada por Oswald de Andrade, no conhecido *Manifesto Antropofágico*, esta consagrada interpretação sobre a cultura brasileira ressurgia agora com toda a sua força, mas analisada a partir de novos princípios.

A devoração cultural proposta por Oswald de Andrade, que permitiria a constituição de uma cultura mais rica, agora, cedia lugar para a devoração do homem

brasileiro, o qual alheio e incapaz de sobreviver à avassaladora modernização, acabaria ele próprio sendo engolido pelo Brasil.

Se este é o fim do fabuloso *Macunaíma* de Joaquim Pedro, é também a derrocada do filho rebelde de Ramos, Joaquim, devorado pelo Brasil. A modernização o deglute. Joaquim, tal qual *Macunaíma*, é um herói fracassado.¹⁸⁴

“Estranhando o Brasil, era preciso interrogar sua representações; estranhada a comunicação, era preciso interrogar a linguagem, estranhando o público, era preciso insultá-lo (...) Ou revisar a matriz do diálogo, sobrevivendo ao mercado, abrindo os canais para uma reordenação da economia do cinema na brecha do próprio nacionalismo do regime autoritário, ressalvada a independência ideológica e estética dos filmes na tela, dentro do possível.”¹⁸⁵

Revisar a matriz do diálogo. Esta foi a principal estratégia adotada por Carlos Diegues neste verão de 1969, quando realizou o seu filme. E, de acordo com Ismail Xavier, esta foi a forma que também parte dos demais cineastas encontraram de resistir ao arroubos nacionalistas promovidos pelo governo militar e à avassaladora modernização econômica promovida por este Estado.

A modernização conservadora do Brasil era, na verdade, o que estava no foco da discussão. O tropicalismo, bem como alguns dos novos filmes que estavam sendo realizados pelos cineastas brasileiros, expunham uma nova sensibilidade artística, visual e musical, que sintetizava um momento fundamental na transição entre um estilo de vida rural e outro urbano que se configurava de forma geral no país. Assim, importantes conceitos políticos norteadores da produção cultural nas décadas de 50 e 60 começam a ser dotados de outros significados quando defrontados com essa nova realidade, marcada sobretudo pela expansão do mercado de bens culturais.

¹⁸³ Cf. entrevista concedida à autora, junho de 1999, Anexo I.

¹⁸⁴ Sobre o filme cf. HOLLANDA, H. B. *Macunaíma: da literatura ao cinema*, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1978. ; JOHNSON, R.. *Literatura e cinema*, op. cit.; e ainda RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais*, op. cit.

¹⁸⁵ XAVIER, I. *Alegorias do desengano: a resposta do Cinema Novo à modernização conservadora*, Tese de Livre Docência, ECA-USP, São Paulo, 1989, p. 17.

Os produtos mais populares começam a ser identificados com os produtos mais consumidos; e a idéia de nacional “(...) passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional.”¹⁸⁶ Em outras palavras, a idéia de nacional-popular choca-se com um novo parâmetro de legitimação: o mercado-consumo.

O embate entre esses dois parâmetros de interpretação da cultura brasileira no trabalho de Diegues já está, de certa forma, exposto em OS HERDEIROS - filme que trabalha exatamente com o entrelaçamento e as metamorfoses da idéia de nacional e de popular no decorrer da modernização brasileira, apresentada no filme principalmente a partir da expansão dos meios de comunicação de massa. Cacá Diegues trazia à tona uma tensão e um debate que perpassariam alguns de seus futuros trabalhos cinematográficos.

É neste aspecto, talvez, que o diretor mais se aproximava do trabalho dos tropicalistas. Ele não ignorava a expansão do mercado, ao contrário, partia desta própria expansão para construir a sua crítica.¹⁸⁷ Diegues tinha plena consciência que o cinema era um dos principais produtos de mercantilização e consumo numa sociedade capitalista. E o principal desafio que ele se coloca, a partir de então, não é atacar esse mercado do lado de fora de seus limites de atuação, mas explodir essa lógica por dentro.

Assim, comentando sobre a apropriação que faz de formas e elementos da cultura popular de massa, tal como o rádio, o teatro de revista e a chanchada em filmes como OS HERDEIROS e principalmente em QUANDO O CARNAVAL CHEGAR, de 1972, Carlos Diegues declara:

“A montagem seguiu esse princípio (...): aproveitar uma estrutura existente e explodir essa estrutura por dentro. (...) 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.’”¹⁸⁸

¹⁸⁶ Ibidem, p. 165.

¹⁸⁷ Analisando as estratégias de ação dos tropicalistas no mercado, Celso Favaretto escreve: “Os tropicalistas não ignoravam a discussão, antes, partiram dela, tomando o aspecto comercial de sua atividade como um dado. Compartilhavam do cinismo com que a vanguarda assume a ambiguidade existente entre mercado e crítica da sociedade capitalista (...)”. FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2ª. ed.rev., 1996, p. 123.

¹⁸⁸ OROZ, S. *Os filmes que não filmei*, Op. cit, p. 84.

A reapropriação da estética e da produção dos tempos do rádio e da chanchada, o diálogo direto entre as diversas formas culturais (erudita, de massa, e popular), a utilização de cores e cenários “tropicais”, o caráter simultaneamente festivo e agressivo da produção artística, a exposição das contradições nacionais, enfim, o mergulho num determinado imaginário brasileiro, eram os elementos principais na construção da crítica e da estética tropicalista, e também destes dois filmes acima citados.

Não era mais possível acreditar na insipiência do mercado. Diegues reconhecia as radicais mudanças por que passava o cenário cultural brasileiro e o processo irreversível que a consolidação do capitalismo tardio no Brasil trazia para o nosso mercado de bens culturais. Isso não significava, entretanto, que ele partilhava sem críticas a idéia de mercado/consumo que se impunha sobre a noção de nacional popular. Essa tensão latente entre a crítica e a inserção no mercado será a marca principal de seus filmes realizados durante a década de 70.

É interessante notar como Diegues se apropriava das novas técnicas e tecnologia trazidas pela modernização (como, por exemplo, a introdução da cor no cinema) para utilizá-la na própria crítica desta (novamente, tomando como exemplo as cores, estas são fundamentais na crítica trazida pelo filme como forma de demarcar posições sociais, escolhas políticas, etc).

De fato, essa característica, que tenderá a se fortalecer em seus próximos trabalhos, trará uma forte tensão interna aos filmes realizados a partir de OS HERDEIROS até o final dos anos 70, conforme veremos mais adiante, com a análise de JOANA FRANCESA.

Encerramos aqui a nossa discussão sobre o tropicalismo. De fato, as análises sobre este movimento são numerosas e polêmicas, despertando ódios e paixões mas sobretudo revelando um debate muito mais amplo, envolvendo, entre outras coisas, a intersecção entre os campos da cultura, da política e do mercado. O tropicalismo, acima de tudo, jogava com os conflitos destes campos e atacava o mercado com a política e a política com o mercado.¹⁸⁹ Este foi também o caminho escolhido por Diegues.

¹⁸⁹ Sobre o tropicalismo cf. FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria, alegria*, op. cit; MIRANDA, D. “Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo”. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da Usp, São Paulo, no.2, volume 9, outubro de 1997: pp. 125-154; VELOSO, C. *Verdade*

Interlúdio: A trajetória no exílio.

“Não bateram na porta/
Arrombaram”¹⁹⁰

Após a realização de OS HERDEIROS, Diegues partiria juntamente com a sua esposa na época, Nara Leão, para um auto exílio na Europa. Aproveitando a oportunidade de sair do país graças à exibição do seu filme no Festival de Veneza, Diegues viveria durante dois anos no exterior.

Essa era a consequência direta e concreta do medo, da desilusão e do desespero já tematizado em A GRANDE CIDADE.

OS HERDEIROS tinha enfrentado uma forte ação da Censura, tendo esta proibido o título inicial da fita, O BRADO RETUMBANTE, e interditado a sua exibição pública. Convidado a participar do Festival de Veneza com o filme, o cineasta inicia um longo processo de pedidos e ações junto aos Ministérios da Justiça e de Relações Internacionais na tentativa de liberar a exibição da película na Itália. Argumentando contra a decisão de vetar a sua exibição em Veneza, Diegues afirmava que esta atitude causaria um verdadeiro escândalo internacional, extremamente prejudicial para a imagem do Brasil junto aos países europeus.

A argumentação de Diegues parece ter sido eficiente. Um grupo de diplomatas selecionados pelo Itamaraty a pedido da Polícia Federal avaliaram o conteúdo do filme e acabaram votando a favor da liberação de OS HERDEIROS como filme representante do país no festival. O ministro Gama e Silva, entretanto, “sugeriu” o corte de alguns trechos nos quais apareciam a imagem do ex-presidente Getúlio Vargas em condições “desaconselháveis à memória de um morto”.¹⁹¹

tropical, São Paulo, Companhia das Letras, 1997 e ainda SANTAELLA, L. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*, São Paulo, Nobel, 1986.

¹⁹⁰ Poema de Chico Alvim, intitulado *Visita* in SUSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polémicas, diários & retratos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p.16.

¹⁹¹ Segundo a avaliação dos diplomatas, o filme não deixava de apresentar com dignidade e arte a luta do país na conquista de seu destino histórico. O ministro aprova o parecer da equipe mas em documento reservado ao Diretor da Polícia Federal estabelece o corte da cena de quebra e queima do retrato de Vargas, a cena de macumba referente ao mesmo retrato, a cena do aparecimento do retrato em meio a uma escola de samba e finalmente a cena do monólogo do artista Grande Otelo em estado de semi-embriaguez.

A situação do cineasta no Brasil na época era bastante sufocante, bem como a de Nara Leão, ambos respondendo a inquéritos junto ao Ministério da Marinha e do Exército:

“No primeiro semestre de 1969 minha vida se resumia ao seguinte: ia para Brasília - tinha que ir lá discutir com a censura - voltava da censura e nas segundas me apresentava ao Ministério do Exército e nas quintas no Ministério da Marinha (...) Comecei a não resistir a essa pressão, a achar que não ia conseguir fazer mais nada (...) Peguei o filme e consegui sair do Brasil com a Nara. Fui para Roma, de Roma a Veneza, do Festival a Paris e resolvi não voltar ao Brasil.”¹⁹²

Imaginando que encontraria fora do Brasil um espaço mais propício para a realização de seus projetos cinematográficos, Diegues relata a sua decepção ao afirmar que o período de seu auto exílio foi o que lhe rendeu o maior número de roteiros e projetos não realizados.

A primeira recusa partiu de um país socialista. Enquanto estava em Paris foi convidado a filmar na Argélia e elaborou o roteiro de um filme direcionado ao público jovem, no qual tratava sobre os problemas de assimilação entre a cultura muçulmana e o poder socialista em vigor na região. O objetivo era retratar a combinação de aspectos modernos e arcaicos na construção de um novo país. Não por acaso esse também era um dos seus temas favoritos sobre o Brasil. Apesar do interesse dos argelinos em fazerem um filme com Diegues, o roteiro foi rejeitado pelos possíveis produtores que desejavam ver nas telas um filme sobre o triunfo da revolução e não sobre os seus desafios. Em seguida recebeu uma proposta de filmar na Espanha. Reelaborou um roteiro originalmente escrito para ser filmado no Brasil, *FESTA AO SOL*, mas este recebeu o veto da censura espanhola, na época, submetida ao governo franquista.

Finalmente, seria censurado por um país democrático e ocidental. Em 1970 foi convidado pela televisão francesa para filmar *SÉJOUR* um filme de 55 minutos relatando a viagem de um brasileiro pela França. Finalizadas as filmagens e a montagem do média

Cf. SIMÕES, I. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: SENAC, 1999, pp. 133 e 134.

¹⁹² VIANY, A. *O processo do Cinema Novo*. op. cit. p.447.

metragem, a edição para a televisão sofreu vários cortes omitindo os aspectos não tão agradáveis da realidade francesa: operários imigrantes vivendo em péssimas condições, cidades quase fantasmas, abandonadas pelos jovens e habitadas unicamente por senhores e senhoras aposentados, canções de protesto cantadas por exilados brasileiros. “Eu já tinha passado por todos os regimes, tinha sido censurado em todos, de maneira direta ou indireta”, desabafa o diretor.¹⁹³

Decepcionado com a sua experiência na Europa, Diegues retorna ao Brasil no início de 1971 e encontra um país dilacerado e o movimento do Cinema Novo completamente desagregado. Vários cineastas, músicos e artistas em geral estavam vivendo no exterior e os contornos do campo cultural estavam sofrendo profundos abalos em suas propostas anteriores.

Estava em curso um amplo processo de reorganização de poder e de forças no interior do campo cinematográfico brasileiro, o qual abalaria diretamente os cineastas do Cinema Novo. A inserção direta do Estado no campo do cinema estabelecia uma nova relação entre este e os cineastas e entre eles próprios. De fato, o mesmo Estado que perseguia e censurava os cineastas criava também os principais mecanismos técnicos e burocráticos de incentivo à produção.

Desagregadas as experiências anteriores, impossibilitados da mesma prática política e cultural que havia norteado o processo de produção cultural nos anos 60, Diegues procurava agora encontrar uma nova prática cinematográfica, cultural e política capaz de provocar novas rupturas criadoras do cinema brasileiro.¹⁹⁴ Sua primeira ruptura foi declarar a morte simbólica do Cinema Novo. Era o fim do cinema de “bando”, afirmava Carlos Diegues.

“Apertado à sua direita e à sua esquerda, em dúvida quanto à sua própria validade, chocado com os acontecimentos que não controla, o Cinema Novo começa a decretar a sua própria morte, assinando o óbito preenchido pelas novas gerações.”

195

¹⁹³ OROZ, S. *Os filmes que não filmei*, op. cit, p.73.

¹⁹⁴ Promover uma nova ruptura é uma forma de distinguir-se diante dos outros agentes do campo e manter-se no presente dos valores consagrados, evitando o *envelhecimento* de seus empreendimentos culturais. Cf. BOURDIEU, P. *As regras da arte*, op. cit.

¹⁹⁵ DIEGUES, C. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*, op. cit, p.22.

O mercado de bens simbólicos e a reestruturação da idéia de nacional-popular

“De minha volta até o início de 1972 fiquei inteiramente paralisado, completamente paralisado, eu não sabia o que fazer, eu estava perdido.”¹⁹⁶

Com o fortalecimento da televisão o audiovisual brasileiro demonstrava que havia definitivamente se modernizado. Não só ele. De fato, conforme nos explica Renato Ortiz, na década de 70 consolida-se definitivamente um mercado de bens simbólicos no Brasil.

Os empenhos do governo militar neste sentido eram inegáveis. Ele vinha desenvolvendo um importante, embora bastante questionável, papel como administrador cultural. Uma nova realidade técnica e política desafiava os rumos do cinema nacional.

As modificações no audiovisual brasileiro revelavam, na verdade, uma modificação estrutural da sociedade brasileira, com a consolidação do chamado “capitalismo tardio” no país.

O crescimento da produção cultural e do mercado de bens culturais se dá paralelamente ao amplo crescimento industrial e do mercado de bens materiais no Brasil, ambos controlados pelo autoritarismo estatal. Neste contexto de crescimento industrial e cultural, reestrutura-se a relação entre a esfera de bens restritos e a de bens ampliados, dominando entre elas a lógica comercial.¹⁹⁷

Essas transformações na esfera cultural, sem dúvida, não ocorreram sem conflitos, tensões, ganhos e perdas no interior dos diversos campos de produção artística.

A Difilm, empresa do grupo cinemanovista, por exemplo, não resistira ao impacto do AI-5, ao exílio de importantes membros do grupo e à centralização estatal. Na prática, isso significava a dificuldade em se modernizar, em acompanhar a racionalização capitalista, já que, em grande parte, era justamente contra ela que a cooperativa se constituía. A entrada maciça do governo militar no campo cinematográfico, entretanto, a

¹⁹⁶ Depoimento de Carlos Diegues in VIANY, A. *O processo do Cinema Novo*, op. cit, p. 450.

¹⁹⁷ ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*, op. cit.

tornava incapaz de competir com igualdade na disputa do público e do mercado. Não havia mais oportunidade para a sonhada auto suficiência defendida pelo Cinema Novo. É com bastante melancolia que Diegues percebe o fim de seus sonhos de autonomia:

“O gueto tinha muros altos e resistente, quem estava de dentro não podia escapar. Mas quem estava de fora morria de rir, porque sabia que não tinha muro nenhum.”¹⁹⁸

De fato, a dissolução do grupo ou do “cinema de bando” - como Diegues chama afetivamente o Cinema Novo - havia gerado um sentimento de perda, de morte e de incerteza que assolava completamente o cineasta. Além disso, ele percebia ainda o ataque claro e direto por parte do cinema estatal aos projetos cinematográficos anteriores e apontava para a fragilidade do grupo de cineastas nacionalistas neste novo contexto:

“Agora vivemos como o equilibrista que não pode avançar na corda bamba, e que não tem mais direito à rede de segurança.”¹⁹⁹

O impacto desta política sobre o campo cultural brasileiro seria estrondoso. Anos mais tarde, refletindo sobre as consequências da intervenção militar na prática cinematográfica, Diegues declararia:

“O problema maior não foi a censura - a censura a gente tirou de letra (...) Não, a verdadeira vitória da ditadura foi ter nos afastado um dos outros, (...) O cinema brasileiro deixou de ser uma experiência comum, comunitária, deixou de ser uma aventura coletiva, deixou de ser um projeto, e passou a ser uma aventura individual.”²⁰⁰

O movimento havia se desagregado completamente e Diegues percebia isso claramente, apesar dos protestos ferrenhos de alguns dos integrantes do dizimado grupo.

¹⁹⁸ DIEGUES, C. “Viva o Cinema Ovo” in *Cinema brasileiro: idéias e imagens*, op. cit, p.11.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 11.

Sem dúvida, o anúncio declarando a morte do Cinema Novo não foi recebido sem polêmicas no campo cinematográfico.²⁰¹ Mas o que Diegues estava afirmando, principalmente, era a completa dissolução da prática cinematográfica como uma prática política, tornando-se a partir de então um exercício artístico pessoal e isolado. Ou como dizia Paulo Emílio a respeito deste processo: “Os fragmentos da crença antiga foram manipulados e triturados pelo deus ou demônio íntimo de cada um (...)”.²⁰²

Assim, se no início dos anos 60 a invenção do papel social do cineasta se dava principalmente por meio de uma prática política e coletiva, a partir da década seguinte este cineasta deverá ser capaz de, sozinho, reinventar no mercado a sua nova identidade.

O mecanismo de distinção social que funcionava então para a legitimação de um grupo, agora começa a trabalhar na legitimação e consagração individual de cada cineasta. Em outras palavras, os diferentes estilos, características e elementos trabalhados pelos diretores que desempenhavam um papel fundamental na diferenciação do Cinema Novo diante do cenário cultural brasileiro e internacional, começam agora a ser destacados como *marcas distintivas* de cada um dos cineastas especificamente.²⁰³

O Cinema Novo havia sido caracterizado por uma experimentação e um pensamento cinematográfico somente compatível com um momento de ainda indefinições da nossa indústria cultural. O “presente técnico indeterminado” dos anos sessenta, conforme afirma Renato Ortiz, tornava possível o surgimento de um movimento como o Cinema Novo. A frágil ou mesmo inexistente organização cinematográfica dos anos anteriores ao movimento permitiram o seu desenvolvimento. Após a avassaladora modernização empreendida pelo governo militar essas reivindicações anteriores perderam seu chão. A consolidação de uma forte indústria audiovisual à revelia das propostas

²⁰⁰ VIANY, A. *O processo do cinema novo*, op. cit., p. 442.

²⁰¹ Cf. declaração de Paulo César Saraceni: “Cacá dá uma entrevista ao *Cahiers du Cinéma* e diz que o Cinema Novo acabou. Fiquei doido, quem é ele para dar uma declaração desta? Não, o Cinema Novo está mais vivo do que nunca.” SARACENI, P.C. *Por dentro do Cinema Novo*, op. cit., p. 249.

²⁰² GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, op. cit., p. 84.

²⁰³ Sobre a idéia de distinção, cf. BOURDIEU, P. *La Distinction*. Paris, Les éditions de minuit, 1979. Cf. ainda, do mesmo autor, *As regras da arte*, op. cit., “Compreende-se o lugar que, nessa luta pela vida, pela sobrevivência, cabe às marcas distintivas que, no melhor dos casos, visam delimitar as mais superficiais e mais visíveis das propriedades ligadas a um conjunto de obras ou produtores. As palavras, nomes de escolas ou de grupos, nomes próprios, têm tanta importância apenas porque constituem as coisas: sinais distintivos, produzem a existência em um universo onde existir é diferir, “fazer um nome”, um nome próprio ou um nome comum (o de um grupo)”, p. 181-182.

políticas do Cinema Novo impediam a sua continuidade, conforme escreveu Carlos Diegues em 1972: “Quem chegou atrasado para as orgias dos anos sessenta encontrou um velório.”²⁰⁴

As relações de poder entre política, cinema/ arte e mercado configuram-se de um modo totalmente diverso agora. O avanço capitalista orientado por um Estado autoritário amplia tremendamente o espaço de ação do mercado na produção cultural e inibe completamente a atuação da política. “ Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada”, afirma Ortiz.²⁰⁵

Assim, duas questões principais se articulavam na política cultural do governo militar: a função repressiva da censura por um lado e os órgão de incentivo estatais de outro. E este segundo aspecto foi de longe a mais eficiente estratégia adotada pelos militares.²⁰⁶

Essa aparente contradição, de um Estado trabalhando simultaneamente como mecenas e como algoz do cinema²⁰⁷ recebe uma interpretação mais detalhada no trabalho de Renato Ortiz. Segundo ele, o estado militar não se caracteriza somente por suas ações repressivas no interior da produção cultural. A estimulação e o incentivo às produções culturais trabalhavam no sentido da integração nacional tão buscada pelos militares. Por isso, essas formas de incentivo estavam diretamente submetidas ao gerenciamento do aparelho estatal. A Censura, neste contexto, portanto, exercia um papel muito mais complexo do que somente o de repressão. Ela funcionava como uma ação disciplinadora e orientadora da produção cultural, trabalhando juntamente com a elaboração de uma política de cultura, propulsora da expansão de um mercado de bens culturais.

O Estado expande sensivelmente um processo de racionalização empresarial no universo da produção cultural, modificando completamente as discussões no interior do campo cultural.

²⁰⁴ DIEGUES, C. “Viva o Cinema Ovo” in *Cinema brasileiro: idéias e imagens*, op. cit, p. 11.

²⁰⁵ ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*, op. cit, p. 115.

²⁰⁶ Cf. SUSSEKIND, F. *Literatura e vida literária*, op.cit.

²⁰⁷ “O Estado passou a ser, simultaneamente, mecenas e carrasco do cinema nacional”, afirmam André BARCINSKI, A. & Finotti, I. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*, São Paulo, Editora 34, 1998, p. 252.

No que se refere ao campo cinematográfico, esse processo descrito acima corresponde a um fortalecimento do órgão estatal responsável pela produção de filmes, a Embrafilme. Os recursos provenientes para a criação da empresa foram arrecadados por meio da “Lei de Remessa”²⁰⁸, que detia parte dos lucros obtidos pelos distribuidores de filmes estrangeiros, os quais deveriam ser aplicados no investimento da produção cinematográfica brasileira.

Fundada em 1969, a empresa estatal sofreu em seus primeiros anos uma série de crises, dividindo ainda seu espaço de atuação com outro órgão estatal, o INC. A crescente centralização dos interesses estatais no campo do cinema, entretanto, reverteu esse quadro, resultando no fortalecimento da Embrafilme. Embora a proposta inicial da empresa estatal fosse apenas divulgar os filmes brasileiros no exterior - a qual, por sinal, foi recebida com grande polêmica no meio cinematográfico - já no ano seguinte à sua criação seriam concedidos os primeiros financiamentos para a produção de filmes²⁰⁹ e a partir de 1973 a empresa passa também a participar de co-produções, isto é, ela assumiria uma parte dos riscos comerciais dos filmes mas também passaria a acumular capital resultante do lucro dos seus investimentos. Simultaneamente, a empresa ingressaria ainda no ramo da distribuição de filmes nacionais, adentrando num espaço de atuação ainda inédito do Estado brasileiro.²¹⁰

Respondendo de forma perversa a décadas de reivindicações da classe cinematográfica, a Embrafilme seria a maior e mais poderosa empresa de cinema que o Brasil já conheceu.

Sob o comando da Embrafilme, o cinema brasileiro alcançaria em meados da década de 70 a posição de quinto maior mercado interno cinematográfico mundial.²¹¹ Esta expansão do mercado será a grande questão norteadora da produção e da discussão cinematográfica brasileira nos anos seguintes.

²⁰⁸ Sobre a Lei de Remessa, Cf. RAMOS, J.M. O. *Cinema, estado e lutas culturais*, op. cit, p. 61.

²⁰⁹ Sobre a Embrafilme Cf. SILVA, A. C. A. *Produção cinematográfica na vertente estatal*, op. cit.

²¹⁰ Cf. BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

²¹¹ Dados do artigo “RESOLUÇÃO dos 98 dias” . *Revista Filme-Cultura* no. 18, jan/fev 1978 citado por ORTIZ, R. *Cultura brasileira & identidade nacional*, op. cit, p. 84. Para obter outros dados sobre o cinema brasileiro neste período Cf. ainda RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais*, op. cit.

O crescimento do mercado interno não foi absorvido sem polêmicas e críticas quanto às reais condições de desenvolvimento do cinema brasileiro. De fato, este crescimento estava atrelado a uma industrialização “estranha e precária”, nas palavras de José Mário Ortiz Ramos.

“(…) temos de ressaltar que a ‘industrialização’ decorreria de um processo misto, com pequenas empresas manufatureiras, que só utilizam uma verdadeira dimensão industrial, fabril e com maquinaria, na fase de copiagem num grande laboratório.”²¹²

Por isso, enquanto as estatísticas oficiais apresentavam os dados referentes à quantidade de filmes produzidos em cada ano, a crítica especializada e alguns cineastas - dentre eles Diegues - atacavam estes dados e punham em questão não a quantidade, mas a qualidade da produção exibida.

Com a palavra, o cineasta:

“(…) Você pega os dados estatísticos do INC e então verifica que nada disso é verdade. A idéia de que o cinema brasileiro já dá ‘bilheteria’ é outro mito. (...) No Brasil está se brincando de fazer indústria: pega-se um objeto italiano, americano, copia-se aquele produto artesanalmente a duras penas num prazo de seis meses, com atores mal pagos, produtor que não tem dinheiro, laboratórios precários, sem garantia de distribuição. O que existe no Brasil é uma cópia provinciana subdesenvolvida de formas aparentes de uma indústria internacional.”²¹³

Enquanto Diegues declarava em todos os jornais e revistas da época a sua revolta contra a debilidade da indústria cinematográfica brasileira, Paulo Emílio Salles Gomes, o grande crítico mentor da geração do Cinema Novo, publicava um ensaio que se tornaria clássico na interpretação cinematográfica do Brasil: “Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento”.

²¹² RAMOS, J. M. O. *Televisão, publicidade e cultura de massa*, Petrópolis, RJ: Vozes, 1995, p. 22.

²¹³ *DEZ anos de cinema nacional*. Opinião (40): 13-20, agosto de 1973.

Neste ensaio Paulo Emílio retomava parte das idéias já expostas em outro célebre texto, “Uma situação colonial”, de 1960, o qual destacava justamente o aspecto subdesenvolvido do nosso cinema. Agora, a denúncia deste subdesenvolvimento respondia de maneira séria e realista ao patético entusiasmo militar. A crítica ferrenha à toda essa euforia industrial e mercadológica já aparecia nas primeiras linhas do ensaio:

“Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado (...) O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes.”²¹⁴

O nosso subdesenvolvimento, argumentava o autor, estava fundado numa relação bastante peculiar, desde muito cedo estabelecida entre ocupantes e ocupados, a qual nos constituiu como um “prolongamento do ocidente” e nos destituiu de toda a nossa “cultura original”. No cinema, isso se caracterizaria pela nossa “incompetência criativa em copiar” e pelos frágeis surtos de produção acontecidos ao longo da nossa história,²¹⁵ que distinguiram as várias e fracassadas tentativas de estabelecimento de um cinema brasileiro, sendo a última delas a experiência do Cinema Novo.

²¹⁴ GOMES, P.E.S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, op. cit, p. 75.

²¹⁵ O primeiro destes surtos destacados pelo autor é o da chamada “bela época”, que marca os filmes realizados na primeira década deste século. Essas primeiras fitas, entretanto, não resistiram à entrada maciça do cinema norte-americano em nossas salas de exibição, “e não ocorreu a ninguém a idéia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica”. Em seguida, Paulo Emílio ressalta o ciclo das comédias musicais e das chanchadas. O cinema falado trouxe um novo impulso às produções nacionais e a partir dos anos 40 um significativo fenômeno cinematográfico estabeleceu-se no Rio de Janeiro. Os filmes musicais e as chanchadas reaproximaram as fitas brasileiras de seu público e por mais de vinte anos povoaram as nossas salas difundindo um gosto desvinculado dos interesses e da moral do ocupante. Este continuou gozando, no entanto, do domínio do mercado interno e do favorecimento das ações governamentais. Convivendo algum tempo com o “herói desocupado da chanchada”, as produções politizadas que começaram a se definir no final dos anos 40 trouxeram ao nosso cinema “uma consciência social corrente na literatura pós-modernista” ainda inédita em nossas fitas. Um paradoxo entretanto evidenciava-se nessas produções: “os ocupados estavam muito mais presentes na tela do que na sala”. Porém, não foi esse descompasso que determinou a sua falência, mas o comportamento conversador que a política brasileira reforçou em 1964. Esse processo, que alijou o Cinema Novo de seu papel de mediador entre ocupantes e ocupados, alijou também grande parte da população brasileira de sua atuação na sociedade. “A realidade que então se impôs foi a de que os verdadeiros marginais são os trinta por cento selecionados para constituir a nação”. *Ibidem*, p. 75.

Assim, o cinema brasileiro chegava aos anos 70 marcado pelo “atual estágio de nosso subdesenvolvimento: o milagre brasileiro.”

Na prática isso significava a produção de uma variada (e precária) gama de produtos que variavam desde as abundantes comédias ligeiras e eróticas até a absorção da chanchada e do melodrama pela televisão, passando ainda pelo relativo sucesso reservado ao filme caipira e de cangaço, pela obscura permanência do drama psicológico e pelos caros investimentos concedidos aos filmes históricos.

Paulo Emílio defendia que a parcela mais criativa de todo este cinema estava ainda direta ou indiretamente relacionada ao Cinema Novo, apesar de o amadurecimento coletivo do grupo ter sido abruptamente abortado e seu público catalisador totalmente desintegrado:

“(...) o melhor cinema nacional não tem mais como antigamente um destinatário certo e assegurado. Seus autores defrontam um público não identificado envolvido pela rede do comércio e são constrangidos a conviver com a burocracia ocupante desconfiada quando não hostil.”²¹⁶

Sufocados e paralisados, o cinema e o público brasileiros se encontravam num impasse que somente seria resolvido com a “reanimação sem milagre da vida brasileira”, concluía o autor.

A situação de angústia e imobilidade denunciada por Salles Gomes no célebre ensaio aqui exposto, era igualmente sentida por Carlos Diegues que interpretava a suas últimas e malsucedidas experiências cinematográficas da seguinte forma:

“O cinema brasileiro deixou o mercado de idéias e não conseguiu chegar ao mercado de consumo e nesta faixa intermediária em que se encontra não dá mais para voltar e nem é possível ir para frente.”²¹⁷

²¹⁶ *Ibidem*, p. 86-87.

²¹⁷ *Ibidem*, 87.

Diante da crescente complexidade do campo cinematográfico brasileiro e da sua acelerada - embora precária - modernização, novos e velhos debates se articulavam no diálogo um tanto conturbado entre cineastas, críticos e o Estado, revelando que neste contexto, várias questões se tornavam obsoletas, embora inacabadas, transformando-se em verdadeiros “fantasmas” que rondavam o universo do cinema brasileiro.

Grande parte deste cinema vivia ainda, segundo Diegues, preso a estes “fantasmas” e “mitologias” que impediam a percepção da atual realidade, e portanto, impediam também a possibilidade de se elaborar novas soluções.

“(.) o próprio cinema brasileiro enquanto movimento industrial ainda está baseado completamente no conceito de nacionalismo dos anos 50, getulismo, petróleo é nosso, etc”²¹⁸.

Orientando esta discussão, Carlos Diegues tinha, por um lado o projeto de cinema inacabado, atropelado, abortado por um massacrante processo político, e por outro uma crescente e ambiciosa empresa cinematográfica estatal, ansiosa por revelar ao país o seu suposto desenvolvimento industrial. É na fronteira entre estes dois projetos que o cineasta procura agora se posicionar e construir a sua crítica.

Assim, esforçando-se para se afastar das concepções nacionalistas da década anterior, mas ainda indeciso quanto aos novos caminhos que seriam traçados no cinema brasileiro, Diegues declararia o total abandono das questões que haviam lhe orientado até então, defendendo enfaticamente a necessidade de renovação de idéias e comportamentos no meio cinematográfico.

“Essas coisas estão todas devidamente codificadas em torno de um projeto que seria o do “cinema brasileiro” (...) e isso não me interessa mais na medida em que o conceito de nação hoje no Brasil está diretamente ligado ao conceito de Estado. E quem se interessa hoje pelo cinema brasileiro acaba tendo que defender um cinema que está sendo patrocinado com determinados interesses.”²¹⁹

²¹⁸ “DEZ anos de cinema nacional”, op. cit., p.18

²¹⁹ *Ibidem*, p. 18.

Segundo José Mário Ortiz Ramos, essa reação irada de Carlos Diegues contra um suposto “cinema nacional” se dá exatamente pela percepção da apropriação das propostas cinemanovistas por um Estado completamente diferente daquele imaginado pelos cineastas do desintegrado movimento, ou seja, Diegues percebia o profundo abismo que separava o Estado da Nação - ou então, da sociedade civil - e o esforço em mascarar essa situação a partir de uma proposta cultural que mantivesse viva a ilusão de continuidade nos projetos nacionalistas.²²⁰

O Estado militar havia se apropriado do discurso nacionalista dos anos 50 e 60, mas havia também minado completamente todas as suas bases materiais de sustentação associando-se ao grande capital estrangeiro.

O novo conceito de “cinema nacional”, desta forma, estava agora profundamente revestido com os ideais militares, característica esta enfaticamente rejeitada por Diegues.

Assim, negar o cinema brasileiro neste contexto é, antes de tudo, negar a política governamental como administradora da produção cinematográfica. A afirmação de Diegues, descrita acima, desvenda com bastante clareza as relações de força que estruturavam o campo cinematográfico neste momento. A entrada brutal do Estado neste campo estava provocando uma completa reformulação do pensamento cinematográfico brasileiro, principalmente do pensamento nacionalista elaborando no pré-64.

A desconfiança e a desilusão com o universo da política e com o papel do Estado brasileiro - que já apareciam nas obras de Carlos Diegues desde a realização de *Os HERDEIROS* (1969) - assumiam agora a forma de um discurso amargo e crítico.

De órgão de apoio, incentivo e bem comum, o Estado passa a significar - no discurso deste cineasta - repressão, limitação e solapamento cultural. O Estado como um inimigo interno: o principal agente responsável pela internacionalização da economia, a principal ameaça ao nacionalismo e o principal “ocupante”.

Os filmes realizados nestes primeiros anos da década de 70 revelam bem as crises e as angústias do diretor diante deste vertiginoso processo de modernização. “Vive-se assim um momento de transição”, afirma Ortiz Ramos, “os antigos cinemanovistas realizam filmes de

²²⁰ RAMOS, J.M.O. *Cinema, estado e lutas culturais*, op. cit, pp.100-108.

passagem, caso de QUANDO O CARNAVAL CHEGAR e JOANA FRANCESA (...) representativos da crise de um projeto.”²²¹

“Estou me guardando pra QUANDO O CARNAVAL CHEGAR”

Diante deste amplo processo de racionalização e planejamento da produção cultural, o filme de Carlos Diegues realizado em 1972, QUANDO O CARNAVAL CHEGAR, é um exemplo da busca de alternativas empreendida pelo diretor neste momento.

Ao apostar todas as suas fichas na improvisação, ele realiza exatamente o oposto do que o governo militar vinha propondo no campo cinematográfico - que nada mais era que o estabelecimento de uma forma de produção industrial. Diegues realiza então aquele que seria seu filme mais artesanal, desvendando, assim, a fragilidade da nossa estrutura industrial cinematográfica. Um musical, forma cinematográfica espetacular, americanizada e grandiosa, realizado de forma improvisada, pobre e fincado numa forte realidade nacional.

Neste aspecto, QUANDO O CARNAVAL CHEGAR é o seu filme mais revelador do que Paulo Emílio chamou de nossa “trajetória no subdesenvolvimento”. Uma espécie de chanchada realizada a partir de uma “estética da fome”. Ainda bastante próximo da estética alegórica que marcou o cinema brasileiro no final dos anos 60, Diegues reconstrói agora não uma alegoria do Brasil, mas do próprio cinema no país.²²²

²²¹Ibidem, p. 104.

²²² Em entrevista concedida à autora em junho de 1999, Diegues caracteriza este filme como um herdeiro deste sentimento de incompletude que marcou a produção cultural brasileira nos anos seguintes à 1964. CD: “(...) tudo isso é muito difícil da gente dizer porque como tudo foi abortado pela ditadura militar, ou seja, uma intervenção de fora impediu que tudo isso evoluísse com mais naturalidade, é muito difícil dizer para onde iria tudo aquilo, tá certo? (...) Os HERDEIROS ficou dois anos proibido pela Censura e quando passou, passou cortado, não me lembro mais, com 6, 8 minutos de corte que desfigurou completamente o filme. Então, tudo isso.. como tudo isso foi abortado com muita violência, ficou um momento suspenso no ar (...) Eu acho que de certo modo, QUANDO O CARNAVAL CHEGAR ainda é um pouco herdeiro disso, entendeu? Embora já com uma outra visão, mas é herdeiro disso.(...) Quer dizer... a reavaliação da chanchada em QUANDO O CARNAVAL CHEGAR, dentro de uma forma alegórica, coisa e tal.”

E: *É um filme, assim, para mim, mais marcante... pelo menos para analisar sua obra assim... um confluência de todas as tendências. às vezes me parece um pouco uma chanchada dentro de uma estética da fome, alguma coisa assim...*

CD: *É isso, é mais ou menos isso mesmo.*

QUANDO O CARNAVAL CHEGAR relata o impasse e os conflitos surgidos no interior de uma *troupe* de cantores mambembes “*Tudo Legal*”, diante da proposta de cantarem ou não na festa do Rei Momo durante o Carnaval.

Nos dias que antecedem esta festa, Lorival (Hugo Carvana), empresário dos cantores, procura Ângelo (José Lewgoy), um grande produtor do *show business* , e acerta com este os detalhes da apresentação de Mimi (Nara Leão), Rosa (Maria Bethânia), Paulo (Chico Buarque) e Cuíca (Antônio Pitanga) na festa do Rei Momo durante as festividades oficiais do carnaval de rua. Os cantores ficariam em pontos estratégicos diante da massa, o que proporcionaria ao grupo um possível “salto para a fama”.

O contrato com Ângelo, entretanto, eliminaria em grande parte a liberdade de escolhas da *troupe* e os meios pouco ortodoxos adotados pelo produtor no relacionamento com seus contratados - como o uso de violência contra os cantores para obter o que deseja - geram insatisfações e rupturas dentro do grupo e um por um se afastam das atividades artísticas. Paulo se refugia na beira da praia em companhia de sua nova namorada, Virgínia (Ana Maria Magalhães); Mimi se cala e recusa-se voltar a cantar, passa seus dias deitada como uma morta na sala de seu antigo casario; Cuíca passa seus dias trancada num quarto de hotel com uma francesa que conheceu durante uma apresentação no Quitandinha e Rosa se retira para um terreiro de candomblé e se prepara para cumprir antigas obrigações com Iansã.

A presença na festa do Rei poderia trazer oportunidades de crescimento profissional e econômico para o grupo e a consequente perda da sua característica mambembe, o que é desejado pelo empresário da *troupe*, mas não pelos seus cantores.

“QUANDO O CARNAVAL CHEGAR é uma metáfora sobre o autoritarismo, cantar ou não para o rei é uma coisa que, hoje, mesmo à distância, mesmo achando que a estrutura é um pouco ingênua, vejo como a tentativa de um cinema de mais frescor, mais improvisado. (...) E, ao mesmo tempo, uma tentativa de falar um pouco sobre o que eu achava que estava acontecendo, evidentemente através de metáforas.”²²³

²²³ VIANY, A., *O processo do Cinema Novo*, op. cit, p. 251.

O impasse dos personagens é certamente o impasse enfrentado pelo próprio diretor no momento de filmagem de seu quarto longa metragem. O grande desafio neste momento centralizava-se na possibilidade de conjugar um cinema autoral e revolucionário com um cinema de produção industrial e de alcance no mercado. Um impasse, certamente enfrentado não somente pelo cinema, mas também pelas outras produções artístico culturais. Comentando este filme, Glauber Rocha escreveria: “O dilema característico dos Teatros Arena/ Opinião/ Oficina: cantar ou não cantar para o Rei?”²²⁴

Essa nova realidade imposta ao cineasta influiria diretamente na sua linguagem cinematográfica, modificando tanto o seu universo ficcional quanto a sua forma narrativa. Interessado em fazer um cinema crítico, embora não marginal, Diegues assume a provocação de realizar um filme alternativo e ainda assim comunicativo. O seu esforço todo neste momento parece estar na criação de um mercado forte, mas paralelo às propostas governamentais dentro do campo cinematográfico brasileiro. Até certo ponto, esta proposta ainda dava continuidade aos projetos do Cinema Novo.²²⁵

Entre a produção comercial, diretamente voltada para o mercado e a produção independente, realizada às margens deste, Diegues parece buscar um solução na fronteira entre estes dois pólos, realizando um filme aparentemente comercial (ao utilizar como atores principais artistas já consagrados pelo público, como Maria Bethânia, Nara Leão, Chico Buarque) e ao mesmo tempo artesanal e independente, contrário aos interesses do Estado no campo cinematográfico.

O impasse, entretanto, não se resolve. O filme de Diegues não alcança sucesso de público, nem de crítica.

“Ninguém entendeu que o filmusical de Cacá não era HAIR nem CARNAVAL NO FOGO. (...) QUANDO O CARNAVAL CHEGAR é o único filmusical do cinema novo, o primeiro depois da Atlântida, a primeira chanchada de esquerda e, por isso mesmo, violentada pelos preconceitos gerais.”, afirmou Glauber Rocha.

²²⁴ ROCHA, G. “Xyka da Sylva” . *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., pp. 316-330. Citação p. 322.

²²⁵ Cf. no final do primeiro capítulo desta dissertação a discussão sobre Cinema Novo e mercado na formação da Difilm.

Tese e antítese apontando ainda para uma síntese ainda não resolvida. Conforme afirma Randal Johnson, no entanto, ele já nos anuncia os possíveis caminhos dessa síntese. Em QUANDO O CARNAVAL CHEGAR, Diegues retoma a concepção do cinema como magia e ilusão, já proclamada por Calunga na GRANDE CIDADE, e brinca com uma idéia que lhe será muito cara em seus futuros filmes: a de que não se deve subestimar a alegria e a festa como forças libertadoras na sociedade.²²⁶

Entre o circo, o palco e a tela.

“Falta um musical? Mas todos estes filmes são musicais, o cinema novo é musical, vamos parar de elogiar filmes imperialistas e retomar o vigor de 1962. Agora é a grande virada.”²²⁷

Dançarinas carnavalescas apresentam a ficha técnica do filme levantando placas coloridas estampadas com o nome dos principais realizadores e participantes do longa-metragem. Em corte rápido para as ruas da cidade, em meio aos foliões, a câmera focaliza uma grande placa, onde vemos escrito: Oscarito. De uma certa

²²⁶ JOHNSON, R. *Cinema Novo X 5*, op. cit, pp.69-71.

forma, o consagrado astro das chanchadas também participa do filme. É uma de suas mais fortes referências.

Novo corte. Tomada interna. Mimi (Nara Leão) e Rosa (Maria Bethânia) recriam o clima da Cinédia e dos filmes de Adhemar Gonzaga, interpretando o sucesso de Lamartine Babo e João de Barros, “Cantores do Rádio”.

Em uma outra sequência, Lorival (Hugo Carvana), encontra a atriz Odete Lara nos corredores do escritório de Ângelo (José Lewgoy). Diz que a admira muito pelo seu trabalho no cinema: - *Eu gostei muito daquele último filme seu, O Dragão da Guerra contra o Santo da Maldade, do Glauber Pereira dos Santos.*

Sequência final. Debruçados na janela do ônibus da *troupe*, os personagens cantam a grande canção dos musicais da *Broadway*, “*No Business like Show Business*”.

Uma profusão de referências e citações ao cinema nacional e internacional inundam a fita de Carlos Diegues. E com ela, também, o diretor realiza o grande desejo de fazer um musical. A homenagem a este gênero cinematográfico empreendida pelo diretor caminha desde os precários “filmusicais brasileiros” (como eram chamados na época) da década de

²²⁷ Trecho de carta de Glauber Rocha enviada a Carlos Diegues em 1972. Cf. BENTES, Ivana (org). *Cartas ao mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 437.

30 até aos grandes exemplares do gênero realizados pela poderosa indústria cinematográfica americana.

É principalmente Ismail Xavier quem nos chama a atenção para esse caráter metalinguístico que aparece de diversas formas e em diversos cineastas tanto no Brasil quanto no exterior a partir dos anos 70.

Neste momento afirma Ismail Xavier,²²⁸ um forte diálogo com as formas tradicionais de entretenimento popular e com a história do cinema eclodiram em diversos filmes no cinema mundial a partir de citações, paródias ou simplesmente homenagens às diferentes experiências cinematográficas realizadas até então, reforçando uma espécie de metacinema, o que no Brasil é muito claro em filmes que procuram dialogar com a chanchada, como é o caso de QUANDO O CARNAVAL CHEGAR.²²⁹

Neste momento, já existe uma tradição de temas, propostas e estilos que se articulam e se cruzam em novos contextos cinematográficos.

“Ao trabalhar consciente das experiências já empilhadas, [o cineasta] responde a demandas de seu tempo e dá ensejo a que se manifesto no seu filme uma boa dose de reflexividade, tornando mais explícito seu diálogo com um certo repertório, discutindo o cinema dentro do cinema. Caminha aí paralelamente a uma tendência significativa da produção internacional, faz do seu próprio veículo de expressão um problema, uma referência.”²³⁰

A auto reflexão é, assim, a principal característica deste filme. E na busca desta reflexão Diegues retorna à chanchada, ela própria uma forma um tanto metalinguística. A chanchada dialogava tanto com o circo, quanto com o teatro de revista, o rádio e mesmo com o próprio cinema. Talvez esteja aí o principal ponto de encontro de QUANDO O CARNAVAL CHEGAR com este estilo cinematográfico.²³¹

²²⁸ Cf. *PERSPECTIVAS Estéticas do Cinema Brasileiro (seminário)*, Brasília, UnB, 1986, p. 18.

²²⁹ A própria chanchada já era uma forma de metacinema, uma vez que tinha como uma de suas principais referências os grandes sucessos cinematográficos americanos.

²³⁰ XAVIER, I. “Do golpe à abertura”, op. cit, p. 33.

²³¹ Sobre a chanchada Cf. AUGUSTO, S. *Este Mundo é um Pandeiro*, op. cit.

Este retorno a um cinema mais tradicional funcionava em grande parte como uma busca de matrizes culturais geradoras de um determinado imaginário popular que pretendia ser resgatado neste momento de intensa busca por uma comunicação com o público. A busca antropológica do homem brasileiro que nos anos sessenta Diegues procurava a partir do conceito político de povo neste momento começa a se direcionar para outros universos, mais relacionados com a produção do próprio espetáculo popular. Assim, o diretor retorna à uma tradição circense, teatral, picaresca e chanchadesca, explicitando essa reapropriação em QUANDO O CARNAVAL CHEGAR.

Esse diálogo com a tradição, entretanto, não significou para Carlos Diegues um completo abandono de um cinema mais crítico. Conforme percebeu corretamente Randal Jonhson, este filme ainda mantém fortes características estilísticas do Cinema Novo, ressaltando os cortes, quebrando a linearidade e trabalhando com situações e personagens alegóricas.

O caráter crítico das escolhas estéticas de Cacá Diegues seria melhor ressaltado na sensível e apurada análise de Glauber Rocha:

“A reflexão desmistificante da arte épica - montagem de contradições em busca de um estilo independente dos preconceitos da feiúra ou beleza - é a dialética estética de *Quando o Carnaval Chegar (...)* o filme é uma refilmagem de *Cantando na Chuva*, com um roteiro cepecista de Brecht e o estilo *corte e costura* do cinema novo (...)”²³²

Assim, dando continuidade a um processo já em andamento em seus filmes anteriores, QUANDO O CARNAVAL CHEGAR é, talvez, aquele que deixa mais explícito a intenção de Cacá Diegues realizar uma ampla revisão não só do país, mas principalmente das matrizes formadoras do cinema brasileiro. Por isso, cada vez mais sua relação com o homem brasileiro se distanciará da discussão política e se centralizará no próprio universo do cinema.

Revisando essas matrizes, o interesse principal de Diegues era recuperar as formas cinematográficas passadas que pudessem, de certa forma, apontar perspectivas para um

²³² ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit, p. 323.

novo cinema brasileiro. “(...) é a chanchada como a possibilidade de um cinema nacional de alguma natureza (...)” que impulsiona a retomada deste gênero, afirma o diretor.²³³

Mas não são somente os elementos da chanchada que estão sendo repensados pelo cineasta. As próprias matrizes do Cinema Novo também estão em jogo. Crítica e autocrítica se combinam na elaboração de uma nova proposta cinematográfica. É essencial, portanto, que nos aprofundemos nesta questão de recuperação e crítica de “tradições” culturais e cinematográficas na obra de Diegues para compreendermos melhor a sua produção audiovisual a partir deste momento.

“Com este filme (QUANDO O CARNAVAL CHEGAR) eu estava tentando limpar uma área, é um filme de liquidação de uma série de mitos e mentiras estabelecidos no cinema brasileiro (...), procura desmontar um sistema cultura usando este mesmo sistema, usando uma forma aparentemente velha como fator de inovação e crítica de um sistema cultural ao qual cheguei a pertencer historicamente.”²³⁴

Desta forma, ao recuperar diversas formas culturais já tradicionais - como era, por exemplo, a chanchada - ele escolhe determinados aspectos, escombros, tendências e valores deste cinema capazes de serem incorporados a um renovado cinema brasileiro. O mesmo processo ocorre com a revisão que elabora sobre o Cinema Novo. São somente determinadas características deste cinema crítico que Diegues retoma.

O que percebemos, portanto, não é a recuperação total de uma ou de outra tradição cinematográfica, mas justamente a *seleção* de aspectos que podem ser incorporados, rearticulados, modelados e identificados a uma forma cinematográfica mais poderosa.

Para compreendermos melhor esse aspecto, é fundamental recuperamos o conceito de *tradição seletiva* elaborado por Raymond Williams. Longe de considerar a tradição como um conjunto de práticas do passado, Williams destaca justamente incorporação ativa destas práticas no tempo presente.

²³³ Cf. entrevista concedida à autora, junho de 1999. Cf. Anexo 1.

²³⁴ DEZ anos de cinema nacional, p. 18.

Esse processo de seleção, por sua vez, é altamente poderoso e vulnerável, conforme nos explica o autor. O seu poder está justamente na sua capacidade de fazer conexões eficientes, “rejeitando como desatualizadas ou ‘nostálgicas’ as que não lhe interessam. Outras tantas continuidades, práticas e alternativas, no entanto, podem igualmente ser recuperadas, residindo aí exatamente a sua vulnerabilidade.”²³⁵

É exatamente neste jogo de contradições entre o poder e a vulnerabilidade de suas seleções que o cineasta em questão se encontra. Se é na recuperação de tradições que ele encontra a sua maior força, é também por esta via que ele receberá os principais ataques .

Trabalhar com gêneros cinematográficos, recuperar formas já estabelecidos, experimentar sobre esse campo: processos que revelam a procura de uma forma adequada de manter o domínio de sua posição num mercado que passa por uma vertiginosa expansão e modificação.

JOANNA FRANCESA : estamos outra vez em 1930.

Ainda no exílio, Diegues começa a produzir o roteiro daquele que viria a ser o seu quinto longa metragem. É numa tentativa de exorcisar definitivamente todos os seus fantasmas que Diegues retorna, com JOANNA FRANCESA, a um universo ficcional já bastante conhecido do cinema brasileiro: o nordeste agrário e açucareiro.

Segundo o diretor, o aspecto antropofágico de *OS HERDEIROS* é retomado em JOANNA por meio da personagem de mesmo nome que representa o estrangeiro devorado por uma sociedade decadente, assumindo os valores da oligarquia conservadora brasileira. Ao mesmo tempo, Joana funciona como um anjo da morte, catalisando o processo de destruição da família Lima.

As principais fontes de inspiração na constituição do roteiro não foram os dados históricos ou as análises sociológicas referentes às transformações da década de 30, e sim

²³⁵ WILLIAMS, R., *Marxismo e literatura*, op. cit, p. 118-123. José Mário Ortiz Ramos recupera esse conceito de Williams na sua interpretação do audiovisual brasileiro. Cf. RAMOS, J.M.O. *Televisão, publicidade e cultura de massa*, op. cit.

as lembranças e as histórias um tanto fantasiadas que restaram na memória de seus antepassados sobre um possível universo rural brasileiro.

Reunindo fatos, histórias, memórias e estórias relatadas por seus pais sobre este universo rural nordestino, Diegues constrói uma interpretação bastante pessoal do contexto social e político que conduziu a aristocracia agrária aos acontecimento de 1930. É isto, principalmente, que confere o caráter um tanto ficcional e também confessional do filme.²³⁶

Segundo José Mário Ortiz Ramos, este filme traz embutido algumas das principais temáticas e inquietações que agitavam o cineasta nos anos anteriores ao seu exílio. A força da literatura social da década de 30 é claramente sentida na narrativa cinematográfica de JOANNA e mesmo a fala e a representação das personagens são carregados de um forte tom literário.²³⁷

Diferentemente do improvisado que marca QUANDO O CARNAVAL CHEGAR, JOANNA é um filme cujo roteiro e montagem seguem uma absoluta e estrita coerência. De acordo com Diegues, este é o seu roteiro “mais bem feito”, opinião partilhada por Glauber Rocha, o qual, em carta enviada a Cacá em junho de 1973, destacou o aspecto sintético do filme, reunindo nele as grandes tendências do Cinema Novo:

“(…) É O MELHOR TEXTO LITERÁRIO DO CINEMA BRASILEIRO e uma renovação do Nordeste, Zé Lins e de Lima, e você se revela um escritor absolutamente genial. A montagem é perfeita, OS HERDEIROS em ritmo de baião (...) Leitura completa audiovisual do Nordeste (...) CASA GRANDE E SENZALA na vertente, CASA ASSASSINADA, SÃO BERNARDO. Latifúndio e povo. Decadência da Casa etc.etc. Joana como Norma Bengell, como Othon Bastos, as transas da casa assassinada, as transas de palameres [palmares], as transas de san bernardo.”²³⁸

²³⁶ Essa característica de JOANNA FRANCESA poderia aproximá-lo de um outro filme do mesmo período, SÃO BERNARDO, de Leon Hirzsmann, também profundamente marcado pelo caráter de ficção/ confissão já abordado por outros autores. Essa análise comparativa, entretanto, abria um parêntese muito grande na nossa dissertação, ficando, talvez, para um trabalho futuro.

²³⁷ RAMOS, J.N.O. “O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)” in RAMOS, F. (org.) *História do Cinema Brasileiro*, op. cit, pp.400-454. Sobre o filme em questão Cf. página 403.

²³⁸ BENTES, I. (org.) *Glauber Rocha: cartas ao mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 456.

O mesmo Glauber afirmaria, em texto publicado posteriormente, que o filme correspondia a um grande romance audiovisual, a uma reescritura da melhor literatura nordestina.²³⁹

É exatamente este aspecto elogiado por Glauber e apreciado por Diegues que constitui a principal crítica de Jean-Claude Bernardet ao filme. O rigor na estruturação do filme acabaria por encerrar em si mesmo, afirma o crítico, a sua argumentação e a sua lógica, distanciando-o da estrutura social externa ao universo cinematográfico.

Aprofundando um pouco mais essa questão, Bernardet destaca que as construções metafóricas - as quais perpassam todo o enredo - não estão baseadas numa estrutura social, mas numa estrutura rigorosamente estabelecida pelo roteiro cinematográfico. Desta forma, Joana não foi devorada pelo Brasil, conforme afirma o diretor por ocasião do lançamento da película, mas sim pelo próprio filme, cujo rigor se apresenta implacável às suas próprias personagens. É esta característica que faz o crítico afirmar que JOANNA FRANCESA é um “filme fechado”, encerrado em suas próprias conclusões estéticas e narrativas, afastado do contexto real que deveria dar sustentação à caracterização de suas personagens.

A crítica de Bernardet direciona, de fato, para uma característica bastante marcante na cinematografia de Diegues, a qual vimos apontando em diversos momentos na nossa argumentação: a sua forte relação com a construção de um espetáculo cinematográfico.

Ao retornar ao universo temático do Cinema Novo, neste momento, não é tanto o seu aspecto de denúncia social que o cineasta pretende retomar, mas sobretudo uma determinada maneira de contar o que se passou. Ou seja, uma forma de narrar os acontecimentos. É principalmente a partir das formas do espetáculo que o cineasta pretende trabalhar. Esse aspecto, na verdade, é a principal questão duramente criticada por Jean Claude Bernardet no texto discutido acima. Neste ponto, no entanto, Carlos Diegues não se afastava de uma tendência crescente no cinema internacional: a da metalinguagem.

É principalmente Ismael Xavier quem nos chama a atenção para esse caráter metalinguístico que aparece de diversas formas e em diversos cineastas tanto no Brasil

²³⁹ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit, p.325.

quanto no exterior a partir dos anos 70. Neste momento, já existe uma tradição de temas, propostas e estilos que se articulam e se cruzam em novos contextos cinematográficos.

“Ao trabalhar consciente das experiências já empilhadas, [o cineasta] responde a demandas de seu tempo e dá ensejo a que se manifesto no seu filme uma boa dose de reflexividade, tornando mais explícito seu diálogo com um certo repertório, discutindo o cinema dentro do cinema. Caminha aí paralelamente a uma tendência significativa da produção internacional, faz do seu próprio veículo de expressão um problema, uma referência.”²⁴⁰

Uma vez revelado o espaço geográfico brasileiro; uma vez iniciada a reflexão sobre as possibilidades de atuação neste espaço; uma vez inaugurada uma nova imagem do Brasil e um novo cinema brasileiro, Diegues empreende agora uma viagem de descoberta tanto das raízes de seu país quanto das origens do seu audiovisual e de sua própria vida, embrenhados no interior nordestino.

Esse mergulho nas questões mais centrais do audiovisual brasileiro receberia ainda por parte de Bernardet outra crítica contundente e extremamente instigante para o nosso trabalho. Embora de forma bastante breve, Jean-Claude salienta dos dois principais aspectos que constituem a estrutura comercial e também narrativa da fita: a relação com a crítica construída durante o Cinema Novo e o desejo de integração ao mercado.²⁴¹

Este filme foi normalmente interpretado na época como uma crítica ao imperialismo, o que ele de fato promove, afirma o crítico, mas somente até certo ponto.

Mais do que representar esse imperialismo, JOANNA FRANCESA seria propriamente “um pedaço desse imperialismo cultural usado contra ele próprio”. Explicando melhor: ainda dentro da lógica de “destruir a estrutura por dentro” assumida pelo diretor desde a realização de OS HERDEIROS, JOANNA FRANCESA se apropriaria do todo um mecanismo de consagração cultural e comercial como forma de denunciar a este próprio.

Por outro lado porém, espera-se também se aproveitar deste mecanismo como forma de consagração própria.

²⁴⁰ XAVIER, I. “Do golpe à abertura”, op. cit, p. 33.

²⁴¹ BERNARDET, J.C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, op. cit

“(…) espera-se que a fama dessa atriz francesa seja um chamariz que atraia público às salas, que facilite a penetração do filme nos mercados brasileiro e externo. Só se pode esperar tal resultado da participação da atriz justamente por ser ela uma peça do mecanismo de imposição e dominação cultural.”²⁴²

Existiria, desta forma, uma forte contradição interna ao filme, conclui Bernardet. A denúncia e a legitimação de um mesmo mecanismo de dominação cultural caminham entrelaçados na estrutura do filme. Assim, o filme acabaria se valendo comercialmente do próprio mecanismo que ele denuncia ficcionalmente.

“Contradições específicas de nossa tribo”, concluiria Glauber Rocha. Na verdade, é a perversa “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” denunciada por Paulo Emílio que motiva esse debate deslanchado por Jean-Claude. O mote principal da discussão acaba sendo mesmo os impasses a respeito da colonização/ descolonização do cinema brasileiro.

Não por acaso, é justamente a partir deste centro que se desenrola a análise de Glauber Rocha sobre JOANNA:

“(…) os cineastas do cinema novo gozam de independência teórica porque seus filmes são descolonizados. Natural que geneticamente a crítica francesa e mesmo européia se levantasse contra *Joana* assim como a crítica/público colonizada. Quanto mais radical o nível da descolonização, mais provocatória se faz a estética negadora dos rituais complacentes.”²⁴³

*

*

*

²⁴² *Ibidem*, p. 49.

²⁴³ ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit, p. 325.

Apesar da sua seriedade, de sua solenidade e da sua forte ligação com o passado, esta fita revela claramente o lento e gradual processo de transformação das produções de Carlos Diegues neste meado da década de 70, despontando um diálogo mais direto com um cinema espetacular, apostando suas fichas numa narrativa clássica e linear e no prestígio de uma grande estrela internacional, a protagonista do filme, Jeanne Moreau.

O cinema brasileiro neste momento, afirmava Diegues, estava em busca de um fato novo, de um aspecto novo que o revolucionaria e o (re)aproximaria definitivamente de seu público. Ainda não seria desta vez, entretanto, que Cacá alcançaria essa tão desejada aproximação. Comercialmente o filme foi um grande fracasso. Também não se pode dizer que tenha sido um grande sucesso de crítica, muito embora tenha recebido diversos elogios na imprensa da época. Mas, sem dúvida, JOANNA é um filme fundamental no fortalecimento profissional de Carlos Diegues.

Aparentemente mais atarraxado ao passado do que nunca, Diegues de fato considera esta a sua última incursão a um cinema nostálgico. A partir de JOANNA FRANCESA o cineasta concretizaria sua adesão ao que hoje ele chama de um “cinema mais temporal”, ou seja, mais voltado para os seus interesses e curiosidades presentes, rompendo os compromissos tão rígidos com o que foi realizado anteriormente:

“Quando eu fui fazer JOANNA FRANCESA, eu dizia para mim: ‘Eu não posso mais viver essa dualidade que eu vivi em QUANDO O CARNAVAL CHEGAR, eu não posso mais me dividir tanto quanto me dividi até agora’”.²⁴⁴

Com este filme, o cineasta fecharia um ciclo na sua trajetória. Fazendo uma auto-análise, Cacá afirma que esta fita representa uma espécie de *turning point* da sua carreira, ou seja, um momento em que ele não só dá por encerrado diversas inquietações como também descobre um outro modo, muito mais pessoal, de filmar.²⁴⁵

Novas perspectivas seriam abertas à sua frente. Como lhe escrevia Glauber Rocha pouco tempo após o lançamento do filme:

²⁴⁴ DIEGUES, C. “Conceição a 40 graus”, op. cit., p. 21.

²⁴⁵ Cf. entrevista concedida à autora, junho de 1999, Anexo I.

“De tudo isso, ilustre Diegues, quero dizer que os ciclos se fecharam, que é necessário abrir o arco além das primeiras matérias reveladas”.²⁴⁶

E foi em busca deste novo que ele se lançou a partir desta última e melancólica visita ao seu passado. Nas entrevistas e depoimentos da época Diegues enfatizava a urgente necessidade de renovação do cinema brasileiro. Uma nova revolução deveria ser detonada em breve.²⁴⁷

“O cinema brasileiro vive uma crise permanente, mas agora está passando por um estágio muito deprimente (...) Cabe a nós inventar mais uma vez um cinema capaz de resistir a isso. Não sei exatamente que cinema é esse, mas não será certamente como o cinema de arte complacente dos anos 60, nem o cinema marginal nascido do desespero desse início de década. Alguma coisa de novo se desenha e tem que se desenhar no futuro do cinema brasileiro.”²⁴⁸

Esta lógica de revolução permanente, explicitada no discurso de Diegues e tão característica dos campos artísticos, é principalmente um eficiente mecanismo de manutenção destes próprios campos, afirma Pierre Bourdieu, e o pensamento de Carlos Diegues neste momento parecia antecipar esta mesma conclusão. Avançando na análise de Bourdieu, no entanto, percebemos como este modelo de constante revolução e renovação artística impõem aos agentes dos campos uma acirrada e controversa disputa aos que lutam pela preservação e conservação de *marcas de distinção* simbólicas já conquistadas e legitimadas (os ortodoxos); e aqueles que se empenham na subversão deste estabelecido mecanismo de distinção (os heterodoxos) interessados em estabelecer novas formas de

²⁴⁶ ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit, p. 325.

²⁴⁷ “O CINEMA brasileiro, Carlos Diegues e ‘Joana, a Francesa’”. *Diário de São Paulo*, 29 de julho de 1973.

²⁴⁸ FASSONI, O. “Diegues fala de sua Joana, a francesa devorada pelo Brasil”. *Folha de São Paulo*, 31 de julho de 1973. Contraditoriamente, não é a perspectiva do novo que mais caracteriza a fita, mas

reconhecimento e consagração. Os vencedores desta batalha *marcam sua época* no campo, ou sejam, se destacam, se consagram, se diferem. Os que perdem são relegados ao passado, são ultrapassados, e conseqüentemente envelhecem. O envelhecimento no campo simbólico corresponde muito mais ao desgaste das posições anteriormente obtidas na estrutura de poder de um campo específico do que a um processo “natural” de passagem dos anos, isto porque para o sociólogo francês “é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza.” Assim “*marcar época* é, inseparavelmente, fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na *diantera* dessas posições, na *vanguarda*, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo.”²⁴⁹

Nesse esforço em elaborar um cinema “mais temporal”, como afirma Diegues, o que vemos principalmente é a luta do diretor em resistir ao seu “envelhecimento” como cineasta. Pertencente a uma geração historicamente fundadora de um cinema moderno brasileiro, Diegues percebia agora as pressões neste campo audiovisual modernizado e atrelado a uma também moderna sociedade de consumo. Enfim, a enfática afirmação de não “estabelecer compromissos com o passado” passava sem dúvida pela necessidade de continuar *marcando época*, ou seja, de continuar possuidor de um capital simbólico capaz de lhe garantir uma posição dominante no campo cinematográfico.

É interessante, sobretudo, ressaltar um ponto fundamental nesta trajetória de Carlos Diegues: embora ele se esforce por permanecer sempre como um cineasta “do tempo presente”, ele agrega a esta consagração uma dupla legitimidade: é um cineasta do presente, mas com todo o capital simbólico acumulado nas lutas anteriores do campo. Desta forma, Diegues reforça ainda mais o seu prestígio no campo cinematográfico.

justamente o seu aspecto mórbido e destrutivo. Conforme reitera o próprio cineasta, JOANNA FRANCESA é sobretudo um filme sobre a morte. A morte de um país, a morte de uma utopia e a morte de um cinema.

²⁴⁹ BOURDIEU, P. *As regras da arte*, op. cit, p. 181. Grifos do autor.

O manifesto Luz & Ação

Antes de prosseguirem em suas trajetórias individuais, em 1973 o grupo do Cinema Novo se reuniria uma última vez na assinatura de um manifesto coletivo.

É numa tentativa de recolocar a discussão cinematográfica desenvolvida ao longo dos últimos dez anos - que após a criação da Embrafilme se encontrava mergulhada num contexto muito mais de críticas do que de homenagens - que sete dos principais diretores cinemanovistas²⁵⁰ assinam o manifesto *Luz & Ação*, o qual deveria apresentar a plataforma ideológica de uma nova revista de cinema, batizada com o mesmo nome e que, infelizmente, nunca chegou a ser editada.

No manifesto, os sete signatários revalorizam as experimentações estéticas, a pluralidade de tendências e o engajamento político que marcaram o Cinema Novo. Conforme interpretam Johnson & Stam, a denominação *Luz & Ação* invoca tanto o processo cinematográfico de produção - baseado nestas duas palavras de ordem - quanto, metaforicamente, a teoria (a luz) e a praxis (ação) que marcaram o movimento.

Além disso, os cineastas baseiam-se na constatação da nossa “situação colonial” descrita por Paulo Emilio para desenvolverem a defesa de um novo cinema que não abandone o esforço em “descolonizar” o olhar do espectador e que resista às pressões concorrenciais do mercado dominado pelo produto estrangeiro.

“Não estamos mais dispostos a conviver pacificamente com o silêncio preguiçoso e as agressões suspeitas que se sucedem contra nossos filmes. Não estamos mais dispostos a tolerar a leucemia mental que ameaça a cultura brasileira. (...)

Nós recusamos o cinema burocrático das estatísticas e dos mitos pseudo-industriais (...)

Recusamos a chantagem do ‘público a qualquer preço’ (...)

E afirmamos essa recusa com toda a autoridade de quem muito tem trabalhado, cada vez mais, em direção a uma harmonia dialética entre espetáculo e espectador”.²⁵¹

²⁵⁰ Carlos Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria Jr., Nelson Pereira dos Santos e Walter Lima Jr.

²⁵¹ DIEGUES, C. et alli. “Manifesto Luz & Ação”. op. cit. p. 10.

O contexto de redação deste manifesto exige, no entanto, uma análise mais detalhada.

A “leucemia mental” e o “público a qualquer preço” denunciados pelo grupo cinemanovista se referiam não somente aos ataques que estes cineastas sofriam por parte da censura. Embora não nomeando, o principal alvo de ataque era, sem dúvida, a pornochanchada.

Calcados na expansão do mercado de trabalho e exibição, estes filmes cômico-eróticos inundavam o mercado brasileiro com produções baratas e debochadas, fato considerável inadmissível para os signatários, os quais afirmavam que após o grande sucesso comercial de *MACUNAÍMA* e de *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* nada mais poderia justificar o caráter politicamente e esteticamente retrógrado de grande parte da produção cinematográfica que dominava o mercado brasileiro.

Não era somente a questão da forte presença no mercado que incomodava a “ala séria” do cinema brasileiro em relação à pornochanchada. Como nos explica José Mário Ortiz Ramos, “a sua aproximação com o público trazia embutida a questão do popular, um dos catalizadores da discussão politizada de cultura”.²⁵²

Assim, a pretensão da pornochanchada em se tornar um novo símbolo de um cinema popular era um assalto direto aos projetos cinematográficos do grupo nacionalista.²⁵³ Não foi somente entre os cinemanovistas que a pornochanchada encontrou inimigos. Filha bastarda da censura,²⁵⁴ o Estado militar era o opositor mais ferrenho do gênero, ainda que este somente tenha se propagado graças à expansão do mercado

²⁵² RAMOS, J.M.O. “O cinema brasileiro contemporâneo” in RAMOS, F.(org.), op. cit, p. 408.

²⁵³ Conforme afirma Avellar, “(...) a partir de um certo momento a pornochanchada sonhou com o reconhecimento enquanto um projeto cultural, enquanto um projeto de cinema nacional e popular que teria conseguido o que a parcela de mais intelectualizada de nossos filmes não tinha conseguido exatamente por cause de seu ar de intelectual: a conquista do mercado para o cinema brasileiro.” AVELLAR, J.C. *O cinema dilacerado*, Rio de Janeiro, Alhambra, 1986, p. 116/117.

²⁵⁴ É Avellar, ainda, quem desenvolve esta análise sobre a pornochanchada, como um revés da voz autoritária do poder, como uma reação ao projeto educativo militar que pregava a “civilização” do nosso povo. Contra isso, a pornochanchada exibia exatamente a nossa grosseria, a falta de educação, assumindo a identidade de Sugismundo que a propaganda oficial condenava. Ela nascia da própria censura, e assim, quanto mais censurada, mais grosseira e autoritária ela se tornava. “Num momento que o governo militar reforçava o caráter educativo do nosso cinema, a pornochanchada expunha exatamente o oposto nas nossas telas”. Para uma análise mais detalhada deste aspecto cf. AVELLAR, op. cit, pp. 112-142.

promovida por aquele mesmo Estado. Atacada por todos os lados, incentivada pelas bilheterias mas condenada pela censura, o fato é que este cinema calcado no riso fácil e no erotismo abriu espaço para novos diretores e produtores que lutavam por um espaço no conturbado campo cinematográfico brasileiro.

Esse fato, sem dúvida, acirrava as lutas deste campo e pressionava por uma nova estruturação nas relações de forças internas. Dois *habitus* cinematográfico se chocavam na definição de um novo cinema popular. Encontrando nos cineastas da pornochanchada um forte grupo concorrente, os principais cineastas da geração anterior reforçavam agora seus laços de cooperação para preservarem suas posições e preservarem suas estratégias de luta enquanto aqueles se embrenhavam na disputa pela subversão da estrutura do campo.²⁵⁵

Ao apoiar o combate à pornochanchada, entretanto, o que os signatários do manifesto não perceberam imediatamente foi o apoio que prestaram a um projeto cultural que estava sendo conduzido pelo Estado. Favoráveis ao não financiamento dos roteiros eróticos pela Embrafilme, os cinemanovistas acabaram apoiando, contraditoriamente, um dos aspectos do Estado que mais duramente atacavam: a sua intervenção clara e direta na orientação ideológica, estilística e temática da produção cinematográfica nacional.²⁵⁶

Esta seria a última proposta coletiva elaborada pelos cinemanovistas. Com o fortalecimento da Política Nacional de Cultura, não havia espaço para outras propostas coletivas que não as do Estado.

“O Estado triturava e incorporava traços do nacionalismo das décadas anteriores superpondo ao antigo projeto nacionalista (...) a sua proposta de política cultural. (...) É evidente portanto a construção, pelo Estado, de um projeto unificador nacional - e particularmente unificador do cinema brasileiro - que desarticula definitivamente os resquícios de força política dos nacionalistas, e obstrui possíveis rearranjos.”²⁵⁷

²⁵⁵ Cf. BOURDIEU, P. *Questões de sociologia*, op. cit. Novamente neste ponto recuperamos ainda o conceito de cooperação elaborado por Howard Becker. BECKER, H. *Les mondes de l'art*, op. cit.

²⁵⁶ Esta análise é encontrada em BERNARDEL, J.C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, op. cit, p.55.

²⁵⁷ RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais*, op. cit, p.116.

CAPÍTULO III

O EQUILÍBRIO DE CONTRÁRIOS

“No Tocantins

O chefe dos Paratintins

Vidrou na minha calça Lee

Eu vi uns patins pra você

Eu vi um Brasil na tevê

Capaz de cair um toró

Estou me sentindo tão só

Oh, tenha dó de mim

Pintou uma chance legal

Um lance lá na capital

Nem tem que ter ginásial

Meu amor”

(Chico Buarque de

Hollanda)

XICA DA SILVA: “Os artistas não devem se meter em política, não é mesmo?”

Diegues, como recorrentemente faz em seus filmes, constrói um panorama geral do contexto no qual o seu enredo se desenvolverá. Ele nos apresenta o jogo de forças que sustentam o enredo fictício. As relações sociais, políticas e econômicas do Tijuco baseiam-se, todas, em pactos ambíguos, frágeis, contraditórios e não raras vezes corruptos. Este é o quadro de poder retratado por Diegues.

“Uma manhã da segunda metade do século XVIII nas proximidades do Arraial do Tijuco...”, João Fernandes (Walmor Chagas), o novo contratador, encontra alguns músicos locais e interrompe temporariamente a sua viagem para com eles embalar uma peça musical. Estas são as primeiras cenas de XICA DA SILVA. Um letreiro branco com os dizeres reproduzidos acima limita o tempo e o espaço da narração. A sequência seguinte apresenta o contexto social da trama. Ainda sem notarem que estão diante do novo contratador de diamantes enviado por Portugal, mestre Raimundo (Julio Mackenzie) e Mathias (Beto Leão), os músicos locais, introduzem o fidalgo português, bem como ao espectador, às principais características e novidades do Arraial. Enquanto Mathias relata de forma

irreverente os diversos casos de corrupção na extração de diamantes ocorridos entre os enviados da Coroa Portuguesa, mestre Raimundo tenta a todo custo calá-lo. Ele interrompe o amigo e aparece em primeiro plano dirigindo-se à João Fernandes: *“Nós somos apenas artistas, não temos nada a ver com isso. Os artistas não devem se meter em política, não é mesmo?”*.

Teodoro (Marcus Vinícius), líder negro e grande explorador de diamantes, se apresenta de maneira imponente tanto à João Fernandes, o novo contratador, quanto aos espectadores. Ele aparece no alto de uma rocha, de arma em punho, anunciando, ironicamente, em alta voz: *“Por favor, fiquem onde estão. Eu estava aqui desde que vocês chegaram e preferia que vocês tivessem indo embora sem me ver, mas já que meus amigos estão chegando mais cedo do que eu esperava, eu preciso evitar que vocês se machuquem”*. Sem intimidar-se diante do representante do poder colonial, Teodoro questiona e enfrenta João Fernandes : *“Vossa Excelência já viu algum diamante na sua vida? (...) Eles brotam em cascalhos iguais a esse e para isso não precisam da autorização do rei de Portugal, como eu não preciso dela para*

ir buscá-los". Teodoro desafia o poder hegemônico d'El Rei e realiza sua extração de pedras às margens do poder oficial, embora conhecido por este. O som off de berimbaus reforça tanto o poder conquistado por Teodoro quanto o clima de peleja entre este e o representante português.

Fecha-se o prólogo. Os leiteiros brancos voltam a se destacar na tela, apresentando os nomes do elenco e a personagem título: Xica da Silva (Zezé Motta). Nós a vemos no terreiro de seu senhor, alimentando as galinhas. "Xica, xica, xica" chama José (Stephan Nercessian) , filho de seu dono, incitando a escrava para o ato sexual. Escondidos no porão da casa-grande, a negra revela seu enorme poder de sedução e envolvimento, comprovando o que sobre ela se diz em diversas tomadas do filme *"existem algumas coisas que*

só a Xica faz”. Este é a principal força de Xica da Silva, a sua energia sexual.

*

*

*

Em meados da década de 70, uma nova ordem começa a se estabelecer entre intelectuais, artistas, Estado e mercado. Esta nova ordem floresce juntamente com o período da chamada “abertura política”, normalmente datada a partir do governo Geisel.

No que se refere aos cineastas, esta nova ordem é marcada pela reaproximação do então chamado grupo do Cinema Novo com os mecanismos estatais de incentivo à produção cinematográfica - leia-se, Embrafilme.

Desta forma, os cineastas que há poucos anos atrás estavam completamente desorientados, reencontram gradualmente um novo eixo de produção cultural e política a partir das suas reconciliações com os “projetos nacionais”. É o caso de Diegues. A oposição acirrada ao Estado, poucos anos antes visto como um poderoso inimigo interno a ser combatido, vai agora cedendo espaço a uma visão menos crítica e mais tolerante. Embora mantenha uma posição de resistência ao governo militar reconhecendo seus limites e contradições, ele procura simultaneamente reaproximar-se das suas propostas de recuperação um suposto “espírito nacional” que permaneceria acima e além dos interesses governamentais. Ele encontrará no discurso oficial um argumento que vai de encontro aos seus anseios naquele momento: o de um Estado portador de uma neutralidade tal capaz de o manter afastado dos interesses de classe, mesmo nos momentos de maiores atribulações.²⁵⁸ Em declarações da época, o cineasta destaca esta necessidade do Estado manter-se neutro diante das crises governamentais atuando, de alguma forma, à parte dos conflitos políticos e ideológicos da época:

²⁵⁸ “O Estado, assumindo o argumento da unidade na diversidade, torna-se brasileiro e nacional, ele ocupa uma posição de neutralidade e sua função é simplesmente salvaguardar uma identidade que se encontra difundida pela história.” ORTIZ, R. *Cultura brasileira & identidade cultural*, op. cit, p.100.

“É preciso fazer alguma distinção entre governo e Estado. Como cidadão cineastas, nós temos o direito de usar o Estado como você usa o trem da Central ou o Banco do Brasil, o que seja, o que não significa um compromisso com o Governo.”²⁵⁹

Ironicamente, ao partilhar desta crença, Diegues continuaria, ele próprio, enredado aos fantasmas e aos mitos que constituíam o seu grande objeto de crítica há poucos anos atrás. Tal qual Raimundo e Mathias, músicos/ intelectuais de XICA DA SILVA, os quais oscilam entre a crítica e o apoio à autoridade portuguesa, também Carlos Diegues oscila entre uma arte engajada ou distanciada da participação política, hesitando entre a crítica e a conciliação.

Os complicados percursos que conduzem ao Estado.

Conforme analisa Bernardet, a crença na existência de um Estado acima dos interesses de classe era uma idéia muito cara aos críticos e cineastas nacionalistas que se formaram a partir dos anos 50. Assim, acreditava-se, a intervenção estatal na produção cinematográfica não favoreceria “aos produtores enquanto capitalistas potenciais”, mas sim a constituição de um cinema atrelado aos interesses da Nação.²⁶⁰

Focalizando, por outro lado, as transformações estatais, fica claro o interesse do governo militar em manter essa crença num Estado neutro, sendo, assim, capaz de incorporar em suas instituições os setores intelectuais e artísticos de oposição. Promovendo a convergência destes argumentos, este Estado garantiria, como de fato garantiu, o apoio destes setores e uma maior legitimação dos projetos de política cultural dinamizados sobretudo a partir de 1975 na gestão do ministro Ney Braga.²⁶¹

²⁵⁹ Ibidem, p. 45

²⁶⁰ Ibidem, p. 44.

²⁶¹ Existe, conforme afirma Ana Cristina Cesar, “uma convergência entre a postura moderna ou madura dos produtores de cultura e a tendência gradual do Estado de proteger a cultura”. CESAR, A.C. *Literatura não é documento*, MEC/FUNARTE, Rio de Janeiro, 1980, apud RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais*, op. cit., p. 57. Sobre as relações entre Estado e cultura neste período Cf. ainda: MICELI, S. “O processo de ‘construção institucional’ na área cultural federal (anos 70)” in MICELI, S. (org.) *Estado e Cultural no Brasil*, São Paulo, Difel, 1984, pp. 53-83, e COHN, G. “A concepção oficial da política cultural nos anos 70” in MICELI, S. op. cit., pp. 85-96.

Essas aproximações com a empresa estatal, entretanto, não se dariam sob bases absolutamente pacíficas. Embora os cineastas pouco a pouco se reconciliem com o pensamento político-cultural oficial, existe ainda uma acirrada disputa de poder no interior do campo cinematográfico, no qual a Embrafilme, empresa estatal, luta por conseguir o prestígio simbólico acumulado pela geração do Cinema Novo; estes cineastas, por sua vez, lutam para reestabelecer a sua posição dominante no campo. Assim, não é raro encontramos declarações dos cineastas neste momento defendendo a Embrafilme como uma conquista cinemanovista. Cacá Diegues, juntamente com Glauber Rocha, é um dos grandes defensores dessa tese.²⁶² Ele recorrentemente lança mão desta argumentação como forma de rebater as crescentes acusações de adesão a uma produção “oficial” ao longo da segunda metade da década de 70.

“(…) existe uma grande diferença entre fazer as suas reivindicações de cidadãos ao Estado e aderir ao Governo (...) Isso porque não confundimos nossos direitos junto ao Estado com arranjos com o Governo. A Embrafilme é uma vitória, portanto, do Cinema Novo”.²⁶³

A crença nesta tese, contudo, não revela totalmente o complicado jogo de forças neste contexto. Mesmo durante os chamados “anos de ouro” da Embrafilme, marcados pela ativa participação dos cinemanovistas dentro da empresa, nunca mais estes recuperaram o poder de decisão no campo cinematográfico que eles gozavam antes da criação desta empresa. Isto porque o contexto em que se desenvolve toda essa discussão - e que envolve não só o campo cultural mas todos os campos de poder - é marcado principalmente por um eficiente processo de absorção do pensamento crítico na constituição de uma forte hegemonia política. A Embrafilme, assim, ao incorporar parte do

²⁶² Para maiores detalhes Cf. ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit; BENTES, I.(org). *Cartas ao Mundo*, op. cit.

²⁶³ BARBOSA, H. F. “Entrevista com Cacá Diegues”. *Cine-Olho*, Rio de Janeiro, 1 (2): 13-5, jun. 1977. Esta mesma idéia aparece em diversos outros artigos e depoimentos da época. Este outro trecho da entrevista publicada na revista *Cine-Olho* é também bastante significativo na elucidação desta posição assumida por Carlos Diegues: “Ora, a existência da Embrafilme eu defendo radicalmente, pois é inclusive um projeto do cinema novo. (...) a Embra é o resultado da luta dos cineastas brasileiros desde Alberto Cavalcanti em 1954 (...); fomos nós que conseguimos, não foi o governo que deu.”, p. 14.

discurso nacionalista cinemanovista, atrai para si o prestígio destes cineastas e o articula ao poder da empresa estatal, mas não deixa de dominar o campo cinematográfico. Assim, é muito mais o Cinema Novo uma vitória da Embrafilme, do que o inverso, como defendia enfaticamente Carlos Diegues.

Seria útil, neste ponto, retomarmos Raymond Williams com a sua teoria de hegemonia e contra-hegemonia para melhor compreendermos esse debate. O que vemos neste processo, é a consolidação de hegemonia, ou seja, de um processo vivido, de uma prática social que legitima todo um conjunto de significados e valores que institui um senso de realidade absoluta. Este processo, no entanto, nunca é total. A todo momento ele se depara com limites e pressões que exigem a sua constante defesa, renovação, recriação e modificação que o manterá agregador das práticas sociais.

Assim, toda hegemonia pressupõe uma contra-hegemonia e uma hegemonia alternativa, que seriam exatamente as forças capazes de estabelecerem os limites da primeira.

Desta forma, o poder hegemônico da Embrafilme também encontrou resistências e limites mesmo entre aqueles que reclamavam a sua ação. A Abraci, Associação Brasileira de Cineastas - mais tarde evoluindo para a Cooperativa Brasileira de Cinema - formada por diversos profissionais do cinema e liderada por Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirzman foi fundada em 1975 com uma proposta bem clara: representar os interesses dos produtores e diretores independentes. Posicionando-se como “independente”, o grupo demonstrava justamente o seu interesse em criar uma alternativa à forte influência estatal e reestabelecer uma certa autonomia diante do poder da Embrafilme. Nas palavras de seus próprios idealizadores, a associação era uma tentativa de responder ao fortalecimento da produção comercial e da ampliação do aparelho burocrático estatal. “A Abraci é criada então como uma entidade alternativa às grandes produtoras e aos órgãos burocráticos, representando o grupo de cineastas independentes.”²⁶⁴

O que é fundamental notarmos agora é que estes cineastas e produtores independentes, embora tivessem críticas à empresa cinematográfica estatal, não se posicionavam totalmente contra o apoio do Estado, mas rejeitavam sim a sua “forte

²⁶⁴ “DESCENTRALIZAÇÃO, proteção e liberdade” . *Movimento*, no. 72, 15 de novembro de 1976, p. 22.

tendência burocratizante” e a sua incapacidade em promover de fato uma expansão do cinema brasileiro. A associação apontava para os anacronismos e ambiguidades da Embrafilme que a tornavam parálitica. Além disso, denunciavam que os mecanismos estatais continuariam favorecendo sobretudo os filmes importados em despeito aos filmes nacionais que não conseguiriam jamais se impor sem a efetiva “mudança das regras do jogo”, ou seja, sem o fim do favorecimento do capital estrangeiro. Finalmente, os associados criticavam a ação sutil mas sempre presente da Censura, que limitava a criação artística.

Desta forma, a crítica levantada pela Abraci não era contra a criação e a existência da empresa estatal, mas justamente contra as suas falhas no estabelecimento completo de suas propostas.

A Embrafilme, no entanto, saberia levar em consideração as críticas e as propostas da ABRACI e não eliminaria totalmente os insatisfeitos e descontentes de seus quadros. Como o próprio Williams nos explica, um processo hegemônico deve ser capaz de saber incorporar as críticas e as alternativas apontadas pela contra-hegemonia para continuar, justamente, hegemônico.²⁶⁵ Assim, focalizando nossa análise no ano de 1974, bem como nos primeiros movimentos em direção à chamada “distensão política”, vemos que grande parte do apoio conseguido junto aos setores de oposição ao governo neste momento foram obtidos graças à “devolução” de postos de confiança nas instituições culturais a legítimos porta-vozes da classe intelectual e artística. É neste contexto, portanto, que o governo militar apresenta a indicação de Roberto Farias, produtor e cineasta, para a direção da Embrafilme, “com o apoio explícito da classe cinematográfica”, como afirma Antônio Carlos Amâncio da Silva em seu trabalho sobre a empresa estatal.²⁶⁶ Isto aumentava, sem dúvida, a legitimidade e a credibilidade destas instituições perante os artistas e os intelectuais.²⁶⁷

²⁶⁵ WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*, op. cit.

²⁶⁶ SILVA, A. C. A. *Produção Cinematográfica na Cf.tente Estatal*. op. cit, p. 42.

²⁶⁷ Ainda hoje, comentando os anos Embrafilme Carlos Diegues declara: “O governo Geisel, pelo menos na área da cultura, oferece (...) os instrumentos culturais do Estado aos produtores de cultura. (...) E a Embrafilme é a mais bem sucedida dessas, desses instrumentos de operação cultural, certo?” Cf. entrevista concedida à autora, Anexo 1.

Assim, as críticas e as pressões artísticas, políticas e culturais acabavam, neste processo, absorvidas pelo processo hegemônico.

“(…) Qualquer processo hegemônico deve ser especialmente alerta e sensível às alternativas e oposições que lhe questionam ou ameaçam o domínio. A realidade do processo cultural deve, portanto, incluir sempre os esforços e contribuições daqueles que estão, de uma forma ou de outra, fora, ou nas margens, dos termos da hegemonia específica.”²⁶⁸

“O perigo para vocês é a oficialidade”²⁶⁹

Segundo esta análise, incentivando e orientando a produção por meio da Embrafilme e de outras instituições menores, o Estado aperfeiçoaria o mecanismo burocrático de ajustamento da produção cinematográfica dentro das perspectivas da ideologia dominante.

Exatamente isto era o denunciava, já em 1975, o ensaísta, crítico e cineasta Jean-Claude Bernardet. Ele acusava a então atual política cinematográfica de manter velhos e conhecidos debates, centralizando, por exemplo, no produto estrangeiro, todo o mal a ser combatido, e como tal, mascarando as verdadeiras contradições internas e a legitimação de um poderoso projeto de classe adotado como um projeto de interesse nacional.²⁷⁰

Num contexto de crescente adesão a estes projetos e de convergência de propostas entre cineastas e Estado, a voz deste crítico aparece como um dos poucos gritos discordantes. A longa e elucidativa citação abaixo revela um dos pontos em que a

²⁶⁸ WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*, op. cit., p. 116.

²⁶⁹ Bernardet retoma essa observação feita por Blaise Cendrars aos modernistas, direcionando agora esta mesma crítica aos cineastas do antigo Cinema Novo. BERNARDET, J.C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, op. cit, p. 52.

²⁷⁰ De fato, o que a crítica de Bernardet ainda hoje nos deixa muito claro é o eficiente processo de “transição ordenada” desenvolvido pelo governo militar, que permitiria o alto controle das elites sobre o processo político brasileiro e a continuidade de seus projetos mesmo após a lenta retirada dos militares do poder. Enfim, o que ele demonstra é a consolidação de uma forte e eficiente hegemonia política.

discordância maior deste crítico em relação à intervenção do Estado na produção cinematográfica se revela:

“ Uma tendência bastante forte pretende reduzir o debate em torno do que seja cultura nacional, considerando como tal o conjunto dos produtos culturais fabricados no país por artistas e técnicos brasileiros. Assim, estas duas séries de argumentos coincidem parcialmente: cultura nacional é o que produzem as empresas. (...) O fortalecimento da posição do Estado na produção cinematográfica atende assim a um duplo interesse, do Estado forte orientador e regulador da vida cultural, e das empresas que procuram se fortalecer contra as firmas estrangeiras.”²⁷¹

De fato, o que Bernardet criticava era exatamente o que alguns dos maiores cineastas brasileiros aplaudiam . A Embrafilme contava com o apoio de diversos cineastas e produtores nacionalistas, dentre eles, Cacá Diegues. Para este, somente uma empresa estatal poderia permitir, no Brasil, a livre e eficiente produção cinematográfica, distante tanto dos interesses particulares de empresas privadas quanto dos interesses políticos governamentais.²⁷² Daí a sua discordância, pouco tempo mais tarde, com o grupo formador da Abraci e a sua rejeição à idéia de cooperativa e associação.

Sustentando esta idéia, Carlos Diegues exerceria um papel fundamental no jogo de pressões e articulações políticas que culminariam na indicação de Farias para o cargo de direção da Embrafilme, conforme declara Nelson Pereira dos Santos, em parte do depoimento reproduzido abaixo:

“O grande negociador de tudo isto foi o Carlos Diegues, que o pai dele era o Secretário de Cultura (sic), o homem do ministro para as atividades culturais (...)

²⁷¹ BERNARDET, JC. “Os riscos da proteção” . *Movimento*, 29 de setembro de 1975, p. 21.

²⁷² “Em 1974 você tinha mercado que começava a esquentar, mas era totalmente dominado pelas companhias estrangeiras. Então, só o Estado podia ter força econômica e política para enfrentar as companhias estrangeiras e tomar um pedaço desse mercado porque nenhum de nós tinha força. O Estado propôs a abertura democrática, nós acreditamos e instalamos esse projeto. Deu certo, certíssimo. A Embrafilme se transformou na principal distribuidora da América Latina”. Depoimento de Carlos Diegues

Anteriormente tinha havido também uma ponte entre o Ministro Jarbas Passarinho e a Embrafilme, através de Leandro Tocantins. Leandro assumiu e disse que queria conversar com o Cinema Novo (...) (Dissemos) tudo bem! Em contrapartida nós queremos uma política (...) de defesa do cinema brasileiro.”²⁷³

Glauber Rocha também destaca a influência política de Diegues dentro da Embrafilme. Em carta para Gustavo Dahl em maio de 1976 ele diria: “Os caciques (Barreto, Nelson e Cacá = pessoas com aporte político) armaram a jogada e entregaram ao Roberto para executar.” As negociações com o Estado se estendiam inclusive à concessão de liberdade política para os cineastas expatriados: “(...) sempre correm rumores de que alguém está vendo para você a sua situação, a fim de que você possa voltar (...)Cacá já utilizou o esquema Professor Diegues-Amália-Lucy?”²⁷⁴

Assim, a indicação de Farias era resultado de várias conversas já iniciadas entre os cineastas do Cinema Novo e o Estado. Os encontros dos cineastas cinemanovistas com o Estado explicitavam as exigências de um posicionamento estatal diante da defesa de um forte cinema brasileiro. O que os depoimento de Nelson Pereira e de Glauber Rocha tornam mais evidente, contudo, é justamente a falta de “neutralidade política” neste jogo de limites e pressões internas ao campo cinematográfico brasileiro.²⁷⁵ Negociando o apoio do Cinema Novo mediante a instituição de uma política específica de proteção do cinema, negociava-se também a instituição das temáticas, dos estilos e das ideologias privilegiadas pela produção de vertente estatal. A própria dinâmica interna do campo derrotava o

publicado em SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. op. cit, nota na página 319.

²⁷³ Idem, p. 44. O professor Manuel Diegues Jr., pai de Carlos Diegues, ocupava na época a chefia do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, criado em 1972, ainda sob a gestão de Jarbas Passarinho. Ele fora chamado já na gestão de Ney Braga para chefiar o departamento que, assim como vários outros órgãos de cúpula do MEC, passavam por profundas reformulações e concretizavam o fortalecimento da vertente “cultural” do Ministério. Cf. MICELI, S. (org) *Estado e Cultura no Brasil*, op. cit.

²⁷⁴ BENTES, I. (org.) *Cartas ao mundo*, op. cit, p. 592-593.

²⁷⁵ Glauber Rocha, em inúmeras cartas que envia para seus colegas cineastas explicita esta dinâmica fundada em limites e negociações, salientando ainda a necessidade de se estabelecer um forte projeto político cinematográfico. Em 1976 Glauber escreveria: “A situação política está confusa. Este cinema está precisando de um projeto político. O país também”. Mais adiante ele destaca justamente o grande desafio que representava a existência de uma produtora estatal competindo no mercado como se fosse pretensamente “apolítica”: “A Empresa não deixa que ela se transforme em subsidiária nem lhe concede maior autonomia dentro dos canais existentes. É como ter uma firma de compra e venda de ações numa repartição pública.” Ibidem, p. 593.

argumento da “neutralidade”. Submetido todo o campo ao domínio do poder estatal e não somente às decisões dos próprios cineastas, como estes gostariam de crer, as disputas cinematográficas não escapavam dos posicionamentos políticos.

Desagregados os demais projetos coletivos de cinema, encontrando pontos de contato entre os seus interesses pessoais e as propostas da Política Nacional de Cultura, visualizando na via estatal uma eficiente forma de inserção no mercado, Diegues se articula aos demais diretores e produtores centralizados em torno da Embrafilme - dentre eles, com maior força, Luis Carlos Barreto. Esse é o momento de encher as salas e as bilheteiras, mostrando o “a vontade popular refeltida nas bilheteiras dos cinemas”²⁷⁶, colando o projeto cultural cinemanovista à PNC ²⁷⁷.

Como bem observou Jean-Claude Bernardet alguns anos mais tarde:

“O significativo é o órgão técnico do Estado pretensamente neutro de repente nada ter de neutro: há um deslocamento nítido do que seria uma função técnica (luta pelo mercado, etc.) para uma função ideológica (a educação).”²⁷⁸

Este deslocamento acontece justamente porque num campo destituído de sua autonomia, as disputas internas dos agentes, grupos ou instituições acabam submetidas ao poder maior do Estado. E embora neste momento este ceda mais espaço de atuação aos próprios cineastas, ele não deixa de dominar seus espaços de ação. Desta forma, se é verdade as propostas de um cinema cultural e político nunca tenham, de fato, deixado as pautas dos ex-integrantes do Cinema Novo, é verdade também que não são estes mais que orientam essa discussão. O Estado não sai de cena e não deixa de implementar a sua Política Nacional de Cultura.

O que a crítica de Bernardet apontava, portanto, era que um projeto cinematográfico que se pretendia autônomo não deveria estar apoiado na confiança de uma proteção estatal, mas exatamente no reconhecimento das contradições que esta

²⁷⁶ DIEGUES, C. “Alguma coisa acontece no meu coração” . *Folha de São Paulo*, 3 set. 1978, Folhetim, p. 8-9.

²⁷⁷ Sobre este assunto Cf. RAMOS, J. M. O. *Cinema, estado e lutas culturais*, op. cit.

²⁷⁸ BERNARDET, J.C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, op. cit, p. 58.

implantava no meio cinematográfico, funcionando antes como um órgão estatal do que como um mecanismo específico de incentivo cinematográfico.

Enfim, o nosso objetivo aqui não é discutir as contradições da Embrafilme como órgão estatal ou como empresa cinematográfica, e sim destacar como essa discussão estava orientando as novas posições tomadas por Carlos Diegues no campo cinematográfico.

Para este, a Embrafilme representava o único caminho possível para o cinema brasileiro e a única forma de sobrevivência deste cinema. Até o início dos anos 80, quando a empresa começa gradativamente a perder a sua força econômica e o seu poder de influência dentro do campo audiovisual brasileiro, Diegues é um dos mais ferrenhos defensores do órgão estatal como um eficiente e sobretudo democrático mecanismo de incentivo cinematográfico nacional.

De fato, o que fica claro no campo cinematográfico brasileiro a partir da instituição da Embrafilme é a instituição do que Bernardet chama de um “espaço legal” de atuação. Este “espaço legal” constituiria, na verdade, numa “área delimitada pelas condições de mercado por um lado e, por outro, pelos mecanismos estatais.”²⁷⁹ Isto significaria não tanto um espaço concedido quanto “um espaço de atuação possibilitado pelas contradições existentes na classe dominante.”²⁸⁰ Essas limitações afetariam profundamente as novas produções cinematográficas, indicando a crescente falta de “ousadia” estética e ideológica que abarcaria o cinema brasileiro nos anos seguintes.

A preocupação com o que é “aceitável no mercado” motivará grande parte das escolhas estéticas dos cineastas na segunda metade da década de 70.²⁸¹ A afirmação de Gustavo Dahl de que “mercado é cultura” é uma das palavras de ordem deste novo contexto cinematográfico, muito embora isto não sufoque totalmente os gritos favoráveis à continuidade da experimentação estética.

Resumidamente, poderia se dividir o campo cinematográfico brasileiro deste período em dois blocos opostos e concorrentes, um defendendo a produção para o mercado e outro, ao contrário, dando continuidade à produção como experimentação.

²⁷⁹ BERNARDET, J.C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, op. cit, p. 46.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 52.

²⁸¹ XAVIER, I. “O cinema moderno brasileiro”, op cit.

Conforme Ismaíl Xavier descreve, no entanto, essa separação seria muito simplista. Os gritos e os ecos desta discussão se misturavam demais neste campo para podermos facilmente separá-los em blocos monolíticos. Essas posições, embora se manifestassem de forma cada vez mais clara na produção de cada um dos cineasta, muitas vezes se misturavam no discurso destes sobre o cinema.

É o caso do próprio Carlos Diegues. O interesse por um cinema comunicativo sempre foi marcante no cineasta e se destacará ainda com mais força neste esquema de “mercado é cultura” o qual passará também a defender, sobretudo após a realização de seu espetacular *XICA DA SILVA*. Mas não é raro, também, encontrarmos no discurso do cineasta, e mesmo em suas obras, a defesa de um cinema de constante invenção e experimentação nos depoimentos do cineasta.²⁸²

Apesar disso, a experimentação defendida por um Carlos Diegues, um Nelson Pereira dos Santos e outra defendida por um Bressane, um Tonacci ou um Sgarzela, sem dúvida, são bastante diferentes - e a diferença básica neste ponto é justamente o mercado. Enquanto estes partiam exatamente do limite deste mercado para irem além, muito além do “aceitável” comercial, aqueles procuravam uma experimentação que não ultrapassasse este limite. Retomando a idéia de Jean-Claude Bernadet, eles não escapavam do “espaço legal” de atuação.

O humor como forma de aproximação do público e das origens de um cinema popular.

A busca por uma linguagem de aceitação do grande público é bastante sentida em *XICA DA SILVA* na recuperação que Diegues faz de um humor muito próximo daquele trabalhado há décadas pelo teatro de revista e pela chanchada.

A recuperação desta expressão artística não se dá mais na busca de uma estrutura narrativa alternativa, como acontecia em *OS HERDEIROS*, no qual o diálogo com a revista é

²⁸² “O cinema para nós só tem sentido enquanto invenção permanente, em todos os níveis de criação (...) Essa invenção permanente é o que diferencia o bom filme do mau filme.” DIEGUES, C. et al “Manifesto Luz & Ação”, op. cit., p. 7.

profundamente experimental e metalinguístico. Agora, submetendo as experimentação estéticos à conquista do mercado, é justamente o conteúdo humorístico, malicioso, carnavalesco que Diegues recupera da revista, juntamente com uma caracterização bastante tipológica²⁸³ de alguns personagens.

O cômico está na representação caricatural de alguns personagens, muitas vezes exageradamente adornados em suas perucas e vestimentas tanto quanto na estruturação de sequências baseadas em ações simples e ágeis²⁸⁴. Percebemos ainda que, tal qual a revista, dois dos principais temas cômicos trabalhados em XICA DA SILVA são o do erotismo e o da infidelidade²⁸⁵: amantes escondidos, desejos reprimidos, referências vagas ou explícitas sempre tratadas de forma rápida, mas extremamente ambíguas. A infidelidade remete ao prazer sexual, tema significativo, senão fundamental no longa de Diegues. O erotismo tivera sempre um lugar de destaque na revista, trabalhado “com uma certa brejeirice velada, carregada de ingênuos duplos sentidos e do *jeu de mots*.”²⁸⁶ O próprio grito de prazer urrado por cada homem que namora a escrava é bastante cômico, bem como o desespero do Sargento-Mor quando perde esta para o contratador.

Como toda dramaturgia que se vale do duplo sentido, o caráter erótico da comicidade de Xica completa-se com a interpretação que o espectador faz desta.²⁸⁷ O duplo sentido aparece também no refrão da canção tema do filme, escrita por Jorge Benjor, na época ainda denominado de Jorge Ben: “*Xica dá, Xica dá, Xica da Silva.*”

Esses efeitos cômicos são fundamentais para romper com o caráter sacralizado, imponente e ostensivo dos personagens, sobretudo àqueles que representam os diversos segmentos do poder oficial na colônia. Desta forma, o padre (João Felício dos Santos) é

²⁸³ “Tipos sempre povoaram a comédia. Os tipos opõem-se aos indivíduos. Enquanto estes têm um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas.” VENEZIANO, N. *O teatro de revista no Brasil*, op. cit.

²⁸⁴ Temos como exemplo deste humor baseado numa ação fácil e rápida uma determinada sequência do filme quando Hortênsia (Elke Maravilha), o Intendente (Altair Lima) e o Sargento-Mor (Rodolfo Arena) se preparam para ir ao encontro de João Fernandes, que acaba de chegar ao Arraial. Hortênsia, mostrando explícita empolgação com a chegada do fidalgo português, não consegue disfarçar quais são suas reais intenções com o contratador. Já seu marido, o Intendente, repetidas vezes na sequência demonstra seu desejo sexual por Xica da Silva. O Sargento-Mor, perguntando então o que levariam para o contratador olha para o casal e pergunta em tom malicioso: “*A Santa ou o Santo do Pau-Oco*”, cortando rapidamente para a sequência da chegada do oficial da Coroa.

²⁸⁵ VENEZIANO, N. op. cit., p.103.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 171.

alvo constante de piadas ²⁸⁸ bem como o Intendente e o Sargento-Mor. Satirizando os personagens, Diegues promove uma inversão da ordem e conseqüentemente uma carnavalização do enredo, como veremos em seguida.

Os limites da estética e da política

A idéia de “espaço legal” de atuação, interpretado sob os pressupostos de Pierre Bourdieu, nos revelaria a frágil autonomia (ou a perda desta) do campo cinematográfico brasileiro, pois embora os cineastas participassem ativamente do estabelecimento de regras condutoras do campo, estas, em última instâncias estariam submetidas aos limites das decisões externas à produção cinematográfica. ²⁸⁹

Limitados a este espaço demarcado tanto pelo mercado quanto pela política, mesmo os filmes que procuravam ser mais críticos, parecendo muitas vezes “inverter as propostas feitas pelo poder”, não conseguem ir além das fronteiras “da resposta, ou da contraproposta” ao projeto político. Isto, por fim, acaba somente reforçando os limites de ação deste cinema. A ambigüidade, assim, é inerente a muitos filmes produzidos a partir da segunda metade da década de 70. Eles de fato se opõem, “mas sobre o terreno proposto pelo poder”, afirma Jean-Claude Bernardet. ²⁹⁰

Esta ambigüidade é analisada por Ismail Xavier principalmente como um processo de constante pressão, resistência e negociação entre os cineastas e o Estado.

“Resgate, memória, emergência de outras vozes ou reafirmação dos mesmos mitos são dados de um inventário que envolve a política oficial da preservação e o

²⁸⁷ Ibidem, p. 173.

²⁸⁸ Como no momento em que elogia o cabrito preparado por Xica, que na realidade tempera a carne com muita pimenta, ovos podres e até mesmo a sua própria saliva como forma de afrontar o Conde (José Wilker) que chega de Portugal para inspecionar os negócios de João Fernandes. Rejeitados por todos na mesa, o padre é o único que se delicia com o prato, exclamando que é o melhor cabrito que já comeu.

²⁸⁹ BOURDIEU, P. *As regras da arte*, op. cit.

²⁹⁰ Sobre as ambigüidades, propostas, contrapropostas e oposições no campo cinematográfico brasileiro deste período Cf. as análises de Jean-Claude Bernardet a respeito de JOANNA FRANCESA, de Carlos Diegues, e OS INCONFIDENTES, de Joaquim Pedro de Andrade. BERNARDET, J.C. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*, op. cit; Cf. ainda a interpretação de José Mário Ortiz Ramos sobre os filmes SÃO BERNARDO, de Leon Hirzman e ZEZERO, de Ozualdo Candeias. RAMOS, J.M.O. *Cinema, estado e lutas culturais*, op. cit; e finalmente XAVIER, I. “Do golpe à abertura”, op. cit.,

movimento das oposições no sentido de documentar e veicular a informação interdita.”²⁹¹

XICA DA SILVA, filme de Carlos Diegues realizado em 1976 não escapará destas ambiguidades que atravessam o campo cinematográfico neste momento. Produzido no auge do incentivo militar aos filmes históricos, Diegues resgata um “grande vulto” tão polêmico e controverso quanto Xica da Silva, escrava que, segundo a tradição oral, alcançou reconhecimento e prestígio social no Arraial do Tijuco (nome da hoje conhecida cidade mineira de Diamantina) em meados do século XVIII. É notável o esforço de Diegues em recuperar uma história “apagada e destruída” pela elite local, contrapondo-se à uma visão oficial da história, mas é também bastante claro que a resistência e a oposição do cineasta não avançam além disso. Seu enredo e sua estética não ultrapassam o limite do “aceitável” político e mercadológico. Ele continuará, portanto, discutindo no interior de um espaço delimitado pelo poder.

A construção do conflito e o caminho da conciliação em XICA DA SILVA

Ao longo da narrativa fílmica, cada personagem em XICA DA SILVA se movimentará e se posicionará de maneiras diversas de acordo com o seu capital social. Fernandes joga sobretudo com o seu poder econômico, o Conde (José Wilker), o Intendente (Altair Lima) e em menor grau, o Sargento-Mor (Rodolfo Arena), com seus poderes políticos e finalmente Xica, com sua energia sexual. Neste aspecto, talvez, Diegues tenha razão quando afirma que XICA DA SILVA é um de seus filmes mais políticos:

“Eu acho que filme político é todo aquele que de algum modo faz uma reflexão sobre o poder (...) na verdade Xica da Silva é uma reflexão sobre o poder realmente (...) Então, nesse sentido eu acho que seja um filme político, embora não seja um filme sobre política.”²⁹²

²⁹¹XAVIER, I. “Do golpe à abertura”, op. cit, p. 30.

²⁹²DIEGUES, C. “Filmando a história”, *Movimento*, 2 de agosto de 1976, p. 13.

Tendo por parâmetro este encadeamento de fatos, é difícil não ver nesta obra de Carlos Diegues uma forte crítica à concepção do poder como algo unitário, monolítico, estável e cristalizada, como desejaria um governo autoritário.²⁹³ As diversas formas de luta pelo poder revelam os conflitos no interior da sociedade escravista retratada pelo diretor. Desta forma, o conflito é sem dúvida um elemento essencial em *XICA DA SILVA*. Em todo o desenrolar da trama é clara a tensão que o relacionamento entre esta e João Fernandes instaura no Arraial do Tijuco, bem como a relação nem sempre amistosa entre Xica e as demais escravas do contratador. Muito embora retrate a ascensão social de uma escrava, o filme reforça muito mais os obstáculos para a sua integração no mundo dos brancos do que o contrário. Integração, por fim, fracassada. Xica da Silva é abandonada por João Fernandes virando alvo de zombarias, sendo chamada de “Xica rabuda” e condenada pela elite local ao degredo. Acaba trancafiada no convento de negros, cuja construção ela própria financiou, e tendo por único amigo e companheiro o inconfidente, José. Assim como ele, Xica da Silva rompe com a ordem, desencadeia uma crise, e consequentemente, é fortemente sufocada logo depois.

Diegues constrói, assim, uma visão complexa, múltipla e contraditória do poder. Neste ponto, justamente, onde estaria a sua grande crítica e oposição à política militar é que Diegues acaba, paradoxalmente, aproximando-se dos ideais da PNC. O grande trunfo da Política Nacional de Cultura manifestava-se, sobretudo, no resgate de uma determinada vertente do pensamento antropológico brasileiro representada sobretudo pelo pensamento de Gilberto Freyre.²⁹⁴ Analisando detalhadamente as propostas da PNC, José Mário Ortiz Ramos aponta para a preocupação “antropológica” que perpassa todo o Plano, bem como a defesa de um processo cultural pacífico que permita a “preservação de um sentimento nacional”, sem o prejuízo da manifestação das diversas expressões regionais. A proposta

²⁹³ “ (...) esse Estado precisa alimentar-se da falsa idéia de estabilidade social e política, da perenidade do presente. Esse Estado pressupõe a cristalização do *statu quo*.”. IANNI, O. “O Estado e a Organização da Cultura”. *Encontros com a Civilização Brasileira*, no. 1, Rio de Janeiro, julho de 1978, pp. 216-241, p. 218.

²⁹⁴ Se é verdade que o PNC promove esta retomada do caráter político do pensamento antropológico de Gilberto Freyre, é verdade também que este pensamento, justamente por ter sido elaborado num ambiente político diverso do de 64, em muitos aspectos também se opunha a este novo contexto político social. Desta forma é interessante perceber como o PNC opera um resgate seletivo deste pensamento tradicional, recuperando somente determinados aspectos capazes de serem integrados ao novo contexto político brasileiro. Sobre este tema Cf. ORTIZ, R. *Cultura brasileira & identidade nacional*, op. cit.

aponta para a soma das diversidades, para a eliminação dos conflitos e finalmente, para a despolitização das manifestações culturais.²⁹⁵ Diegues, que há muito tempo vinha direcionando o seu pensamento em direção à uma “interpretação antropológica do homem brasileiro”, encontra neste resgate um forte ponto de confluência no aspecto de “carnavalização da história” e na “resolução imaginária” de conflitos que ele promove. É a passagem da “tensão e do conflito agudo, irreconciliável, para o jeitinho e a lãbia encantadora”, escreveria Ismail Xavier.²⁹⁶

Desta forma, o caráter crítico e opositor de XICA DA SILVA perde em grande parte a sua força. Ainda que não negue o conflito e as disputas de poder, Diegues aproxima-se da interpretação gilbertiana da sociedade na qual

“os conflitos existem, por centro, por serem inerentes ao social. Todavia, são todos do mesmo grau, temperados num caldo cultural que os torna parte de um jogo político que se dá igualmente no público e no privado; (...) esse procedimento permite apagar os antagonismos, na medida em que define os opositores não como inimigos, mas como *atores sociais*; e nessa qualidade como parceiros num jogo político e não como oponentes num campo de luta”.²⁹⁷

Transformando o conflito numa relação compensatória de forças, as diferentes formas e lutas pelo poder adquirem neste filme todos um mesmo peso. João Fernandes, José, o Conde, além da própria escrava, participam igualmente do jogo social. Forte e fraco se complementam. Com o seu “poder de dar prazer e trazer alegria, riso e força”, Xica promove uma inversão do poder instaurando, temporariamente, uma ordem carnavalesca no Arraial do Tijuco. Não foi por acaso, portanto, que o filme recebeu tamanhos elogios de Roberto DaMatta, antropólogo consagrado pela exaltação do caráter carnalizado da cultura brasileira. “(...) sem João Fernandes, Xica da Silva não existe”, o inverso sendo, é claro, igualmente verdadeiro”, conclui o antropólogo. Para ele, a personagem demonstraria as brechas existentes em qualquer sociedade autoritária e confrontaria o

²⁹⁵ RAMOS, J.M.O. *Cinema, estado e lutas culturais*, op. cit, pp. 117-132.

²⁹⁶ XAVIER, I. “Do golpe à abertura”, op. cit, p. 30.

²⁹⁷ BASTOS, E. R. *Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira*. Tese de doutorado, PUC-SP, São Paulo, 1986.

poder absoluto do Estado com o imenso poder sexual que emana de seu corpo. Ela representaria, na análise deste antropólogo, um poder alternativo na ordem social escravocrata, dividida entre senhores e escravos. Xica seria uma heroína dos fracos e dos marginais, incorporando um poder compensatório a todos aqueles que se confrontam com o “poder dos fortes”, escreve DaMatta.

Mas como em toda ordem carnavalesca, é por fim o próprio poder estabelecido que acaba encontrando a sua afirmação. A Xica da Silva de Carlos Diegues apenas inverte temporariamente o jogo de forças políticas. Assim, invertendo forças, Xica somente as reafirma com mais ênfase. Desta forma, a protagonista, grande força revolucionária de filme, não deixa, na verdade, de atuar num campo delimitado pelo poder, sem romper com os seus limites, restringindo a sua revolução a este círculo fechado. A limitação revolucionária de Xica é destacada até mesmo pelo próprio Diegues: “Na medida em que há transgressão, há um papel revolucionário, agora, no caso da Xica, não dá resultado porque é uma tentativa de libertação individual”, analisa o diretor ²⁹⁸. Neste aspecto ela é profundamente diferente de Teodoro. Enquanto este afronta diretamente o poder, desafiando a autoridade da coroa e criando um poder político paralelo, resistente e opositor, Xica da Silva não escapa dos limites impostos por João Fernandes. Ela em nenhum momento questiona a escravidão, somente, lógico, a sua própria. Ele mantém escravas, não se opõe ao castigo destas, não procura romper com os limites impostos pela sociedade branca que a oprime.²⁹⁹

A escrava liberta é derrotada pelas forças mais poderosas que a sua abundante energia sexual. A derrota de Xica mostra que, na realidade, seu poder alternativo não se iguala aos poderes dominantes. E nesta derrota, levantando uma questão crucial sobre as relações de poder na sociedade brasileira, Diegues parece caminhar em direção à uma antítese às suas proposições anteriores, impressão esta que se desfaz na sequência final do longa-metragem. Refugiada no convento de negros, Xica confessa a José as suas desilusões, os seus fracassos e a sua derrota. “*Nós não vamos sair daqui tão cedo*”, ela afirma ao inconfidente. Este, no entanto, rebate a angústia desta com um discurso simples, belo e principalmente revelador “*Nós ainda vamos sair daqui juntinhos*”, ele responde,

²⁹⁸ OROZ, S. *Os filme que não filmei*, op. cit., p.129.

“Xica da Silva não vai se acabar nunca, porque você é para sempre, Xiquinha, e não pode se acabar, porque sem você os diamantes não brilham e o fogo do mundo se apaga, porque você é a festa, o sol do povo e sem você a liberdade deles não serve para nada.”

É a vitória da tese do poder compensatório e da complementaridade entre fortes e fracos. É o anúncio de um projeto que deverá se realizar no futuro, tal qual descreve DaMatta: “É preciso assim, (...) acasalar o poder dos fracos com o poder secular do teórico revoltado”³⁰⁰. Projeto este que ocorrerá sem rupturas e sem crises assim que a porta do convento se abrir, libertando os dois exilados e estabelecendo uma nova perspectiva política. José não preconiza uma luta pela liberdade, mas aguarda o seu momento de chegada, quando existirá, enfim, um ponto de equilíbrio entre a ordem e a liberdade. A transformação, nesta perspectiva, tende a ser visto como uma “*demárche* natural”, como uma transição, por sinal, muito semelhante àquela nutrida pelo governo militar e realizada ao longo do processo chamado de “distensão” ou “abertura”. Não é uma revolução, portanto, que Diegues propõe, mas uma conciliação, uma conjugação de forças, e neste ponto, ele se aproxima de uma interpretação política já bastante tradicional da sociedade brasileira, aquela que mostra uma sociedade onde a “transição se opera sem rupturas”³⁰¹.

A proposta de conciliação que perpassa este filme não é somente ideológica, mas como não podia deixar de ser em se falando de cinema, ela é também estética e tecnológica:

“XICA DA SILVA traz em sua própria textura de imagem e som a marca das soluções de compromisso, onde se procura reconciliar a postura crítica e os parâmetros do espetáculo vigente e, assume-se o risco de ver entrar pelas portas do fundo os estereótipos e as discriminações expulsos pela frente. Na busca do diálogo com o público, há o envolvimento inevitável numa batalha que tem várias frentes de luta.”³⁰²

²⁹⁹ XAVIER, I. “Cinema e descolonização”. *Filme Cultura*, 14 (37/ 39), 1981, pp.23-27. p. 25

³⁰⁰ “XICA da Silva: genial? Racista? Digna do Oscar, Abacaxi?” *Opinião* (206): 18-21, 15 de outubro de 1976, p. 19.

³⁰¹ Cf. BASTOS, E. R. *Gilberto Freyre ...* op. cit., p.267.

³⁰² XAVIER, I. “Cinema e descolonização”, op. cit., p. 26

O Carnaval como espetáculo.

“Minha idéia não era fazer um documentário histórico, era fazer um filme, um espetáculo”.³⁰³

O Carnaval, na verdade, era um tema recorrente no trabalho de Carlos Diegues desde o curta ESCOLA DE SAMBA ALEGRIA DE VIVER, de 1962. Ele é o contexto no qual se desenvolvem os conflitos no curta que integra CINCO VEZES FAVELA. Ele está, ainda em seus primórdios, na cantoria dos escravos em GANGA ZUMBA. Em A GRANDE CIDADE é durante os dias do carnaval que ocorrem as aventuras e desventuras de Lúcia na capital do Rio de Janeiro. Ele aparece como citação em OS HERDEIROS, como ponto de partida em JOANNA FRANCESA e como ponto de chegada em QUANDO O CARNAVAL CHEGAR. Se em muitos momentos o diretor se apropria desta festa como forma de questionamento e crítica a uma suposta “identidade nacional” - como acontece nos três últimos filmes citados - esta crítica cede agora lugar para uma euforia nacionalista jamais sentida no discurso do cineasta. E assim, em XICA DA SILVA o carnaval deixa de ser uma referência para se tornar a própria estrutura do filme.

Carlos Diegues estava em busca de uma nova proposta de *mise-en-scène* que ele definia como “longe da contemplação decadente o cinema europeu, tanto quanto da preguiça milionária do cinema americano.”³⁰⁴ E este espetáculo brasileiro buscado por Cacá encontrava na estética carnavalesca a sua principal forma. Somente ela seria capaz de trazer para dentro da tela “a maravilhosa doidice brasileira, essa capacidade de estar sempre dando a volta por cima da realidade, de transformar essa realidade até que ela se misture com o sonho e ver surgir deste sonho uma nova realidade”.³⁰⁵

Profundamente estudado e planejado esteticamente, Diegues constrói em XICA DA SILVA um encadeamento de imagens que lembra muito um desfile carnavalesco,

³⁰³ OROZ, S. *Os filme que não filmei*, op. cit., p. 118.

³⁰⁴ DIEGUES, C. *Xica da Silva*, ficha técnica, sinopse e comentário. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1976, 3p.

³⁰⁵ Idem, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 31 de julho de 1976, p. 5.

cuidadosamente organizado em blocos e alegorias.³⁰⁶ O intenso trabalho de cores elaborado pelo diretor, um dos pontos mais fortes do filme, reforça esse desejo de trazer para dentro da tela de cinema uma *mise-en-scène* essencialmente nacional, baseando-se numa estética que resgataria um certo “espírito barroco” como um dos maiores símbolos desta “civilização brasileira”.

Retratar o carnaval representava para Diegues uma reaproximação com o povo, mas sem dúvida a transformação da festa num espetáculo cinematográfico implicava ressignificações simbólicas nem sempre destacadas pelo diretor. Como bem nos explicou Maria Isaura Pereira de Queiroz, a dimensão de festa nacional adquirida pelo Carnaval reforça um sentimento de coesão interna numa sociedade marcada pelos antagonismos de classe.³⁰⁷ É justamente por este aspecto que o discurso do diretor se torna, por fim, ideológico. A defesa de uma “essência cinematográfica nacional” embora em muito se assemelhe ao debate ocorrido décadas atrás, encontra agora, como já vimos, um solo econômico e social totalmente destituído de qualquer nacionalização, completamente entregue ao capital internacional. Assim, as declarações de Diegues afirmando “as potencialidades do povo brasileiro”, “as exuberâncias do Brasil” e “a força da civilização brasileira”³⁰⁸ soam pelo menos ingênuas, quando não profundamente articulados às doutrinas nacionalistas estatais.

Como nos mostra Edson Silva de Farias, abarcado pelo mercado de bens culturais, há muito tempo o carnaval vinha perdendo esse caráter de “festa do povo” para ir se tornando cada vez mais um “evento cosmopolita, ou seja, interado a um padrão internacional de entretenimento”.³⁰⁹ É interessante notarmos que esse é o mesmo caminho traçado pelos filmes de Diegues: a integração a um padrão cinematográfico internacional,

³⁰⁶ “O que o filme, como um todo, transmite para o espectador é exatamente este clima de festa, é a sensação de haver participado de um carnaval (...) O que vale é a encenação, é o espetáculo, é a movimentação na tela, as cores, o som, a composição e mesmo o ritmo interno das imagens, a expressão corporal dos intérpretes. O que importa mesmo é levar o espectador a apanhar as informações diretamente da imagem e (...) Xica, quase uma passista de escola de samba à frente de uma ala, revela com exatidão a estrutura do filme.” AVELLAR, J. C. *O Cinema Dilacerado*, op. cit, p.248.

³⁰⁷ QUEIROZ, M.I.P. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ FARIAS, E. S. *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*, dissertação de mestrado, IFCH/Unicamp, 1995, p.103.

ou então, apropriando-nos da expressão cunhada por Renato Ortiz, ele segue o movimento de transformação do popular-nacional para o internacional-popular.³¹⁰

Os embriões da discussão sobre as patrulhas ideológicas.

Nenhum outro filme de Carlos Diegues jamais havia despertando tantos ódios ou paixões quanto *XICA DA SILVA*. Considerado, por um lado, uma “metáfora democrática, feministafricano, pan-sexualista, libertário, nacionalista, radical e humanista” por Glauber Rocha e por outro “um equívoco total” na opinião da historiadora Beatriz Nascimento, este sexto longa metragem de Carlos Diegues foi propulsor de um dos mais intensos debates da recente história cultural brasileira: o das “patrulhas ideológicas”, em referência ao termo inventado pelo cineasta durante entrevista à jornalista Pola Vertuck do jornal o *Estado de São Paulo*.³¹¹

Segundo Carlos Hasenbalg, a imprecisão e a indeterminação eram as principais características do filme e também as suas principais falhas. O sociólogo criticaria Carlos Diegues por optar pela “versão mais ambígua” de nossa história, condensando em seu filme os principais preconceitos contra a mulher, especialmente a negra, contribuindo ainda para uma visão estereotipada da cultura afro-americana.³¹² Já a historiadora Beatriz Nascimento não encontraria nenhuma ambiguidade em *XICA DA SILVA*. O mundo às avessas de Diegues não estaria nada às avessas. A posição do diretor, segundo ela, era bastante clara. Ele não se aproximaria de nenhum tipo de subversão, muito pelo contrário, reforçaria os piores estereótipos já existentes em relação aos negros e à sua história. O ataque da historiadora ao cineasta seria tão contundente que ela chegaria a sugerir, em artigo publicado no jornal *Opinião*, “o fim de sua carreira cinematográfica”.³¹³ A despreocupação na reconstrução histórica das relações entre senhores e escravos

³¹⁰ ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*, op. cit.

³¹¹ DIEGUES, C. “Quero um cinema de muitas faces, um cinema popular” in DIEGUES, C. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*, op. cit, pp.30-37.

³¹² “XICA da Silva: genial? Racista? Digna do Oscar, Abacaxi?” op. cit, p. 18.

³¹³ *Ibidem*, p. 19.

encontrou também em Octávio Ianni uma grave condenação: transformar a história em folclore e a cultura em pornocultura, servindo à ideologia estatal.³¹⁴

“Casamento oficial do cinema novo com a pomochanchada”, foi assim que o cineasta Carlos Frederico definiu XICA DA SILVA. Não só porque “tudo gira em torno da cama” como ele escrevia, mas principalmente porque ele havia sido capaz de realizar a síntese dos dois cinemas tanto em seus aspectos estéticos quanto comerciais. Aliado a isto, o filme ainda exploraria a tendência de “filmes históricos” tão apreciados oficialmente nesta época, além de encantar o público “burguês/ classe média” com o requinte de uma produção hollywoodiana. Desta forma, o filme gozava de uma unanimidade jamais vista anteriormente no cinema brasileiro, alcançando a consagração tanto das bilheterias quanto da crítica especializada. Carlos Frederico, todavia, parecia desconfiar desta unanimidade: “Por que a euforia & omissão da ‘inteligentzia’ nativa diante da Xica-Cacá?” perguntava-se. Mais adiante ele esclarecia o seu argumento:

“Rigorosamente, XICA DA SILVA jamais justificaria polêmicas ou maiores discussões se tivesse sido colocado desde o início nas suas devidas proporções: uma superprodução bacana, que honra o cinema nacional etc e tal. No entanto, pretendeu-se erigir o filme em mito, em marco, em ‘abertura’ ou ‘caminho’ (de quê? para quem?). (...)”³¹⁵

Existiria, então, um caráter autoritário nesta unanimidade em torno de XICA DA SILVA? Era para esta direção que a análise de Carlos Frederico apontava. Ao se colocar como o único caminho a ser seguido, o filme deixava de ser uma experiência de “liberdade e alegria” como gostaria seu diretor e se transformava-se, de fato, numa vertente dominante do discurso sobre a cultura nacional.

Era também neste sentido que caminhava a interpretação de Jean-Claude Bernardet. Para ele era o que existia de mais problemático em todo o debate que rondava XICA DA SILVA era o desejo proclamado pelo seu diretor em se tornar uma espécie de porta voz dos anseios, dos sentimentos e da sabedoria do “povo” condensados num

³¹⁴ IANNI, O. “O Estado e a organização da cultura”, op. cit.

³¹⁵ “XICA da Silva: genial? Racista? Digna do Oscar, Abacaxi?”, p. 18.

suposto “ego nacional” . Considerando-se apto a captar esse ego, Diegues se tornaria uma espécie de “ideólogo da nação”.³¹⁶ Esta posição, continuava o crítico, não deixava de pertencer a uma certa vertente autoritária do pensamento social brasileiro, o “nacionalismo autoritário” que por fim acabaria por servir “os diversos projetos de “união social” que anda[va]m por aí.”³¹⁷

Talvez não tanto autoritarismo, como afirma Bernardet, mas mais “radicalismo”, compreendido aqui tal qual Antônio Cândido o definiu: um pensamento de classe média voltado para os problemas nacionais como um todo, desconsiderando os antagonismos de classe e propondo soluções voltadas antes à conciliação do que às transformações revolucionárias.³¹⁸

“Eu semeio vento, na minha cidade/ Vou para a rua e bebo a tempestade”

“Em um campo, os diferentes protagonistas têm frequentemente representações polêmicas dos outros agentes com os quais estão em concorrência (...) Muitas vezes essas representações são estratégias de luta que comprovam a relação de força e visam a transformá-la ou a conservá-la”.³¹⁹

O pensamento conciliador de Cacá, como vimos, gerou as mais diversas críticas. Acostumado a ser visto como um cineasta de oposição, de crítica e de resistência, Diegues não aceitou os comentários daqueles que o consideravam agora um diretor “da situação”. Vendo-se num cerco fechado de críticas, pressões e repressões, Diegues declararia em junho de 1977 na revista Cine-Olho:

³¹⁶ “(...) um grupo, que se julga de alguma forma representante da nação, dos anseios que ele considera como mais legítimos e autênticos dessa nação, procura os órgãos estatais para tentar exercer uma hegemonia ideológica”. BERNARDET, J.C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, op. cit, p. 60.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 60.

³¹⁸ SOUZA, A.C.M. “Radicalismos”. *Estudos avançados*, USP, São Paulo, 4 (8), caderno 4, p. 18, 1988 citado por RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*, Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 299.

³¹⁹ BOURDIEU, P. *Sobre a televisão*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997, p. 70.

“(…) os mesmos jornalistas que nos cobram certa radicalização são os mesmos que não podem escrever certos artigos em seus jornais (...) Aqui, não estou falando só da censura, porque é muito fácil falar da censura, a gente sabe que a censura corta, proíbe que é uma coisa castradora. Não estou falando só da censura, estou falando de uma repressão permanente, que está na própria estrutura do regime que a gente vive.”³²⁰

Essa declaração seria uma das primeiras das muitas que o cineasta daria nos meses subsequentes acusando um esquema geral de repressão social, proveniente tanto da censura institucionalizada de direta quanto de uma perseguição social difusa promovida pela esquerda. Diegues acusaria um certo grupo de artistas e intelectuais - não explicitamente nomeados e os quais ele chamou de maneira geral de “patrulheiros” ou “policiais da criação” - de estarem com medo da diferença, da pluralidade e da novidade, condições fundamentais para a existência de uma nova democracia, que traria para os horizontes brasileiros uma sociedade “mais justa, mais livre e também mais alegre.”³²¹

Antes, porém, de analisarmos as implicações maiores deste debate, o qual afetou praticamente todos os campos de produção cultural brasileiros, é interessante focalizarmos nossa discussão no meio cinematográfico por um momento. Por estes estarem, mais do que qualquer outro grupo artístico, diretamente ligados com as instituições do poder, ocupando postos de direção na Embrafilme, os cineastas eram especialmente vulneráveis às críticas daqueles que condenavam a reaproximação entre artistas e intelectuais, tradicionalmente ligados aos setores de oposição, e o Estado, ainda controlado pelas instituições militares. “Não é de se estranhar, portanto, que as questões da patrulhagem tenham explodido num território marcado por definições e compromissos mais abertos frente às instâncias oficiais do poder e de mercado”³²² - afirmam Hollanda e Pereira.

Além disso, neste ano de 1978, o campo cinematográfico brasileiro agitava-se por conta do final da gestão de Roberto Farias na diretoria da Embrafilme e pela divergência

³²⁰BARBOSA, H. F. “Entrevista com Cacá Diegues”, op. cit.

³²¹DIEGUES, C. “Quero um cinema de muitas faces ...”, op. cit.

de posições a respeito do papel de produtora e distribuidora assumida pela empresa estatal. Como nos explica Antônio Carlos Amâncio da Silva, a período marcado pela presença de Farias na direção da empresa estimulou o crescimento da produção e também da distribuição que, por fim, acabaram entrando em choque revelando assim “as contradições fomentadas por elas no interior do próprio mercado, expondo a fragilidade da política oficial para o cinema”.³²³

Entre os principais opositores da empresa estavam os profissionais agrupados em torno da Cooperativa Brasileira de Cinema, organismo originário da Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI). Ela seria um dos principais alvos das acusações de Diegues, que rejeitou enfaticamente a formação da Cooperativa considerando a sua iniciativa um grande erro histórico: “(...) não tinha nada a ver com a economia do cinema brasileiro naquele momento e era impossível unir pessoas tão díspares política, estética e cinematograficamente.”³²⁴

Ao contrário do que podemos pensar, entretanto, não era o caráter econômico ou de oposição à Embrafilme que Diegues atacava na cooperativa, características estas que ele considerava até mesmo fundamentais para o equilíbrio do campo cinematográfico brasileiro³²⁵. A sua crítica, na verdade, recaía sobre o aspecto político-ideológico dos ideais de produção coletiva :

“ Não entro porque o cinema é uma produção ideológica e cooperativa de produção ideológica é partido. Ora, penso que (...) num partido, fatalmente, a tendência majoritária acaba se impondo às outras, estabelecendo uma espécie de ditadura (nem sempre explícita) de uma determinada estratégia ou gosto (...)”³²⁶

³²² PEREIRA, C. A ., HOLLANDA, H.B. *Patrulhas Ideológicas, marca registrada - arte e engajamento em debate*, São Paulo, Brasiliense, 1980, p. 8.

³²³

³²⁴ Cf. depoimento do cineasta em SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*, op. cit, p. 351. Sobre as discussões entre Diegues e os membros da ABRACI Cf. ANDRADE, J.P. “Roupa suja se lava em casa” . *Folha de São Paulo*, 19 de setembro de 1978.

³²⁵ “(...) até torço pelo bom resultado da cooperativa uma vez que, do ponto de vista da economia cinematográfica, ela pode ser um salutar fator de equilíbrio entre a Embrafilme e as grandes empresas privadas que pintam na praça.” (...) “Trágico seria também se o cinema brasileiro, como um todo, caminhasse para depender exclusivamente da Embrafilme”. DIEGUES, C. *Cinema brasileiro ...*, op. cit.

³²⁶ DIEGUES, C. “Alguma coisa acontece no meu coração”, op. cit.

Mas não seria também a Embrafilme uma produtora de ideologias, privilegiando uma tendência majoritária no cinema brasileiro? Não na opinião de Carlos Diegues, para quem a empresa estatal estaria destituída de um projeto cinematográfico e representaria exclusivamente um programa econômico o qual guardaria uma vocação democrática, aberta a todas as idéias, todas as tendências, “estimulando a imaginação criadora” e promovendo um “pluralismo” de estilos cinematográficos.³²⁷ Afirmando isto Cacá reforçaria novamente a sua crença num Estado capaz de se estabelecer acima das lutas de classe, muito embora perpassado por elas.

Mas o fundamental neste embate entre Diegues e os membros da Cooperativa é justamente implosão definitiva da concepção de produção cinematográfica como uma prática coletiva. Diegues, que já há bastante tempo vinha proclamando o fim do “cinema de bando”, reforça agora a sua idéia de criação artística como “um ofício solidário, mas solitário, diferente da ação política que precisa ser organizada.”³²⁸

Consolidada uma forte indústria cultural, emerge juntamente com ela a figura do artista profissionalizado e individualizado bem como a de práticas artísticas racionalizadas. Enfraquecem-se os projetos artísticos coletivos.

*

*

*

A denúncia encabeçada por Cacá extrapolou os limites do campo cinematográfico e encontrou ressonâncias em diversos outros campos de produção artística e cultural brasileiros configurando-se por algum tempo como uma “moda na imprensa”, conforme afirmou Marcelo Ridenti³²⁹. A repercussão deste debate demonstrava, de fato, uma redefinição das forças políticas e econômicas envolvidas no debate cultural brasileiro, estabelecendo novas relações entre arte e engajamento.

A discussão sobre as patrulhas representava, principalmente, um fechamento do debate cultural iniciado dez anos antes, com os tropicalistas, e que trazia à tona justamente

³²⁷ DIEGUES, C. “Alguma coisa acontece no meu coração”, op. cit.

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*, op. cit. , p.220.

a tensão entre a idéia de nacional/popular e a de mercado/ consumo destacando a consolidação de um capitalismo tardio no Brasil e apontando para o esvaziamento da discussão política, ou melhor, para a sua reinvenção no novo contexto audiovisual brasileiro.

Após a entrevista propulsora de todo este debate, publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 31 de agosto de 1978 - e republicada em diversos outros jornais nos dias seguintes - diversos músicos, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, críticos, teatrólogos, professores universitários, jornalistas, enfim, vários representantes da produção cultural, artística e intelectual do país foram chamados a público tanto para reforçar quanto para refutar os argumentos de Cacá.

Os que o defendiam confirmavam a existência de pressões externas à produção artística e defendiam o reestabelecimento de um diálogo democrático entre os produtores culturais e o Estado. “Temos que ver as possibilidades da mudança no real”, afirmava Arnaldo Jabor. “A única resposta é a coragem do diálogo” defendia Ilka Marinho Zanotto, “agora que isto é possibilidade e não delação”.³³⁰

Para aqueles que condenaram as declarações de Diegues, no entanto, os motivos que levaram o diretor a expor sua denúncia não justificavam as críticas desmedidas à esquerda brasileira. Segundo eles, se os “policiais da criação” atuavam tanto à esquerda quanto à direita da produção cultural, as suas forças, todavia, eram desiguais. Como afirmava Jean Claude Bernadet em depoimento sobre o fato, “(...) censor por censor, os mais perigosos são os que têm as armas nas mãos”³³¹. “Nossos inimigos políticos comuns e, muito mais fortes, são bastante evidentes (...)”, afirmava Zelito Viana.³³²

Já nas palavras de Diegues, o grande inventor do mote, a questão principal de todo o debate era combater os pensamentos ortodoxos e “explodir por dentro todas as construções ideológicas”³³³ fossem elas de direita ou não.

Característica de um momento de abertura política, essa discussão, como afirmaram Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Pereira, eclode simultaneamente

³³⁰ ZANOTTO, I. M. “Agora que o diálogo é possível”. *O Estado de São Paulo*, 10 de setembro de 1978.

³³¹ Cf. *O Estado de São Paulo*, 10 de setembro de 1978.

³³² VIANA, Zelito. “Definir os verdadeiros inimigos, eis a questão”. *O Estado de São Paulo*, 10 de setembro de 1978.

³³³ PEREIRA, C. A., HOLLANDA, H.B. *Patrulhas ideológicas, marca registrada*, op. cit., p. 17.

ao processo de distensão “lenta, gradual e segura” dirigida pelo Estado, promovendo a lenta ruptura do consenso de oposição que havia unido artistas e intelectuais durante os primeiros anos do regime militar.³³⁴

Se é verdade que a discussão sobre as patrulhas ideológicas acabou, em muitos aspectos, favorecendo a direita e encobrendo grande parte das críticas dirigidas ao Estado, é verdade também que a polêmica levantada por Diegues tinha também os seus méritos, como bem nos mostrou Ortiz Ramos: “o pluralismo, o elogio das diferenças, o privilégio da democracia e uma retomada da discussão cultural”. Em relação às questões específicas do campo cinematográfico brasileiro, o diretor “ (...) escapulia do eterno abafamento das críticas internas ao cinema brasileiro, superava o pavor do ‘inimigo externo’ que emperrava o debate”.³³⁵ Diegues deslocava esta discussão para além da concepção do produto cultural estrangeiro como eterno e principal inimigo da produção nacional, focalizando o debate nos desafios internos ao contexto social brasileiro, marcado sobretudo pela ausência de uma prática política democrática.

Essas idéias, alguns meses mais tarde, se desdobrariam numa segunda denúncia - talvez muito mais significativa que a primeira - onde declarava a existência de uma “situação colonial interna”³³⁶, ou seja, um processo crescente de asfixia das manifestações culturais regionais a partir da expansão acelerado dos meios de comunicação, centralizados principalmente no sudeste do país. Este julgamento, que à primeira vista poderia parecer se referir diretamente ao PNC, ou a outros sistemas de dominação do Estado, de fato, elege como vilão principal as grandes indústrias de comunicação, como se estas estivessem dissociadas de um plano político maior. O Estado, mais uma vez na interpretação de Diegues, não perde seu caráter neutro e sua condenação recai unicamente sobre “a opressão dos senhores da guerra cultural”.

³³⁴ *Ibidem*, p. 8.

³³⁵ Conforme afirma José Mário Ortiz Ramos, o debate sobre as patrulhas ideológicas encerraram definitivamente as “eternas tentativas de uma ‘política de frente’ devedoras do nacionalismo dos anos 50-60, dentro do cinema brasileiro”. RAMOS, J.M.O. *Cinema, estado e lutas culturais*, op. cit., p. 150.

³³⁶ “O Brasil é um país macrocéfalo, onde uma enorme e saudável cabeça (o eixo Rio- São Paulo) controla explora e sufoca o resto do País, um minguado corpo adoentado”, dizia ele à jornalista Isa Cambará em maio de 1980. CAMBARÁ, Isa. “O padrão global de colonialismo”. Folha de São Paulo, 4 de maio 1980, Folhetim, p. 4.

Defendendo as manifestações culturais regionais, Diegues não pretendia levantar a bandeira de defesa da “autenticidade” da cultura popular, intocadas pela maléfica influência das modernas tecnologias - posição esta igualmente criticada pelo diretor.³³⁷ Ao contrário, suas propostas caminhavam muito mais em direção a uma integração entre formas modernas e tradicionais:

“O importante é que as influências se exerçam a partir dos espíritos criadores, que essas misturas se dêem por necessidade, sem sufoco, sem opressão dos senhores da guerra cultural. Não acho um escândalo que um nordestino goste de ‘rock’ ou um amazonense de ‘reggae’. O importante é que o ‘rock’ e o ‘reggae’ entrem em sua produção cultural por necessidade criativa e não porque eles não tenham outra alternativa”.³³⁸

A revelação desta dominação cultural interna, bem como as propostas para a sua resolução, seriam o substrato principal de seu oitavo longa metragem, *BYE BYE BRASIL*. Antes de partirmos para a análise deste filme, entretanto, outras questões precisam ser melhor analisadas.

Metamorfose ambulante

Focalizando a importância dos embates e combates travados durante a efervescência da polêmica a respeito das “patrulhas ideológicas” para a trajetória de Carlos Diegues, percebemos que eles foram fundamentais para o lançamento definitivo do rumo a um “cinema do presente”.³³⁹ O diretor passa, então, a defender o que ele chama de “direito à incoerência”, afirmando um certo descompromisso com suas obras anteriores.

Como já vimos anteriormente, essa resistência ao *envelhecimento* é uma importante estratégia de *distinção* e de *conservação* do capital simbólico conquistado nas

³³⁷“(…) É igualmente reacionário tentar impedir o acesso das massas de produtores culturais brasileiros às tecnologias modernas.” Ibidem.

³³⁸ Ibidem.

lutas anteriores. Assim, alcançada uma posição dominante no campo durante os anos 60 e o início dos 70, Diegues acrescenta a este prestígio cultural acumulado uma poderosa força política, lograda no interior da Embrafilme, juntamente com um poderoso capital econômico, obtido graças ao enorme sucesso de bilheteria de XICA DA SILVA. Agregando um grande poder dentro do campo cinematográfico brasileiro, Diegues conquista uma certa “autonomia” que lhe permite transitar com bastante liberdade por posições estéticas, políticas e culturais muitas vezes ambíguas e contraditórias. Afirmado esta “autonomia”, dizia-se fora do debate político - cultural e posicionava-se tanto além da esquerda quanto da direita: “Não estou com o cinemão, nem com o cineminha, nem com a terceira posição. Eu sou a milésima posição, a que vem depois de muitas, antes de outras”³⁴⁰. Ser incoerente, em outras palavras, era poder assumir diversos posicionamentos, sem nunca deixar de possuir um capital dominante no campo.

Assim, Diegues consegue resolver o grande desafio com o qual se defrontou no início da década, conjugar um cinema autoral com um esquema industrial de produção de grande alcance no mercado. Essa possibilidade lhe dava, neste momento, a oportunidade de escapar de uma associação direta com o “emblema Embrafilme” que tanto havia marcado seu último filme e lhe permite até mesmo atacar algumas das direções tomadas pela empresa estatal, como o incentivo a filmes históricos ou literários.

Além disso, na sua próxima produção, CHUVAS DE VERÃO, sétimo longa metragem do diretor, ele consegue abrandar as polêmicas e os julgamentos em torno de sua obra e a partir de um filme sentimental e singelo, sem grandes arroubos nacionalistas ou críticas contundentes. Como bem observou Orlando Fassoni, falando diretamente às emoções do espectador, muito mais do que à sua razão, Diegues foi capaz de criar um consenso a respeito de sua mais nova produção. “Não sei qual foi o filósofo que disse que ‘o sentimento persuade melhor do que a razão. Esta encontra juizes, a outra sabe fazer cúmplices’. Cacá, com CHUVAS DE VERÃO certamente não terá juizes. Terá, isto sim, cúmplices”.³⁴¹ Mais

³³⁹ “(...) Eu quero que meus filmes sejam, cada um deles, uma celebração do agora... com a mesma euforia e alegria de um primeiro filme e a mesma urgência de um último filme, como se fosse o primeiro e o último, entendeu? (...)”. Cf. entrevista concedida à autora em junho de 1999. Anexo I.

³⁴⁰ DIEGUES, C. “Alguma coisa acontece no meu coração”, op. cit. p. 8.

³⁴¹ FASSONI, O. “A chuva dos sentimentos e das verdades”. *Folha de São Paulo*, 1 set. 1978, p. 43.

uma vez o diretor optava pela conciliação ao invés do conflito, revelava a sua incrível capacidade conciliadora e reforçava sua posição dominante num campo tão conturbado quanto o cinematográfico brasileiro.

CHUVAS DE VERÃO: harmonia de contrários.

Quem esperava uma superprodução espetacular se espantou com a simplicidade de CHUVAS DE VERÃO, um filme de orçamento médio e com boas possibilidades comerciais. O longa esclareceria em muitos aspectos a amplitude e os limites da “autonomia” proclamada pelo diretor. Sempre enredado em sua constante busca pela essência antropológica do homem brasileiro, Diegues não se liberta totalmente das suas “amarras com o passado” tanto quanto defendia, mas consegue de fato se afastar bastante da euforia nacionalista de XICA DA SILVA.

Mesclando uma visão humanista universalista com uma constante busca pelo homem brasileiro, o cineasta mergulha no universo cotidiano de seus quatorze personagens, moradores do subúrbio de uma grande cidade e lá, nos fragmentos das experiências vividas por eles, Cacá encontra os substratos principais da “humanidade” e da “brasilidade” procuradas. Diegues volta-se para um universo já visitado em A GRANDE CIDADE (1966): o subúrbio carioca, local de encontro dos antagonismos sociais, onde combinam-se o campo e a cidade, o tradicional e o moderno, o novo e o velho, o passado e o presente. Mas se neste primeiro filme o confronto destes antagonismos conduzem Luzia e Jazão a um destino fatal e violento, em CHUVAS DE VERÃO Diegues aponta mais para uma integração harmônica entre modernidade e tradição. Aquela traz aos modos de vida tradicionais de Isaura (Míriam Pires) e Afonso (Jofre Soares) novos significados e novos valores muito mais capazes de os preparem para uma nova etapa de suas vidas. E neste ponto percebemos que, embora mais afastado das plataformas culturais do Estado, Diegues ainda compartilhava de alguns ideais comuns à PNC, caracterizada por esta interpretação da cultura brasileira como uma coexistência harmoniosa de contrários.

A partir dos cinco primeiros dias de aposentadoria do então funcionário público Afonso, Diegues constrói o enredo que conduzirá a um reencontro com suas próprias

O envolvimento emocional é o grande trunfo comercial deste filme sem grandes orçamentos ou efeitos visuais. “O que temos aqui (...) [são] situações feitas para levar a platéia a atravessar uma experiência emocional idêntica à do velho Afonso.”³⁴⁴ Tal qual um folhetim, a narrativa de *CHUVAS DE VERÃO* estabelece com o espectador, o tempo todo, um jogo entre o que se revela e o que se esconde. Diversas ações inconclusas, abertas se entrelaçam durante o desenrolar da trama e estas somente se concluirão e se revelarão no final da trama, quando os personagens pouco a pouco terão as histórias de suas vidas desvendadas.³⁴⁵

Ora, essa estratégia de apropriação de uma forma narrativa melodramática e folhetesca vinha sendo há bastante tempo utilizada pelas telenovelas brasileiras, as quais na década de 70 alcançam seu auge de público e de produção. Estaria Diegues ensaiando uma forma de aproximação com este meio e com as formas dramaturgias deste? Não podemos responder essa questão com certeza mas é verdade que o interesse do diretor por este poderoso meio de comunicação vem crescendo ao longo dos últimos anos da década de 70 e estará no centro da discussão de seu próximo filme.³⁴⁶

literatura “sem escritura”, o que permitia a identificação direta do leitor com a narração, como se esta não passasse pela leitura. “Por meio do folhetim o cinema recebe por herança o melodrama e o reinventa, ou seja: transforma-o novamente no grande espetáculo popular que mobiliza as grandes massas, estimulando a mais forte participação do espectador”. Cf. BARBERO, *Dos meios às mediações*, op. cit., p. 200. Retomando nossa comparação entre *A GRANDE CIDADE* e *CHUVAS DE VERÃO*, é interessante ainda notarmos que o primeiro filme já possuía também uma forte referência ao universo melodramático do folhetim, conforme expomos na nota 144.

³⁴⁴ AVELLAR, J.C. et al. “Chuvras de Verão”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1978, Serviço, p.2.

³⁴⁵ “Como nos contos, o desenrolar da narrativa acompanha basicamente e percurso das aventuras do herói, mas, como no romance, a ação se dispersa, complexifica e enreda na malha das relações que sustentam e atravessam a ação. Uma dupla narrativa opera no folhetim: uma, progressiva, que nos conta o avanço da obra justiceira do herói, e outra, regressiva, que vai reconstruindo a história dos personagens que apareceram ao longo de toda a narrativa.” BARBERO, *Dos meios às mediações*, op. cit., p. 184.

³⁴⁶ Sobre a telenovela o diretor afirma: “(...) a gente não pode deixar de tomar conhecimento que é a televisão e as formas dramaturgias da televisão que está se aproximando do público brasileiro, isso eu acho que foi tão violento que hoje eu considero que novela é uma coisa que está no inconsciente cultural da população brasileira tanto quanto o samba, carnaval, futebol, (...) a novela se incrustou na cultura brasileira de uma maneira que não adianta mais dizer se é bom ou ruim, ela já faz parte do inconsciente cultural brasileiro e de algum modo está modificando ele, de algum modo está exercendo alguma influência sobre ele, sobre o país. E eu achei isso muito interessante.” Cf. entrevista concedida à autora. Anexo I.

CONCLUSÃO

BYE BYE BRASIL: onde todos os caminhos se encontram.

É em meio a grande feira popular que se inicia BYE BYE BRASIL (1979). O som do auto falante de Lorde Cigano (José Wilker) anuncia o grande espetáculo da ‘Caravana Rolidei’ e vai se destacando entre o burburinho local dos cantadores de cordel, dos vendedores da praça e do sanfoneiro que toca defronte a igreja. Na fala irônica do líder da *troupe*, os provérbios e trocadilhos populares, a malandragem consagrada do herói sem nenhum caráter.³⁴⁷

Um grupo de saltimbancos está novamente no centro da narrativa de Diegues. Pelas estradas do país afora seguem Lorde Cigano - o imperador do mágicos e videntes; Salomé (Betty Faria) - a rainha da rumba; e Andorinha (Príncipe Nabor) - o rei dos músculos. A ‘Caravana Rolidei’ parece ser, em muitos aspectos, uma continuidade da caravana ‘Tudo bem’ de QUANDO O CARNAVAL CHEGAR (1972). No entanto, conforme o próprio diretor afirma, enquanto esta representava uma tentativa de resistência , aquela

³⁴⁷ Cf. RAMOS, J. M.O. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*, op. cit., p.153.

indica que é o momento de se investir nas possibilidades do porvir.³⁴⁸ Para retratar um sociedade em movimento, nada melhor do que uma caravana também em movimento.

A caravana não pára. Desloca-se de uma cidade a outra, de um estado a outro em busca de um público para o qual levar a magia e a ilusão circense. “*A gente é feito roda, só se equilibra em movimento*”, dizia Lorde Cigano.

De fato, o país se modernizara. O governo que havia assumido o poder em 1964 estava interessado no avanço da concentração e racionalização do capital.

“ (...) tínhamos sido capazes de construir uma economia moderna, incorporando os padrões de produção e de consumo próprios aos países desenvolvidos. Fabricávamos quase tudo O aço (...), o petróleo e seus derivados (...), hidroelétricas gigantescas (...) Desenhamos um sistema rodoviário que cortava o Brasil de ponta a ponta (...)” “Dispúnhamos, também, de todas as maravilhas eletrodomésticas (...) a TV preto-e-branco, depois a TV em cores, com controle remoto,”³⁴⁹

Essa modernização, no entanto, ocorreu sob bases políticas rigidamente conservadoras, não transformando a estrutura fundiária brasileira, mantendo dominante o capital internacional, ampliando as desigualdades entre as classes e as regiões do país, relegando uma enorme parcela da população a um estado de completa marginalidade, sem jamais patrocinar uma institucionalização das estruturas capazes de ampliar a cidadania política desta população.³⁵⁰

³⁴⁸ “Cacá: ele diz adeus a um velho brasil e saúda outro que acaba de nascer.” LIMA, Antônio. *Cacá*. Jornal da Tarde, São Paulo, 15 set. 1979, p.18.

³⁴⁹ MELLO, J. M. C. & NOVAIS, F. A. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna” in NOVAIS, F.A. (coord) & SCHWARCZ, L.M. *História da Vida Privada no Brasil*, volume 4, São Paulo, Companhia das Letras, 1998: pp.560-658.

³⁵⁰ Cf. FAORO, R. “A questão nacional: a modernização”. *Revista de Estudos Avançados da USP*, no. 14, 1992: pp. 7-22; FIORI, J. L. “O nó cego do desenvolvimentismo brasileiro”. *Novos Estudos Cebrap*, no. 40, novembro de 1994: pp. 125-144.

“(…) Os Estados mantêm a retórica do ‘serviço social’ das transmissões, tão retórica quanto a ‘função social’ da propriedade, mas cedem aos interesses privados a tarefa de dirigir a educação e a cultura - e a ideologia se torna, agora sim, informadora de um discurso de massa, que tem como função fazer os pobres sonharem o mesmo sonho que os ricos.”³⁵¹

Apaixonado por Salomé e pela magia da Caravana, o sanfoneiro Ciço (Fábio Júnior) integra-se à *troupe* levando com ele sua mulher Dasdô (Zaira Zambelli), abandonando o trabalho da roça na busca pela ascensão no mundo do espetáculo.

O espetáculo televisivo é um dos grandes responsáveis pela expansão de uma nova sociabilidade capitalista Brasil adentro. Ela se expandem no mundo privado das grandes cidades e se transforma num evento público nas pequenas, onde os habitantes se reúnem todos ao redor do aparelho no centro da praça durante o horário nobre e juntamente com o restante do país, absorvem o padrão cultural veiculado por DANCING DAYS.³⁵²

E é somente aí, na esfera da fantasia e do entretenimento, que se dá a Integração Nacional. Essa aparece, no discurso oficial, como um grande espetáculo do progresso e da construção; de submissão da natureza ao grandioso trabalho humano que traz uma economia dinâmica até os mais longínquos territórios da nação.

A modernização faz “nevar no sertão”, tal qual o faz Lorde Cigano. Uma neve artificial,

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

³⁵¹ BARBERO, J.M. *Dos meios às mediações*, op. cit., p. 231.

³⁵² Telenovela veiculada pela TV Globo no final dos anos 70.

ilusória, mas que aponta a chegada da modernidade.

Um novo plano de colonização se instala na Amazônia e nas regiões vizinhas, realizado a partir da construção de novas rodovias - Transamazônica, Belém-Brasília, Cuiabá-Santarém. Com isso, uma nova realidade social, política e econômica adentra as cidades do interior brasileiro baseada num capitalismo tardio e numa sociabilidade moderna. Novos hábitos alimentares, médicos, higiênicos; novas formas de se vestir, de se comportar, de se divertir difundem-se até os mais longínquos recantos do país, estabelecendo um novo estilo de vida e transformando necessidades sociais básicas de sobrevivência em desejo consumista.

“(...) eu me lembro que (...) eu estava filmando JOANNA FRANCESCA, isso foi perto de 1972, e estava filmando (...) num canavial alagoano, lá no interior do Alagoas, no meio do canavial, (...) daí eu olhei assim na entrada da cidade, na praça principal da cidade tinha uma luz azul que cobria a praça, parecia um disco voador estacionado assim, entendeu? (...) daí quando foi se aproximando (...) eu vi uma porção de cortadores de cana, era domingo isso, era um domingo, então cortadores de cana, pequenos funcionários do interior, camponeses, lavradores, vaqueiros, tudo parado de pé na praça, perplexo, diante de uma televisão que naquela época como a televisão se espalhou por satélite pelo Brasil todo, então os prefeitos dessas cidades do interior todos instalavam televisões no centro - hoje cada um, todo mundo tem televisão em casa - as televisões no centro das praças públicas, como depois eu mostrei em BYE BYE BRASIL anos depois e... eu via aquilo ali, aquelas pessoas ali, aqueles vaqueiros, plantadores de cana olhando o programa, era o Flávio Cavalcanti

(...) e eu disse *'Meu Deus do Céu, está acontecendo alguma coisa aqui violentíssimo'*.³⁵³

Diegues percorre todos os espaços sociais dessas cidades do interior, afetadas pelo avanço desenfreado do capital: as feiras, as procissões, o lazer, mas também os pontos de prostituição, de contrabando, de recrutamento para trabalho escravo, os subúrbios da capital federal. Revela um universo em transição, e também um cinema em transição, procurando seu espaço numa nova configuração social.

Este é também o percurso dos nossos artistas mambembes. Procurando seu público nos povoados ainda não afetados pela cobertura televisiva, Lorde Cigano descobre que esses “paraísos perdidos”, sem *“espinhas de peixe”*³⁵⁴ são cada vez mais raros. Um caminhoneiro, porém, num boteco perdido nos confins da Transamazônica lhe indica o caminho de uma terra de prosperidade: Altamira, onde *“o abacaxi é do tamanho de uma jaca e as árvores do tamanho de um arranha-céu. Tem minério, pedra preciosa, tudo assim, à flor da pele. Floresta Amazônica, nunca ouvir falar?”* É para lá que segue a

³⁵³ Cf. entrevista concedida à autora em junho de 1999. Anexo I.

³⁵⁴ Forma como o personagem se refere às antenas de televisão.

caravana. Seu destino: redescobrir o Brasil, regressar em busca das origens que formaram esse país, ainda que não as encontrem mais.

Após dias de viagem, porém, a única coisa que eles encontram no alto da Transamazônica é uma cidade pobre, miserável, para onde se dirigem os caminhoneiros, garimpeiros, lavradores, já destituídos de tudo o que podiam lhe restar. Em Altamira o paraíso se transfigura em inferno e danação. Lorde Cigano aposta a única coisa que ainda lhe pertence num jogo de cartas: o caminhão da Caravana. Derrotado, ele volta com Salomé para Belém. Andorinha abandona o grupo. Sem outros meios de sobrevivência, a dançarina trabalha como prostituta e o mágico, como cafetão e mais tarde, contrabandista de minério.

Ao invés de proporcionar segurança e bem estar, o desenvolvimento econômico lança a parcela mais carente da população no mercado de trabalho como mão de obra barata e descartável e, não raramente, escrava.

Ciço e Dasdô partem em direção a Brasília. Aí, algum tempo depois, eles abrem um forró, onde tanto a sanfona quanto as guitarras elétricas conduzem o *show*. Numa certa noite, poucos anos mais tarde, pára em sua porta uma nova 'Caravana Rolidey', enfeitada com luzes néon e caixas de

som que tocam ‘Aquarela Brasileira’
na voz estrangeira de Frank Sinatra.

A modernização transforma o país. Ela, ao contrário do que se pensava, não é redentora, nem igualitária, e atravessa de maneira brutal e cruel todo o país, reconstruindo-o sobre novas bases. Mas existe, no olhar de Diegues, uma síntese possível neste contexto de contradições. A nova Caravana é exatamente a fusão dos opostos que compõem o Brasil. Ela é um símbolo da crença do diretor na constante força de renovação da cultura brasileira. O que não significa que ele não tenha críticas a esse processo. Seu *happy-end* tem, assim, um sabor amargo, atravessado pelas relações de domínio e submissão cultural. A condição real de seus personagens na verdade não mudou. Lorde Cigano só reconquistou sua caravana ao juntar-se com os contrabandistas de minério, e Salomé continua sendo, na verdade, prostituta, embora também dançarina. Existe o desejo de retratar um renascimento, mas esse processo é doloroso.

“Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre a crítica e a integração”.³⁵⁵

A grande esperança de Diegues, entretanto, é que esse processo possa um dia, quem sabe, se tornar menos violento e mais harmônico. O fundamental é que existe, segundo ele, um projeto possível de reconstrução do país. Essa idéia é muito cara ao diretor até mesmo nos dias de hoje:

“O Brasil é (...) um dos piores lugares do mundo para se viver, uma miséria horrível, injustiça social insuportável, mas existe potencialidades nessa miséria e nesse horror que é o Brasil que me permite pensar que poderia ser diferente. (...) Onde existe mito, existe projeto. (...) o fato de existir esses mitos permite você acreditar que isso seja projetos inconscientes do povo desse país, então você já deu um passo à frente. Transformar esse projeto em realidade é um segundo passo.”

A Caravana como uma metáfora do cinema brasileiro e os apontamentos para a produção audiovisual dos anos 80.

A viagem de Diegues não é somente pelo interior do país, mas também pelo interior das próprias matrizes culturais que formam o cinema brasileiro. Neste percurso ele se defronta com as mais variadas formas de cultura popular de massa, desde o circo até a televisão. É uma longa viagem em busca do próprio cinema, do que era e do virá a ser nesse país chamado Brasil.

Num contexto de crescente transformação do universo audiovisual brasileiro, Diegues busca alternativas para um novo cinema que tal qual o país, deverá encontrar na síntese entre a modernidade e a tradição sua mais legítima força.³⁵⁶ Com este filme o diretor finalmente define um estilo cinematográfico que corresponde à um equilíbrio de contrários.

A 'Caravana' é assim, uma alegoria do próprio cinema brasileiro. Ela é uma expressão artística de fronteira, que incorpora o residual e o emergente na sociedade brasileira. Em outras palavras, ela é obrigada a se reelaborar incorporando elementos díspares de um mesmo presente, agregando às formas tradicionais de espetáculo popular um imaginário cinematográfico e televisivo e uma reorganização industrial e mercantil necessária para a sua sobrevivência.³⁵⁷

³⁵⁵ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Reimpressão, 1992, p. 75.

³⁵⁶ "Quando em 1963 falava-se de 'uma câmera na mão e uma idéia na cabeça' estava-se falando também de um novo modo de produção, além de uma estética. Como de novo são novos os tempos, é preciso atualizar e reorganizar a economia do cinema brasileiro, a partir de uma outra síntese cultural." DIEGUES, C. "Vinte anos durante" in DIEGUES, C. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*, op. cit, p. 57.

³⁵⁷ Magnani ao estudar o circo-teatro destaca justamente esse aspecto de preservação e transformação dessa forma cultural. "A vitalidade do circo reside justamente em sua capacidade de amoldar-se não só às condições de existência de seus produtores e consumidores, como também na de estabelecer continuamente vínculos com outros centros de produção de cultura e entretenimento. A presença dos meios de comunicação de massas no interior das manifestações de cultura e lazer populares, apontada como o principal fator de desagregação dessas formas, é um fenômeno que possui antecedentes históricos na vida do circo-teatro". Cf. MAGNANI, J.G.C. *Festa no Pedaco; cultura popular e lazer na cidade*, Editora Hucitec/ Unesp, segunda edição, 1998, p. 93. Este estudo é interessante se quisermos entender melhor no que consiste a "Caravana Rolidei", criação fictícia de uma espécie de diversão bastante comum nas pequenas cidades e no subúrbio das grandes: o circo-teatro.

“(…) já não resulta tão desconcertante descobrir que a constituição histórica do massivo, mais que à degradação da cultura pelos meios, acha-se ligada ao longo e lento processo de gestação do mercado, do Estado e das culturas nacionais, e aos dispositivos que nesse processo fizeram a memória popular entrar em cumplicidade com o imaginário de massa”.³⁵⁸

Não é o cinema, no entanto, que está encabeçando esse processo. O audiovisual brasileiro encontra, agora, na televisão a sua forma mais bem acabada, gerando uma forte competitividade entre esses meios.³⁵⁹ Diegues, ao contrário de se empenhar neste combate, segue o caminho oposto ao de muitos cineastas. Ele volta as suas atenções para o vídeo e para a sofisticação técnica com a qual se reveste as produções televisivas. Durante a próxima década ele passará a defender enfaticamente a associação entre os dois meios como uma das únicas formas possíveis de sobrevivência do cinema, o qual mesmo se defrontando com a televisão deverá ser capaz de incorporá-la no desenvolvimento de suas próprias produções. Ao longo dos próximos anos seu esforço todo caminhará na direção do alinhamento de prestígio cultural cinematográfico com o poder econômico da televisão. Diegues procurará seu lugar como cineasta dentro deste novo contexto audiovisual reformulando sempre suas relações com o mercado, com a linguagem cinematográfica e com a tecnologia. Numa sociedade em constante transformação, um cinema também em transformação.

“O cineasta, um produtor cultural com forte tradição, defende seu espaço dentro do campo audiovisual modernizado, tenta vincular o sucesso televisivo (...) ao seu grupo cinematográfico e a uma época efervescente”.³⁶⁰

³⁵⁸ BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações*, op. cit. p.126

³⁵⁹ RAMOS, J.M. *O Televisão, publicidade e cultura de massa*, op. cit.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 100.

Um breve resumo do que veio depois...

Nos anos seguintes, mesmo diante da grave crise que afetou o cinema brasileiro durante a década de 80, o diretor filmaria *QUILOMBO*, uma produção de 1983, realizada a partir de modernas técnicas de filmagem e de custo bastante elevado, associado a capitais internacionais. Em 1987 seria a vez de *UM TREM PARA AS ESTRELAS*, onde se aproxima de uma temática jovem e urbana e lança mão de famosos astros da música pop brasileira, tal qual Cazuzza, alcançando também uma boa aceitação do público. No final da década viria *DIAS MELHORES VIRÃO* (1989), uma comédia ligeira que narra a ascensão artística de uma dubladora de seriados americanos (Marília Pêra), a qual sonha com o sucesso em Hollywood e vê o seu desejo realizado ao conseguir um papel de empregada num seriado norte-americano. Este filme teve lançamento simultâneo nos cinemas e na televisão, procurando alcançar o maior público possível contornando a crise durante o governo Collor e funcionando ainda como uma forma de manifesto contra o encerramento das atividades da Embrafilme tal qual foram conduzidas pelo ex-presidente.

Já na década de 90, ainda em associação com a televisão, ele lança *VEJA ESTA CANÇÃO* (1994) composto por quatro episódios referentes a situações cotidianas do Rio de Janeiro. Os episódios são inspirados em canções de Jorge Benjor (*Pisada do Elefante*), Gilberto Gil (*Drão*), Caetano Veloso (*Você é linda*) e Chico Buarque de Hollanda (*Samba do grande amor*). No ano seguinte o diretor realiza *TIETA DO AGRESTE*, inspirado na obra homônima de Jorge Amado. O filme, com um orçamento de mais de 5 milhões de dólares, foi produzido conjuntamente com o capital privado e internacional, sendo produzido pela Colúmbia Pictures e procurando abarcar um público e um padrão internacionais adaptando seu cinema ao fenômeno agora chamado de “globalização”. Em 1998 Diegues realiza um grande desejo e filma finalmente *ORFEU* inspirado na peça homônima de Vinícius de Moraes. O filme contou com uma super produção, inclusive com a construção de uma favela cenográfica, e teve participação da Globo Filmes, uma ambiciosa investida da rede de televisão no campo cinematográfico. No momento, Caçá trabalha na produção de seu mais novo filme, inicialmente chamado *DEUS É BRASILEIRO* cujo roteiro foi escrito à quatro mãos com João Ubaldo Ribeiro.

BIBLIOGRAFIA

1. Livros e teses:

ANDRADE, A. L. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*, Belo Horizonte, UFMG, 1999.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1986.

BARBERO, Jesús-Martim. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da Une: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

BARCINSKI, André, FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*, São Paulo, Editora 34, 1998.

BASTOS, Mônica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: um estudo sobre a Atlântida Cinematográfica S.A.* Dissertação de mestrado defendida no IFCH - UNICAMP, Campinas, abril de 1997.

BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1986, volume 1.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade: uma revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil nos anos 50 e 60*, São Paulo, Brasiliense/ Edusp, 1994.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *COELHO, Teixeira. Terra em transe, Os Herdeiros: espaços e poderes. Textos de trabalho*. São Paulo. Com Arte Editora, Universidade de São Paulo, 1982.

_____, GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

_____, *A economia das trocas simbólicas*. MICELI, Sérgio.(org). 3ª. edição, São Paulo, Editora Perspectiva, , 1992.

_____, *La Distinction*. Paris, Les éditions de minuit, 1979.

_____, *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Editora Marco Zero, 1983.

_____, *Sobre a televisão* , Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo, Graal, 1996.

DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: idéias e imagens*, Porto Alegre, UFRGS, 1988.

DURST , Rogério. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo, Edusp/Fapesp, 1994.

FARIAS, Edson S. *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*, dissertação de mestrado, IFCH/ Unicamp, 1995.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 2ª. ed.rev ., São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.

GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa, Edições 70, 1987.

HIRZMAN, Leon. *É bom falar*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995, p. 26.

HOBBSAWN ,Eric, RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1980.

_____, *Macunaíma - da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1978.

_____, GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

IANNI, Octávio. *O colapso do populismo no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

_____, *A idéia de Brasil moderno*, 2ª. edição, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

_____, *O labirinto latino-americano*, Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1993.

JOHNSON, Randal. *Cinema Novo 5X: masters of contemporary Brazilian films*. Austin, University of Texas Press, 1984.

_____, *Literatura & Cinema: Macunaima do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo, T. A. Queiroz Editor, 1980.

_____, STAM, Robert (editors) *Brazilian Cinema*. Expanded edition, New York, Columbia University Press, 1995.

LÓWY, Michael, SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia - o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis, Vozes, 1995.

MELLO SOUZA, José Ignácio de. *Cinema Brasileiro em revista: bibliografia (1955-1975)*, São Paulo, 1987.

MEYER, Marlise. *Caminhos do imaginário no Brasil*, Edusp, São Paulo, 1994.

MICELI, Sérgio (org.) *Estado e cultura no Brasil*, São Paulo, Difel, 1984.

MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*, São Paulo, Art Editora, 1990.

NOVAIS, Fernando (cood.), SCHWARCZ, Lilian M. (org), *A história da vida privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, volume 4.

OROZ, Silvia. *Carlos Diegues: os filmes que eu não filmei*. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____, *A moderna tradição brasileira- cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

PEREIRA, Carlos Alberto, HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Patrulhas ideológicas, marca registrada - arte e engajamento em debate*, São Paulo, Brasiliense, 1980.

PERSPECTIVAS estéticas do cinema brasileiro (seminário), Brasília, UnB, 1986.

QUEIROZ, M.I.P. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*, São Paulo, Papyrus Editora, 1996.

RAMOS, Fernão (org.) *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Art Editora, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

_____ *Televisão, publicidade e cultura de massa*, Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Editora da Unesp/ FAPESP, 1993.

_____ *Em busca do povo brasileiro*, Rio de Janeiro, Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alambra/Embrafilme, 1981.

_____ *Cartas ao mundo*. BENTES, Ivana (org.) São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 1996.

_____ *Leon Hirszman: O navegador das estrelas*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra/ Embrafilme, 1980.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

SCHWARCZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, reimpressão de 1992.

SIMONARD, Pedro Henrique. *A geração do Cinema Novo*, dissertação de mestrado, ECA - USP, São Paulo, 1995.

SILVA, Antônio Carlos A. *Produção cinematográfica na vertente estatal (Embrafilme: gestão Roberto Farias)*, dissertação de mestrado, ECA-USP, São Paulo, 1990.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo, SENAC, 1999.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *A dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro: um estudo sobre o rural no cinema brasileiro*, tese de doutorado, IFCH/UNICAMP, setembro de 1997.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Mariza, MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.

VENEZIANO, Neide. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP, Pontes/ Editora da Unicamp, 1991.

_____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro.... Oba!*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1996.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*, São Paulo, Círculo do Livro, 1988.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1979.

_____. *Television: technology and cultural form*. New York, Schocken Books, 1975.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

_____. *Alegorias do desengano: a resposta do Cinema Novo à modernização conservadora*, Tese de Livre Docência, ECA-USP, São Paulo, 1989.

_____, BERNARDET, Jean-Claude, PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

2. Periódicos:

ANDERSON, Perry. "Modernidade e revolução". *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, vo. 14, p. 2-15, fev. 1986.

BARBOSA, Henrique F. "Entrevista com Cacá Diegues". *Cine-Olho*, Rio de Janeiro, 1 (2): 13-5, jun. 1977.

BERNARDET, Jean-Claude. "Os riscos da proteção". *Movimento*, 29 de setembro de 1975.

BOURDIEU, Pierre. "L'illusion biographique". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 62/63, juin 1986, pp.69-72.

CAPOVILLA, Maurice. "Cinema Novo". *Revista Brasiliense*, no. 41, 1962, pp.182-186.

"CENTRO Popular de Cultura". *Revista Brasiliense*, no. 42, julho/agosto de 1962, pp.141-142.

DIEGUES, Carlos. "Alguma coisa acontece no meu coração". *Folha de São Paulo*, 3 set. 1978, Folhetim, p. 8-9.

_____. "Brésil: 39 degrés ou le cinema novo sera toujours nouveau". *Positif*, Paris, no. 116, mai 1970, pp. 43-52.

_____. "Cinema". *Arquitetura* no. 11, maio de 1963, pp. 26-27.

_____. "Cinema". *Arquitetura*, no. 13, julho de 1963.

_____. "O cinema de Arraial do Cabo". *Arquitetura*, no. 2, outubro de 1961, pp. 28-29.

_____. "Um cinema novo e direto I". *Arquitetura*, no. 36, junho de 1965, pp. 29-30.

_____. "Conceição a 40º: Carnavalização, a lógica do espetáculo e a palavra chave do século 20", *Cinemais*, no.17, maio/junho de 1999, pp.7-47.

_____. "De quem é mesmo o dinheiro da Embra". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 de março de 1986, p.54.

_____. "Dívida a um cineasta" *Arquitetura*, no. 10, abril de 1963, pp. 37-38.

- _____ “Entrevista: Cacá Diegues.” *Playboy*, julho de 1999.
- _____ “Espetáculo & antiespetáculo” . *Arquitetura*, no.18, dezembro de 1963, pp.18-19
- _____ “Existência & prática do cinema brasileiro”. *Arquitetura*, no.12, junho de 1963, p. 29.
- _____ “Luta pelo cinema brasileiro”. *Arquitetura*, no. 15, setembro de 1963, p.27.
- _____ “Um novo cinema em questão”. *O Metropolitano*, 5 de setembro de 1962.
- _____ “Obra prima, primeira obra” . *Arquitetura* no. 16, outubro de 1963, p. 27.
- _____ “Perspectivas”. *Arquitetura*, no.13, julho de 1963, p. 30.
- _____ “Revisão Crítica em livro” *Arquitetura*, no. 17, novembro de 1963, pp. 18-19.
- _____ “Safrá 64”. *Arquitetura*, no.20, fevereiro de 1964, p. 18.
- DIEGUES et alli, “Manifesto Luz e Ação: de 1963 ... a 1973” . *Arte em Revista*, no. 1, 2ª edição, Kairós, jan-mar. 1979, pp. 5-10.
- DAHL, Gustavo. et al. “Vitória do Cinema Novo: Gênova 1965”. *Revista Civilização Brasileira*, no. 2, maio de 1965, pp.227-248
- FAORO, Raymundo. “A questão nacional: a modernização”. *Revista de Estudos Avançados da USP*, no. 14, 1992, pp. 7-22.
- FIORI, José Luis. “O nó cego do desenvolvimentismo brasileiro”. *Novos Estudos Cebrap*, no. 40, novembro de 1994, pp. 125-144.
- FASSONI, Orlando. “Diegues fala de sua Joana, a francesa devorada pelo Brasil”. *Folha de São Paulo*, 31 de julho de 1973.
- IANNI, O. “A Grande Cidade”. *Revista Civilização Brasileira* no. 13, 1967, pp.199-202.
- _____ “Sociologia e literatura”. *Primeira Versão* no. 72, setembro de 1987, Campinas, São Paulo, IFCH/ UNICAMP.

MARCORELLE, L. "Ganga Zumba: le mythe de la révolution noire". *Cinéma*, Paris, no. 125, avril 1968, pp. 107-109.

_____. "Rencontre avec le Cinema Novo". *Cahiers du Cinéma*, no. 176, mars 1966, Paris, pp.47-55.

MIRANDA, Dilmar. "Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo". *Tempo Social*, Revista de Sociologia da Usp, São Paulo, no.2, volume 9, outubro de 1997, pp. 125-154.

XAVIER, Ismail . " Cinema Novo / Cinema Marginal: o cinema moderno brasileiro". *Cinemas*, no. 4, março/ abril de 1997: pp. 39-64.

"XICA da Silva: genial? Racista? Digna do Oscar, Abacaxi?" *Opinião* (206): 18-21, 15 de outubro de 1976.

TESSIER, M. "Cinema+ Musique+ Politique= Révolution". *Cinéma*, Paris, no. 152, 1971, p. 117.

ANEXO I

ENTREVISTA COM CACÁ DIEGUES.

JUNHO DE 1999.

FITA 1

Entrevistadora: *Eu preparei as perguntas baseadas na bibliografia que eu estou lendo, em todos os estudos que eu vi sobre cinema brasileiro. Então, para começar: em todas as suas entrevistas, reportagens que eu li, dos anos 70 até hoje, você sempre comenta que você não quer que tome seus filmes como uma obra, como uma coisa completa, acabada, fechada, totalmente coerente entre eles, né? Você sempre defendeu essa liberdade... mas .. existe alguns temas que são comuns, não existe? Apesar dessa coisa de você cada vez fazer um filme que não tenha uma continuidade com o outro, mas parece que têm algumas preocupações ... por exemplo, a cidade do Rio de Janeiro, que é uma paixão...*

Carlos Diegues: Quando eu falo assim de obra, o que eu falo é que eu não quero ser prisioneiro de uma idéia de obra, é claro que obra sempre existe, né? Sou eu que fiz, os quatorze filmes que eu fiz, fui eu que fiz, logo, há sempre a marca de uma pessoa nesses quatorze filmes que acaba sendo uma obra, mas o que eu costumo dizer é que obra só existe depois que você morre ou quando você para de criar. Como nenhuma dessas duas coisas vai acontecer comigo, eu, então, prefiro não pensar em obra, porque você pensar em obra enquanto você está trabalhando, enquanto você está vivo, enquanto você está ativo, significa ser sempre prisioneiro do passado, ser sempre prisioneiro daquilo que você fez antes. E eu não quero ser prisioneiro do que eu fiz antes. Eu quero que meus filmes sejam, cada um deles, uma celebração do agora... com a mesma euforia e alegria de um primeiro filme e a mesma urgência de um último filme, como se fosse o primeiro e o

último, entendeu? Então, cada filme... vê ... é isso que eu estou dizendo, ser o primeiro e o último, quer dizer, então para ter esse sentimento eu preciso ignorar essa idéia de obra, né? Agora, evidentemente que houve... 35 anos de cinema e 14 filmes feitos, eu olho, assim, para esses filmes eu vejo que teve uma porção de coisas comuns a todos eles, né? E que isso... mas isso não é uma coisa projetada, não é uma coisa planejada... eu não sou... existem cineastas que fazem o mesmo filme a vida toda, existem outros que não, eu sou mais essa segunda categoria, entendeu? Eu... eu... eu prefiro... eu prefiro, sei lá, Kubrick à Scorsese, entendeu? Essa idéia de você realizar o mesmo filme a vida toda, não é muito meu... - muito embora eu não tenha nada contra isso - não é muito o meu estado de espírito criador. Eu faço filmes por curiosidade, então, os meus filmes são resultado de uma curiosidade qualquer sobre um tema qualquer, isso exige um certo descompromisso com o passado, agora...

E: Você costuma rever esses filmes que você fez?

CD: Muito pouco... muito pouco... ontem por um acaso eu reví um trecho do JOANNA FRANCESA que estava passando no Canal Brasil, daí eu estive aí , eu passei pelo Canal Brasil, eu vi, eu fiquei curioso, eu vi o final do filme, assim .. mas mais por curiosidade que me deu... de repente eu vi aquelas imagens, mas eu não costumo ver muito, não. Às vezes, às vezes... eu.. às vezes eu vejo deliberadamente porque... por causa de alguma coisa que eu quero, eu penso: “naquele filme eu fiz uma coisa assim, assim, como é que será que ficou?” Aí eu vou ver como é que ficou e revejo o filme muito mais... por

exemplo, quando eu fui fazer o ORFEU, antes de começar o ORFEU, eu tive vontade de ver os meus filmes “órficos”, né? Aqueles filmes que tinham uma certa...

E: *É, porque a vontade de fazer o ORFEU sempre foi forte.*

CD: É sempre foi... então eu vi, assim... mas eu não costumo ver muito, não. Inclusive me dá muito nervoso porque me dá vontade de mudar tudo e...no fim eu não vejo, são coisas que já estão feitas...né? E das quais eu me orgulho muito mas que ... eu não tenho muita vontade de ver, a não ser quando há alguma razão objetiva qualquer, como essa, por exemplo, que eu te falei, antes do ORFEU eu... eu tive vontade de ver os meus filmes com temas “órficos”.

E: UM TREM PARA AS ESTRELAS

CD: UM TREM PARA AS ESTRELAS, A GRANDE CIDADE, né? Que também tinha, tem muito... mas eu não costumo ver muito, não. E quando eu vejo eu fico meio nervoso, me dá um sentimento ... me dá ao mesmo tempo um sentimento de carinho, sobretudo daqueles que eu me sinto mais à vontade vendo, mas ao mesmo tempo me dá um ... um desejo de mexer, né? Você fica com vontade de mexer. Tem sempre alguma coisa que você pode mexer. Eu costumo dizer que eu preciso de produtor para mandar eu parar de filmar e para mandar eu parar de montar, porque senão eu estou filmando, eu passo, eu passaria minha vida toda montando e filmando o mesmo filme, porque o número de combinações que você tem para usar são muito grandes, né? Entendeu?

E: *De todos os filmes, tem algum que você gosta mais?*

CD: Não, é... evidentemente que você está sempre mais próximo daquele que você acabou de fazer porque é o está lhe ocupando mais a cabeça...

(A conversa é interrompida por alguns segundos)

E: *Deixa eu ver aqui, eu me perdi também... Ah, a gente estava falando do ORFEU ...*

CD: Ah é, de qual o filme que eu gostava mais.. Pois é, então é o último filme que ocupa mais a cabeça da gente, né? Quer dizer, está mais próximo. As questões ainda estão mais vivas com você...

E: *E que era um... um desejo... assim, enorme, né?*

CD: É, é.. era um projeto antigo, foi se modificando ao longo do tempo. Mas... é, quer dizer, o desejo de fazer esse eu filme eu tive desde que era adolescente e vi essa peça no teatro que meu pai me levou para ver a estréia do filme, não... da peça Orfeu da Conceição, do Vinícius. Mas na verdade, o filme que eu fiz não foi o filme que eu pensei em 56, entendeu? A idéia básica era essa, veio da peça do Vinícius, mas acabou.. houve um tempo onde essa idéia foi se modificando e, é engraçado porque quando eu comecei a fazer o ORFEU, quando eu comecei mesmo a realizar o projeto, que é fins de 97, quando

eu comecei a fazer o roteiro final e formar a equipe, o elenco, tudo... era como se... como se eu tivesse acabado de ter aquela idéia de fazer aquele filme, entendeu? Eu não me senti devendo nada do que eu pensei sobre o ORFEU em 56 quando eu vi a peça, ou em 59 quando eu vi o filme do Marcel Camus, ou em 80 quando eu quase fiz o filme com o Vinícius, eu realmente consegui... quer dizer, eu consegui, não, foi natural, eu nem fiz muito esforço para isso. O filme era como se fosse um filme que eu tivesse acabado de ... de imaginar fazer, como se eu tivesse acabado de planejar fazer, sabe? Por isso que eu gosto muito do filme, eu acho que o filme tem esse frescor mesmo, de uma coisa que não estava esperando tanto tempo para ser feita, né?

E: *Sei... ele é muito atual, mesmo.*

CD: É, ele não estava esperando tanto tempo para ser feito. Então, ele tem esse frescor todo. Agora, eu gosto de outros filmes mais... meus, antigos. Evidente que você se lembra sempre com mais prazer daqueles filmes que lhe deram mais prazer, os que fizeram mais sucesso, né? Até os que lhe deram um dinheirinho ... que é sempre bom, né, que você.. então, os filmes que os outros gostaram mais acabam lhe gratificando mais, lhe fazendo mais feliz, mas também eu tenho um certo carinho assim pelos filmes que foram menos bem recebidos, sabe, assim? Há vezes você pensa assim: “puxa, que sacanagem.. foi mau, foi injusto receber aquele filme..” Quer ver um filme do qual que tenho uma ótima lembrança e que ontem eu gostei muito de rever? É o JOANNA FRANCESA, que foi um filme que não foi muito bem recebido, não foi um filme.. pelo menos não foi um grande sucesso como *BYE Bye BRASIL*, *XICA DA SILVA*, ou agora o ORFEU ... então...

esses “rejeitadinhos”, eu tenho muito carinho por eles, eu digo “Puxa..” e eu gosto muito de JOANNA FRANCESA, eu acho que é um filme que tem muito a ver comigo, eu acho até que é um... uma espécie de *turn point* da minha carreira, assim, da minha vida cinematográfica, é um filme que começa alguma coisa nova, embora seja um filme sobre a morte, um filme triste para burro, né? Ele tem uma... ele marca uma certa...

E: *Uma nova fase?*

CD: É, ela marca uma certa adesão minha a um cinema mais temporal, entendeu? A uma série de coisas que não estavam muito definidas nos meus filmes. Eu considero, assim, que todos os filmes que fiz até JOANNA FRANCESA eram.. era... era a busca de um certo modo de fazer que no JOANNA FRANCESA começa a ficar claro, entendeu?

E: *Até então era... tipo um “ensaio” procurando um filme seu?*

CD: Não é que fosse um ensaio, né? Mas era, era... uma...

E: *Você estava procurando um jeito de filmar seu, né?*

CD: É, é, o meu jeito de filmar, exatamente. Eu comecei muito jovem também, né? Quer dizer, o primeiro filme que eu fiz eu tinha 22 anos, então, essas coisas ... você vai aprendendo enquanto você vai fazendo, né? Aprendendo até o que você quer do cinema.

E: Nos primeiros... você dialogava muito com outras pessoas, com outros filmes?

CD: Sim, sim e não, quer dizer... eu sempre fui um cinéfilo. Eu costumo dizer assim que se houvesse uma tragédia e Deus baixasse à Terra e dissesse : “Ah, não dá. Tu tem que escolher, tu tem que fazer ou ver filmes.” Eu acho que eu ia preferir ver filmes, entendeu? Porque eu adoro os filmes, quer dizer... então minha cabeça está cheia dos filmes que eu vi, mas essa.. essa “influência” entre aspas, quer dizer, passa por meus filmes de uma maneira que eu mesmo não sinto. Eu não tenho muito... eu não tenho muito essa vocação que alguns cineastas têm de metalinguagem, de citação dos outros, entendeu? Essa coisa Brian DePalma de você ficar reproduzindo cenas que foram feitas de outros filmes... eu não tenho isso, pelo menos, conscientemente, mas reconheço que inconscientemente aparece muito...

E: É, eu acho que, pelo menos, sempre que eu assisto os seus filmes, eu acho que eles são muito metalinguísticos. Principalmente os últimos. O ORFEU , eu achei incrível, assim... eu achei..., você conversa tanto com os seus próprios filmes, eu imagino, por exemplo quando ela, a Dona Conceição.. abre a janela e tem aquela chuva de verão, e tem todo aquele espírito, eu achei, do CHUVAS DE VERÃO, da procura do cotidiano e do .. e do carnaval, que também tem no QUANDO O CARNAVAL CHEGAR, e tem uma referência que você faz à chanchada também, né?

CD: É, porque os temas, é .. eu entendo o que você quer dizer e você tem toda a razão, quer dizer, tem os temas que são permanentes... é que são.., que dizer, é como eu lhe disse, eu faço filmes porque eu fico curioso a propósito daquele determinado tema, então, tem alguns temas que eu não... não considero encerrado na minha vida, o carnaval é alguns deles. O carnaval tem na GRANDE CIDADE, né? Tem nos HERDEIROS, tem numa porção de filmes, o carnaval, até no próprio JOANNA FRANCESA tem uma brincadeirinha com o carnaval... mas acho que dessa vez eu filmei o carnaval como eu queria fazer, tá certo? Quer dizer, no ORFEU, o carnaval no ORFEU eu acho que é o ... não vou dizer que eu nunca mais vou filmar carnaval na minha vida, não é isso, mas é uma ... vamos dizer assim, é o melhor carnaval que eu filmei, entende? Aí nesse momento me dá uma certa satisfação, talvez seja como se eu estivesse dizendo: “Pronto, isso aqui eu aprendi a fazer”, entendeu? E aí eu acho que tem alguns temas que se reproduzem. Eu acho que os meus filmes, eles são sempre uma... - isso aí eu não nunca planejei assim não, eu estou lhe dizendo assim porque a gente tem agora uma certa distância do passado, coisa e tal - mas eu acho que os meus filmes são uma espécie de dialética permanente entre a utopia e o cotidiano, sabe? Tem essa coisa do cotidiano que você verificou aí e que está certo, mas é como se os filmes estivesse sempre ... dialogando entre... a ... entre a platitude do cotidiano e a poesia utópica, entendeu? E como essas duas coisas poderiam se relacionar de algum modo, né? Eu tive minha adolescência muito dividida, que eu sou de Maceió - quer dizer, isso não explica mas ajuda a iluminar um pouco - eu nasci em Maceió e meu pai se mudou para o Rio de Janeiro muito cedo, quando eu tinha 6 anos de idade, então praticamente minha formação, praticamente não, a minha formação foi toda feita no Rio de Janeiro. Mas como minha mãe não conhecia ninguém no Rio, a gente não tinha

parentes nem conhecidos, meu pai veio sozinho com a família, nós somos quatro filhos, então era meu pai, minha mãe e os quatro filhos, e todas as férias de verão a gente voltava para Maceió, sobretudo porque a minha mãe tinha muito medo de cidade grande e coisa e tal, então, férias, era um perigo a gente ficar no Rio, então voltava tudo para Maceió. Então, até minha adolescência, até meus 14, 15 anos de idade o Rio era, era a cidade onde eu morava mas a liberdade, a alegria, coisa e tal era Maceió, era as férias onde a gente morava na beira da praia enfim, que tinha uma vida muito mais... naquela época, muito mais livre, muito mais assim... muito mais na rua, na praia o dia todo, então.. então o meu mundo sempre foi esse, o de Botafogo onde eu morei a minha vida toda até sair de casa, até, enfim, que eu fiquei mais velho com 19, 20 anos de idade e Maceió, quer dizer, que no fundo era a mesma coisa, mas só que um era o lugar do trabalho e o outro era o lugar das férias, né? O lugar do lazer, o lugar da fruição, né? Isso eu acho que me marcou muito nesse sentido e é uma época também que meu pai me fazia muito ler, meu pai ... me obrigava, e eu comecei a ler, sobretudo literatura brasileira, que era o que ele mais me obrigava a ler e que eu gostava também ... sei lá, com 9, 10 anos de idade eu já estava lendo os autores brasileiros, então, essa coisa da cultura brasileira, isso aí eu aprendi com a literatura brasileira, sobretudo a literatura modernista que eu li toda, né, de.. de, sei lá, de Euclides da Cunha a Gilberto Freyre, passando pelos modernistas de São Paulo, Jorge Amado, Graciliano Ramos, eu li tudo, então, eu tinha uma - eu estou falando isso por causa do negócio da infância do cinema - eu tinha uma influência dessa literatura brasileira, eu tenho, né? Ainda, arraigada em mim, tão grande quanto a dos filmes que eu vi. Que exatamente nesta época, exatamente.... quando eu estava te falando que eu ficava, entendeu, no Rio de Janeiro, minha mãe não gostava muito que a gente saísse de casa, o

máximo era ir ao colégio, ou nos dias de folga ir ao cinema ou jogar futebol que eu adorava, a gente morava aqui em Botafogo, em frente ao campo do Botafogo, eu ia muito lá, ia jogar futebol que é uma coisa que até hoje eu gosto muito, então eu via filmes e filmes e filmes, o mundo para mim era um filme, entendeu? O mundo para mim estava nos filmes, quer dizer... e... a minha vida...

E: A fantasia do filme sempre marcou seu cotidiano, não é?

CD: Sempre marcou meu cotidiano, e a minha... e eu sempre comparava .. aquelas mulheres maravilhosas dos filmes que eu via, que no geral eram filmes americanos, nessa época aqui a gente via muito pouco filme europeu no Brasil, nessa época ... aquelas mulheres... fatídicas, hipotéticas, maravilhosas, né? E compara essas mulheres com as poucas que eu conhecia no meu cotidiano e era um absurdo a diferença, entendeu? Quer dizer, na verdade eu só comecei a ter uma vivência pessoal maior, assim, no Rio de Janeiro com 15, 16 anos, que aí a gente se mudou para uma rua mais calma, aí, bom eu também fiquei mais velho, comecei a sair com meus amigos de colégio e aí que eu comecei a ir mais às festas, praia, Copacabana, na época.. Então minha formação toda era de um mundo utópico, assim, o mundo do cinema, da literatura, mas sempre muito fortemente arraigada por uma consciência de que eu estava no Brasil, de que aquilo não existia, né, aquela coisa... aquela coisa mesmo que eu tinha na minha literatura, na literatura que eu lia. Entendeu, essa mistura? Então gerou muito esse conflito entre o utópico e o cotidiano que eu acho que está em todos os meus filmes, né? O ORFEU é isso também de certo modo... quer dizer, a confluência entre o mundo real e o mundo

desejado. Aquilo que o mundo é e aquilo que eu gostaria que o mundo fosse... a partir dos mitos que me alimentam, que me fazem, que me provocam a minha curiosidade, eu acho que a base de tudo é isso, cada vez eu estou mais consciente disso, não é a vontade, não é a ideologia, é a curiosidade, aquela coisa que a gente faz para saber como é.

E: Desde os primeiro filmes também que eu sempre vejo... tem um desejo de investigação do homem, um desejo meio antropológico mesmo, de descobrir quem é esse homem brasileiro... tem essa coisa até hoje? De descobrir quem é esse Brasil, o que é esse Brasil..?

CD: É, eu não acho que exista um Brasil, né? Essa questão do Brasil, a minha geração, é uma geração que eu acho que foi a última safra de uma série de “redescobridores” do Brasil, né? Eu acho que o Brasil começa a se conhecer na virada do século, sobretudo com o Romantismo, não só na literatura como até na historiografia também e aquele desejo de uma identidade, de se conhecer, de saber quem é...

E: *De reinventar, né?*

CD: De reinventar. Então você tem os monstros dessa tendência que é Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, que na minha vida foi fundamental, li muito Sérgio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro, você vê, até Roberto DaMatta, e eu acho que a minha geração, do Cinema Novo, do tropicalismo, essas coisas que foram feitas por pessoas da minha geração, no cinema, na música ou na própria literatura é a última representação desse esforço secular - que isso durou praticamente um século - de tentar redescobrir o Brasil, né?

E: *Você acha que hoje...se perdeu essa ilusão?*

CD: Não, não é que se perdeu essa ilusão, eu vou chegar lá. Mas é de tentar redescobrir... você vê, tem uma coisa tão bonita que eu acho que...(ele se levanta e se dirige à sua estante de livros) ... eu não vou achar isso agora... tem um quadro... onde é que está isso? Tem um famoso quadro de um pintor espanhol que morou no Brasil durante muitos anos... que reproduz - e que era muito famoso no século XIX - que reproduz o

desejo... (ele encontra o livro) eu guardo isso como uma coisa muito significativa, que reproduz muito o desejo do povo brasileiro no século XIX, que chama-se “ A redenção de Cam”. Cam são os filhos de Adão.. de Adão e Eva que foram para a África, né? Então é uma família que vai se embranquecendo, a avó é preta, a mãe é mulata, o pai já é menos branco e finalmente nasce o filhinho branco e ela agradece a Deus por esse embranquecimento. Essa tela é de Modesto Brocos, é de 1845.³⁶¹ Esse Modesto Brocos não é brasileiro, não, ele é espanhol mas está, estava no Brasil... está vendo? Essa era a visão oficial do Brasil, eu acho que isso se modifica, quer dizer, esse desejo de ser alguma coisa que não é, de ser igual ao que a gente conhecia como civilização, coisa e tal, isso se modifica e ele se transforma numa redescoberta de uma certa alma original e específica brasileira nesta virada de século com essas pessoas que eu estou falando, né? O que eu acho que aconteceu depois da minha geração foi que essa tentativa de redescobrir o Brasil, ela estava alinhada com uma idéia de originalidade, de suntuosidade da civilização brasileira que seria de certo modo superior com algumas determinadas características que a gente descobriu ou inventou que o Brasil tinha. Eu acho que a ditadura militar, a crise econômica, uma porção de coisas que aconteceram na virada desse... nessas últimas 70 e 80, fizeram com que a gente perdesse essa ilusão, tá certo? Não é que as pessoas deixaram de se interessar pelo Brasil, eu acho que a ilusão do Brasil como um herdeiro da civilização ocidental, como o último, como o extremo ocidente e grande herdeiro da civilização ocidental contribuindo de uma maneira extremamente original para a história da humanidade, que é uma coisa que foi cultivada através desses

³⁶¹ O cineasta se refere à Modesto Brocos y Gomes. Este quadro foi primeiramente apresentado no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1895. Uma reprodução desta obra pode ser encontrada em

caras todos que eu estou falando, isso aí desapareceu, isso acabou, né? É claro que tem uma parte que vai para um cinismo muito grande, “então o Brasil não tem solução, o Brasil não tem jeito, coisa e tal”, mas tem outra que permanece tentando examinar esse mistério Brasil, só que de uma maneira menos grandiloquente, de uma maneira menos otimista. Eu me inscrevo nesse grupo, tá certo? Quer dizer, eu continuo curioso sobre... - só que eu acho que não existe um Brasil entendeu? Existem diversos aspectos, é impossível você ter uma definição sobre tudo num filme, ou num poema, numa canção e a definição dessa totalidade abrangente chamada Brasil. Eu não sei o que é isso. Isso é muito mais complicado do que a gente imagina, mas é possível você tentar identificar alguns aspectos mais próximos de você disso que a gente chama de Brasil e que continua tendo uma certa originalidade. Eu quero.. eu não quero promover isso, eu quero entender isso, entendeu?

E: É, o meu trabalho... eu acho que também é um pouco isso...

CD: É?

E: A sociologia depois de um período começou a fazer uma crítica, não assim, crítica “do Brasil”, mas uma crítica dessas idéias, tentar entender o que foi selecionado, como foi criado esse Brasil... e eu acho que uma das coisas que me fez ir para o cinema brasileiro foi justamente isso, quer dizer, que Brasil é esse? Porque sempre foi forte isso no cinema brasileiro... então, até eu ia falar um pouco isso, está indo na mesma direção

do que eu estou pensando.... do Cinema Novo como um momento de fundar um cinema definitivo, mais ou menos de romper com o que tinha até então e fundar um .. eu chamo meio de um “campo autônomo”, que é um conceito sociológico.. que é assim, o cinema por ele, para ele, e.. e isso parece muito forte no Cinema Novo, um cinema feito por cinéfilos, para cinéfilos.. e tem a intenção de criar o Brasil do cinema, mesmo. E depois, nos anos 70, depois do golpe, dessa certa ruptura mesmo, ... cada cineasta vai procurar não essa coisa do cinema, de criar um campo autônomo, mas ... mas isso mais ou menos já está criado, eu imagino, e daí cada um vai seguir uma trajetória mais pessoal, mas... não faz mais sentido ficar criando algo que já foi criado e que já foi, de certa forma, questionado.

CD: Eu... eu acho que, veja, é isso que você está falando mas ... é preciso entender também um lado do cinema. O Cinema Novo era um projeto de uma megalomania extraordinária porque o Cinema Novo queria mudar a história do cinema, a história do Brasil e se possível, da humanidade também, quer dizer, havia um exercício de vontade sobre o que estava acontecendo muito grande. O Cinema Novo... é interessante você ver, porque o Cinema Novo é um movimento cinematográfico que nasce antes dos filmes serem feitos, quer dizer, já havia esse desejo nos textos do Glauber, nos meus, nos do Gustavo Dahl, não é verdade?

E: *É que vocês começando escrevendo e depois vão filmar, né?*

CD: Começa escrevendo, exatamente, a gente começa escrevendo e já dizendo o quê que tinha que ser feito e que a gente só vai fazer depois, tá certo? Então havia... havia um projeto muito nítido, que é esse que você está falando, mas havia também uma coisa que não estava muito claro na época e hoje está claro para mim que era a da invenção de um país no cinema, você está entendendo? Não era... não era... a gente sempre trabalhava com a hipótese de fazer um cinema para o Brasil, hoje eu reverteria isso, eu acho que o que estava atrás disso era tentar inventar um país através do cinema.

E: *O cinema como condutor da revolução, né?*

CD: Exatamente, como formador do país. Uma coisa que eu acho que inconscientemente, de certo modo, inconscientemente. De um certo modo, quer dizer, eu não sei, talvez alguns deles já morreram, não vão poder dizer isso, mas talvez alguns deles tivessem consciência mesmo do que eu vou dizer agora, eu não tinha ... Mas eu acho que inconscientemente era uma tentativa de reproduzir um processo vitorioso nos Estados Unidos. Eu acho que o Brasil, tudo o que a gente faz no Brasil, é sempre uma tentativa, sobretudo nessa segunda metade do século XX, tudo o que é feito no Brasil, de melhor, é feito no sentido de ... dessa característica do Brasil ser o extremo ocidente, eu digo, nós é que fomos os herdeiros da civilização ocidental fazer melhor do que foi feito pelo império, está entendendo? Então, o quê que é *Hollywood*? *Hollywood* é uma fábrica de... quer dizer, dizendo de outro modo, *Hollywood*.. o grande tema do cinema americano, o eterno tema do cinema americano sempre foi a América, todos os filmes falam da América, alguns de uma maneira alegórica, através dos musicais, os *westerns*, os *trillers*, enfim...

outras vezes de maneira evidente, óbvia e no primeiro grau, são os grandes filmes sociais americanos, dos anos 20 a Scorsese , agora, ou se você quiser Tarantino, entendeu? O cinema americano sempre falou da América, agora, falando da América - isso que é interessante - mais do que falar da América..., falando da América o cinema americano construiu uma América ideal que acabou contagiando a própria América, você está entendendo? Então, na verdade, quem fez a América, foi *Hollywood*. Eu tenho certeza que daqui a 100, 150 anos, quando passarem as paixões políticas, quando forem esquecidos as paixões políticas de hoje, como eu estou dizendo, você vai entender, *Hollywood* vai estar para o século XX como, por exemplo, o teatro grego esteve para a antigüidade, os pintores italianos estiveram para a Renascença, os próprios escritores realistas franceses estiveram para o século XIX, você está entendendo? Esta palavra, *Hollywood*, vai explicar muito o século XX para a gente, e mais do que explicar o século XX, vai explicar a sociedade americana, que não foi só retratada por *Hollywood*, foi criada por *Hollywood*, entende isso que eu estou falando? Tá certo?

E: E é engraçado porque no Cinema Novo o que vocês reivindicavam como influência era o cinema europeu, em oposição...

CD: Mas era uma estratégia. Na verdade, isso aí era uma estratégia política porque cinematograficamente o cinema que a gente tinha visto a vida toda era o cinema americano, até por uma questão de geração porque, na época, quando nós éramos jovens eram raros os filmes europeus. Depois não, depois os filmes começam a chegar, os filmes que não eram vistos, coisa e tal, mas é claro que existe uma aliança com o cinema europeu

como estratégia contra o dominador, entendeu? Mas no coração da gente... é claro que você vê um filme do Glauber você está vendo ali atrás a influência de John Ford, Howard Hawks, não é verdade? Isso é uma coisa óbvia, isso não tem.. mas é claro que havia uma... uma... a estratégia européia nos interessava, aquela maneira pela qual o cinema neo-realista foi feito, a *Nouvelle Vague* foi feita, aquilo nos interessava como uma estratégia de produção extraordinária... mas o desejo, eu acho, eu acho, o grande projeto do Cinema Novo se parece mais com uma radicalização de *Hollywood*, em função do Brasil. Esquece a vulgarização da palavra *Hollywood*, grana, dinheiro, indústria, eu não estou falando sobre isso.

E: *É o projeto de nação, mesmo.*

CD: É o projeto de nação, mesmo. Era de uma megalomania extraordinária, mesmo. Acho que você tem razão num segundo momento. Quando isso se tornou impossível, eu acho que Glauber morreu disso, Glauber morreu desse esforço, dessa frustração, de nós todos foi o que se conformou menos com o fato de a realidade não nos ter permitido esse sonho verdadeiro, entendeu? Então aí, você tem razão, aí cada um transita na sua plataforma cinematográfica em função de alguma coisa, que continua sendo tentar entender, no meu caso pessoal, continua sendo tentar entender esse próximo mais próximo de mim que é o brasileiro, do jeito que você está apontando. Mas com a consciência que essa totalidade Brasil, essa categoria total, abrangente, não existe mais. Existem muitos “brasis”, o Brasil se fragmentou, ou aliás, sempre foi fragmentado, a gente é que não percebia, agora, dá para você tentar entender algumas coisas. Eu vi agora... não sei se você viu, pouca gente

viu, no GNT passou o seriado chamado ALÉM MAR, feito pelo Hermano Vianna e pelo...
você sabe quem é o Hermano Vianna?

E: *Sei.*

CD: ... é um antropólogo carioca, até me ajudou no roteiro do ORFEU e eles fizeram uns cinco seriados, uns cinco episódios de uma hora cada um, chamado ALÉM MAR, que é uma tentativa de ver o quê que há de comum nos países de língua portuguesa, no mundo todo, entendeu? Portugal, Brasil, mas também Angola, Moçambique, Cabo Verde, Goa, Macau, Timor Leste.. muito interessante, muito engraçado, entendeu? ... de você descobrir certas particularizações dessa cultura luso-tropical que no fundo existe mesmo. E que... eu não sei se ela existe para ser ... nenhuma cultura existe para ser conservada, toda cultura existe para ser transformada e eu acho que... quando eu estava vendo, quando eu me debruço sobre algum tema, por curiosidade por ele, vontade de entendê-lo eu tento transformá-lo em alguma coisa que interessa para o agora, eu não faço isso para o futuro, isso faço isso para o hoje, eu faço isso para o agora, como eu não faço para o passado também. Eu tenho orgulho do passado, mas não tenho nenhuma saudade, nenhuma nostalgia, não tenho nenhuma vontade de voltar, eu não gosto disso.

E: *Eu ia perguntar sobre cinema e política, mas acho que a gente já conversou bastante sobre isso.... Eu também trabalho um pouco com essa coisa de uma tradição no cinema brasileiro.. que o Cinema Novo parte de ruptura, mas foi buscar no Humberto Mauro, no Limite, o que deveria ser e depois... o que mais me acho a atenção é que daí nos anos 70,*

principalmente, ... alguns outros também... mas como eu estudo mais você, você vai buscar na chanchada aí uma nova tradição, não sei, a chanchada me parece uma coisa muito forte... Eu comecei estudando chanchada no cinema e cheguei a você por causa da chanchada, me parece que é a sua tradição, se você for traçar uma tradição cinematograficamente para você, estaria na chanchada, não estaria?

CD: Passaria pela chanchada, eu diria, eu não sei se estaria. Eu só acho que é o seguinte, sempre que a gente parte para alguma ruptura é em nome de alguma tradição, entendeu? Quer dizer, eu digo, a *Nouvelle Vague* foi uma ruptura extraordinária com o chamado cinema de qualidade francês, o cinema que existia antes, a *Nouvelle Vague* procurou em Jean Renoir e de certo modo em Rossellini, digamos assim, a sua tradição. É como se você estivesse querendo.. é como se toda ruptura estivesse dizendo: “Nós querendo retomar aquela tradição que ficou perdida”. No Brasil a gente não teve isso, porque o cinema brasileiro... como o cinema brasileiro nunca foi uma atividade permanente, ele não tinha uma tradição permanente, tanto que nós fomos inventar praticamente Humberto Mauro como tradição. O Nelson Pereira era muito recente, não podia ser tradição, porque o Nelson, enfim, tinha menos que dez anos.. era uns dez anos mais velho que eu, menos que dez anos mais velho que Glauber, então, não chegava a ser uma tradição, ele estava ali, vivo, filmando, né? Então a gente praticamente inventou Humberto Mauro. Eu , eu só fui ver os filmes do Humberto Mauro depois de fazer meu primeiro longa metragem. Eu só vi os filmes do Humberto Mauro depois de GANGA ZUMBA, eu nunca tinha visto Humberto Mauro. Humberto Mauro foi assim, uma espécie assim de recurso à tradição que nos parecia, mas, para mim, Humberto Mauro era um velhinho que trabalhava no Instituto

Nacional de Cinema que a gente via que fazia uns curta- metragens maravilhosos, mas o grande Humberto Mauro que eu vim a descobrir depois, esse eu só descobri depois que eu comecei a fazer, depois que eu fiz GANGA ZUMBA, e acho, não tenho certeza, não posso te garantir, que isso aconteceu com a maioria dos cineastas do Cinema Novo.

E: *É, eu acho que sim, pelo o que eu estava lendo...*

CD: Claro, tanto que eu acho, por exemplo, que foi uma perda muito grande do Cinema Novo a gente só vir a conhecer *Limite* agora, na década 70, porque LIMITE, você sabe que é um filme que tinha desaparecido, tinha ficado só o mito e ... eu acho que foi uma pena esse encontro do Mário Peixoto com o Cinema Novo não ter acontecido, teria sido extremamente salutar para o Cinema Novo ter conhecido Mário Peixoto, não nos anos 70, quando cada um de nós já tinha um rumo firmado, mas nos anos 50 ou 60, como quando a gente conheceu Humberto Mauro, tanto que Glauber, até no livro dele, aquele famoso livro “Revolução do Cinema”, ele trata o Mário Peixoto ironicamente, entendeu? Ele diz como se não existisse, como se fosse um mito porque o filme foi feito em 30, algumas pessoas viram e virou um mito, alimentado sobretudo pelo grupo do *Chaplin Club*, que era Vinícius de Moraes, Otávio de Faria, coisa e tal, que falavam muito do filme, mas ninguém viu o filme, porque não existia. A cópia só foi recuperada agora, no final dos anos 70, início dos anos 80. Eu até escrevi sobre o LIMITE de certa forma, não sobre isso que eu estou te dizendo agora, mas sobre essa experiência, de ter visto o LIMITE tarde demais. Ai, quer dizer, para mim, pessoalmente, a chanchada era uma coisa... eu já tinha defendido a chanchada quando eu escrevia, que a gente escrevia muito esparsamente, no

Jornal de Notícias, no Jornal do Brasil, eu tinha uma coluna na revista Arquitetura, do Rio de Janeiro, enfim, a gente estava sempre escrevendo. Eu me lembro perfeitamente que o primeiro artigo que eu escrevi assim, publicado num jornal de circulação grande, enfim, foi sobre o *HOMEM DO SPUTNICK*, do Carlos Manga, no *Diário de Notícias*, um jornal que não existe mais no Rio de Janeiro. E eu defendia o *HOMEM DO SPUTNICK*, entendeu? Que de certo modo, a chanchada, embora fosse paródia do cinema americana, quer dizer.. a chanchada tivesse aquilo que a gente ... o lado paródico que a gente não gostava, porque a paródia sempre é uma homenagem ao que está sendo valorizado, e a gente não queria homenagear ninguém, a gente queria criar alguma coisa totalmente nova, então, mas apesar disso, a chanchada, você vê, em *TERRA EM TRANSE* tem aquela famosa sequência do Modesto de Souza, que é totalmente chanchada, *MACUNAÍMA* é totalmente chanchada, quer dizer, os próprios filmes do Nelson...

E: *É, o RIO 40°...*

CD: *O RIO 40°*. e sobretudo o *RIO ZONA NORTE*, mais até que o *RIO 40°*, entendeu? Então isso.. eu acho que eu fui de todos os cineastas do Cinema Novo aquele que botou isso mais para fora mais cedo e mais volumosamente, o próprio *QUANDO O CARNAVAL CHEGAR* é dedicado, começa com uma dedicatória ao Oscarito, mas não é propriamente a chanchada como um estilo de cinema, mas é a chanchada como uma possibilidade de um cinema nacional de alguma natureza, certo? E isso misturado também com uma certa, evidentemente, com uma certa lembrança afetiva, que a gente tinha, eu pelo menos tinha da minha infância, vendo aqueles filmes todos, né? A chanchada se inscrevia na minha

memória afetiva de uma maneira muito grande porque ela era o cinema nacional, para mim foi ela que... entendeu? A Vera Cruz que era um outro fenômeno cinematográfico que eu conheci no meu tempo de vida era, era banal perto da chanchada, não tinha a menor importância, a única coisa da Vera Cruz que realmente perturbou a gente, ou a mim, de uma maneira muito significativa, foi O CANGUACEIRO. Então havia essa.. essa.. a chanchada ocupa um pouco esse espaço da falta de tradição do cinema brasileiro, que se resumia naquela época a Humberto Mauro, depois você também tem que imaginar o Brasil do final dos anos 50, início dos anos 60 é onde não existia nenhuma memória cinematográfica, hoje você tem a Cinemateca Brasileira, a Cinemateca do MAM, você tem os cursos da USP, da Unicamp, da UFF, na época não tinha nada disso, não havia memória cinematográfica, não tinha... você não tinha uma cinemateca, você não tinha um cineclube.. você, bom.. videocassete é uma coisa dos anos 80.. então.. a gente, eu funcionava muito na memória afetiva, mesmo, na lembrança afetiva que eu tinha da chanchada.. que era importantíssima na minha infância, era muito importante, tinha um significado, ocupava um espaço grande na minha vida, na minha lembrança afetiva, entendeu? Tem uma coisa... você tem esse livrinho aqui? (mostra o livro *Cinema Brasileiro: idéias e imagens*, uma seleção de seus próprios textos ³⁶²)

E: *Ah, eu tenho.*

CD: Aqui tem um artigo sobre o Mário Peixoto que é legal.

E: *É, eu tenho... eu acho que tenho quase tudo sobre você. Pelo menos, assim, tudo o que eu consegui encontrar em arquivos, em reportagens de jornal, uma parte pelo menos... você tem muita coisa publicado no jornal, né?*

CD: *É, eu escrevi muito.*

E: *Acho que é um dos cineastas que mais se relaciona com a imprensa.*

CD: *É, eu escrevi e falei muito.*

E: *Eu acho super importante, normalmente os cineastas ficam muito fechados entre eles.. até, uma das características que eu analiso em você é como você vai para os outros meios, você dialoga muito, aliás é nesse sentido que eu acho que seu cinema é muito metalinguístico, você dialoga com a televisão, com outros filmes, quer dizer, com a chanchada, e isso é importante, porque existia num certo momento um preconceito entre cinema e televisão, né? E eu acho que você foi um dos cineastas que fez a síntese entre esses dois meios. Eu gostaria de falar um pouco disso.*

CD: Ah, isso, eu tenho o maior orgulho disso. Eu acho que eu comecei o degelo do cinema para a televisão, quer dizer, sempre houve um preconceito muito grande dos dois lados, não é? Havia uma espécie de... havia um preconceito muito grande dos cineastas em relação à televisão e que eu me dei conta disso, eu sei exatamente quando eu me dei conta disso, eu me dei conta disso nos início dos anos 70, que é o auge da novela e é quando a

televisão brasileira realmente explode, por causa do satélite, então ela se torna nacional, ela é a primeira televisão... ela é a segunda ou terceira televisão no mundo a ser transmitida via satélite em cadeia nacional, ela é muito importante e eu percebi essa importância, eu percebi essa importância... ao longo do tempo, eu me lembro que uma das coisas que me impressionou muito foi, eu estava filmando JOANNA FRANCESA, isso foi perto de 1972, e estava filmando JOANNA FRANCESA num canavial alagoano, lá no interior do Alagoas, no meio do canavial, era fim de ano, verão, aquela coisa difícil, quente, uma coisa horrorosa, a gente estava voltando do canavial para a cidadezinha onde a gente estava hospedado, uma pequena cidade, e eu estava voltando lá na Serra da Barriga perto da cidade ... mais tarde onde.. foi onde se deu o episódio dos Palmares, e a gente estava voltando assim na *kombi* e aí quando a gente estava voltando, morto, a gente estava morto de cansado, daí eu olhei assim na entrada da cidade, na praça principal da cidade tinha uma luz azul que cobria a praça, parecia um disco voador estacionado assim, entendeu? Eu vi que coisa estranha aquilo daí quando foi se aproximando eu fui vendo, e aí eu vi uma porção de cortadores de cana, era domingo isso, era um domingo, então cortadores de cana, pequenos funcionários do interior , camponeses, lavradores, vaqueiros, tudo parado de pé na praça, perplexo, diante de uma televisão que naquela época como a televisão se espalhou por satélite pelo Brasil todo, então os prefeitos dessas cidades do interior todos instalavam televisões no centro - hoje cada um , todo mundo tem televisão em casa - as televisões no centro das praças públicas, como depois eu mostrei em BYE BYE BRASIL anos depois e... eu via aquilo ali, aquelas pessoas ali, aqueles vaqueiros, plantadores de cana olhando o programa, era o Flávio Cavalcanti que era um famoso apresentador que tinha na televisão brasileira na época fazendo um programa, não

me lembro mais qual, mas eu me lembro que estavam sorteando um automóvel último tipo, não sei o que, e eu disse “Meu Deus do Céu, está acontecendo alguma coisa aqui violentíssimo”, quer dizer, que a gente não pode deixar de tomar conhecimento que é a televisão e as formas dramáticas que a televisão está se aproximando do público brasileiro, isso eu acho que foi tão violento que hoje eu considero que novela é uma coisa que está no inconsciente cultural da população brasileira tanto quanto o samba, carnaval, futebol, faz parte... aliás nesse mesmo seriado do Hermano, o ALÉM MAR que eu te citei, todos os povos entrevistados, do Timor Leste a Lisboa, a primeira coisa que eles falam do Brasil são as novelas, como isso se tornou, como a novela se incruou na cultura brasileira de uma maneira que não adianta mais dizer se é bom ou ruim, ela já faz parte do inconsciente cultural brasileiro e de algum modo está modificando ele, de algum modo está exercendo alguma influência sobre ele, sobre o país. E eu achei isso muito interessante. Depois, quer dizer, aí eu me preocupei com isso e depois eu me preocupei mais ainda quando eu comecei a perceber que no mundo todo, televisão e cinema estava se tornando uma coisa só, ou seja, a televisão estava se tornando a maior produtora de cinema no mundo todo enquanto no Brasil essas coisas continuavam totalmente dissociadas, como continuam até hoje apesar de esforços isolados, como do ORFEU agora, o CANUDOS também foi um pouco produção da televisão, enfim, então é... a televisão tanto como elemento cultural importante no inconsciente da população quanto meio de difusão importante do cinema passou a ser uma coisa que me preocupou até hoje, até hoje eu acho isso importantíssimo e é espantoso porque o Brasil é o único país no mundo que tendo uma televisão poderosa, importante como é a nossa televisão, ela é ao mesmo tempo, e tendo também um cinema com uma certa tradição apesar de todas as

dificuldades, não existe nenhuma relação entre um e outro. É o último país do mundo onde isso acontece. É impressionante isso, isso é um fator de atraso no audiovisual brasileiro muito grande, isso é extremamente prejudicial para a televisão como é extremamente prejudicial para o cinema e isso eu tenho falado, tenho debatido com isso muito mesmo, muito mesmo, falo sobre isso sempre.

E: *Qual foi o primeiro filme que você fez junto com a televisão?*

CD: Não, a minha experiência com produção de televisão ainda é muito pequena porque não existe essa tradição no Brasil, não existe essa regra de jogo do audiovisual brasileiro. Quer dizer, eu forço a barra, então eu fiz... a minha primeira relação com a televisão mais significativa foi quando eu fiz UM TREM PARA AS ESTRELAS que eu pré-vendi para a Globo, eu fiz uma pré-venda para a Globo. Depois o filme seguinte, DIAS MELHORES VIRÃO, eu estreei na televisão, mas daí era mais um gesto, era mais um... como é que eu posso te falar? Era mais um gesto político, porque era época da inflação de 80% ao mês, os circuitos exibidores completamente esculhambados, você não tinha nenhum controle, os filmes brasileiros mal passavam aí era um aspecto, um gesto de protesto, a gente passou, estreou na televisão. Depois o VEJA ESTA CANÇÃO foi uma co-produção com a TV Cultura, o TIETA não tinha nada a ver e agora o ORFEU é uma co-produção com a Globo Filmes.

FITA 2

E: *Eu ia perguntar do tropicalismo que eu li vários trabalhos sobre cinema e tropicalismo ... sobre o tropicalismo como um movimento geral, não só da música, e como os seus filmes têm sempre.. têm uma relação muito forte com a música, eu queria saber assim, se você considera algum filme seu tropicalista ou que tenha uma intenção mesmo de fazer um filme dialogando com o que está acontecendo na música, na época. Eu li... eu acho que o Ismail Xavier tem uma análise falando de OS HERDEIROS como um filme tropicalista...*

CD: .. OS HERDEIROS, é ... Olha, esse diálogo assim imediato com o tropicalismo eu diria que não, quer dizer, eu acho que o tropicalismo nasce no cinema e mais especificamente com TERRA EM TRANSE. Quer dizer eu acho que TERRA EM TRANSE foi o ... eu costumo dizer que TERRA EM TRANSE é um dos filmes brasileiros mais bem sucedido porque está em cartaz até hoje, até hoje você vê repercussões de TERRA EM TRANSE na cultura brasileira e foi sem dúvida nenhuma refletido pelas pessoas mais importantes do movimento tropicalista na música, no teatro, foi o TERRA EM TRANSE que deu origem a tudo. Então, embora eu não tenha feito TERRA EM TRANSE, eu estava muito perto e sei exatamente o que era aquilo e coisa... OS HERDEIROS, você sabe que cinema tem esse problema, cinema leva muito tempo sendo feito, então, naquela época mais ainda porque entre as filmagens e as montagens demorava muito, porque precisava de grana, coisa e tal, enfim, entre o roteiro e a filmagem e entre a filmagem e o filme levava uns três anos sendo

feito, dois três anos sendo feito, e OS HERDEIROS foi um filme que foi feito exatamente durante a explosão do tropicalismo, durante a explosão do tropicalismo no sentido que eu estava escrevendo o roteiro quando começou a coisa do..., digamos do... eu estava escrevendo o roteiro? É, eu acho que até já tinha escrito quando começou aí o negócio da peça do Zé Celso...como é que chama...?

E: O REI DA VELA.

CD: O REI DA VELA que é anterior ao tropicalismo musical , porque o tropicalismo musical vem depois do TERRA EM TRANSE e do REI DA VELA, aí vem ALEGRIA ALEGRIA que inaugura o tropicalismo na música. Esse diálogo direto com o tropicalismo eu não tive, eu não me senti dialogando com o tropicalismo nem fazendo um filme tropicalista como você me perguntou, embora por diversas vezes os HERDEIROS tenha sido considerado e citado como um filme tropicalista não só no Brasil como até no exterior. Têm revistas e livros que colocam OS HERDEIROS como o movimento tropicalista porque foi o meu filme dessa época e também porque aí OS HERDEIROS tinha, aí sim a minha ligação com a música que sempre foi muito grande, eu sempre tive uma grande, todos os meus filmes têm uma relação com a música muito profunda e no caso de OS HERDEIROS havia até o desejo, de como OS HERDEIROS narravam a história de uma família em 30, 40 anos na história da família, cada período dessa história era marcado por um determinado número musical, então eu tenho no filme uma paródia de Carmem Miranda, tem Dalva de Oliveira cantando, tem a Nara Leão cantando na época da Bossa Nova , entendeu, e termina com Caetano, termina com Caetano cantando uma canção tropicalista que na

verdade ele nunca gravou, só está no filme. Havia uma citação do movimento tropicalista, mas que ainda, quando eu fiz eu nem ... nem me ocorria direito que aquilo era tropicalismo, aquilo era Caetano naquele momento e que eu considerava como, como a coisa que tinha de mais avançada na música na música naquele momento e que melhor representava aquele período na história da família que eu estava contando, não é verdade? Então não era propriamente um diálogo com o tropicalismo, talvez fosse uma citação, até uma citação involuntária, de um movimento que estava surgindo naquele momento também. Agora, eu acho que, evidentemente, existem certas.. pressupostos.. né? Certos.. é, pressupostos, do movimento tropicalista da música que eram muito parecidos com os do cinema, né? Que eram muito parecidos com os do cinema. Se bem que também eram diferentes porque... a coisa da... da absorção de certos... quer dizer... porque aí quando... tudo isso é muito difícil da gente dizer porque como tudo foi abortado pela ditadura militar, ou seja, uma intervenção de fora impediu que tudo isso evoluísse com mais naturalidade, é muito difícil dizer para onde iria tudo aquilo, tá certo? Eu acho que o tropicalismo é um movimento que ficou suspenso no ar porque foi violentamente abortado, como o Cinema Novo, né? Porque... enfim, a ditadura militar encerra esse período estético da produção brasileira porque não estava... estavam correndo risco de vida, né? Caetano, Chico e Gil são exilados, eu também fui embora do Brasil, Glauber saiu do Brasil, enfim, a censura se tornou de tal modo que, então, OS HERDEIROS ficou dois anos proibido pela Censura e quando passou, passou cortado, não me lembro mais, com 6, 8 minutos de corte que desfigurou completamente o filme. Então, tudo isso.. como tudo isso foi abortado com muita violência, ficou um momento suspenso no ar, o tropicalismo é uma coisa muito suspensa no ar, você não sabe direito o que aquilo ia.. como é que ele se

reproduziria nos próximos momentos, né? Porque quando, quando Gil e Caetano voltam do exílio, já não é mais tropicalismo, já é uma outra coisa, uma evolução, uma coisa também muito bonita, enfim... mas já não é mais aqueles pressupostos de 67, 68 que são os dois anos básicos do tropicalismo, né? Agora, eu acho que mesmo assim era diferente, apesar de alguns pressupostos comuns e apesar de o tropicalismo tanto no teatro como na música ter nascido de TERRA EM TRANSE, portanto, de uma fonte cinematográfica, era diferente, era diferente. Os pressupostos eram diferentes, podia apresentar algumas coisas em comum, mas era diferente... havia uma coisa mais diferente aí. Eu acho que de certo modo, QUANDO O CARNAVAL CHEGAR ainda é um pouco herdeiro disso, entendeu? Embora já com uma outra visão, mas é herdeiro disso. A própria revalorização da chanchada em QUANDO O CARNAVAL CHEGAR é uma atitude tropicalista nesse sentido, entendeu? É um gesto tropicalista, tá certo? Quer dizer... a reavaliação da chanchada em QUANDO O CARNAVAL CHEGAR, dentro de uma forma alegórica, coisa e tal.

E: É um filme, assim, para mim, mais marcante... pelo menos para analisar sua obra assim... um confluência de todas as tendências. às vezes me parece um pouco uma chanchada dentro de uma estética da fome, alguma coisa assim...

CD: É isso, é mais ou menos isso mesmo.

E: Essa coisa assim do Glauber, da estética que ele propõe ia em direção ao que você estava procurando na época também ou não?

CD: É, ia... ia... mas, quer dizer, o Glauber tinha uma crença política mais imediata do que a minha, certo? Quer dizer, você vê os dois filmes... quando eu comecei a escrever OS HERDEIROS, eu ainda não tinha visto TERRA EM TRANSE, então, são dois temas muito parecidos, embora sejam dois filmes muito diferentes, mas eles trabalham com a mesma, vamos dizer, com a mesma área temática, da questão política do Brasil enquanto tal. A visão de OS HERDEIROS é muito menos engajada, no sentido da militância, do que a de TERRA EM TRANSE, né? OS HERDEIROS tem, inclusive, um final extremamente pessimista, em que o jovem - infelizmente até premonitório, porque foi o que aconteceu - quer dizer, o jovem revolucionário, uma vez o pai morto, ele se adapta às circunstâncias e se transforma num herdeiro natural do pai, quer dizer, vai continuar, não importa se com outros métodos, mas vai continuar a história capitalista do pai, enquanto TERRA EM TRANSE termina de maneira brutal mesmo, com aquela verdadeira sinfonia de metralhadoras que é lindíssimo e com a morte do poeta, né, com o poeta morto. Em TERRA EM TRANSE o poeta morre pela impossibilidade da beleza vencer a injustiça, nos HERDEIROS o herdeiro cumpre seu ritual de substituir o pai na classe dominante, coisa e tal, entendeu? E OS HERDEIROS é um filme todo filmado muito de frente, assim, quase didaticamente, como se cada quadro fosse uma exposição, até mesmo afastada, distanciada... enquanto TERRA EM TRANSE é um filme em que a câmera e Glauber são as mesmas pessoas... então essas diferenças, não é? Eu acho que nós pensávamos... o Glauber diz no livro dele que eu fui o irmão que ele escolheu, enfim... eu tenho muito orgulho disso porque eu adorava ele também, um amigo querido, eu tenho uma saudade enorme dele, mas... mas eu não sou.... os meus filmes, sobretudo naquele momento lá não

tinham essa militância que os filmes do Glauber têm , né? Eu acho que sempre tive isso de uma maneira mais afastada, um pouco menos comprometida, entendeu?

E: É, isso é interessante porque o Cinema Novo embora sempre tenha essa coisa: “O Cinema Novo, um movimento”, cada cineasta foi sempre muito “um” cineasta.

CD: Completamente. Um dos equívocos fundamentais sobre o Cinema Novo é achar que o Cinema Novo era um discurso unívoco. Não era, absolutamente. Mesmo porque o Cinema Novo não era um partido político, quer dizer, não havia unidade política no Cinema Novo, havia marxistas, católicos, protestantes, ateus, materialistas, tinha de tudo, era uma confluência... agora, eu acho que a única coisa que caracteriza o Cinema Novo era essa idéia meio abstrata, utópica, que é difícil de ser definida que era a idéia de fazer filmes brasileiros no Brasil, isso que a gente falou a pouco... isso era a coisa que nos unia, e um certo gosto cinematográfico parecido, e uma grande amizade, que foi o que caracterizou muito o início do movimento, uma grande amizade mesmo. Quer dizer, como eu costumo dizer, não é que a gente gostava dos filmes um do outro porque se amassem uns aos outros, pelo contrário, a gente se amava porque gostava do filme um do outro, entendeu? Mas a partir daí tudo é diferente, quer dizer, a poesia barroca do Glauber não tem nada a ver com o realismo social do Nelson, o espontaneísmo romântico do Paulo César Saraceni não tem nada a ver com a racionalidade cartesiana do Joaquim Pedro de Andrade, quer dizer, é tudo diferente, não tem isso... quer dizer, cada cinema é totalmente... cada filme é totalmente diferente um do outro. E até mesmo como pensamento político se você for analisar bem é muito diferente.

E: E como que ficou, depois da criação da Embrafilme essa relação entre os cineastas? A Embrafilme, me parece, eu , não entendo muito bem assim.. mas me parece uma coisa assim: ao mesmo tempo que tinha essa reivindicação para o Estado dar um apoio, criar alguma coisa, como era um Estado ditatorial, ela também era uma coisa de intervenção muito forte no cinema. Não tinha essa tensão?

CD: A Embrafilme é um episódio estranhíssimo e único na história da cultura latino-americana, que é muito estranho..

E: Eu não estou errada, então, em não entender...(risos)

CD: É, é muito estranho. A Embrafilme, quer dizer, em rápidas palavras, o que é a Embrafilme? A Embrafilme é criada em 69, em pleno triunvirato militar, para promover cinema brasileiro no exterior, quando chega por volta de... eu não sei dizer exatamente, eu não me lembro, tem uma data que se a gente for pesquisar vai descobrir, mas acho que é 72, mas tem uma data qualquer em que descobriram que não existia cinema brasileiro nenhum para promover no exterior, a Embrafilme se transforma numa produtora de filmes, isso ainda no regime Médici. Durante esse primeiro período em que a Embrafilme é produtora, os cineastas do Cinema Novo são totalmente proibidos de serem financiados pela Embrafilme. Isso inclusive na época havia um relatório, uma relação de cineastas que não podiam ser atendidos pela Embrafilme que estavam todos nós, evidente. Mas quando chega 74, com a abertura militar, que o Geisel promove, durante o governo Geisel, a

Embrafilme se abre para os cineastas.... é engraçado porque a Embrafilme... os cineastas são... diga-se de passagem Glauber, quer dizer, foi ele que foi para a fogueira mesmo, partiu na frente disso, reconhecer a estratégia da ditadura militar como, como não só sincera, como também legítima, reconhecer a sinceridade do desejo do Geisel de abrir o regime, e não só reconhecer como ajudar a abrir , ou seja, pode por uma cunha para escancarar essa porta entreaberta, tá certo? É Glauber que faz essa primeira declaração assim e é tratado por causa disso de uma maneira cruelíssima.

E: *É, é tido como traidor.*

CD: É, e foi uma atitude visionária que Glauber fez. E acontece o seguinte, simultaneamente a isso, o governo Geisel, pelo menos na área da cultura, oferece, porque foi... oferece os instrumentos culturais do Estado aos produtores de cultura, é um músico que vai tomar conta da música, é um homem de teatro que vai tomar conta... como é que chamava...agora acabou tudo isso, eu não lembro... o negócio de teatro, como é que chamava mesmo? O Instituto Nacional de Teatro, talvez, eu não sei que é aquele menino que até morreu outro dia aí, o Miranda, enfim... e a Embrafilme. E a Embrafilme é a mais bem sucedida dessas, desses instrumentos de operação cultural, certo? Eu vou dizer uma coisa, até onde eu saiba, até onde eu saiba porque pode ser que eu esteja enganado, não havia censura na Embrafilme, o que havia era censura do Estado, então havia essa esquizofrenia do Estado militar que produzia com uma mão depois proibia com a censura, o que aconteceu muitas vezes, aconteceu muitas vezes que os filmes eram produzidos pela Embrafilme sem censura e quando chegavam na Censura eram proibidos, cortados,

vetados, enfim, toda sorte de coisas. Até mesmo com o próprio... PRA FRENTE BRASIL que criou o caso definitivo que foi um... que deu..., que começou o fim da Embrafilme. Mas eu acho que a Embrafilme, é um caso muito estranho porque é exatamente isso, é muito difícil de ser analisado com paixão porque ao mesmo tempo que a Embrafilme foi um caso muito estranho, muito raro no cinema latino-americano de um modo geral, até hoje as pessoas estudam a Embrafilme... ela foi também um fator de progresso de cinema brasileiro muito grande, quer dizer, o grande momento na história do cinema brasileiro, da relação dos filmes com o público é na Embrafilme, os maiores resultados de filmes brasileiros junto ao público era na Embrafilme, com alguns filmes tipo *Trapalhões*, coisa e tal, mas também com filmes de muita qualidade como PIXOTE, DONA FLOR, EU TE AMO, títulos de fazer orgulho a qualquer cinematografia nacional do mundo, aí chega um momento, muito mais tarde, no início dos anos 80, ela perde sentido, porque ela começa a se afastar da direção que a economia brasileira está tomando, com a crise econômica, globalização, todos esses fenômenos que a gente conhece, a idéia de um Estado que financia coisas começa a se tornar arcaica, aí ela vai degradingolando... como ela não tem mais recursos, como ela não tem mais poder político ela vai perdendo o sentido, entendeu? Mas ela foi, pelo menos aí entre 74 e 81, 82, sei lá, ela foi uma coisa importantíssima na história do cinema brasileiro e até onde me lembro, não excluiu absolutamente... a Embrafilme produzia.. porque quando a gente fala em Embrafilme a gente se lembra sempre dos filmes mais bem sucedidos da Embrafilme e esses filmes mais bem sucedidos acaba dando uma imagem de marca ao nome Embrafilme, mas a gente se esquece que a Embrafilme também produzia filmes que não foram tão bem sucedidos e que era extremamente... e que iam numa direção totalmente oposta aos filmes bem sucedidos, ou

seja, a Embrafilme produzia de tudo, você está entendendo? É um fenômeno muito estranho, é uma coisa que tem que ser estudada e analisada sem paixão porque há, sobretudo no meio acadêmico, há uma idéia pré-concebida de Embrafilme que é muito negativa e que não corresponde muito à verdade. Quando digo que não corresponde muito à verdade, parcialmente até que corresponde, sobretudo no final que ela degingolou mesmo, virou um cabide de emprego porque aí tinha mais dinheiro para pagar funcionário que para fazer filme, quer dizer, ela entrou no nível da decadência da economia de Estado, entendeu? Mas houve um momento assim, uns sete, oito anos nos idos tempos da Embrafilme que foi um momento, um marco, não só na história do cinema brasileiro, como na história do cinema latino-americano, e que até hoje é estudado com muito espanto por todo mundo. Eu acho que a Embrafilme não modificou necessariamente os filmes, eu acho que é o contrário, porque na medida em que ela produzia todo tipo de filme, ela foi um espaço de discussão, de debate que até dividiu muito o cinema brasileiro, tem um período que o cinema brasileiro se divide muito. Eu acho que o Cinema Novo acaba com a ditadura militar, no dia 13 de dezembro de 1968 com o ato 5, acabou o Cinema Novo, porque todas as idéias, todos os princípios, todos os objetivos do Cinema Novo passam a ser impossíveis de serem realizados, então, mas a relação do Cinema Novo continua. Agora, ela se separa é na Embrafilme. A geração do Cinema Novo se separa, começa a tomar rumos às vezes não só diferentes como até divergentes, é no final da Embrafilme.

E: E a política hoje de captação de recursos, tal.. você acha suficiente para o cinema, está funcionando bem?

CD: Não, claro que não. O cinema brasileiro está vivendo uma ilusão.

E: *Essa coisa... eu ia perguntar.. essa coisa que.. está sendo muito falado da redescoberta do cinema...*

CD: Retomada.

E: *Retomada, isso... você acha que é mais um ciclo?*

CD: É. Eu temo que seja.

E: *É, porque tem essa ilusão de que finalmente o cinema conquistou uma autonomia...*

CD: Não conquistou, não. É o seguinte, eu acho.. essa retomada eu vejo o seguinte: do ponto de vista da criatividade do cinema brasileiro, eu vejo com uma enorme.. com um sentimento quase de euforia, quer dizer, quase dez anos sem filmar , nesse período fim da Embrafilme, Collor, não sei o quê, estava se produzindo... no auge da Embrafilme chegou a se produzir 80, 90 filmes por ano, isso é no final dos anos 70, uns vinte anos depois, ou seja, no início dos anos 90 se produziu no Brasil 2, 3, 4 filmes por ano. Isso não é crise, isso é catástrofe mesmo, desgraça total...mas é, faz parte da regra secular do cinema brasileiro, ou seja, viver de ciclos que se abrem euforicamente em certos períodos, depois de fecham de uma maneira ...como se diz, melancólica. Então a lei do audiovisual , ela é

uma lei boa porém insuficiente, por que? Por que ela permite a retomada da produção, mas não resolve a questão do cinema como uma atividade permanente. Por um lado ela pode ser até um ticket para o pesadelo, entendeu? Porque por um lado ela permite você voltar a fazer filmes, coisa que não tinha como depois da devastação que o Collor fez, mas ao mesmo tempo não dá a você a segurança que você está trabalhando numa atividade permanente, rentável, coisa e tal, onde você sabe o que vai fazer o ano que vem, enfim... bom, é do ponto de vista da economia, eu acho, mais um ciclo, agora ... esse Álvaro Moisés, o novo secretário do audiovisual eu até que estou gostando muito das coisas que ele está dizendo, pode ser que no meio do caminho se resolva, mas para mim, aparentemente, como está, me parece mais um ciclo, que daqui a pouco acaba se é que já não está acabando, porque, se não me engano, pelo que ouço dizer, a produção esse ano já vai ser a metade do que foi o ano passado e o ano que vem vai ter muito menos filmes que esse ano, então é um sinal possível de que já está acabando. Agora, do ponto de vista da criatividade do cinema brasileiro é espantoso como você fica quase dez anos fazendo dois, três filmes por ano, quer dizer, nada, e de repente quando você tem uma brechinha não só os veteranos voltam a filmar como você tem uma enorme geração de jovens cineastas fazendo primeiros e segundos filmes no mínimo interessantíssimos e alguns deles obras primas, maravilhosos os filmes. Essa é que é coisa espantosa que me dá vontade de dizer que o Brasil tem uma vocação inesgotável para o cinema que eu não sei explicar direito o porquê, porque é inacreditável como você sem ter nenhuma base de... nenhuma produção, né? Nós ficamos aí o quê? Uns dez anos mesmo fazendo pouquíssimos filmes por ano. E esses meninos todos estavam se exercitando aonde? Nas escolas, nos comerciais, nos curta-metragens, nos vídeo-clips, tudo bem, mas aí de repente começam a

fazer longa-metragens no mínimo interessantíssimos, para não dizer alguns maravilhosos, não é verdade? Então isso mostra que existe .. é como se o cinema brasileiro fosse uma erva-daninha, você corta aqui, aí nasce mais adiante, entendeu? Existe uma... sei lá como chama isso, uma vocação mesmo, entendeu, do cinema que é uma coisa admirável que é uma coisa totalmente admirável mesmo.

E: E como é a sua relação com esses jovens cineastas? Tem alguma coisa meio deles te olharem como um “pai”, sabe? Um cineasta que faz trinta anos que está filmando assim...

CD: Não, eu não deixo que me olhem como pai porque eu não quero esse papel, Deus me livre, eu não... como eu lhe disse eu tenho muito orgulho do meu passado mas eu não tenho nenhuma nostalgia nem quero ficar tendo um discurso de velho guerreiro, entendeu? Não, de jeito nenhum. Eu tenho muito admiração pela maioria deles, não vou dizer a você que sou íntimo de todos, não é o caso, em geral eles me respeitam, eu não tenho do que reclamar, são pessoas que sempre se referem a mim no mínimo com respeito, alguns até com muita admiração, o que me deixa muito feliz, né? Eu acho que também tem o seguinte, é como eu te disse, eu faço os meus filmes para o agora, eu não faço os meus filmes com saudades do passado e não sou eu... não é a mim que cabe dizer se meus filmes são bons ou ruins, mas isso eu posso lhe garantir, são filmes de presente. Então, é claro que eles percebem isso também, não é verdade? O ORFEU, por exemplo, é uma coisa que me deixa muito feliz, que o ORFEU é um grande sucesso de bilheteria, já está em praticamente um milhão de telespectadores, não sei o que, e a gente verificou aí , a

Warner, distribuidora do filme, verificou que a maior parte do público do ORFEU é de jovens, entendeu? Sobretudo adolescentes, que estão enchendo os cinemas. Então é porque tem alguma coisa naquele filme que eles entenderam e isso me deixa muito feliz, entendeu? Porque eu quero fazer filmes para hoje, eu quero fazer filmes para o agora. Eu não.. o Lévi-Strauss tem uma coisa maravilhosa que ele diz que um dos grandes mitos modernos, contemporâneos é de que a idade de ouro está sempre à frente ou atrás da gente, né? Que para os progressistas, a idade de ouro é o futuro, vamos preparar o futuro, lá na frente é que vai ser maravilhoso. Para os conservadores o maravilhoso já passou, foi no passado enquanto que a idade de ouro é o tempo em que você está vivendo, o tempo que lhe foi dado viver, entendeu? Então eu trabalho muito nessa idéia, eu não acho que a idade de ouro esteja nem na frente nem atrás, ela está agora, no momento em que eu estou vivendo. Então eu acho que eles entendem isso, que eles percebem isso, de algum modo. Eu não estou querendo fazer filme nem para o passado, nem para o futuro, é pra hoje, para o agora, para este momento em que eu estou vivendo.

E: Eu li uma reportagem, logo que você começou a filmar o ORFEU que me chamou a atenção que agora, na faculdade, a gente discute muito globalização, internacionalização, e você estava defendendo que você queria ser um cineasta popular brasileiro como o Caetano é um cantor popular brasileiro. E eu fiquei pensando, o que é ser um cineasta popular brasileiro quando parece que isso vai meio contra alguma coisa que... talvez exista ou talvez não... talvez também seja uma criação..., mas num momento em que o que é popular e principalmente o que é brasileiro é muito questionado, como que você...

CD: É, eu falei isso acho que foi no *Estadão* que eu dei essa entrevista e eu disse isso exatamente porque como eu não sabia direito dizer o que eu queria eu usei uma analogia, (risos) é eu usei uma analogia. Eu disse, olha, eu quero estar para o cinema brasileiro assim como a MPB, música popular brasileira, está para a música brasileira, entendeu? Eu quero ser a MPB do cinema. O que eu quis dizer com isso? Eu quis dizer com isso basicamente o seguinte: é que eu acho que, primeiro, a globalização não altera muito o cinema porque o cinema sempre foi globalizado, o cinema sempre foi a mais internacional das artes, desde o início, desde que foi inventado o cinema.. exatamente porque ele mexe com coisas que são universais, que é a imagem, então ele sempre foi internacional, o cinema sempre foi uma coisa internacional. Agora, nesse concerto globalizado, só há espaço para o cinema brasileiro, só há espaço para o cineasta brasileiro que for capaz de fazer os filmes que só ele pode e sabe fazer. Se nós formos fazer filmes que outros fazem, não há espaço para a gente nessa globalização porque produto de segunda mão ninguém quer, produto requentado ninguém quer. Eu não quero ser um Tarantino brasileiro, eu não quero ser , sei lá, o Scorsese brasileiro, eu não quero ser o Truffaut brasileiro, tá certo? Porque isso significa que eu serei sempre um Truffaut requentado, um Scorsese requentado, um Tarantino de segunda mão e eu não quero ser isso. E se eu for tentar ser isso, eu não terei espaço nunca nessa globalização cinematográfica, porque ninguém vai se interessar em ver filmes meus tendo os “Tarantinos” que são melhores que os meus filmes “Tarantinos” , então eu tenho que fazer filmes que só eu posso e sei fazer e os filmes que só eu posso e sei fazer são filmes que... esquece essa coisa nacionalista, eu não estou falando nisso ... sobre materiais que só eu manipulo e conheço.

E: Tipo carnaval...

CD: É, pode ser qualquer coisa. Não precisa ser carnaval, a gente está falando em carnaval porque é uma coisa que me interessa, entendeu? Mas existe o Brasil. Talvez uma das razões dessa vocação inesgotável para o cinema de que a gente estava falando até agora, é porque o Brasil é um dos poucos países do mundo que tem uma variedade geográfica, cultural, étnica, que é verdadeira e que é sempre renovável em matéria de temática e forma de transcrever essa temática, você está entendendo? Cinema Brasileiro pode ser filmes amazônicos, filmes passados no Rio Amazonas, como filmes passados na Avenida Paulista, pode ser filmes passados na praia da Bahia como pode ser filmes passados na Praça dos Três Poderes em Brasília, entendeu? O quê que é brasileiro? O que está acontecendo hoje no Rio Grande do Sul, nos Pampas, ou o que está acontecendo hoje no centro da cidade no Recife? Tudo isso é brasileiro, não interessa, não estou falando de um nacionalismo no sentido de criação de uma Nação, eu não me interesso por Nação, eu me interesso por povo, eu tenho um enorme interesse por povo, por culturas, por formas de manifestação que são originais e sobre as quais eu possa trabalhar minhas idéias, eu não me interesso por Nação, eu não estou interessado no Brasil como uma grande Nação, isso nunca me passou pela cabeça, ou se passou, passou na minha juventude ingênua. Eu estou interessado em povo, isso, formas culturais, manipular formas culturais originais, trabalhar formas culturais originais que me permitam dizer alguma coisa de novo, entendeu? E eu acho que isso tem nesse espaço territorial, geográfico, chamado Brasil, eu tenho certeza que isso tem, entendeu? Nesse sentido eu sou um pouco sebastianista, eu acho ainda que

esse destino de herdeiros da civilização ocidental ainda é verdadeiro. Só que ele não é verdadeiro per si, quer dizer, não é eu sentado aqui você sentada aí que isso vai acontecer. O Brasil é uma merda, um dos piores lugares do mundo para se viver, uma miséria horrorosa, injustiça social insuportável, mas existe potencialidades nessa miséria e nesse horror que é o Brasil que me permite pensar que poderia ser diferente. Eu não sei se um paraguaio pode ter essa idéia que eu tenho, eu não sei se um butanês pode ter essa idéia que eu tenho do país dele. Eu sei que eu posso ter essa idéia do Brasil. O Brasil poderia ser muito diferente do horror que ele é, e esse muito diferente inclui uma espécie de herdeiro de uma tradição humanista, civilizatória, ocidental, tá certo? Que é o ponto máximo que a humanidade chegou na sua história. Ou como diz o Darcy Ribeiro, pode ser uma nova Roma, só que o Darcy Ribeiro achava que era e eu não estou dizendo que é, eu estou dizendo que pode ser, entendeu? Que pode ser. Eu não sei se eu estou ajudando ou não ajudando nisto, eu sei que eu estou trabalhando com esse material para desenvolver as minhas idéias em torno dele. É isso.

E: E eu acho que retoma um pouco aquilo que a gente começou falando, desse cotidiano.. quando você fala em povo, na verdade, é esse cotidiano junto com essa utopia, com essa manifestação, não é?

CD: Exatamente, exatamente. É exatamente isso que eu estou falando.

E: É, com isso a gente acaba fechando um pouco...

CD: Cruzea, platitude, o horror do cotidiano com a utopia que, é uma coisa que eu não me canso de dizer. Onde existe mito, existe projeto. Então os mitos brasileiros são os melhores do mundo, o mito da democracia racial, o mito da cordialidade, não é verdade? Não existe cordialidade no Brasil, o Brasil é um país violento, horroroso, não existe democracia racial no Brasil, existe muito discriminação. Mas o fato de existir esses mitos permite você acreditar que isso seja projetos inconscientes do povo desse país, então você já deu um passo à frente. Transformar esse projeto em realidade é um segundo passo. Agora nos Estados Unidos não tem mito da democracia racial, não tem mito da cordialidade, tá certo? Não tem mito da carnavalização social. Esses são os grandes mitos da sociedade brasileira e grandes mitos consagrados não só pelos intelectuais mais importantes do país, mas pela própria tradição popular, pela própria cultura popular, “o maior futebol do mundo”, tá certo? É claro que isso não é verdade, eu não sou imbecil, eu não sou ingênuo, mas se tem o mito, é porque tem o projeto de algum modo. É melhor do que não ter nenhum projeto porque daí a transformar esse projeto em realidade.. não é que seja fácil, mas é mais fácil porque já existe o desejo de que seja assim, está certo?

E: *Agora, só para finalizar, eu queria falar um pouco de estética. A gente sempre fala de tema, tal.. que estética você procura nos seus filmes? Eu acho muito interessante, pelo menos nos últimos... nos primeiros essa relação com a estética do Cinema Novo, depois nos anos 70 um pouco de, que eu estava falando para você que para mim QUANDO O CARNAVAL CHEGAR é um pouco de chanchada numa estética da fome e nos anos 80, com essa aproximação com a televisão, você dialoga muito com a televisão, sem*

ser televisivo, então tem uma cena que eu gosto em DIAS MELHORES VIRÃO que é justamente no finalzinho, em que você inverte, até então era um cinema que estava falando da televisão e quando está passando os letreiros finais é imagem de vídeo mesmo filmando o cinema. Tem essas preocupações estéticas todas?

CD: Olha, eu sempre me interessei pelo espetáculo. Eu acho que o meu desejo é contar através do espetáculo, entendeu? Eu tenho a maior, eu sou louco por tudo o que é encenação, tá certo? Eu acho que a ... não é que eu não goste, mas eu não seria capaz de fazer um filme naturalista, entendeu? Os cineastas naturalistas não são os meus preferidos, embora... porque tem filmes que você ama e filmes que você admira, eu admiro a ... como se diz... Rossellini, eu tenho a maior admiração, mas não é... eu tenho o maior interesse pela coisa da encenação humana, daí talvez meu interesse pelo carnaval, meu interesse por diversos aspectos da cultura luso-brasileira que tem muita a ver com isso, né? E eu gostaria que nos meus filmes as coisas fossem contadas pelo espetáculo, pela encenação, tá certo?

E: *É por isso que você usa muito teatro de revista, televisão, cinema, carnaval....*

CD: É, exatamente. É o que você chamou de metalinguagem logo no início da conversa, entendeu? Os meus filmes serão sempre, serão sempre uma espécie de reflexão sobre a encenação, entendeu? No caso do DIAS MELHORES que você citou, isso aí é até mais radical ainda, porque é a história de pessoas que vivem a encenação das outras, entendeu? Quer dizer, em vez de viver as suas próprias encenações, vivem as encenação das outras.

E o meu desejo é sempre.. eu nunca me preocupei muito “ah, agora vou fazer planos curtos, agora vou fazer planos sequência, agora a câmera vai mexer mais um pouco, agora a câmera não vai mexer..” Eu em geral quando vou fazer os meus filmes eu nem sei direito como é que eles vão ser... porque antes de começar é que eu começo a entender como é que eles vão ser. Olha, por exemplo, eu estou escrevendo um roteiro agora, com o João Ubaldo para o meu próximo filme, eu estou escrevendo um roteiro com ele, então eu não sei direito, às vezes eu fico... aí João Ubaldo diz: “Como é que vai ser isso?” Eu digo: “Th, João Ubaldo, eu não sei, não me pergunta porque eu não sei”. Eu não sei direito se vai ter, se vai ter muito *travelling*, se vai ter muito *close*, se vai ter muito... só quando eu chego perto da filmagem é que eu começo a entender qual é a fotografia que eu quero. Eu sei pedir muito bem, aliás, os fotógrafos todos me elogiam muito nisso, eu sei pedir, eu sei, eu conheço cinema, eu estudo, entendeu? Eu admiro a técnica cinematográfica, eu não sou um intelectual fazendo cinema, eu sou um intelectual e cineasta, entendeu? Quer dizer, eu sei pedir, eu sei fazer o que eu quero, eu conheço câmera, eu conheço luz, eu estudo isso, eu me aplico nisso, eu me interesso por isso, porque eu quero usar tudo isso em função de narrar o mais possível através do espetáculo, é por isso que eu só entendo como é que o filme vai ser.. eu gosto muito dos meus filmes porque têm uma preparação muito longa, e eu gosto muito de... por exemplo, ORFEU, a gente ensaiou com os atores durante quatro meses, de janeiro a julho, ensaios assim de duas, três vezes por semana, constantes... então, quando eu começo a ver o ator dentro do personagem, quando eu começo a ver os figurinos ficando prontos, aí eu entendo o que é que aquele filme vai ser, é uma prática muito visual, muito concreta, eu não tenho capacidade de abstração muito grande...

E: *É, quando a encenação está montada, daí é que você visualiza.*

CD: Exatamente, exatamente isso. Eu não tenho uma capacidade de abstração muito grande, por exemplo, eu preparo muito os meus filmes mas eu não gosto muito de fazer *storyboard*, sabe o que é *storyboard*?

E: *Sei.*

CD: Eu não gosto muito de fazer porque eu não tenho muita essa capacidade de abstração. Eu preciso ver a pessoa, eu preciso sentir a pessoa, eu preciso ver o riso que aquele ator vai dar, o gesto que ele vai fazer, e aí eu incorporo tudo aos movimentos de câmera, ao que eu desejo fazer com câmera, etc. Mas se eu... por exemplo, no ORFEU, tem uma coisa... tem uma coisa muito bonita, que eu acho linda no ORFEU, que foi uma coisa que a gente descobriu na véspera de fazer.. eu dizia assim, eu queria filmar o carnaval em *scope*, o carnaval tem que ser em *scope*. Tem uma frase famosa do John Ford, irônica, contra o *scope*, mas que eu uso a favor, que o John Ford quando apareceu o *cinemascope* o John Ford disse o seguinte: “Não, eu nunca vou usar isso porque *cinemascope* é só para filmar procissão ou cobra” (risos). Por causa do formato, né? Como o carnaval é uma espécie de procissão, eu dizia assim “Não, o carnaval tem que ser em *cinemascope*”, eu dizia assim : “Mas como é que eu vou fazer o carnaval em *cinemascope* e o resto do filme todo numa favela que é um ambiente claustrofóbico, que é um ambiente fechado, que é um ambiente.. e que na própria idéia do filme tem que ser isso

um pouco?” Então, nós começamos a estudar maneiras de cobrir as partes das laterais da imagem com paredes, com telas, com panos, está entendendo? Então, isso aí ... foi coisa que a gente chegou no finalzinho já eu disse: “Vamos fazer *scope* mesmo, a gente abre quando tiver o Rio, o carnaval, coisa e tal, e quando for cenas na favela a gente compõe com alguma coisa do lado”, está entendendo? Cobrindo, diminuindo a tela naturalmente com elementos cenográficos ou fotográficos, às vezes escurecendo, etc.

E: É, e a sensação que deu acho que foi bem essa mesmo.. quando entra no carnaval aquilo se abria mesmo, a câmera entra mesmo, assim... Uma das coisas que me chamou a atenção quando você disse “Acho que aprendi a filmar carnaval...” é que sempre que eu tinha visto carnaval no cinema brasileiro era uma coisa fechada, era aquele carnaval no morro e nesse... ou então, o carnaval da televisão, aquele câmera em cima e o desfile aqui em baixo, nesse a câmera entrou no desfile.

CD: É, exatamente. Porque é uma coisa que eu dizia sempre: “eu não quero fazer um carnaval do ponto de vista do camarote, eu quero fazer um carnaval do ponto de vista do sambista, do sambista mesmo.” Porque a televisão me mostra o carnaval do ponto de vista do camarote, eu quero fazer o contrário, eu quero fazer o carnaval do ponto de vista do sambista, que pouca gente fez, entendeu? E aquilo deu trabalho, aquilo foi desenhado, ponto por ponto na avenida, a gente filmou duas noites de desfile oficial, mais quatro de pedaços da escola de samba do Viradouro, que a gente queria fazer os detalhes, entendeu? Foi uma coisa altamente feita. Como outra coisa, para dar um exemplo para você, a gente está falando de estética, para dar um exemplo de decisões estilísticas, por exemplo, uma

favela é .. quer dizer, existem favelas horizontais, mas no nosso caso que é um morro, morro, é uma favela vertical, ela não só é vertical, como ela é estreita, feita de vielas, eu jamais poderia fazer movimentos de câmera numa favela como eu escolhi filmar sem usar a *steadycam*. Então o filme é todo feito com *steadycam*, entendeu? Por uma necessidade de encenação mesmo, não porque a *steadycam* é melhor do que o outro, não. Havia uma necessidade disso. Outra coisa, a favela sempre é vertical, então tem sempre um personagem em cima e outro embaixo, isso tem que ser usado, isso não pode ser gratuito, isso tem que ser usado esteticamente.

E: É, isso até... foi o meu namorado que pediu para falar (risos) Ele é arquiteto e ele gostou do espaço da favela, o jeito que foi construído e uma das cenas que ele mais gostou foi justamente quando está aquela dança entre o Orfeu e a Euridice, que eles vão subindo e descendo a escada... e o trabalho é justamente esse.

CD: Pois é, é muito disso, dessa verticalidade, e quando o personagem forte está em cima, o fraco está embaixo, e vice-versa e a gente trabalhou isso... a encenação vai dizendo as coisas, está entendendo? É nesse sentido que talvez no meu próximo filme eu posso fazer tudo com câmera parada, fixa, e as coisas acontecendo na frente, entendeu? Não sei, estou dizendo isso de malquice, entendeu? Mas é isso que eu acho que é fundamental. É a incorporação a isso do autor. Eu acho que eu sou um dos cineastas brasileiros que mais gosta de ator, porque eu adoro ator, eu vejo as pessoas dizendo... o Hitchcock dizia que ator é igual a gado, tem muito cineasta que usa ator como elemento de cenografia, eu não. Eu acho que o ator é importantíssimo, ele é a alma do filme, ele é... então eu me submeto

muito no estilo do filme, às vezes, ao que os atores fazem, entendeu? Eu ensaio muito com os atores, alguns atores não têm tempo para ensaiar, então eu faço leitura antes de começar a filmar, eu vou descobrindo do que os atores precisam para serem ajudados, você está entendendo? Então isso tudo faz parte da encenação. Quando a encenação está pronta, ela é o resultado de todos esses elementos, ou seja, o modo de fazer se transforma em linguagem, e não o contrário, entendeu? O modo de fazer é que vai se transformando em linguagem, é o que aconteceu com QUANDO O CARNAVAL CHEGAR nitidamente. QUANDO O CARNAVAL CHEGAR, então, muito, porque é um filme muito improvisado, então isso aconteceu de montão.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

ANEXO II.

LISTAGEM DOS TRABALHOS DE CARLOS DIEGUES COMO DIRETOR E PRODUTOR DE CINEMA, VÍDEO E TELEVISÃO.

CURTA METRAGEM (DIRETOR)

1959 - Fuga
1960 - Brasília
1961 - Domingo
1962 - Escola de Samba Alegria de Viver (Episódio de 5 Vezes Favela)
1965 - A Oitava Bienal (SP)
1967 - Oito Universitários
1971 - Receita de Futebol
1974 - Cinema Iris
1975 - Aníbal Machado
1985 - Batalha da Alimentação (SP)
1986 - Batalha do Transporte (SP)
1999 - Reveillon 2000
2000 - Carnaval dos 500 Anos

CURTA METRAGEM (PRODUTOR E CO-PRODUTOR)

1965 - O Circo, de Arnaldo Jabor
1978 - Ponto de Ervas, de Celso Brandão
1983 - Filme Sobre Filme, de Renata Magalhães
1987 - Garganta, de Rodolfo Brandão
1991 - Universidade Rural, de Andrucha Waddington

LONGA METRAGEM (DIRETOR)

1964 - Ganga Zumba
1966 - A Grande Cidade
1969 - Os Herdeiros
1972 - Quando o Carnaval Chegar
1973 - Joanna Francesa
1976 - Xica da Silva
1978 - Chuvas de Verão
1980 - Bye Bye Brasil
1984 - Quilombo
1987 - Um Trem Para as Estrelas
1989 - Dias Melhores Virão
1994 - Veja Esta Canção
1996 - Tieta do Agreste
1999 - Orfeu

LONGA METRAGEM (PRODUTOR E CO-PRODUTOR)

1966 - Terra em Transe, de Glauber Rocha
1967 - Capitu, de Paulo Cesar Sarraceni
1979 - Prova de Fogo, de Marcos Altberg
1988 - Dedé Mamata, de Rodolfo Brandão

TELEVISÃO (DIRETOR)

1970 - Séjour (TV Francesa)

1978 - Les Enfants de La Peur
(TV Francesa)

1985 - Nossa Amazonia (TV Bandeirantes)

VIDEO CLIP (DIRETOR)

1991 - Exército de um Homem Só (Engenheiros do Havai)

VIDEO (DIRETOR)

1992 - Mídia, Mentiras e Democracia

LIVROS

1977 - 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)

1989 - Palmares (em parceria com Everardo Rocha) (Rio Fundo Editora)

1990 - Dias Melhores Virão (Editora Record).

ANEXO III.

FILMOGRAFIA COMPLETA

(LONGA METRAGEM)

ESCOLA DE SAMBA ALEGRIA DE VIVER (1961)
(episódio de CINCO VEZES FAVELA)

Ficha técnica

Direção: Carlos Diegues.
Roteiro: Carlos Diegues e Carlos Estevão Martins.
Fotografia: Ozen Sermet.
Montagem: Ruy Guerra.
Música: Escola de Samba Unidos do Cabuçu.
Produção Executiva: Eduardo Coutinho.
Produção: Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE.

Elenco

Oduvaldo Viana Filho.
Maria da Graça.
Jorge Coutinho.
Abdias do Nascimento.
Creston Portilho.
Carlos Diegues.

GANGA ZUMBA (1964)
100 minutos

Ficha técnica

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.
Assistente: Miguel Borges.
Direção de Arte: Régis Monteiro.
Música: Moacir Santos.
Supervisão de Produção: J.P. de Carvalho.
Produtor Associado: Jarbas Barbosa.
Produção: Carlos Diegues.
Sonografia: Sérgio Montagna e Geraldo José.
Cenografia: Régis Monteiro.
Assistente: Rui Polanah.
Letreiros: Lígia Pape.

Elenco

Antonio Pitanga
Lea Garcia.
Eliezer Gomes.
Luiza Maranhão.
Jorge Coutinho.
Cartola.
Tereza Raquel.
Alvaro Peres.
Carmem Lane.
Waldir Onofre.
Rui Solberg.
Regina Werneck.
Zaqueu.
José Scandal.
Zico Santos.
Jorge Zózimo.
Nara Leão.
Antônio Andrade.
Procópio Mariano.
Pedro Moraes.
Walter Cabeça.
Ala de capoeiristas da Mangueira.
Grupo folclórico Filhos de Gandhi.

Informações Extras

Participações nos festivais:

Festival de Pesaro - 1963;

Semana da Crítica - Festival de Cannes - 1964

Festival de San Sebastian - Espanha - 1965

Festival de Huelva - Espanha - 1965

A GRANDE CIDADE (1966)

90 minutos

Ficha técnica

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.
Continuidade: Antônio Calmon.
Assistentes: Luiz Fernando Goulart, Sérgio Bernardes Filho e Joaquim Sobral.
Engenheiro de som: Aloísio Viana.
Gravação e ruídos: José Antônio Venturi.

Elenco

Luzia: Anecy Rocha.
Calunga: Antonio Pitanga
Jazão: Leonardo Villar
Inácio: Joel Barcellos
Compositor: Zé Keti.
Pivete: José Cruz Jr.
Detetive: Francisco Santos.
Marido: Luiz Carlos Maciel.
Odalisca: Olívia.
Pereba: Hugo Carvana.
Dono do bar: Jofre Soares
E ainda:
Maria Lucia Dahle.

Música:

A grande cidade: Zé Keti.

Informações extras

Participações nos festivais:
Festival de Veneza - 1966
27º Mostra Internazionale d' arte cinematografica - Diploma de mérito - 1966
Premiações:
Prêmio Instituto Nacional do Cinema (melhor atriz: Anecy Rocha- 1966)
Prêmio Instituto Nacional do Cinema (melhor ator coadjuvante: Antônio Pitanga - 1966)
Prêmio Instituto Nacional do Cinema (melhor montagem)
Troféu Saci, 1966.

OS HERDEIROS (1969)

110 minutos

Ficha Técnica

Direção: Carlos Diegues.
Roteiro: Carlos Diegues.
Produtores associados: Carlos Diegues, Luis Carlos Barreto, Condor Filmes.
Produção: Jarbas Barbosa.
Diretor Assistente: Sérgio Santeiro.
Fotografia e Câmera: Dib Lufti.

Montagem: Eduardo Scorel.
Cenografia: Luiz Carlos Ripper.
Maquiagem: Vera Tarouquela.
Costumes: Fernanda Bedê e Luis Carlos Ripper.
Continuista: Carlos del Pino.
Assistente de câmera: Angelo Riva.
Chefe-eletricista: José Alonso.
Planejamento de produção: Raymundo Higinio.
Letreiros: Roberto Lanari.
Sonoplastia: Walter Goulart.
Imagens: Laboratório Rex.
Som: Rivaton.

Elenco

Ramos: Sérgio Cardoso.
Almeida: Mário Lago.
Medeiros: Paulo Porto.
Teresa: Maria Ribeiro.
Martins: Ferreira Gullar.
Barros: Oswaldo Loureiro Filho.
Eugênia: Odete Lara.
Rachel: Isabel Ribeiro.
Joaquim: André Gouveia.
David: Claudio Vanderley.
Baby: Annecy Rocha.
Américo: Grande Otelo.
Danton: Jean Pierre Leaud.
Amadeu: Manoel Sanches.
Maia: Hugo Carvana.
Sra. Maia: Laura Galano.
Prado: Renato Coutinho.
Marta: Patrícia Lins e Silva.
Rachelzinha: Janice Mota.
Delegado: Luis Linhares.
Getúlio: Armando Nascimento.
Carmem Miranda: Carlos Gil.
Cantora: Dalva de Oliveira.
Senador: Oswaldo Loureiro Pai.
Fazendeiro: Armando Rosas.
Primo: Afonso Stuart.
Amiga: Nara Leão.
Amigo: Caetano Veloso.
Mensagem: José Olosi.
Americano: Daniel Filho.
Americana: Wilza Carla.

Radialista: Bob Nelson.
Radiatriz: Amélia Simone.
Radiator: Olga Nobre.
Participação especial: Escola de Samba de Mangueira.

Música

“Invocação em defesa da Pátria” de Villa Lobos interpretado por José Maria Rocha.

Informações extras

Participação nos festivais
30º Festival de Veneza - 1969
Festival de New York - 1969
Quinzena de Realizadores - Cannes - 1969

QUANDO O CARNAVAL CHEGAR (1972)
(90 minutos)

Ficha técnica

Direção: Carlos Diegues.
Roteiro: Carlos Diegues.
Argumentação: Carlos Diegues, Chico Buarque e Hugo Carvana.
Produção: Mapa.
Produtores associados: Carlos Diegues, Luiz Buarque de Hollanda e K.M. Eckstein.
Produção executiva: Zelito Viana.
Diretor de produção: Carlos Alberto Prates.
Fotografia Dib Lufti.
Montagem: Eduardo Escorel.
Som: Juarez Dagoberto.
Assistente de direção: Carlos Del Pino.
2ª. câmera: Rogério Noel e Lauro Escorel.
Assistente de câmera: Mario Murakami.
Assistente de montagem: Amaury Alves.
Arranjos musicais: Roberto Menescal e Magro Waghari.
Frevo: Clube dos Lenhadores, Banda do Almeidinha.
Administração: Tácito Val Quintans.
Guarda-roupa: Fernando Bedé.
Eletricistas: Ruy Medeiros e Chiquinho.
Microfonistas: Chiquinho e Chicão.
Continuidade: Marco Altberg.
Assistentes de produção: Antônio, Cristiano, Joaquim Sobral.
Imagens: Laboratório Rex Filmes.
Títulos: CN.
Mixagem: Somil.

Elenco

Paulo: Chico Buarque de Hollanda.

Mimi: Nara Leão.

Cuíca: Antônio Pitanga.

Rosa: Maria Bethânia.

Lorival: Hugo Carvana.

Virgínia: Ana Maria Magalhães.

Ângelo: José Lewgoy.

E ainda:

Elke Maravilha.

Odete Lara.

Wilson Grey

Participações especiais: Zeni Pereira, Scarlet Monn, Vera Manhães e Ritmistas da Acadêmicos do Salgueiro.

Música

Quando o Carnaval Chegar

Caçada

Partido Alto

Baiock

Bom Conselho

Soneto de Mimi

Mambembe

todas de Chico Buarque de Holanda.

Ave Noturna e Vela Branca: Carlos Diegues.

Cantores do Rádio: Lamartine Babo, João de Barros.

Formosa:

Minha Embaixada chegou:

Só eu sei:

Tahí:

Mais uma estrela:

Aquarela do Brasil: Ary Barroso.

Frevo: Antônio Carlos Jobim.

Provei: Vadico e

Anda Luzia: João de Barros.

Informações adicionais

Trilha sonora original do filme gravada pelo selo Phillips;

Participação nos festivais:

Festival de Cannes.

Premiações:

Prêmio Revelação do Ano (Ana Maria Magalhães), da Associação dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA, 1972).

JOANNA FRANCESA (1973)

110 minutos

Ficha técnica

Roteiro: Carlos Diegues.

Direção: Carlos Diegues.

Produção Executiva: Nei Sroulevich

Produção: Zoom Cinematográfica

Fotografia: Dib Lutfi.

Montagem: Eduardo Escorel.

Direção de Arte: Anísio Medeiros.

Fotos de cena: Rui Paquini.

Figurinos: Teresa Nicolau, Pierre Cardin veste Jeanne Moreau

Gerente: Carlos Correa.

Assistente: Nelson Filho.

Música: Chico Buarque e Roberto Menescal.

Sonografia: Geraldo José.

Maquilagem: Ronaldo Abreu.

Títulos: Aloísio Magalhães.

Elenco

Jeanne Moureau.

Carlos Kroeber.

Helber Rangel.

Eliezer Gomes.

Ney Santana.

Rodolfo Arena.

Lelia Abramo.

Pierre Cardin.

Sylvie Pierre.

Tetê Maciel.

Ana Maria Magalhães.

Beto Leão.

Rui Polonah.

Marco Ventura.

Antônio Pitanga.

Angelito Melo.

Manfredo Colasanti.

Informações adicionais:

Filmado em Alagoas, Anhumas, Maceió, União dos Palmares.

Participações em festivais:

Quinzena dos Realizadores - Cannes - 1973 .
Festival de Teerã - 1973.
Premiações:
Coruja de Ouro - Melhor Música - Chico Buarque e Roberto Menescal.

XICA DA SILVA (1976)

117 minutos.

Ficha técnica

Direção: Carlos Diegues.
Roteiro: Carlos Diegues e João Felício dos Santos.
Produtor: Jarbas Barbosa.
Produção: Embrafilme e Distrifilmes.
Fotografia: José Medeiros.
Cenografia: Luis Carlos Ripper.
Montagem: Mair Tavares.
Música: Roberto Menescal e Jorge Ben.
Diretor Assistente: Paulo Sérgio Almeida.
Maquiagem: Carlos Prieto.
Assessor Técnico: Alexandre Eulálio.
Assessor de Figurinos: Sérgio Silveira.
Assessor de Cenografia: Beto Leão.
Coreografia: Marlene Silva.
Percussão: Helcio Milito.
Cantos Populares: Fernando Lébeis.
Eletricista: Adhemar.
Maquinista: Joaquim Azevedo.
Assistente de Câmera: Dutra.
Fotos de Cena: Rui Medeiros.
Continuidade: Ana Borges.
Assistente de Montagem: Carlos Brajsblat.
Direção de Dublagem: Edson Silva.
Efeitos Sonoros: Luis Carlos Saldanha e Antônio César.
Mixagem: Vitor Raposeiro.
Letreiros: Rubens Richter e Rudi Bohm.
Imagens: Laboratório Líder.
Som: Estúdios Somil.
Equipe de Produção: José Oliosi, Airton Correa, Rubio de Oliveira, Hélio Barão, Luis Felipe, Francisco Martins, João Mota, Super Jorge.
Produtores Associados: Terra Filmes.
Distribuição: Embrafilme.

Elenco

Xica da Silva: .Zezé Motta.

João Fernandes: Walmor Chagas.
Intendente: Altair Lima.
Hortênsia: Elke Maravilha.
José : Stepan Nercessian.
Sargento-Mor: Rodolfo Arena.
Conde: José Wilker.
Teodoro: Marcus Vinícius.
Pároco: João Felício dos Santos.
Zefira: Dora Kocy.
Cabeça: Adalberto Silva.
Raimundo: Julio Mackenzie.
Mathias: Beto Leão.
Taverneiro: Luis Mota.
Ourives: Paulo Padilha .
Figena: Baby Conceição.
Tonha: Iara Jati.
Major: Luis Felipe.
Garimpeiros : Alberto e Patu .
Tropeiro: Derly Barbosa.
Mucamos: Paulão, Pompeu e Jorginho .
Mucamas: Alzira, Glória, Graça, Isabel, Marisa, Mila, Nilva, Rute, Selma e Wanda.

Informações adicionais

O romance “Xica da Silva” escrito por João Felício dos Santos, baseado no roteiro do filme foi editado pela editora Civilização Brasileira;
A trilha sonora do filme foi gravada em selo Phonogram;
O filme foi rodado em 12 semanas de trabalho. As filmagens se iniciaram em janeiro de 1975. Vários incidentes ocorreram durante as filmagens, como o naufrágio da galera ocorrido três dias do final das filmagens. Neste acidente perderam-se uma câmera, rolos de filme virgem, película impressa, o guarda -roupa de 18 personagens além do próprio barco. Os serviços de acabamento do filme duraram até junho de 1976.

Premiações:

Prêmios de melhor filme, melhor diretor e melhor atriz no IX Festival de Brasília;
Troféu Candango de melhor direção, melhor atriz e melhor filme em 1976;
Prêmio adicional de qualidade (MEC) em 1976;
Prêmio Air France de melhor atriz, melhor direção e melhor filme em 1976;
Troféu Coruja de Ouro de atriz coadjuvante, melhor atriz, melhor cenografia e melhor fotografia em 1976;
Prêmio Governador do Estado de São Paulo de melhor atriz e melhor montagem em 1977;
Participações:
Participação na Retrospectiva do 1º. Festival de Países de Língua Portuguesa em Aveiro, Portugal (1984);

CHUVAS DE VERÃO (1977)

93 minutos.

Ficha técnica

Direção: Carlos Diegues.

Roteiro: Carlos Diegues.

Produção: Alter/ Embrafilme.

Produção Executiva: Luiz Fernando Goulart.

Fotografia: José Medeiros.

Montagem: Mair Tavares.

Cenografia: Maurício Sette.

Diretor de Produção: Luiz Carlos Lacerda.

Diretor Assistente: Paulo Sérgio Almeida.

Som Guia: Ubirajara.

Maquiagem : Jaque Jorge Monteiro.

Assistente de Câmera: Roberto Malzoni.

Continuidade: Bubi Leite Garcia.

Fotos de Cena: Álvaro Di Raggio.

Assistente de Montagem: José Joaquim Salles.

Programação Gráfica: Rudi Bohm.

Equipe de Produção: Luiz Antônio e Otávio.

Eletricistas: Ivan Marylan, Adhemar e José Luiz.

Maquinista: Paquetá.

Microfonista: Oscar.

Auxiliares : Haroldo e César.

Guarda Roupa: Saraca, Sam, Roberto Mello.

Efeitos Sonoros: Geraldo José.

Estúdio: Nel-Som.

Imagem: Laboratório Líder.

Elenco

Afonso: Jofre Soares.

Isaura: Miriam Pires.

Paulinho: Carlos Gregório.

Lurdinha: Cristina Aché.

Geraldinho: Daniel Filho.

Cardoso: Emanuel Cavalcanti.

Virgínia: Gracinda Freire.

Sanhaço: Jorge Coutinho.

Honório: Luiz Antonio.

Helô: Lurdes Mayer.

Dodora: Marieta Severo.

Juracy: Paulo César Peréio.

Chofer da táxi: Procópio Mariano.

Moça da repartição: Regina Casé.

Delegado: Roberto Bonfim.
Lourenço: Rodolfo Arena.
Abelardo: Sady Cabral.
Moça da repartição: Zaira Zambelle.

Música

Caminheiros (Herivelto Martins) interpretada por Francisco Alves.
Mamãe eu quero (Jararaca) interpretada por Madame Moustache.
Planeta dos Macacos (Macalé/ Mautner)
Intermezzo, opus 118, no. 2 (Brahms)
Saudades do Matão (R. Torres e Galati)
Os seus botões (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) interpretada por Roberto Carlos.
Pedacinho do Céu (Waldir Azevedo) interpretada por Joel Nascimento e grupo Chapéu de Palha.

Informações adicionais

O roteiro original de CHUVAS DE VERÃO foi publicado pela editora Civilização Brasileira em janeiro de 1978;

Premiações:

Melhor ator Jofre Soares - Festival de Brasília - 1978
Federação dos Cine Clubes do Rio de Janeiro - Prêmio São Saruê de Melhor Filme -
Novembro 1979

Participações em festivais:

Los Angeles International Film Exposition - Filmex - Março 1980
Quinzena de Realizadores - Cannes

Outros dados:

Processo: plano
Censura: 18 anos.
Cert. Concine No. 158/78
Cert. Cens. Fed. No. 96.940
Metragem: 2570

BYE BYE BRASIL (1979)

100 minutos.

Ficha técnica

Direção: Carlos Diegues.
Argumento e Roteiro: Carlos Diegues.
Produção: Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.
Produtores: Luiz Carlos, Lucy e Bruno Barreto.
Produtores Associados: Walter Clark, Carlos Braga e Lucíola Villela.
Produção Executiva : Lucy Barreto.
Fotografia e Câmera: Lauro Escorel Filho.
Assistente de Câmera: José Tadeu.
Chefe-Eletricista: Jadeyr Guimarães.

Eletricista: Pedro Cavalcanti e José Luiz.
Chefe-Maquinista: Djalma de Oliveira.
Assistente Maquinista: Lourenço Cesar.
Fotos de Cena: Ademir Silva.
Montagem e Edição: Mair Tavares.
Assistentes de Montagem: Denise Fontoura, Hernandes Toledo e José Joaquim Salles.
Cenografia e Figurinos: Anísio Medeiros.
Cenógrafo Assistente: Paulo Chada.
Maquiagem: Antônio Pacheco.
Coreografia: Carlos Machado.
Guarda-Roupa: Maria da Guia.
Direção Musical: Roberto Menescal.
Temas Musicais: Dominginhos, Chico Buarque e Roberto Menescal.
Edição de Som: Emanuelle Castro.
Técnicos de Som: Jean Claude Laureaux e Victor Raposeiro.
Dublagem Adicional: Roberto Melo.
Técnico de Mixagem.: José Luiz.
Ruídos Adicionais: Walter Goulart e Antonio Cesar Silva.
Assistente de Direção: Fábio Barreto.
Colaboração no Roteiro: Leopoldo Serran.
2º Assistente de Direção: Bruno Wainer.
Continuidade: Nieves Cabello.
Coordenador de Produção: Marco Altberg.
Diretor de Produção: Otávio Miranda.
Assistentes de Produção: Antônio Claudio Barreto e Álvaro Magaldi.
Assessora Executiva: Maria da Saete Fernandes.
Secretaria da Produção: Theodoro Anderson.
Divulgação: Lucíola Villela e José Antônio Pinheiro.
Títulos: Fernando Pimenta.
Assistentes Locais (respectivamente Altamira, Belém, Maceió e Brasília): José Mota, Januário Guedes, Celso Brandão, Marcia Marília.
Imagem: Laboratório Líder.
Som: Hélio Barrozo, Nel-Som, Stúdio Álamo.
Equipamento: Imagine Filmes Ltda.
Figuração a cargo de: Agência Escalada e Marza.

Elenco

Salomé: Betty Faria.
Lorde Cigano: José Wilker.
Ciço: Fábio Jr.
Dasdô: Zaira Zambelli.
Andorinha: Príncipe Nabor.
Prefeito: Emanuel Cavalcanti.
Assessor: José Márcio Passos.
Caminhoneiro: Carlos Kroeber.

Zé da Luz: Jofre Soares.
Camponês: Rodolfo Arena.
Viúva: Catalina Bonaky.
Cacique: Rinaldo Genes .
Empresário: Marcus Vinicius.
Leão de chácara: Oscar Reis.
Freguês: Cleodon Gondin.
Rodomoço: José Carlos Lacerda.
Assistente social: Marieta Severo.

E ainda:

Anilda Leão
Conjunto Chácara Som 2000
Dalmo Bezerra
Dalmo Silva
Daniel Bernardes
Emanuel Ferreira
Homero Cavalcanti
Jair Barbosa
José Maria Lima
Linda Mascarenhas
Manoel Silva
Mauro Braga
Nazaré de Oliveira
Pedro Teixeira
Professor Oliveira
Ronaldo Andrade

Música

O filme utiliza muito da música local e do canto indígena da região filmada;
Além disso utiliza músicas do Pastoril do Faceta, Pinduca, Genival Lacerda, Frenéticas,
Frank Sinatra, Bring Crosby e o forró de Dominginhos.
Bye Bye Brasil (Menescal/ Chico Buarque) interpretada por Chico Buarque.

Informações adicionais

Para realizar o filme a equipe de produção percorreu por volta de 15 mil quilômetros,
cobrindo 10 diferentes cidades do país: Altamira, Belmonte, Belém (PA); Piranhas,
Entremontes, Maceió e Murici (AL); Caruaru (PE); Brasília (DF) e Rio de Janeiro (RJ).

Participações e premiações em festivais:

28° Sidney Film Festival - Junho 1981

2° Festival Internacional del Nuevo Cine Latino Americano - Prêmio Coral - Prêmio
Especial de gênero de ficção e Diretor - Havana - Cuba - Novembro 1980

London Film Festival - outstanding film of the year - 1980

18° New York Film Festival - 1980.

Festival de Cannes - mostra competitiva.

QUILOMBO (1984)

114 minutos.

Ficha técnica

Direção : Carlos Diegues.

Roteiro: Carlos Diegues.

Produção: Augusto Arraes.

Produtor executivo: Marco Altberg.

Direção de fotografia: Lauro Escorel Filho.

Montagem e edição: Mair Tavares.

Cenografia e figurinos: Luis Carlos Ripper.

Direção musical: Gilberto Gil.

Diretores assistentes: Jorge Dúran e Antônio Pitanga.

Produtor executivo assistente: Angelo Gastal.

Diretores de produção: Rodolfo Brandão e René Bittencourt.

Coordenação de cenografia: Paulo Sérgio Almeida.

Cenógrafos assistentes: Sérgio Silveira e Paulo Flaksman.

Arquiteto chefe: Roberto Bastos Cruz.

Câmera: Pedro Farkas.

Efeitos especiais: André Trielli. (França)

Som direto: Vitor Raposeiro.

Edição de som: Helio Lemos.

Coordenador de pesquisa: Everardo Rocha.

Consultores: Lelia Gonzales, Joel Rufino dos Santos, Beatriz do Nascimento e Roberto da Matta.

Assistente geral de direção: Nelson Nadotti.

Assistente geral na preparação: Renata Almeida Magalhães.

Consultor especial: Luiz Motta.

Direção de figuração: Bruno Wainer.

Continuidade: Maria Inês Villares.

Assistente de continuidade: Monica do Rego Monteiro.

Assistente de câmera: François Manceaux e Guy Gonçalves.

2º. assistente de câmera: Cleumo Segond Cruz.

Operador de VT: Francisco de Paula.

Câmeras adicionais: Walter Carvalho, José Antônio Ventura e Antônio Luiz.

Assistentes de câmeras adicionais: Sergio Leando, Roberto Santos Pinhanez Filho e Ademir Silva.

Desenho de produção: Arturo Uranga.

Consultor de lutas corporais: Jô Brito.

Cenotécnico-chefe: Silas Sidney Silva.

Chefe maquetista: André Silveira.

Maquiador: Carlos Prieto.

Chefes eletricitas: Jadeyr Guimarães e Oziel Tomé.

Eletricistas assistentes: Paulo Roberto de Souza e Hilmo Ferreira Rodrigues.

Geradorista: Benedito Bené e Nilo Sérgio.

Chefes maquinistas: Moacir Estevão da Cunha e Joaquim Azevedo.
2º. maquinista: Cosme Manuel Sacramento.
Assistente de maquinista: Pedro Carlos Alves Ferreira.
Assistente de som direto: Luiz Antônio Aragão.
Microfonista: Mauro Duque Estrada.
Efeitos óticos e letreiros: Rudi Bohm / Ilimitada Ltda.
Som: José Luiz Sasso (mixagem) e Orlando Bianni Sobrinho.
Editora de som: Dominique Pâris.
Efeitos sonoros de estúdio: Antonio Cezar Silva Santos e M. Guilherme.
Efeitos sonoros adicionais: Geraldo José.
Fotos de cena: Geraldo Mello e Cristina Isidoro da Silva.
Montadora assistente: Marta Luz.
Editora assistente: Sylvia de Alencar.
Assistente de montagem: Eduardo Albuquerque.
Gerente de administração: Maria Cecília Costa.
Gerente de apoio: Magalie Heinze.
Gerente de transporte: Cesar Cavalcanti.
Gerente de cenografia: Paulo Dubois.
Gerente de figuração: Zezé Castro.
Assistentes de produção: Edison Mendonça, Douglas Barão, José Carmo da Silveira, Paulo Henrique Souto, Flávio Leandro, Wilson de Andrade e Tito Almejeiras.
Assistentes estagiários: João Carlos Catrolli, Antônio Cesar Neves, Jorge Miguel de Freitas, João Pedro Gordilho, Paulus Eyler e Ricardo Giestas e Silva.
Documentário: Renata Almeida Magalhães (direção) e Carmem Pereira Gomes (produção)
Consultor de informática: Jorge Wanderley.
Secretária geral de produção: Leda Borges.
Secretária de produção: Maria Helena Magalhães.
Secretária executiva: Helena Bastos.
Serviços: Valdemir da Cunha e José Souza Brito.
Cenários e objetos: Uzina Barravento/CDK.
Artistas plásticos: Celeida Tostes, Tadeu Burgos, Carlo Mascarenhas, Maurício Bentes, Razec, Hamirton Cordeiro, Ana Maria de Moraes, Cristina Felício dos Santos, Amélia Zaluar, Françoise Galle e operários e artesãos de Xerém, Duque de Caxias, RJ.
Assistente geral de cenografia: Maria Tereza Amarante.
Assistente geral de figurinos: Paula Franccini Cruz.
Desenho de produção: Arturo Uranga.
Assistente técnico de arquitetura: Elizabeth Koslowski.
Assistente técnico de paisagismo: Andrea de Almeida Santos.
Assistente técnico de armoaria: Walter Merling.
Assistente técnico de ecologia: Luiz Carlos Gurken.
Consultor de lutas corporais: Jô Brito.
Cenotécnicos: Silas Sidney Silva, Ricardo Bregogério, Paquetá Pai, Paulo Paquetá, Carne Seca, Antenor Sabino e Cabeça.
Chefe maquetista: André Silveira.

Adereços: José Roberto Farias, Ismael liveria Brasa e Ribamar.
Cerâmica: Catherine Schneider, Selma Abdon Calheiros e Maria Teresa Aragão.
Luderia: Bira da Bahia.
Serralheria: Jorge Ventura.
Couros: João Bezerra.
Tinturaria: Maura Cardozo.
Chapelaria: Edilson Reis, Luiz Amorim e Getúlio Barbosa.
Desenhista: Antônio Batista.
Manutenção de máquinas: Andis Dercy Aboud.
Costureiras: Maria de Lurdes de Souza, Carmelita Nascimento, Maria Magalhães e Maria Motta.
Alfaiates: Ronaldo Areas e Luiz Carlos Areas.
Camareiras: Cecília Harigan, Eunice Carvalho, Ilma da Costa Santos, Maria Nazareth Cerino, Maria Helena Ferreira, Maristela Batista e Niemar da Silva Veronesa.
Tratador de animais: Pedro Cerveira.
Maquiador-chefe: Carlos Pietro.
Estagiárias de maquiagem: Sandra Mesquita e Maria Pia Vallorani.
Pintura corporal: Egberto Simões e Beth.
Trancistas: Luiz Carlos Mercedes e Vera Papua.
Perucas: Wilson Venâncio e José Etelvino Santos.
Chefe contra regra: Delanir Cerqueira.
Estagiários: A. G. de Azevedo e Sérgio Bezerra.
Estagiários em efeitos especiais: Eric Trielli, Guy Trielli, Sérgio Arena e Carlos Alberto Torres.
Motoristas: Manoel Francisco, José Agostinho, Teixeira e Paulo Cesar Bicalho.
Divulgação: José Antônio Pinheiro.
Imagem Laboratórios Líder.
Dublagem, mixagem e ótico: Estúdios Álamo.
Som adicional: Helio Barroso Neto.
Transcrições: Rob Filmes.
Produção musical: Liminha.

Elenco

Zumbi: Antônio Pompeu.
Dandara: Zezé Motta.
Ganga Zumba :Toni Tornado.
Ana de Ferro :Vera Fischer.
Acaiuba : Antônio Pitanga.
Domingos Jorge Velho :Maurício do Valle.
Carrilho: Daniel Filho.
Rufino: João Nogueira.
Salé: Jorge Coutinho.
Babá: Grande Otelo.
Canindé: Jofre Soares.
Samuel: Jonas Bloch.

Camuanga: Eduardo Silva.
Anunciação : Chico Diaz.
Bernando :Swami Leeladhar (Eduardo Machado).
Bezerra : Luiz Motta.
Padre Mello : Roberto de Cleto.
Lua Lua : Paulão.
Katambo : Marko Comká.
Teodoro : Sergio Maia.
Tité : Thiago Justino.
Ibualama : Bené Batista.
Cabinda :Wilson Macalé.
Iabu: Jorge Filho.
Congo: Embaixador.
Gongoba: Regina Rocha.
Aroroba: Adalberto Silva.
Tolentino: Joel Silva.
Namba: Namba Santos.
Lins: Emanuel Cavalcanti.
Vicente: José Márcio Passos.
Tourinho: Carlos Kroeber.
Olimpia: Thelma Reston.
Blaer: Arduino Colassanti.
Acotirene: Alaíde Santos.
Terêncio: Emydgio Silva.
André: Carlos Lagoeiro.
Capitão do Mato: Sandro Solviatti.
Capanga: Waldir Onofre.
Beato: Luiz Alberto Sanz.
Navarro: Ruy Polanah.
Tereza: Isabel Bicudo.
Furtado: Ronaldo Pinheiro.
Xangô: Wilson Macalé e Bené Batista.
Homem branco: Roberto Lopes.
Homem do milho: Kim Negro.
Homem da pedra: Zózimo Bulbul.
Henrique: Márcio Alexandre.
Governador: João Felício dos Santos.
Mágico: Victor Cantero.
Padeiro: Paulo Henrique.
Professor: Everardo Rocha.
Mundubi: José Roberto Faria.
Indegro: Delanir Cerqueira.
Escravo de Santa Rita: Gilberto Felisberto.
Soldados de Rufino: Cláudio Azeredo, Jurandir Ferreira e Antônio Almejeiras.

Crianças: Maurício Vicchi Vieira, Fernando Soares, Aray Duarte, Elaine dos Santos Neves, Jorge Marques, Marcelo Soares, Iran Gomes, Danielle de Castro, Marcelo dos Santos, Camila Manhães, Rocco Manhães.

Aparições especiais: Léa Garcia, Milton Gonçalves, Scarlet Monn, Zica do Cartola, Babau da Mangueira, Aniceto do Império.

Participações especiais: Grupo Agbara-Dudu, Afoxé Filhos de Ghandi, Candomblé Ilê Axê Orô Sakapata, Escola de Samba Império Serrano, Capoeiras Feitiço de Caxias e Maior é Deus Grande Pequeno Sou Eu, Instituto de Pesquisa da Cultura Negra (IPCN), Maguiluanda Produções Afro-Brasileiras.

Música

Canções compostas por Gilberto Gil e Walid Salomão:

Quilombo- O eldorado negro

Zumbi, a felicidade guerreira

Ganga Zumba- o poder da bugiganga

Dandara - a flor do gravatá

Nmaba, Gangamorada

O cometa

Domingos Jorge Velho em Pernambuco

Informações adicionais

Equipamento de câmera: Arriflex BL III.

Película Eastman Kodak 5293, 5394 e 5247.

Trilha musical gravada em discos WEA.

Premiações e participações em festivais.

XXIV Festival de Cinema - Cartagena - 1984.

Festival de Cannes - 1984 .

Festival de Miami - 1984 .

Um trem para as estrelas (1987)

103 minutos / Som Estéreo DOLBY

Ficha técnica

Direção: Carlos Diegues.

Produção : CDK Produções (Rio) e Chrysalide Films (Paris).

Produtores Associados : George Reinhart (Zurich), Carlos Henrique Braga, Skylight e Elipse.

Produtor Executivo: Rodolfo Brandão.

Roteiro: Carlos Diegues com a colaboração de Carlos Lombardi.

Fotografia : Edgar Moura.

Montagem : Gilberto Santeiro.

Música : Gilberto Gil.

Som: Jorge Saldanha.

Direção de Arte: Lia Renha.
Direção de Produção: René Bittencourt.
Assistente de Direção: Juarez Precioso.
Assistente de Produção Executiva: Renata Almeida Guimarães.
Mixagem: William Flageollet.
Figurinos: Viviane Sampaio.
Produção de Set: Douglas Barão.
Produção Musical : Liminha.
Edição de Som: Hercilia Gardillo.
Continuidade: Rudi Lugmann.
2º. Assistente: Maria Gloria Castro.
Assistente de Preparação: Rita Buzard.
Estagiária de Direção: Tereza Gonzales.
Assistente de Produção : Tania Bouseau e Sergio Borba.
Secretária de Produção: Jussara Precioso.
Chefe - eletricitista: Jadeyr Guimarães.
Chefe - maquinista : Moacyr Estevão.
Eletricistas: Paulo Cesar e José Luiz.
Maquinista: Edson.
Assistente de Câmara: Marcelo Yamada.
Estagiário de Câmara : Ricardo Polmon.
Microfonista: Bruno Fernandes.
Assistente de Cenografia: José Claudio.
Execução de Cenários : Abel Gomes e Equipe P&G.
Contraregra: Wagner Barbosa.
Camareira : Sonia.
Costureira: .Cecília Menezes.
Maquiador: Amado Bezerra.
Efeitos : Sergio Farjala e Sergio Arena.
Edição de Efeitos e Ruídos: Jorge Saldanha.
Assistentes de Montagem: Betse de Paula, Virgínia Flores, Eduardo Albuquerque e Ney Fernandes.

Colaboradores da equipe técnica.

Produção: Luís Tobias e Paúra Neto.
Direção: José Henrique Pires.
Still: Ricardo Pimentel.
Administração: Adalgiso Azevedo e Maria Helena Magalhães.
Câmera Extra: Johnny Howard.
Produção Musical Complementar: Vinicius França.
Aberturas Programação Visual : Fernando Pimenta.
Produção de Lançamento: Henrique Brandão.
Divulgação: Margarida Oliveira.
Press - book : Mauricio Stycer.
Gerente Administrativo: Gilson Arruda.

Imagem: Laboratório Líder (Rio).
Som: Phillipe Sarde (Paris).

Elenco

Vinícius: Guilherme Fontes.
Freitas: Milton Gonçalves.
Drime: Taumaturgo Ferreira.
Ncinha: Ana Beatriz Wiltgen.
Oliveira: Zé Trindade.
Mme. Oliveira: Miriam Pires.
Fausto Fawcett: Fausto Fawcett.
Professor: José Wilker.
Camila: Betty Faria.
Brito: Daniel Filho.
Cazuza: Cazuza.
Bel: Tania Boscoli.
Fotógrafo: Flavio Santiago.
Moça fina: Betty Prado.
Negro da favela: Paulão.
Santinha: Cristina Lavigne.
Produtor de Cazuza: Ezequiel Neves.
Tia de santinha: Iolanda Cardoso.
Jacaré: Marcos Palmeira.
Mãe de Drime: Dinorah Brilhante.
Gigante: Jorge Fino.
Assistente de Freitas: Ronney Vilella.
Tio de Vinícius: Otto Machado.
Assaltante: Paulo Mosca.
Mulher na delegacia: Marie-Claude Lemoine.
Homem na favela: Sandro Solviatti.
Moça no bar: Paula Lavigne.
Rapaz no bar: Claudio Couto.
Homem na delegacia: Paulo Henrique Souto.
Maluco de Guadalupe: André Barros.
Mário: Duda Monteiro.
Menino na favela: Marcelo Madureira.
Namorada do professor: Cristina Mariani.
Prostitutas: Carlota Oswald , Lana Francis, Danielle Sodré.
Brigão da danceteria: Roberto Lee.
Escrivão: Bernard Seynoux.

Músicas:

Um Trem para as Estrelas (Gil e Cazuza)
Heavy Love (Cazuza e Frejat)
Chinesa Videomaker (Fausto Fawcet e Carlos Laufer)

Pagode da Santinha (Niltinho Tristeza e Douglas Barão)
Valsa de Eurídice (Vinicius de Moraes) interpretada por Olívia Byington
Ornithology gravação de Charlie Parker
Bird of Paradise gravação de Charlie Parker
Blue Moon (Roger e Hart) interpretada por Zé Luis.

Informações adicionais

Trilha sonora original composta por Gilberto Gil foi gravada em disco e fita pela Som Livre;

Distribuição em vídeo: Globo Vídeo. Colorido NTSC/VHS. Dolby Stereo.

Participações em festivais:

Candidato Brasileiro para concorrer ao Oscar - 1987

40º Festival International du Film - Cannes - mostra competitiva - 1987

DIAS MELHORES VIRÃO (1989)

92 minutos. Dolby Stereo/ Eastman Color.

Ficha técnica

Diretor: Carlos Diegues.

Roteiro: Antônio Calmon, Vinicius Vianna, Vicente Pereira e Carlos Diegues.

Argumento: Antônio Calmon.

Produtor: Paulo César Ferreira.

Produtores executivos: Angelo Gastal e Renata de Almeida Magalhães.

Produção: Cininvest/ Multiplick.

Produtor associado: CDK.

Fotografia e câmera: Lauro Escorel.

Montagem: Gilberto Santeiro.

Direção de arte: Lia Renha.

Direção de som: Jorge Saldanha.

Diretor de produção: Flávio Chaves.

Figurinos: Emília Duncan.

Música: Rita Lee e Roberto de Carvalho.

Direção musical: Constant Papineanu.

Produção musical: Som e Imagem (São Paulo).

Produção musical executiva: Suely Aguiar.

Som adicional: Bruno Fernandes e Aloísio Compasso.

Música incidental: Constant Papineanu e Sérgio Balieiro Nigro.

Apresentação: Fernando Pimenta.

Produção de cenografia: Augusto Casé.

Cenotécnico: Vidipó (Catatau).

Efeitos especiais: Jarjala e Edu.

Figuração: Metrópole e Gibongo.

Continuidade: Fernando Borges.

Still: Estevam Avelar.

Microfonista: Aloísio Compasso.
Operador de vídeo: Andir de Oliveira.
Eletricistas: Paulo Roberto de Souza e Carlos Alberto de Souza Ribeiro.
Maquinista: Joaquim Azevedo.
Geradorista; César de Oliveira.
Set-dresser: Yeda Lewinson.
Edição de diálogos: Hercília Cardillo.
Transcrição de som: Delarte, Rob Filmes e Álamo.
Mixagem: Álamo e José Luiz Sasso.
Técnicos de gravação e mixagem: José Luis Góes, Daniel Krotoszynski e Maradona.
Imagem: Laboratório Líder.
Assistente de direção: Fernanda Ribas.
2º. assistente de direção: João Henrique Jardim.
Assistentes de produção: Flávio Caetano, Alice Rondon, Wilson Finizola e Carlos Chueke.
1º. assistente de câmera: Marcos Avellar.
2º. assistente de câmera: Fabian Silbert.
Assistente de montagem: Paulo Pestana.
Assistentes de edição: Nei Fernandes e Lulu Silva Telles.
Assistente de elétrica: José Carlos Silva Neto.
Assistente de maquinária: Cesar Borges Hora Filho.
Assistente de cenografia: José Cláudio.
Assistente de figurinos: Marcelo Pires.
Estagiário de direção: Andrew Waddington.
Estagiário de continuidade: Fernando Luz.
Estagiária de produção: Isabel Diegues.
Estagiários de montagem: Isabel Diegues e Phillippe Menezes.
Estagiários de edição: Cláudia Barbosa e Andrew Waddington.
Contra regra: Jessé Domingos (Teko).
2ª. unidade de câmera: Gui Gonçalves.
Assistentes de câmera da 2ª. unidade: Breno e Joaquim.
Secretária de produção: Mary Barreto.
Produção especial: Fabiano Canosa e Koka Machado.
Equipe Cininvest/ Multiplic: Paulo Areas, Francisco Quinteiro, Carlos Roberto de Pinto, Marco Henrique de Souza, Antônio Gomes e Lourival Alves dos Santos.
Gerente administrativo: Gilson Arruda.
Secretária executiva: Maria Helena
Camareira: Ilma Santos.
Costureira: Mara Lopes.
Costureira de Marília Pêra: Leda Bastos.
Maquiagem: Amaro Bezerra.
Cabeleireira: Maria Conceição .
Making of: Péricles Barros, Antônio Glavão e Raul Mourão.
Permutas e merchandising: Cleber Loureiro, Nereida Daudt e Christina Gurjão.

Colaboradores da equipe técnica

Assistente de direção: Ana Luíza Diegues.
Assistente de cenografia: Andrea de Canto.
Assistente de figurinos: Ana Teresa Wiedman.
Assistente de set-dresses: Lúcia Vitall Maldonado.
Assistente de maquiagem: Alegria.
Assistente de animais: Wilbert.
Ruído de sala: Walter Goulart e Delarte.
Confecção de bonecos: Dudinha.
Contabilidade: José Santana.
Boy de produção: Ubirajara dos Santos (Bira).
Boy de set: Edmundo Gomes Neto.
Mensageiro: Paulo Roberto Gonzaga Bastos.
Recepcionista: Tânia Souza.

Elenco

Marialva : Marília Pêra.
Pompeu: Paulo José.
Dalila: Zezé Motta.
Wallace: José Wilker.
Mary Shadow: Rita Lee.
Adelaide: Marilu Bueno.
Pereira: Paulo César Pereio.
Janete: Betina Vianny.
Ferreirão: Benjamin Cattán.
Juanita: Patrício Bisso.
Secretária: Lília Cabral.
Larry Shadow: Michael Royster.
Estreante: Sandra Pêra.
Coronel: Joffre Soares.
Aurora: Aurora Miranda.
Dono da Buchada: Maurício do Valle.
The Queen: Mila Moreira.
Tenente: Procópio Mariano.
Sra. Caldeira: Neiva Haar.
Ncinha: Ana Beatriz Wiltgen.
Gabriel: Ronaldo Barcelos.
Ceci: Ana Luiza Diegues.
Peri: Guilherme Calicchio.
Assistente: Raquel Sorpício.
Pivete: Marcelo Santos.
The maid: Cristina Mariani.
Diretor de teatro: Everardo Rocha.
Carol Shadow: Melaine Ahlo.
Susie Shadow: Laura Buchanan.
Annie Shadow: Catherine Delagrave.

Velha das flores: Ana Antônia Libório.
Espadachins: Cliff Williamson e Dennis Wright.
Menina: Júlia São Paulo.

Músicas

Dias Melhores Virão (Rita Lee / Roberto de Carvalho) interpretada por Rita Lee.
The Marry Shadow Show (Rita Lee / Roberto de Carvalho) interpretada por Ritchie.
Chica Chica Boom Chic (Harry Warren/ Mack Gordon) interpretada por Marília Pêra.
Você só mente (Noel Rosa/ Hélio Rosa) interpretada por Aurora Miranda.
Emoções (Roberto Carlos/ Erasmo Carlos) interpretada por Roberto Carlos.
Beatriz (Edu Lobo/ Chico Buarque) interpretada por Milton Nascimento.
Mel do Prazer (Niltão/ Gilberto China) interpretada por Zezé Motta.
Chocolate (Tim Maia) interpretada por Marisa Monte.
Bora Bora (Herbert Vianna) interpretada por Paralamas do Sucesso
Rosemary Margarida (Leonardo Teixeira) interpretada por Banda Bel.
Espelhos (Rita Lee / Roberto de Carvalho) interpretada por Isabel Diegues.

Informações adicionais

Participação especial do elenco de “Os três mosqueteiros” e os alunos do Tablado em “O guarani” ambos sob a coordenação de Carlos Wilson.

Este filme foi realizado com recursos captados por meio da lei no. 7.505/86. Investidores: Grupo Petróleo Ipiranga; Grupo Othon Hotéis; Casas Pernambucanas; Casa Gerson; Investicorp S.A. Distribuidora de Valores Mobiliários; Booz-Allen e Hamilton do Brasil Consultoria Ltda.; Liberal Corretora de Câmbio e Valores Mobiliários Ltda.; CMP Mineração; Transportadora Irgominas Ltda.

Distribuição em vídeo Globo Vídeo. NTSC/VHS.

Trilha musical gravada e distribuída em discos e fitas EMI.

Filmado nos estúdios da Barra (César Duarte) com exceção das cenas de Mary Shadow Show filmadas na Cinédia.

Participações e premiações em festivais:

Prêmio de melhor atriz e roteiro no Festival de Cartagena de 1991;

Prêmio Especial de Júri do Festival de Denver em 1990;

Prêmio Sesc - melhores do ano - da crítica e do público 1991;

Prêmio Art et Essai - Festival Biarritz 1990;

Prêmio Sharp - trilha sonora de Rita Lee 1990;

Candidato Brasileiro para concorrer ao Oscar - 1989

Melhor atriz - Associação de Críticos de Arte de São Paulo - 1990

Festival de Berlim

40º Internationalen Film Festspiele Berlin - Festival de Berlim - Fevereiro 1990

Seattle International Film Festival - Pitesburgh - Abril 1990

Festival des Film de Monde - Montréal - Agosto 1990

Festival of Festivals - Toronto - Canadá - Agosto 1990

Vancouver International Film Festival - Setembro 1990

Aspen Film Festival - Setembro 1990

Toronto Festival of Festivals - Setembro 1990

Chicago International Film Festival - Setembro 1990
III Festival Internacional de Cine de Viña del Mar - Chile - Outubro 1990
Bogotá Film Festival - Novembro 1990
Miami Film Festival - Dezembro 1990
Festival de Huelva - Espanha - Dezembro - 1990
Festival Latino Film - New York - 1990
Los Angeles International Film Festival - 1990
India's 22nd International Film Festival - Janeiro 1991
Portland Film Festival - Bill Fostee - Março 1991
15º Hong Kong International Film Festival - Junho 1991

VEJA ESTA CANÇÃO (1994)

114 minutos.

Ficha técnica

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: Rio Filmes

Produção: Mapa Filmes e TV Cultura

Elenco:

("Pisada de Elefante")

Leon Góes.

Carla Alexandra.

Florian Peixoto.

Jacqueline Laurence.

("Drão")

Debora Bloch.

Pedro Cardoso.
Catarina Abdala.
("Você é Linda")
Cassiano Carneiro.
Adriana Zanyelo.
Chica.
Lucio Andrey.
Carlos Diegues e o grupo "Nós do Morro" do Vidigal.
("Samba do Grande Amor").
Fernanda Montenegro.
Emilio de Melo.
Fernando Torres.
Chico Diaz.

Informações adicionais

Distribuição em vídeo: Sagres/ Prefeitura Rio Filmes. NTSC/VHS.
Participações e premiações em festivais:
Mostra de cinema de Paris - 1999.
Festival de Luxemburgo - 1999.
Participação Festival Internacional du film D'Amines - França - 1998.
Festival de Porto Rico - Melhor Filme - 1996.
Festival de Providence - Boston - Melhor filme e melhor atriz - 1996.
6º Festival Cinematográfico - Prêmio da Crítica - Assunção - 1995.
Melhor Diretor - Havana - 1995.
FIPRESCI - Federation Internationale de la Presse Cinematographique - Prêmio da Crítica - Porto Rico - 1994.
Troféu Oscarito - Melhor diretor - 1994.
Festival Internacional de Biarritz - Prêmio Especial do Juri - 1994.
XVI Festival Internacional del Nuevo Cine Latino Americano - Havana - Cuba - 1994.
II Mostra Nacional de Cinema e Vídeo - Cuiabá - 1994 .
Festival de venezia - Itália - 1994.
15º Festival de Biarritz - França - 1994 - prêmio especial ao juri.
Festival de Miami - EUA - 1994.
Festival de Sundance - EUA - 1994.
Festival de Cuiabá - 1994 - melhor filme.
Festival de Trieste - Itália.
Festival de Cinema de Cartagena - 95.
The 18th Annual Portland International Film Festival.
Prêmio Colunista Rio - 1994.
Melhor Atriz - Deborah Bloch - Festival Latino-Americano.

TIETA DO AGRESTE (1996)

140 minutos.

Ficha técnica

Diretor: Carlos Diegues.

Roteiro: João Ubaldo Ribeiro, Antônio Calmon e Carlos Diegues livremente inspirado na novela de Jorge Amado.

Produtores: Bruno Stoppiana e Donald Ranvaud.

Produtora: Sky Light Cinema.

Produção executiva: Miguel Faria Jr. e Telmo Maia.

Produtor associado: Renata Almeida Magalhães.

Co-produtores: Sonia Braga e Carlos Diegues.

Co-produção: Sony e Columbia Pictures.

Diretor assistente: Vicente Amorin.

Diretor de fotografia: Edgar Moura.

Diretor de arte: Lia Renha.

Diretora de produção: Bia Castro.

Coordenadora de produção: Mariza Figueiredo.

Montagem: Mair Tavares e Karen Harley.

Música: Caetano Veloso.

Arranjos e Regência: Jacques Morelembaum.

Produtor musical: Jacques Morelembaum.

Produção musical executiva: Paula Lavigne, Connie Lopez, Felipe Lerena.

Som: Rolf Pardula.

Figurinos: Luciana Buarque.

Figurinos Sônia Braga: Ocimar Versolato.

Jóias de Sônia Braga: Antônio Bernardo.

Cenografia: Henrique Mourthé.

Cenotécnicos: Paulo Índio e Cristóforo.

Microfonista: Stu Deutsch.

Câmera: Gustavo Hadba.

Diretor de Platô: Marcos França.

Produção de locação: Toni Tavares.

Maquiagem: Guilherme Pereira e Luis Michelotti.

Produtora de elenco: Sueli Weller.

Produtora de arte: Luciana Motta.

Produtora de objetos: Maria Barroso.

Produtora de cenografia: Maria Eugênia.

Continuista: Fernando Luz.

Still: Luciana da Justa.

Eletricista-chefe: Betão.

Eletricistas: Paulo Fernando (Doquinha) e Ronaldo.

Maquinista-chefe: Nilo Vital.

Maquinistas: Clóvis e Correia.

Ajudante: Nem.

Contra regras: Luiz Costa e Wagner Tavares.
Geradoristas: Zé Horácio e Zezito.
Imagens: Techicolor East Coast, INC.
Revelação do negativo: Líder Cine Laboratório.
Leteiros: Lia Renha e Verônica Doney.
Logotipo: Fernando Pimenta.
Assistentes de direção: Isabel Diegues.
2ª. assistente de direção: Kátia Lund.
3º. assistente de direção: Carlos Manuel Diegues.
Assistente de produção: Ricardo Karan.
Assistente de câmera: Heloísa Passos.
2ª. assistente de câmera: Kika Cunha.
Assistente de cenografia: Tereza Ribas.
Assistente adicional: Luca de Castro.
Assistente de continuidade: Cecília Amado.
Assistente de elenco: Daniela Braga.
Assessor de produtores: William.
Assistente de produção musical: Marcelo Costa.
Assistente de produção executiva: Robert Archey.
Assistente de som: Rômulo Drummond.
Assistentes de platô: Fernando Pestana (Chicão), Marco Antônio (Marcão), Jorginho.
Assistentes de contra-regra: Osmar de Jesus, Amary Santos e Antônio de Jesus.
Fotografia audiovisual: Paulo Jacinto.
Operadores de vídeo: Diego del Rueda e José Joaquim Souza.
Mixagem da música: Right Track.
Arranjos de percussão: Neguinho do Samba.
Gravação da música: Estúdio Companhia dos Técnicos (Rio)
Assistente de Caetano: Virgínia Casé.
Consultoria e pesquisa de música em cena: Fred Dantas.
Editores de som: Virgínia Flores e Cesar Migliorim.
Som adicional: Fernando Ariante.
Produção de finalização: Vicente Amorim.
Ruídos de sala: Brian Vancho.
Trucagem: Janos Pilenyi.
Direção de segunda unidade: Vicente Amorim.
Fotografia de segunda unidade: Gustavo Hadra.
Assistente de câmera de segunda unidade: Cristiano Conceição.
Administrador: Alfredo Netto.
Gerente Administrativo: Nueza Shinkado.
Caixa: Jorge Sá.
Assessoria Jurídica: Menasche, Morris Advogados Associados.
Departamento de pessoal: Eliane Vianna.
Secretárias de Produção: Miriam Cavour, Silvia Reginaldo, Valéria Reginaldo e Ana Paula Santos.
Assessoria de imprensa: Susana Schild e José Antônio.

Motoristas: Sirélio, Sidney e Augusto.
Helicópteros: Taxi Aéreo Novacks S.A.

Equipe de produção na Bahia

Consultor de produção: Roberto Santana.
Base de produção em Salvador: Solange Lima.
Assistente de produção em Salvador: Silvana Godinho.
Secretária de produção em Salvador: Cláudia Reis.
Produtor de elenco: Péricles Palmeira.
Audição de elenco: Fernando Guerreiro.
Assistentes de elenco: Edson Rosário, Ilna Baptista, Ninho, André, Andrea, Mércia.
Pesquisa: Claudius Portugal.
Pinturas de Arte: João Pereira e Priscilla.
Artesão em Palha: Augusto.
Mamulengo: Teatro de Bonecos Mamulengo e Elias Bonfim.
Boneco do presépio: Adalton Lopes.
Animais do presépio: Soc. Recreativa e Carnavalesca Filhos de Gandhi.
Efeitos Especiais: Vitor Pais e Jorge Rani.
Quadros e Esculturas: Calanzas Netto, Carlos Bastos, Floriano Teixeira, Mário Cravo, Carybé.
Produção de figurinos: Flávia Cristófono e Regina Monteiro.
Assistente de figurinos: Maribel Spinoza e Mara Santos.
Assessoria de imprensa: Selmo Santos.
Coordenador de transporte: Macana.
Base de produção em Picado: Tereza Caldas.
Secretária de produção em Picado: Regina Célia Rocha.
Secretárias de produção em Feira de Santana : Martha Matti e Estela Barros.
Assistente de produção em Sítio de Conde: Marcelo Negri.
Boys do set: Valdir Alves de Souza e Chico de Assia.
Motoristas: Fernando, Arnaldo, Christião, Toni, Demerval, Luiz Mário, Wanderley, Manoel, Valdir, Roque, Antônio.
Camareira chefe: Ana Rosa.
Camareira de Sônia Braga: Ilma Santos.
Costureira chefe: Eunice de Paula.
Costureiras: Iracilda Lima e Raimunda de Souza.
Auxiliar de Ateliê: Chica.
Perucas de Sônia Braga: Johnny Nollet.
Cabelos de Sônia Braga: Tadashi Harada.
Cabeleireira: Conceição dos Santos.
Assistente de cabeleireira: Maurício Monteiro.
Assistente de maquiagem: Gerson Araújo.
Alimentação: Arte e Magia.

Elenco

Tieta: Sônia Braga.

Perpétua: Marília Pera
Zé Esteves: Chico Anysio.
Leonora: Claudia Abreu.
Carmô: Zezé Mota.
Comandante Dario: Jece Valadão.
Imaculada/ Tieta aos 17 anos: Patricia França
Imaculada/ Tieta aos 17 anos.
Ascânio: Leon Goes.
Cardo: Heitor Martinez Mello.
Tonha: Noélia Montanhas.
Ramiro: Caco Monteiro.
Elisa: Débora Adorno.
Barbozinha: André Valle.
Jairo: Frank Menezes.
Peto: João Philippe.
Tieta aos 8 anos: Flora Diegues.
Jorge Amado: Jorge Amado.
Modesto Pires: Jurandir Ferreira.
Coronel Arthur: Harildo Deda.
Prefeito: André Luiz.
Mirinha: Jumara Rodrigues.
Perpétua Jovem: Anna Cotrim.
César: Ricardo Bittencourt.
Aminthas: Lelo Filho.
Seixas: Cláudio Simões.
Jubiabá: Mário Gusmão.
Quincas: Wilson Mello.
Mamãe Noel: Júlia São Paulo.
Pedro: Gideon Rosa.
Edna: Isa Trigo.
Terto: Marcos Machado.
Jonas: Carlos Alberto.
Lucas: Paulo Borges.
Secretário: Sílvio Varjão.
Criados: Berto Filho, Nidson B. Valoso.
Tonho Jovem: Rita Santana.
Menino do amendoim: Jorge Amado Neto.
Pirica: Ednéas Santos.
Carol: Endi Oliveira.
Modestinho: Rafael Rocha.
Sra. Modesto: Nilce Cosovski.
Carmô Jovem: Vitória Teixeira.
Motorista: Péricles Palmeira.
Barbosinha Jovem: Roberto Pereira.
Aracy: Nayana Fraga.

Engenheiro: Daniel Denovaro.
Sabiro: Fel Santos.
Cozinheiro: Zeca Dantas.

Música

Todas as composições de Caetano Veloso.
Participação especial: Didá Banda Feminina.
Pesquisa de canções populares e folclóricas: Nelson Araújo e Isabel Ribeiro.
O Motor da Luz interpretada por Gal Costa.
Miragem do Carnaval Zezé Motta e Caetano Veloso.
Venha Cá interpretada por Gal Costa.
Coraçãozinho interpretada por Gal Costa e Flora Diegues.
Vazio interpretada por Gal Costa.
A Luz de Tieta interpretada por Caetano Veloso e Gal Costa.
O Velhinho (Otávio Babo Filho) intepretada pelo Coral do Colégio Espaço Educação.

Informações adicionais

Filme produzido com o apoio da Secretaria para o desenvolvimento do audiovisual/ Minc e da Finet/Mct.
Distribuição em vídeo: Columbia Tristar Home Video. Colorido NTSC/VHS. 1996.
Participação e premiação em festivais:
Culturgest Festival - Rússia - 1999
Festival de Chicago - Participação - 1998
Representante do Brasil na disputa do Oscar 1997
Festival de Providence - Boston - Prêmio Especial do Juri - 1997
Festival de NY - Lincon center - 1997
Festival Internacional Vinã del Mar - Espanha - 1997
Rio Cine Festival - Rio de Janeiro - 1997
Festival Internacional de Cartagena - Espanha - 1997
Festival de Toronto - Canadá -1996
Festival Internacional de Matanza - extensão do Festival de Havana - Cuba - 1996
Festival de Havana - 1996 - Melhor Atriz - Marília Pera
Festival de San Sebastian - Espanha - 1996
Festival de Providence - USA - 1997
Melhor Diretor - Taos Talking Picture Festival - 1997
V New England Latin American Film Festival - The Pukara Awards - Best Film - Abr/97
10° Damascus Film Festival - Premio Golden Price - Novembro 1997

ORFEU

(115 minutos)

Ficha técnica

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 Vinicius de Moraes)

Fotografia: Affonso Beato

Câmera: Gustavo Hadba

Diretor Assistente: Vicente Amorim

Montagem: Sérgio Mekler

Direção de arte: Clóvis Bueno

Figurino: Emmília 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

Elenco

Orfeu: Toni Garrido

Eurídice: Patricia França.

E ainda:

Murilo Benício.

Zezé Motta.

Milton Gonçalves.

Isabel Fillardis.

Maria Ceixa.

Stepan Nercessian.

Lucio Andrey.

Caetano Veloso

Informações extras

Participação nos festivais:

Telluride Film Festival - Colorado/USA

Toronto International Film Festival / Canadá

San Sebastian Film Festival / Espanha

Festival de Havana / Cuba

Calcutá Film Festival / Índia

Festival Palm Springs - California / USA

Miami Film Festival - Florida / USA

II Festival de Cinema do Mercosul - Punta del Este / Uruguai

Festival de San Diego

Mostra de Cinema de Tiradentes - MG / Brasil

Festival de Quebec/Canadá

Festival de Guadalajara/México

Participação na Seleção Oficial do Festival de Miami - 2000

Festival de Buenos Aires/Argentina

Premiação:

Prêmio Associação de Críticos de Aries em SP/melhor fotografia

Grande Prêmio de Cinema Brasileiro - Petrópolis-RJ / Brasil (*melhor filme/trilha sonora e fotografia*)

Candidato brasileiro para a disputa do Oscar de melhor filme estrangeiro

Melhor Filme - Festival de Cartagena - Colombia - Maio 2000

ANEXO IV

**LISTAGEM DOS ARTIGOS SOBRE
CARLOS DIEGUES PESQUISADOS.**

- ALENCAR, Marta. "E chegou o carnaval". *Manchete*, 20 (1044): 98-100, abril 1972.
- ALENCAR, Miriam. "Carlos Diegues: Bye Bye Brasil é um momento de minha maturidade no cinema". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1979, Caderno B, p. 4.
- ALMEIDA, Magda. "E Afinal, o cinema brasileiro vai mal?" *O Estado de São Paulo*, 24 de fevereiro de 1980.
- ALVES, Ivan. "80 anos de cinema". *Manchete*, 21 (1226/1227), out. 1975.
- AMENGUAL, Barthélémy. "Chuvas de Verão". *Positif*, Paris (208-9):82, jui./ aou. 1978.
- AMORIM, Celso. "A explosão do cinema brasileiro". *Cultura*, Brasília, 10(38):2-4, out./dez. 1981.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. "Roupa suja se lava em casa". *Folha de São Paulo*, 19 setembro 1978.
- ANDRADE, Jorge. "Ação dos grupos não se limitou à cinematografia". *O Estado de São Paulo*, 10 de setembro de 1978.
- ANDREA, Zenaide. "Ganga Zumba". *Cinelândia*, 11 (261): 52-3, set. 1963.
- _____ "Na Bahia filme luso-brasileiro e reunião social." *Cinelândia*, 10 (262): 53, out. 1963.
- ANGEL, Miguel. "Jeanne Moreau descobriu o Brasil." *O Cruzeiro*, 45 (32): 52-5, agosto 1973.
- _____ "Chico Buarque no cinema". *O Cruzeiro*, 44 (30): 33, jul. 1972.
- ARECCO, Sergio. "Xica da Silva". *Film-Crítica*, Roma, 28 (274-5): 157-8, apr./mag. 1977.
- AUGUSTO, Sérgio. "Depois do carnaval". *Veja*, (257): 105, agosto 1973.
- _____ "O erro foi não fazer as devidas distinções". *O Estado de São Paulo*, 10 de setembro de 1978.
- _____ "Sem curiosidade nem inquietação". *Opinião*, Rio de Janeiro, (54): 29-30, nov. 1973.

_____ “Ópera Negra virou “macumba pra turista”. *Revista Bravo*, São Paulo, Editora D’Avila, ano I, no. 8, maio de 1998, p.94.

AVELAR, José Carlos. “O Brasil na tevê.” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, fev.1980, Caderno B, p. 7.

_____ “Cabeça Fervendo, coração quente”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1978, Caderno B, p.2.

_____ “O Cego As Avezas.” *O Estado de São Paulo*, SP, 24 fev. 1990, pp.6-8.

_____ “Luz, Câmara, ação”. *Jornal do Brasil*, RJ, 14 set. 1976, p. 2.

_____ et al. “Chuvas de Verão”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1978, Serviço, p.2.

BARBOSA, Henrique Faulhaber. “Entrevista com Cacá Diegues”. *Cine-Olho*, Rio de Janeiro, 1 (2): 13-5, jun. 1977.

BEDOYA, Ricardo. “Cinema Novo: acta de defunción”. *Hablemos de Cine*, Lima, 10 (66): 22-23, 1974.

_____ “Festival de cine brasileiro.” *Hablemos de Cine*, Lima, 13 (69): 38-9, 1977/ 78.

BELLOCHIO , M. “La révolution au cinéma”. *Cahiers du Cinema*, Paris, (176): 46-55, mars1966.

BENAYOUN, Robert. “Cangaço 65: Cris du Brésil”. *Positif*, Paris, (73):1-20, février 1966.

BERNARDES, Marcelo. “Cacá Diegues prepara seu Orfeu do Carnaval”. *O Estado de São Paulo*, SP, Caderno 2, 4 de setembro de 1997.

_____. “Diegues quer ser “cineasta popular brasileiro”. *O Estado de São Paulo*, SP, Caderno 2, 4 de setembro de 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. “Espetáculo na cidade grande”. *Artes*, 1 (7): 1, jul/ago 1966.

_____ “Uma crise de importância.” *Argumento*, 1 (1): 107-10, out.1973.

_____ “Joanna Francesa, um filme fechado?”. *Argumento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1 (2): 78-81, nov. 1973.

BOUGHEDIR, Férid. “Festival Cannes 80”, *Septième Art*, Tunis, 17 (38): 20, été, 1980.

- “BRASIL Obscuro”. *Veja*, (90): 84, maio 1970.
- “BRASIL representa América Latina em Cannes”. *Em Cartaz*, 1 (1): 7, maio 1980.
- “BYE Bye Brasil”. *Variety*, New York, 297 (7): 36, dec. 1979.
- “BYE Bye Brasil: como se vende uma superprodução brasileira”. *Jornal do Brasil*, RJ, 25 março 1980. Caderno B.
- “BYE Bye Brasil no ABC, para seu público”. *O Estado de São Paulo*, 10 fevereiro 1980, p. 40.
- CAMBARÁ, Isa. “O padrão global de colonialismo”. *Folha de São Paulo*, 4 de maio 1980, Folhetim, p. 4.
- _____ “O sucesso popular é uma vitória”. *Folha de São Paulo*, 3 set. 1978. Folhetim, p. 9-10.
- “CANNES films in competition: Bye Bye Brasil”. *Variety*, New York, 299 (3): 18, may 1980.
- CAPOVILLA, Maurice. “Cinema Novo.” *Revista Brasiliense*, (41): 182-186, 1962.
- CARDENAS, Federico de. “Dialogo com el cinema novo: Carlos Diegues.” Acervo Biblioteca Lasar Segall, xerox, pasta 43, doc. 36.
- CARVALHO, Bernardo. “Filmes melhores virão?” *Folha de São Paulo*, 11 de fevereiro de 1990, caderno D’, pp.22-29.
- CAVERSAN, Luis Carlos. “Um adeus ao Brasil que está acabando”. *O Estado de São Paulo*, 12 ago. 1979, p.44.
- CHAPENIER, Serge. “Xica da Silva.” *La Revue du Cinéma Image et Son*, Paris, 232 (no. Hors serie): 338-9, 1979.
- “CICLO Cinema Novo”. Cine Clube Universitário. Folheto.
- CIMENT, Michel. “Os herdeiros de Carlos Diegues”. *Positif*, Paris, Le Terrain Vague, 111: 6-7, dec. 1969.
- “CINEASTAS em depoimento”. *Filme Cultura*, 2 (8): 26-33, março 1968.
- “CINEMA Brasileiro”. Porto, Cineclube do Porto, 1979, 23p. Folheto. Contém ficha técnica, sinopse e crítica de filmes brasileiros.

“O CINEMA brasileiro em tom competitivo”. *Revista de Domingo*, RJ, 6 (260): 8-13, abril 1981.

“CINEMA em transe”. *Revista da AABB*, 32 (11-12) 32-5, fev. 1967.

“O CINEMA em transe depois da entrevista do diretor”. *O Estado de São Paulo*, 10 de setembro de 1978.

“O CINEMA responde a Lacerda”. *Manchete*, RJ, 17 (934): 22-7, março 1970.

CLUNY, Claude Michel. “Xica da Silva”. *La Revue du Cinema Image et Son*, Paris (331): 121-3, sep. 1978.

CONDÉ, Maria Luiza. “Cinema brasileiro/ 70”. *Cultura*, 1 (1): 87-93, jan./mar. 1971.

COSTA, Flávio M. “O menino pequeno e a cidade grande.” *Leitura*, 24 (106-7): 54-6, maio/jun. 1966

COUTO, José Geraldo, SIMANTOB, Eduardo. “Três vezes cinema”. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 16 de abril de 1995, pp. 4-7.

DAHL, Gustavo. “Patrulhando as patrulhas”. *Veja*, São Paulo, 13 de dezembro de 1978, pp. 3-6.

_____ et al. “Vitória do Cinema Novo”. *Revista Civilização Brasileira*, 1 (2): 227-48, maio 1965.

“DEBATE: os anos 70”. Rio de Janeiro, *Luz e Ação*, 1 (0): 12-3, jun. 1981.

DELMAS, Jean. “Cinéma re-novo”. *Jeune Cinéma*, Paris (112): 1, jui./aou. 1979.

“DEZ ANOS de cinema nacional”. *Opinião* (32): 17-9, 1973.

“DEZ ANOS de cinema nacional II”. *Opinião* (40): 13-20, agosto 1973.

DIEGUES, Carlos. “Alguma coisa acontece no meu coração: testemunho”. *Folha de São Paulo*, 3 set. 1978, Folhetim, p. 8-9.

_____ “Brésil: 39 degrés, ou, Le Cinéma Novo sera toujours”. *Positif*, Paris, Le Terrain Vague, 116 : 43-52, mai. 1970.

_____ “Bye Bye Brasil”. Rio de Janeiro, Embrafilme, acervo do Centro Cultural São Paulo., s.d., Folheto. Contém ficha técnica, sinopse e crítica do filme.

_____ “Cacá.” *O Estado de São Paulo*, 15 setembro 1979, p.18.

_____ “Cacá Diegues visita o Brasil de Jorge Amado”. *O Estado de São Paulo*, SP, Caderno Especial de Domingo, 27 nov. 1994, p. 3.

_____ “Cette chose très simple, aimer le peuple”. *Jeune Cinéma*, Paris, (112): 2-5, jui./ aou. 1979.

_____ “Chuvas de Verão, roteiro”. Rio de Janeiro, *Civilização Brasileira*, 1977. 108p.

_____ “Chuvas de Verão”; ficha técnica in *Festival des 3 continents*, Nantes, 4-11, dec. 1979, p.36.

_____ “Chuvas de Verão”. Contém ficha técnica, sinopse e críticas. Embrafilme, Rio de Janeiro, s.d. Arquivo Centro Cultural São Paulo.

_____ “Cinema”. *Arquitetura* (11): 26-7, maio 1963.

_____ “Cinema 63”. *Arquitetura* (19): 28-9, janeiro 1964.

_____ “O cinema de Arraial do Cabo”. *Arquitetura*, (2): 28-9, outubro de 1961.

_____ “Cinema de Arquivo”. *Arquitetura* (21): 21, março 1964.

_____ “Cinema Novo”. *Movimento*, Rio de Janeiro, (2): 8-12, maio, 1962.

_____ “Cinema Novo & Comunicação”. Cine Clube, Campinas, 2 (5): 8, set. 1967.

_____ “A crítica esperava um That Night in Maceió; eu fiz Joana Francesa”. *Status*, São Paulo, (2): 104-8, set. 1974.

_____ “Cultura popular e Cinema Novo”. *O Metropolitano*, RJ, 3 outubro, 1962.

_____ “De quem é mesmo o dinheiro da Embra”. *Folha de São Paulo*, SP, 20 de março de 1986, p.54.

_____ “Depoimento”. *Cinema Nuovo*, Milano, 15 (181): 192-3, mag./giu. 1966.

_____ “Diegues fala de Moureau e Joana”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, INC, 8 (23): 19-20, jan./ fev. 1973.

- _____ "Dívida a um cineasta." *Arquitetura* (10): 37-8, abril 1963.
- _____ "Eisenstein sobre Limite". *Arquitetura* (38): 21-4, agosto 1965.
- _____ "As esperanças do cinema brasileiro". *Opinião* (151): 21, 26 set. 1975.
- _____ "Espetáculo & Antiespetáculo". *Arquitetura*, (18):18-9, dezembro 1963.
- _____ "Existência & Prática do Cinema Brasileiro". *Arquitetura* (12):29, junho 1963.
- _____ "Ganga Zumba, o rei dos palmares". Cinuca, 2p.
- _____ "Ganga Zumba, rei dos palmares." Rio de Janeiro, Cineclube Macunaíma, 16p. (Publicação no. 25).
- _____ "A Grande Cidade" Rio de Janeiro, Cineclube Macunaíma, 1979, 4p. (Retrospectiva das retrospectivas, 214).
- _____ "Ganga Zumba: entrevista com Carlos Diegues". *Arquitetura* (25): 25-7, julho 1964.
- _____ "Gente é feito roda, só se equilibra em Movimento". *Revista de Domingo*, Rio de Janeiro, 5(198): 23, fev. 1980.
- _____ "Géographie et cinéma d'un pays américain". *Positif*, Paris, le Terrain Vague, 92: 1-4, fev. 1968.
- _____ "Joanna Francesa", ficha técnica e sinopse. Boletim de Programação, Rede Globo, São Paulo, (387): 26, jun. 1980.
- _____ "Joanna Francesa"; ficha técnica e sinopse. Quinzaine des Réalisateurs, Cannes, 11-21, mai 1973. p. 35.
- _____ "Luta pelo cinema brasileiro/ Decadência da NV". *Arquitetura* (16):27-8, outubro 1963.
- _____ "Novos e Velhos Cinemas de Hoje I". *Arquitetura*, (27): 34-6, setembro 1964.
- _____ "Novo e Velho Cinema de Hoje". *Arquitetura* (28): 25, outubro 1964.

_____ “Novos e Velhos Cinemas de Hoje II.” *Arquitetura* (30):38-9, dezembro 1964.

_____ “Novos e Velhos Cinemas de Hoje 4”. *Arquitetura* (32):33, fevereiro 1964.

_____ “Novos e Velhos Cinemas de Hoje 5.” *Arquitetura* (33):27, março 1964.

_____ “O Novo se Renova.” *Arquitetura* (34): 34, abril 1965.

_____ “Obra prima, primeira obra”. *Arquitetura* (15): 27, setembro 1963.

_____ “O padrão global de colonialismo”. *Folha de São Paulo*, Folhetim, 4 de maio de 1980, p.4

_____ “O pássaro selvagem.” *Pasquim*, Rio de Janeiro, 10 (497): 22-3, jan. 1979.

_____ “Para onde caminha o cinema brasileiro?” *Projeção*, 14, (143-144): 6, jun. 1972.

_____ “Perspectivas.” *Arquitetura* (13):30, julho 1963.

_____ “Portaria Baixa.” *Arquitetura* (21): 22, março 1964.

_____ “Quilombo”; ficha técnica, sinopse e críticas. Embrafilme, Rio de Janeiro, s. d.

_____ “Retrospectos 1962: Cinema Moderno”. *Arquitetura* (9):28, março 1963.

_____ “Revisão crítica em livro.” *Arquitetura* (17): 18-9, novembro 1963.

_____ “O Rio em Festival”. *Arquitetura* (45):42, março 1966.

_____ “Safrá 64”. *Arquitetura* (20): 18-9, fevereiro 1964.

_____ “Trecho de carta a Mario Chamie.” *Praxis*, (1), 1: 93-4, 1962.

_____ “Um acerto inspirado por um fracasso” *O Estado de São Paulo*, SP, Caderno Especial Domingo, 27 no. 1994. p.3.

_____ “Um cinema carioca”. *Guanabara em Revista* (1): 8-10, 1966.

- _____ “Um cinema novo e direto I”. *Arquitetura* (36): 29-30, junho 1965.
- _____ “Um cinema novo e direto II”. *Arquitetura* (39): 31, setembro 1965.
- _____ “Um delírio que deu certo”. *Careta*, São Paulo, 53 (2733): 54-5, jun. 1981.
- _____ ”Um trem para as estrelas”. Rio de Janeiro, Embrafilme, s.d., acervo do Centro Cultural São Paulo. Contém ficha técnica, sinopse e entrevista com o diretor.
- _____ “A verdade de um novo cinema”. *Arquitetura* (14): 28, agosto 1963.
- _____ “Verdade e Garrincha”. *Arquitetura* (15): 27-8, setembro 1963.
- _____ “Xica da Silva; dossiê crítico”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro (29): 81-93, maio de 1978.
- _____ “Xica da Silva”, ficha técnica, sinopse e comentário. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1976, 3p.
- _____, NEVES, David. “Cinema Novo: uma proposta independente.” *Hablemos de Cine*, Lima (50-1): 70 nov./ dic. 1969.
- “DIRIGINDO palavras”. *Veja*, (259): 80, agosto 1973.
- ESCOREL, Eduardo. “Quem persegue Cacá?” *O Estado de São Paulo*, 10 de setembro de 1978.
- ESTÈVE, Michel. “Le cinema novo brésilien”. *Études Cinématographiques*, Paris, (93/6), oct./dec. 1972.
- “EUFORIA de risos”. *Veja*, (219): 93-5, nov. 1972.
- FASSONI, Orlando L. “O cinema cresce, apesar das crises”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de dezembro de 1978.
- _____ “A chuva dos sentimentos e das verdades”. *Folha de São Paulo*, 1 set. 1978, p. 43.
- _____ “A trajetória dos deserdados”. *Folha de São Paulo*, 22 fev. 1980, p.31.
- _____ “Uma epopéia no país desconhecido.” *Folha de São Paulo*, 15 fev. 1980, p.31.

FERREIRA, Jairo. "Bye Bye Brasil para operário ver." *Folha de São Paulo*, 11 fevereiro 1980, p. 21.

_____ "Carlos Diegues e as emoções de verão". *Folha de São Paulo*, 28 ago. 1978, p. 21.

_____ "I'm sorry Brasil". *Folha de São Paulo*, 22 fev. 1980, p. 31.

FOX, Hugo. "Some cracks in the Brazilian Film censorship ice." *Film*, London, (75): 8, July 1979.

FREDERICO, Carlos. "Guerras Intestinais no cinema nacional". *Opinião* (222): 20-1, 4 de fevereiro de 1977

"GANGA Zumba, o drama de Palmares". *Manchete*, 11 (621): 97, março 1964.

"GANGA Zumba, o rei dos Palmares." *Cine Repórter*, 30: 29-30, maio 1964.

"GANGA Zumba, o rei dos Palmares, vai ser visto". *Projeção*, 6 (55): 14, março 1964.

GERBER, Raquel. "Perspectiva 80: Bye Bye Brasil e outros caminhos do cinema novo, ou Bye Bye Iracema ou o Poder do Falo." *Filme Cultura*, RJ, 13 (35-6): 55-7, jul./set. 1980.

GEVAUDAN, Frantz. "Tous les films de Cannes: Chuvas de Verão." *Cinema*, Paris (235): 51, jui. 1978.

GIACCI, Vittorio. "Per una revisione non snobistica del cinema novo brasiliano." *Cineforum*, Bergamo, 15 (149): 794-803, nov. 1975.

GONZALES, Miguel Angel. "Huelva 78: Chuvas de Verão". *Cinema 2002*, Madrid, (48): 32, feb. 1979.

GRANJA, Tobias. "Jeanne, a sertaneja". *O Cruzeiro*, 45 (5): 12-4, janeiro 1973.

GRAZIANI, Gianfranco. "Conversazione com Carlos Diegues, nota su Xica da Silva". *Film-Critica*, Roma, 28 (273): 117, mar. 1976.

"AS GREVES de 1978, já em filme." *Folha de São Paulo*, 26 out. 1979, p. 41.

HIRSZMAN, Leon et al. "Cinema brasileiro: do corte à asfixia". *Jornal do Brasil*, RJ, 17 set. 1976.

IANNI, Octávio. "A grande cidade". *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, no. 13, 1967, pp.199-202.

JOHNSON, Randal. "Xica da Silva: sex, politics and culture". *Jump Cut*, Berkeley (22): 18-20, may 1980.

_____, STAM, Robert. "Update: annotated filmography". *Jump Cut*, Berkeley (22): 22-4, may 1980.

LANARI, João Batista. "O novo cinema novo". *Cine-Olho*, São Paulo, (1):12-13, nov. 1976.

LEONAM, Carlos. "Diegues fala de Moreau e Joana".. *Filme Cultura*, 7 (23): 129-20, jan./fev. 1973.

LIMA, Antônio. "Cacá" . *Jornal da Tarde*, São Paulo, 15 set.1979, p.18.

_____. "Cai a neve; e termina a filmagem de Bye Bye Brasil ". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 mar. 1979, p. 17.

LOURENÇO , José Carlos. "Xica da Silva, os amores de uma rainha". *Manchete*, 21 (1190): 94-9, fev. 1975.

MACARZEL Evaldo. "O drible de Cacá Diegues no pessimismo". *O Estado de São Paulo*, s.d. Arquivo Centro Cultural São Paulo.

MANCIATTI, Mauro. "Cannes 78". *Bianco e Nero*, Roma, 5(6): 169,171, set./dec. 1978.

MARCORELLES, Louis. Ganga Zumba: le mythe de la révolution noire. *Cinéma*, Paris, (125):107-9, avr. 1968.

_____. "Rencontre avec le Cinema Novo". *Cahiers du Cinema*, Paris, (176): 46-55, mars 1966.

_____. "Perspectives du Cinéma Novo: entretien avec Carlos Diegues et Sergio Muriz". *Image et Son*, Paris, (218):52-65, juin/juil 1968.

MARINHO, Beatriz. "Cacá Diegues: excesso de coerência é falta de imaginação". *O Estado de São Paulo*, 18 maio 1991.

MEREGUETTI, Paolo. "Xica da Silva, de Carlos Diegues". *Positif*, Paris, (195-6): 99, juil./aou. 1977.

MERZAK ERZAK, Meneceur. "Pluie d'été". *Les 2 écrans*, Alger (5): 14, jui. 1978.

MILAN, Bete. "Brasil contra o mito do Eldorado". *Folha de São Paulo*, 17 abril 1980, p.37.

MORELLET, Jean Claude. "Des bruits et de fureurs: Ganga Zumba". *Positif*, Paris, Le Terrain Vague, 93 : 51-2, mar. 1968.

MOTTA, Nelson. "Bye Bye Brasil, transformar o transformado". *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1979.

NEVES Davi E. "Bye Bye Brasil". *Filme Cultura*, RJ, 13 (35-6): 64-5, jul./set. 1980.

_____ "Ganga Zumba, rei dos Palmares". *Módulo*, 9 (37): 52-7, agosto 1964.

NOVOS filmes brasileiros: Os Herdeiros, O profeta da fome, Anjos e Demônios. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, INC, 3 (14): 47-8, jul./ago. 1970.

NOVO cinema novo. *Veja*, 1 (2): 58-9, setembro 1968.

NOVO filme de Cacá DIEGUES chega antes à TV. *O Estado de São Paulo*, SP, 04 fev. 1990, p. E2.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. "Entretien avec Carlos Diegues." *Positif*, Paris, (242):37-48, mai 1981.

PELIZZARI , Lorenzo. "Carlos Diegues: tudo legal, in Brazile e altrove". *Cinema e Cinema*, Venezia, 2(5): 36-46, ott/diz. 1975.

PEREIRA, Edmar. "Gente simples, comum, filmado com afeto." *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 set.1978, p.20.

_____ "Um filme contra o discurso". *Jornal da Tarde*, 16 de fevereiro de 1980, p.18.

"PERSPECTIVAS do Cinema Brasileiro". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, (29): 2-14, maio 1978

"QUATRO cineastas falam da Embrafilme". *Movimento*, 19 de julho de 1976.

RANGEL, Maria Lúcia. "Cacá Diegues, cineasta adulto". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1979, Caderno B, p. 9.

_____. "A segunda vinda de Orfeu". *Revista Bravo*, São Paulo, editora D'Avila, ano I, no.8, maio de 1998, pp. 90-94.

_____. Super produção de Brasil e amor. *Revista de Domingo*, RJ, 5 (198): 20-4, fev. 1980.

ROCHA, Glauber. Cinema Novo: o delírio de um gol por cima da carne seca. *Status*, São Paulo, (26): 123-30, set. 1976.

_____ "Deus e o Diabo no tempo do exílio". *Jornal do Brasil*, 13 dez. 1975

RUMOS da cultura nacional. *Movimento*, 22 de novembro 1976.

SALEM, Helena. "Cacá Diegues acredita na democracia cultural". *O Estado de São Paulo*, SP, 27 de abril de 1996, Caderno 2.

SARACENI, Paulo César. "Patrulhas chegaram a soltar gatos nas sessões". *O Estado de São Paulo*, 10 de setembro de 1978.

SCHILD, Susana. "Orfeu de Cacá Diegues evita a ingenuidade visual". *O Estado de São Paulo*, 12 de agosto de 1998, p.5.

SCHILLER, Beatriz. "Bye Bye Brasil lança a política do desejo". *Jornal do Brasil*, RJ, 14 outubro 1980, Caderno B, p.9.

_____ "Compreendido e aplaudido em Nova Iorque." *Jornal do Brasil*, RJ, 30 de setembro de 1980, Caderno B, p.1.

SOUSA, Enéas de. "Cinema Brasileiro: Nelson Pereira dos Santos, Walter Hugo Khouri, Roberto Farias, Glauber Rocha, Carlos Diegues." in *Trajetórias do Cinema Moderno*. Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1965, p.91-148.

TEIXEIRA, Jaime R.; IANNI, Octávio; LIMA, Antônio. "O desafio do cinema novo". *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 1 (8): 227-42, jul. 1966.

TESSIER, Max. "Entretien avec Carlos Diegues". *Cinéma*, Paris, (152): 116-9, jan. 1971.

_____ "Les hérétiques: cinema + musique + politique = révolution". *Cinéma*, Paris, (152): 116-20, jan. 1971.

THIBAUT, Odette. "La Grande Ville de Carlos Diegues." *Positif*, Paris, Le Terrain Vague, 97: 69-70, été, 1968.

TORRES, Miguel. "Entrevista com el director brasileño Carlos Diegues, realizador del filme Los Herderos". Festival del Cine Latinoamericano y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, 2º., Viña del Mar, oct./nov. 1969, p.84-8.

VARTUCK, Pola. "Bye Bye antropofágico". *O Estado de São Paulo*, 27 de fevereiro 1980, p. 15.

_____. “Bye Bye Brasil transgride a regra do cinema pobre”. *O Estado de São Paulo*, 17 fev. 1980, p. 26.

_____. “Uma denúncia das patrulhas ideológicas.” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1978, Caderno B, p.2.

“OS VELHOS se amam em Chuvas de Verão”. *Fiesta Cinema*, São Paulo, 1 (1): 76-7, ago.1978.

VIANA, Zelito. “Definir os verdadeiros inimigos, eis a questão”. *O Estado de São Paulo*, 10 de setembro de 1978,

VOGEL, Amos. “The third world: a new cinema”. *Film as a subversive art*. New York, Randon House, 1974, p.159-68.

WOLF, José. “Cinema Hoje”. *Revista de Cultura Vozes*, 62 (5): 426-30, maio 1968.

“XICA da Silva”. *Cinéma*, Paris (252):115-6, dec. 1979.

“XICA da Silva: a melhor fita do ano, segundo os críticos”. *O Estado de São Paulo*, 15 abril 1977, p. 22.

“XICA da Silva: um western brasileiro”. *O Estado de São Paulo*, 27 abril, 1979, p. 9.

ZANOTTO, Ilka Marinho. “Agora que o diálogo é possível”. *O Estado de São Paulo*, 10 de setembro de 1978.

Fonte: Souza, José Inácio de Melo. Cinema Brasileiro em revista: bibliografia (1955-1975), São Paulo, 1987.

Associação Museu Lasar Segall, Biblioteca Jemy K. Segall, Bibliografia Cinema Brasileiro 1978/1981. Cadernos 1-5.