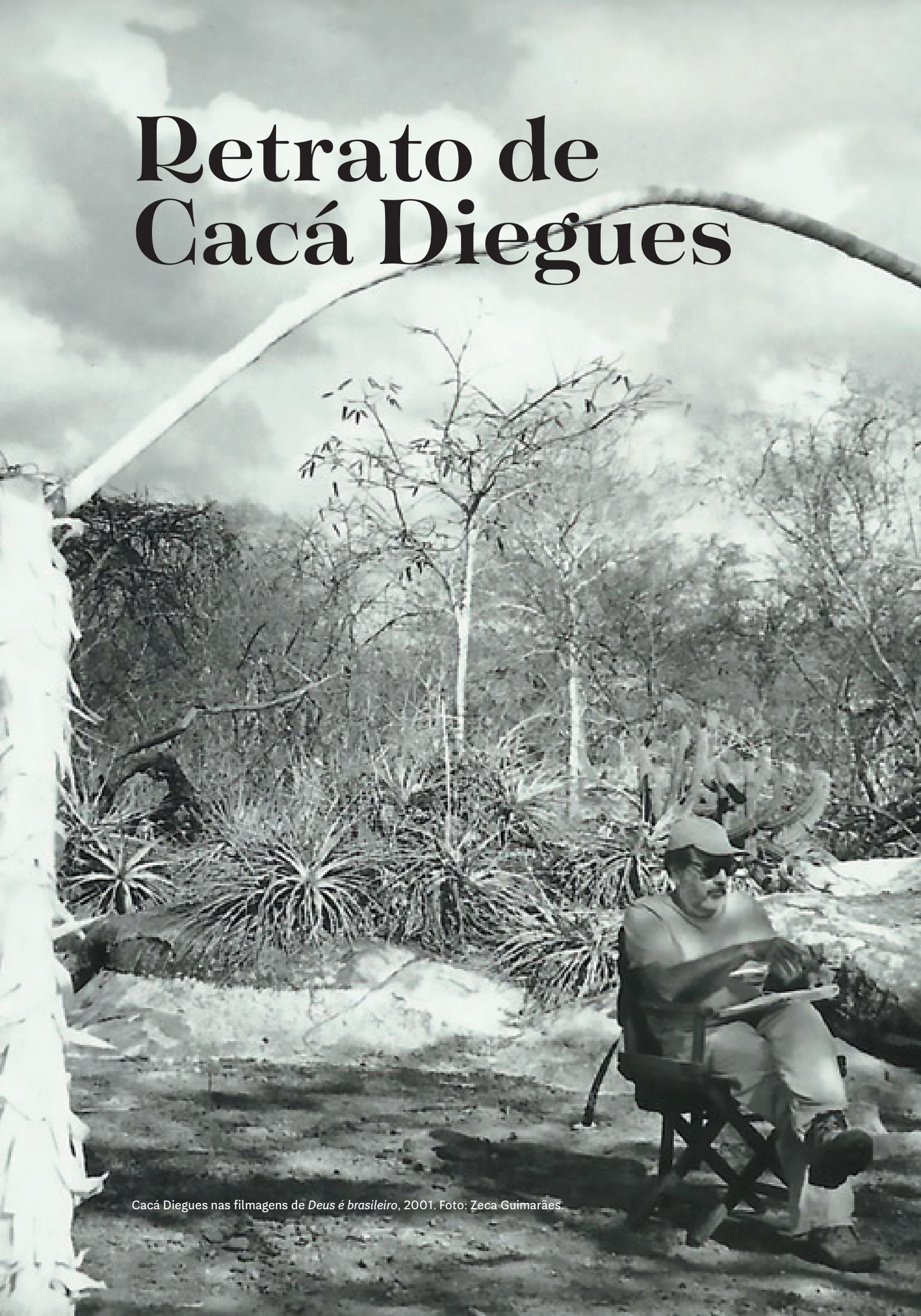


Retrato de Cacá Diegues



Cacá Diegues nas filmagens de *Deus é brasileiro*, 2001. Foto: Zeca Guimarães.

Na jugular da brasilidade

Walter Salles

Cineasta.

Conquistou o Oscar de melhor filme internacional por *Ainda estou aqui*, marcando a primeira vitória do Brasil nessa categoria.

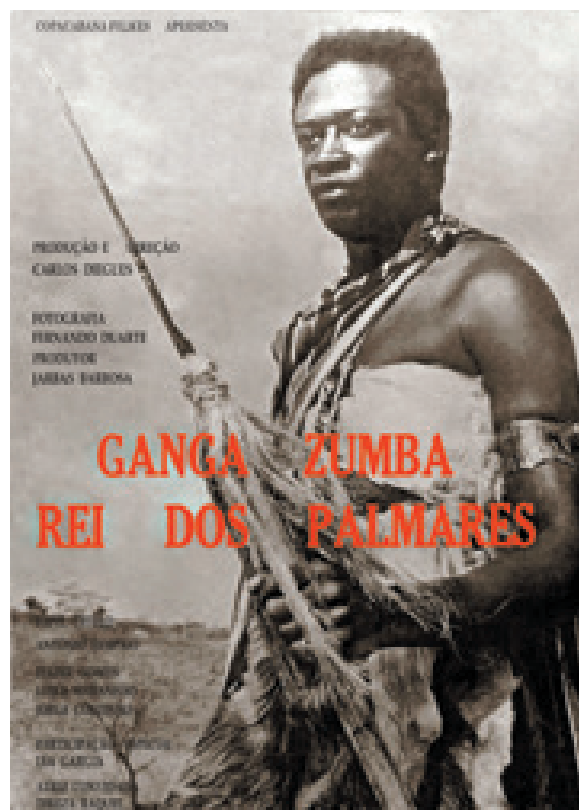
Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, fim de julho. Quando as imagens de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues, bateram na tela, a plateia foi tomada pela força visceral das cenas. Pela primeira vez, nosso cinema era definido por seus próprios critérios éticos e estéticos. Com o Cinema Novo, jovens atores como Antônio Pitanga, Luiza Maranhão, Othon Bastos e Zózimo Bulbul se tornavam protagonistas das nossas histórias. Uma nova geografia humana ganhava as telas. A luz dos trópicos estourava o negativo e nos traduzia. O Cinema Novo pegava na “jugular da brasilidade”, para retomar uma expressão do psicanalista Hélio Pellegrino.

Esses três filmes estrearam no mesmo Festival de Cannes de 1964, em diferentes seções do Festival. Foi um assombro e uma revelação. Era o cinema brasileiro cumprindo uma função primordial: a de ser instrumento de desvendamento do mundo, de conhecimento do outro. Tudo isso se tornava possível graças à força coletiva de um movimento em que os realizadores mal tinham trinta anos.

Em *Revolução do Cinema Novo*, Glauber Rocha escreveu:

Em 1957-8, eu, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro de Andrade (todos mal saídos da casa dos vinte) nos reunimos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade de Brasília evidenciava que a inteligência do Brasil não encalhara.

Havia um projeto de país, que passava pela educação sonhada por Paulo Freire, pela



Acervo: Cacá Diegues.



música popular redefinida por João Gilberto, Tom Jobim e logo Caetano, Gal, Gilberto Gil e Chico Buarque. Entre essas conversas iniciais e o emblemático Festival de Cannes de 1964, o Cinema Novo traduziu em imagens uma identidade brasileira em convulsão e nossas contradições estruturais à flor da pele. O golpe militar de 1964 e o golpe dentro do golpe de 1968 ceifaram o movimento na sua efervescência. Até onde poderia ter ido o Cinema Novo? Essa é uma questão que não pode ser declinada independentemente de outra: o que poderia ter se tornado o Brasil, não fosse o pesadelo de 21 anos que se seguiu?

Quando Cacá nos deixou precocemente, aos 84 anos, a jornalista Sylvie Pierre enviou uma carta aos *Cahiers du Cinéma*, a revista que havia sido um farol para cinematografias que revolucionaram o cinema da segunda metade do século XX: “Não esqueçam de Carlos Diegues, o cineasta cuja morte acabo de saber com imensa tristeza. Do Cinema Novo, era o mais profundamente culto de sua geração. [...] Diegues era uma maravilha de sutileza e de generosidade. Não o esqueçam”.

Em toda a sua trajetória, Carlos Diegues jamais deixou de pensar o Brasil. E o fazia de forma particular, sem firulas ou embaixadinhas. Em *Verdade tropical*, Caetano Veloso escreve que Cacá, como Augusto de Campos e Capinam, “parecia desprovido desse prazer narcísico no conceber as ideias e no proferir as palavras”. Era preciso e lúcido. À sua cultura enciclopédica aliava um humanismo e uma curiosidade que o acompanharam ao longo de toda a vida. Apoiava cineastas estreantes com a mesma paixão com que, ainda me lembro, veio falar do amigo Nelson Pereira dos Santos quando o Mestre entrou na Academia Brasileira de Letras.

Muitos jovens realizadores foram de alguma forma abraçados por Cacá. Ainda em *Verdade tropical*, Caetano Veloso revela que foi ele quem o fez descobrir *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane:

Ainda hoje considero esse um dos filmes mais poéticos feitos no mundo naquele período — e no Brasil em qualquer tempo. Curiosamente, Cacá Diegues, que sempre representou o aspecto sensato do Cinema Novo, tendo se tornado uma personificação do movimento, é que me fizera ver o filme, que ele também adorava.

Lembro até hoje da forma como Cacá saudou *Madame Satã*, o extraordinário filme de estreia de Karim Aïnouz:

“O filme produz uma moderníssima inversão no tema da transgressão. Não se trata mais do convencional personagem transgressor que, em nome da sua diferença, se exclui agressivamente da sociedade; mas de alguém que sabe de seu direito à diferença e exige integrar-se à sociedade, levando essa diferença consigo.”



Acervo: Cacá Diegues.

Leituras como essas eram decorrentes da profunda convicção que o movia. Não me lembro se a frase é de Cacá ou se ele a retomava de um colega de ofício, mas creio que ela traduz bem seu pensamento: “Uma cinematografia só se torna essencial quando jovens realizadoras e realizadores a redefinem constantemente, ao mesmo tempo que diretores de outras gerações continuam a oferecer reflexos multifacetados de nossa identidade”.

Daniela Thomas e eu fomos testemunhas de sua generosidade na primeira projeção de “Terra estrangeira”, que havíamos coescrito e dirigido. Estávamos ainda inseguros, naquele início de retomada do cinema brasileiro. Vínhamos de quatro anos de silêncio — os da tragédia do governo Collor. Tínhamos realizado um filme que, dada a possibilidade de voltar a dar nomes às coisas, falava de tipos diferentes de errância (amorosa, política, econômica). Era um filme de juventude, impuro e imperfeito, que homenageava diferentes gêneros cinematográficos. Cacá foi um de seus primeiros defensores.

Fazer sentido daquilo que ainda não tomou forma não é tarefa simples. Mas era para Cacá. Muitas de suas entrevistas ainda ecoam, agudas e pertinentes. Uma das mais marcantes foi justamente para Sylvie Pierre, na *Cahiers*, em janeiro de 1970. Cacá estava lançando *Os herdeiros*, mas lhe interessava mais falar do estado do mundo e do cinema do que do seu próprio filme. Era tão brilhante que a revista lhe concedeu mais de dez páginas. Relevo algumas joias dessa troca fecunda:

Há uma opção fundamental no mundo moderno, entre aqueles que acham que tudo está perdido e aqueles que acreditam que ainda existem coisas que valem a pena salvar. Existem pessoas, como nós do Cinema Novo, que quiseram participar do fluxo geral e ser ao mesmo tempo um elemento de contradição, de negação dos princípios morais, políticos, dessa sociedade. Que caminho é o mais eficaz? Eu me pergunto se essa é uma questão relevante.

E mais:

“Não somos obrigados a fazer um filme sobre a política para fazer um filme político. Isso dito, a famosa fórmula ‘tudo é político’ me parece gasta. Lembra excessivamente a fórmula da ‘política do Autor’. Me explico: antigamente, tudo era permitido desde que se fosse ‘um Autor’. Hoje, busca-se escapar de uma responsabilidade política ao proferir que ‘tudo é político’.”



um filme de
carlos diegues
BETTY FARIA JOSE WILKER
FABIO JUNIOR ZAIRA ZAMBELLI

Cacá foi daqueles que nunca fugiram do debate. Um dos mais representativos diz respeito à sua reação à forma como *O conformista*, de Bernardo Bertolucci, foi recebido por uma parte da crítica no Festival de Berlim de 1970:

Na conferência de imprensa, houve quem criticasse Bertolucci por não ter feito uma análise concreta, didática, do fascismo dos anos 1930 na Itália. O que eu gostei do filme, entre outras coisas, foi o fato de que Bertolucci tratou o fascismo dos anos 1930 de uma forma que nos diz respeito em 1970. [...] Essa simbologia política que busca retratar “o fascista”, “o revolucionário”, me repugna: no fundo, é uma cristianização do cinema político: o Bem e o Mal, Deus e o Diabo, o Paraíso e o Inferno, recuperado no primeiro grau por analistas laicos que permanecem intensamente religiosos.

Para Vigo me voy!, documentário sobre Cacá dirigido por Lírío Ferreira e Karen Harley, apresentado no último Festival de Cannes, recupera algumas das suas falas mais seminais. Revela também como Cacá, ao longo de sua vida, soube ser ao mesmo tempo contundente e afetivo — essas qualidades que nem sempre andam de mãos dadas. São também vetores de seus filmes, como mostram *Bye Bye Brasil* e *Chuvvas de verão*, que tanto me marcaram. São dois filmes que só poderiam ter sido realizados por Cacá Diegues.

Bye Bye Brasil epitomiza sua preocupação com o país em transformação acelerada, colocando em perigo as suas raízes mais profundas. Mas esse filme sobre aquilo que não mais será, corporificado pelos saltimbancos da caravana Rolidei, não é em nenhum momento saudosista ou sentimental. Ao contrário, um humor sardônico ritma a narrativa, graças às atuações luminosas de José Wilker, Betty Faria, Zaira Zambelli e Fábio Jr. O filme revela também a relação de profunda comunhão que Cacá estabeleceu com a música popular brasileira. Moacir Santos e Cartola foram essenciais em *Ganga Zumba*, e é a música de Chico Buarque que vetoriza *Bye Bye Brasil*.

Sérgio Augusto, com quem Cacá e eu compartilhamos momentos de alegria e sofrimento botafoguenses, grande crítico e pensador da cultura brasileira, lembra que *Os herdeiros* é, na sua percepção, um raro filme sobre a deriva getulista como alegoria da deriva do golpe militar de 1964. Sérgio é também um entusiasta de *Chuvvas de verão*, esse retrato ao mesmo tempo cáustico e delicado da periferia carioca, com um Jofre Soares em estado de graça. Os dois amigos também dividiam a admiração por *Vidas amargas*, de Elia Kazan, e uma experiência comum no jornalismo — mais precisamente no *Metropolitano*, jornal da seção da União Nacional de Estudantes no antigo Distrito Federal. “Cacá foi meu primeiro e único professor de jornalismo”, lembra Sérgio Augusto.

Cacá foi um dos primeiros a ver *Ainda estou aqui* e a me falar do filme, com precisão e generosidade. Guardo do encontro com ele e com Renata Magalhães, sua companheira de todas as horas, a lembrança de um dos melhores momentos ligados ao filme. Lembro que, naquele momento, eu ainda estava cheio de dúvidas. Cacá, em sentido contrário, estava sereno e animado com o futuro.

Cacá Diegues foi o elo entre diferentes gerações e correntes do cinema brasileiro. Sua formação não sectária lhe permitia gostar ao mesmo tempo de Chaplin e Buster Keaton, de Ford e Hawks, de Rossellini e Eisenstein, do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Travou os combates necessários, nos momentos justos. Fico pensando no quanto a sua sabedoria, capacidade de análise e sensibilidade rara nos fazem falta neste momento tão grave de nossa história. ●



José Wilker, Betty Faria, Fábio Jr. e Cacá Diegues em *Bye bye Brasil*. Acervo: Cacá Diegues.

Dez dias de Deus

Retrato de Cacá Diegues

Fragmentos do livro O diário de Deus é brasileiro

Fazer *Deus é brasileiro*, além de manter o hábito de algum exercício físico diário, costurei a boca e emagreci uns 15 quilos para enfrentar a barra da travessia de rios caudalosos, cachoeiras, sertão e deserto, praias ensolaradas, estradas de terra e lama, picadas no cerrado, constante movimento debaixo do sol da primavera tropical.

Tomei essa decisão de emagrecer radicalmente durante uma de minhas primeiras viagens aqui ao Tocantins, quando ainda buscava locações para o filme. Depois de subir pelo flanco uma cachoeira muito íngreme, cheguei ao topo dela sem ar, quase desfalecendo, o coração saindo pela boca. Aí ouvi, atrás de mim, a voz sussurrada e cuidadosa de um jovem guia que havíamos contratado, certo de que eu não o escutava: “Segura ali o diretor, que ele não tem mais idade para essas coisas”.

Naquele momento, percebi que, se não tomasse uma providência drástica, ia acabar, ao longo da produção, me desmoralizando. Ou então morrendo mesmo, o que é a pior forma de desmoralização.

Minha vida sempre foi uma luta constante contra a melancolia e a obesidade, todo o resto tem sido consequência desse embate. Hoje, luto também contra uma coluna cervical que me dói, faço exercícios de manhã e de noite. Antes da viagem, minha massagista me aconselhou a deitar estirado no chão, as pernas dobradas e a cabeça sobre um livro de grossura conveniente, durante uns 15 minutos por dia. Desde que cheguei a Palmas, tenho feito isso sobre Nietzsche, Darwin, as epístolas de São Paulo e parte da obra de João Ubaldo Ribeiro. Nada menos apropriado.

Eu até que não tenho, nem costumo fazer, muitos planos para o futuro. Mas flerto firme com a ideia de viver muito.

Palmas, Tocantins
2.º dia. Sábado, 13 de outubro.
Pesquisa de locação e análise técnica.



Wagner Moura e Cacá Diegues em *Deus é brasileiro*. Foto: Zeca Guimarães.

Nesta noite de insônia, enquanto tento consertar a coluna troncha deitado no chão de meu quarto de hotel, no coração do Brasil, penso em como o homem brasileiro é tão visceralmente fatalista.

Quando somos ufanistas, vivemos a ilusão do gigante pela própria natureza, ridicularizamos as virtudes do esforço, pois o destino já decidiu que somos mesmo os maiores do mundo, para que se preocupar com isso. Quando somos pessimistas, uma onda mais chique, nos conformamos ceticamente com as desgraças, atribuindo-as ao destino cruel que nos fez tropicais, portugueses e africanos, tristes e indolentes, inviáveis, numa sucessão de negações sobre nós mesmos.

Os dois histéricos fatalismos, tanto o eufórico quanto o deprimido, levam-nos sempre à paralisia e à impotência. Em ambos os casos, não há nada a fazer, pois, condenados à imobilidade, só nos resta esperar que o destino cumpra seu inexorável papel, para o bem ou para o mal, à espera do milagre ou terminando de predar o que não tem mesmo jeito.

Nesse quadro, é difícil introduzir um conceito de valor para a ideia de esforço, processo, trabalho, disciplina, estratégia, mesmo que não o façamos em detrimento da imaginação e da criatividade. Seremos sempre rechaçados, sob pretexto de que tal ideia não faz parte de nossa cultura, de nossa tradição.

Nem tudo depende só da gente, mas é preciso ajudar as coisas a darem certo.

Palmas, Tocantins
9.º dia. Sábado, 20 de outubro.
Folga, revisão de figurinos e fofoca.

Não sei dizer se o Cinema Novo inventou um cinema para o país ou um país no cinema. Só sei que foi uma bela utopia cinematográfica, que envolvia moral, política e estética. Além de um fenômeno de amizade, como gostávamos de sublinhar naqueles anos em que o Cinema Novo era um bando de rapazes discutindo aos berros filmes e cineastas pelas salas de exibição, esquinas e bares da cidade. Não costumo ter saudade de nada, não gosto de nostalgia. Mas tenho muito orgulho de ter sido parte da história do Cinema Novo, tenho muito orgulho do que fizemos.

Palmas, Tocantins
16.º dia. Sábado, 27 de outubro.
Folga e Senhorita Agá na TV.

* * *

Os que se formaram em meados do século XX, como minha geração, viam a história com esse H maiúsculo e tudo como um destino inevitável, um processo inflexível que avançava sempre, numa linha reta, em direção a um ponto certo no futuro. Hoje, nós sabemos que a história não anda, mas gira, ela é uma bêbada tonta a rodopiar por aí.

Cada indivíduo que nasce é um novo começo do mundo, o verdadeiro Big Bang é o nascimento de cada um de nós.

Na *internet*, descubro que um texto histórico faz aniversário hoje. Em 14 de outubro de 1940 estreava nos Estados Unidos *O grande ditador* (*The Great Dictator*), de Charlie Chaplin, primeira denúncia ostensiva cinematográfica do nazismo e de Hitler, que fez tudo para impedir seu lançamento. O filme foi destruído pela crítica de esquerda, que o acusou de “sentimental demais”, e pela crítica de direita, que o taxou de “propaganda comunista”. No dia 28, pela primeira e única vez na vida, Chaplin revidou as críticas com artigo violento publicado no *New York Times* esculhambando todo mundo. Será que vai ter que ser sempre assim?

Palmas, Tocantins
17.º dia. Domingo, 28 de outubro.
Na casa de Quinca Batalha.

* * *

Em 1978, no meio de uma entrevista para Pola Vartuk, do jornal *O Estado de S. Paulo*, inventei aquela piada das patrulhas ideológicas para falar de uma coisa muito séria uma repressão política ideológica, que àquela altura, não podíamos deixar prosperar na cultura brasileira. Tanto eu tinha razão que a piada pegou e a expressão se tornou muito popular. Por causa das patrulhas ideológicas, Joaquim Pedro de Andrade brigou comigo, ele e Eduardo Escorel escreveram artigos violentíssimos contra mim, com ataques às vezes muito pessoais, injustos.

Ao longo do tempo, recuperei a amizade de Eduardo. Mas com Joaquim nunca mais tive a mesma intimidade de antes, ele me tratava sempre a distância, me olhava com certa desconfiança, de vez em quando ainda me dava umas alfinetadas em suas entrevistas e artigos posteriores àquela polêmica. Quando soube que ele estava desenganado, não tive coragem de ir vê-lo, pedi a Zelito Viana, nosso amigo comum, que me levasse com ele ao hospital. Joaquim estava muito fraco, quase não falava mais. Segurei sua mão e nós ficamos de mãos dadas, em silêncio. Acho que não percebeu que eu chorava.

Palmas, Tocantins

18.º dia. Segunda-feira, 29 de outubro.

Deus e Taoca deixam Madá na pensão.

* * *

É ótimo quando, no fim da noite, começam as fofocas no bar do hotel. Fofoca é cultura, meio de conhecer o comportamento do mundo em que vivemos. Gosto de fofoca, mas não faço intriga. Como fico com raiva mas não guardo rancor, ou tenho medo, mas não sou covarde.

Recife

20.º dia. Quarta-feira, 31 de outubro.

Folga e preparação em Recife.

* * *

Acervo: Cacá Diegues.



No mundo real, os girassóis do Sul da França não são como Vincent van Gogh os pintou, nem o sol ilumina a região do jeito que está nas suas telas. E, no entanto, em nossa memória, os girassóis e o sol do sul da França serão, para sempre, os de Van Gogh, como o pintor um dia os viu e interpretou. Assim como Fellini inventou Rimini em Cinecittá, como a MGM construiu sua versão de Veneza para *O Picolino* (*Top Hat*), como Kubrick supôs que fosse Júpiter em 2001. Picasso citado por Sergei Eisenstein em *O sentido do filme*, dizia que, “há pintores que transformam um sol num ponto amarelo, mas há outros que, com a ajuda de sua arte e sua inteligência, transformam um ponto amarelo em um sol”.

Recife

21.º dia. Quinta-feira, 1.º de novembro.
Caminhão e o orfanato na favela.

* * *

Renata chega amanhã, estou mesmo precisando dela aqui. Há 20 anos vivo com Renata, tem sido fácil, às vezes bastante difícil também. Mas sempre muito vital. Minha relação com ela nunca ficou restrita a um terreno puramente romântico, idealizado, sempre esteve ligada às coisas da vida concreta de maneira crucial. Com Renata, tenho a sensação de que vivo para o bem ou para o mal, um amor consagrado à vida.

Pontal do Peba, Alagoas

41.º dia. Quarta-feira, 21 de novembro.
Deus e Taoca no quarto de Madá.

* * *

Amanhã experimentaremos de novo a angústia do filme que recomeça quase todo dia, uma angústia que logo passa com o prazer de filmar. Uma angústia que precede um enorme prazer, meio assim como no amor.

Delmiro Gouveia, Alagoas
51.º dia. Sábado, 1.º de dezembro.
Deslocamento para o sertão de Alagoas.

* * *

Em nosso roteiro, o tiro de Baudelé não mata Madá porque bate em sua medalha de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Sempre tive um certo receio da plausibilidade e verossimilhança dessa ideia. Por isso mesmo, me apliquei em realizá-la de um modo convincente. Apesar do meu receio, nunca vacilei quanto à dramaturgia da cena. Na contramão do modismo cultural, quero fazer um filme sobre a possibilidade de as coisas darem certo, nem que seja por acaso.

Pontal do Peba, Alagoas
49.º dia. Quinta-feira, 29 de novembro.
Baudelé atira em Madá.

* * *

Eu queria mesmo era ouvir Roberto Carlos, queria muito que o mundo fosse simples e direto como uma canção de Roberto Carlos. Mas fiz a besteira de não trazer nenhum CD dele para essa viagem.

Delmiro Gouveia, Alagoas
53.º dia. Segunda-feira, 3 de dezembro.
Caatinga e *canyon* no São Francisco.

CARLOS DIEGUES

O DIÁRIO DE **DEUS** É BRASILEIRO

NOTAS, IDÉIAS, IMAGENS
E MEMÓRIAS DA FABRICAÇÃO
DE UM FILME



O diário de *Deus é Brasileiro*, copyright 2003 por Luz Mágica Produções Ltda. Ed. Objetiva Ltda.

TEXTO E

Fomos nós, intelectuais libertários de esquerda dos anos 60 que, apoiados em Marcuse e Guevara, dissemos que era proibido proibir e inventamos que a ausência de regras ou o rompimento das regras era a atitude revolucionária. Em nome da nossa liberdade total, tornamos restrito o campo da convivência social, ~~fazíamos~~ pregamos uma insurreição que, como toda insurreição, só podia dar em autoritarismo. Foi preciso que viesse uma terrível ditadura militar cruel e desumana para nos mostrar o nosso erro, para nos fazer compreender que só há civilização com regra, que as regras são o leito por onde corre a civilização. E que essas regras se fazem pelo consenso de interesses, pela negociação. Ironicamente, o vale-tudo criado pela ditadura militar, a impossibilidade de crítica, gerou o mundo sem regras, um pesadelo que já tinha sido por nós acalentado como um sonho. Desde a violência ilegal da tortura e do assassinato, até as "leis de Gerson", a impunidade, o pequeno delito que vai da sonegação ao descumprimento do sinal vermelho. Agora, quando essa crise se aprofunda, estamos nos metendo em outra encenação, cometendo um outro erro quando, na crítica indispensável à corrupção e ao desinteresse público de nossos governantes, produzimos uma clownização da política que só pode nos levar à desmoralização dessa que é a única forma de convivência humana decente, ou seja, o exercício da política. Foi a ditadura que, pela impunidade e violência das elites, instaurou o vale-tudo brasileiro que deu no que deu. Mas nós, os intelectuais libertários de esquerda, fomos paradoxalmente os seus arautos.



Bruno Barreto, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor e Glauber Rocha. Foto: Paulo Garcez.

Cacá Diegues: Quem corre por amor não cansa

José Joffily

Três filhos e quatro netas. Durante 20 anos, professor de cinema no Instituto de Artes e Comunicação da UFF. Há 45 anos, sócio fundador da Coevos filmes. Dirige filmes e concorda com quase tudo dito e escrito pelo professor Paulo Emilio Salles Gomes. Entre os 18 filmes e séries de documentários e ficção (não conheci ainda definição que distinga bem os dois gêneros) que dirigiu, escreveu ou produziu, estão: *Sinfonia de um homem comum*; *Olhos azuis*; *Prova de artista*; *O chamado de Deus*; *Achados e perdidos* e *Dois perdidos numa noite suja*.

Artista, escritor, colunista, intelectual e diretor de filmes, jogava nas onze. E em todas essas posições, Cacá não ficava calado. Articulador político e polemista, não se esquivava; arriscava, se mostrava, tinha sempre opinião. Então, quando o assunto era cinema, aí era sopa no mel. “Quando pensamos, podemos mudar a maneira de ver o mundo”: Cacá pensava bem porque escutava bem. Amava conversar porque gostava de gente, de cineastas ou “civis”, como chamávamos os que sabiamamente não se metiam nesse ofício. Incansável, era movido pelo interesse na vida, por amizades, pela paixão e pela convicção que o cinema é a melhor forma de representar o país que ele teimava em mostrar, decifrar ou acalentar. Seus filmes revelam todos esses amores e mais ainda. Seja nevando no sertão ou chovendo feijão, Cacá fez milagres na representação das nossas fantasias.

Como quem nada quer, entre muitos outros, Cacá iluminou as telas com o belo amor outonal entre Afonso e Isaura; com Joanna, nossa sedutora cafetina francesa; com Vinicius, nosso jovem músico apaixonado; e com a atrevida Xica da Silva, que conquistou o homem mais rico e poderoso de uma época. Fomos a todos apresentados por Cacá. De outros, como Lorde Cigano, Salomé e Andorinha, artistas queridos, ficamos íntimos, perambulando juntos pelo Brasil a bordo da caravana Rolidei. Com Tieta, Zumbi dos Palmares ou um Deus brasileiro, saboreamos histórias inventadas por Cacá, sozinho ou em parceria com escritores como Jorge Amado, Jorge de Lima, João Ubaldo, Antonio Callado e muitos outros. Com esses e outros tantos personagens nos emocionamos, com alguns viajamos pelo Brasil, com outros convivemos num subúrbio carioca. Em incontáveis momentos e em dezoito filmes, através dos seus protagonistas e coadjuvantes fomos apresentados por Cacá a um Brasil que ele acreditava ser, simultaneamente, múltiplo e único. Com seus queridos atores e atrizes, Cacá construiu um mundo brasileiro, cheio de admiração e afeto profundo.

Cacá partiu, mas nos deixou como legado essa legião imensa de personagens que nos acompanhou e que continuará conosco por muitos e



As filhas Flora e Isabel, o neto José, o filho Francisco e a mulher Renata. Acervo: Cacá Diegues.

muitos anos, nos apresentando ao Brasil e aos reflexos de quem somos, admiramos ou sonhamos em personificar, sempre nos tranquilizando porque dias melhores virão e porque Deus pode até ser brasileiro.

Lado a lado, à busca de personagens que revelassem o Brasil, Cacá não abria mão do espetáculo como forma de atrair o espectador para o essencial. Das primeiras imagens que produziu até as últimas, Cacá amadureceu, mas não empedrou, perseguindo apenas reproduzir o que deu certo, descartando o “errado”. Cacá não cultivava somente a intuição de artista. Sabia, mais que todos nós, que os filmes têm de chegar ao público — para quem são feitos — e, sempre incansável, não poupava esforços para que isso acontecesse. Procurava temas, histórias, parceiros, modos e estratégias para falar o que queria nos filmes em que acreditava, focando sempre na realização de um cinema possível e relevante. Suas múltiplas atividades, que iam da teoria à prática, nos autorizam a perguntar se sua maior influência era exercida pelos filmes que realizava ou pelo discurso que produzia.

Em 1984, *Quilombo* era seu oitavo filme. Uma produção pouco comum no nosso cinema, submetida a percalços sabidos e variados. Entre eles, abundantes chuvas em Xerém — bairro de Duque de Caxias — encharcando a locação principal das filmagens e exigindo muito de todos os comprometidos com a produção. Certamente era Cacá quem mais sentia o peso dessas dificuldades, quase sempre resultantes da legítima ambição de fazer um filme de época grandioso e que se comunicasse bem.

Quilombo tinha um produtor, mas, certamente, Cacá liderava a empreitada financeira/artística. Afinal, era o primeiro filme de Augusto Arraes, produtor ativo, mas estreante. Naquele mesmo momento, eu escrevia, em parceria com Jorge Durán — amigo de longa data e, naquele momento, diretor-assistente do *Quilombo* —, mais uma versão do roteiro do *O rei do Rio*, filme de nosso querido e saudoso Fábio Barreto. Equipe e elenco do *Quilombo* ficaram durante meses hospedados em Xerém, ao lado dos sets da produção. Finalizadas as cansativas filmagens de cada dia,

todos se recolhiam. Sincronicamente, vindo do Rio, eu calculava sempre chegar nesse momento da desprodução diária, e em seguida subia ao apartamento do Durán para trabalharmos juntos.

No quarto ao lado, o matraquear incessante de uma máquina de escrever avançava por horas a fio noite adentro. Ainda estávamos distantes do correio eletrônico e era Cacá, incansável, que, mesmo depois de dias exaustivos de filmagens, ainda tinha energia para escrever cartas e mais cartas que despacharia para amigos espalhados pelo planeta. A correspondência saía dali de Xerém para todos os cantos, cultivando parceiros e estabelecendo relações importantes para a comercialização e a participação de seus filmes no mercado e nos festivais.

Nessas noites insones, Cacá praticava os sábios conselhos de Neném Prancha, célebre treinador de futebol das praias do Rio de Janeiro: “Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência”. Cacá era bom na linha de frente, mas talvez ainda melhor nos bastidores. Afinal, como atribuído a Aristóteles, em seu *Arte poética*, é preciso ser médico e também viver da medicina.

Hoje são muitos os realizadores, em outra época, eram poucos. Verdade que quase todos caciques, poucos indígenas, uns do Rio de Janeiro, outros de São Paulo, alguns baianos e ainda outro de Alagoas: Cacá. Todos ousando um novo olhar sobre nossa realidade. Era o Cinema Novo que surgia. Não pertencia a essa falange, minha geração seria a seguinte, mas sabíamos que Cacá era determinado na sua convicção de que precisaríamos de ter um cinema forte, com um olhar atento e febril para a diversidade do país. Nunca veríamos o Cacá radical, exceto quando se tratava de defender o cinema brasileiro.

Para o bem e para o mal, hoje, a Ancine (Agência Nacional do Cinema) não existiria sem ele. Não foi ontem, nem é hoje, a agência com a qual sonhávamos, com o alcance que desejávamos, e que foi discutida em exaustivas reuniões e congressos de cinema. Podada na sua pretensão de regular todo o audiovisual, inclusive a televisão, a Ancine — antes Ancinav — perdeu muito sua força. Mas, apesar de algumas oposições, Cacá foi firme na defesa da agência. Em qualquer crise ou impasse, Cacá nunca se absteve de defender sua opinião. Não acertava sempre e muito menos era unanimidade, mas exercia liderança e tinha um poder de convencimento que superava ou aplainava as dissensões internas do cinema.

Não sou isento nas considerações sobre Cacá. Lado a lado à minha admiração, experiências pessoais consolidaram meu afeto. Gestos, mais que palavras, reforçaram esse sentimento.

Em 1985 fiz meu primeiro longa-metragem, uma comédia encomendada. Ansioso pela estreia, mas sem interesse no tema do livro proposto, tentei demover o produtor, sugerindo a adaptação de outro livro do mesmo autor que pudesse ser realizado com orçamento semelhante.

Li as obras completas do mesmo escritor e me interessei por outro livro de sua lavra. Mas não fui convincente: minha proposta não foi acolhida. Diante do impasse, procurei na adaptação do livro proposto, junto com outros parceiros, trazer a experiência de uma história rural para a cidade onde vivia. Foi uma experiência difícil, mas que chegou a um bom fim. Depois, inscrito em importante festival, não fomos selecionados. Jovem estreante, me sentindo pessoalmente rejeitado, inexperiente, certamente deixava transparecer a decepção. Ao final de uma conferência coletiva de imprensa, sacando meu desencanto com os resultados, Cacá me segredou no pé do ouvido: “Seu filme é ótimo, não se abata. Vá em frente, confiante”. Conselho curto e inesquecível.

Experiência número dois. Alguns anos depois, no começo da década de 1990, destruída a Embrafilme pelo governo da vez, convoquei amigos do elenco e da equipe para nos associarmos na produção de um filme. Não seria o presidente em exercício que nos demoveria do intento de fazer o que era nosso ofício. Assim foi.

Ao final, filme pronto, faltavam recursos para finalizar a produção e procurei aportes com uma conhecida instituição financeira, à época, tradicional nas parcerias com cineastas. Marcaram dia e hora para avaliar o filme na moviola da Mapa Filmes, coprodutora. Não conhecia pessoalmente o emissário que iria avaliar. Tenso, apreensivo e com pouca grana, investi numa garrafa de uísque doze anos, varri a sala, coloquei o filme na moviola, preparei o ambiente e aguardei esperançoso. Decorrida uma hora do combinado, o bolo se confirmou.

Cacá Diegues com Sônia Braga em *Tieta*. Acervo: Cacá Diegues.



Desanimado, entornei parte considerável da garrafa e considerei que o melhor a fazer era esquecer a desfeita e encontrar amigos que comemoravam alguma efeméride. Qual não foi meu espanto quando, logo na chegada, me apresentaram ao tal representante que me dera o bolo. Ainda por cima, qualificando-o como protetor do cinema. Lá estava ele, fagueiro. Juntadas desesperança e surpresa, minha reação foi, confesso, grosseira. Passado o surto, caí na real e, na sequência, me consolei na mesa de salgadinhos, meditando sobre a insensata reação que punha a perder a chance única de conseguir os recursos necessários para concluir o filme.

No dia seguinte, insone, me sentindo culpado, irremediavelmente desconsolado, voltei à sala da moviola (ainda era ela), sem saber o que fazer. Ressacado, mas já de cabeça fria, me lembrei do nome mágico: Cacá. Sua embaixada seria a única saída, pensei. Foi breve minha explicação do ocorrido e o diagnóstico não foi otimista: “Vai ser difícil, recuperar esse contato, vai ser muito complicado, mas vou tentar”. Colado no telefone, aguardei. O retorno não podia ser melhor: “Nosso amigo estava bravo, me custou muito. Mas terminou por entender, voltará hoje no horário de ontem”. Ufa! Saí, juntei os últimos trocados, comprei outra garrafa e fiquei mais uma vez na espera. Finda a visualização, com a resposta positiva à minha demanda, comemorei em silêncio. Ufa mais uma vez. Gratidão eterna.

Aliás, por essa época mesmo, com a Embrafilme destruída e as produções interrompidas, enquanto todos vivíamos um grande impasse, ao invés de se perder em lamentos inoperantes, Cacá investia em novo modelo de realização.

No quarto ao lado, o matraquear incessante de uma máquina de escrever avançava por horas a fio noite adentro. Ainda estávamos distantes do correio eletrônico e era Cacá, incansável, que, mesmo depois de dias exaustivos de filmagens, ainda tinha energia para escrever cartas e mais cartas que despacharia para amigos espalhados pelo planeta. A correspondência saía dali de Xerém para todos os cantos, cultivando parceiros e estabelecendo relações importantes para a comercialização e a participação de seus filmes no mercado e nos festivais.

Convocando gente jovem — muitos estreantes — e associado à TV Cultura, Cacá produziu e dirigiu *Veja esta canção*, filme dividido em quatro episódios. Contando histórias de amor inspiradas em grandes canções da música popular brasileira, o filme inaugurava uma das primeiras pontes entre cinema e televisão.

Numa cinematografia frágil, sem continuidade e que vive de ciclos, a atuação política de todos é indispensável. Afinal, dizia Cacá: “Se os benefícios de uma legislação favorável ao nosso cinema são de todos, isso cria a obrigação de todos participarem”. Vizinho em longa viagem de avião, há muitos e muitos anos, foi dele que escutei pela primeira vez a palavra *audiovisual*, hoje coloquial, configurando, ampliando e nomeando o que são os filmes nos diversos veículos onde são exibidos. Nessa ocasião, graças a Cacá, compreendi também, pela primeira vez, a necessidade imperiosa de legislar sobre os concessionários de televisão — regulação espertamente e invariavelmente estigmatizada como “censura”.

Escutei também que, na esmagadora maioria dos países civilizados, as televisões não produzem ficção, ficavam restritas ao noticiário e às coberturas esportivas. A situação que vivíamos — e que ainda suportamos —, das televisões também produzirem o que vai para o ar, conferia, como confere até hoje, aos concessionários uma concentração de poder descabido e desfavorável ao desenvolvimento e à pluralidade do audiovisual brasileiro. A produção de ficção deveria então ser terceirizada e encomendada a produtores independentes, ao invés de concentradas nos concessionários.

Foi uma aula inesquecível. Dali para frente passei a acompanhar todos os créditos das produções europeias, sempre financiadas com a coprodução dos concessionários. A compreensão da necessidade dessa legislação, até hoje não inteiramente absorvida, por incrível que pareça, seria, como de fato é, a alavanca para conferir estabilidade à produção independente. Uma relevante conquista nessa área se deu vinte anos depois dessa conversa, quando a Lei 12.485 regulou o mercado de TV por assinatura no Brasil e estabeleceu cotas de tela para conteúdo nacional, incluindo filmes, séries e outros formatos audiovisuais, garantindo a presença da produção brasileira em muitos canais.

Hoje, sem recolher a Condecine (contribuição para a atividade audiovisual), ao contrário do que fazem todas as empresas ligadas à atividade, as plataformas de *streaming* acionam um poderoso *lobby* no intuito de manterem privilégios de que não desfrutam em nenhum outro país, onde as plataformas operam com reserva de mercado e com um percentual significativo aplicado sobre o faturamento e destinado à produção nacional.

Claro está que hoje as conquistas políticas não são mais personalistas, não dependem apenas do executivo para serem implementadas. Passando pelo parlamento, onde centenas de deputados e senadores legislam, é necessária uma mobilização bem mais complexa. De qualquer modo, convivendo com essa situação e nos ressentindo do absurdo da falta de legislação das plataformas, num longo e desigual embate com empresas de *streaming*, sentimos falta de Cacá nas trincheiras.

Fechando estas incompletas anotações, inventariando o patrimônio inestimável que Cacá nos deixou, fica evidente que seu legado é imenso e que os personagens que ele criou e que nós acompanhamos nos representam. São eles que nos ajudam a decifrar um país múltiplo que tem nessa diversidade e miscigenação uma força que ainda não conhecemos inteiramente. ●

AS PATRULHAS

Como
patrulhas
problema
Da suc

Quando, em agosto do ano passado, o cineasta Cacá Diegues pôs a boca no megafone para denunciar a existência das "patrulhas ideológicas", muita gente se espantou e suas declarações tiveram a força de um torpedo. Embora o alvo tenha sido atingido em cheio, o que ocorreu de fato foi mais um achado semântico do que, propriamente, a revelação de um fato novo no meio intelectual brasileiro. O que todos sabiam, aquilo que todos conheciam, ninguém tivera ainda a coragem de denunciar. Rompendo uma cortina de silêncio, Cacá Diegues foi seguido por duas ou três vozes isoladas que deram também o mesmo depoimento. Depois, o silêncio retomou seu lugar.

O que foi designado como "patrulha ideológica" não é um fenômeno brasileiro, nem recente. Há mais de 15 anos, quando traduziu *II Est Moina Cinq*, da escritora socialista Suzanne Labin, Carlos Lacerda falava no "domínio pela coação psicológica e intelectual, que prepara monstros de conformismo, como aleijões intelectuais". No livro, Labin citava a expressão "guerra de cérebros" para designar a pressão que subjuga a inteligência e paralisa o espírito. Hoje, com a atual experiência política brasileira, podemos comparar o trabalho das "patrulhas" a uma espécie de censura particular, mais disfarçada mas muito mais implacável que a oficial, exercida por indivíduos ou grupos, visando à pressão política e ideológica a favor das idéias de esquerda. Com a abertura democrática, reduzido o arbítrio, ganha destaque essa outra deformação.

Afinal, muito se falou sobre o achado semântico de Cacá Diegues, antes que a cortina de silêncio baixasse de novo, mas não se disse como agem as "patrulhas ideológicas" e como fazem seu trabalho os patrulheiros. Isso é o que explicam aqui algumas de suas vítimas.

Um verdadeiro poder. Opinião do sociólogo.

"Trata-se de um problema delicadíssimo: a mocidade intelectual, para-intelectual do Brasil está saindo das universidades inteiramente desprotegida contra as chamadas patrulhas ideológicas que agem dentro das universidades. O jovem intelectual ou para-intelectual do País já vem para uma atividade fora das universidades sob a ação de patrulhas intra-universitárias."

A denúncia é do sociólogo Gilberto Freyre, que rompe o silêncio e fala pela primeira vez sobre o assunto:

"Hoje, não há dois extremos que se defrontem no Brasil. As patrulhas ideológicas da imprensa e as patrulhas das universidades são todas de um lado só. Não diria de esquerda; respeito muito a esquerda. Eu me considero de esquerda. As patrulhas que estão agindo nas



"Elas são uma es

Para o jornalista Emiliano Castor, "as patrulhas estão dominando todos os setores de comunicação social, não só na iniciativa privada, mas nas próprias assessorias de órgãos do governo".

"Elas são uma espécie de máfia, que têm o seu SNI que funciona muito bem, que controla tudo em âmbito nacional. Indicam, impõem, cortam. Os patrulheiros estão em toda parte, nos gabinetes ministeriais ou assinando importantes colunas de jornais, sempre em posição de destaque."

"Havia redações de jornais no Rio onde só se entrava com o beneplácito deles, com um cartãozinho de um advogado do partido, o hoje deputado federal pelo MDB, no tal grupo dos 'autênticos'."

O escritor e dramaturgo Nelson Rodrigues considera a "patrulha ideológica" um grupo que se infiltra numa redação, por exemplo, e sua meta é uma guerra contra as colunas que

tos. Acredito que me sado uma participaç um atleta, nunca fiz p fumo, que me daria u não tenha agradao s boas imagem que fize onde sou bem tratad ministros, reis, rainha

No p

Na economia, no religião, não é ditad permanente das "pa política, por exemplo que dado pelos veicu chamados autênticos os demais são esqu como nulidades, a autênticos dêem rec política das patrulha senador apela

S IDEOLÓGICAS

agem as
— um velho
m novo nome,
sal do Rio.

Acervo: Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo, 24/04/1979.



espécie de máfia”

perseguem por ter recu-
do política. Sempre fui
propaganda de bebida, de
na fortuna. Acredito que
os que me perseguem, a
do Brasil no Exterior,
do por presidentes, por
as e pelo povo”.

política
industrialismo, na artes, na
se identificar o trabalho
patruilhas ideológicas”. Na
basta observar o desti-
dos de comunicação aos
e progressistas, enquanto
tidos ou ridicularizados
não ser que os não-
dos do agrado da linha
a. Como é o caso daquele
um ex-vice-governador

de silêncio sobre os prisioneiros de Fidel Cas-
tro, por exemplo. Seus interesses são seletivos.

“Para os patrulheiros, o ‘Gulag’ não existe,
da mesma forma que não há torturadores
comunistas, iguais aos nazistas”, lembra o
dramaturgo Jorge Andrade.

Mordomia

Há patrulheiros radicais, há patrulheiros
moderados e há patrulheiros aprendizes. Há
patrulheiros que não dispensam a mordomia
oficial, seja para ir à África ou aos States, em
regime de boca-livre. Em recente viagem, um
desses patrulheiros, antes de desligar-se da
comitiva oficial do regime a que combate,
para dar uma esticadinha da África ao Leste
Europeu, deixou um punhado de souvenires
para o mesmo sistema pagar e transportar de
volta ao Brasil.

De acordo com a formação ideológica de

Agem no mundo inteiro. E de modo semelhante.

Com os que não entregam os punhos às
algemas ideológicas, os patrulheiros atuam
como integrantes do “Esquadrão da Morte”:
afixam cartazes nas costas de suas vítimas,
tachando-as de policiais, agentes secretos, es-
piões do governo, alienados, dedos-duros, re-
clonários, nazistas, puxa-sacos, inimigos da
classe. Atualmente, está de novo na moda o
cliché de fascista. Depois, será talvez traidor.
Os patrulheiros portugueses identificam seus
adversários dessa maneira. Na Argélia, um
governador brasileiro, de prestígio naquela
praça e junto às patrulhas nacionais, negou
escola aos filhos do ex-deputado e jornalista
Hermano Alves, porque esse não se curvou ao
seu comando. Não importa a nacionalidade do
patrulheiro, as patrulhas agem no mundo in-
teiro de maneira muito semelhante.

Entre seus membros está a esquerda festi-
va, “que é contra o regime do qual vive, no
qual se instala e do qual participa gostosa-
mente”. “A esquerda festiva é uma forma
parasitária de declarar guerra a uma socieda-
de da qual se beneficia e da qual participa
integral e maravilhosamente”, disse Carlos
Lacerda. Há patrulheiros institucionais —
aqueles que são ligados a alguma organização
política, é o censor, o guru. E há os patrulhei-
ros oportunistas — aqueles que mascaram sua
incompetência profissional com uma falsa
ação política, uma militância fingida. Com
medo de perder o emprego, de parecer reacio-
nário, faz questão de ser e parecer, ao contrá-
rio do institucional, que tem ordens para dissim-
ular sua ação.

Aurélio Buarque de Holanda referia-se, na
primeira edição do seu dicionário, a patrulhas
como um pequeno grupo de políticos, ou “um
bando de vadios, corja e sôcia”.

Para o novo ministro da Educação, Eduar-
do Portella, as patrulhas ideológicas são cons-
tituídas por uma minoria excitada, “muito
excitada, excessivamente nervosa”.

As patrulhas estão em toda parte, princi-
palmente nos meios de comunicação, nas re-
dações de grandes jornais, “que valem mais do
que dez porta-aviões” na estratégia de sua
guerra política. Existem nos sindicatos, nos
laboratórios, nos templos, nas assessorias de
imprensa dos órgãos de governo, nos comitês
de imprensa, nas coxias. E se divertem nos
bares da moda.

Cinema novo

“Mesmo durante o período do cinema no-
vo — lembra o cineasta Paulo Cesar Saraceni
— existiam essas patrulhas. Quando fiz ‘Porto
das Caixas’, o pessoal que defendia a linha
‘Cinco Vezes Favela’ jogava gatos no cinema
durante as sessões que exibiam meu filme.” O
dramaturgo Jorge Andrade acrescenta: “As-
patrulhas não atuam somente no cinema, mas
na televisão, em todos os setores. Além de ser
perseguido por não fazer parte da esquerda
festiva, pelos que criticavam meu teatro sob a
álgica partidária, quando escrevi O Gêito, rece-

[illegible][illegible]

A black and white portrait of a man with dark, curly hair. He is looking upwards and to the right, with his right hand resting against his chin. He is wearing a dark jacket over a light-colored collared shirt. The background is a textured, mottled grey.

1880-1881

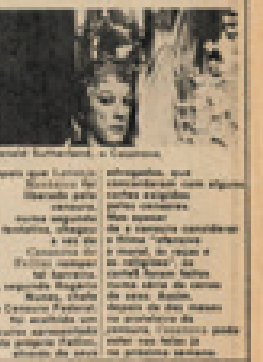
Esas são as primeiras experiências com o uso de computadores em sala de aula. Como disse, há quem diga que a informática não chegou na educação. Mas, há quem diga que chegou, mas não chegou de maneira adequada. É isso que se quer discutir aqui, para que se possa avaliar se a informática chegou de maneira adequada ou não. Para isso, é preciso analisar o uso da informática na educação, em termos de objetivos, conteúdos, métodos, recursos, avaliação, etc., e avaliar os resultados do processo de aprendizagem. É muito importante que os resultados de uma avaliação sejam comparados com os resultados de uma avaliação de referência, para que se possa avaliar o impacto da informática na educação. É importante também que se avalie o impacto da informática na educação, em termos de custos, benefícios, etc., para que se possa avaliar a viabilidade econômica do uso da informática na educação.

[illegible]

... Como se a realidade fosse insubstituível, não há a necessidade de a cultura fazer um trabalho de substituição. Ela não precisa substituir a realidade, ela precisa apenas reconhecer a realidade e, ao mesmo tempo, reconhecer a sua própria realidade. Ela precisa reconhecer a sua própria realidade e, ao mesmo tempo, reconhecer a sua própria realidade.

[illegible][illegible][illegible][illegible][illegible]

Para o primeiro Agostinho, Carlos Vilasbo chegou aos 16 anos com uma primeira impressão: «um menino qualquer da cidade. Era mesmo um menino». Mas com o tempo, o rapaz ganhou um caráter. Vilasbo tornou-se um líder, alguém que sabe, quando é preciso, fazer a diferença. Quando chegou ao Brasil, Vilasbo não sabia falar português, mas os brasileiros não tinham dificuldade em entender o que ele queria dizer. Vilasbo chegou ao Brasil com 16 anos, quando os brasileiros tinham em média 14 anos. Vilasbo chegou ao Brasil com 16 anos, quando os brasileiros tinham em média 14 anos. Vilasbo chegou ao Brasil com 16 anos, quando os brasileiros tinham em média 14 anos.

[illegible]

O BRASIL É MALUCO: SÓ AQUI, A "VAN-
GUARDA" HONROU AS MASSAS E SE DISPÕE
HOJE A REABILITAR A HISTÓRIA CULTURAL
DO PAÍS.

O Brasil é maluco: Só aqui, a "Vanguarda" honrou as mas-
sas e se dispõe hoje a reabilitar a história cultural do país.

- PESSOAS TRISTES NÃO FAZEM BARULHO.

Pessoas tristes não fazem barulho.

QUE REVOLUÇÃO É ESSA SE VOCÊ
NÃO CONHECE ADEQUADAMENTE A V. TOTAL
AS CONSEQUÊNCIAS DELA?

Que revolução é essa que se você não toma
conhecimento dela, só você sofre as consequências dela?

= O DNA É A PERESTROIKA
DA PSICANÁLISE

O DNA é a perestroika da psicanálise.

CONTRA A CLOWNIZAÇÃO DA POLÍTICA.

Contra a clownização da política.

Biscoitinhos da sorte de Cacá Diegues

Cacá anotava pensamentos e sentimentos em tiras de papel, o que tinha à mão naquele momento.

Essas notas foram preservadas em seu acervo e são conhecidas na família como “biscoitinhos”.

Eles contêm momentos luminosos da conversa de Cacá consigo mesmo.



Acervo: Cacá Diegues.

"O Metropolitano"
26 de Março de 1961

equivocos no cinema

A cultura cinematográfica brasileira é recente. Na realidade, estamos saídos de uma fase agnôstica, pouco definida, procedente da incerteza de uma cultura fílmica. A isto é uma superação que, em qualquer circunstância, se faz necessária e conveniente. Por isso mesmo, surgem equívocos, propostos ao não, que se não foram denunciados no tempo poderiam de maneira perigosa para a formação de uma cinematografia brasileira.

A passagem de certa crítica, arrebatada de teoria, para a prática produtiva, talvez tenha gerado alguns equívocos de cinema, estabelecidos pelas poucas nacionalidades. Éa inevitável o surgimento de problemas conceituais, materiais, de seleção que não mais dependem do achado literário das colunas de imprensa, mas se encontram no valor da pesquisa seria, do contato com a câmera, com a montagem, com a descoberta de imagens inéditas, das técnicas estéticas que descrevem os valores fílmicos.

Há-se o erro mais importante quando, acompanhando a pesquisa prática, surgem, lançadas em um núcleo, as pesquisas teóricas, num esforço cultural para tornar semelhantes a prática e a teoria, de sempre sequenciar conformistas, de modo que, aquela prática que nasce da compreensão de que a Arte Impulsiva é e é influenciada, de que é histórica e por isso mesmo sempre em movimento, sendo reinventada a cada experiência. Para a arte cultural se dar, no Brasil, em diversos momentos, em diversas formas artísticas, mas em obra que o cinema não é capaz de atingir este impacto.

A reação dos que não compreendem esta atitude, dos que não conseguem acompanhar a literatura, é duplamente qualificada. A primeira, ingenua, não consegue ter uma visão crítica do trabalho, se trata de ouvir o passado e uma matéria, desconhecendo, mas incapaz de repetir, de por um choque e que já está consagrado. A segunda, interessada, é o mesmo erro dos que não podem nem querer perder posição, e são incapazes de reconhecer a impossibilidade total de instrumento. Estes não são suficientemente humildes para reconhecer os princípios de uma câmera, uma e outra, reacionária e católica, se não forem desafiadas no tempo, acabam por, à custa de um prestigio conquistado em obra de ignorância, elevarem as novas experiências, torpedeando os resultados, quando não as influenciam maliciosamente.

A não ser que não se considere o cinema como Arte de criação que os elementos ainda não possuem, não se pode fugir à definição de uma linguagem específica, sua de um vocabulário autônomo. Originalmente, o cinema tem suas relações fundamentais no drama (cinematográfico) e na imagem (fotográfica). Mas trata-se de dois esquemas na oposição em que se funda um complexo que é específico das artes. Torna-se um instrumento particular e tal ponto que as entidades cinematográficas já não são mais nada a ver, pelo menos objetivamente, com suas origens. De fato é verdade, e preciso por isso não não esquecer que, por exemplo, o esquema específico da Vanguarda tem como fundo porque se esqueceu o fundamento dramático daquela Arte. Cinema é, como toda Arte representativa, drama, de conflito ou linear, mas drama. Pelo menos até que se chegue a uma situação capotada, diferente desta, e que nos parece historicamente quase impossível.

Dentro desta quadra, a problemática de uma arte moderna é o da pesquisa de uma linguagem. Responder é ao que vem de Babel e Einstein e Grifith, até Drayer e Welles, para citar poucos exemplos. Arruçar esta nota num princípio estranho a cinema ainda não é, porque ainda não se

entrem na formulação específica, sem embargo, nunca como a literatura, a pintura, a poesia, o teatro, etc.

Dentro dessa tarefa gigantesca, o cinema mundial tem a se agitar, e o Brasil começa a entrar na dança justamente neste momento. E encontra, internamente, forças que definem os princípios deste artigo, que tentam de dificultar a tarefa.

Ainda recentemente, numa exposição carioca, um jovem crítico disse: "um longo artigo sobre um dos milésimos mais facilmente construídos por falta de idéias de adaptação — John Ford — diz a certa altura que o cinema, antes de ser estético, segue pela forma (?), e que o sentimento e o cinema não é mais robusto. Os princípios estéticos modificam-se com rapidez, e lentamente mais lentamente. Mas qual dos dois deve ocupar posição primordial frente a uma obra de arte? A confusão é evidente". Quer que o cinema e cinema estético, do que qualquer outra, como a tirar do cinema sua dignidade de obra de arte. E, ainda mais, atulha num campo de confusão por se ignorar que o sentimento é uma qualidade do complexo humano que é transmitido, eventual, mas, através de diversas formas de linguagem. Até falar é uma forma, e o problema parece justamente ali: encontrar a forma adequada para transmitir o sentimento (?), adequada. Quando um crítico pergunta se é a forma ou o sentimento que deve ocupar lugar primordial na obra de arte, está esquecendo todo o encaminhamento estético deste século, das artes, existencialistas e fenomenológicas nos seus modernos re-criacionistas e imagistas. Está, enfim, retomando uma discussão que no fim do século 19 já começava a não ser muito válida.

É claro que o sentimento é a que o crítico se refere preferencialmente nestas questões: há de ser a obra de arte. Mas a forma em que ele se manifesta nasce também simultaneamente. Para uma análise metodológica, é possível se fazer esta separação de forma e fundo, mas na realidade não pode existir esta qualidade; eles são simultâneos e surgem, para compor a obra de arte, através do resultado dessa soma de experiências. E por isso que quando o crítico se volta para as lembranças de Otto von Guericke, as esperanças e os sonhos de Babel, a miséria da família Joad, a tragédia dos Morgan, o verdadeiro amor Walter e Editha, etc., etc., se esquece que, o mais simplesmente possível, um Joad, um Dillai, um Joad, um Morgan e até o verdadeiro vale, não são apenas valores pelo sentimento, mas no momento de serem captados por uma câmera, passam a ser objetos-arte que têm que ser tratados. Um homem numa foto é esperança, medo, tráfego, covardia, amor, tristeza, e tudo quanto queriam; mas é também um objeto como um, forma, volume, dimensões que precisam ser captadas convenientemente para que sejam transmitidas. Isso no cinema é mais grave ainda, já que se trata de procurar os valores deste objeto, com os instrumentos que dispomos, que possam ser específicos daquela Arte.

Não queremos tomar o caso de jovem crítico como o mais expressivo. Temos testemunhos de sua loucura e de sua seriedade na dedicação ao cinema, mas cremos que este tipo de "desencanto" tem sido a grande lesão do relacionamento cinematográfico entre nós. Mas os grandes mestres são críticos. No momento em que críticos consagrados e respeitáveis dizem que um simples fotógrafo, simples, repetido, repido, mas que traz uma rubrica consagrada, que este fotógrafo é a chave da primeira humana (?), não se está mais fazendo crítica cinematográfica.

carlos diegues

LÍNGUA.

Nós falamos português, que não passa de uma vulgarização ibérica do Latim. Essa língua nos foi imposta pelo Império Romano que, dominando toda a Europa, obrigou as tribos e nações européias a falá-la. Assim, a origem de nossa língua já é imperial, opressora, imposta. Segundo Franz Fanon ("Les Damnés de la Terre"), a língua dos colonizadores ~~uniu~~ não ou colaborou para a união dos africanos colonizados. É que, divididos por tantas tribos e nações que correspondiam, cada uma, a dialetos diferentes, o inglês, o francês, o português, enfim, a língua oficial imposta pelo ocupante acabou por produzir um maior entendimento, qualquer coisa parecida com um sentimento comum de identificação do ocupado. O português, nós o herdamos como língua imposta ao Brasil pelos "descobridores". Foi nessa língua que se cometeram massacres contra os índios, a escravidão dos africanos para cá trazidos, a predação e expropriação de nossas riquezas em geral. Na troca, nos foi deixada uma cultura que ~~em~~ nada tem de "original", "nossa", para que dela nos orgulhemos. O português é a língua da colonização, da ocupação, da repressão, a língua imperial. Porque devo me orgulhar dela? Língua é uma questão de pragmatismo, ela serve para que os povos ~~se entendam~~ diferentes entre si se entendam e troquem experiências. Portanto, a melhor língua é aquela que nos faz entendidos o mais rápido possível, pelo maior número de pessoas. Nesse sentido, o inglês pode se tornar o Latim do Século XXI, ao mesmo tempo a língua do Império mais poderoso da história da humanidade e a língua ecumênica do entendimento planetário. O que não se pode é tratar a questão da língua, como se trata atorcida por um clube de futebol ou nossas preferências culturais. O que caracteriza um país e uma sociedade não é a língua que ela fala, mas a realidade cotidiana de seu povo. Essa, sim, é a raiz da cultura. O presente.

Uma carta-homenagem ao Cinema Popular Brasileiro de Cacá Diegues!

Luciana Bezerra

Cineasta, atriz e sócia do Grupo Nós do Morro, onde se formou artista e multiplicadora de saberes. Graduada em Letras na PUC-RJ. Dirigiu o episódio “Acende a luz” no filme *5x favela – Agora por nós mesmos*, produzido por Cacá Diegues/Cannes 2010 (*hors-concours*). É autora do livro *Meu destino era o Nós do Morro* (Editora Aeroplano). Dirigiu o documentário *O Porto do Rio e 7 cortes de cabelo no Congo*, menção honrosa FestRio 22. Lançou o longa de ficção *A festa de Léo*, em 2023.

Conto algo, o colocando na história, para que mais tarde seja contado.

Nos vale mais a esperança do que o otimismo. Porque o otimismo, ele carrega um pouco de soberba, do nada vai dar errado. E pode gerar descuido. Já a esperança, essa precisa confiar até que aconteça. Ao contrário do otimismo, ela precisa ter aquela certeza, de que tudo vai dar certo.

Assim era conversar com Seu Cacá: uma aula de filosofia, sabedoria, sensibilidade, arte, cinema e generosidade intelectual. Assim era Cacá Diegues, Carlos José Fontes Diegues. Para mim, Seu Cacá, como gosto de chamá-lo.

Quando me aproximei do Cacá, era como ter um avô incrível! Não que meu vô Geraldo não fosse. As histórias que conto hoje são história da minha família, que ouvi na sala de casa, as histórias que ouvi dos mineiros caboclos, indígenas, pretos. Dessa mistura que é tão minha, que não sei dizer de onde vem. E, quando me perguntam isso, eu costumo dizer: “Viemos da batata-doce”. E esse bordão surgiu no mesmo debate, do papo da diferença entre a esperança e o otimismo, que me fez entender que eu não era e nunca fui otimista, sempre fui esperançosa. E nessa reflexão da esperança, entendi que, mesmo tendo brotado da batata-doce, eu tinha direito de sonhar. E o cinema é a melhor forma de tornar o sonho realidade. Acho que é por isso que me encontro por aqui, escrevendo esta homenagem.



Porque o cinema de Cacá Diegues me inspirou a refletir sobre a minha realidade, a olhá-la com olhos amorosos, porque é assim que eu vejo o olhar de Cacá sobre o Brasil, é assim que o vejo olhar o povo brasileiro.

Não posso ficar aqui fingindo que a oportunidade de ter encontros e boas conversas com um dos maiores cineastas brasileiros não é algo incrível e extraordinário que tenha acontecido na minha vida de favelada. Não dá para fingir normalidade e achar que vai acontecer em massa.

Neste país estruturado na desigualdade social, o Cacá é a pessoa mais rica e mais influente de quem eu já estive perto. De quem entrei na casa, com quem comunguei ideias, partilhei refeições. E eu sei que isso só se deu porque ele sempre se colocou como povo brasileiro, que entendia seu privilégio. E com muito amor, entendendo que éramos um Brasil só, sem partilha. No seu coração, o seu cinema, o povo não deveria estar dividido em classes.

E foi imbuído da força desse povo que ele buscou colocar nas telas desde o movimento do Cinema Novo que hoje se tornou possível que eu — a filha de uma empregada doméstica — entre em conversas profundas sobre uma paixão que une duas pessoas de mundos muito diferentes, através da arte, esse pulo quântico que é o cinema.

Mas também é importante dizer de que forma isso aconteceu. Através de que ações? Hoje, eu, mulher preta mestiça, favelada, lanço um filme junto com meu parceiro de luta, Gustavo Melo, suburbano, porque ele adolescente cinéfilo, escreveu uma carta e a enviou por fax ao grande cineasta Cacá Diegues, e foi levado por ele, ao Nós do Morro, onde ele conheceu estudantes da UFF que hoje são grandes dentro do mundo audiovisual. Nossa Mestra Rosane Svartman e nosso Mestre Vinícius Reis estavam fazendo um trabalho de base que durou e nos fez multiplicadores de saberes cinematográficos.

A jornada foi longa para nós. Passar de curta-metragistas e chegar até *A festa de Léo*, que desde 2023 viaja, ganha prêmios e difunde um olhar amoroso sobre a favela, um olhar de dentro. E não é diferente para nosso irmão de primeira turma de cinema de favela do Brasil, Luciano Vidigal, que chegou também ao seu superpremiado *Kasa branca*, em 2024. As premiadas fotografia, direção e atuação estavam lá em 2006, nas oficinas, e depois no *set* do projeto *5x favela — Agora por nós mesmos*, de Cacá Diegues. E por que quero falar sobre isso? Para termos consciência de que formação leva tempo! Construção de pensamento leva tempo.

Era 2006 e Cacá chegava ao Nós do Morro com o projeto de fazer o *5× favela — Agora por eles mesmos* — era assim que ele chamava o projeto na época, e tinha como intenção colocar nas telas a favela daquele momento, um novo retrato. E com uma grande novidade: a narrativa e o olhar de direção seriam da própria favela. Agora o povo falaria de fato.

Cacá estava muito interessado nessas novas histórias, nesse movimento que nascia nas favelas e periferias cariocas, através das organizações culturais que lutavam por inclusão e oportunidades em territórios de conflito e totalmente abandonados pelo poder público.

O Nós do Morro já tinha vinte anos de trabalho dentro da favela do Vidigal, e naquele momento estava em expansão de seus saberes de desenvolvimento de tecnologia humana, contando com o maior Mestre de transformação social que conheço, que é Guti Fraga, que potencializava Grupos por todo o estado do Rio de Janeiro. Tudo a serviço da arte como ferramenta de transformação social e geradora de pontes de igualdade.

Nós, os cineastas do Nós do Morro, que estudávamos cinema já há dez anos no que hoje podemos dizer foi o primeiro curso de extensão de uma faculdade federal, quando Rosane Svartman e Vinícius Reis subiram o morro com o intuito de formar aqui um núcleo de cinema. E era nisso que o Cacá já estava de olho, contratando a nós, crianças e jovens



Acervo: Cacá Diegues.

atores do Nós do Morro, para papéis em seus filmes. E agora também vinha trocar saberes em “aulões” e cineclubes com os estudantes de cinema da favela.

Em 2006, com apoio do Ministério da Cultura, governado por essa cabeça incrível que é o Gilberto Gil, e com a implementação dos seus pontos de descentralização da cultura, estávamos viajando o mundo com nossos filmes. Conhecendo outros países, participando de festivais, ganhado prêmios. Vivendo de verdade o sonho da igualdade de oportunidades e fundando esse movimento de cinema novíssimo, que vai colocar o povo como contador de sua própria história.

Esse forte movimento que surge nos primeiros cinco anos da década de 2000 e vem mudando a cara e a estética da interpretação no cinema brasileiro é que vai inspirar Cacá a nos procurar para firmar parcerias para novos projetos. O Nós do Morro no Vidigal, a CUFA na Cidade de Deus, o AfroReggae no Complexo da Maré e o Cine Maneiro, que fazia formação em cinema em favelas ao longo da Linha Amarela.

E é importante dizer que essas instituições vinham fazendo um trabalho de base, pesado, investindo em educação e arte. E isso fala muito desse artista que foi Cacá. Comprometido e antenado com o que sempre foi a sua pesquisa, o Cinema Novo, que é discutir, sonhar e, principalmente, trazer o povo brasileiro para a tela do cinema. E ver nascer, então, isso que estou aqui chamando de cinema novíssimo — e queria eu mesma ter cunhado este título. Mas essa é uma manchete do jornal *O Globo*, da época em que ele anunciou o projeto.

Então, dá para você, leitor, ter aqui a dimensão do que era para esses jovens cineastas favelados estarem diante da oportunidade de ter um filme produzido por Cacá Diegues e Renata Magalhães. A coisa era grande. E, quando uma coisa chega para um por aqui, não chega para um só. A gente trata logo de fazer chegar para todos.

Eu, por minha vez, recebi a ideia de produzir um *5x favela II* como um chamado.

E foi imbuído da
força desse povo que
ele buscou colocar
nas telas desde o
movimento do Cinema
Novo que hoje se tornou
possível que eu – a filha
de uma empregada
doméstica – entre em
conversas profundas
sobre uma paixão
que une duas pessoas
de mundos muitos
diferentes, através da
arte, esse pulo quântico
que é o cinema.

Eu precisava ter uma história nesse filme. Precisava e consegui. Até porque, quando ouvi a ideia do projeto do Cacá e de sua equipe, eu, que nunca fui de segurar a língua dentro da boca, soltei: “Cinco histórias, Cacá, em todo o Rio de Janeiro? Só eu na minha gaveta, eu tenho mais de cem!”.

Se ajoelhei, vou rezar ou bater cabeça!

Mas eu sabia que precisava achar algo especial. Uma história que só eu pudesse contar, daquele jeitinho. E me pus algumas diretrizes também. Porque na carona do filme *Cidade de Deus* — no qual estávamos envolvidos Guti, Luciano, eu e todo um elenco formado no Nós do Morro — havia surgido o Favela Movie. E embora este termo nada tenha a ver com o Cinema de Favela, é bom que isso fique bem contadinho neste registro dos fatos. Porque, como boa carioca favelada, sei bem que vale o que está escrito.

Mas no Nós do Morro nós tínhamos dois filmes, tristes, com temática do tráfico: *Mina de fé* e *Neguinho e Kika*, sobre jovens vivendo romances perigosos, perdendo a vida. E esses filmes faziam um imenso sucesso na mídia, nos festivais. E são narrativas poderosas de denúncia que precisávamos colocar para fora. Porém, dentro do Vidigal, o morador, queria *se ver*. Estava cansado da mídia e do audiovisual brasileiro retratar o espaço e a luta favelada sempre pelo viés da guerra ou do tráfico.

Então eu sabia que precisava achar uma história especial. O chamado que eu recebera me dizia que eu precisava achar o *Escola de samba, alegria de viver* do novo projeto de Cacá Diegues. E na minha gaveta tinha tanta coisa triste, coisas que eu estava vendo naquele momento na minha favela, que eu estava sofrendo dentro da minha favela, que eu estava sofrendo dentro da minha cidade por ser favelada, por ser mestiça, por estudar em escola pública, por ser a filha de doméstica. Eram muitos os estigmas. Mas agora eu era mãe. Era preciso que eu mirasse no futuro — esperançoso como o cinema de Cacá Diegues.

Voltei para casa, meu filho João Pacífico era um bebê de seis meses e aquela tarde a gente passou no computador, entre ideias, o pé que balançava o carrinho, mamada, o pé que balançava o carrinho, mamadas... e veio o *Acende a luz*. Como um milagre!

No caso desse filme, o título veio primeiro. *Acende a luz!* Porque ele era a memória do grito de uma vizinha, que ficou marcado a mim. Esse filme é uma história que eu vivi, no início dos anos 1990, no morro onde moro até hoje, na favela do Vidigal. Local recentemente considerado patrimônio imaterial cultural do Rio de Janeiro, caminho do Papa João Paulo II. Mas esse é outro filme.

Eram assim minhas conversas com Seu Cacá: emendava uma ideia na outra. E via o interesse sobre minha figura. Aí me empolgava.

E assim esse filme nasceu de uma tacada só. Veio assim mesmo, como uma luz que acende. E com todas as questões que faziam dele um grande candidato. Principalmente porque ele só poderia ser mesmo realizado como episódio de algo maior, como era o 5^o *favela — Agora por nós mesmos*. Seu orçamento não caberia em um edital de curta-metragem. Então posso também dizer que, sim, o *Acende a luz* é um filme procurado por mim para atender à demanda do produtor. E cheguei ao resultado.

No caso do *Acende a luz*, a problemática era fazer um filme que se passa 90% à noite e no escuro. Mas cinema não é luz, gente? Como fazer um filme no escuro? E como fazer um conto de Natal, feliz, sem luz?

Por isso que esse filme é um conto de Natal e que vai trabalhar sob a ótica do humor do brasileiro esperançoso. Mas na vida real, no conto que eu vivi, ninguém veio nos salvar. Foi descaso puro. Quer coisa mais simbólica: no meio da cidade, a gente passando a festa da luz no escuro. É um total abandono social. É muito marcante.

Mas era isso, eu havia achado a história que trazia, no mesmo contexto, desigualdade, injustiça social e a esperança que acredita que a transformação social está em curso. E foi essa história que me aproximou de um dos cineastas mais importantes para o Brasil e para o mundo. Umas das pessoas mais inteligentes, legais e humanas com quem eu já troquei. E nossa amizade estava só começando.

O projeto era dividido em três fases. Primeiro a realização das oficinas de roteiro, onde argumentos seriam escolhidos e os roteiros trabalhados em turma. Uma segunda fase de captação de recursos e, enfim, a terceira fase: a de realização. Nela, além da realização de um filme de cinco episódios, foram oferecidas oficinas de formação para pessoas de periferia nas áreas de direção, arte, figurino, fotografia, som, produção e atuação.

Era um projeto muito ambicioso. E só no Vidigal surgiram mais de cem histórias mesmo. A essa altura já éramos muitos, os fazedores de cinema popular, já éramos muitos, os cineastas do povo, já éramos o cinema novíssimo, já éramos o resultado da luta da cultura e da educação, juntas, nos territórios dominados pela pobreza, pela falta de oportunidades, pelo abandono, e ainda pelos conflitos entre facções criminosas e a polícia para domínio de um território que hoje ainda é considerado por muitos apenas espaços de tráfico de drogas.

E todos queríamos essa chance! A chance de mostrar que a favela é mais! Mas o Cacá havia deixado bem explicado a todos que ter seu argumento escolhido não garantia que dirigiríamos nossos próprios episódios. Mesmo assim, fui lá e submeti o *Acende a luz* para a oficina.

E ele foi escolhido! E eu também fui escolhida. E nem inventem de dizer que aqui há alguma meritocracia: aqui é trabalho árduo do coletivo.

E, depois de passar pelo mesmo processo em todas as instituições parceiras, ele tinha os cinco episódios: “Arroz com feijão”, de Rodrigo Felha e Cacau Amaral; “Fonte de renda”, de Manaíra Carneiro e Wavá Novais; “Concerto para violino”, de Luciano Vidigal — que é o único de nós que dirige um filme de outra instituição: ele é Nós do Morro e dirige o filme do AfroReggae; e o *Acende a luz*, de Luciana Bezerra, que aqui redige estas notas, porque isso é história do cinema brasileiro e tem que ser contada.

Começou em 2006 e foram três anos de muita conversa, reuniões de defesa do projeto — e participei de algumas junto ao Mestre. E aprendi. E em 2009 tudo se intensificou, ele atingiu o que considerava possível para realizar o projeto — mas sabemos que é assim que agem os visionários, ainda com muita coisa a ser manifestada. Que o futuro nos daria. É preciso acreditar, é preciso ser esperançoso para fazer cinema neste país. É preciso pensar que vai dar tudo certo.

As oficinas começaram e eu nunca havia visto/estado com tantos favelados de zonas diferentes do Rio de Janeiro, todos apaixonados por fazer cinema.

Para nós, que vínhamos de experiências informais de aprendizagem da sétima arte, participar daquelas aulas era uma faculdade. Um curso de extensão de seis meses. Era uma prática de realização para quem engajou na equipe; para alguns, que iniciavam suas carreiras e foram incorporados posteriormente às produções da Luz Mágica, produtora de Renata e Cacá, aquilo era um mestrado. Entrando definitivamente no mercado cinematográfico.



Cacá Diegues e Jeanne Moreau em *Joanna Francesa*. Acervo: Cacá Diegues.



Cacá Diegues e Toni Garrido em *Orfeu*. Foto: Zeca Guimarães.

Foi muita geração de renda nesses espaços filmados. O cinema sempre transforma por onde passa. Ver o seu beco virar local de trabalho para tantas pessoas, vê-lo enquadrado na tela de cinema, ver sua gente. Foi muito poderoso, tanto que hoje este cinema é forte e consolidado, rompendo com isso um círculo muito fechado e ampliando a diversidade dos fazedores de cinema, aumentando a diversidade de olhares e também do cinema que é produzido, tornando-o ainda mais legitimamente brasileiro.

E foi por reconhecer esse empoderamento no projeto que, em uma reunião, um dos diretores, Rodrigo Felha — cineasta, multiplicador de saberes, transformador cultural, cria da Cidade de Deus, por quem tenho muita admiração e de cuja luta comungo — fez uma pergunta. E é também como gosto de me colocar: uma multiplicadora de saberes, uma transformadora social.

Nessas discussões, nascia o cinema de cria. É o cinema de cria de favela se colocando, compromissado com sua arte, com o desenvolvimento do seu povo e com os valores sociais de equidade. Naquela tarde, dentre muitas que tivemos, Rodrigo indagou a Cacá, assumindo totalmente a responsabilidade do projeto: “Mas, Cacá, se você diz que teremos total autonomia de direção, de responsabilidade sobre a história e sobre a estética, então esse filme é verdadeiramente nosso. Esse filme não pode se

chamar 'Agora por eles mesmos'! (Porque a gente é favela e fala assim, baixinho). Isso era quando o projeto era seu. Mas agora, agora ele é nosso. Esse filme tem que se chamar '5x favela — Agora por nós mesmos'!''.

E, dito isso, pudemos ver a emoção do Cacá, que via realmente se concretizar tudo que ele manifestou como cinema. E cinema é realmente o maior pulo quântico que podemos dar!

Ele repetiu o título, entendendo toda a sua busca, os anos que se dedicou, indo a esses espaços doar saber e levar muito com ele, porque nossa relação sempre foi sobre troca.

Ali, o Seu Cacá viu nascer um cinema, esse cinema de cria, que é o povo brasileiro. Que reflete e se comunica com o povo brasileiro. E são essas histórias que temos contado, de nossas vivências e também de nossos sonhos e projeções; é isso que nós, cineastas, temos para deixar de legado neste mundo. E seu legado é grande, Seu Cacá. Agradecida!

Então viva o seu cinema, Seu Cacá! Viva o cinema de Cacá Diegues! Esse cineasta tão brasileiro que ensinou o brasileiro a amar o Brasil, a se identificar com o Brasil, através da popularidade de seus filmes.

Viva todos os movimentos que nos trazem avanços na luta do desenvolvimento intelectual e social deste país. O que já conseguimos fazer e os movimentos que estão por vir!

Viva o cinema popular brasileiro de Cacá Diegues!

Evoé, Seu Cacá! Evoé! ●

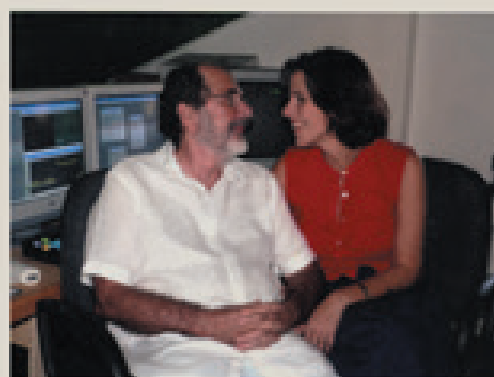
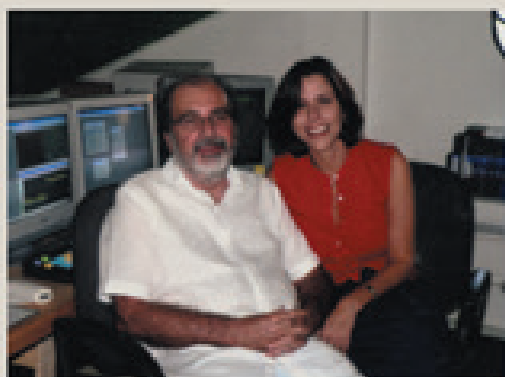


Existem cineastas que re-inventam o cinema com seus filmes, como Orson Welles ou Jean-Luc Godard. Existem outros, como Wim Wenders, que têm extraordinária capacidade para ajustar essas invenções ao espírito do seu tempo. Os primeiros, criam a moda; os segundos, correm atrás dela numa velocidade inbatível. Os talentos de Patricia Highsmith, Peter Handke, Nicholas Ray, Dashiell Hammet, Francis Coppola, Sam Shepard, Yasujiro Ozu, Nick Cave, são algumas das colaborações que consagram Wim Wenders como o mais esperto entre os cineastas vivos. Ou o mais vivo entre os cineastas de talento.

Carlos Diegues



Cacá Diegues com Glauber Rocha. Paris, 1969. Acervo: Cacá Diegues.



Cacá Diegues e sua mulher e produtora, Renata Magalhães. Acervo: Cacá Diegues.

Agradecimentos: Renata Magalhães e Teresa Souza.