

CINEMA BRASILEIRO EM TEMPOS DE DITADURA MILITAR

CARLOS DIEGUES

Entrevista e Apresentação
Mariana Barbedo*

Carlos Diegues, nascido em Maceió, Alagoas, em 19 de maio de 1940, está entre os diretores mais importantes da cinematografia brasileira. Este maestro do cinema, cuja trajetória profissional se confunde com a história recente do nosso país, completa 53 anos de carreira, trazendo uma relevante colaboração para a produção artística nacional: diretor de 14 filmes de curta-metragem,¹ 16 longas-metragens,² produtor e co-produtor de aclamados filmes.³ Vale, ainda, destacar o fato de que a maioria de seus filmes selecionada por grandes festivais internacionais (como os de Cannes, Veneza, Berlim, Nova York e Toronto) e exibida comercialmente na Europa, Estados Unidos e América Latina, o que o torna um cineasta conhecido internacionalmente.

O cineasta participou da vida política nacional se pondo como indivíduo engajado nos debates, principalmente os que permeavam o âmbito cultural, durante a segunda metade do século XX. Particularmente na década de 1960,

na qual a conjuntura social trazia como imperativo a participação política, sobretudo dos jovens, Carlos Diegues estava inserido na juventude estudantil carioca, grupo que se mostrava veementemente preocupado com os problemas da realidade brasileira, nos seus mais diversos âmbitos. Dentre essas preocupações era notória a inquietação com o Brasil enquanto nação e com a cultura brasileira diante das imposições da estrangeira. Nesse contexto Diegues foi eleito presidente do diretório acadêmico da Faculdade de Direito da PUC-RJ, cujo movimento estudantil vivia grande fervor. Atuou como jornalista dos extintos *Diário de Notícias* e *Última Hora* e chegou a dirigir o jornal *O Metropolitano*, órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes (UME) do Rio de Janeiro. Neste ínterim, o grupo do qual Carlos Diegues fazia parte, juntamente com outros estudantes e militantes de esquerda, formou uma das origens do Centro Popular de Cultura (CPC), que defendia a edificação de um Brasil mais justo e democrático, a autonomia nacional e a promoção de reformas estruturais que levassem em conta os interesses das classes populares.

Após romper com o CPC, ajudou a fundar o Cinema Novo. No que tange a esse movimento, podemos dizer que a cinematografia brasileira encontrou com ele sua identidade e sua época de ouro. De modo geral, as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pela busca de novos caminhos para a sétima arte brasileira e pela luta por produções independentes, pelo público, pela sobrevivência do cinema nacional e por produções que refletissem a respeito dos problemas que grassavam na sociedade, levando os cineastas a deflagrarem movimentos de cunho artístico e político.

O Cinema Novo e os ideais que o impulsionaram estão intrinsecamente relacionados à obra de Carlos Diegues, já que este se fez cineasta dentro desse processo de construção de uma cinematografia nacional. Pensar os movimentos culturais cinematográficos brasileiros nas décadas de 1960 e 1970 nos permite traçar um panorama dos embates políticos em que a sociedade se debatia e assim compreender aspectos da história brasileira.

Em fevereiro de 2011 ele nos concedeu uma entrevista, onde lembrou passagens de sua vida pessoal e profissional. Revisitou, em sua memória, a infância católica e o fervor da juventude; Tratou do CPC, do Cinema Novo e das Patrulhas Ideológicas; Sua atuação profissional e as repercussões polêmicas

de filmes como *Os Herdeiros* e *Xica da Silva*; E, sobretudo, sobre a questão cultural nos anos da ditadura militar brasileira.



Sérgio Cardoso e Carlos Diegues durante as filmagens de *Os Herdeiros* (1969).
Acervo particular de Carlos Diegues.

MARIANA BARBEDO: *Você comentou algumas vezes que teve uma formação católica. Como você descreveria sua "vida religiosa"? Você foi católico a vida inteira? Como era sua relação com a religião?*

CARLOS DIEGUES: Eu nunca tive uma relação muito [...]. Bom, quando eu era criança eu até tive, porque eu fui pro Santo Inácio e depois pra PUC-RJ. Minha vida toda eu fui aluno de jesuíta. E, quando eu era criança, eu era muito ligado aos padres lá do Santo Inácio, fui coroinha da igreja e coisa e tal. Mas nunca tive uma ligação muito profunda com a liturgia, com o ritual católico. Eu nunca fui muito de ir à missa, comungar, confissão e essas coisas todas. Mas sempre tive uma certa proximidade mística com a religião católica. É claro que foi a religião da minha vida porque minha família era muito católica. Meu pai ia à missa sempre, minha mãe também. Enfim, praticavam todos os sacramentos. Eu fui batizado, crismado, tudo que tinha que fazer eu fiz. Eu nunca fui muito ligado a religiosidade. Eu era mais ligado a uma certa mística católica.

MARIANA BARBEDO: *Sim, você acreditava em Deus.*

CARLOS DIEGUES: Acreditava.

MARIANA BARBEDO: *Acredita?*

CARLOS DIEGUES: Não sei, eu sou mais um [...], como é que se diz? Não sei, eu tenho minhas dúvidas.

MARIANA BARBEDO: *Um agnóstico.*

CARLOS DIEGUES: Sim, eu sou mais um agnóstico.

MARIANA BARBEDO: *A respeito de sua relação com Nara Leão, gostaria de saber de que maneira ela influenciava nas suas produções?*

CARLOS DIEGUES: Eu não acho que ela tinha muita influencia nas minhas produções. Ela teve muita influencia na minha vida. Comigo e com Nara aconteceu uma coisa muito estranha. Eu era muito amigo dela, a vida toda. A vida toda é exagero, mas sei lá, eu acho que quando conheci Nara eu devia ter uns 18 ou 19 anos. Então era aquela mesma turma Bossa Nova, Cinema Novo, era tudo uma coisa só no Rio. A gente era muito amigo. Quando a gente começou a namorar foi até uma certa surpresa porque a gente sempre foi amigo. Quando eu conheci Nara ela era namorada do Ruy Guerra. Do cineasta Ruy Guerra. O Ruy Guerra estava montando o meu curta metragem do *Cinco Vezes Favela* e de vez em quando ela aparecia lá na montagem pra ver o Ruy. Era uma amizade que se transformou em mais do que amizade. A gente se casou e ficou casado mais de dez anos, tivemos dois filhos. Quando eu me separei, é engraçado que perguntavam, porque é que não deu certo? Pô, um casamento que dura dez anos quer dizer que não deu certo, é claro que deu certo! Mas acabou e a gente ficou amigo o resto da vida, até ela morrer. Eu estava lá quando ela morreu. A gente ficou amigos sempre. Ela teve outros companheiros, eu casei com a Renata. Mas a gente continuou sempre muito amigo. Ela era uma pessoa muito inteligente, Nara era uma mulher realmente muito inteligente, muito informada, então isso é claro que fazia com que a gente trocasse muitas ideias, trocasse muitas informações, trocasse muitas opiniões sobre as coisas. Mas daí a dizer que ela teve uma influencia sobre os meus filmes, eu acho que não. Assim diretamente não. Ela nunca deu nenhum palpite sobre os filmes. E olha que ela participou do Ganga Zumba quando eu nem pensava em namorá-la, o Ganga Zumba é de 63 e eu só comecei a

namorar a Nara em 66. Ela era uma pessoa importante na minha vida, muito importante.

MARIANA BARBEDO: *O filme Ganga Zumba marca sua estreia no Cinema Novo, que tinha como característica a produção em conjunto. Como era o funcionamento desse conjunto? Como era a relação cotidiana de vocês? Vocês se encontravam para ler e debater?*

CARLOS DIEGUES: A gente vivia grudado uns nos outros. O *Cinema Novo* era uma missão para nós. A gente tinha uma missão a cumprir e então a gente se comportava como uma tribo missionária mesmo. Não era uma coisa que estava acontecendo por acaso. Havia um projeto, havia um desejo de fazer aquilo. A gente estava sempre juntos, no cineclube, nas seções de cinema ou nas festas, nas praias, nos bares. A gente participava dos filmes um do outro. Ou ajudando no roteiro, ou ajudando nas filmagens, ou ajudando nas montagens. Enfim, sempre misturado, a um ponto em que o Paulo Cesar Saraceni disse isso: que o *Cinema Novo* não era só um fenômeno cinematográfico, mas era um fenômeno de amizade. E era bacana porque a gente não gostava dos filmes um do outro porque era amigo. Ao contrário, a gente era amigo porque gostava dos filmes um do outro.

MARIANA BARBEDO: *Em algumas correspondências que você enviou para o Glauber Rocha você comenta que se sentia menosprezado pelos demais colegas do grupo, você sentia que de alguma forma seus filmes não eram valorizados quanto às realizações dos outros cineastas do Cinema Novo.*

CARLOS DIEGUES: Isso deve ser um momento de depressão que eu vivia. Sempre acontece isso, não é? Não sei. Hoje eu não tenho essa sensação. Se eu escrevi isso na carta eu devia ter esse sentimento mesmo. Mas devia ser um momento de depressão, um momento de tristeza. A gente às vezes se sente muito só. Se é uma carta (o Glauber era meu irmão, era o cara que eu via quase todos os dias, eu tinha uma grande amizade por ele) provavelmente ele estava fora do Brasil, devia estar no exterior e eu escrevi isto. Mas eu não me sinto assim. Eu não tenho esse sentimento.

MARIANA BARBEDO: *Como foi vivido o fim do movimento? Inclusive quando esta se esgotando o Cinema Novo o Glauber comenta que você tinha se desentendido com alguns dos outros integrantes do grupo. Ele chega até a escrever em um livro que você tinha até vontade de vomitar quando ouvia falar do Cinema Novo. O que você acha que causou essa ojeriza?*

CARLOS DIEGUES: Foi o seguinte, a gente não fazia os mesmos filmes, os filmes eram muito diferentes, mas nós tínhamos um mesmo projeto que era um projeto extremamente ambicioso: a gente queria mudar a história do cinema, mudar a história do Brasil, mudar a história do planeta. Com a ditadura militar a gente viu que isso era impossível. A ditadura militar, na minha opinião, enterrou o Cinema Novo. Entre outras coisas porque a matéria prima do cinema brasileiro era a realidade brasileira e naquele momento a realidade brasileira ficou proibida pela ditadura. Você não podia fazer filmes sobre a realidade brasileira, você não podia dizer que no Brasil tinha gente pobre, que no Brasil tinha gente “assim ou assado”. Então isso decretou o fim do Cinema Novo. E nem todos os cineastas do Cinema Novo se conformaram com isso ou ficaram na melhor posição. Houve uma grande implosão do Cinema Novo naquele momento. Houve um momento de dispersão mesmo, algumas pessoas saíram do Brasil. Eu sai do Brasil e fiquei dois anos e meio fora. Glauber saiu do Brasil. Quem ficou no Brasil se drogou muito ou então abandonou as ideias que tinha no Cinema Novo. Enfim, houve uma implosão do movimento. Nessa implosão saiu muita briga porque muita gente não concordava com o que os outros estavam dizendo. Isso gerou uma série de distensões. Uma série de partidas internas no Cinema Novo.

MARIANA BARBEDO: *Você comentou que, entre a morte de Vargas até o fim da década de 1960, a sociedade brasileira tinha vivido seus anos de ouro e que Os Herdeiros tinha marcado o fim dos sonhos desses anos de ouro. E ainda com relação ao que você estava falando, esse era o momento do fim do Cinema Novo, do AI-5, enfim, o momento mais cruel e assassino da ditadura militar. Ainda que você já tenha comentado que não é produtor de uma grande obra, no sentido de homogênea. Você acredita que dê pra separar sua produção no sentido político, entre a década de 60 e 70?*

CARLOS DIEGUES: Ah, sim! Não só a de 60 e 70, mas a de 70 e 80, 80 e 90. Uma coisa que eu digo sempre Mariana é que eu quero fazer os filmes do meu tempo. Eu faço filme sempre do presente. Eu não estou interessado nem em nostalgia do passado, nem em lançar cartas para o futuro. Eu quero fazer filmes sobre o meu tempo presente. Falar sobre o que esta acontecendo comigo e com as pessoas em volta de mim. Então isso me faz mudar na medida em que os fatos e as circunstancias mudam. Eu acho que muitos dos nossos colegas foram

vítimas dessa obsessão de não mudar como, por exemplo, o Glauber, que continuou fazendo os mesmos filmes e tendo as mesmas ideias sobre o Brasil e o cinema. É extremamente virtuoso sobre diversos aspectos, mas também acabou com ele. E eu não queria isso pra mim, não queria de jeito nenhum. No caso de *Os Herdeiros* foi um filme que previu muito o que ia acontecer. Foi um filme muito premonitório porque enquanto estava todo mundo falando em luta armada, em tomar o poder pela força, *Os Herdeiros* estava dizendo: Olha isso aí vai durar! E as gerações vão se suceder e essas gerações vão aderir ao que está ali. O final dos herdeiros é o contrário de tudo o que se dizia na época (tudo o que se dizia não, que muita gente achava isso que eu achava também). Mas é o contrário de todo o voluntarismo heroicista da luta armada, do “eu quero mudar, então vai mudar mesmo, no peito e na raça”. O menino que era contrário acaba entrando no sistema no final do filme. Isso provocou uma certa reação na época. As pessoas me chamaram até de direita, de direitista. Mas eu estava dizendo uma coisa que foi o que realmente aconteceu. A luta armada foi um massacre. As pessoas que lutavam foram massacradas como quem mata uma mosca e as novas gerações foram aos poucos aderindo ao sistema. Essa premonição da qual eu me orgulho muito foi na época motivo de muita discussão. Porque era um filme muito pessimista em relação ao que ia acontecer.

MARIANA BARBEDO: *E com relação à sua própria adesão ao sistema. Você diria que você “aderiu ao sistema”?*

CARLOS DIEGUES: Eu não sei se eu chamaria de adesão ao sistema. O que eu acho é que o cinema brasileiro nunca teve uma história fluente. Desde que o cinema foi inventado, no final do século XIX até hoje, ele é feito de ciclos que começam, acabam e não existe uma atividade permanente no Brasil. Uma de nossas metas no Cinema Novo era que isso acontecesse e que o cinema no Brasil se tornasse uma atividade permanente. Então, o que você chama de adesão ao sistema talvez seja o desejo muito grande e obsessivo de criar uma economia cinematográfica que seja permanente. E uma economia cinematográfica que seja permanente tem que dialogar com o sistema. Entendendo o sistema, a economia naquele momento, o que está acontecendo naquele momento. É preciso entender que o cinema brasileiro só teve uma

recuperação em 1974 com o Geisel no governo. O Geisel que era um militar da ditadura, um ditador, mas que tinha como objetivo a substituição da importação por investimento do Estado. Ai criou aquilo. Essas circunstâncias da economia do país é que permitiram ao cinema continuar existindo. Quando nos anos de 1980 o país quebra, o Sarney faz a moratória, o Estado empobrece, paralisa obras como a Itaipu, a Embrafilme acaba. A grande missão que a gente botou na história do cinema brasileiro é que você não consegue fazer um cinema fora da economia do país. Você tem que estar dialogando com a economia do país, sabendo pra onde o país está indo para você conseguir fazer um cinema permanente.

MARIANA BARBEDO: *Você diria que a preocupação com a indústria cinematográfica sobrepôs a preocupação com a luta de classes e com as críticas a esse governo ditador?*

CARLOS DIEGUES: Não tinha nada a ver uma coisa com a outra porque nós fizemos muitos filmes com o apoio da Embrafilme que depois foram proibidos pela censura. O que a gente fez foi aproveitar uma fresta que havia no sistema duro do governo, da ditadura. Muitos desses filmes acabaram proibidos pela censura. Eles foram feitos pela Embrafilme que era do Estado e foram proibidos pela censura. Não é que fazer filmes pela Embrafilme tenha modificado nossa visão política. É claro que a gente amadureceu de certo modo. Entendeu? Agora esse amadurecimento não corresponde a uma adesão política. Essa é uma outra compreensão do estava se passando.

MARIANA BARBEDO: *Os diretores que se aproximaram da Embrafilme sofreram muitas críticas. Viveram um dilema: de um lado a necessidade histórica de fazer uma análise crua da realidade social sob a égide da ditadura e, de outro, a necessidade de conquistar o grande público. Podemos lembrar aqui o debate entorno das "Patrulhas Ideológicas", que ainda suscita discussões muito calorosas, no qual você atenta para a importância do público. Eu gostaria de saber como você via a questão do público, da necessidade de se conquistar o público?*

CARLOS DIEGUES: Vamos distinguir duas coisas aqui: o público não é uma cifra, o público não é um número. O público é o outro que vê o seu filme, que é a pessoa para quem você faz uma obra. Quando você faz uma obra de arte você faz para alguém. Nem que seja para você mesmo. Para você como público de si mesmo. É uma loucura, é um altismo, mas tudo bem. Esse público a quem

you destina sua obra não é um número (um milhão de espectadores, dois milhões de espectadores, cinco milhões de espectadores). Se eu fiz um filme para três espectadores e esses três espectadores gostaram do filme, o meu filme é um sucesso de público. Só que eu vou ter que encaixá-lo em uma estrutura econômica que me permita isso: fazer um filme para três espectadores. Você esta entendendo? Quer dizer, eu não tenho nada contra você fazer um filme para três espectadores ou para três milhões de espectadores. Tanto faz. O que valoriza um filme no meu entender não é o número de espectadores que ele tem, é a capacidade que ele tem de ser aquilo que ele desejou ser. A sua sinceridade. A sua capacidade de exprimir aquilo que quer dizer. A sua capacidade de inovação, de fazer minha cabeça pensar. Uma porção de fatores que não são o número de pessoas que foram ver o filme.

MARIANA BARBEDO: *O público que você buscou na década de 1960 era diferente do público que você buscou na década de 1970?*

CARLOS DIEGUES: Ah, completamente. Na verdade, na década de 60 eu tinha a absoluta certeza de que eu ia mudar a história do mundo, que os filmes tinham o poder de mudar a história do Brasil, a história do mundo. Só que os meus filmes tem várias outras virtudes, mas essa não. Aliás, nenhum filme tem essa virtude. Ninguém tem. Não só no Cinema Novo, mas em qualquer cinema do mundo todo. Isso não existe. Isso era uma ilusão juvenil. Todo jovem tem uma ilusão de ser divino, de ser capaz de saber tudo, de mudar tudo. Nos anos 70, o cinema brasileiro conseguiu duas coisas: primeiro a minha geração se tornou um pouco mais madura, amadureceu. Portanto, ficou um pouco mais serena. Entendeu? Menos arrogante. E por outro lado, era uma tentativa de fazer renascer um cinema que tinha desaparecido nos anos da ditadura e que, portanto, precisava do aval do público. Você esta entendendo? Precisava do aval do público para poder sobreviver. Ai aparece um presidente que, embora militar, diz o seguinte: nós vamos começar agora uma abertura gradual, lenta e segura (aquela coisa toda lá de 74 do Geisel) e eu quero entregar a Embrafilme para os cineastas. Você quer entregar a Embrafilme? Venha cá! Dá aqui! Vamos fazer! Então essa fresta que o sistema abriu a gente tentou escancarar na Embrafilme. Isso aí é uma atitude heróica, ao contrário do que muita gente diz. É uma atitude heróica. Aí quando a ditadura já esta acabando, esta terminando,

lá em 78. Quando a ditadura esta começando a acabar, está no horizonte da Anistia, Diretas Já! E aquele negócio todo, vem um bando de intelectuais mórbidos dizendo: olha, mas não pode. Não pode ultrapassar os limites da ideologia. Você tem que ser dessa esquerda. Não pode ser daquela outra esquerda, só pode ser dessa aqui. Foi o que eu chamei de Patrulhas Ideológicas. Que era uma tentativa de aprisionar a criatividade dos cineastas e dos artistas que estavam trabalhando num momento em que o Brasil reflorescia e precisava reflorescer. Então as Patrulhas Ideológicas eram muito pertinentes. Tanto eram pertinentes que pegou, virou piada. Eu não sou cientista político. Eu nunca pensei em inventar uma teoria política das Patrulhas Ideológicas. Foi uma piada que eu fiz numa entrevista, mas acho que era tão verdadeira que pegou. Não é verdade? Então era isso, era uma tentativa de dizer: Espera ai, nós fomos reprimidos pela ditadura de direita, agora nós vamos ser reprimidos pelos intelectuais de esquerda? Não dá! Foi isso.

MARIANA BARBEDO: *Essa era uma discussão que já vinha do início da década de 1960, com o CPC, onde vocês pensaram a questão da função da obra de arte na sociedade. Isso se retoma na década de 70.*

CARLOS DIEGUES: É outra coisa, pois se retoma de uma outra maneira. No CPC o que havia era um debate muito profundo sobre a função da obra de arte. Então havia aqueles que achavam que a obra de arte era apenas um braço cultural da luta política e tinha que estar submetida a isso. Eu não era de acordo com essa instrumentalização da arte, eu achava e continuo achando que a arte tem um valor em si, que independe das circunstâncias e da conveniência política. Existem grandes artista de direita que você tem que reconhecer que são grandes artistas. Mais ai não era uma discussão que visava repressão, era uma discussão séria sobre o que seria a programação cultural do Brasil naquela época. Que era um Brasil efervescente, onde tudo poderia ser feito. Mais lá em 78 não. Em 78 era morbidez mesmo. Então é muito diferente. O CPC foi muito importante, mas durou muito pouco. O CPC foi fundado em 62 e acabou em 64. Mas foi uma coisa tão séria e tão profunda que deixou raízes, mesmo tendo existido por tão pouco tempo.

MARIANA BARBEDO: *Na década de 1960, ainda no bojo do Cinema Novo. Quando vocês pensavam os filmes, escreviam os roteiros. O que vinha primeiro, a própria história do filme, o enredo, ou a necessidade de tratar determinado tema para mudar o mundo?*

CARLOS DIEGUES: É muito difícil responder essa pergunta. Até hoje eu não sei como é que nasce um filme. Por que um filme nasce sempre de uma coisa que você não sabe direito. Da ideia de um personagem, de uma frase que você ouviu, de uma música que você ouviu. Eu tinha uma tia que adorava ouvir o programa do Francisco Alves ao meio dia em que ele cantava caminhemos. Isso aí me gerou *Chuvvas de Verão*. Quando eu era pequenininho, em Maceió, minha babá me contava que Zumbi estava vivo até hoje e que podia voar. Isso gerou o *Quilombo*, entendeu. Então, os filmes são gerados por razões das mais incontroláveis: uma música, uma pessoa, uma frase, um sentimento, uma ideia. Às vezes é uma ideia mesmo. Agora, uma vez que você começa a construir um filme, escrever um roteiro, fazer um filme pra valer, aí você começa realmente a dizer: porque é que eu estou fazendo esse filme? Você tem um compromisso ético com quem vai ver aquele filme, um compromisso moral com quem vai ver aquele filme. Dentro do que eu te disse que eu procuro ser o cineasta do meu tempo, eu procuro sempre o lado certo do meu tempo. Eu procuro ao menos entender o lado que eu acho certo do meu tempo. Ai é claro que os filmes dos anos 60 são muito mais militantes do que os outros. Por exemplo, eu em 1972, fiz um filme extremamente político que foi *Quando o Carnaval Chegar*, que é uma fábula política, toda tortinha para a censura não entender que ela era política. Ela era política, estava lá. *Xica da Silva* estava lá na comédia e coisa e tal, mas é também um filme político. O *Xica da Silva* é um filme sobre “o que é que nós vamos fazer quando essa porra dessa ditadura acabar!”. Agora, eu nunca tive a visão de um militante à serviço do partido. Isso eu nunca tive. Eu acho que o cinema é mais do que isso. Não é que o cinema seja mais do que isso, mas eu não posso transformar um filme num instrumento de uma luta política. Eu nunca quis isso e nenhum filme meu tem essa característica.

MARIANA BARBEDO: *Você se referiu a pouco sobre a sua busca pelo “lado certo”. Na década de 1960 você se dizia socialista. Inclusive em uma carta ao seu pai, quando os militares dão o golpe, você diz: “olha pai, você é um católico conservador e eu um socialista,*

mas ainda que com essas diferenças a gente tem que saber dialogar". Como era esse socialismo? Ele permanece?

CARLOS DIEGUES: Permanece sim. Eu acho que não existe liberdade sem igualdade. Não existe liberdade sem oportunidade para todos. Eu não sei mais se chamo isso de socialismo, de social democracia. Mas, evidentemente, eu me sinto dentro desse espectro tradicional clássico de esquerda e direita eu me sinto um homem de esquerda. Eu sou à favor da liberdade e da igualdade social. A igualdade que eu digo é a das oportunidades. Eu acho que uma coisa sem a outra não vale nada. Você ter liberdade sem ter oportunidade não adianta nada. O que é que você vai fazer com a sua liberdade. Você ter oportunidade sem ter liberdade também não adianta nada. Você não vai se expressar como devia. Então é esse socialismo que eu defendo. Dentro disso eu me considero um homem de esquerda. Nunca fui comunista no sentido marxista porque eu não acredito em todas aquelas coisas. Acho Marx um gênio, tem várias coisas que ele disse que mudaram a história da humanidade, a história do pensamento da humanidade, mas eu não posso dizer que eu sou um marxista. Eu não me sinto marxista. Eu não sou marxista. Eu não acredito em muitas das coisas que ele dizia.

MARIANA BARBEDO: *Esse socialismo seria mais ligado a uma certa ideia de liberdade e de igualdade, ainda que você dentro de uma democracia burguesa?*

CARLOS DIEGUES: Eu não sei o que você chama de democracia burguesa, mas quando você fala em democracia burguesa me dá a sensação talvez de uma expressão meio hipócrita, de que a democracia, na verdade, serve a uma determinada classe.

MARIANA BARBEDO: *Sim.*

CARLOS DIEGUES: Eu não gosto disso, eu acho que democracia é democracia. Liberdade para todos e oportunidade igual para todos, sem nenhuma preferência para classe, ou raça, ou religião, o que for.

MARIANA BARBEDO: *Hoje, você acha que existe democracia?*

CARLOS DIEGUES: Eu acho que existe muito mais democracia no Brasil do que existia. Nós já progredimos muito nesse campo. É claro que o regime político brasileiro ainda não é perfeito. Eu tenho várias queixas da democracia brasileira. Mas quem viveu a ditadura militar sabe muito bem que nós vivemos hoje num

país muito mais democrático. Várias conquistas foram feitas pela população que coloca a democracia brasileira num patamar bastante interessante.

MARIANA BARBEDO: *Durante o período da ditadura militar o Brasil viveu um processo de modernização, que inclusive foi tema de Bye Bye Brasil. Como você via e vê essa modernização?*

CARLOS DIEGUES: O que a gente chama hoje de modernização, nesse período, foi uma modernização na porrada. Uma modernização à força, feita às custa de muitas vidas, com alguns elementos dessa modernização que foram até criminosos como é o caso da Transamazônica, por exemplo. Que foi uma ideia de puro *marketing* político que gerou muita desgraça. Então essa modernização conservadora, eu não acho que ela seja vantajosa. Mas de certo modo, a modernização conservadora. [...] Veja bem, essa é uma conversa comprida. De certo modo inseriu o Brasil no panorama mundial. Porque foi a modernização conservadora que nos aproximou do que estava acontecendo no resto do mundo. Ela tirou o Brasil de uma contemplação agropastoril. É claro que eu prefiro sempre a civilização ao progresso. Eu quero o progresso e civilização, mas se eu tiver que escolher entre progresso e civilização eu vou ficar sempre com civilização. E esse progresso da modernização conservadora muitas vezes foi anti-civilizatório.

MARIANA BARBEDO: *Ainda na década de 60, estava muito em voga a discussão em torno da descolonização e falava-se muito numa cinematografia nacional. Como você se vê inserido nessa busca? Você buscava certa "identidade do povo brasileiro" ou sua preocupação era relacionada a descolonização no sentido econômico, de se livrar das amarras (cinematográficas) imperialistas?*

CARLOS DIEGUES: Você estudou os anos 60 pra burro heim! [risos]. É o seguinte, eu acho que o Brasil viveu até essa modernização conservadora, da qual o *Bye Bye Brasil* foi testemunha. Não conivente, mas testemunha. Essa modernização conservadora aproximou o Brasil do resto do mundo. Eu acho até que de certo modo ela já tinha uma prévia lá da tradição modernista de 22 que passa pelo Cinema Novo, pela Bossa Nova, pelo Tropicalismo. Tudo isso, por incrível que pareça, vai fazer parte do cadinho, da sopa cultural que emerge da modernização conservadora. Bom, isso é uma coisa. Agora, uma das coisas da modernização conservadora era adquirir a consciência da nação. Não é

propriamente identidade. Eu não acredito muito nessa coisa de identidade, porque essa é uma coisa que um indivíduo pode ter uma cara, mas um país não tem identidade. O país é uma constante mudança. Sobretudo um país com a agilidade e a necessidade e dinamismo que o Brasil tem. É um país que esta sempre mudando. A descolonização foi um trabalho de dar ao país a consciência de que ele existe, de que ele é uma nação. Aquela coisa que José Bonifácio dizia de uma maneira muito bonita: “o Brasil é um estranho país onde elementos heterogêneos criaram uma nação homogênea”. Eu não sei nem se a nação é homogênea, mas houve elementos que se misturaram e deram uma cara ao Brasil. Essa cara, eu acho que tem elementos dentro dela, elementos étnicos, elementos éticos, até mesmo de costumes que podem contribuir muito para a civilização universal. Que podem contribuir de uma maneira vantajosa para uma maior fraternidade, uma maior generosidade, uma maior compreensão para os serem humanos do planeta todo. Mas isso tudo coincidiu nesse segundo momento mais presente com a história da globalização. Com a globalização todo mundo achava, desde Marshall McLuhan, inventor da ideia da aldeia global, todo mundo achava que a globalização ia ser um momento de sufoco, de supremacia de uma cultura hegemônica que iria tomar conta do mundo inteiro. Isso é quase verdade, mas não aconteceu isso. Por que? Porque as fronteiras que se abriram para a entrada dessa cultura hegemônica, se abriram também para a saída das culturas locais. Então você vê hoje um *word cult*, *word movies*, *word music*, tão importante quanto a tradição local americana que seria a cultura americana, que seria a cultura hegemônica. Então, na verdade, o que aconteceu no mundo foi que em vez de você ter uma cultura hegemônica que tomava conta e sufocava todas as outras, você tem, é lógico, uma cultura mais forte que a gente sabe por quais razões, que é a cultura americana, mas uma fragmentação geral até mesmo no interior dessa cultura. Essa fragmentação beneficiou muito o Brasil no circuito universal. Por que? Porque o Brasil tinha mesmo com o que contribuir nisso tudo. A personalidade do país como cultura e até mesmo como economia e está aí o exemplo não é. Uma economia que cresce e que tem a importância cada vez maior no mundo todo. Por coincidência ontem eu jantei com uns franceses, amigos meus que estavam aí, um cineasta, que estava aí com um, eu não sei qual é o cargo dele, mas é um

diplomata francês que trabalha no governo [Nicolas] Sarkozy. “Hoje a França joga a carta Brasil no concerto universal”. Por que a carta Brasil, segundo ele, será mais importante do que a Índia, China, Rússia. Há um sentimento, hoje, de que o Brasil pesa no mundo. Esse peso do Brasil no mundo é devido a sua nacionalidade, ao seu caráter nacional. A nação continua existindo. Essa nação se representa nesse cadinho da cultura globalizada. Ela esta representada lá de algum modo, não só na economia, como na cultura também. Isso aí mudou os conceitos. Hoje você falar de colonialismo é uma bobagem. Colonialismo existe, é claro que existe, mas não num país como o Brasil. Não num país como a China, como a Índia, mesmo a África do Sul. As gerações são outras, as coisas mudaram. Eu acho que a gente hoje ainda vive muito dois momentos do século XX que marcaram o pós-guerra, que marcaram a nossa cabeça. Que é a ideia de imperialismo e colonização e a ideia da Guerra Fria, do mundo dicotômico. Não existe mais isso. Nem a Guerra Fria existe mais, o pensamento que gerou a Guerra Fria não faz mais sentido. Olha ai o Kadafi não era o aliado do Lula? Nosso presidente de esquerda que eu gosto tanto, que você provavelmente gosta também. Eu gosto do Lula, eu acho que o Lula representa bem o povo brasileiro. Mas, olha lá o amigo dele, esta lá fazendo um massacre na população dele. Então esses conceitos acabaram. Não é a União Soviética, nem os EUA que estão invadindo a Líbia. É um ditador líbio que esta massacrando seu povo. Em nome do que? Em nome do nacionalismo, da descolonização. Em nome disso tudo.

MARIANA BARBEDO: *Quando você fala dessa aproximação que se conseguiu do Brasil com os países mais desenvolvidos, trazidos pela ditadura militar, o que você está chamando de nação? Essa prosperidade é para poucos?*

CARLOS DIEGUES: Não. Agora ela começa a ser dividida. Ela vem sendo dividida desde o Fernando Henrique. Na verdade, desde o Itamar. O plano real foi um fator de distribuição de riqueza poderosíssimo e começou no Itamar e não no Fernando Henrique. Depois o FHC continuou esse processo e eu acho que o Lula continuou esse processo. Aliás eu acho que a Dilma está continuando esse processo. Tanto que eu acho, sinceramente (é, a gente tem sempre a ideia, esse pensamento binário que faz a gente sempre acreditar que quando a gente esta dizendo uma coisa, esta excluindo todas as outras, não é verdade. Na verdade

as afirmações podem coexistirem). Então, ao mesmo tempo que eu lhe digo que esse não é o país dos meus sonhos, eu posso lhe dizer também que esses últimos 18 anos da história da República é uma “Idade de Ouro” da história republicana. Nunca houve no país um período tão longo como esse de equilíbrio financeiro, estabilidade da moeda, distribuição de renda precária, porém verdadeira. Melhoria do consumo. Uma porção de coisas. Melhoria do IDH. É, pelo menos até agora, pode ser que no futuro apareça uma fase melhor ainda, tomara. Deus queira. Mas, por enquanto, na história da República, nunca houve um período como esse que nós estamos vivendo. Isso não significa que já esta bom. É isso que é preciso entender, eu não sou um intelectual orgânico, como eu não pertencço a nenhum partido, eu posso muito bem dizer isso e, ao mesmo tempo, dizer que esse não é o país dos meus sonhos. Se eu fosse um intelectual do PT, se eu fosse um cineasta do PSDB, se eu fosse um artista do PC do B, eu não poderia dizer isso. Teria que escolher uma das duas coisas, sei lá. Se eu fosse oposição diria que esse não é o país dos meus sonhos e se eu fosse da situação eu diria que o país melhorou muito. Mas as duas coisas são verdades.

MARIANA BARBEDO: *No manifesto do Cinema Novo, vocês tinham uma postura política, eram contra o cinema industrial e com todo esse aspecto que era bastante contextualizado. Mas eu vejo que ele tem, também, uma postura moral muito forte, com relação a um compromisso com o mundo, como você mesmo disse você se pergunta, porque é importante fazer esse filme? E no manifesto vocês dizem: enquanto houver um cineasta disposto a ser crítico, a filmar preocupado com a realidade, com a desigualdade, haverá um germe do Cinema Novo. Você acredita que esse germe do Cinema Novo de permaneceu ao longo de sua carreira?*

CARLOS DIEGUES: Disso eu não tenho dúvida. Não tenho a menor dúvida. Eu não posso lhe dizer se meus filmes são bons ou ruins, ou se aquele é melhor do que aquele outro. Eu tenho ideia sobre isso, Mas não me cabe fazer esse julgamento. Isso é absurdo. Eu não tenho distanciamento suficiente para julgá-los. Mas uma certeza eu tenho: eu sempre fiz as coisas que achava que estava certo, corretas de serem feitas. E sempre muito sincero com o que eu achava sobre o mundo e do que eu devia dizer do mundo em que eu vivo. Isso eu não tenho a menor dúvida e eu sempre fui fiel a isso. Eu posso te mudado de opinião, mas não mudei de ideia.

MARIANA BARBEDO: *Seu pai foi membro do Conselho Federal de Cultura. No momento em que você apoia a candidatura do Gustavo Dahl para a presidência da Embrafilme você manda uma carta para ele entrar em contato com seu pai, pois este poderia ser um influencia importante. Seu pai interferiu positivamente na sua vida profissional?*

CARLOS DIEGUES: Não. Papai, não. Eu insisto nisso: o papai foi uma pessoa importantíssima na minha formação cultural. Quando eu era criança, por exemplo, quando ele saía de casa ele me dava um livro pelo meio e dizia: leia o capítulo tal e quando eu chegar em casa você me conta esse capítulo. E eu realmente lia e contava. De noite quando ele chegava em casa a gente jantava junto. Ele fazia questão que os filhos jantassem com ele. Ai ele perguntava e eu dizia o que eu tinha lido. E era assim, um Machado de Assis, tinha Monteiro Lobato, mas tinha também Jorge Amado, tinha todos esses grandes escritores que eu aprendi a amar por causa do meu pai. Meu pai me ensinou muito sobre o Brasil. Muito! Papai foi um discípulo de Gilberto Freire. Trabalhou com Gilberto Freire. Tem uns livros sobre o nordeste e coisa e tal, como o Gilberto Freire. Não é que eu concordasse com tudo o que ele dizia. Nem sempre eu concordava. Como você dizia naquela carta lá, ele era um católico, conservador, liberal. Democrático, extremamente democrático, sem o menor sinal de autoritarismo. Era impressionante como ele era tolerante e liberal nesse bom sentido. Deixar os outros pensarem por sua conta. Ele foi muito importante na minha vida. Mas não profissionalmente, até porque meu pai era muito pobre, professor, e não tinha como me ajudar. Era muito pouco para ajudar um cineasta. Ele podia ter alguma importância política, mas não necessariamente na produção cinematográfica.

MARIANA BARBEDO: *Como você entende a relação entre seus filmes e a busca por uma produção nacional-popular?*

CARLOS DIEGUES: Digamos que esse foi um dos cernes da minha formação. Hoje eu não penso mais nisso. Acho que hoje não tem mais sentido. Porque o conteúdo dessa expressão, nacional-popular, hoje eu acho que não tem mais sentido. Nacional-popular é a TV globo. Isso não é exatamente o que eu faço. Essa expressão não tem mais sentido e nem eu penso mais nisso. Mas eu pensei muito nisso e essa ideia de nacional-popular é um dos cernes da minha formação, sobretudo nos anos 60, com a formação do CPC, fundação do

Cinema Novo. O *Cinema Novo* era um projeto nacional-popular. Eu não tenho a menor dúvida quanto a isso.

MARIANA BARBEDO: *O que não tem nada a ver com a Globo, não é?*

CARLOS DIEGUES: A Globo é o nacional-popular de hoje. O nosso nacional-popular era um nacional popular guerreiro. Preocupado com a formação da sociedade, com a transformação do país, com a consciência do povo. E esse nacional-popular era reivindicado por todos nós, pelo Hirsman, Nelson Pereira, Glauber, todo mundo. Joaquim Pedro, todos nós reivindicávamos o nacional-popular para o Cinema Novo.

MARIANA BARBEDO: *Para finalizar, naquela época era mais importante falar com o povo ou expressar nos filmes os anseios da classe trabalhadora?*

CARLOS DIEGUES: A grande tragédia do Cinema Novo é que a gente tentou as duas coisas simultaneamente. E é difícil pra caramba isso. Poucos cinemas do mundo conseguiram isso. Pasolini chamava o cinema americano dos anos 20 e 30, de um cinema marxista por causa disso. Os clássicos americanos, sobretudo nos anos 30 e 40 conseguiram isso. Se interessar pelo povo e ao mesmo tempo fazer um cinema popular. Essa foi a tragédia do Cinema Novo. Nós não conseguimos e todos os filmes tem isso misturado.

MARIANA BARBEDO: *Ao mesmo tempo em que vocês tentavam esse diálogo, o público que vocês alcançavam não era a classe trabalhadora, mas sim um público mais elitizado. Era isso?*

CARLOS DIEGUES: O grande equívoco que a gente teve. Tínhamos vários equívocos. As pessoas diziam: “o Cinema Novo era hermético, não se interessava pelo público, estava pouco se lixando para o público”. Não é verdade. Nos interessávamos muitíssimo. Mas nós queríamos falar para o público com uma linguagem descolonizada e que fosse dele, do público. Isso é muito difícil, é a mesma coisa de você beber *Cajuína* num mercado cheio de *Coca Cola*. É difícil, muito difícil. Até você experimentar o gosto da *Cajuína*, descobrir que você gosta, que sua família também topa e coisa e tal, é muito tempo. E esse tempo nós não tivemos porque veio a ditadura militar e proibiu vender *Cajuína*.

MARIANA BARBEDO: *Eu vejo em *A Grande Cidade*, por exemplo, uma preocupação com os anseios da classe trabalhadora muito forte.*

CARLOS DIEGUES: Claro!

MARIANA BARBEDO: *É o drama da classe trabalhadora, do migrante.*

CARLOS DIEGUES: *Deus e o Diabo na Terra do Sol, Rio 40°, A Falecida, do Leon,* todos esses filmes são isso. Essa foi a nossa grande tragédia. A gente não teve tempo o suficiente para realizar isso. Isso leva tempo, você acostumar o público a compreender, a acompanhar e a gostar de determinada linguagem que é dele, mas que ele nunca viu na tela. Não se esqueça que nós começamos a fazer cinema numa época em que não havia televisão no Brasil e ele não tinha uma imagem dele mesmo. A coisa mais popular naquele momento era a chanchada que era uma paródia da comédia americana. Tinha coisas da linguagem brasileira bem interessante, mas não uma coisa popular no sentido de uma linguagem à favor do povo. Pelo contrário, o povo era sempre muito maltratado nos filmes.

NOTAS

* Mariana Barbedo é mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). E-mail: mari_barbedo@yahoo.com.br

¹ A propósito de *Fuga* (1959), *Domingo* (1961), *Escola de Samba Alegria de Viver* (1962), *Carnaval dos 500 anos* (2000).

² Dos quais podemos citar: *Ganga Zumba* (1964), *Os herdeiros* (1969), *Xica da Silva* (1976), *Orfeu* (1999), *O maior amor do mundo* (2006).

³ Foi produtor e co-produtor de *O circo* (1965), de Arnaldo Jabor, e *Terra em transe* (1966), de Glauber Rocha; *Capitu* (1967), de Paulo César Saraceni e *Dedé Mamata* (1988), de Rodolfo Brandão.