

Introdução

Bertolt Brecht disse que um personagem existe pelo que diz, mas também pelo que não diz. Parafraseando-o, eu digo que um cineasta existe pelos filmes que filmou, mas também pelos que não filmou.

Indubitavelmente, o juízo de valor de um diretor de cinema se faz de fatos concretos – os filmes filmados. Mas é inegável que o conhecimento mais profundo do cineasta abarca uma totalidade que inclui também o não realizado, em um ciclo vital que sofre dialeticamente uma dose infinita de *não* – *sim-não-sim*... na batalha árdua e audaciosa de “fazer um filme”.

O cineasta é um Prometeu Acorrentado ao projeto do cinema, que nasceu em 1895, na sala de partos do Grand Café do Boulevard des Capucines, tendo por parteira-mãe os irmãos Lumière. A partir daí, quem decide concretizar esse “mistério maravilhoso”, o *cinema*, estará eternamente acorrentado à essa única idéia cuja força é tal que logra, apesar dos *não*, concretizar-se em filmes.

Mas o cineasta sabe ser também um Fênix que, apesar das inúmeras negativas sempre ressuscita transformando-se em SIM. Portanto, e mantendo essa essência, com *Os filmes que não filmei* pode-se compor um jogo mutante de

que resultaria “Os filmes que filmei”, gerando-se assim uma sucessiva e ilimitada cadeia de *sim-não-sim-não...* em que os filmes não filmados são um *sim* em cada filme filmado, acabando por formar um todo que confirma a possibilidade do fazer.

O *não* é, talvez, a palavra mais escutada por um homem de cinema. O *não* que tende a paralisar e a produzir as grandes crises que, em mais de um caso, determinaram um atrito temporário com o projeto do cinema em geral.

Mas o *não* é também a palavra-chave na carreira do cineasta. É interessante como ele o transforma em vitória, em filme-cinema-película. Cada *não* tem uma força motriz depressiva-energizante especial, porque gera a consciência de que é necessário agir agora, imediatamente, ou não haverá filme, e sem o filme não há orgasmo, não há vida, não há nada.

A quantidade de *não* que o Prometeu Cinematográfico-Ave Fênix escuta e sofre ao longo de sua vida ultrapassa a capacidade do normal. Talvez por isso o cineasta seja também uma espécie de herói do século vinte cuja luta chega a ser titânica nos países do Terceiro Mundo, onde muitas vezes se briga contra moinhos de vento, porque as possibilidades econômicas de realização de um filme são menores, senão quase inexistentes. Para o cineasta dos nossos países, em contraste com o da Europa ou dos Estados Unidos, o *não* se reveste de um caráter determinista, até trágico.

Os filmes que não filmei é a necessidade de mostrar como um cineasta transforma o *não* em *sim*, como a negativa a um determinado projeto não consegue destruí-lo — os filmes não-filmados aparecem nos filmados através de um personagem, um clima, um diálogo subliminar, um movimento de câmera. Muitas vezes, também, um filme pensado ao longo dos anos, esboçado em filmes já filmados, se realiza. É o caso de *Quilombo*, que Carlos Diegues, depois de vinte

anos, iniciando em *Ganga Zumba* e de tentar realizá-lo em todo contexto possível, está lançando.

Este livro poderia chamar-se “Um longo e sinuoso caminho até Quilombo”, uma vez que exemplifica o conceito do Prometeu Acorrentado-Ave Fênix apegado a uma idéia que a impossibilidade de concretizar não deteve, visto que realizou oito filmes que contêm elementos de outros não realizados.

“Tudo aquilo que não nos mata, nos fortalece”, disse Nietzsche. Todo cineasta que sobrevive ao *não* seguramente filmará: a paixão é mais forte que o fracasso. *Quilombo* é um expoente desse conceito, como *Os filmes que não filmei*.

O objetivo deste livro é expor o fenômeno da criação cinematográfica, a estética do ponto de vista do “artesão”, o processo econômico, técnico e estético que o cineasta vivencia desde o instante em que gera a idéia até que uma pessoa veja a palavra “fim” na tela de um cinema de bairro. E como, em todo esse processo que culminou positivamente em um filme, convivem e se enfrentam diferentes tipos de *não*: desde o *não* mais radical, que rechaça o projeto de um filme na sua totalidade, até o *não* que impede a realização de uma cena de determinada forma porque os custos de produção são considerados “caros”, o *não* da censura a duas palavras de um diálogo...

Este trabalho não pretende analisar Carlos Diegues criticamente, mas expor como, a partir do *não*, realizou uma filmografia de oito filmes e como, sendo um cineasta do Terceiro Mundo, teve de usar, além de imaginação e paciência, uma boa dose do que muitas vezes se chama depreciativamente “ofício cinematográfico”: a “marcação” de como é o grito da atriz quando morre, como a cor entra e sai de uma cena de acordo com a necessidade dramática, quanto tempo deve durar o plano final.

Os filmes que não filmei é uma montagem de vinte horas de conversação divididas em nove entrevistas. A pri-

meira delas foi realizada na produtora de Luiz Carlos Barreto, em 15 de setembro de 1980. Nesse ponto, o trabalho foi interrompido por seis meses de viagem de Carlos Diegues. Em abril de 1981 fizemos a segunda entrevista, e, a partir daí, todas se realizaram na casa de Diegues, até a última, em julho do mesmo ano.

A leitura dos materiais escritos por e sobre Diegues e a visão de seus filmes em moviola e projeção demorou seis meses. As entrevistas foram reorganizadas em função das necessidades temáticas e dos objetivos, mas a essência foi respeitada.

Os filmes sobre os quais se trabalha são os de longa-metragem. A exceção é “Sèjour”, vital no processo do auto-exílio europeu. Foram excluídos os de curta-metragem e *Os filhos do medo*, realizado para a televisão francesa.

Silvia Oroz

Palavras de Carlos Diegues

Tenho me referido, com certa constância, à minha ojeriza à idéia acadêmica de “obra”. Primeiro, porque acho que uma obra não se constrói com tanta consciência de planejamento, como um projeto. Ela só se ilumina, só se torna realmente um todo, quando a produção se encerra definitivamente, por aposentadoria, tédio ou morte.

Como não pretendo ser vítima, tão cedo, de nenhuma dessas três alternativas, me recuso a deixar-me aprisionar pelo que já fiz ou pelo que pensam do que já fiz. Pelo contrário, trabalho sistematicamente contra a relação edipiana que o artista tende a ter com sua produção, procurando livrar-me dela assim que ela se livra de mim.

Tenho certeza, portanto, de que uma das condições fundamentais para a liberdade de criação, para o frescor e vigor que uma obra de arte deve ter, é justamente a total falta de compromisso do artista com o que ele andou fazendo antes. Se não fosse assim, Picasso teria morrido pintando retratos mais ou menos impressionistas de seus amigos e amantes. Nesses casos, a coerência não passa de pretexto para a falta de imaginação.

Tudo isso que estou escrevendo entra em contradição com o fato de eu ter accito colaborar com este livro de Silvia Oroz, exatamente uma espécie de levantamento de minha “obra”. Por que então o fiz? Creio que, à parte o prazer crescente que me deu a rememoração destes últimos vinte anos, essas conversas com Silvia Oroz me reintroduziram na razão de meus filmes e, sob certo aspecto, até mesmo na do cinema brasileiro.

As entrevistas que deram origem a este livro foram realizadas num período de tempo muito especial da minha

vida. Eu havia acabado de filmar "Bye, Bye, Brasil" e me encontrava num início de crise, uma espécie de "crise ativa", onde eu haveria de trabalhar muito, escrever muito, viajar muito, pensar muito, mas não conseguir me fixar em nenhum novo filme, em nenhuma nova idéia, em nenhuma nova vida. Assim como se eu buscase o sentido do que havia feito até ali, sem saber como fazer isso; assim como se, em crise com o cinema, desejasse resolver essa crise com a ação em vez da prostração, com atividade em vez de contemplação.

Felizmente, a inteligência e a sensibilidade de Silvia Oroz souberam filtrar das minhas declarações aquilo que possa interessar objetivamente a um eventual leitor, ignorando o que havia de apenas psicanalítico. Isso me permitiu igualmente tratar do passado, dos filmes que havia feito até ali, com uma memória objetiva e um julgamento factual que procurava a precisão. Ou seja, em vez de tentar analisar o meu trabalho para os outros, o que seria pretensioso, cansativo e inútil, acabamos optando por revelar simplesmente, com toda a brutalidade da memória espontânea, as condições e os sentimentos sobre os quais ele se construiu.

Portanto, em vez de dar ao leitor uma concepção de mim mesmo, uma versão elaborada por mim sobre mim mesmo, acho que apenas expus sinceramente, respondendo ao estímulo de Silvia Oroz, tudo que achava importante sobre as circunstâncias de meu trabalho, dando ao leitor alguns dados, fundamentais ou apenas curiosos, que lhe permitam a análise que bem entender. Mais democrático, não é?

Mais democrático e mais útil a todos nós. O leitor fica livre de chatices e confissões que só interessam a quem confessa, e eu acabo por me aproveitar de tudo isso, me ajudando a refletir sobre o momento em que vivo, começando, depois de quatro anos sem fazer um filme, a produção de "Quilombo". Tenho certeza de que essas entrevistas, este livro de Silvia Oroz tem um papel qualquer nisso tudo.

Carlos Diegues

FILMOGRAFIA COMPLETA

- 1959 – FUGA – curta 16mm
1960 – BRASÍLIA – curta 16mm
1961 – DOMINGO – curta 16mm
1962 – ESCOLA DE SAMBA
 ALEGRIA DE VIVER – curta 16mm
1964 – GANGA ZUMBA – longa 35mm
1965 – A OITAVA BIENAL DE SÃO PAULO
 curta 35mm
1966 – A GRANDE CIDADE – longa 35mm
1967 – OITO UNIVERSITÁRIOS – curta 35mm
1969 – OS HERDEIROS – longa 35mm
1970 – SÈJOUR – média 16mm
1971 – RECEITA DE FUTEBOL – curta 35mm
1972 – QUANDO O CARNAVAL CHEGAR –
 longa 35mm
1973 – JOANNA FRANCESA – longa 35mm
1974 – ANÍBAL MENDONÇA – média 16mm
1974 – CINEMA ÍRIS – curta 35mm
1975 – JOSÉ CARLOS PACE – curta 35mm
1976 – XICA DA SILVA – longa 35mm
1978 – CHUVAS DE VERÃO – longa 35mm
1978 – OS FILHOS DO MEDO – média 16mm
1979 – BYE, BYE BRASIL – longa 35mm
1982 – QUILOMBO – longa 35mm

Carlos Diegues nasceu em Maceió, Alagoas, em 1940.