



DOIS FILMES ENTRE A REDEMOCRATIZAÇÃO: CONVERSA COM CACÁ DIEGUES.

TWO FILMS BETWEEN DEMOCRATIZATION: A CONVERSATION WITH CACÁ DIEGUES

RAFAEL GARCIA MADALEN EIRAS¹

1. Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense e professor da SME- RJ. E-mail: eiras.rafael@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8179-2606>

RESUMO A entrevista com Cacá Diegues aborda os filmes *Quilombo* (1984) e *Um Trem para as Estrelas* (1987), discutindo redemocratização, representatividade negra e os desafios do cinema brasileiro nos anos 1980. Diegues fala sobre *Quilombo* como um manifesto utópico, as influências políticas e culturais de sua obra e a importância de Zumbi dos Palmares como herói nacional. Ele também menciona as críticas que o filme recebeu e seu impacto social. A relação entre *Quilombo* e *Um Trem para as Estrelas* é explorada, destacando como as críticas ao primeiro influenciaram o segundo, que aborda um Brasil desencantado após o “fim da utopia”. A conversa aborda ainda a mudança na representação do Brasil e o papel dos cineastas como historiadores.

PALAVRAS-CHAVE Redemocratização; utopia; cinema brasileiro; contexto cultural dos anos 1980; representação histórica.

ABSTRACT The interview with Cacá Diegues addresses the films *Quilombo* (1984) and *Um Trem para as Estrelas* (1987), discussing redemocratization, black representativity, and the challenges of Brazilian cinema in the 1980s. Diegues talks about *Quilombo* as a utopian manifesto, the political and cultural influences on his work, and the importance of Zumbi dos Palmares as a national hero. He also mentions the criticisms the film received and its social impact. The relationship between *Quilombo* and *Um Trem para as Estrelas* is explored, highlighting how the criticisms of the former influenced the latter, which addresses a disillusioned Brazil after the “end of utopia”. The conversation also touches on the changing representation of Brazil and the role of filmmakers as historians.

KEYWORDS Redemocratization; Utopia; Brazilian cinema; Cultural context of the 1980s; Historical representation.

A entrevista de Cacá Diegues a Rafael Eiras foi realizada no Rio de Janeiro, no dia 9 de maio de 2023, e reflete sobre a criação de dois filmes essenciais na carreira do cineasta: *Quilombo* (1984) e *Um Trem para as Estrelas* (1987). O diretor, falecido recentemente (14 de fevereiro de 2025), foi um dos cineastas mais influentes do cinema brasileiro e uma figura de destaque no Cinema Novo, movimento surgido no final dos anos de 1950 com o objetivo de abordar criticamente as questões sociais e políticas do Brasil. Nascido em 1940, em Maceió, Alagoas, Diegues construiu uma filmografia marcante que combina, de forma singular, temáticas políticas, sociais e culturais do país. Entre suas obras mais emblemáticas estão o episódio *Escola de Samba Alegria de Viver*, do longa coletivo *Cinco Vezes Favela* (1962), além de *Ganga Zumba* (1964), *Xica da Silva* (1976) e *Bye Bye Brasil* (1979), e muitos outros que permanecem como referências fundamentais na história do cinema nacional.

Nas décadas de 1970 e 1980, Diegues passou a adotar uma abordagem mais popular em seus filmes. Um exemplo notável é *Xica da Silva*, um dos maiores sucessos de bilheteria da década de 1970. O filme utiliza elementos carnavalescos e explora a sensualidade do corpo negro feminino, o que gerou críticas, especialmente da historiadora e ativista Beatriz Nascimento, que escreveu para o jornal *Opinião* no ano de lançamento do filme. Essa polêmica deu origem à famosa expressão do diretor, “patrulhas ideológicas”, e parece marcar uma transição em sua carreira rumo a um cinema mais comercial, embora ainda engajado em críticas e reinterpretações da realidade brasileira.

Em *Quilombo* (1984), Diegues aborda a resistência negra no Brasil colonial e a luta pela liberdade, enquanto *Um Trem para as Estrelas* (1987) analisa criticamente a sociedade brasileira no momento de sua transição política. Esses filmes capturam o clima de incerteza e os desafios de uma sociedade em transformação, refletindo a passagem de um regime autoritário para uma democracia marcada pela reconfiguração liberal e pelas novas pressões do mercado.

A obra de Diegues vai além da adaptação às mudanças políticas, oferecendo uma reflexão profunda sobre o Brasil e suas contradições. No entanto, a entrevista destaca a dinâmica que emerge a partir da década de 1970 e culmina nos anos 1980. Esse contexto é essencial para compreender a visão do diretor sobre seus filmes e sua trajetória, abordando como sua obra dialoga com os processos políticos e sociais do Brasil, especialmente no contexto da transição democrática e das complexidades de um país que busca sua identidade e futuro. A entrevista contou também com a presença de Renata Magalhães, produtora e colaboradora de longa data do cineasta — então sua companheira —, que participou da conversa com intervenções pontuais, contribuindo com memórias e perspectivas próprias sobre os temas discutidos.



RAFAEL Cacá, muito obrigado. Esta entrevista é para a minha tese de doutorado na UFF, que pensa a passagem do filme *Quilombo* para *Um Trem para as Estrelas*, a partir de dois eixos: a redemocratização, que influencia o contexto de produção dos filmes, e a questão da pós-modernidade no cinema brasileiro dos anos 1980. Você é uma pessoa que deu muitas entrevistas e que tem seu livro de memórias, acho que está tudo muito bem registrado. Eu analisei diversas reportagens dos anos de 1980 da *Folha de S. Paulo*, d'O *Globo*, você está sempre ativo, sempre participativo. Então, eu vim aqui mesmo ter um papo, uma conversa sobre assuntos que me instigam e que eu não encontro muito claros nessa minha pesquisa.

CACÁ Está bom, o que você quiser, Rafael.

RAFAEL Então, para começar, o que é o filme *Quilombo*? Como foi o processo? Como é que ficou a impressão dele para você?

CACÁ Olha, por um acaso, não sei se por um acaso, você pegou dois filmes que têm muito a ver, *Quilombo* com *Um Trem para as Estrelas*. Eu iniciei essa produção em início dos anos 1980, porque, na verdade, eu queria fazer... O que eu queria fazer mesmo era o *Orfeu*. Eu queria fazer uma nova versão do *Orfeu*, porque foi fundamental na minha vida. Eu, em 1956 tinha, portanto, 16 para 17 anos, eu vi dois espetáculos que mudaram a minha vida que foi a peça do Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição* e o filme do Nelson (Pereira dos Santos), o *Rio 40 graus*. Essas duas coisas mudaram a minha vida, e vi isso exatamente no mesmo ano, em 1956, porque o filme não foi feito em 1956, o filme do Nelson, sobretudo, ficou preso na censura durante muitos anos, por muito tempo, e quando eu vi o filme era uma coisa meio conhecida, que todo mundo já tinha visto. Isso mudou minha vida, porque eu queria ser cineasta, mas eu ainda não sabia direito o que fazer. Então, meu sonho era fazer uma coisa que fosse retomada desses dois, a peça *Orfeu* e o filme do Nelson, o *Rio 40 graus*. Eu queria que fosse alguma coisa que tivesse a ver com essas duas, então eu comecei a preparar para a Gaumont, que na época eu tinha feito o *Bye Bye Brasil*. E a Gaumont ficou toda encantada com *Bye Bye Brasil*, porque distribuíram no mundo todo, e foi sucesso mundial. Então, a Gaumont me disse assim: “Você faz o filme que você quiser que a gente produz para você.” Eu procurei fazer, refazer o *Quilombo*, né... Que virou o *Quilombo*. Como era o nome... O *Orfeu da Conceição*, mas quando eu comecei a escrever o roteiro eu fui para os Estados Unidos lançar o *Bye Bye* e na volta eu entrei no avião da, da... Minha cabeça está péssima com esse negócio da Rita Lee ...²

RAFAEL Imagino.

2. Na manhã daquele dia o diretor recebeu a notícia da morte de Rita Lee. A cantora participou do filme *Dias Melhores Virão* (1989), que sucedeu *Um Trem para as Estrelas* e faz parte do cinema do diretor dos anos de 1980 retratado na entrevista.

CACÁ A Varig. Quando eu entrei no avião da Varig, tinha lá os jornais da época, e o jornal dizia que morreu o Vinicius de Moraes. Aí, eu disse: “Agora vai ser difícil de fazer esse filme”. Porque a gente tinha feito várias modificações, mudanças muito radicais no roteiro, na história que o Vinicius tinha escrito para os franceses, e ficou muito diferente. Eu não ia conseguir fazer aquilo sozinho, sem o Vinicius vivo, né? Então eu desisti de fazer esse filme. Eu desisti de fazer o...

RAFAEL Era o filme do Rio, não era?

CACÁ Era... Era um filme do Rio. Um filme carioca, passado na favela, que seria uma revisão daquele filme do menino lá, de que eu não gostava, do francês. E que, depois, eu comecei a achar que até que não estava exagerando, porque o filme tinha certa simpatia pelo Rio de Janeiro. Tinha um afeto qualquer naquele filme que eu não tinha percebido. Que eu achava que... Eu vi aquele filme em Buenos Aires. Eu estava lançando meu filme quando estava passando. Aí, eu fui ver e fiquei muito decepcionado. Eu disse: “Pô, aquele cara não entendeu nada”. Mas havia certo afeto, certa simpatia por aquele tema, por aquelas pessoas. Coisa que eu só percebi muito depois.

Aí, eu fiquei sem ter projeto, porque eu tinha prometido à Gaumont fazer esse filme. Já tinha assinado contrato, já estava tudo pronto para fazer, entendeu? Aí, eu digo: “Eu não, não vou fazer, porque a família do diretor francês, Marcel Camus, vai partir para cima de mim. Porque ele tem os direitos do filme, eu não tenho, né?”. Eu ia fazer a partir do Vinicius. A Gaumont mesmo me disse: “É melhor não fazer. Você vai ser processado, vai ser um problema grave. Vamos mudar de projeto. Vê aí o projeto que você quer fazer”. E assim eles mantiveram. Eles foram muito legais comigo. Mantiveram a ideia de fazer um filme comigo. E tinha naquela época, aqui no Rio de Janeiro, representando a Gaumont tinha o... Qual era o nome...? Pô, estou com a cabeça que os nomes não me saem. O cara que era o diretor de cinema que veio para o Brasil e virou produtor, virou distribuidor, representou a Gaumont durante muitos anos aqui. Enfim... Ele que me disse assim: “Por que você não faz aquele filme que você quer fazer tanto?”, que era o *Quilombo*. Eu realmente queria fazer o *Quilombo*, uma versão mais real, uma versão mais verdadeira. E aí ele disse assim: “Faz o *Quilombo*, que eu acho que a Gaumont vai gostar e você faz o que você quer também.” Mas o *Quilombo*... Quando eu comecei a fazer o filme eu frequentei muito o Roberto da Matta, que era a pessoa que me ajudava muito na concepção do filme. Eu tinha um problema que era o seguinte, eu não queria fazer um filme de época, um filme de história de época. Eu não queria fazer um filme histórico. Eu dizia: “Pô, o Brasil está mudando.”. Já estava naquela discussão, nos debates sobre presidencialismo, voto direto, eleições diretas. Eu ia fazer um filme histórico do quilombo? Aí, eu disse assim: “Não, eu posso fazer o *Quilombo* como se fosse uma espécie de...”.

RENATA MAGALHÃES (intervindo, gargalhando) Um manifesto para um novo Brasil. O *Quilombo* é o musical da Metro tupiniquim, utópico e comunista.

RAFAEL Vou colocar isso na tese (rindo).

RENATA MAGALHÃES Pode botar, porque é uma coisa. Um filme que fora do Brasil funcionou. E mudou a vida do MV Bill, por exemplo. Porque ele foi do projeto escola³ e o filme foi muito difícil de fazer. Muitos anos depois, a gente conheceu o MV Bill que ainda era tímido e falou assim: “Olha, eu só queria agradecer você, seu Cacá, por ter feito *Quilombo*. Porque eu vi na escola e mudou a minha vida. Foi a primeira vez que eu entendi que podia ter um super-herói negro brasileiro.”

CACÁ (retomando o assunto) Então falei: “Vamos fazer *Quilombo*!”.

RENATA MAGALHÃES (completando o marido) E valeu todos os esforços, todas as falências (todos gargalham).

CACÁ Em vez de eu fazer o filme histórico, o que esperavam de mim, eu fui fazer esse filme que é uma espécie de previsão do que vai acontecer no Brasil, né. O que pode acontecer no Brasil. E eu fiz o *Quilombo*. Não é um filme sobre o passado, é um filme sobre o futuro mesmo. Sobre o que pode vir a acontecer no Brasil. Não era o que aconteceu.

RAFAEL Você adiantou o afrofuturismo...

CACÁ Eu adiantei o afrofuturismo (sorri).

RAFAEL Você usa a mitologia africana para repensar o futuro.

CACÁ É exatamente isso. E todas aquelas situações que eu botei no filme são todas em relação ao futuro. Tem debates incríveis ali. Tem um personagem, uma espécie de filósofo do quilombo, que fala mesmo no futuro do africanismo, do que vai acontecer, o que pode ser. Porque o filme era uma tentativa de previsão do futuro. Não era um filme sobre o passado.

3. Renata Magalhães refere-se à circulação do filme em sessões escolares e projetos educativos, responsáveis por apresentar *Quilombo* a públicos jovens em diferentes contextos.

RAFAEL No momento da redemocratização...

CACÁ É, no momento de redemocratização, de eleições diretas, de representatividade e da volta da democracia. E aí aconteceu uma coisa muito interessante. Isso que a Renata falou é verdade, o filme deu muito mais certo no exterior do que no Brasil. Porque no Brasil as pessoas não viram isso direito, né? E no exterior viram. Então, no exterior, acho que é o meu filme de maior sucesso.

RAFAEL As bilheterias na periferia no Brasil foram muito boas.

CACÁ É, as bilheterias na periferia foram muito boas.

RAFAEL Inclusive, na pesquisa nos jornais do período da produção, existe toda uma ideia de inovação na produção. Você usou o computador pela primeira vez, fez a Usina Barra Vento cheia de gente produzindo. Então, a mídia da época valorizou isso. No entanto, quando o filme estreou em Cannes a mídia não perdoou. O Crítico Rubens Ewald Filho, por exemplo, disse que a sessão de gala foi fria, e ele nem foi à sessão. O que acontece com a mídia nesse momento?

CACÁ Eu não sei. É que na verdade a mídia ficou muito assustada com o filme, né? Eles ficaram muito assustados. Eles não entenderam essa tentativa de fazer um filme do futuro, fazer um filme mais de previsão do que podia acontecer no Brasil do que um filme histórico. Ninguém ia fazer um filme histórico naquela época, né? Não tinha sentido. Eu estava querendo participar daquele movimento de renovação do Brasil, de liberdade e democratização e tudo aquilo. E o *Quilombo* foi o meu papel naquilo.

RAFAEL Você considera o *Quilombo* um filme negro?

CACÁ Sob certo ponto de vista é, né? Porque... Quer dizer, um filme sobre negro, né? Mas eu não sei se é negro propriamente. Porque eu não sei o que é um filme negro.

RAFAEL Hoje em dia, o cinema negro é frequentemente associado a filmes realizados por pessoas negras que abordam temáticas relevantes para a cultura afro. Além disso, trata-se de uma produção comprometida com a representação das experiências, histórias e identidades negras, muitas vezes desafiando narrativas hegemônicas

e propondo novas perspectivas estéticas e políticas. No caso, o seu filme tem... Você pesquisa com intelectuais negros. Inclusive a Beatriz Nascimento fez parte.

CACÁ Ela trabalhou no filme. Ela fez parte. Ela me ajudou muito.

RAFAEL Ela pegou pesado com você no *Xica da Silva*.

CACÁ Eu a chamei por causa disso, porque ela pegou pesado e em muita coisa ela tinha razão. Aí, eu a chamei e disse: “Vamos conversar, vamos fazer *Quilombo*”. Aí, ela veio fazer comigo.

RAFAEL Acho que tem uma preocupação sincera sua de chamar essa intelectualidade negra no momento de redemocratização, de escutar as diversas vozes.

CACÁ Eu queria fazer isso mesmo. Quer dizer, eu achava que tinha um potencial negro no *Quilombo* que eu não podia abandonar, que eu não podia deixar de lado. Esse potencial do pensamento negro. Eu tinha uma crítica muito forte sobre a questão do negro no Brasil naquela época porque os negros se reuniam muito, mas faziam pouco, entendeu? Havia muito debate. Eu participei muito de reuniões dessas sociedades negras na época. Mas havia muita coisa que... “Pô, mas vocês estão discutindo isso nessa altura dos acontecimentos, não é mais isso, nesse sentido, essa discussão.”

RAFAEL Elaborando a minha tese, eu percebo que, nesse momento de redemocratização, há essa demanda popular, mas o Estado continua autoritário. Você não acha que a mídia liberal valorizou o filme quando abordou a produção apenas porque era uma forma de indústria nacional? No entanto, ao comentar o conteúdo do filme, surgem críticas que revelam certo incômodo com o protagonismo negro e com a reinterpretação da história oficial, há ainda o resquício de racismo, de autoritarismo?

CACÁ Claro que há. Há uma espécie de... Mesmo nos negros, os negros ativos dessas sociedades. Mesmo eles tinham um comportamento muito colonizado mesmo. A ideia de que você não podia mudar o país, que o país era aquilo mesmo. Que preto é preto, que branco é branco. Não tinha muito essa concepção que hoje é mais aguda, é mais discutida. É mais importante, sob certo ponto de vista, que essa discussão do que o negro vai fazer do seu futuro no Brasil, né? Essa ideia de que o negro era majoritário é uma ideia muito nova. Ninguém tinha tocado nesse assunto nessa época.

RAFAEL O racismo era forte?

CACÁ Era muito forte, muito poderoso. Isso me atrapalhou muito no lançamento do filme porque eu fui obrigado a usar essas pessoas, como o MV Bill, que a Renata falou aí. [Ele] ficou encantado com o filme. Aí, eu usei muito o MV Bill que participou muito do lançamento do filme. Que discutia muito o filme, que dizia muito essas coisas de que o filme usava o negro como uma espécie de metáfora para falar do Brasil daquela época, entendeu?

RAFAEL Você usa a morte de Ganga Zumba, e relaciona a Getúlio Vargas.

CACÁ Exatamente.

RAFAEL E coloca a história dentro de um processo mítico?

CACÁ Talvez. Esse negócio do Zumbi dos Palmares é uma coisa que não se falava no Brasil. Começou a se falar com *Ganga Zumba*, foi o primeiro filme que falou de Zumbi dos Palmares. E essa ideia de Zumbi como um herói nacional, não apenas um herói de escravos, de libertação, é uma coisa que foi inventada pelo filme, né. Foi o filme que jogou esse tema na discussão brasileira na época, que virou um debate, porque as pessoas não sabiam da existência de Zumbi dos Palmares. Era uma coisa muito folclórica, muito antiga, muito lendária. Entendeu? Não tinha muita força presente mesmo, da existência do Zumbi dos Palmares. O primeiro filme, *Ganga Zumba*, foi o que botou isso em questão. O *Quilombo*, então, deitou e rolou porque é sobre isso. *Ganga Zumba* não era sobre isso, era um filme sobre a fuga da fazenda. O *Quilombo* é um filme que consolidou a ideia da “patrulha ideológica” que eu havia inventado no lançamento de *Chuvvas de Verão*.

RAFAEL É até uma pergunta que eu ia fazer. A relação de *Xica da Silva* com *Chuvvas de Verão*, filme posterior, gera a ideia da “patrulha ideológica”, é nesse momento que você dá a entrevista para o *Estado de São Paulo*?

CACÁ É. A “patrulha ideológica” surge exatamente no lançamento do *Chuvvas de Verão*. Eu, quando fui lançar o filme, tinha feito o *Xica da Silva* no ano anterior. Então, eu ainda estava com aquela coisa na cabeça. Então, as minhas entrevistas foram muito mais sobre esse negócio da perseguição ao *Xica*, do que propriamente sobre o lançamento. Eu gosto muito de *Chuvvas de verão* porque é um filme que tem muito a ver com o meu passado. Com o que eu vivi em Alagoas. Eu fui fazer no interior do Rio de Janeiro, num subúrbio carioca, mas podia ser passado em Maceió.

Entendeu? Então, aqueles personagens são personagens muito precários ainda. Precário neste sentido, não precário na construção deles. Precário no sentido de que são muito do passado. As coisas que já tinham acontecido no Brasil.

RAFAEL Aí, quando chega de *Quilombo* para *Um trem para as Estrelas*, a mídia pega pesado com o filme. Você viu que a “patrulha ideológica” estava mais viva do que nunca?

CACÁ É...

RAFAEL E essa relação gera *Um Trem para as Estrelas*? Reflete no filme?

CACÁ De certo modo sim. Acho que não muito objetivamente. Tipo: “agora vou responder”. Mas aquilo estava na minha cabeça. Estava me incomodando há muito tempo, né? Aquilo estava rolando há muito tempo e era uma coisa que eu não consegui manter, queria que acabasse. Então, tem muita importância no *Um Trem para as Estrelas*, mas não é uma importância que eu diria assim, que eu seria capaz de apontar aqui com você. Foi uma coisa que ficou na minha cabeça, que eu queria responder de certo modo.

RAFAEL A passagem de uma megaprodução para uma mais simples. Teve essa preocupação?

CACÁ O *Quilombo* tem uma coisa interessante, que é um filme muito pobre do ponto de vista do que você vê na tela, mas muito rico na maneira como ele foi feito. Ele foi todo organizado pelo Luís Carlos Ripper, que era o Diretor de Arte, que fez toda aquela tecnologia. Por exemplo, a usina que ele construiu é da cabeça dele. Fez como ele queria. Eu o deixei fazer como ele queria. Nós demos a ele o recurso para fazer como queria.

RAFAEL Em *Um trem para as Estrelas*, o personagem também chamado de Zumbi foge de sua comunidade. Ele é perseguido. Tem alguma coisa a ver com a repercussão do filme anterior?

CACÁ Tem. Aquilo lá, evidentemente, é uma resposta ao que aconteceu com *Quilombo*. As pessoas não admitiam. Não podiam admitir que o negro fosse um herói, que tivesse capacidade de escapar de sua comunidade e criar uma coisa alternativa como Zumbi fez. Então, aquilo é uma espécie de resposta a uma obsessão que a crítica tinha muito em relação a *Quilombo* que era essa questão de uma comunidade formalmente organizada. E a produção não era. Se você for ver como ele foi feito, era uma coisa muito, mas muito mesmo, brasileira. Nesse sentido,

de muita coisa improvisada, muita coisa criada, muita coisa inventada por nós, mas que bateu na tela de maneira muito nova, como uma grande produção.

RAFAEL E a questão da utopia? Quando eu vejo Zumbi em *Quilombo* ainda na igreja fechando os olhos... Ele cerra as pálpebras e se transporta mentalmente para Palmares em festa. Para mim, isso é utópico, uma utopia que se dá no corpo dele. Em *Um trem para as Estrelas* o personagem do Vina (Guilherme Fontes) está no ferro velho, ele também fecha os olhos, mas escuta o barulho da cidade. Ele não deseja mais? Você pensou nisso no filme, nesse fim de utopia, ou nessa utopia que se transforma?

CACÁ Eu pensei muito. O *Um Trem para as Estrelas* é um filme sobre o fim da utopia mesmo. Aquele tocador de saxofone que está dominando o espaço em que ele vive, de repente, ele não tem nada a ver com o resto do Brasil, o resto da cidade. E eu acho que o *Um Trem para as Estrelas* é um filme que realiza um pequeno pedaço de *Quilombo*, que é um filme mais total, mais abrangente. O *Quilombo* tem uma pretensão muito grande de ser um filme... Como se diz aí?... Um filme pós-moderno. E que tem uma visão mais total sobre o que é o Brasil. Do que vai ser do Brasil. Aquela coisa de que as pessoas falaram muito na época, me esculhambaram muito, mas não só é verdade como é uma coisa positiva, que as pessoas comemoravam as coisas dançando, cantando. Comemoravam as suas vitórias, entendeu? E aquilo foi uma das razões por que o filme fez muito sucesso fora do Brasil. Faz sentido.

RAFAEL A trajetória do Vina em *Um Trem para as Estrelas* é baseada na mitologia do Orfeu, só que procurando a sua amada no Rio de Janeiro marginal. Essa falta de sentido, essa falta de utopia, esses personagens em histórias paralelas, essa mídia que não olha no seu rosto, o personagem do José Wilker não olha para o Vina, o sensacionalismo, o intelectual bêbado, a classe média louca, isso reflete o Brasil daquela época?

CACÁ Reflete. Eu queria muito fazer o Brasil daquela época. Você acertou na mosca, porque tanto o *Quilombo* quanto o *Um Trem para as Estrelas* são duas versões do Brasil daquela época. Um de uma maneira otimista e outro de uma maneira pessimista, mas, evidentemente, que são duas versões de um mesmo Brasil. De um Brasil que você não acreditava mais que daquilo pudesse acontecer alguma coisa. Que pudesse se resolver de algum modo.

RAFAEL Interessante que o *Quilombo* é um momento de redemocratização. A mídia repercute as Diretas Já, depois vem o Tancredo, ele morre. Sarney assume. As temáticas neoliberais ganham destaque e acontece *Um Trem para as Estrelas*.

CACÁ É, está muito bem narrado isso aí. Vou lhe contratar para você explicar os filmes (rindo), mas é isso aí. O Tancredo morreu e eu fiz o *Um Trem para as Estrelas*, é isso mesmo. Engraçado que antes de fazer o *Trem*, eu fiz um filme com o Da Matta, o Roberto da Matta. Que era um filme sobre a Amazônia. Feito na Amazônia, um filme de episódios. E eu fiz com uma companhia que tinha uma coisa lá na Amazônia. E a gente pensava muito nisso. “Pô, vamos fazer um filme nesse momento. Do fracasso do Tancredo, da morte do Tancredo, o fracasso dos brancos.”

RAFAEL O fracasso dos brancos. Por isso que a perspectiva negra não aparece em *Um Trem para as Estrelas*?

CACÁ É. O fracasso dos brancos.

RAFAEL Cacá, *Quilombo* é citado pelo historiador norte-americano Robert Rosenstone em seu livro *A História nos filmes, os filmes na História* como um filme histórico inovador. O livro propõe que os cineastas também são historiadores quando o filme elabora processos históricos. Mesmo que não tenha sido seu objetivo, ele pode ser considerado um filme histórico sob esse ponto de vista?

CACÁ Mas é isso mesmo. É um filme histórico, mas não é um filme sobre a história.

RAFAEL Rosenstone propõe que para um filme ser histórico ele pode sim inventar fatos. O filme que ele considera histórico propõe um discurso sobre a história, também inventa em vez de apresentar somente os fatos. Acho que você propõe esse discurso o tempo todo em *Quilombo*.

CACÁ Isso eu não sei dizer ao certo. Mas eu sei dizer que o filme é realmente um filme histórico sobre certos pontos, só que um filme que não respeita a história. Não tem essa pretensão de respeitar a história, de se expor diante da história como se fosse a coisa mais importante do mundo. Não é. O que vem na frente é muito melhor, é muito mais importante.

RAFAEL Voltando a um ponto de *Um Trem para as Estrelas*, que me chamou a atenção: Por que o negro é abandonado no filme? Posso então dizer que tem a ver com o fracasso do branco, do neoliberalismo?

CACÁ Hum... Não, eu acho que não tem isso não. É apenas uma coincidência, porque o Vina podia ser um negro. Chegou a ser um negro, quando eu pensei no filme. O *Um Trem para as Estrelas* eu ia fazer em São Paulo,

e em São Paulo eu faria com um negro. Acontece que Renata ficou grávida e nasceu nossa filha, a Flora, eu não pude ir para São Paulo. Então não fui. Fiquei aqui mesmo e resolvi mudar a história do filme. Mas quando o filme estava sendo bolado para São Paulo, eu pensei em fazer com o negro mesmo. Mas isso tinha outro sentido, porque lá o negro era uma coisa excepcional, você ter um negro que está tocando aquele instrumento de uma maneira maravilhosa. No Rio isso era mais factível.

RAFAEL Nesse sentido, penso também *Um Trem para as Estrelas* como um filme histórico, porque ele está discutindo o Brasil daquela época.

CACÁ Sim, ele está discutindo o Brasil daquela época, mas não sei se isso faz do filme um filme histórico.

RAFAEL No filme você usa a mitologia. Você pensou no filme por meio de uma estrutura circular de características mitológicas?

CACÁ Foi. Eu não pensei na questão da mitologia não, mas a estrutura circular eu pensei. Fazer um filme de estrutura circular que eu pudesse ter aquele personagem modificando-se dentro do que era. Tanto que o filme termina de uma maneira absurda. O filme termina com o avião... O helicóptero parado, olhando para aquele negócio todo e não acontece mais nada. Você fica esperando acontecer alguma coisa, não acontece nada. Encerra ali mesmo. Então, é uma espécie assim de... de adaptação do que estava acontecendo no Brasil daquela época. Mas não é propriamente uma dependência histórica, vamos dizer.

RAFAEL Tem uma questão que me acompanha no seu trabalho, talvez não tenha a ver diretamente com a discussão que estamos fazendo agora, mas tem a ver com toda a sua obra, que é a ideia, nos anos 1970 e 1980, de que o autor perde a força e se volta para o mercado. Você tem essa tendência de fazer filmes que dão certo, são voltados a um público popular, mas que ainda tem essa pegada do autor. O que você acha dessa crítica que fazem a você, de que você enfraqueceu o lado autoral? Você pensa que isso existe?

CACÁ Não existe não (rindo). Isso é bobagem. Porque é o seguinte, você não faz um filme para ninguém. Você faz um filme para alguém, né? Nem que eu faça um filme só para você, mas eu estou fazendo um filme para você. Então, você vai ver o filme e julgar se se interessa por ele ou não. E eu tenho que fazer com que você se interesse por ele. Entendeu? Agora, eu acho que essa coisa de você fazer um filme que não se importa com o público é uma

coisa meio idiota, porque você está se dirigindo ao presente de uma maneira boçal. Você está se dirigindo ao presente, recusando esse presente. Pensando num passado, num futuro, ou sei lá o quê. Eu não faço filmes pensando no passado, no futuro. Eu faço filmes pensando no presente. Quer dizer, sendo que o presente é o nascimento do futuro. Não me interessa essa coisa da homenagem ao passado, essa coisa não me interessa. Então, quando eu me interesso por um público, eu estou me interessando pelo próprio filme. Pela própria existência do filme. Pelo filme sendo válido naquele momento.

RAFAEL Eu perguntei isso porque, quando *Quilombo* estreia em Cannes, tem essa disputa com *Memórias do Cárcere*. O filme de Nelson Pereira dos Santos estaria mais ligado a um filme autoral, que revisitava o Cinema Novo. Já *Quilombo* aponta para outro lugar, né?

CACÁ É.

RAFAEL O Cinema Novo está no *Quilombo*?

CACÁ Eu acho que está. Mas eu nunca pensei nesse negócio de Cinema Novo como uma regra para você seguir. Eu acho que o Cinema Novo é uma coisa muito importante, que surgiu num momento muito importante da cultura brasileira, mas é uma coisa que tem a ver com o cinema mesmo. Não tem nada a ver com as consequências do filme. Como cinema mesmo. A forma de se fazer. O que é o Cinema Novo senão ... A gente, por exemplo, tinha consciência de que os brasileiros não registravam o Brasil da maneira que achávamos que deveria ser registrado. Isso faz com que os filmes sejam muito diferentes. Qual é a semelhança entre *Macunaíma* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo? Zero.

RAFAEL *Ganga Zumba* para *Terra em Transe*.

CACÁ Zero.

RAFAEL Que ideia que une isso tudo no Cinema Novo?

CACÁ Só a ideia de você fazer um filme que tenha a ver com o momento que você está vivendo no Brasil. Nada a ver com essa coisa maluca. Estamos aqui elogiando *Quilombo*.

RENATA MAGALHÃES Que bom. Você contou a história daquela jornalista brasileira em Cannes?

CACÁ Não

RENATA MAGALHÃES Cacá, Cacá!

CACÁ É que não tem nada a ver com o que você está procurando (se dirigindo ao entrevistador). O que acontece é o seguinte: Quando o filme passou em Cannes, existe aquele negócio que você sempre faz uma entrevista depois. Eu fui para essa entrevista coletiva e a primeira pessoa que apareceu lá foi essa jornalista. Era essa Rosa... Rosa de que? De Aguiar? Era uma que era casada com o nosso ministro da cultura da época, que era um economista tão importante. Renata, qual era o nome da jornalista?

RENATA MAGALHÃES Eu não vou falar o nome da jornalista. Já contou a história?

RAFAEL Não, ele ia contar.

RENATA MAGALHÃES Mas eu acho que você não deve contar o nome da jornalista. Mas aconteceu o seguinte: o festival de Cannes de 1984 já tinha um clima de Fla-Flu horroroso, porque o *Memórias do Cárcere* e *Quilombo...* *Memória* entrou na quinzena e *Quilombo* na competição. Enfim, um massacre. Mas a sessão foi incrível. O Tony Tornado no final, naquelas escadarias do palácio, ajudou uma velhinha a descer a escada. Foi incrível! As pessoas chorando... No dia seguinte, conferência de imprensa lotada, tinha lá uma correspondente que morava na França, de uma revista brasileira, falando um francês perfeito.

CACÁ Essa era a Rose, Rose Aguiar.

RENATA MAGALHÃES Rosa D'Aguiar, mas eu acho que não é para falar o nome não.

CACÁ Não?

RENATA MAGALHÃES Mas dane-se. Rosa D'Aguiar. É... Com um francês perfeito faz lá uma pergunta: “como assim, você tem coragem de falar do quilombo com todo mundo dançando, todo mundo colorido, todo

mundo cantando!” É... “Isso é um absurdo.” O Cacá levou um susto. Daí levantou um jornalista africano, de uns dois metros de altura, na plateia evidentemente, e ele falou assim: “Eu não sei de onde a senhora é... (todos gargalham), mas eu sou da África. Eu quero dizer que as pessoas são daquele jeito. A gente canta, dança e é colorido.”

CACÁ “No meu país é assim” (gargalha).

RAFAEL Para você ver, acredito, ao analisar as matérias da época, que há um preconceito evidente em relação ao filme em algumas matérias.

RENATA MAGALHÃES É. E tem a coisa dessa competição do cinema brasileiro. Porque a gente sempre se mata, um ao outro. Em vez de matar o Spielberg, a gente mata um ao outro.

CACÁ Em vez de matar o Spielberg... (rindo).

RENATA MAGALHÃES Falavam “quitombo”, uma coisa horrorosa.

CACÁ Mas aí esse cara, esse jornalista africano que falou, depois a gente fez um Festival do Cinema Novo na Itália, em Gênova, esse cara apareceu lá e levou um monte de gente exatamente para receber o filme de uma maneira... aplaudindo. O *Quilombo* e *Ganga Zumba*.

RENATA MAGALHÃES Eu só sei que o *Quilombo* bomba fora do Brasil, num grau imenso. E daí sei lá, aquele filme da Viola Davis, que agora ficam falando (*A Mulher Rei/The Woman King*, 2022), a gente já tinha feito quarenta e cinco anos atrás.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITORA RESPONSÁVEL

Tainá Xavier

ASSISTENTES EDITORIAIS

Felipe Davson Pereira da Silva

Marina Cavalcanti Tedesco

Renata Masini Hein

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 21/06/2025

Aprovado em 13/07/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.