

CINEASTA DA PALAVRA

Ruy Guerra, reconhecido internacionalmente por sua obra vasta e diversificada, trabalha para fechar a trilogia de *Os fuzis*

O diretor, roteirista, dramaturgo, montador de fotografia, produtor, letrista Ruy Guerra, nascido em Lourenço Marques (Maputo), Moçambique, em 1931, é um entusiasta do latino-africano, como se auto-define, que não pára de sonhar com um mundo melhor e de trabalhar pelo cinema. Diretor de uma filmografia bem expressiva: *Quand le soleil dort* (1954), *Oros* (1959), *Cavalo de Oxumaré* (1960), *Os cafajestes* (1962), *Os fuzis* (1964), *Sweet Hunters* (1969), *Os deuses e os mortos* (1970), *A queda* (1976), *Operação búfalo* (1978), *Mueda, massacre e memória* (1978), *Danças moçambicanas* (1979), *Um povo nunca morre* (1980), *La lettre volee* (1981), *Erêndira* (1983), *Os comprometidos* (1984), *Talk to me* (1984), *Ópera do malandro* (1985), *A fábula da bela Palomera* (1987), *Kuarup* (1989), *Obvious child* (1990), *Me alquilo para sonhar* (1991-92), *Carta portuguesa a Sarajevo* (1993), *Estorvo* (1999), *Monsanto* (1999), *construiu ao longo de*

sua carreira profissional parcerias invejáveis com grandes nomes da literatura, da música e do teatro: Gabriel García Márquez, Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento, entre outros. Um dos precursores do cinemanovismo brasileiro, continua dirigindo, escrevendo e ensinando sua arte às novas gerações. Trabalha atualmente em mais projetos para o cinema: Veneno na madrugada, em parceria com García Márquez, e em Três por quatro, o filme que fecha a trilogia iniciada com Os fuzis.

Por **Roseli Fígaro.**

RCE: *Você nasceu em Moçambique, saiu de lá aos 19 anos, voltou depois da independência para trabalhar. O que representa Moçambique para você e para o seu trabalho?*

Ruy Guerra: O lugar onde a gente nasce deixa sempre uma marca muito forte. Até os 19 anos de idade não saí de Moçambique. Aquele período da minha infância e da minha juventude formou a

base daquilo que sou. Sou um latino-africano. Uma parte da África é muito forte em mim. Uma África particular, da minha juventude. A África me ajudou muito a reafirmar aquilo que passou a ser a minha formação ideológica, justamente a luta primeiro afetiva depois política contra o racismo, contra qualquer forma de dominação colonial. Fui tomando consciência por meio dos caminhos afetivos da minha infância e da minha juventude. Foi na África que me formei, como pessoa, como ser humano. É claro que depois saí, reafirmei valores, aprendi coisas, mas diria que a força dos meus valores básicos, no contexto familiar, no contexto da colonização, meus conceitos políticos foram formados em Moçambique. Já não posso voltar... não me adapto mais, mas sou um africano de base.

RCE: *Logo após a independência você voltou para estar à frente do Instituto Nacional de Cinema...*

Ruy Guerra: Fui festejar a independência. No processo de transição estava lá. Passei por lá dois anos. Foi uma experiência gratificante, mas foi também o momento em que adquiri a certeza de que não podia mais me reintegrar àquela sociedade em movimento. Era um caminho que não era o meu caminho, já pertencia ao passado.

RCE: *E seus estudos na França, no Idhec – Instituto de Altos Estudos Cinematográficos e a nouvelle vague, como influenciaram o seu cinema?*

Ruy Guerra: Fazer cinema não foi uma opção tão clara da minha parte. Comecei muito jovem. Com 16, 17 anos, fiz um filme com uma máquina emprestada de um amigo de infância. Fui fazer cinema porque queria ser escritor. Ser escritor não era

profissão. Não havia escola de escritor, universidade de escritor. Então queria caminhar através da crítica, de situações do cinema. Quando fui para a França foi porque em Moçambique não havia indústria, para Portugal não podia ir por questões políticas e fui para o Idhec. Havia as escolas básicas, Idhec, na França, Cine Città em Roma, que descartei, pois os estrangeiros eram apenas assistentes, não eram alunos efetivos. Havia a escola de Lodz na Polônia, mas eram seis anos e ainda tinha de aprender polonês, era muito complicado. Na França, pude estudar cinema e foi uma maneira de sair um pouco do âmbito colonial e da ditadura salazarista. Escrevi roteiros, crônicas, muita poesia, muitas músicas, mas não escrevi romances completos, nunca tive tempo para isso. E talvez não seja escritor. Esse período foi o momento em que os jovens cineastas atuavam contra a indústria cinematográfica francesa. Havia o grupo encabeçado por Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol e que estava concentrado no *Cahiers du cinema*. Eu pertencia a um outro grupo, o *Positif*, que era de esquerda. Mas ambos estavam de acordo quanto àquela proposta de se contrapor à indústria com uma estética totalmente diferente. Vi todo o surgimento da *nouvelle vague*, era um debate muito persistente nos anos 50, foi uma coisa que certamente me marcou. Esteticamente menos, mas politicamente nós tínhamos uma discussão com o pessoal do *Cahiers*, eles eram mais de burguesia, quase tangenciando a direita. Politicamente havia um embate com o pessoal da revista *Positif*. Mas o movimento da *nouvelle vague* lutava contra a indústria, por uma nova linguagem, uma postura autoral, uma análise da sociedade, e isso era um elemento comum.

RCE: *Os franceses dizem que o Cinema Novo é a nouvelle vague brasileira, o que você acha disso?*

Ruy Guerra: Acho que isso é um equívoco. Há um ponto em comum que é justamente uma postura, digamos, anti-industrial que, no caso da *nouvelle vague*, contrapunha-se à indústria francesa que esmagava os novos talentos. No Brasil não havia esta indústria. A única tentativa de indústria já tinha fracassado. No Rio de Janeiro, onde vai surgir o Cinema Novo, existe o cinema da chanchada, da Atlântida, não é um cinema industrial. O Cinema Novo é a criação de um movimento por espaço próprio de produção. Claro que fazia filmes com pequenos orçamentos. Mas sob o ponto de vista político e estético, era completamente diferenciado. A *nouvelle vague* era marcadamente pequeno-burguesa. Pela postura dos seus cineastas, pela própria forma de produção, heranças pessoais, dinheiro, só podia fazer aquela produção quem tivesse acesso a isto, a um certo prestígio pessoal. Com relação à temática, e este é justamente o grande pecado da *nouvelle vague*, aburguesou o cinema. O cinema francês tinha uma grande tradição até a Segunda Guerra, havia a presença das coisas populares, de grandes cineastas: um Marcel Carné, um Jacques Becker, um Jean Renoir, um René Clément; havia personagens operários, camponeses, marginais, havia a presença do povo. Com a *nouvelle vague* nós vimos surgir o cinema do Champs Elisée, um cinema de problemática inteiramente burguesa, não com uma problemática humana ou sentimental, mas com temas relativos a triângulos amorosos, sofisticação, a problemas típicos da média e alta burguesia parisiense. Também centralizou o

cinema em Paris, deixando de lado a preocupação com as demais regiões da França. Elitizou o cinema francês, que antes tinha sua grande força nas classes populares. Já o Cinema Novo é o contrário. Ele vai se voltar para as classes populares. Ideologicamente pode até ter fracassado neste projeto, pois o sistema de distribuição não permitia acesso à população mais pobre, mas vai se inspirar nesses personagens. Não havia ainda uma grande tradição no cinema brasileiro de temáticas burguesas, pois não havia indústria, mas é só pegar a Vera Cruz, para se ver que os filmes geralmente apresentavam temas e personagens que variavam entre os grandes senhores, o poder, os senhores de café. O Cinema Novo não. Os personagens são personagens populares, seja do Nordeste, do Rio de Janeiro, ou seja da própria São Paulo.

O projeto do Cinema Novo era justamente a busca da identidade cultural, problemática que o cinema francês nunca teve, nem metaforicamente. Na *nouvelle vague* predominava o individualismo francês, a postura autoral, voltada para o ego de cada um.

O Cinema Novo tinha como postura representar o país. E o representava conhecendo, olhando para ele, mostrando que o país não é só praias, mulatas, samba e futebol, que há outras realidades, que é preciso olhar para elas, é preciso que es-

tas realidades tenham expressão. Ele é um cinema – embora muitos que pertencessem ao Cinema Novo não fossem voltados para uma prática política, e a maioria não era – nitidamente, ideologicamente, oposto ao cinema de mentalidade difusa da *nouvelle vague*. A única coisa que tinham em comum era que os dois se advogavam a não submissão aos meios técnicos. Não deixando de fazer filmes por falta de recursos. Mais ou menos aquilo que o Glauber expressou com muita felicidade: “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”. Isto também marcou, por exemplo, o Garcia Espinosa, em Cuba, quando fez uma apologia do cinema sujo. Ele fala em estética da sujeira no sentido de que há valores mais altos a se levantar do que a preocupação com os padrões estéticos dominantes.

RCE: *O seu primeiro longa-metragem, Os cafajestes, é o marco do Cinema Novo e foi um dos únicos sucessos de público da época. Fale um pouco desse período e desse trabalho.*

Ruy Guerra: *Os cafajestes* é de 1962 e foi um grande sucesso, porque é um filme que visava a esse sucesso. Nós queríamos fazer um filme que se opusesse ao domínio da chanchada, que já estava na fase descendente. Queríamos mostrar que havia espaço para um cinema que não fosse só a comédia popular da chanchada. Queríamos fazer um filme que tivesse uma leitura visivelmente artística. Se você observar é um filme que, pelas inovações da linguagem, pela linguagem desconstruída, não tem nada para fazer sucesso. A questão da nudez de uma personagem como um chamariz foi uma decisão consciente, mas, ao mesmo tempo, procurando o contrário



Ruy Guerra, dirigindo *Opera do Malandro*. Registro da revista *Jeune Cinéma*, n. 175, jul. 1986.

do tradicional, deserrotizando a nudez. Era uma proposta que podia dar errado. Mas deu certo. O filme foi um estouro de bilheteria, foi o maior índice de bilheteria do cinema brasileiro e colocou o Cinema Novo no mapa. Porque falou dos moralistas, da censura, do período pós-Juscelino. O filme é lançado em 1963, logo depois vem a repressão militar, ele é retirado do circuito de exibição e toma dimensões nacionais. Esse filme tem uma importância significativa, no sentido de reafirmar os valores básicos daquilo que seria a cartilha do Cinema Novo: trabalhar mesmo com poucos recursos. É todo filmado durante o dia, não tínhamos meios de filmar à noite. Então usamos a técnica da noite americana, ou seja, filmar de dia com um filtro. Como depois deu mau resultado no laboratório, pois não tínhamos técnica, acabamos filmando à noite. Arrumamos uns refletores, mas eram tão poucos que não se podia trabalhar adequadamente. Os atores ficavam todos parados, pois não se tinha um campo de luz para maior movimentação. Nós não fizemos nenhuma cena de interior, porque não tínhamos luz para fazer interior.

O único interior foi o que fizemos com a luz do dia e o outro foi um falso interior, feito em laboratório, uma persiana fazendo a janela. *Os cafajestes* foi um filme feito com recursos mínimos. Respondia bem ao quesito, faz com uma equipe pequena, faz do jeito que der, do jeito que puder, mas faz o filme. E o filme tem uma aparência de filme de arte, tem uma fotografia bonita, porque queríamos impor uma marca de um filme diferente. Não é chanchada. Sob o ponto de vista da indústria, nós estávamos contra a chanchada que não dava espaço. Então tínhamos que ter umas coisas que marcassem, uma fotografia bonita, uma música interessante, uma linguagem desarticulada, fizemos uma porção de coisas, diferentes. Deu certo e abriu um espaço. Em quatro dias de exibição tinha pago o seu orçamento. Mas não é verdade dizer que foi o único filme que deu dinheiro. O Cinema Novo não é um cinema de êxito artístico, político e de fracasso comercial. Não é verdade. A maior parte dos filmes do Cinema Novo acabaram se resarcindo. No entanto, os métodos de distribuição e de exibição não permitiram que ele vingasse. Não era por falta de público, ele não pôde ser testado pelo público. O Cinema Novo tinha, sem dúvida nenhuma, um público potencial na juventude universitária, nas capitais. Não teve o público mais popular e, idilicamente, a maioria dos cineastas do Cinema Novo gostariam de tê-lo atingido. Não teve porque este público em potencial nunca entrou numa sala de cinema para ver filmes. Neste aspecto fracassou. Mas muitos filmes foram bastante comentados,

depois se venderam para fora. A Itália tem uma imagem muito forte do cinema brasileiro. O Cinema Novo é uma marca na história do cinema mundial.

Nenhum país do mundo fala de cinema sem falar no neo-realismo italiano, na *nouvelle vague* francesa, no Cinema Novo brasileiro.

RCE: *Em termos de linguagem, o seu trabalho no Cinema Novo, personalíssimo, estaria mais próximo do cinema de Glauber Rocha ou do de Néelson Pereira dos Santos?*

Ruy Guerra: Estaria mais próximo do de Glauber. O Néelson Pereira dos Santos, até hoje, sob o ponto de vista da linguagem, teve sempre uma marca muito forte do neo-realismo italiano. O neo-realismo é uma linguagem mais linear, uma estética mais realista. Glauber tem traços primários em pinceladas fortes. Glauber sempre teve, desde *Deus e o Diabo na terra do sol*, uma estética mais *eisensteiniana*¹, uma montagem mais de conflitos, a busca de um discurso em que os personagens são arautos. Não representam discursos individuais, psicológicos. Assim como o Eisenstein criou uma estética que representava os movimentos da revolução marxista de Outubro, Glauber tem personagens dentro do misticismo da origem dele, puritana. Glauber era um protestante, mistura Deus e o Diabo, faz uma paçoca

1. Sergei Eisenstein (1898-1948) foi cineasta soviético, diretor de clássicos como *Encouraçado Potenkin* (1925), *Outubro* (1927), *Viva México* (1931), *Ivã, o terrível* (1944), entre outros. (N.Ed.)

tremenda com isso, mas é um discurso vivo e trabalha mais as metáforas. Eu tenho mais tendência a ir para esse lado do que ir para o lado realista. A minha linguagem é uma linguagem que não propõe a mesma estética do Glauber, porque minha formação não é uma formação cristã, nem protestante, nem bíblica.

O Glauber é a Bíblia, é o profeta. O que o Glauber queria ser não era nem cineasta, nem político, queria ser profeta. Para ele, cinema é um meio para ser profeta.

Politicamente os filmes do Glauber são um fracasso. Dizem uma coisa quando a realidade é outra. Agora, profeticamente, podem ser muito bons. O que distingue o político do profeta é que o político tem que anunciar uma realidade próxima e o profeta tem que anunciar uma realidade longínqua. O político é mais imediato, é mais fácil verificar. A metáfora do Glauber é uma metáfora bíblica. A minha metáfora é uma metáfora política. A metáfora política deve estar mais próxima, tem que olhar três metros na frente e não 300 quilômetros. Talvez seja essa a grandeza do Glauber, o messianismo, o infinito é mais sugestivo do que a parede que está a três metros do seu olhar. Alguém detectou um dia que, nos meus filmes e nos filmes do Glauber, sem que um soubesse do outro, tinham imagens muito iguais. *Deus e o Diabo* começa com a cabeça de uma vaca, *Os fuzis* termina com a cabeça de uma vaca. Há um filme que o Glauber faz na

África, em Moçambique, em que há pessoas nas árvores, *O leão tem sete cabeças*, e eu faço aqui *Os deuses e os mortos*, em que há imagem parecida. Há um lirismo no Glauber que se encontra com meu lado lírico, há um lado exacerbado que se encontra com meu lado exacerbado, há um desespero, porque a gente se encontra no desespero. Eu e o Glauber nos considerávamos como irmãos. Mas depois houve divergências e grandes divergências. Essa necessidade do Glauber da profecia e do infinito, o devora mais do que a mim. O infinito não me seduz, o presente me seduz mais do que o infinito.

RCE: *Você está verbalizando, dando sentidos a coisas que eu tinha mais no campo da percepção.*

Ruy Guerra: Estou falando isso para você pela primeira vez, porque não falo a ninguém, a nenhum jornalista a respeito de Glauber. Sempre evitei falar sobre Glauber. Há coisas que evito falar, porque tenho os meus pudores. Tenho pudor porque hoje facilmente o sistema da mídia transforma as coisas em sensacionalismo. Indiretamente há um uso da situação e parece que você está se aproveitando de um mito, de uma pessoa, e de repente você se sente sujo sem saber por quê. Sempre evitei falar porque as pessoas têm a tendência de colocar isso num afrontamento primário. E não é isso. Nós sempre debatemos idéias, tivemos momentos de amizade, de hostilidade, de extrema confraternização. Os nossos desentendimentos e a nossa amizade eram muito bonitos, muito mais amplos do que o nível a que as pessoas acabam por reduzi-los. Os meus desacordos com o Glauber sempre foram mais ricos do que as pessoas querem tra-

duzir. Então evito falar sobre isso. Tradu-
zem de uma forma pequena.

RCE: Os fuzis, *de 1964* e *Os deuses e os mortos, de 1970*, são considerados pela crítica internacional exemplares dos mais importantes filmes do cinema brasileiro. *Quantos e quais prêmios você ganhou com eles e como foi esse processo?*

Ruy Guerra: Com *Os deuses e os mortos* já ganhei mais de vinte prêmios nacionais e internacionais. *Os fuzis* não tem tantos prêmios, talvez o mais importante seja o Urso de Prata, do Festival de Berlim. Todos os meus filmes foram premiados. É gratificante, é bom para o ego. Mas não dou muita importância a isso. Não reconheço aos jurados dos festivais autoridade moral e artística de serem os que ratificam o valor de um filme. Conheço tantos jurados, sei como isso é feito, as barganhas que são feitas... Às vezes há um filme para ganhar o melhor prêmio e acaba não ganhando prêmio nenhum. Não dou essa importância, é bom para o filme mas não é o que ratifica o valor de um filme. Agora, tenho muitos prêmios. Uma vez me perguntaram: o que você acha importante nos festivais? Eu disse: Olha, acho que é importante porque obriga os produtores e os diretores a terminarem os filmes. O diretor acaba com a montagem do jeito que for, o produtor arruma o dinheiro que precisar, e o filme se termina. É muito bom ter um festival para se concorrer, para o filme poder ser terminado.

RCE: *Quais eram as principais características do cinema, ou dos diferentes cinemas, que se faziam naquele momento, nos anos 70?*

Ruy Guerra: É um cinema da ditadura, nós estamos embaixo da ditadura e da ditadura mais feroz, que é o período do Médici, em que tudo era proibido. Até a temperatura foi proibida no Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro não era permitido dizer que fazia 40 graus, porque dava uma má imagem do país. Um país que tem mais de 40 graus é um país subdesenvolvido, de terceiro mundo. Imagine as artes, o cinema, a música, tudo isso. Estávamos num marasmo total, tudo era proibido. Os filmes que foram feitos, foram filmes que procuraram driblar a censura. Criou-se um cinema inteiramente de metáforas visuais. O próprio *Os deuses e os mortos* é representativo disso e tudo é dito de uma forma *shakespeareana*, grandiosa, porque nada se podia dizer numa forma direta, não se podia chamar um gato de gato. Tinha que se chamar um gato de um tipo de animal, felino... Além do que era muito difícil para se encontrar meios de produção para o cinema nos anos 70. Você repara que a década de 70 tem uma safra muito pobre no cinema brasileiro. É quando vai surgir o cinema marginal, porque vem pela pornografia, pela pornochanchada, vem desclassificado em relação às áreas do poder. Este é um cinema que o regime deixa passar. Viesse com qualquer outra proposta que não fosse essa, já era um inimigo em potencial.

RCE: *Como você explica o razoável número de jovens cineastas existente na época no Brasil?*

Ruy Guerra: Primeiro a Vera Cruz, que estive em São Paulo, nos anos 50, vai trazer uma série de técnicos estrangeiros, lançando bases de formação pro-

fissional importantes na área da fotografia, na área da produção, quer dizer, vem com todo um projeto industrial falso, errado, mas vem com bons profissionais. Formaram cineastas e trouxeram informações técnicas importantes. Depois alguns cineastas, pertencentes ao Cinema Novo, viajam, vão para Cine Citty, outros saíram basicamente das cinematecas. São apaixonados pelo cinema e vão buscar a complementação profissional de uma forma autodidata. Digo isto porque, por exemplo, quando cheguei aqui, em 1958, tinha feito o *Idhec*, mas não tinha uma grande experiência profissional. No entanto, perto do Glauber, do Joaquim Pedro, do Cacá, do Jabor eu era um grande técnico, mas com uma profunda inexperiência. O Nelson Pereira montou um filme do Leon Hirzsmann. Eu não sabia montar, mas montei um filme do Cacá. Quer dizer, não sabia manipular, mas os conceitos de montagem sabia muito bem. O Leon tinha todos os conceitos de Eisenstein na cabeça, mas não sabia mexer com a máquina. Sabia tudo sobre montagem, mas não sabia como ligar um plano com o outro. Havia a falta do *métier*, mas nós íamos fazendo, existia uma troca de informações, era um ajudando o outro a fazer o filme de cada um. Isso criou a base do movimento Cinema Novo. Foi essa troca de idéias e necessidades que vinham da nossa própria incapacidade de sermos autônomos. O debate cultural era muito intenso. Não se esqueça de que estávamos vindo de um momento muito específico que era a época do Juscelino, um momento de grande euforia nacional. Tinha aquela generosidade da era JK em que as pessoas tinham orgulho de ser brasileiras.



Cena de *Os cafajestes*, dirigido por Ruy Guerra, em 1962

RCE: *Um projeto de país.*

Ruy Guerra: Um projeto de país, as pessoas tinham um brilho nos olhos. Era uma época que parecia que tudo dava certo. Até a Copa do Mundo. Parece que o futuro tinha chegado ao país e o cinema beneficiou-se desse momento. Há coisas absolutamente inexplicáveis. Por que é que o Banco de Minas Gerais, do Magalhães Pinto, por exemplo, resolveu financiar cinema? O Banco de Minas Gerais criou uma carteira, com uns trocados que não valiam nada para o banco, nem o cinema tinha um grande retorno como investimento de *merchandising*. E por quê? Porque houve alguém lá que se interessava. Tudo acontecia de uma forma até um pouco mágica, lúdica, misteriosa, inconsequente e, por isso mesmo, fascinante e rica.

RCE: *E funcionava?*

Ruy Guerra: Funcionava. Bem ou mal, funcionava. Não é que não fosse difícil. Montei *Os fuzis*, depois do sucesso de *Os cafajestes* e não tinha dinheiro para sair de madrugada aqui de Botafogo, onde trabalhava, para Copacabana, onde morava. Voltava a pé. Não tinha dinheiro nem para um táxi, nem para uma lotação. Era feito assim, era um cinema de indigência. O cinema era tão indigente que eu, o cineasta

de maior sucesso do momento, não tinha dinheiro nem para pagar um apartamento. Acho que um fator muito importante foi a época. Havia as correntes, os ventos históricos, havia o juscelinismo.

Havia aquela euforia,
esperança. Esperança, você
sempre tem, mas hoje temos
uma esperança morna,
desacreditada. Naquele período
a esperança era uma certeza.
As coisas mais fantásticas
podiam acontecer.

O cinema também foi impulsionado por estas correntes históricas. Surgiu por causa disso. É do que ele está precisando agora. Estamos numa sociedade morna. Vejo que hoje as pessoas, às vezes, até têm nostalgia da ditadura. Porque com a ditadura, com a repressão, com os horrores, com a tortura, havia um inimigo que tinha uma cara. Hoje está tudo morno, o inimigo é a cara do teu irmão. Fica difícil. Não defendo um cinema miserabilista, pelo contrário. Mas hoje, os jovens que vêm fazer cinema já vêm com uma mentalidade, uma estrutura tão aburguesada no sentido dos valores, que eles querem sair da escola, e já saber onde é que eles têm um emprego estável como assistente de câmera, com ganhos que lhes permitam casar, ter filhos, ter seu apartamento e que possa fazer o seu cinema. Mas isso não tem e nem vai ter, se não entender o país. Só tive o meu apartamento quando tinha mais de 40 anos de idade, só tive o meu primeiro filho quando tinha 42 anos.

Tinha que escolher ou cinema ou uma vida pessoal. Não estou dizendo que defendo isso para os jovens. Mas você não pode estar no meio de uma guerrilha, querendo serviço do Waldorf Hotel ou do Sheraton. Você tem que comer o bicho que tiver e tirar areia de cima do prato, que é uma folha de bananeira. É preciso saber essas coisas. Por exemplo, se faz um escândalo em relação ao Guilherme Fontes, sobre a questão do filme *Chatô*, porque 12 milhões de reais não é nada se formos comparar com o cinema industrial que querem que a gente afronte. A própria crítica cinematográfica, os próprios críticos são muito confusos. O Guilherme Fontes faz um filme que tem um preço absurdo, comparado à situação nacional. Mas ele conseguiu esse dinheiro! Por que é que imediatamente não houve problemas? Vários cineastas arrebutaram com produtoras americanas, na história está cheio. O Orson Welles arrebutou com a Universal. Se o Guilherme arrebutou com ele próprio no ato de fazer o filme, não é para estigmatizar a ponto de tomá-lo como um corrupto. Não sou amigo do Guilherme Fontes, acho-o um inconsciente. Pegar um trabalho desses e querer produzir e dirigir ele mesmo. Devia ter dado a alguém para dirigir, um Cacá Diegues, uma pessoa que tivesse uma certa experiência quanto a fazer este tipo de filme, um Sérgio Rezende. Ele nunca dirigiu nada. Ele é um megalômano, mas precisamos de megalômanos. O Eisenstein, à sua maneira, era um megalômano. O próprio Glauber era um megalômano. Deixa o menino ser megalômano, ele é que foi buscar o dinheiro, ele que está fazendo o filme ... pichar de corrupto e por extensão o cinema brasileiro, isso não. E quando o empresariado tem buracos de 30 bilhões e ninguém fala nada?

RCE: *É uma hipocrisia muito grande...*

Ruy Guerra: Muito grande. Estigmatizam o cinema brasileiro para empurrá-lo para baixo. E isso é possível porque estamos numa coisa morna, numa democracia morna, numa democracia relativa, muito relativa. Define-se democracia como o império das leis, mas aqui se vê que a lei é completamente imperial. Nessa democracia, tudo é vontade da superestrutura. Não se pode atacar o Fernando Henrique, dizem que ele é um grande intelectual, está representando muito bem o país, tem uns livros, é idôneo e que não se conhece nenhum caso de corrupção, que é uma figura afável, conciliadora. Mas ele apresentou o quê? Essa mesmice que estamos vivendo aqui. O que é que temos? Não temos nada, é terrível.

RCE: *Não se aprendeu a atuar nessa situação, quando as coisas são muito mais sutis?*

Ruy Guerra: Vejo que é mais difícil porque a clivagem não é muito nítida, é muito fácil ficar em cima do muro. Hoje nós temos um país que só tem muro. Parece que há um muro e todo mundo está em cima, só tem dois gatos pingados de cada lado.

Este país é um imenso muro. Se fosse para fazer uma charge, o Chico Caruso iria desenhar um muro e pôr uns caras de um lado e de outro, e todo o resto do Brasil em cima do muro, escorregando um pouquinho, mas todo mundo no muro, porque é mais fácil.

RCE: *Você já trabalhou com o García Márquez e levou para as telas três de suas obras: Erêndira, de 1983, A fábula da bela Palomera, de 1987 e Me Alquilo para sonhar, de 91, 92. Qual será o próximo, e como é trabalhar com García Márquez?*

Ruy Guerra: O próximo é este que estou trabalhando agora, *Veneno na madrugada*, que tem como título original *La mala hora*, planejado para sair o ano que vem. É muito fácil trabalhar com ele. Nós nos conhecemos e no mesmo dia ele disse que íamos fazer um filme juntos. Ele já tinha visto *Sweet Hunters* (1969), um filme que fiz na Europa e ele tinha adorado o filme. Disse que eu tinha filmado uma história dele antes mesmo de ele a ter escrito. Escreveu-a depois: *O afogado mais formoso do mundo*. Eu tinha feito *Os deuses e os mortos*, e um crítico, Ronaldo Monteiro, disse que parecia com *Cem anos de solidão*, que eu não tinha lido. Em 1970 não tinha lido, fui ler *Cem anos de solidão* só em 1972, quando estava filmando *Aguirre, a cólera de Deus*, no Peru, como ator. Ótimo! Tenho um filme que se parece muito com o universo de *Cem anos de solidão*... Li o livro, li o conto dele e não achei nada parecido com o filme. Ele quando viu o filme disse: adorei o filme mas não tem nada a ver com *Cem anos de solidão*. Então decidimos fazer um filme juntos. Só começamos a filmar o *Erêndira* dez anos depois. Nesses dez anos deu tempo de sedimentarmos uma grande amizade. Nós nos encontrávamos todos os anos, em vários lugares, trabalhando no projeto do filme, e durante uma semana, dez dias em que nos encontrávamos, conversávamos, bebíamos, jantávamos, almoçávamos e marcávamos encontro para o próximo ano. Durante dez anos ficamos marcando pro-

Nelson Xavier em *Os fuzis* (1963)

jetos que eram pretextos de encontros. Até que tínhamos criado uma relação familiar no meio. Quando saiu o *Erêndira*, os filhos do García Márquez disseram: isso é a história da minha infância. Estamos ouvindo vocês falarem nisso há dez anos. Quando fomos trabalhar tínhamos uma larga amizade, uma larga compreensão. E no caso de *Erêndira* era uma coisa muito especial, porque o roteiro estava com uma cineasta venezuelana, que tinha os direitos, mas depois não fez o filme. Passados os dez anos, quando o Gabo recuperou os direitos, me pediu para fazer, mas ele tinha perdido o roteiro original. Então pegamos os textos literários e reconstituímos o roteiro. Foi um trabalho mais de compilação, foi relativamente fácil. Trabalhei com o García Márquez depois em *Me alquilo para sonhar*, na verdade foi uma coisa feita no núcleo da escola de cinema de Cuba. Mas em *A fábula da bela Palomera*, sim, fizemos juntos. É muito bom trabalhar com ele pois é muito aberto na relação. Até diálogo a gente escreve a quatro mãos. O García Márquez é muito bom, tem muito humor. Não tem pudores em relação à autoria. Inclusive, tem um livro *Quem conta um conto aumenta um ponto*, que é sobre a escola de cinema de

Cuba, traz a experiência do conto, justamente é de onde saiu o *Me alquilo para sonhar*. No livro, García Márquez diz que o que mais gosta quando trabalha comigo é da liberdade que temos um com o outro de dizer o que é ruim, o que é bom. Sinto-me à vontade, somos de faixa de idade parecida, quando o conheci ele ainda não era prêmio Nobel, mas já tinha escrito *Cem anos de solidão*. Ele ganhou o prêmio Nobel quando estava em uma semana de filmagem da *Erêndira*. Quer dizer, é mais fácil para mim não ter uma relação mítica com ele. Somos muito próximos, muito amigos, embora seja uma relação muito respeitosa. Sempre fui muito respeitoso com todos os meus amigos. Com meus amigos chego sempre no horário. Com os inimigos posso chegar atrasado, posso desrespeitar.

RCE: *Você literalmente é um cineasta internacionalista. Dirigiu filmes com produções de diversos países: Brasil, Moçambique, Portugal, França, Alemanha, Espanha, Inglaterra, México, Cuba e até videoclipes com produção americana. Como é essa experiência? Como você conseguiu tamanho trânsito internacional?*

Ruy Guerra: Isso é resultado do processo de vida. Se eu estivesse em Moçambique não faria filmes, não teria virado cineasta. Mas quando se é obrigado a emigrar ficamos feito gafanhoto, pulando de um lado para o outro e criamos contatos, relações, amizades, espaços. Não sou muito de cultivar esses espaços, não sou organizado, nem como produtor, não tenho este sentido prático da coisa, mas o fato é que fomos conhecendo as pessoas e tendo oportunidades. Sempre fui movido por ventos políticos, frentes políticas ou grandes correntes culturais. Saí de Moçambique

por causa da ditadura. Saí da França e vim para o Brasil porque nunca concebi, embora falasse francês, pensasse em francês, escrevesse poesia em francês, nunca tive o prazer da palavra em francês. Acho que só se pode falar uma única língua. Da mesma maneira que o seu paladar é formado pela culinária da sua avó, da sua mãe, a sua língua é uma só. Poderia falar todas as línguas do mundo mas o prazer da língua, o sentido ... é para mim o português. Não ia morar num lugar onde não tivesse a prática da minha língua. Saí da França e vim para o Brasil. E do Brasil, por causa da política, fui obrigado, fui empurrado para Cuba. Então sempre estive em contato com espaços e produções e quando as produções começaram a ter uma projeção lá fora, encontrei solicitações, pessoas que se interessaram em produzir. Foi acontecendo normalmente este tipo de apoio, de suporte. São muitos anos de estrada. Parece que é muita coisa, mas me acho um pouco preguiçoso, acho que não fiz nada. Há períodos que não fiz filmes, pois não havia condições de fazer os filmes que queria fazer, então não fiz. Nisso sou muito radical.

Não fiz os filmes que gostaria de fazer, muitos deles, mas nunca fiz um que não quisesse fazer, só por questões de sobrevivência. Nunca fiz um que fosse contra os meus valores.

Há momentos em que não fiz nada. Às vezes até brinco. As pessoas dizem que estou conservado, 70 anos e tanta energia. Digo

que foi muita ditadura militar, pois durante o tempo da ditadura não pude trabalhar, passei na praia, pegando onda, jacaré, no fim da tarde pegava tatuí, dava muito tatuí em Ipanema. Fiz tatuí cozido, assado, frito, em caldeirada, depois inventei coquetel de tatuí. Vai-se caminhando pela vida e muitas coisas vão acontecendo, trabalhei em francês, português, inglês pois acabei morando em muitos lugares: Moçambique, Portugal, França, Espanha, Cuba, fui criando laços e abrindo algumas portas.

RCE: *Além de cinema você fez videoclípe e televisão, fale um pouco destas experiências, com estas diferentes linguagens.*

Ruy Guerra: Videoclípe fiz dois. Depois produzi um para o Chico Buarque. Fiz porque uns americanos, nem sei porque me escolheram, nem me lembro, um chamava-se *Talk to me* e depois o Paul Simon, que tinha visto o *Erêndira* e adorado, convidou-me para fazer um videoclípe com ele. Não é uma paixão minha fazer videoclípe mas era um cantor, compositor de que gosto muito, era razoavelmente pago, não era uma fortuna mas era bem pago, uma experiência que achei interessante. Foi até a primeira montagem que fiz em vídeo, foi uma coisa circunstancial, não vou dizer que não volto a fazer, até gostaria, mas não estou dentro deste mercado. Na verdade, na televisão, fiz cinema para televisão. Todos os filmes que fiz sempre foram filmados, nunca foram gravados em vídeo. *Me alquilo para sonhar* foi apresentado na TV espanhola, filmado em Cuba, em 35mm. Depois em Portugal, o *Monsanto*, que também foi para a televisão e cinema, foi filmado em 35mm.

RCE: *E aquela série sobre a guerra na Bósnia.*

Ruy Guerra: Foi para a TV, um curtíssima metragem, filmado em vídeo, *Carta Portuguesa para Sarajevo*. A TV em Lisboa escolheu sete cineastas mundiais para fazer uma pequena carta para Sarajevo e era muito simples, em dois minutos. Fiz em Portugal, filmei lá umas coisas, um texto, montei em solidariedade. Foi o único que fiz em vídeo. Não tenho nada contra o vídeo. Nunca trabalhei dentro da estrutura da televisão, trabalhei como um *outsider*, um *free lancer*. Outro que foi para a televisão era um conto adaptado da história de Edgar Allan Poe, *La lettre volée* (A carta roubada), um média metragem filmado em 16mm. Os casos de *A carta roubada* e *Me alquilo para sonhar* são fora do contexto da estrutura da TV. Não tenho a experiência da televisão.

RCE: *O que você acha da televisão que se faz hoje?*

Ruy Guerra: A imagem da televisão do momento, que é esta do *Big Brother*, acho um horror. A outra, também está dominada completamente pelos grandes grupos econômicos e pelos interesses da venda dos produtos, a política é grande. A TV a cabo é uma coisa que pode ser muito interessante, pode abrir setores, segmentos que possam interessar. A televisão é um veículo maravilhoso. Mas, ao mesmo tempo, há 40 canais e para se encontrar um programa para ver é uma dificuldade. Perde-se mais tempo para encontrá-los do que para vê-los. E acaba se vendo o quê? Um jogo de futebol, uma luta de boxe, uma série de *sitcom* americano do tipo *Friends*, *Nikita*. Um filme ou outro, num canal an-

tigo, até tem alguns clássicos, mas é muito pobre, uma indigência. O veículo é maravilhoso, mas está tudo um horror. Tenho uma antena e pego uns canais abertos, a TV francesa, a espanhola, a italiana, são todas muito ruins.

RCE: *É uma característica do veículo?*

Ruy Guerra: É uma característica do veículo se a programação é subsidiada pela publicidade. A publicidade tem que atingir grande público. É mais fácil produzir jogos e programas de auditório, e a informação é muito compactada. Mas para saber o que acontece no mundo é uma coisa fantástica, mas é muito pouco, só mesmo uma coisa excepcional. As informações são todas em comprimidos. As estatais podiam escapar a isso e não escapam, porque há interesses políticos.

RCE: *Sua parceria com Chico Buarque resultou em grandes obras, tanto para o teatro – Calabar – para o cinema – Ópera do Malandro e Estorvo – quanto para a música, aí tem uma infinidade delas. Do que você mais gosta do resultado desta parceria e como é trabalhar com o Chico?*

Ruy Guerra: O que mais gosto é de nossa grande amizade, um grande prazer de estar junto. Já faz tempo que não vejo o Chico. Agora não estamos trabalhando juntos, a vida nos separa um pouco e então fica muito sem motivo o encontro e tenho sentido muita falta da presença dele. O que mais gosto é esse contato pessoal, da amizade, de falar besteira. Quando trabalhávamos juntos era muito gostoso. No princípio era um trabalho imenso para fazer uma adaptação, discutíamos, ficávamos perdendo tempo com coisas que não têm sentido nenhum, mas

é um prazer enorme falar, conversar, isso é que é muito prazeroso. Ele tem um grande senso de humor. Trabalhar com ele é muito bom, porque ele é uma pessoa que não é nada prepotente na relação de trabalho. A primeira coisa quando estamos trabalhando a dois, ou a três, ou a quatro é saber que nenhum de nós está acima do outro. São idéias que estão para ser debatidas, boas, más, melhores, e que estas idéias não têm dono, pois a discussão está num grupo.

RCE: *O que você gostou mais de fazer? Escrever para teatro, adaptar os livros ou escrever as músicas?*

Ruy Guerra: São coisas diferentes. No caso do Chico foi uma coisa que fizemos juntos, escrever música. Era muito bom discutir um tema. Começamos com uma brincadeira, com um jogo. A gente fez a versão de *O homem da Mancha*. Na verdade o Flávio Rangel tinha chamado o Chico para fazer a versão de *O homem da Mancha* e o Chico disse que só fazia se fosse comigo e o Flávio disse tudo bem. Ele me convidou e aceitei. Quando acabamos de fazer aquela, fizemos outras. Para o *Calabar* fizemos uma longa pesquisa. Fomos escrevendo e foi um trabalho muito grande e, quando ficou pronto, foi uma grande surpresa para todos, inclusive para a Marieta, que era esposa dele. Mas tenho um problema com o Chico: não jogo futebol.

RCE: *Ruy Guerra é um artista da palavra. E a imagem? A imagem é uma redundância?*

Ruy Guerra: Fico muito feliz com essa sua definição. Uma das minhas grandes emoções, é bobagem mas cabe no contex-

to, foi encontrar, no Xingu, um índio chamado Palavra. Palavra. Já pensou: um índio chamado Palavra?! Arrepiou-me. A palavra é uma coisa que acho muito... A palavra é meu maior prazer.

RCE: *O Kuarup, de 1988, baseado na obra de Antônio Calado, um longa-metragem, grande produção, que alcançou sucesso de público também. Como você vê este trabalho? Que diálogo ele propõe com o país?*

Ruy Guerra: No livro do Calado, o personagem do padre Armando vai resgatar a bandeira comunista, que para ele é cristã, mas depois desvia-se para atrações sexuais, e acaba sendo um líder camponês. Esta imensa saga é muito difícil caber num filme. Portanto, era para ser um filme de três horas e tive que fazer um de 1h50min. Foi a única vez que transigi com a minha convicção. Quando acabei de gravar, pediram para eu aumentar para três horas, mas não podia mais. Deixamos de filmar coisas e não ia fazer uma remontagem. É uma grande saga, que ficou muito amarrada, principalmente na primeira parte. Mas mesmo assim acho que a história do personagem é muito generosa. A crítica foi muito contra o filme, mas o público foi o contrário. Soube de casos do público aplaudindo o filme e cartas dos leitores protestando contra a crítica. A única crítica boa que saiu foi do Gabeira. Escreveu um texto sobre a importância do filme. A crítica é uma coisa surpreendente. Por exemplo, a crítica europeia detestou, arrasou com o *Estorvo*. E a crítica aqui no Brasil, de uma forma geral, adorou o *Estorvo*. Tenho a impressão, isso é uma leitura minha, pode ser falsa, e neste sentido a crítica tem razão de não

gostar do filme, que a estrutura narrativa, apesar de ser *flashback*, é um pouco tradicional. E talvez isso descaracterize o meu cinema, talvez seja por isso. A minha trajetória de cineasta fazia com que esperassem outra coisa.

RCE: *Mas você gostou de fazer o Kuarup?*

Ruy Guerra: Gostei muito de fazer. Tinha o lado físico que envolve o Xingu, ficar lá, a aventura física. Este lado de batalha campal é gostoso.

RCE: *Foi o primeiro filme no qual você teve essa experiência da grande narrativa no sentido da linearidade, e de confronto com uma outra cultura, com o índio?*

Ruy Guerra: Tem, com o índio sim e várias outras coisas. Agora tinha esta grande temática do personagem que se questiona a si mesmo, e questiona os valores sociais e religiosos, esse confronto. Acho muito bonito o filme. Dia desses vou rever o filme. Não vejo Kuarup desde que saiu.

RCE: *Os fuzis, Ópera do Malandro e Estorvo são momentos diferentes do cineasta Ruy Guerra. Você acha que existe algum elo, uma relação entre estas obras, sua trajetória profissional e a história recente do país?*

Ruy Guerra: Depois de *Os fuzis*, fiz *A queda*, que é a continuidade do personagem de *Os fuzis*. Agora estou tentando fazer, este ano, se der tempo, se encontrar recursos para fechar a trilogia, um filme que se chama *Três por quatro*. É uma trilogia definida em torno de um personagem. O primeiro (*Os fuzis*) é uma tomada de consciência, o segundo (*A*

queda) o personagem adota uma atitude reformista e acaba sendo marginalizado. E agora, em *Três por quatro*, este mesmo personagem vai tomar uma posição em relação à filha e estou vendo como representar o país, quero mostrar o país hoje. Se dentro de meus filmes tem a história do país fico muito feliz. *A Ópera* é historicamente um filme que trata da intromissão do capital americano, a venda da imagem através do cinema. O *Kuarup* é a busca de uma pureza perdida. Não sei se consegue dar um retrato do país, mas digo que a mim me interessam temas que estão vinculados a uma temática que não é puramente circunstancial. Tenho uma necessidade autoral de partir para algum plano mais amplo. Talvez pelo fato de ser ateu. Como não tem Deus a planar por cima de mim, preciso de uma coisa, preciso de meu infinito. O meu infinito não é Deus, somos nós, seres humanos, a Terra, o mundo. Tenho que estar vinculado a este infinito, não me conformo em simplesmente rastejar pela Terra.

RCE: *De 1993 a 1999 há um espaço em sua produção. Você trabalhou escrevendo crônicas para o jornal O Estado de S. Paulo. Isso é um espaço mesmo? Uma decisão que você tomou?*

Ruy Guerra: Não. Esse foi o período Collor, acabou o cinema. Nesse período tive 11 projetos de cinema que fracassaram na Europa. Escrevi roteiros que não foram filmados, fiz viagens que não deram em nada e fui vivendo, escrevendo crônicas, como no período dos anos 70. De 70 a 76, período da ditadura Médici, Geisel, vivi de escrever letras de música, pois não tinha espaço para cinema. Estes espaços são momentos em que não tinha

condições de fazer cinema. Felizmente, fiz o *Estorvo*, que acabou sendo datado de 2000, embora tenha começado a filmar em 1998. Em 2001 fiz um filme em Portugal, chamado *Monsanto*. Esse só saiu em Portugal. E agora estou terminando um outro, que em junho acabo de mixar cujo título provisório é *Portugal S.A.*

RCE: *Você tem feito muitos filmes, trabalhos internacionais, que têm chegado pouco para nós.*

Ruy Guerra: Fiz filmes evidentemente que não chegaram aqui. *A carta roubada*, que fiz para a televisão, embora tenha filmado em cinema. Tem o *Sweet Hunters*, que é um filme falado em inglês. Tem o *Mueda*, *memória e massacre*, feito em Moçambique e outros documentários também feitos lá.

RCE: *Os documentários feitos em Moçambique não temos aqui?*

Ruy Guerra: Não, não tem. Estão pensando em fazer uma retrospectiva de meu trabalho, será feita em São Paulo, acho que pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Já foi feita uma no Rio de Janeiro há alguns anos e estão tentando fazer uma em São Paulo.

RCE: *Além deste Portugal S.A., você está trabalhando nesta adaptação do Garcia Márquez e no Três por quatro?*

Ruy Guerra: E tenho uma proposta de um outro filme, um romance que seria uma tragédia carioca, o achatamento da classe burguesa, da classe média burguesa, até o nível de indigência máxima. Ainda não li a história. Mas, tenho que filmar o *Três por quatro* em dois meses. Se eu quiser filmar este ano, tenho que terminar o roteiro até abril, montar a produção e filmar. Não sei se vou conseguir. A Luciana, minha mulher, leu o livro



Capa de *Positif*, revista francesa especializada em cinema, n. 116, de 1970. Traz na capa dois cineastas brasileiros: Cacá Diegues e Ruy Guerra.

sobre a tragédia carioca e achou muito interessante. É a história de um sujeito classe média, que se divorcia, e termina indigente, morto pela polícia. Uma coisa bem terrível.

RCE: *Você também está lecionando. Você é diretor do curso de cinema da Universidade Gama Filho. O que é ensinar cinema no Brasil?*

Ruy Guerra: Claro que montei um curso pluralista, para formar em diferentes áreas: produção, direção, roteiro, montagem, fotografia. São dois anos e meio e como o pessoal tem pouca base técnica, montei um curso de formação. Tem história do cinema mundial, tem uma história diferenciada do cinema brasileiro. Tem um curso de história da arte que achei fundamental. Tem linguagem cinematográfica, que eu dou, tem um curso de dramaturgia,

fora o curso específico de roteiro. Tem curso de direção de arte, roteiro e montagem. O que percebi é que você pega faixas etárias muito diferenciadas. Vai desde 18 até alunos de 60 anos. Mas a base são alunos de 20 a 30 anos. Alguns já com carreira. Alguns atores, querendo se converter para a área de direção, de realização, do roteiro. Tem atores insatisfeitos, assistentes de câmera, câmeras. Têm muitos que vão porque a Globo paga, dá uma bolsa. Há outros que só estão lá porque querem o título, pela aspiração de subir dentro da empresa. É muito diferenciado. Mas o que considero fundamental é fazê-los pensar cinema e pensar a vida, pensar o posicionamento político deles dentro da vida, e este pensamento estar vinculado ao ato de filmar. Linguagem não se copia, se cria. O que ensino é pensar a linguagem, por que se formou esta linguagem, por que ela é assim, em que ela é válida, em que ela não é válida, como é que pode se romper com esta linguagem? E todos os rompimentos são válidos, desde que integrados num projeto próprio de linguagem. Eu abro as portas. Há os que vão, há os que passam no limiar da porta e não entram. Preocupo-me muito em formar a cabeça.

Digo para eles decidirem se são brasileiros ou norte-americanos. Isso eles têm que decidir logo de entrada. Se decidirem ser norte-americanos, não precisa discutir, eu ensino. Em três dias saberão o suficiente para fazer filmes norte-americanos.

Agora se vêm fazer filmes brasileiros este curso não é suficiente. É só a abertura de uma porta e eles têm que remar muito para fazê-los. Filme norte-americano é muito fácil de fazer. Aprendem-se as técnicas de cópia e copia-se. Agora, pintar, criar, ser um Portinari de hoje é mais difícil, é outro caminho.

RCE: *Como você se relaciona com a política cultural das leis de incentivo do atual governo?*

Ruy Guerra: Por necessidade, desde o início, sempre fui produtor dos meus filmes. *Os cafajestes, Os fuzis, Os deuses e os mortos, A ópera do malandro*, até 1990. Aí não quis mais ser produtor. Sou um péssimo administrador. Cheguei a ter uma produtora que ficava a 200 metros de casa e eu ia lá de dois em dois meses, para assinar papéis. Não gosto de administrar. Agora sou diretor contratado e desde que decidi isso nunca mais fui produtor. Se tem uma história que me interessa, como o *Três por quatro*, vejo se tem um produtor com o perfil daquela história e dou a ele e ele produz. Se tenho alguns apoios pessoais, A, B ou C, que conheço, ajudo, mas a responsabilidade é do produtor. Então não estou nada a par desta coisa, me afastei um pouco disso nesse momento porque quero escrever. Não tenho tempo para ocupar com uma coisa dessas.

RCE: *Como você vê o cinema brasileiro hoje e quais as perspectivas que você tem dessa produção?*

Ruy Guerra: O cinema de qualquer país está amarrado ao próprio país. A trajetória do país é que vai dar os passos ou vai eliminar os passos do cinema, tanto no aspecto econômico quanto no aspecto cultural. O

mundo globalizado, muito mais rapidamente do que a gente pensa, vai explodir de alguma maneira, não sei para onde, pois não sou profeta. É impossível imaginar que essa trajetória dominada pelo Bush, com esse poder republicano, essa visão armamentista hegemônica, policialesca, do Estado americano, tenha longo prazo. A médio prazo, não é que acabe, mas tem que tomar definições bem diferentes do que está sendo hoje.

Esta luta antiterrorista vai se voltar contra os EUA se continuarem com esta visão maniqueísta de terrorismo. O mundo não é dos bons e dos maus, dos *cowboys* e dos índios como o Bush pensa que é. A realidade é muito mais forte.

Os americanos são muito poderosos, mas são apenas 350 milhões. No mundo somos 6 bilhões. Dos 350 milhões, uns 100 milhões são de terroristas potencializados infiltrados, gente que eles estão transformando em terrorista. Não precisa ser profeta para saber que não pode continuar desta forma. Como é que o Brasil, dentro desse contexto, vai se colocar e vai acontecer, como vai ser a política? se vamos ter um presidente da República, qual a linha que vai seguir? o cinema está atrelado a isso

economicamente. Na distribuição, o produto americano entra aqui e não paga nada, em compensação o suco de laranja que vai para lá eles taxam. Agora aqui ninguém pode taxar o filme. Por que é que não pode? Por causa da balança do comércio. Estou torcendo para acabar com esta coisa. O Brasil não tem força para isso, mas se a União Européia taxasse os produtos americanos, e por dominó o Brasil fosse obrigado a taxar, de repente você pode ter outras possibilidades. Espero que aqueles que lidam com cinema, os futuros cineastas, e até aqueles que não se interessam em fazer cinema, como futuros espectadores, espero que estejam atentos para aquilo que deve ser um cinema ligado a uma cultura. A cultura brasileira é muito diversificada, devíamos ter várias cinematografias. Descobrir a cultura amazonense, a do Rio Grande do Sul, a do Paraná. Devia haver pólos de cinema diferenciados, que abrissem espaços de trabalho. Devia ter essa pluralidade, não só regional, como ideológica e de linguagem e cinema de comédia. Tudo isso pode haver. O Brasil tem um mercado potencial extraordinário. Tem 160 milhões de habitantes. Se o cinema conseguisse vencer a barreira política, pelo espaço que merece na televisão, o cinema podia produzir mais de 100 filmes por ano. Estamos produzindo 30, quando já produzimos mais de 100. Sou uma pessoa extremamente pessimista ou, às vezes, extremamente otimista, depende se está chovendo, ou fazendo sol. Hoje está sol e estou otimista.

Resumo: Em entrevista à *Comunicação & Educação* o cineasta Ruy Guerra fala de suas origens africanas, de sua passagem pelo Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, Idhec, na França, onde conviveu com cineastas da *nouvelle vague* e da revista *Positif*. Conta sobre sua vinda para o Brasil e seus primeiros filmes, fundadores do Cinema Novo, do período da Ditadura, dedicado a textos e canções, de sua experiência internacional com filmes produzidos em inglês, espanhol, francês e português de Portugal. Fala ainda de suas parcerias com Gabriel García Márquez e Chico Buarque de Holanda, como também dos projetos de trabalho.

Palavras-chave: Ruy Guerra, cineasta, Cinema Novo, Brasil

(The artist of word)

Abstract: In an interview with *Comunicação & Educação* movie producer Ruy Guerra talks about his African origins, about his experience at the Institute of High Cinematographic Studies, Idhec, in France, where he was involved with *nouvelle vague* and *Positif* magazine producers. He talks about coming to Brazil and about his first films, founders of the *new cinema*; about the Dictatorship period, dedicated to texts and songs; and about his international experience producing movies in English, Spanish, French and Portuguese from Portugal. He also talks about his partnerships with Gabriel García Márquez and Chico Buarque de Holanda, and about his projects.

Key words: Ruy Guerra, movie producer, *new cinema*, Brazil