

ENTREVISTA
SÉRGIO PEO

O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA



SÉRGIO PEO

ENTREVISTA FEITA PELO PROJETO

Rodrigo Maia: Péo seus filmes têm uma relação muito forte com a cidade do Rio de Janeiro, no entanto você não é um carioca nato, você veio do Belém pra cá, eu queria que você começasse a falar dessa sua vinda para a cidade do Rio de Janeiro e que impressões você teve, que primeiras impressões foram essas e o que isso te suscitou, o que você viu de diferente aqui.

Sérgio: A primeira vez que eu vim pro Rio de Janeiro, acho que foi 58, pra passar umas férias fiquei um mês mais ou menos, em 58 o que mais me chocou foi a TV, primeiramente porque não tinha visto televisão, em Belém não tinha chegado, sabia que existia alguma coisa, uma caixinha que parecia cinema dentro, brincava com caixinhas com aquele cinema de colagem de papel, mas ver televisão foi o primeiro impacto que eu tive ao conhecer o Rio de Janeiro, (a televisão) era novidade também no Rio. Em 61 minha família se transferiu, meu pai era militar, minhas irmãs mais velhas e eu, mais novo, meu irmão já morando aqui no Rio e estudando, enfim aconteceu essa mudança, eu vim pra cá e fiquei morando em Copacabana, a essa altura, 61, tinha doze, treze anos, estava no ginásio e senti muita saudade de Belém porque Belém me dava uma liberdade, eu andava de bicicleta pela cidade toda, dominava um pouco a cidade já com essa idade e o Rio de Janeiro era uma coisa muito maior, eu tinha um primo que morava na Zona Norte, Vila Cosmos, e Copacabana que era uma praia... eu vivia na praia o tempo todo, eu morava ali na Miguel Lemos, tanto que foi muito forte pra mim a mudança, as minhas perspectivas naquela época era ser engenheiro militar, fui parar no colégio militar, transferido de um colégio moderno de Belém para um colégio militar, mas em pouco

tempo eu me desiludi muito com a coisa militarista porque foi...em 61 foi o início do governo Jânio Quadros, logo em seguida a renúncia, aí vem a crise do Jango, eu já com catorze, quinze anos, começava a fazer uma leitura política dos acontecimentos, buscava correr atrás de compreender o movimento político e me desiludi muito com a coisa militar, o colégio militar funcionou ao avesso pra mim, era uma coisa que...a minha família esperava que eu seguisse a carreira, o meu pai era técnico, ele entrou no exército como soldado, fez curso pra sargento e se especializou em radiotelegrafia, então a carreira dele ia até major normalmente, mas ele tinha muitos privilégios, acho que nesse período ele não gostou muito desses privilégios não porque as informações que chegavam a ele, ele repassava para o comando e não deviam ser muito agradáveis, ele não comentava absolutamente, era uma pessoa muito mais pro lado de filósofo, de poeta, do que tipo rígido militar, um cara correto, muito correto, mas gostava mais de assoviar, fazer marcenaria, em Belém tínhamos um barracão que era uma oficina de tudo, e até aqui morando em apartamento ele construiu do lado do quarto, num desses cantos de apartamento de três quartos tinha um jardimzinho de inverno, tinha uma oficina onde ele não deixava de usar o serrote, construía banco. Enfim eu me decepcionei muito, 64, 65 depois do golpe, 65 foi um ano de muito conflito com a atitude militar, eu comecei a achar arrogante e burra, então comecei a criar, a ler muito mais, a me refugiar de determinados padrões de comportamento, de marcha, de dar trote, eu achava burro, não achava nada glorificante, me refugiava na biblioteca, ficava lendo, um dos períodos que eu mais li foram esses anos, e também começava a fazer parte de um movimento organizado dentro do colégio militar fazendo uma campanha contra esse militarismo burro, naquela época estava emergindo toda uma imprensa de resistência, acho que o Pasquim começou a sair por aqueles anos, 66, e foi até onde eu fiquei no colégio militar, depois disso já sai, cumpri o meu serviço militar, porque a gente cumpria

como aluno, saiu a reservista e praticamente a minha saída foi negociada com o comando porque a gente já compunha um grupo organizado que fazia já uma maioria da nossa turma de artilheiros, artilharia, infantaria, tinha número de pontos, porque a gente já se rebelava contra o cabelo raspado, porque a gente queria deixar crescer o cabelo e outras coisas várias de críticas a um comportamento rígido e pouco aberto ao diálogo, pouco aberto a você discutir as questões, alguns professores maravilhosos, principalmente os de História, que até hoje me abriram a cabeça, coronel Montezuma, tinha umas pessoas em especial que tinham uma visão política naquela altura, no ginásio a gente começava a estudar a formação política das Américas, de História Geral também, e essas coisas foram importantes na base da minha formação, juntando com isso eu mergulhava um pouco na literatura, literatura clássica e tudo mais, o cinema veio chegando um pouco depois disso, depois dessa ruptura com os...aliás eu adorava cinema desde Belém, ia ver mas normalmente eram os filmes americanos, os seriados e a chanchada, que eu também adorava, era o que tinha naquele período de 50 para 60, e mais ou menos nesse meio dos 60, de que eu me lembro, o primeiro filme que me espantou foi o "8 1/2" do Fellini, foi um filme que eu parei com tudo que eu vinha pensando a respeito de cinema e comecei a entender o que que era o cinema, era uma linguagem, um diálogo completamente aberto e não uma historinha contada como na maioria dos filmes que eu via, então eu via filmes históricos, filmes de guerra, filmes de bang-bang, fosse o que fosse, nos dramas eu não era muito chegado, mas aí comecei a perceber mais e..., curioso que eu fui ver esse filme com a minha irmã mais velha sete anos que eu, tinha quinze e ela tinha vinte e dois, saímos do cinema eu perguntei "o que que você achou?", ela falou "esse cara é espírita né", "como é que é, espírita?", não consegui entender, "na primeira sequência do filme o ator morre", é aquela que ele entra no engarrafamento e sobe pro céu, ela interpretou isso como o espírito

dele que volta, eu disse "é eu não tinha imaginado isso mas..", o curioso é que anos mais tarde...a partir desse filme do Fellini que eu comecei a ver outros filmes, a correr um pouco atrás de ver filmes como o "Líbero Luchar" por exemplo tem um filme dessa época mais ou menos, que é um paraense, "Era uma vez um dia", que é um filme de uma linguagem completamente... é um *trailer* jazzístico, porque ele vai numa tomada com um casal que pega um carro, aí eles tomam um ônibus, mas aí pinta um carro que vai atrás do ônibus, mas aí o carro desvia da estrada, aí ele desvia da estrada e vai acompanhando esse outro casal que estava no carro, para na beira de um lago e vai pra outras histórias que nada tem a ver com a narrativa que ele estava e apenas aquilo acontece e volta, mais tarde ele continua numa certa narrativa que também não é muito amarrada, passa por cenas de candomblé, que é muito forte, o derivado do candomblé com as danças indígenas, o maracatu, a batida do maracatu, quer dizer, tudo isso fica muito forte gravado nesses meus 13 anos de Belém, e a minha aproximação com o cinema veio se dando assim.

Eu fui pra arquitetura, na arquitetura já foram os anos 67, foi quando eu entrei, 68 já foram anos praticamente de resistência, foi quando começou a luta armada inclusive, com a família nunca tive conflito, porque meu pai se retirou do exército, nunca quis discutir, porque ele ainda tinha muito vigor pra continuar na ativa, mas ele não quis, ele morreu sem me contar as razões pra ele querer se afastar, eu fiquei imaginando o quanto de informações desagradáveis que tinham que passar pra ele e ele não podia comentar, não deve ter sido fácil, mas na arquitetura já abriu o leque...esses anos já começava...eu comecei a conhecer o cinema francês, Godard, eu fiquei apaixonado, impressionado com a liberdade, com o discurso, o que que o cinema pode criar, Nouvelle Vague, tudo isso, enfim comecei a...no fim desses anos de arquitetura que foi nesses anos de chumbo, em 72

que a minha turma se formou, eu já estava querendo fazer outro tipo de investigação urbana, o tipo de liberdade que a gente tinha de usar a rua, de ver, de se expressar, começou mais ou menos por aí.

Rodrigo: Ainda no cinema, qual foi o impacto do cinema pra você? De Glauber...

Sérgio: Glauber é fortíssimo, sem dúvida nenhuma de todo o Cinema Novo Glauber era destacado, mas a linguagem do Cinema Novo me tocava muito, "O Anjo Nasceu" que nem é considerado tanto Cinema Novo, é considerado o apelidado Cinema Marginal, do Júlio Bressane, o "Bandido da Luz Vermelha", e em geral a linguagem dos filmes do Roberto Santos, a linguagem do Cinema Novo me fazia a cabeça, me deixava entusiasmado, de uma certa forma era uma continuação do que eu tinha começado a perceber com o Fellini, e na maioria das vezes transpostos a questões sociais, questões políticas, da nossa identidade fosse urbana, fosse do interior do nordeste, com muita força, eu ia ver os filmes do Cinema Novo e agora eu nem saberia te enumerar quais filmes me marcaram mais, mas foram vários, "Copacabana me engana", todo esse Cinema Novo me atraía, eu fazia...eu comecei a atuar muito, foi quando eu comecei pelos anos 70, 3(73), 2(72), depois eu passei um ano fora do Brasil, era um ano muito difícil por causa da guerrilha de resistência, porque se você não ia pra guerrilha você inevitavelmente era cúmplice de amigos seus que iam e acabava você tendo que fazer algum tipo de apoio e essas coisas todas me ajudaram a aproveitar uma oportunidade e sair.

Rodrigo: Em 72 você tranca a faculdade...

Sérgio: Eu já tinha concluído na verdade, mas não tinha concluído total, deixei ainda algumas matérias, não diplomei, estava em conflito também com a direção da escola.

Rodrigo: Por quê?

Sérgio: Porque o nosso tema de formatura era uma questão..., não me lembro agora se era uma faculdade de arquitetura, foram dois temas nesse último ano de formação, no quinto ano, um era uma faculdade de arquitetura e outro era um conjunto habitacional e a gente quis ter a construção desse projeto horizontalmente, usando o aluno que tinha acabado de chegar no primeiro ano da faculdade, segundo, terceiro, quarto e quinto, montando equipes mistas e isso soava naquela época como uma ação subversiva, era uma loucura, uma paranoia, e como existiam casos de...e nós fomos ameaçados de sermos denunciados pelo diretor ao DOPs, com ele apontando na cara de um por um, sabia que tinha uma certa liderança, e dentro desse grupo tinha vários amigos que iam perder bolsa, eram bolsistas, eram um mexicano e um costa-riquenho que era um dos melhores da nossa turma, essa coisa toda me deixou indignado, de não querer aquele diploma, recuso esse diploma, não vou à festa de formatura, não vou comemorar nada pra me lembrar mais tarde de porquê... O que que está acontecendo agora, porque que eu não participei dessa formatura, porque isso é uma palhaçada, essa escola, esse diretor, não merece o que a gente aprendeu esses anos e o que a gente viveu, então eu saí um pouco em conflito da faculdade de arquitetura mas mais tarde ainda retornei pra concluir algumas matéria que eu tinha deixado, mas nunca fui buscar diploma, passei a trabalhar com o Zanini que era um arquiteto baiano que tinha trabalhado com o Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, era muito amigo do Marcos Vasconcellos, que eu frequentava muito porque era músico, grande Zanini, o Zanini praticamente me adotou no final do terceiro ano, então foram dois anos seguidos que eu trabalhei com ele, fabricando aquelas casas no Joá, na Barra, de Búzios, e eu aprendia muito, eu comecei a não desejar me especializar em fazer prédios, empresas, hospitais, eu não preciso fazer isso, eu quero fazer uma arquitetura mais próxima da relação do habitat, de como que o cidadão faz pra viver, aí acabei me aproximando muito das favelas também, que foi

uma outra influência também, porque eu comecei usar o cinema para adentrar nas favelas, justificando minha presença ali já que eu era de classe média, de uma outra classe, a câmera naquele tempo de Super-8 que a gente usava, uma câmera leve e que permitia... aí eu comecei vários trabalhos assim, primeiro na Maré, depois na Rocinha, depois no Guararapes.

Moura: Deixa eu te perguntar uma coisa, te interrompendo, você ficou um ano fora aonde? Em que circunstâncias?

Sérgio: Eu fui primeiro pra Portugal, de Portugal pra França, em seguida desci pra Espanha, naquela altura eu já tinha começado a produzir objetos de design, mobiliários, então eu tinha ganho um certo dinheiro, alguns mil dólares acumulados de dois anos de trabalho, e vendiam bem, e eu estava era nada satisfeito na verdade de ficar no Brasil, e estar sendo quase diariamente questionado, uma coisa diferente... hoje o Rio de Janeiro, o Brasil está violento talvez até mais do que estava naquela época, hoje é bem diferente, tem um tiroteio, tem uma guerra bem articulada entre polícia e narcotráfico que você fica sendo envolvido sem ter nada a ver com ela, e naquela época eu me sentia mais envolvido com a guerra que existia porque era uma guerra de libertação, de mudança, de retorno a democracia, então aquilo mexia muito comigo, o fato de estar ganhando dinheiro, de estar fazendo sucesso não era suficiente, não era meu objetivo, se me dei bem o negócio é levar vantagem, era a frase da época que entrava nas televisões, a TV Globo crescendo cada vez mais, e o negócio é levar vantagem e foda-se quem não se der bem, uma coisa assim, quer dizer tudo isso causava uma relação que eu quis sair, a minha ideia inicial nessa saída foi viajar um pouco mesmo, conhecer a Europa, ir pra África...

Moura: Você esteve na África?

Sérgio: Tive, tive no Marrocos quatro meses, passei uma boa temporada no Marrocos convivendo com artistas, com o pessoal que era ligado à Maison de France e que eram diretores culturais no Marrocos, isso me botava em contato com os artistas populares de música, de pintura, artesãos, acabou que isso desviou meu caminho porque na viagem de ida eu tinha encontrado com o Oscar Niemeyer e tinha falado da minha viagem, mostrando as coisas que eu fazia, aliás eu fui de navio fazer uma exposição dentro do navio, foi muito divertido essa viagem, e o Oscar depois me recebeu em Paris e me deu algumas dicas de nomes na Argélia, se eu quisesse trabalhar como arquiteto.

Moura: Você esbarrou com o Antônio Luiz que trabalhava com o Niemeyer nessa época?

Sérgio: Não, nessa época não, eu vim conhecer o Antônio Luiz agora bem mais recente, o Oscar eu o encontrava algumas vezes por causa do Zanini, porque o Zanini volta e meia se encontrava com o Lúcio Costa e eu ia junto com o Zanini, ficávamos as vezes de tarde, almoçávamos juntos, o Lúcio Costa ia almoçar na casa do Zanini e ficava de muita conversa, eles se consideravam amigos, era quase uma família Zanini, Lúcio, Oscar, e quando estava nessa viagem, que pra mim era uma viagem de liberdade, de me buscar no mundo, eu queria, eu precisava mas o meu dinheiro não ia aguentar, eu fiz uma viagem gastando o mínimo de dinheiro e mesmo assim eu queria ter um fim, um stop, eu tinha que começar outro trabalho, e o que aconteceu é que no final de oito meses eu não tinha ido pra Argélia, eu tinha ficado um período longo demais no Marrocos, e no Marrocos eu estava me deparando com uns tipos de conflitos muito parecidos com os nossos, quer dizer, um país colonizado pela França, querendo uma identidade nacional muçulmana e ao mesmo tempo discordando já com o império do dólar americano tomando conta da economia do país e com uma identidade histórica muito forte na sua música, na

sua tradição, inclusive religiosa, mas também eu comecei a ver que eu ia me envolver cada vez mais com os grupos políticos que discutiam a arabização ou desarabização, arabização seria no estudo de formação média, básica e superior que não se adotasse o idioma francês e nem o inglês, que se insistisse no idioma...outros achavam isso uma bobagem, a maioria do povo que ganhava dinheiro falava o árabe, porque o árabe é um idioma muito forte, mas já tinha que falar francês pra ganhar dinheiro, mais ou menos como aqui, hoje em dia no Brasil você ganhar dinheiro sem falar inglês começa a ficar difícil, essas coisas de época, os tempos mudam, os locais... mas depois desse tempo no Marrocos eu achei que eu estava voltando a me envolver com as mesmas questões que eu estava envolvido aqui, aí bateu saudade, bateu tudo.

Aí eu fiz uma viagem pela Centro-América, vim visitar amigos que eu tinha estudado com eles, viviam na Costa Rica, e foi uma viagem rápida, coincidiu com a queda do Allende quando eu estava chegando ao Brasil em setembro de 72, 73, aí eu comecei aqui a trabalhar mais como arquiteto do que designer, foi quando eu fiz essas casas daqui, Teresópolis, algumas casas, algumas coisas que me davam muito prazer em fazer, eu conseguia vender as casas, era uma produção que dava uma rentabilidade rápida, a curto prazo, conseguia pegar um dinheiro emprestado, construir, vender e pagar, ou vender uma parte e ficar com um pedaço e fora isso comecei a, 76, fazer um curso com o Sérgio Santeiro no Parque Lage.

Rodrigo: Fala um pouco desse encontro com o Santeiro

Sérgio: O Parque Lage estava passando por uma remodelação, era o Rubem Gershman que estava assumindo a direção do Parque Lage, propunha uma escola mais aberta possível, a todas as artes, inclusive a oficina de cinema que o Santeiro foi pra dirigir, e eu imediatamente me candidatei, porque eu já tinha frequentado alguns cursos de cinema no MAM, inclusive um dado pelo Avellar, mas em 76 com a

oficina de cinema... eu estava bastante ligado na produção em Super-8, tinha feito vários filmes em Super-8 que passavam nos cineclubes, o cineclube de Santa Teresa era muito forte, passava não só os Super-8 mas também os curtas-metragens, tinha um do Nelson Cavaquinho que era um clássico, passava quase sempre...

Moura: Você tem esses Super-8 ou foi uma daquelas coisas que perdemos?

Sérgio: Eu tenho alguns, a maioria se perdeu com o tempo porque eram todos originais, não tinham cópias.

Moura: É pré-Parque Lage?

Sérgio: Pré-Parque Lage, são filmes de 72, o *Pira* foi resgatado pelo Itaú por esse programa do ano retrasado do Itaú Cultural, que foi um programa resgate da memória Super-8 dos anos 70, nessa ocasião eu consegui resgatar, eles que fizeram esse trabalho de limpeza e depuração, pelo menos dois (filmes) que foi o *Pira* e o *Esplendor do Martírio*, que eram dois filmes bem significativos de intervenção no urbano, uma espécie de instalação no urbano, o *Pira* (instalado) em vários dias da semana.

Moura: Você tem isso em VHS?

Sérgio: Tenho isso em VHS.

Rodrigo: Continua falando da sua experiência no Parque Lage e como a partir daí você começou a se interessar pela Rocinha, e pra fazer o filme sobre a Rocinha.

Sérgio: Eu já vinha de um filme anterior feito na Maré em 74, foi logo um dos primeiro trabalhos que eu fiz quando retornei dessa viagem toda, comecei a retomar meu trabalho e eu fiz um filme no morro do Timbau, que é aquele morrinho que tem ali na entrada da Cidade Universitária da parte da Maré, e era um filme que mostrava o local, falava da vida das pessoas, do esforço da associação de moradores,

esse filme foi muito requisitado naquela ocasião por universidades e cineclubes universitários, inclusive o BNH também me pedia porque eu tinha amigos lá que tinham uma outra visão de atuação do Banco, uma visão social que eles discutiam muito naquela ocasião...

Moura: Carlos Nelson.

Sérgio: Carlos Nelson, Aroeira, que eram meus amigos, parceiros, eles eram umas duas turmas a frente de mim, tinham saído antes, mas eu acompanhava os passos deles sempre, a reurbanização de Brás de Pina que foi o primeiro programa instalado, no mesmo ano que foi criado o BNH eles foram para o Congresso de Arquitetura e Urbanismo levando uma coisa que era o contrário, em vez de retirar as favelas que é o que se estava fazendo, retiraram a Praia do Pinto, Cantagalo, Catacumba, enfim um número grande de favelas ficavam na Zona Sul em lugares privilegiados e mandavam pra Cidade de Deus, pra Vila Kennedy em condições que não haviam infraestrutura de trabalho na verdade, as pessoas tinham que voltar pra trabalhar na Zona Sul que era onde tinha mercado de trabalho. Essas questões todas eu fiquei muito próximo por causa do meu empenho como arquiteto e urbanista, e a minha ligação com o cinema que eu comecei a usar o Super-8 documentário e no Parque Lage a atividade de cineclubes era muito intensa, tanto a poesia...a gente escrevia, fazia umas sessões que eram fusão total de poesia, tiroteio, um falava daqui outro dali, apagava tudo, ficava só a lanterna acesa, várias experiências desse tipo de instalações a gente usou naquele período, 76/77, então era um ânimo muito forte lá e o Santeiro chegou pra mim e... eu falei "pô eu estou querendo entrar na Rocinha, vou inventar um filme lá porque eu quero ver como é que é a Rocinha se transformou num grande reduto das favelas cariocas removidas da Zona Sul".

Rodrigo: Ela já existia?

Sérgio: Ela já existia e bom porte em 76, e eu tinha muita curiosidade porque tinha muitas histórias que eu sabia, tinha conhecimento, inclusive pesquisas de sociólogos feitas com esse pessoal que foi removido pra ver o que tinha acontecido depois que saíram tanto da Praia do Pinto, do Cantagalo, e esses trabalhos andavam meio debaixo do braço, iam fundo nessas investigações, e o Santeiro tinha ganhado umas sete latas de 16mm de filme positivo, aí ele me deu, "Péo é teu, vai pra Rocinha e faz esse filme em 16, para de filmar em Super-8", porque já estava um drama, os filmes Super-8 não podiam circular porque eles estavam arrebatando, não tinha como copiar, era difícil o sistema de copiagem, não que fosse impossível mas a gente não tinha tecnologia aqui disponível, à mão pra poder copiar, era uma coisa de autoconsumo mesmo, era muito bom, era muito legal como exercício, mas como um trabalho que você já se coloca... depois ficava num drama de não deixar passar porque era o único original, aí sempre voltava com uma parte definitivamente perdida, aí eu acabei trocando essas latas por negativo e filmando em 16 o *Rocinha*... todo, e foi um ano... quase que eu fui morar na Rocinha, morei oito meses pra começar a fazer um filme de um plano, eu sabia tudo, onde eu ia andar, conhecia todo mundo, eu não imaginava, passei um ano vivendo, convivendo, criei um cineclube na Rocinha com a ajuda do Chico Chaves que nesse tempo trabalhava na Secretaria de Cultura e que tinha os projetores, cedia projetores, cedia os filmes, o cineclube durante mais de um ano foi um sucesso, formou fotógrafos, eu tenho amigos que eram garotos naquela época e hoje são fotógrafos profissionais, outros não.

Rodrigo: Comenta um pouco dessa sua primeira experiência com o *Rocinha 77*, sua primeira experiência em 16mm.

Sérgio: Em 16mm foi esse trabalho longo, de me sentir a vontade dentro da realidade que eu queria mostrar, cercado de muitas

discussões de pessoas que queriam um trabalho social mas que temiam a exibição porque achavam que transformar um jovem... como se eu fosse mostrar pra televisão, ia criar uma ideia de que ele ia ser um ator rico e que isso não mudava, era uma coisa alienante e eu discutia muito que não, pelo contrário, a Rocinha tinha que se integrar com a sociedade porque ela vivia... ela fazia todos os serviços secundários, terciários e muitos primários, tinha muita gente formada já naquela época morando na Rocinha, que não tinha sentido o gueto, tinha que limpar, tinha que organizar sem mudar a realidade das pessoas, e que o cinema era muito bom pra isso sim, enfrentei muitas discussões até convencer colegas que nem eram da Rocinha, mas que defendiam um pouco esse ponto de vista, pra não expor, mas tinha um grupo de teatro que fazia um teatro de atuação, de animação com a comunidade, de limpar os valões, de ajudar em fabricações de algumas casas pra pessoas que tinham se acidentado, que tinham perdido (não tinham condições de trabalho) por causa da insalubridade, por causa de acidentes, e eu levei muito tempo com isso tudo, com as atividades do cineclube até... não tem mais porque não fazer o filme, eu peguei a câmera e filmei num dia, dois ou três dias, e é basicamente um plano só o filme e uma pan, o resto são algumas tomadas feitos com uma PARABOLEX e acho que foi um trabalho satisfatório, até hoje ele é referente, acho que as pessoas...

A última vez que eu fiz uma exibição foi quando eu estava voltando (pra Rocinha) em 95/96, lançando um projeto de um outro filme, vinte anos depois, exatamente vinte anos depois, o impacto que o *Rocinha* de 76 causou nas pessoas se vendo, fantástico, maior do que na época porque hoje as pessoas olham e "pô mas a Rocinha era assim?", era tudo de madeira, era proibido construir... por causa ainda de uma Lei de Pereira Passos que perdurou até essas iniciativas justamente da Rocinha, que foi quem começou a tomar a iniciativa de desrespeitar uma Lei de uma prefeitura de 1905, porque ele (Pereira

Passos) iria construir casas operárias, vilas para operários, mas como não construía e precisava da mão-de-obra para a remodelação da cidade só permitiam que construíssem barracos de madeira com cobertura de zinco, por isso ficou durante muitos anos a tradição da madeira e do zinco, mas nos anos 70 tanto a madeira quanto o zinco saíam muito mais caro que a telha de barro e que o tijolo de barro, então o pessoal foi forçando mesmo, e a comunidade já começava a se sentir mais presente, um clima de abertura política já estava apontado, já era inevitável, já vem aí o governo Geisel que já se falava de abertura, em seguida veio a anistia, então eu acho que esse final... o filme ainda em 76 reflete o tempo todo o medo da remoção, a desapropriação, de ser desapropriado, "não adianta melhorar porque eles vem aqui e derrubam tudo", isso tudo está dito, e eu passei muito tempo gravando, conversando com as pessoas, fazendo amizade e me sentindo parte morando ali até fazer o filme, e acabei me mudando por causa de outros assuntos também, porque aquele negócio não dava dinheiro, o filme estava muito bem, ganhei prêmio e aí coincidiu com uma revolução que aconteceu no cinema que foi o curta-metragem.

Rodrigo: Pois é eu queria entrar aí, o *Rocinha 77* é um filme que ainda de maneira indireta vai levar à criação da Corsina.

Sérgio: Exatamente.

Rodrigo: Da qual você foi o primeiro presidente, você pode falar um pouco desse processo?

Sérgio: Tá, porque exatamente nesse período havia a ABD que já vinha de algumas jornadas anteriores, se eu não me engano...mas no início dos anos 70 ela já tinha um time muito forte que estava buscando uma reserva naquela Lei do programa duplo do curta-metragem brasileiro com o filme estrangeiro, e isso tinha sido aprovado em plena ditadura e tinha que virar Lei, tinha que ser

cumprido, houve uma série de reações das distribuidoras, especialmente das majors, que não queriam que saísse nada delas, mas elas entupiam os exibidores de filmes, tanto que ficava difícil para o próprio Cinema Novo, para o cinema brasileiro disputar espaço, tinha que ter fatia de tela, percentual, tinha que ter uma lei, por melhor que fosse o interesse que o cinema brasileiro tivesse, é histórico isso, ele era colocado de lado pela pressão das majors, dos lotes de filmes, porque eles entregavam um lote com um filme de superprodução, caro, que eles recebiam digamos 40/50% da bilheteria, o distribuidor, e junto desse vai dez filmes que eles só queriam 5%, nem se importavam, só pra ocupar mesmo o espaço, negócio de ocupação, e nesse período começou... a gente foi pra rua, fez movimento, em 78 eu fiz um filme chamado *Cinema ação, curta-metralha, o Rocinha*... ele foi registrado pela firma do Noílton era a...

Moura: Lente Filmes

Sérgio: A Lente Filmes, isso, porque eu não tinha nem perspectiva se aquele circuito de fazer filmes valia a pena pra eu montar uma firma, eu tinha feito um primeiro filme que estava indo para os cinemas, mas não sabia...a Lei era muito questionável, o dinheiro que recebia de avanço era muito pouco, mas logo no ano seguinte a gente sentiu que a gente estava vencendo, que a coisa era legal, e tinha um grupo grande de pessoas que estavam fazendo seus primeiros filmes, era o José Carlos Asbeg, o Sílvio Da-Rin, a Sandra Werneck, Mariza Leão e Sérgio Resende, o Joffily.

Moura: Me parece que eles entraram num segundo momento, não é?

Sérgio: Não, eles entraram no primeiro momento, eu tomei a iniciativa de..."pô ao invés de eu fazer uma firma minha, você faz a sua, ou eu ficar pedindo carona para as firmas dos amigos, vamos fazer uma cooperativa, não tem problema nenhum, e a gente passa de ser um cineasta com um filme, uma produtora de um cineasta

com um curta ou dois, a gente passa a ser uma cooperativa, uma empresa jurídica capaz de produzir pro Brasil e pra fora com quarenta filmes”, porque a gente tinha que ter um mínimo de vinte cineastas pra poder criar uma cooperativa, então vinte cineastas já significavam vinte filmes que entravam de cara, prontos, e no ano seguinte nós chegamos a uns quarenta sócios e mais do que sessenta filmes, na verdade a cooperativa só administrava, negociava em melhores condições do que um cara só com um filme debaixo do braço, só isso, porque a gente não tinha dinheiro de lugar nenhum, nunca obteve um tostão da Embrafilme de apoio, a gente tinha que pagar a nossa infraestrutura tirando cada um... colaborando do bolso e do filme que entrava (no circuito) ficava um percentual mínimo para pagar as despesas de administração.

Moura: Sérgio eu queria que você voltasse, porque esse impasse da criação da Corsina é um aspecto muito interessante pra gente, eu queria que você tentasse lembrar tudo que você puder se lembrar, aonde foram essas primeiras reuniões, como é que foi o processo de gestação?

Sérgio: Cinemateca.

Moura: Na Cinemateca.

Sérgio: É. A gestação foi bem... o primeiro cara a apoiar a gente, a oferecer o espaço da Cinemateca para o que a gente quisesse, pra se reunir, muitas reuniões se davam no bar, era o Cosme Alves Neto, Cosme sempre foi uma pessoa positiva e os filmes que a gente estava fazendo começaram a ganhar. O *Rocinha* ganhou prêmio no Rio de Janeiro, foi censurado em Brasília, ganhou prêmio na Bahia, vários filmes da Corsina tinham prêmios internacionais, eram mandados para festivais internacionais, tinha um padrão de qualidade muito bom, a média era alta.

Moura: Eu estava especulando em relação a esse grupo inicial da Corsina no sentido da diferença desse movimento em relação a movimentos anteriores onde haviam grupos muito mais homogêneos ideologicamente, eu estava falando que haveria uma heterogeneia muito grande, propostas políticas diferentes, avaliações, você concorda com essa avaliação?

Sérgio: Concordo, inclusive a minha visão de cinema, porque eu era bem mais documentarista e achava que tinha muita coisa ainda a descobrir com a linguagem do documentário, não era muito aceita, nem admirada por alguns colegas, não vou citar nomes que é chato, Sérgio Resende por exemplo queria um outro padrão de filme e a gente fazia questão de não exercer... a minha influência dentro da cooperativa - eu fui fundador e primeiro presidente durante os dois primeiros anos - foi sempre no sentido de não fazer um grupo que tivesse uma atuação por simpatias ou ideologias, mas que fosse um grupo eclético definitivamente, onde aportavam pessoas marxistas, outras sei lá o quê, tinham outros anarquistas, enfim não era essa a questão, a questão é que eram artistas que produziam, eram capazes de produzir com suas ideias, com seus roteiros, o que a gente evitava aceitar era produtor que chegava sempre com o filme de um outro, "não, quem entra... você é o produtor ou diretor?", não, era uma cooperativa voltada para o diretor, e como o curta-metragem era uma obra viável pra você ser o produtor e o diretor, geralmente acabava acumulando as duas coisas mesmo que tivesse um terceiro que botava um dinheiro e ele (o diretor) tivesse que pagar, os filmes que eu fazia eu nunca tive dinheiro a priori pra pagar as contas, eu fazia todos os meus acordos apostando que meu filme ia ser aceito no mercado e que eu ia receber uma dotação de avanço pra distribuição, calculadamente isso ia demorar três meses, e os meus acordos com a Líder e com os meus companheiros que eu tinha que pagar quase todos eles eram nessa base, quando saía o dinheiro eu

pago todas as minhas contas e isso dava certo, eu acho que não era só eu que fazia isso, a grande maioria do pessoal da cooperativa usava porque tinha um crédito, foi adquirindo um crédito no mercado, nesses dois anos eu tenho certeza que a produção do laboratório Líder, uma das mais fortes, foi a produção do curta-metragem, não sei números pra dizer.

Moura: Um modo de produção anárquico, cooperativista, uma coisa assim?

Sérgio: É, anárquico porque a gente não tinha equipamento nenhum, a gente tinha um projeto, enquanto um grupo, uma cooperativa, o que a gente pensava exatamente era abrir novos circuitos de cinema, a gente vinha de uma experiência de cineclubes, de passar filmes em universidades, e a gente estava vendo crescer o nível de comunidades como condomínios populares, então as nossas pretensões, as nossas discussões naquela época com a Embrafilme, que olhava pra gente com muita desconfiança, era de que a Embrafilme fizesse um investimento num kit básico que era uma câmera, 16 que fosse, ou 35 e uma moviola reversível 16/35, isso era um custo muito baixo, muito menor que a metade do custo de um longa que na época a Embrafilme costumava produzir, e aí estaria beneficiando mais de quarenta realizadores, com todos em fase ativa de produção.

Moura: Essa negociação com a Embrafilme, eu queria que você falasse como é que foram essas negociações? A Embrafilme tinha já aberto aquela distribuidora do curta, não é?

Sérgio: Aquela distribuidora do curta nós que também...quando eu digo nós... a essa altura a cooperativa...

Moura: Durante a sua gestão, não é?

Sérgio: É, foi durante a minha gestão, eu também misturo um pouco a ABD, porque a gente andava muito próximo, eu não me lembro exatamente quem era o presidente da ABD naquele momento...

Moura: Não era mais o Noílton, né.

Sérgio: Foi o Noílton um período, antes do Noílton acho que tinha sido o Sérgio Sanz, passou pelo Noílton e não sei mais quem teve, mas o período de maior confronto foi exatamente o Noílton, e o Noílton não fazia parte da cooperativa porque ele tinha uma empresa que era a Lente, empresa forte que já tinha alguns longas produzidos e estava em fase de produção, mas de qualquer maneira os projetos que a gente estava tentando de qualquer maneira abrir, um era esse kit mínimo de apoio de produção porque a gente não tinha nada para oferecer, alguns de nós tinham, e quem tinha fazia circular, essa que é a verdade, por isso esse sistema de crédito, e outro era a implantação de circuitos de salas, esse era a maior ambição, esse era o meu sonho naquela época.

Moura: Exibição, não é?

Sérgio: É, de exibição, salas de exibição inclusive em 16mm, em 35 e 16 nos grandes condomínios.

Moura: Com o BNDES, o Corveto.

Sérgio: Com o BNH.

Moura: BNH.

Sérgio: BNH naquela época, inclusive eu tinha muita ligação com o BNH, e tinha o Rubem Corveto que era dessa área de habitação do BNH, tinha o Aroeira também, e o Rubem era o diretor da Corsina também, não me lembro se era tesoureiro, mas ele estava no grupo dos cinco diretores, e ele tinha isso aprovável (o projeto) mas a gente achava que precisava ainda de um aval da Embrafilme porque a gente não tinha um diálogo direto com o governo, nem com o

BNDES, nem como obter esse dinheiro, e para criar um circuito de salas populares a gente não tinha capital pra ir num banco, não tinha um banqueiro que bancasse uma coisa dessas, a gente precisava...teria que ser um projeto de aspecto social muito forte e a gente precisava da Embrafilme, foi aí que eu bati de frente finalmente com a Embrafilme porque eu fiquei pedindo uma reunião que demorou quase um mês pra me receber e quando me recebeu disse que eles tinham algumas outras ideias a respeito, eu perguntei quais, o cara não soube me dizer, aí eu fiquei muito chateado aí eu falei "cara eu não sei o que você faz na vida e eu estou fazendo cinema e entre mim e você tem uma montanha de lata de filme cheia, que são os melhores curtas-metragens feitos por toda uma geração iniciante e alguns veteranos", o Pitanga estava na cooperativa, nessa ocasião eu não sei se ele já tinha colocado algum filme (no mercado), eu acho que sim, Antônio Pitanga, o Artur Omar que era veterano também chegou à cooperativa, várias pessoas que já não eram nem novos, eram novos mas já com trabalhos de peso no mercado, aí eu fiquei com ele e falei assim: "não estou te entendendo, não estou falando por mim, não estou defendendo o meu emprego, acho que você está defendendo o seu emprego, eu quero mais respeito, eu quero que você trate aqui... eu estou falando por um grupo de quarenta cineastas e o que estou te pedindo não é favor nenhum, nenhum tostão, eu estou pedindo pra você dizer que está de acordo com o nosso projeto, nem isso você é capaz? Chama outro, quero falar com o outro diretor, quem é o outro diretor que tem acima de você? Faz isso e me chama que eu estou aqui disponível", porque não tinha mais nada pra falar, aí isso foi encarado como se eu estivesse muito violento, que não era assim que se relacionava com a Embrafilme, aliás era o embaixador que era o presidente nessa época da Embrafilme, o Celso Amorim.

Moura: Atual Ministro.

Sérgio: Atual Ministro, mas não cheguei a um diálogo com o Amorim, acho que barraram antes de chegar no Amorim e aí eu fiquei muito irritado, ouvi críticas de colegas que achavam que eu estava muito estressado, e realmente eu estava trabalhando muito naquela época, tinham projetos que me interessavam muito que envolvia cinema também e investigação social que era o *Contradições urbanas*, além de eu ainda ter que trabalhar com uma coisa de arquitetura, que me roubava muito tempo e eu tinha que dar muita atenção, porque construção civil se bobear você perde dinheiro e não constrói, enfim como qualquer coisa, eu falei "então está certo, eu passo", eu passei a diretoria e praticamente me afastei, isso foi 82, o último filme que fiz nesse período foi "Cinemas fechados", o nome já dizia, "estão fechando cinemas, se a gente não abrir o olho, a gente está querendo abrir (cinemas) nego não está querendo diálogo e estão fechando, ninguém está vendo nada?". O Sérgio Resende que assumiu prontamente no meu lugar não ficou nem um ano na direção, saiu pra fazer o primeiro longa dele na empresa dele com a Mariza Leão.

Rodrigo: Sérgio você falou do *Cinemas fechados*, você já tinha feito um curta semelhante, com um tema parecido que foi o *Cinema ação, curta-metralha* exatamente sobre o boicote dos exibidores, queria que você falasse um pouquinho desse filme pra gente.

Sérgio: Do *Curta-metralha*?

Rodrigo: Isso.

Sérgio: O *Curta-metralha* foi exatamente no momento que a gente tinha ido, se eu não me engano, ao Festival de Brasília e voltado e que a pressão estava se acumulando muito sobre o percentual, discutia-se o percentual, discutia se era lícito, era uma lei votada que estava funcionando mas havia opiniões de críticos que falavam mal, dizendo que o povo estava sendo obrigado a ver aqueles curtas, que nego quer ver filme americano e ponto final, não quer ver o curta

brasileiro porque é chato, e a gente teve que redobrar inclusive os cuidados porque inicialmente aceitava-se... qualquer filme passava por uma comissão que dava o Certificado de Cinema Brasileiro, então a partir dessas críticas... existiam filmes muito bons que nego aplaudia de pé nos cinemas e outros que nego vaiava, então o que fazer?, criou-se no CONCINE uma comissão especial pra ver, tinha representantes da ABD, tínhamos três representantes de críticos de cinema e de duas associações de classe de cinema, que era a ABD e eu acho que a ABRACE, era um grupo heterogêneo de pessoas, representantes do CONCINE, da Embrafilme e do Ministério...naquele tempo...

Moura: Você foi representante?

Sérgio: Eu fui representante, teve uma época que eu fui representante, eu era diretor da ABD, o presidente da ABD era o Santeiro, e havia já uma questão de quem era o presidente do CONCINE naquela época que me foge também o nome agora, Luís..., (o presidente do CONCINE) e o Santeiro já tinham estabelecido um diálogo que já tinha chegado num certo limite, Santeiro pediu para eu substituir ele porque sentiu que não tinha clima pra ir, eu fui, mas de qualquer forma o que aconteceu nesse momento foi uma pressão mesmo que a gente começou a fazer e aí surgiu a ideia desse filme que era um filme-manifesto em favor do cinema brasileiro, nessa ocasião, inclusive, eu fui pedir ajuda para o Orlando Senna pra redigir comigo um texto, tínhamos um texto-manifesto que tinha sido tirado pelas ABDs nacionais e esse era o texto que era panfleteado, que era distribuído, além disso tinha um argumento que era exatamente um texto escrito a quatro mãos, por mim e pelo Orlando falando da importância do cinema brasileiro colocado lado-a-lado com o cinemão colonizador, essa frase inclusive é dita pelo Orlando no filme, quer dizer o *Curta-metralha* era um filme incendiário, a gente filmou isso na porta do lançamento do *Guerra nas estrelas* no Roxy, com

capoeira, fez um auê mesmo, em seguida entramos no carnaval porque era o período...

Rodrigo: Tem um plano no filme ótimo porque você tem o título *Guerra nas estrelas*, vocês cortam e fica só o Guerra, guerra ao *Guerra nas estrelas*.

Sérgio: Ainda cola o cartazete na cara do ator de um dos filmes, não sei se era do *Guerra nas estrelas*.

Rodrigo: Ainda tem uma participação especialíssima do Cacique de Ramos, não é?

Sérgio: É, aí foi fantástico, o Noílton com a câmera, aí já era uma câmera 35, aí tivemos um desfile gay fantástico, aí foi coisas que ninguém sabia o que podia acontecer, era filmar e a gente panfletando em pleno carnaval, aí vinha o Cacique de Ramos, nós fomos pra avenida, o Cacique de Ramos parou, nós tivemos que atravessar o Cacique de Ramos desmontando, foi tudo muito... foi muito feliz o filme, eu acho né, a música eu usei muito o Ney Matogrosso, "desperta América do Sul...".

Rodrigo: Um filme-panfleto mesmo.

Sérgio: Bem panfleto, posição bem tomada, que é o que está faltando atualmente, tomar posição, agora eu que pergunto pra você, por que que nos últimos anos o cinema brasileiro está se retomando, existe uma quantidade de curtas-metragens feitos de 2000 pra cá que já devem montar a mais de cem ou duzentos, não sei, mas com certeza essa produção só é conhecida por quem estuda cinema, ou por quem frequenta museu, raramente, ou festivais, porque eles não vão para as televisões...

CORTE

ENTREVISTA SÉRGIO PÉO – CD 2 (André)

Rodrigo: Sérgio depois do *Cinema ação, curta-metragem* você volta pro âmbito das favelas fazendo o *Associação de moradores de Guararapes*, queria que você falasse um pouco desse filme e falasse do caso especial das favelas como um outro espaço de organização do espaço urbano.

Sérgio: No caso desde o *Rocinha*, desde o *Maré*, todos eles dão um outro enfoque das favelas (que) não é como uma outra organização do espaço urbano, é mais uma integração do social, uma não destruição do espaço urbano originalmente construído, ou seja, as favelas como um patrimônio que tem uma estética própria e foi construído de acordo com as necessidades das pessoas, e que por razão nenhuma impediria que por valor menor do que a transferência elas se tornassem uma obra-prima de arquitetura e urbanismo se bem tratadas, era muito mais barato, mas os interesses econômicos...é lógico que o preço do metro quadrado na Catacumba superou o interesse do Estado, que era quem teria que fazer essa operação porque os moradores não tinham dinheiro, não tinham condição por si só de fazer o saneamento e nem cabia a eles fazer o saneamento, cabia pagar como todo mundo paga hoje em dia com os projetos do Favela Bairro, o cara passa a pagar água, passa a pagar a luz, mas naquela época...pagava muito mais caro aliás porque era o sistema de uma bica, outra bica, um ou outro ponto de luz que criava redes privadas, acabava que o usuário pagava uma conta mais alta para esse dono de bico, essa seria a reorganização social no sentido de integração mesmo, de juntar um pouco mais e abrir uma coisa que não era feia, era maltratada, dar bom trato, transformaria isso num privilégio da história carioca, a gente teria um patrimônio vivo, e isso acredito eu que se aplica na maioria dos casos.

O caso do *Guararapes*, eu vinha já depois de ter feito o *Rocinha*, eu como arquiteto àquela altura fui me envolvendo cada vez mais, eu era chamado pelo pessoal do Pernambuco, do Vidigal, que estavam sendo ameaçados de serem retirados dali, de uma faixa do Vidigal que fica próximo da avenida, eu ia na reunião da FAFERJ, eu tinha uma atuação naquela época quase diária, toda semana eu tinha uma reunião com esse pessoal, e conheci o Cláudio Moraes, já apresentado por um cara que era do BNH que conhecia meus filmes, o "Rocinha...", usavam meus filmes dentro do BNH, ("Rocinha...") que era um filme anti-política do BNH, me apresentou o Cláudio, e o Cláudio é uma pessoa inteligentíssima...

Rodrigo: Claudio é o Presidente da Associação de Moradores?

Sérgio: Presidente da Associação de Moradores na ocasião, final dos anos setenta, e ele tinha uma história que começava nos anos sessenta que ele conta no filme, é isso o que o filme faz, é mostrar um pouco da comunidade e reportar a história de luta que o Cláudio levou, porque ele conseguiu quando começou a pressão de retirarem a favela de lá, que é uma área muito valiosa, ele começou a discutir e foi levando a questão pra juízo, como ele tinha uma formação..., ele, acho que não tinha formação superior, tinha uma formação secundária mas era um homem muito forte, inteligente e muito articulado, era funcionário do INCRA de Reforma Agrária, se isso fosse hoje talvez ele fosse uma liderança do movimento dos sem-terra, ele foi uma pré-liderança naqueles tempos e o Cláudio conta como é que foi o ardil de se tornar proprietário, porque ele falou assim "mas porque que você quer recuperar esse terreno? Quer que a gente saia todo mundo daqui pra vir morar aqui?", "Não, eu quero vender porque isso é meu por herança...", a dona do terreno privado, "Quero vender", "Então tá bom, gostaria de saber quanto", a mulher deu uma risada, um favelado perguntando pra ela o preço de uma área enorme, ela "Ah eu quero um milhão", ele falou "Tá bom, por

favor conste em ata, um milhão que ela quer”, aí foi correr atrás de um milhão e conseguiu, não é esse o valor (porque) eu não me lembro os números, mas era um número que ela achava que era impossível dos caras conseguirem e ela deu isso num tribunal, num decorrer de um processo, ele pediu pra que constasse em ata (e) em seguida ele correu pra tudo quanto é lado, reuniu o pessoal que tinha um pouco mais de dinheiro, de crédito, da comunidade, uma boa parte acho que mais de 60% dos moradores...gente que tinha nascido lá já tinham direito inclusive ao uso capião se a lei fosse posta em prática, mas não estava sendo posta em prática naquela época, já teriam direito sobre a terra, mas mesmo assim ele ousou e comprou, foi pagando de sinal, de não sei o quê, então é um caso como ele mesmo diz “sui generis”, uma favela onde vive um proletariado porém proprietário de uma das áreas mais valorizadas do Rio de Janeiro, embaixo do Cristo Redentor.

Essa história do Cláudio se soma a um projeto que eu ajudei ele a desenvolver, ele tinha já alguns projetos feitos por estudantes de arquitetura, mas que iam pouco fundo na realidade econômica, nego fazia uns desenhos de modelitos de casa que pô eles olhavam aquilo e “como é que a gente vai construir essas casas”, então eu ajudei a formar uma equipe que tinha sociólogos, urbanistas, arquitetos, ecólogos que já começavam a surgir naquela época, pra ajudar a fazer um projeto de saneamento, de tratamento de esgoto para a água corrente, aliás ali não falta, tem reservatório próprio do rio Carioca, passa por dentro do terreno deles, o único trecho aberto do rio Carioca é lá no terreno deles depois ele vai todo canalizado até a Baía, e isso tudo dá um colorido para aquele lugar, hoje em dia está começando a ser bem tratado, mas o projeto que a gente fez não mudava as casas não, só saneava e botava luz, ajudava o sistema de implantar uma escola, um centro de saúde, que foi construído anos depois através do governo Brizola inclusive.

Rodrigo: Só que mais uma vez se requisitava o apoio de um Estado que...

Sérgio: Era necessário, inevitável ter o Estado pra poder..., e foi através do Estado que o Cláudio foi conseguindo essas construções, inclusive até a construção da sede, a instalação da luz em todas as casas, a implantação de todo esse aparato mínimo, básico, Guararapes é provida, e tem um centro educacional com um centro de artesanias que até que eu saiba...o Cláudio morreu tem uns dois anos, uma grande perda, mas ele foi...agora, foi mais ou menos esse trajeto, da instalação desse projeto a fazer o filme com o discurso (do Cláudio), e o discurso dele era uma coisa que faltava principalmente para as pessoas que estudam a questão habitacional de qualquer cidade brasileira, conhecer como é que se forma, como se organiza uma comunidade, ele dá verdadeiras aulas.

Rodrigo: Sérgio e o seu filme seguinte, o *Concentração*?

Sérgio: *Concentração* foi um filme que veio no segmento do teorema do *Pira*, do primeiro filme Super-8 que eu fiz, e também do *Esplendor do martírio*, que era uma estratégia...durante os jogos de futebol a cidade ficava completamente vazia, todo mundo ia..., jogos de futebol na Europa um e o outro na Argentina, o *Concentração* eu acho que foi na Argentina, Copa da Argentina, e que ficava a Avenida Rio Branco sábado...não tem trânsito, nada, a gente botou um aparelho de televisão, eu inventei uma história de desenrolar de arame farpado imenso que o Eduardo Barreto, artista plástico, fez uma instalação com arame farpado, a construção dele é tudo isso, usar o espaço público enquanto ele está desocupado, esse é mais ou menos o teorema do *Concentração*, e quando terminou o jogo fizemos também algumas tomadas das pessoas vindo, descendo, porque o Brasil ganhou e virou um carnaval e inevitável(mente) isso acabou entrando no filme, o filme tem esse sentido, enquanto tudo pulsa acontece coisas estranhas na cidade, na rua, e a cidade está toda

deserta, daqui a pouco todo mundo desce, os bares explodem, os carros saem apitando, particularmente esse filme foi essa experiência.

Moura: Tem cópia?

Sérgio: Não, esse filme foi feito com... Existe um original, eu não sei onde foi, filmado em 16 positivo, nós ficamos muito tempo com essa cópia 16 mas nunca transportamos pra 35, para distribuição, e nem sei dizer bem quais as razões porque isso não foi feito, mas ele é capaz de estar ainda em algum lugar por aí, eu perdi ele um pouco de vista, é um dos filmes que eu procuro.

Rodrigo: Vamos passar então pro próximo o *Cinemas fechados* que de certa forma dialoga com o *Cinema ação, curta-metralha*.

Sérgio: É o *Cinemas fechados* também segue uma linha meio panfletária que o *Curta-metralha* escancara, uma necessidade de mercado pro cinema brasileiro, dois anos depois, 1980, estava ficando claro que os cinemas estavam começando a fechar, o Império acho que tinha acabado de fechar as portas, e nessa época a gente tinha adotado a Cinelândia como um ponto de encontro, como foi uns anos atrás no MAM, a Cinelândia passou a ser um ponto de encontro de poetas, eu comecei a frequentar muito essa turma, tinha umas bancas de jornais, depois a gente começou a fazer uma espécie de pinga-fogo poético, faziam rodas grandes, eu inventava as poesias todas na hora, fazia um auê, logo depois que começava a parar gente eu dava um jeito de escapulir, e sempre tinham vários, três ou quatro pra me substituir e dar seguimento, e vários escritores participaram, era uma coisa muitíssimo aberta na praça.

Então nessa época eu pegava lá na AGEDOR, com o Paulo Martins, com aquele outro que fazia *A lavagem do Cristo*, como é que é o nome dele (para o Moura), que tinha o..., agora tá me falhando, mas ele me cedia o projetor porque a produtora deles era ali na Cinelândia

e uma tela que era um lençol improvisado esticado, um pano branco, aí a gente começou a projetar os filmes, curtas, ainda dentro desse espírito de resistência, agora os filmes vão passar aqui, estão fechando os cinemas então a gente vai passar os filmes aqui na rua, e dentro desse clima de época de poesia, poesia de vanguarda, poesia explosiva, foi nesse momento que o Breno Morone resolveu subir no poste e fazer um protesto pela paz, eu não me lembro mais qual era a guerra do momento, mas tinha vários tipos de conflitos e vários significados do manifesto dele pela paz e foi exatamente nesse clima que a gente estava tentando negociar a continuidade da aplicação da lei que estava sendo questionada pelos exibidores e até por setores da própria Embrafilme que queriam negociar com os exibidores, "se vocês não colocarem os curtas coloquem então mais alguns longas" (Embrafilme), porque eles tinham um compromisso deles histórico com o longa-metragem, apesar da distribuidora de curtas ser um setor lucrativo da Embrafilme, talvez o único setor que desse lucro porque eles recebiam os filmes prontos, eles não eram produtores mas só distribuidores, então eles só ganhavam dinheiro, era mínimo o investimento deles, e dava lucro, mesmo assim..., e o filme se tornou um manifesto poético mesmo, eu comecei a perceber que a Cinelândia era o centro de terreiro de uma grande tribo original carioca de Uruçu-mirim, eu só vim conhecer detalhes dessa tribo anos depois quando eu comecei a estudar um pouco mais de História, mas eu já sabia dessas coisas de Uruçu-mirim, do Aimberê, da Confederação dos Tamoios, hoje em dia eu sei bem mais, eu estou envolvido com essa história porque eu aprofundei muito, mas naquela época eu já sabia que aquilo era uma praça, não era à toa que aquilo era Cinelândia, ficou como Cinelândia e que tinha aquela rua larga, é da formação da cidade sobre uma outra que era uma aldeia, quer dizer tem esses lados que são um pouco...eu não tenho dados nenhum pra provar isso, nunca encontrei uma pesquisa que localizasse exatamente...certamente a aldeia de Uruçu-mirim

abraçava aquele território das bordas onde era o morro do Castelo às bordas do morro de Santa Teresa até a Glória que era onde desaguava o rio Carioca, isso com certeza, o outeiro da Glória ficava como uma ilha naquela ocasião, hoje em dia o rio ainda passa por baixo da rua do Catete e vai desaguar ali mais perto do monumento dos pracinhas, uma parte dele (porque) ele bifurca, então essas histórias todas sobre nossas origens, da Guanabara, isso pesou muito, então pra mim ele é um filme poético, extremamente, eu misturei sons de Jimi Hendrix com o Avania de percussão do Djalma Correia, que é uma das melhores fusões que eu experimentei fazer, eu nem conhecia o Correia, eu vou conhecer o Correia anos mais tarde contando pra ele vantagem que eu tinha feito um filme que eu tinha misturado o (não consegui entender) com o Avania, ele me perguntou "como é que é esse Avania?" "Avania, uma música assim, um disco que eu ouvi até ele furar, chamado (não consegui entender)", "pô esse disco é meu", "cacete você é o Djalma Corrêa", eu não o conhecia e estava contando pra ele a aventura que tinha feito usando a música dele sem pedir licença, mas tem essas coisas que eu acho que é a liberdade que o cinema estava criando, usar da música, usar do teatro, a gente fazia uma porção de coisas em parceria que não se tratava de um produto que desse lucros fantásticos, qualquer coisa que se pudesse ajudar um ajudava o outro.

Rodrigo: Era o mínimo para vocês continuarem produzindo.

Sérgio: Era o mínimo pra continuar produzindo, pra você poder fazer um próximo, não funcionava muito como base de sustentação, poucas pessoas se empenharam...naturalmente houve pessoas que se empenharam como distribuidores de seus próprios filmes, conseguir até mais, mas da forma como estava implantado eu praticamente recebi vivendo sempre nos avanços de distribuição, com isso eu pagava minhas contas e esquecia, porque o resto...raríssimas

vezes borderaux tinham algum significado enquanto me pagaram, depois foram parando de me pagar, apesar de 89 eu fui pra Belém do Pará e fui num cinema e estava passando “Cinemas fechados”, eu falei “Não acredito”, acontecia ainda né.

Rodrigo: “Cinemas fechados” é seu último filme como presidente da Corsina.

Sérgio: Eu creio que sim.

Rodrigo: Eu queria que você falasse um pouco dessa sua saída, da passagem para o Sérgio Resende e da sua relação com a Corsina a partir disso.

Sérgio: Eu tenho muito pouco a dizer porque quando eu entreguei, eu realmente me afastei da cooperativa, continuava com os meus filmes na cooperativa mas eu frequentei muito pouco, foi um período inclusive que o Paulinho Veríssimo começou a produzir o primeiro longa da cooperativa e dentro da cooperativa, e era um momento que eu estava muito ocupado com outras coisas que eu tinha largado, dos meus afazeres como arquiteto, como...

Rodrigo: Que filme era esse do Paulo Veríssimo, era o “Macunaíma”?

Sérgio: “Exu piá”, sobre o Macunaíma, foi o que foi produzido até o final, naturalmente pela Corsina, mais ou menos dentro do esquema...a Corsina não negociava, não estava preparada para negociar dinheiro para filmes, do tempo que eu estive na Corsina a Corsina procurava articular os realizadores pra se cotizarem em produções, que eram individualizadas, alguém assumia a produção mas que vários participavam, eu fazia papel de argumentista em filmes de alguns e produção, assistente de produção, em filmes de outros, e outros eram fotógrafos no meu filme, isso tudo era normal, mas a cooperativa correr atrás para produzir filmes eu não cheguei a...quem começou a ensaiar esse período foi a produção do Veríssimo, que eu já acompanhei de longe, eu acho que quem pode

te falar melhor sobre isso é o Lúcio Aguiar que a essa altura eu acho que ele ficou como tesoureiro, não sei se ele assumiu a presidência quando o Sérgio deixou, aí foi um período que eu estava realmente afastado, acho que o Asbeg e o Rubem Corveto possam falar mais sobre esse período

Rodrigo: Você se lembra de alguma manifestação a partir dessa sua saída da presidência?

Sérgio: Manifestação...

Rodrigo: O próprio Asbeg falou que você deveria continuar na presidência porque o Sérgio Resende era de uma turma que estava chegando...

Sérgio: Não, o Sérgio Resende estava na cooperativa desde a fundação sim, se eu não me engano, foi todo um grupo que andava muito junto, era o Aluísio, o Sérgio, a Mariza, o Pedro dos Anjos que também nessa época andava junto com eles...

Moura: Reapareceu

Sérgio: É ele apareceu, de vez em quando me liga...e o Joffily, que sempre foi uma pessoa muito ativa, muito política. O Rubem queria que eu continuasse mas eu não sentia naquele momento...achei melhor sair pra ver aonde é que ia..., não pra ver aonde é que ia mas torcer pra que se desenvolvesse com novas ideias, outras ideias, mas parece que não foi o que aconteceu, mas aí eu não sei desse período, pra mim é uma coisa traumatizante, tanta paixão em criar aquele negócio, ver aquele movimento, eu dei tanto gás, fiz os filmes que fiz com paixão mesmo, escancarada, de gritar como esse "Cinemas fechados", eu mesmo entrava em cena no meio de discursos de outros, intervia, falava coisas fortes que reclamavam muito, principalmente sobre essa coisa nego está falando que nós não somos capazes ainda, capazes nós somos, temos é que parar de baixar a cabeça pro colonizador que vem da Europa, aí batia esse

lado tupinambá em mim que não sei de onde que vem, a melhor herança que nós temos dessa terra é o índio, aí isso algumas pessoas achavam que era xenofobia.

Rodrigo: Péo mas o estopim da sua saída foi o caso...

Sérgio: Foi a ruptura com a Embrafilme, e impedido de tocar, a maneira de levar as negociações, tinha Joatan também que a essa altura era meu conselheiro, que também achava que eu estava pegando pesado, quase todo mundo achou, os únicos que não acharam foi o Rubem e o Asbeg, Rubem e Asbeg que eram meus principais conselheiros também, mas eu mesmo não estava me sentindo fortalecido pra carregar um monte de dificuldade que vão se acumulando, porque o que a gente recolhia de dinheiro era muito pouco, eu tinha que trabalhar pra me sustentar, estava com filha pequena, e o envolvimento acabava sendo desgastante, não tinha mais tempo pra nada, absorvia muito, acho que foi um pouco isso que me puxou pra...quero até ver as outras opiniões do pessoal dessa época, o Lúcio Aguiar foi com certeza quem guardou até o final...eu nem sei como é que fechou, como é que se fecha, porque é complicado, abrir eu sei o trabalho que deu, um monte de reunião, agora pra fechar deve ter outro, eu nem sei se fechou ou a coisa foi encostada.

Rodrigo: Mas você continua produzindo a despeito da sua saída?

Sérgio: Eu continuei produzindo pouco porque no final dos anos oitenta eu fui me dedicar mais à arquitetura e música, curiosamente, o Parque Lage e o Circo Voador, foi outro período da minha vida.

Rodrigo: Sim, mas antes disso você faz alguns outros filmes como o *Contradições urbanas*.

Sérgio: Ah sim, o *Contradições urbanas* está quase nesse período que eu briguei, que eu estava meio estressado, o *Contradições urbanas* deu muito trabalho e no final terminou em uma discussão

desagradável, entre eu e o Carlos Nelson, que era o diretor, e o Ibam que era o meu grande amigo, eu que defendi a entrada dele no projeto e acabou batendo de frente no final por uma bobagem, que era uma capela que ele tinha construído no Catumbi e eu não sabia, não filmei, e foi num período de algumas coisas que afetavam ele que eu não sabia, afetava muito ele mesmo, que é irrelevante dentro do filme mas que gerou uma refeitura inclusive do filme, só tem uma versão desse filme que atualmente eu estou resgatando ele pra Beta.

Rodrigo: Fala um pouco sobre o filme, a ideia do filme, o projeto.

Sérgio: O *Contradições urbanas* basicamente ele começa numa pergunta, "de quem é o espaço urbano quando você coloca o pé fora de casa?", dentro de casa você está dentro da sua casa, da sua porta, mas quando você abre a porta e sai na rua, de quem é a rua? Quais são os proprietários? É o povo? É o governo? A polícia? É o cidadão enfim, o cidadão que é o dono da rua, o cidadão que tem que cuidar da rua, que tem que eleger os administradores, continua sendo. Mas quais são as modalidades de tratar esse espaço comum, espaço público? Seja ele uma rua, um desenho, um traçado mais comum do urbanismo moderno, ou um outro urbanismo das cidades mais antigas, das vielas; das favelas, que é outra complicação, que a gente optou nessa pesquisa nem se envolver de tantas questões que a gente tinha levantado, o papel de um botequim na esquina como referências dos moradores todos ali, a gente pegou como amostragem a selva de pedra construída exatamente onde era a Praia do Pinto, alguns anos antes; a cruzada que também foi construída ainda no tempo da praia do Pinto e permanece até hoje, e um bairro tradicional o Catumbi, que tinha sofrido uma forte interferência com a abertura do túnel em Laranjeiras. Então o *Contradições urbanas*, eu acho, é o filme mais didático, mais científico de todos os filmes que eu fiz, apesar do *Rocinha* e do *Guararapes* eles vem numa análise da habitação popular urbana, o

Contradições urbanas que era um teorema inicial do Molic, do Ricardo Fazzanelo que eram dois colegas de faculdade, que quando viram o filme *Rocinha 77* na primeira exibição me pegaram na porta, e “porra, vem cá que a gente tem um negócio aqui que tu vai gostar”, “É o que?”, aí pegaram e me fizeram essa pergunta “De quem é quando você bota o pé na rua?”, eu falei “porra nunca pensei nisso”, “porra você acabou de dar uma aula agora nesse filme”, “sabe que eu não tinha pensado nisso, eu fiz o filme, observei todo o entorno dessa questão, claro que eu estou dentro com vocês”, e começamos a desenvolver esse projeto, que foi patrocinado pela FINEP, virou um filme institucional, mas a versão que eu fiz acabou retornando pra mim dos meus direitos como autor e o Ibam teve que fazer uma nova versão por causa do desafeto que aconteceu.

Moura: Tetê que fez a refilmagem.

Sérgio: Tetê que refilmou, foi inclusive o primeiro filme da Tetê.

Rodrigo: Bem, ainda em 81 você se envolve com o projeto do *ABC Brasil*, você, Asbeg, Santeiro.

Sérgio: Esse foi o período mais dinâmico, mais alegre, mais arrojado, porque a gente era um grupo central de umas oito ou dez pessoas, se propondo a fazer um filme sobre a retomada do movimento operário que estava em alta, eu acho que na verdade a gente já começou isso em 79/80, a gente passou uns três anos acompanhando o desenrolar desses passos até finalizar mais ou menos no ABC, no movimento do ABC quando teve a prisão de toda a liderança metalúrgica paulista, o Lula inclusive, esse que foi que eu me adiantei pra editar, pegar uma parte desse material do ABC...e editei o ABC que é uma produção absolutamente coletiva, a direção concentrava mais em mim, no Luis Arnaldo e no Asbeg.

Moura: E o Santeiro?

Sérgio: Não, o Santeiro eventualmente participou sim, porque eram afinidades políticas daquele momento, é difícil dizer quem não participou, ano passado eu fui passar esse filme em Brasília e teve trechos lá de câmera que era do pessoal de São Paulo, daquele grupo...como é que é o nome desse menino que está trabalhando na ANCINE agora, junto com o Gustavo Dahl? (pergunta ao Moura)

Moura: Da Gira Filmes?

Sérgio: Da Gira Filmes, exatamente, pô a gente ia pra São Paulo e se hospedava na casa do pessoal da Gira, esqueci o nome dele...

Moura: Alan Fresnot?

Sérgio: Alan Fresnot, não, Alan Fresnot também deve ter...também é difícil dizer quem não atuou porque a gente ficava...eu tinha um carro que de vez em quando a gente dormia no carro, dormia na casa de não sei quem, tinha uns jornais que eram semi-clandestinos que a gente também dormia, ia fazer reuniões com o pessoal de oposição sindical que eram pessoas clandestinas, então tinha um clima de clandestinidade, só vendo o filme...quem estava lá falar "essa câmera é minha", "ah é podes crer", mas o fotógrafo básico que fez a maioria das tomadas foi o Flávio Ferreira, e as reportagens, atuando como repórter mesmo às vezes variava, às vezes era eu, o Paulo Baiano.

Rodrigo: Inicialmente era um projeto de longa-metragem, não é?

Sérgio: Era um projeto de um longa, aliás o Zé Carlos não desistiu, até pouco tempo atrás a gente se reuniu pra fazer uma revisão achando que o material todo ainda está muito vivo e merece ser retomado, é um próximo passo que...eu fiquei animado, o Luís Arnaldo ficou animado, começamos a pensar...mas que ainda depende de uma estrutura para recuperar, tem muito material gravado de som, tem muitas fitas que se perderam, outras não, estão boas, tem muito material deteriorado, perda de trechos de negativos, tem material que a gente só tem cópia do negativo, houve uma

mudança, uma produtora que se mudou e nessa mudança se perdeu uma boa parte dos negativos, é possível retomar esse trabalho mas certamente depois desse tempo todo vai ser um outro filme, porque com aquele ímpeto que a gente tinha...a gente não tinha nenhum tostão no bolso, tinha um carro, mais não sei quem tinha outro carro, esses dois carros...um ia pra São Paulo com uma câmera e o outro pra Belo Horizonte, a gente conseguiu fazer uma produção que vista ou analisada de hoje é bem complexa, e a gente tinha mobilidade porque era essa formação, digamos de quadrilha, de grupo ideológico com afinidades.

Aluno: Você comentou que você participou da Comissão de Avaliação do CONCINE, pra determinar os curtas que entrariam ou não, isso foi uma resposta do CONCINE aos filmes dos exibidores, filmes de baixa qualidade...

Sérgio: Perfeitamente.

Aluno: Pra colocar...

Sérgio: Para ocupar o espaço, e inclusive, não só para ocupar o espaço positivamente porque eu acho que seria perfeitamente válido ele como um brasileiro produtor, produzir um filme e botar pra passar, mas eles faziam filmes de má qualidade, com pouca tensão, sem cuidado que um filme merece ter pra ser um filme, e mais ocupar esse espaço, de certa forma eles estavam mais preocupados em detonar esse espaço, (essa é) a impressão que eu tenho desse momento do conflito, teve vários, e isso aconteceu de fato e por isso foi preciso criar um conselho que a gente detestava, a gente tinha um espírito libertário muito grande que mobilizava e dirigia esse movimento todo de cinema, e que era muito desagradável (o conselho), pra mim ser jurado era muito desagradável naquele momento, mas não tinha jeito, ou era (jurado) e diz esse aqui definitivamente não tem jeito, às vezes filmes que era absolutamente

autorais e que as pessoas cismavam que não tinha nada a ver, eu ficava enlouquecido, teve um filme lá que o Lúcio Aguiar botou dois filmes de uma vez, e os dois filmes retratavam, eram inspirados em textos daquele autor da "Vaca do nariz sutil", "Chuva imóvel", agora me fugiu, como é que pode, o Campos de Carvalho, que era um monstro, era um cara da literatura que é completamente ímpar, ele não tinha muitas referências no tipo de conto que ele fazia, e o Lúcio conseguiu fazer dois filmes assim...como a gente está gravando quase que um por um, com soluções fantásticas, e isso causou numa certa parte desse júri um horror, um pânico, e tive que brigar quase, pra salvar um e deixar um outro pra revisão, pra mais tarde, "porque vocês não viram o resultado desse filme nas telas", é delicado, no momento de hoje se teria que ir por esse caminho, eu estou agora convidado pela segunda vez consecutiva para ir a Brasília servir de jurado pro Festival de 16mm, eu, ano passado quando fui encontrei, como já vou encontrar esse ano, uma pré-seleção, um grupo de filmes já pré-selecionados, o meu sentimento...eu quero ir sim porque a coisa está acontecendo independente de eu querer ir ou não ir, quero ir porque é uma oportunidade de eu ver o que está sendo feito em 16mm que geralmente é a linguagem que as pessoas mais experimentam, e não existe absolutamente mercado para 16mm, ou o mercado é o festival ou acabou, vai passar na sua casa se você tiver projetor, vai carregar o filme debaixo do braço pra mostrar, vai pagar pra nego ver, quase isso, a situação atualmente está pior do que quando se estava na ditadura, esses anos do final do setenta, no final dos setenta o programa duplo foi um renascimento que foi atropelado no final dos oitenta, e daí pra frente...a lei ainda continuou viva até 90 porque 91 foi o último filme que eu me lembro de ter feito em 35mm, que é o *Nanderu – Panorâmica Tupinambá*, eu fiz esse filme porque eu descobri que existia ainda um júri de curta-metragem, porque vontade de fazer eu tinha mas você não tem pra onde exibir, vou ter que comprar material e...produzir o filme e ficar

com essas latas dentro de casa se estragando, eu vou adoecer, então não era possível mais pra mim fazer porque eu já tinha passado por um processo do que seria a aprendizagem, eu precisa exercitar a minha linguagem, isso pra mim era importante, mas era muito caro, então esse ainda foi (um filme) que eu tive o prazer de pessoas na rua virem me comentar sem saber que era eu que tinha feito o filme, “vi um filme estranho, interessante, um curta”, “é mesmo, onde é que está passando?”, “ah esse filme é meu, é o meu filme”, são coisas que a gente está perdendo porque a lei está aí.

Aluna: Péo você estava falando do CONCINE, teve uma articulação especialmente do Santeiro para a criação do CENTROCINE, de que maneira essa proposta se adequava a esse espírito libertário dos realizadores?

Sérgio: O CENTROCINE, eu não sei se é o que está sendo criado atualmente, eu me lembro das propostas do Santeiro que era no sentido de revigorar a lei do programa duplo do curta, e ele sempre fez questão de se aportar nisso, outra questão que eu acrescentaria é a questão do programa duplo do cinema estrangeiro, não só nas telas de cinema mas também na tv, e principalmente nas tvs diretas, que são do Estado, são concessões do Estado, isso todos os Estados de maior ou menor idade executam, defendem sua produção intelectual, aqui a gente vê na televisão aberta praticamente zero de produção (nacional), uma produção riquíssima que está rolando atualmente, a gente não vê nada, já não via naquela época, naquela época se negouasse falar de televisão nego levantava a mão e “para, para, não fala disso não, isso é tabu, isso é coisa da Globo”, hoje a gente tem uma Tv Globo monstrualizada, esclerosada, que cria um monte de baboseira, um monte de besteira, em nome de um suposto padrão de qualidade, que eu não vejo nada, eu vejo cada vez mais se aproximar de uma lixaria que vem principalmente dos Estados Unidos, que é lixo, puro lixo, é lixo intelectual, é lixo de comportamento, é violência

gratuita, e com sistemas a canais...estão todos...via satélite, estão todos empilhados dessa coisa, então mesmo você usando... Tem um canal que mostra cinema brasileiro, tem 60 canais, tem um que mostra de vez em quando filmes em alguns horários, é realmente muita desigualdade, eu acho fundamental a retomada do programa duplo nos cinemas, na televisão, eu acho fundamental quem está fazendo cinema hoje se achar um produtor importante, uma pessoa que tem direito à palavra, eu acho muito importante para a nossa sociedade atualmente, eu estou vendo com a minha curta idade de experiência o meu país perder a identidade, perder a cara, perder o carinho por si mesmo, eu fico sem entender quando eu vejo na rua, no bairro que eu moro, diariamente nego dando tiro pra cima, dia sim dia não nego arrebenta o fio do meu telefone com uma bala, e leva dois dias pra nego consertar, e a polícia vem pra cá e sai pra lá e parece uma brincadeira de gato e rato, eu sei que muita coisa dessa escola de violência se implantou sobre a gente e inclusive um sentimento de não-amor, de desamor, porque você não acredita mais em você, você só acredita no outro porque você só vê o outro, então é o padrão do outro que é o bonito e ponto final, eu acho urgente os jovens cineastas retomarem o direito que eles tem de dialogar com o grande povo brasileiro não só com quem tem...porque eu não sou contra novas tecnologias, eu adoro, mas quem tem um dvd ótimo, vamos botar também em dvd, eu quero a base, o feijão com arroz, é o tal do Fome Zero, tem que ser o cinema brasileiro nos canais abertos, com acesso pro povão, o que a gente assiste na NET, um sistema que cobra oitenta a cem reais por mês pra você ter uma assinatura é o que está acontecendo no cenário político brasileiro, na Câmara, no Senado, quem elegeu esses caras não tem NET não, quem tem NET não elegeu ninguém ali, não chega a 5% da população brasileira que tem NET e os canais abertos ficam mostrando uma droga, uma porcariada de programa de pegadinha,

de sacanagem, uma coisa escrota, não dá pra entender, e os assuntos sérios está só pra quem tem NET, como é que é isso.

Aluna: E o que se chama da Retomada do cinema brasileiro, você acredita nisso?

Sérgio: Enquanto eu estiver vivo eu estou lutando por isso, e retomar é isso, voltar com alguns ganhos que nós já experimentamos no passado, pela prática uma qualidade cada vez maior, mais audaciosa, e segmentos que se encontrem, vertentes que se encontrem, seja do documental, da ficção, do instalação, do vanguarda, do pós-vanguarda, que essas tendências apareçam e comecem a ser vistas, que o Brasil comece a ser discutido democraticamente, e isso o audiovisual é fundamental para um país desse tamanho, aliás atualmente é fundamental até para um país pequenininho, desse tamanho então.

Rodrigo: Voltando então Péo, seu último filme *Cinemas fechados* foi feito em 81 e você só volta a fazer um outro filme em 86, *O muro*, eu queria que você falasse desses cinco anos que você se manteve afastado da atividade cinematográfica.

Sérgio: É verdade, esses cinco anos eu me envolvi muito com música mesmo, com o movimento de bandas musicais, e tinha muita coisa de dança, de teatro, mas objetivamente o que eu fiz nesse período em relação a cinema...o mercado de trabalho estava tomado, eu não via muito diálogo, a Corsina estava praticamente naufragada, eu não via diálogo nenhum, foram anos muito difíceis, o que eu fiz foi ocupar muito com..., cheguei a usar muito o vídeo, o sistema VHS, em criar até um jornal no Circo Voador porque era um espaço que eu estava trabalhando com a Maria Jucá, um programa de rock, basicamente rock, então a minha vida foi frequentada pela rapaziada bem jovem que estavam chegando, outros da minha idade, Paralamas, o pessoal que estava vindo de Brasília, Capital Inicial, o Gordo que era um

movimento paulista, um movimento punk, essas coisas que nesses anos me ocupou muito, passagem pelo Parque Lage que foi um ano intenso de produção, ia do heavy metal ao Paulo Moura, então foram coisas muito bonitas, coisas que me prenderam a atenção, até o filme *O Muro* que saiu nesse ano de 85 é uma manifestação do muro dessa escola, do Parque Lage, onde a escola estava caindo, estava carente, na verdade foram pedir socorro pra Jucá levantar uma programação, quando ela fazia uma programação no Circo Voador que fazia um sucesso muito grande na cidade, a programação que ela levou começou com o Lobão, com chuvas de dois dias, mas mesmo assim um público fantástico, encorajou a gente a se empenhar no futuro, cobrir aquilo de lona, de alguma coisa, eu me expus como arquiteto a fazer uns projetos mais audaciosos, um lance enorme, parecia um vergueiro, uma asa delta sobre o Parque Lage, pra poder abrigar da chuva sem vedar, sem fazer alguma coisa que vedasse, então ficou umas abas, só pesquisando em jornais pra ver as fotografias de época, e foi um período que a escola se reacendeu um pouco, e a bilheteria desses programas ajudou a levantar várias oficinas, de artes plásticas, artes cênicas, etc., e o filme *O muro* saiu puramente dessa manifestação desse período, acho que depois disso foi a história do *Nanderu* que eu falei, quando eu voltei a filmar.

Rodrigo: Mas antes do *Nanderu* tem um projeto de longa seu...

Moura: "O muro" foi também uma criação coletiva? Você, Machado, como é que foi a ideia, Breno praticamente um co-autor também?

Sérgio: Eu fiz *O muro* praticamente duas vezes, a ideia do desenho e do Breno foi minha, eu tinha feito uma primeira vez, uma primeira pintura com VHS, eu não me lembro quem é que tinha feito a câmera, mas tinha ficado um resultado muito interessante em VHS mas que não se sustentava, eu achava que era preciso passar...foi aí que o Roberto chegou e se associou comigo trazendo uma câmera 35 e fazendo a câmera, a câmera é do Roberto, em cima de um carro, a

gente empurrando, não me lembro qual é o carro, era um jipe, um bug, a gente foi andando e o Breno criando aquele personagem que já tinha havido um ensaio anterior, praticamente foi um filme com um ensaio no VHS, que eu não sei pra onde é que foi parar, ainda tinha mais algumas coisas de entrevistas, eu me lembro que tinha o Chacal, tinha alguns artistas plásticos que botavam a cara dentro da televisão, e o muro ficou mais o Breno com as pinturas da fachada até aquela chegada, ficou um filme mais homogêneo, parece uma opereta, um belo trabalho do Breno.

Rodrigo: E é também dessa época um projeto de longa seu não finalizado o "Saudade da tribo".

Sérgio: O "Saudade da tribo" já é bem anterior, eu comecei o "Saudade da tribo"...eu morava na Paula Matos, 81/82, foi mais ou menos nesse período da minha saída (da Corsina), misturou, por isso que eu andava tão carregado porque eu estava produzindo um longa sem dinheiro, eu tinha um dinheiro sim, algum dinheiro pra comprar uma dúzia de latas de 16, o resto era tudo na base da parceria só que era um roteiro de um longa que tinham vários atores e que tinha sequências que exigia efeitos especiais que eu não tinha ideia de como é que ia resolver, efeitos especiais eu achava que era normal fazer um carro voar, porra elementar, mas em oitenta não era tão simples assim, exigia um monte de malabarismos que acabou com o carro não voando, um Maverick não voa mas ele desfilou num negritude, o filme eu rodei pelo menos uns 60% dele, eu tenho uma edição dele que se perdeu nesses anos de oitenta pra cá a parte do som, porque eu tinha feito um som...eu fiz uma pre-edição do som desse filme para negociar com a Embrafilme, pelos anos 75 mais ou menos.

Moura: Resume o projeto por favor.

Sérgio: O "Saudade da tribo" tem um subtítulo que é "O Grande Teatro Brasil", é a história de um grupo de teatro amador que está fazendo um teatro na Maré e que se chama O Grande Teatro Brasil, esses atores eu começo a acompanhar...uma menina desse grupo, que é de uns oito atores, que também é de várias escolas, idades e formação, Edgar Ribeiro, inclusive, a Seshi (não tenho certeza do nome) que era a protagonista, a Tânia Ferreira que faz uma jornalista, enfim a peça...o Zé Bolota, que é o Anselmo Vasconcellos, que faz um ator que está dirigindo um táxi pra saber quem ganhou o prêmio mulher do ano, mas está se virando mesmo dirigindo táxi, isso era normal numa visão do filme daquela época, e o caminho para o teatro já vai cruzando com várias coisas, tem uma parada na Humaitá que encontra com o Zaqueu que é um ex-guerrilheiro da praia do Pinto, naquele tempo não existia guerrilha mas um cara que sobreviveu daquela coisa da praia do Pinto e que conhecia, então mexe com as histórias das favelas, então no alto do morro, que atualmente já não existe mais que era o Macedo Sobrinho, tem um outro suposto grupo fazendo um filme lá que é sobre a história das favelas da Macedo Sobrinho, então tem uma porta-bandeira, as cenas se transportam...pra resumir, a peça no seu primeiro grande ensaio geral, que é o que eu filmei, ela implode numa discussão muito grande e os atores "pô porque que a gente vai ficar fazendo teatro aqui dentro dessa sala, vamos fazer teatro na rua, pra mim o teatro é minha vida" e sai todo mundo pra rua, cada um dentro do seu personagem, e os personagens são: um é o anjo Gabriel, outro é o São Sebastião do Rio de Janeiro, o outro é a Soninha que faz que é inspirado naquela música Clara Crocodilo, que é praticamente uma guerrilheira antes do Comando Vermelho, da falange vermelha, aquele pessoal que é ex-assaltante de banco, esses personagens que saem de dentro da peça eles voltam a ser abordados dentro da realidade, o anjo Gabriel é feito por duas (pessoas), por uma mulher e por um homem, ambos tem um corpo muito parecido são magros e

bastante arejado, fala mais de sonho do que de realidade, São Sebastião aparece numa mansão que moraria o anjo Gabriel e chamando a atenção dele, que o povo está sacrificado, estão usando o nome de Jesus, de Deus para operações financeiras inconvenientes, o filme vai girando em torno de um certo delírio dos personagens que saem de uma peça e continuam na sua vida privada exercendo os personagens, aqueles papéis, é isso.

Rodrigo: Por que "saudade da tribo"?

Sérgio: Saudade da tribo porque é saudade de antigamente.

CORTE

ENTREVISTA SÉRGIO PÉO – CD 3

Rodrigo: Por que "saudades da tribo"?

Sérgio: Saudade da tribo é saudade de tudo, saudade da nossa cultura, da nossa cultura indígena principalmente, que está ameaçadíssima de desaparecer, eu acho que essa palavra saudade da tribo vai além dessa referência aos nossos índios, apesar de que isso é o fundamental, saudade de mim mesmo, saudade dos tempos melhores que já se viveu, talvez com menos violência, mais amor, eu tenho impressão que saudade da tribo tenta abranger um pouco disso tudo, o roteiro nem mexe muito com o índio propriamente dito, já mexe com essa nossa tribo atual, se é que é uma tribo, ou se é a saudade da gente voltar a ser uma tribo.

Rodrigo: O que é uma proposição também do seu filme seguinte o *Nanderu*.

Sérgio: Exatamente, o *Nanderu* já é uma busca de nossa herança, dos nativos daqui dessa região do Rio de Janeiro, aliás desse trecho de costa que vem do Espírito Santo até São Paulo, os Tupinambás que é a tribo que mais se foi escrito no século XVI, no final do século XVII ela já é considerada extinta, e isso sempre me soou absurdo, não se acaba com uma cultura, não se acaba com um povo assim, claro que os Tupinambás foram dizimados aqui na Baía da Guanabara em 1568, por resistência, por causa de uma luta de resistência contra a invasão portuguesa, uma luta contra a Igreja, porque eles não aceitavam a catequese, uma luta que eu vejo, caciques hoje lutando contra a influência de crentes e de outras Igrejas chegando em aldeias, como é o caso da Mimbíá que eu filmei, que é a única reserva indígena do Rio de Janeiro, criada em oitenta, na verdade eles vieram do sul, do Paraná, eles eram vizinhos dos Caingangos, eles vieram se mudando, já fazem uns 20/30 anos que eles vêm se mudando pra cá, hoje a maioria desse pessoal está aqui. Então, como não se encontra realmente referente nenhum de sobrevivente Tupinambá eu quis levantar essa dúvida, não é possível, eles tiveram que abandonar essa região, se embrenharam no mato e depois foram expulsos também de Cabo Frio, no mesmo século alguns anos depois, num outro grande massacre, genocídios fantásticos, até hoje raros aconteceram na história da humanidade, e esse genocídio todo passa despercebido, a gente é carioca e não sabe o que é Ururu-Mirim, incrível como que ninguém tem noção do que foram os Tupinambás, o que foi a Confederação dos Tamoios, essa história que é a nossa história inicial, Ururu-mirim é a cidade mãe do Rio de Janeiro, eles conheciam todos os caminhos, eles que sabiam tratar bem as plantas, tudo, e eram guerreiros, e o embate final é uma guerra de genocídio, não era uma guerra enfrentável e quem ficou pra lutar ficou sabendo que ia morrer, e eu fui me dando conta dessa história aos poucos, eu sabia disso desde criança, eu tinha estudado essa história no ginásio em Belém do Pará ainda, e essa história tinha me

impressionado, eu vim pro Rio ficaram meio perdidas porque a gente não encontra referência, depois de um certo tempo eu fui morar uns tempos em Arraial do Cabo onde eu encontrei amigos que começaram a se referir muito, começaram a encontrar muitos sambaquis dos índios, e a região de Arraial do Cabo e Cabo Frio eram regiões que naquele período do século XVI era quase livre, muito frequentado, tem uma (guerra) aqui na Guanabara que teve uma invasão francesa, lá não chegou a haver uma invasão mas era um porto de tráfico de madeira e que se manteve mesmo depois do extermínio dos guerreiros mais fortes que eram os Tupinambás e sediados aqui, a história é muita bonita, mas o filme que eu fiz é mais um réquiem, um olhar pro céu, que era a única coisa que a gente tinha que permanece como era no século XVI, porque na terra está tudo modificado, está tudo arrasado, ainda tem alguns vestígios, a terra continua sendo a mesma mas mudou tanto, e as pessoas que amavam essa terra, que viviam, que eram os donos daqui são considerados extintos, é muito estranho, eu sou descendente de Tupinambá mesmo tendo nascido no Belém do Pará e não é nenhum absurdo porque bem próximo da cidade onde eu nasci no Pará existe um rio que se chama rio Tupinambá e que foi frequentado por Tupinambás, que eu vim conhecer depois de ter feito o filme, um químico, que era professor do Departamento de Química da Universidade do Pará que tinha escrito um livro e que se considerava Tupinambá, ele foi na verdade a única pessoa que eu encontrei, andei perguntando pra tudo quanto é antropólogo, nada, ninguém que ainda tivesse o idioma, esse cara me chamou, ele viu meu filme em Belém e me chamou pra conversar com ele na Universidade e me recebeu assim "eu te chamei porque eu vi teu filme, eu fiquei impressionado, porque eu sou um Tupinambá, sou porque minha bisavó era e eu conhecia minha bisavó", daí pra frente...e ele tinha muita noção da herança dele dos Tupinambás que supostamente teriam ido pra lá ou...há outras correntes que dizem que eles vieram

de lá pra cá, é muito difícil a gente saber quando se trata de um povo considerado extinto, agora em 92, na Bahia, surgiu uma comunidade que se diz descendente de Tupinambás, isso é coisa muito recente, coisa de dez anos atrás...

Rodrigo: O índio do filme é...

Sérgio: O índio de fato do filme é um guarani, que foi na ausência de um Tupinambá que falasse tupinambá eu procurei por um índio de uma localidade mais próxima do Rio de Janeiro que eram eles, e vivem numa região onde houveram muitas batalhas, porque houve um trânsito daqui pra Angra, onde existiam outras tribos, Tupinambebe e de outros grandes chefes dessa Confederação que vai até São Paulo, São Vicente, Iperoígue, esse litoral todo até a cidade de São Paulo era frequentada por Tupinambás e Goitacazes, os Tupinambás ficaram com a liderança desse movimento e quase expulsou os portugueses, mas por fim eles contaram tanto com a aliança com os franceses que não ocorreu e eles acabaram tendo que enfrentar um poderio português muito superior á capacidade deles, além de outros aliados índios que os portugueses haviam feito, os Temiminó que eram outros guerreiros que tinham sido expulsos daqui por eles anos antes, por isso existe essa história do Araribóia que virou Martin Afonso de Souza, adotou o nome do colonizador e virou uma estátua, é uma triste história mas é a nossa história, por outro lado é uma história de luta, de paixão pela terra, teve muitos franceses, portugueses e holandeses que se aliaram, enfim outros europeus que estiveram por aqui que se aliaram ao movimento de resistência deles e que provavelmente morreram junto, tem vários casos assim, eu quando olho daqui dessa varanda pra essa Baía eu fecho o olho e tento imaginar isso tudo verdejando, eu estou louco pra fazer uma tomada daqui e levar para o computador e ir reconstruindo a floresta e ir apagando os prédios todos.

Moura: Como é que é isso do olhar pros céus?

Sérgio: O olhar pros céus foi primeiro porque do ponto de vista que eu estava...porque eu fiz o filme todo de um único ponto de vista usando uma câmera 35 aliada a um detonador automático de velocidade que eu podia regular ele, isso foi feito especialmente para esse filme pelo pessoal que trabalhava lá no CTAV, essa câmera foi deixada aqui se eu não me engano pelo Orson Welles e que ficou com o Zequinha Mauro, tem uma história né, é uma câmera alemã pesadona, e a gente botou essa câmera lá pra filmar o tempo passar a uma velocidade muito reduzida, de segundo a segundo um clique, então a gente vê as formações das nuvens, a passagem da lua com a câmera parada e ela atravessando o quadro e vê efeitos visuais que são...a mudança da velocidade do olhar, e eu fiz isso pensando em pegar um depoimento do pajé-cacique, fiz, filmei ele na aldeia pensando na vida dele, nos povos dele, pensando nos irmãos Tupinambás que foram massacrados aqui há séculos atrás e falando o que tivesse vontade, ele fez um discurso à vida, uma ode à vida, maravilhosa, que eu consegui enxugar, traduzir do Mimbíá, porque ele falou no Mimbíá clássico, ele nem falou no Mimbíá que se fala corrente, ele falou...linguistas que são estudiosos desse idioma dele "pô o que que se fez pro pajé falar assim?", "não, eu contei tudinho o que eu queria", e ele quase não fez pergunta ele falou, e o filme resultou nisso, depois eu transporte a imagem dele pra essa...de vez em quando entrando... porque ele que fala o tempo todo no início do filme, só, o discurso é uma ode, um réquiem a todos os povos índios, então eu botei ele aparecendo e desaparecendo sob as nuvens, como sendo com certeza do nosso espaço natural o que mais se preservou.

Rodrigo: O filme tem esse tom elegíaco, é um filme sobre a extinção dessa tribo, mas também no final do filme tem uma legenda que você diz que "a nossa maior herança vem justamente desses povos, a herança da tribo", eu quero ver como é que você identifica essa permanência, porque isso é uma metáfora ótima para você falar

dessas organizações coletivistas, da própria Corsina, dos trabalhos que você realizou nas favelas.

Sérgio: O meu caminho desde a realização desse filme, aliás sempre foi mais ou menos esse, como você leu, agora ultimamente estava hospedado aqui em casa o pajé Sapaim Camaiurá que a gente se conheceu já faz uns três anos e ficamos tão amigos, ele pediu pra conhecer minha casa, ele disse “é aqui que eu quero ficar”, então sempre que ele vem pro Rio de Janeiro ele fica na minha casa, e eu me tornei uma espécie de embaixador de um dos maiores pajés vivos hoje do Brasil, ele é muito respeitado, uma pessoa que é conhecida internacionalmente por vários trabalhos com saúde que ele realiza, ele se ausenta às vezes por períodos grandes da tribo, ele tem filhos que estudam em Brasília, mas há um movimento da aldeia pedindo a volta dele, clamando a volta dele no Xingú, e ele já sentiu filhos dele ou não, da tribo, que chegaram a fazer o secundário completo que resolveram, eu não sei explicar e nem o pajé, isso é coisa desse ano, voltar a viver na aldeia como opção de vida, é saudade da tribo mesmo nesse caso.

Rodrigo: A ideia de comunidade.

Sérgio: Da comunidade, de viver sem roupa, sem dinheiro, porque não rola dinheiro lá, produzem artesanatos pra vender e vendem esses artesanatos, artesanias maravilhosas, tem coisas de peixes, cerâmica, pintura, a pintura corporal, era pra mim ter ido filmar esse último Quarup, não pude por causa do acidente do meu pé, foi o Noílton, fez mais de trinta horas lá no Xingú, foi belíssimo, o Quarup que é uma festa de homenagens aos mortos que eles fazem normalmente, e esse ano foi em homenagem ao Villas Boas Corrêa que foi o cara que criou praticamente o primeiro contato que os Camaiurá tiveram com os brancos em torno de 59/60, o Sapaim era um garoto, o Villas Boas que batizou ele de Sapaim, Sapaim quer dizer menino pequeno, homem pequeno.

Moura: Sapaim é aquele que salvou o Rouch.

Sérgio: É, que deu uma sobrevida pro Rouch quando ele estava desenganado, estava pensando rapaz em levar o Sapaim pra ver o Sganzerla que está vivendo um momento delicado, e o pajé não sei se consegue tirar mas talvez consiga melhorar muito a situação dele, consegue tirar coisas de dentro das pessoas, eu vi ele fazer e ouvi histórias fantásticas, de tirar tumores, massas, substâncias que não estão fazendo bem para o organismo, ele tira isso com reza, com sopro, essa cultura toda me deixa muito curioso, eu me sinto dentro dela, e acho que essa perda de memória que a gente...

Rodrigo: E você acha que essa experiência coletivista estava na Corsina, estava no modo de organização de vocês?

Sérgio: Eu acredito que sim, na base, no princípio da Corsina estava isso, era a gente se reunir e se fortalecer como produtores com diversas ideias na cabeça, que partiam de diversos pontos de vista mas que queriam um bem-estar geral da sociedade, uma afirmação de linguagem nossa, da nossa identidade, então essas coisas...

Rodrigo: Você falou de quadrilha, podia ser tribo, não podia?

Sérgio: Tribo, perfeitamente, bem substituído, está aprovado, eu tinha dito quadrilha vamos botar tribo.

Moura: Eu queria que você falasse da experiência que você teve na Rocinha nos anos 90, que eu acompanhei um pouco.

Sérgio: Os anos 90 eu resolvi... começou-se a acenar um possível retorno do cinema brasileiro, e eu estava louco pra voltar a filmar depois desse filme de 91, o *Nanderu..* que me possibilitou conhecer Havana, fui convidado para representar o Brasil em Havana, me levou pra mim fazer um outro curta, que eu não consegui terminar, no Marajó, por causa de um problema técnico, de uma luz, de uma invasão de luz pela janela do ótico, e começaram a abrir frentes,

meio concursos e meio captação de recursos, e eu acreditei que valia a pena e inscrevi um roteiro, e resolvi retomar pela Rocinha onde eu tinha feito um filme que talvez tivesse marcado mais todo o meu trabalho de uma forma ou de outra, e me deu vontade de voltar e fazer um musical, aí não era uma investigação mais pra mostrar a Rocinha e sim pra revelar, pra pintar, começar um processo de transformação e que é a proposta do filme, dos atores do filme, é uma rádio livre que nego entra e "nós somos lindos, brancos, índios, negros e que vivemos pacificamente (como se fosse entre aspas), mas vivemos sim, e somos capazes de nos transformar se nos derem uma chance", frases que eu estou falando que até são coisas que eu ouvi ditas por outros moradores em outros tempos, "porque se dessem condições pra gente, a gente transformava isso aqui numa maravilha, numa coisa linda", então foi mais ou menos inspirado em alguns textos desses que eu escrevi esse roteiro que era pra ser um musical, vem naturalmente num tempo atual beirando o hip hop, o rock, as diversas linhas do samba que não são temporais, são atemporais, são permanentes, mas que viessem cruzando com melodias, os músicos contemporâneos todos convidados para comparecer e fortalecer, naturalmente tem uma intriga toda dentro dessa história que é uma disputa de poder de um cara que...eu não coloquei muito o narcotráfico, deixei a questão do narcotráfico um pouco de lado, naquela ocasião acho que estava menos do que hoje, mas naquela ocasião já estava bastante eclodida com uma guerra de facções, eu tive que apresentar roteiro e pedir licença para um cara que estava em Bangu I pra voltar a filmar lá, contando a minha história, que era conhecido, já tinha filmado, tinha morado, e o cara tinha boas informações de mim, já mandou recomendação, me mandou presente, não eu só quero isso, só quero que você indique aos seus amigos que eu e minha equipe vamos morar praticamente, começando uma transformação, e o projeto inicial era, que foi o primeiro dinheiro que eu consegui R\$ 35.000,00, foi a pintura, uma

série de pinturas de fachadas, começar a fazer uma lavagem geral, começando ali do Boiadeiro de baixo pra cima, tinha planos programados que talvez eu tivesse que fazer as pinturas vista de um lado pra outro do pôr-do-sol da favela, da costa do morro Dois Irmãos olhando em direção da pedra da Gávea, a gente tem um lugar chamado Laboriaux, que é uma das cenas que eu escrevi que eu acho que eu não consegui chegar a filmar, era pro Paulão fazer, o Paulão tinha um papel no filme, nunca cheguei a filmar o Paulão, aliás eu nunca comecei o filme, só fiz algumas coberturas em vídeo, em VHS, ou com matérias das televisões quando a gente deu por inaugurada a primeira fase de pinturas que foram mais de trinta casas, teve uma adesão...sempre nesse espírito de adesão, foram pintores, artistas plásticos que adotaram a ideia de irem lá, conversar com o morador, cada artista tinha que conversar com o morador, "olha só eu sou artista gostaria de...", lógico que a gente já tinha feito uma mobilização, toda a rua já estava sabendo logo na pintura das primeiras casas, o fogo foi pegando, muitos moradores eles mesmos tomaram a iniciativa de pintarem suas casas, alguns começaram a reconhecer alguns artistas e ir pedir que eles pintassem, então é uma pintura muito doida porque não é só pintar uma casa de amarelo, vermelho, alguns pintaram, outras são com desenhos colados nas paredes, tem uma casa que é uma onça, e vai por aí, esse esforço todo desse filme levou a gerar...não tinha...o dinheiro parou de entrar, entrou esse pequeno dinheiro pela Lei Rouanet, que eu podia aplicar, eu apliquei, eu fiz isso tudo, criei um instituto chamado Galeria de Todas as Artes, que era uma coisa que reunia uma série de artistas, e pra ensinar algumas coisas como cerâmica, incentivar a produção, reunir os artistas locais e levar outros de vanguarda, pessoas bem-sucedidas com a arte na cidade pra passarem sua experiência e começar a criar objetos de arte, abrir diversos points, melhorar, pintar as ruas, pra que o caminhos fossem se tornando mais claros, mais iluminados, mais alegres, isso tudo mexe na

qualidade de vida das pessoas, isso tudo eu senti, o efeito disso, vieram várias pessoas nesse dois anos que nós ficamos lá, um ano nessas pinturas, instalamos uma oficina de turismo pra levar todo mundo pra passear lá por dentro, porque já estava começando a acontecer (o projeto), mas criando instrutores e receptores de turismo de dentro, uma empresária adotou a ideia e deu as aulas, dava aulas de inglês, de francês, levava pra conhecer o resto da cidade, cultura geral, preparando guias turísticos, isso deu certo, continuou funcionando por lá, algumas instituições como o SEBRAE adotaram uma parte desses trabalhos, e aos poucos a falta de apoio, a falta de dinheiro me levou loucamente à exaustão, eu tive que parar sem ter iniciado o filme, hoje nesse momento não estou me apontando, voltando com a Rocinha não, mas a ideia da Galeria de Todas as Artes, a ideia da oficina continua viva, mas acho que essa experiência está renascendo em vários outros locais, como o pessoal de Padre Miguel que tem um grupo de afro-samba, várias ramificações deram muito certo que era a cara do que eu estava projetando, e quase que nasceram dessa notoriedade, já me convidaram, já fui lá visitar.

Agora o desenvolvimento desse trabalho da Rocinha é muito grande, aí são coisas que você depende mesmo de apoio institucional, ou o governo dava apoio...e o governo no passado nunca me deu apoio, muito pelo contrário, eu tinha R\$ 70.000,00 na Lei do Audiovisual no final de dois anos de trabalho e no momento mais difícil porque estava demorando a entrar o próximo dinheiro, e é um dinheiro caro porque às vezes eu viajava pra São Paulo, sem nenhuma afinidade, pra conversar com empresários, pra explicar, as pessoas ficavam me olhando como se eu fosse de outro mundo, e eu me sentindo horrível naquele papel de vendedor de filme, mas não consegui, no que eu consegui os setenta mil nego falou que acabou seu tempo e passou a mão, tudo legítimo, tudo dentro da lei, minhas contas ficaram todas

certas e o projeto parou, está lá estacionado, igual o "Saúde da tribo"

EXTRAS

"Alô Sílvio!", carta-artigo publicado em O Globo, Segundo Caderno, 7/11/2007.

Alô Sílvio! Alô curta-metragistas brasileiros! Alô, Abedistas, o Orlando Senna, que está indo dirigir a TV-Pública fez comigo um curta chamado "Cinemação Curtametralha" em 78, documentário definitivo sobre aqueles momentos do cinema brasileiro, prêmio de melhor curta nos festivais de Brasília 78, Jornada da Bahia/78, melhor filme do século XX, da Mostra Livre 2006, e exibido em circuito nacional de cinemas acompanhando longas metragens estrangeiros.

O Sílvio, naqueles tempos (1977), assumiu a direção da Corcina, Cooperativa de cinema que acabávamos de criar com um time de 20 cineastas iniciais que, como fundador, dirigi até 81. Nesse ano passei a presidência ao Sergio Resende, e na direção continuou o Sílvio Da Rim. Neste ínterim/80, fiz um curta chamado "Cinemas Fechados" e uma mostra agito na Cinelândia Carioca, com poesia independente, curtas na big praça tupinambá, o Emanuel Cavalcante, o Pintinho-maquinista, o dramaturgo Luís Mendonça e Ilva Ninho. O Brasil teve chances de ver esses filmes documentários. Hoje não vê.

E aí, Sílvio, você lembra? Era você que estava fazendo o som, meu irmão, se lembra? Reveja os filmes desse período e conte com uma grande legião de jovens cineastas brasileiros que precisam ser vistos por todo o Brasil. Você sabe da importância da lei do curta-metragem como estratégia de fortalecimento de nossas imagens /sons e identidade cultural. Abraços. Sergio Péo

. Nova carta-artigo publicada no O Globo (sem data)

Lí as Dúvidas da classe no Segundo Caderno (O Globo), e as respostas prontas do Sílvio Darim.

Esqueceram do curta metragem brasileiro acompanhando cada exibição de um longa estrangeiro, lei que sacudiu o cinema no final dos anos 70 / 80.

Grande conquista política do tempo em que conheci o Sílvio e criamos a Corcina (cooperativa dos realizadores autônomos do RJ, leia-se...independentes), movimento invejado em todo mundo ocupado pelo cinema americano. Esqueceram? O que o futuro secretário do audiovisual pretende fazer?

Vejam Cinemação Curtametralha (1978) e Olho no Olho (2007), que está no Youtube.

Aguardo retorno.

Sergio Péo

Outra carta-artigo provavelmente publicado no O Globo como resposta escrita pelo cineasta Lúcio Aguiar

Péo,

A Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos Ltda. (CORCINA-RJ) é de março de 1978. Foi resultado de uma comissão da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD-RJ) formada por você e por Sílvio Da Rin, Sandra Werneck, Pompeu Aguiar, José Carlos Asbeg, Rubem Corveto e eu, à época da diretoria formada por Noilton Nunes, Sérgio Sanz e Joatan Vilela Berbel, dentre outros. Em

1977 compramos a Bolex que fez uma dezena de curtas (inclusive o CINEMAÇÃO onde foi a segunda câmera, pilotada até por mim), montamos aquela tentativa de cooperativa em Santa Tereza. A CORCINA foi o resultado da fusão entre duas comissões dentro da ABD, formadas para legitimar a colocação de nossos curtas nos cinemas comerciais, quando da Lei do Curta, antes de sair a Resolução 18/19 do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE). Aproveito para dizer também que ela durou ironicamente até o primeiro longa, quando derrotados no embate pela Lei do Curta, cada um teve de cuidar de si. Gostaria de aproveitar para agradecer ao Joatan e ao Marcos Marins pela ideia do curso de vídeo quando a coisa estava agonizante em 1982. Foi o que salvou a vida de muito de nós, presumo. Já disse ao Sílvio e quero externar de público minha felicidade em ver alguém daquele grupo chegar à Secretaria do Audiovisual, após o êxito de um documentário longo do quilate de "Hércules 56". Conte comigo, Silvinho!

Lúcio Aguiar