

**ENTREVISTA  
LUCIO AGUIAR**

## **O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA**



# **LUCIO AGUIAR**

## **TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA**

1º de Novembro 2004

1º Fita

Lúcio Aguiar: Em 74, a gente, em Santa Teresa, a gente faz uma mostra de poesia, entendeu? E aí uma parte desse grupo que fez/organizou essa mostra vai derivar pro Cineclube Santa Teresa em agosto de 74. Eu e Chico Chaves, que por acaso não participou do Cineclube, mas participava também...era um dos parceiros de poesia que eu tinha em Santa Teresa, a gente, vamos dizer assim bem entre aspas, inventou a performance no Poemação, uma exposição que teve no Museu de Arte Moderna, de poesia, em que a gente fez umas intervenções. E depois, teve uma mostra na Casa do Estudante Universitário, em que a gente repetiu a dose. No caso era o Salgado Maranhão, que era outro poeta, no que também, desse pessoal que gravitava em Santa Teresa, de poesia.

Roberto Moura: Um investimento cênico, então?

LA: Não, é assim, que você, na época, tinha uma radicalização que, tinha um grupo da Poesia Processo e o resto, né, vamos dizer assim, né. E como em Santa Teresa tinha aquele monopólio dos Ratos do \*(não entendi)., o Oswald de Andrade, o Augusto, o...

RM: Os concretistas

LA: Os concretistas que, depois daquele débil mental do Arnaldo Antunes, é, retardatariamente copiou e tal. E, nessa época, no Rio de Janeiro, o que dominava era, em termos de vanguarda, era a Poesia Processo. Eu flertei um pouco com o poema processo, fiz umas coisas matemáticas e tal, era amigo do Samaral, já falecido e, enfim, e aí

esse núcleo também, a gente andou fazendo umas parcerias no cineclube, cineclube de Santa Teresa.

RM: O João Carlos também?

LA: O João Carlos também. E aí que eu conheci o Peo, né. Numa dessas brincadeiras, né, entre o cineclube, brincadeiras bem entre aspas claro, né, entre o cineclube e o pessoal de poesia. Porque o cineclube de Santa Teresa foi um cineclube meio que revolucionário em termos de cineclubismo, né, na época. Porque os cineclubes, na época, estavam muito ligadas à carta de Curitiba, que tinha sido tirada em 1974, só fazendo um parênteses bem rápido... O cineclubismo, a federação de cineclubes, surgiu em 1958 o Pellegrino foi o primeiro presidente da federação, tinha aquele grupo do, da, FGV, da Faculdade de Engenharia, que é o pessoal que vai ingressar no CPC da UNE, Miguel Borges, Marcos Faria, Leon Hirszman, e tal, que participam também desse primeiro momento da federação de cineclubes. Depois da federação de cineclubes, cai para a esquerda, né, na época do Tandler, em 68, tem uma diretoria que é o Tandler, o Da-Rin e um colega nosso que sequestrou um avião para Cuba com 16 anos de idade e que, aí pô, a federação teve que fechar as portas. Aí, em 73, o pessoal que organiza o cineclube do Glauber Rocha, na Tijuca, hoje, onde era o Cineclube, tá, foi demolido, né, pra fazer aquela estação do metrô São Francisco Xavier. E lá, eles fizeram o cineclube Glauber Rocha, que é o Marco Aurélio Marcondes, que hoje é exibidor, a mulher dele na época, a Lurdinha, uma, outra, uma outra galera, depois veio o Cineclube do Leme. E quando a gente chega...e aí desfazem a federação dos cineclubes em 1973, em 1974 tem o Encontro Nacional de Cineclubes, uma jornada nacional de cineclubes, e se tira uma Carta de Curitiba, que faz a defesa da exibição prioritária do cinema brasileiro nos cineclubes. Coisa que até então não rolava...

RM: isso foi quando, em 1970?

LA: Em 74, em fevereiro de 74. As jornadas do cineclube eram sempre em fevereiro de 74. aí, é, a gente chega em 75, né, e, enfim, com...

VO: Mas, Lúcio, em 75, você faz seus primeiros filmes em super-8?

LA: Em super-8, é. Aí, eu já fazendo super-8, porque na época se fazia super-8, tal. Que era a forma alternativa de se fazer cinema, porque eram umas cameretas portáteis, iguais às mini-DVs que a gente tem hoje. Então, as pessoas, alguns fizeram longas-metragens como o Ivan Cardoso e outros caras, né, fizeram, Ivan Cardoso fez "Nosferatu no Brasil"; tem artistas plásticos que também começam a mexer com isso e, aí tinha um grupo que fazia super-8 lá em Santa Teresa, que é esse grupo do Peo. O Peo, João Carlos, Samaral. Fizeram vários, vários super-8, e eu, entre 75 e 76, eu faço em super-8, né, condições precárias, né, como toda a minha filmografia, né, eu não tinha nem ilha pra montar, montava no olho, né, olho assim, tal, pô, cortava. Tinha uma coladeira, que colava. E aí, no dia da exibição eu tinha uma grata surpresa de ver o que que era aquilo que eu tinha feito, né. Porque era tudo, era tudo filho único, que era feito em reversível, não tinha contratipo de super-8, então, tem até, um caso curioso, que um dos realizadores, na época, um certo Sérvulo Siqueira queria exhibir o filme que ele tinha feito, numa oficina no BNDES, e aí, ele não tinha projetor. Aí, eu conhecia o Luís Arnaldo e o Luís Arnaldo tinha o projetor super-8. Aí, eu peguei e pedi emprestado o projetor super-8 pro Luís Arnaldo. Em troca, o Luís Arnaldo levou a minha câmera pra filmar um baile funk, na época, né. Eu tinha uma câmera em sociedade com o Pel. Isso já é em 77. Aí, o que acontece é que o Luís Arnaldo me cobra o projetor super-8 que eu tinha atrasado e tal, e aí eu botei o filme do Sérvulo né, exatamente num interstício que tinha na caixa, aí eu botei o filme do

Sérvulo Siqueira ali dentro, né. Eu sempre fazia umas cagadas bonitas nessa época, aí, porra, botei ali dentro do projetor e esqueci que o filme tava dentro do projetor. Aí, o Luís Arnaldo pegou o projetor e levou para casa. Aí, os homens entraram na casa do Luís Arnaldo, o DOPS, na época, né, porque o Luís Arnaldo participava do MEP, né, que é uma das origens do PT, né. Aí, pô, os homens pegaram e levaram o super-8. E um dos materiais subversivos que eles apresentaram para a imprensa como prova e tal, não sei o quê, foi o filme do Sérvulo que ficou com a repressão, né. E, porra, eu perdi o amigo. Então, o cineclube Santa Teresa, voltando lá atrás, quando a gente funda o cineclube Santa Teresa, o cineclube Santa Teresa, ele era um polo cultural, a gente tinha uma visão do cineclube que, olha, o cinema é tudo, então, o cinema é música, o cinema é teatro, o cinema é dança, o cinema é tudo, entendeu? Então, a gente não se limitava a projetar filme. A gente, por exemplo, teve uma sessão lá do Zé do Caixão, que a gente pegou um filme do Zé do Caixão e botou antes o Cuíca, o Roberto Barbosa, que era um poeta também ligado, fotógrafo, que, participante ativo do cineclube fundador, foi quem me levou pro cineclube Santa Teresa. E o Cuíca, então, leu uma poesia dele, "O supermercado da carne", né. Ele fazia umas poesias que tinham um elo com o Zé do Caixão e tal. Aí, a gente botou o Cuíca para ler a poesia antes do filme do Zé do Caixão. Aí, teve uma sessão de super-8 patética, que o Paulo Veríssimo cantou uma música que o James Dean cantava no set de filmagem do *Juventude Transviada*, uma coisa patética, entendeu? Assim, uma das cenas mais deprimentes da minha vida. Então, mas a gente fazia esse tipo de coisa, né. A gente passava essas coisas.

VO: E essas suas (vozes sobrepostas, não consegui entender) de super-8 eram exibidas no cineclube?

LA: Era, no cineclube. Circulava também, a gente trocava, passava em outros cineclubes, nego criticava e tal, aquela coisa...

VO: Esses filmes todos já se perderam?

LA: Não, não, estão todos aí. O problema é que eu não passei o sinal de super-8 pra beta.

RM: Deixa eu te perguntar uma coisa... então você começa a participar desse meio como secundarista ainda?

LA: Não, é, não, como vestibulando.

RM: Como vestibulando?

LA: Como vestibulando.

RM: Você então se torna membro do Conselho Nacional dos Cineclubes?

LA: Não, não. Eu não fui membro do conselho, eu fui presidente da Federação dos Cineclubes

RM: Do Rio de Janeiro?

LA: Do Rio de Janeiro

RM: Em 77

LA: Depois presidente interino, aí eu já tava na faculdade... né

RM: Em que ano? 77/78?

LA: 77/78. Entendeu? Saio em maio de 78. Porque tinha assim... os cineclubes eram divididos em 3 categorias. Você tinha os cineclubes de bairro, que era o de Santa Teresa, do Leme, o Glauber Rocha, que era um cineclube da Tijuca. Você tinha cineclubes de universidades, cineclubes ligados ao movimento estudantil, militante e tal, que instrumentalizavam o cineclube como uma forma de participação política e tinha cineclube de favela. Aí, um desses até foi eu e Peo meio que organizamos, mais o Peo do que eu, eu dei uma força pro Peo num determinado momento.

VO: Na Rocinha, não é?

LA: Na Rocinha, na Rua Cineclube. Mas tinha um principal, desses cineclubes que era o Grande Otelo, que ficava no Morro de São Carlos, que era um economista do BNDES chamado Ubiratan, que abnegadamente, fazia aquele cineclube lá naquela comunidade e sempre tendo problema de arregimentar quadros. Todo problema do cineclubismo é assim. A gente tirava umas medidas e depois essas medidas não eram muito viáveis. Então, uma das medidas que se tinha em termos de cineclubismo, principalmente porque era época da ditadura, então você tinha que usar um espaço cultural como uma forma de discussão da realidade que você vivia naquele momento, né, que era uma realidade meio barra pesada, né, para um determinado sentido. Mas muito mais *light* do que a gente vive hoje em dia, em determinadas épocas, lugares da cidade. Por mais paradoxal que isso possa parecer. E aí, então, é, se tirava como medida a fase debate. Entendeu? Tem que ter debate, tem que, porra, fazer o debate depois da sessão, a equipe do cineclube tem que tá aparelhada para debater e tal. E quando você falava “vamos pessoal, vamos debater”. Nego já tava indo embora e aí teve um caso engraçado no cineclube, uma vez que a gente, pra fazer caixa, a gente acabava alugando filme na Mesbla, que a Mesbla tinha filme barato, tinha *King Kong*, tinha *O segredo da porta fechada*...

RM: Em 16?

LA: É, em 16. A Mesbla tinha uma filmoteca que alugava filme. Então, o aluguel mais barato que tinha, eram em 2 lugares. Era a Cítera, que era uma empresa que, até aconteceu um caso engraçado, que eles alugavam, essa Cítera era uma empresa que alugava filmes para navios e a gente também alugava lá e um dia o cineclube do Leme alugou um filme do Domingos de Oliveira chamado *A culpa*, um puta filme do Domingos de Oliveira, todo em plano-sequência, fotografia de um cineasta que depois se matou, Rogério Noel.

RM: Rogério Noel?

LA: É. Todo em plano-seqüência, câmera na mão, um puta filme. Aí, porra, Domingos chegou no cineclube do Leme. Aí, porra, eles não tinham chamado Domingos e aí ele falou: "Não, eu queria ver o filme porque eu não tenho cópia em 16 desse filme, então gostaria de saber como vocês vão exhibir". Aí, eles passaram o filme e tal. Debateram lá com o Domingos. Aquele negócio todo. Aí, terminou o filme. Domingos falou "olha, vou levar uma cópia para casa, porra, porque este filme me pertence". E levou o filme pra casa. E a equipe do cineclube argumentou "Mas não é, tá com a distribuidora, não sei o quê...". E resultou num processo do Domingos de Oliveira contra essa Cítera. É até hoje a mesma coisa, toda pirataria parte do laboratório, entendeu? Isso aí posso te provar, isso é uma receita internacional. Por isso que hoje se lança no mercado externo e, planetariamente, o cinema hegemônico faz isso, lançar planetariamente o filme e diminuir o intervalo, a janela dele no cinema, pra lançar algo em vídeo, pra deter a pirataria. Mas nessa hora, então, tinha essa possibilidade, porque o negativo fica depositado no laboratório, algum funcionário inescrupuloso tira uma cópia sem o conhecimento da direção do laboratório, como até hoje isso pode ser feito. Hoje é óbvio que Labocine tem um controle muito maior dessa operação Mas nessa época aconteceu esse fato, né.

RM: E, Lúcio, eu não queria que você deixasse passar o tema dos super-8. Eu queria que você falasse o mais detalhadamente possível.

LA: É, O super-8, o super-8...

RM: Imagino que eles fazem parte de um mesmo momento, que, de uma certa forma, existe uma unidade entre eles. O que você diria?

LA: Mais ou menos, né. Quer dizer, a produção carioca ela era individualizada, né. Não tinha uma articulação, não havia uma associação dos produtores de super-8, entendeu? Dos realizadores de super-8. Isso só viria a ter uma organização maior nos anos 80, no

Rio Grande do Sul. Que nego fez aqueles (não entendi) nos 60. O Werner Schurmann, o Gerbase e tal, que fizeram super-8 de forma mais organizada. Aqui era uma coisa pontual, tinha muita gente produzindo, mas cada um por si, Deus contra todos. E aí, o que acontecia, é que tinha um problema ideológico que impedia a penetração desse cinema nos cineclubes que, obviamente, o mercado para a exibição desses filmes eram os cineclubes. Só que o Marco Aurélio e a diretoria da federação nesse pequeno período... e o grupo hegemônico, aquele grupo ligado ao Partido Comunista, o Partidão, o chamado partidão. Ainda tinha os prestistas dentro do Partidão. Então, eram os prestistas, esse pessoal que hoje faz do PPS, do PEPIS, né, como eu costumo chamar. Então, esse pessoal, era contra a exibição de filme super-8. O Marco Aurélio dizia que super-8 não era cinema, que era monopólio da Kodak, o que é uma coisa engraçada, porque, porra, enfim, em 35mm, em 16mm, já era monopólio da Kodak também, porra. Tem até um dos grandes escândalos do início dos anos 80, quando a polícia federal entra na Líder, porque a Líder tava comercializando filme (não entendi). Absurdo né, enfim.

RM: Havia problemas para exhibir?

LA: Repete. E um dos cineclubes que mais exibia super-8, tinha uma sessão mensal de super-8, era o Santa Teresa. E a gente era muito criticado dentro da federação porque passava super-8, depois porque a gente fez um cineclube de filmes policial, brasileiros, passou...passou *Pérpetuo*, *Esquadrão da morte* passou *Assalto ao trem pagador* e tal. Você vê que loucura que era, criticaram a gente porque passava filme policial brasileiro no cineclube. Como o público da gente era de analfabeto, a verdade quem acabava indo ao cineclube eram as crianças do Morro dos Prazeres, do Fogueteiro, dos morros e Santa Teresa. A gente começou a ver que passar filme com legenda era uma roubada, porque, porra, desgastava o nosso público.

Então, a gente começou, de uma época em diante... o cineclube não tinha o André Lázaro, que hoje trabalha na UERJ, a (não entendi) Moraes, (não entendi), que trabalhava no posto de saúde, a (não entendi), principal figura dentro do cineclube.

RM: Estudantes não iam? Não frequentavam?

LA: Não. Quer dizer, frequentavam assim... A gente pegava, porque a gente descobriu uma locadora em São Paulo que, Polifilmes, que tinha cópia do *Encouraçado Potemkin* em 16 mm. Então, a gente importava cópia do *Encouraçado Potemkin*, fingia que era uma sessão clandestina e fazia um boca à boca, um boca-ouvido, melhor, né? Amanhã vai ter *Encouraçado Potemkin* e tal...e, porra, cada ingresso era 10 vezes o preço normal de ingresso de cineclube. Entendeu?

RM: (não entendi)

LA: Pra fazer caixa, entendeu? Isso a gente fez algumas vezes, passava filme proibido também, é, *Assuntina*, *Apito da panela de pressão*... Esse *Apito da panela de pressão* passou por tudo quanto é cineclube, é uma obra pop...

RM: João Batista, né?

LA: Não. É um filme que até hoje eu não sei de quem é... É um filme que foi produzido dentro da USP, sobre a volta do movimento estudantil, em 77, entendeu? Pelo pessoal mais à esquerda dentro do movimento, as pessoas mais conseqüentes, né, dentro do movimento, porque se dependesse do Partidão a gente tava na ditadura até hoje. Então, é esse filme que circulou pelos cineclubes por causa do oportunismo que ele trazia; circulou por todos os espaços, né, vamos dizer assim, pelos cineclubes de bairro e pelo cineclube de...e há a coisa de faculdade, e a coisa era ideologizada, havia uma discussão que permeava o tempo todo, que era uma discussão ideológica, né...

RM: Eu quero perseguir o tema dos seus filmes, queria que você falasse deles, explicitamente.

LA: Bom, eu fiz 8 super-8. Fiz, basicamente, uma parte experimental, entendeu? Tem uns 4 que são experimentais, tem uns outros 4 que são documentários. Meu primeiro documentário, na verdade, se chama *Caixa Baixa*, eu filmei uma obra que tava tendo na minha rua, entendeu? Uns operários cavando lá, aquela coisa toda e tal.

Entrevistei os caras depois, entendeu, porra? Aí, projetava o filme, não tinha, o filme não tinha, quer dizer, havia super-8 que já vinha com banda sonora, não vinha com magnético, é igual... Não, não tinha como sonorizar porque você tinha pô, pegar, pô....na verdade, o que você tinha que fazer? Você tinha que contratipar, ou você tinha que gravar em som direto, você tinha que aplicar uma banda sonora.

RM: É, eu fiz isso.

LA: E eu não tinha grana pra isso.

RM: Como é que você fazia? Você justapõe ao gravador?

LA: É, gravador, porra. Projetor, porra, miau, porra. Entendi e assim foi, né. Aí, um deles se chama *Pânicos de Domingo*, é sobre, é... tinha um outdoor na época. Tem dois que são em cima de outdoor.

Um é em cima do Alziro Zarur que tava fazendo recorde mundial de programa de sopa não-sei-o-quê e tal. E aí, eu fiz uma montagem entre cena de miséria, o outdoor do Zarur rindo, tinha um outdoor do Silvio Santos rindo. Então, o riso do Silvio Santos, a miséria, o riso do Zarur, a miséria, aí, porra...o Zarur. Aí, no final, vinha, né, o outdoor do Zarur e, aí, terminava "Esporte espetacular", era o título do negócio, né.

RM: Era um filme panfleto?

LA: É, o outro, *Pavores de domingo* era a mesma linha, né. Tinha um ministro, um filho-da-puta, na época, chamado Armando Falcão, né,

que era um ministro da justiça muito amigo do Doutor Roberto. São Roberto Marinho, que Deus o tenha. Que tinha uma frase que era “nada a declarar”, entendeu? Aí, nego fez um outdoor na época da campanha eleitoral, “Não abra a boca”. Era uma propaganda da Seleção do Reader’s Digest. E, aí porra, eu peguei o outdoor e trabalhei em cima dessa frase “não abra a boca”, entendeu? E, aí, ficava “Abra”, “Não abra”, “Abra”, “Não abra”, cena de massa, aquela coisa toda, né. Eram panfletinhos, era uma moda. O Peo tem um que é o *Ame*. Era a mesma coisa, passava, liga o som, botava o filme, e pau na mula. Então, era o texto do Narciso Kalili sobre a prisão do Vlado e um outdoor do Pinto Frio escrito “Ame”, né. E aí ele bota um cartaz do esquadrão da morte, né, dentro do coração do... com a escada, sobe na escada e bota o cartaz com o texto do Vladimir Herzog, sobre o Vladimir Herzog no fundo. Era meio essa linha, tinha um que é um clássico do super-8, que é assim: um cara numa britadeira, o chassi inteiro, quer dizer, 3 minutos lá, na britadeira. Aí, no final, vem assim: “aquele tempo daquele filme o cara vai poder comprar um pão francês”. Aí vem o título do filme: “Ganharás o pão com o suor do teu rosto”. Não sei de quem é também...é, e tinha umas coisas mais malucas, a gente perdeu inclusive o primeiro...

RM: A autoria não era importante, inclusive, autoria era perigosa naquele momento, né?

LA: É, mais ou menos. *Póstuma* tem letreiro, o próprio *Ame* tem letreiro da equipe, mas o *Pira*, que foi o primeiro que eles fizeram, não tem.

RM: O *Pira* é do Samaral?

LA: É. O *Novembro triste* ou os *10 dias que não abalaram coisa nenhuma* do Luís Arnaldo também não tem letreiro, é sobre as eleições de 74. Esse também é legal. O Bob’s, os garotões no Bob’s e ele pergunta: “O que é eleição? O que é democracia?”. E aí, porra,

óbvio que os caras não sabem porra nenhuma. Muito engraçado esse. E o subtítulo que é o mais fantástico. E tem um outro cara que a gente passou um filme, chama Maurício Cirne, e o cara fez um filme com o Luís Melodia e a gente nunca tinha visto o Luís Melodia. Aí, a gente tinha tido um problema no cineclube, que foi fazer uma sessão de *Tarzan* e o filme tava partido. E eu me esqueci de avisar o cara que tava no projetor, meu amigo, o falecido Chicão, que tava no projetor, que, porra, o filme tava arreventado. Aí, o filme arreventou e tinha umas 40 crianças. Aí, as crianças do Prazeres começaram a atacar as crianças do Fogueteiro, né, e aí foi um caos. Entendeu? Porque a lâmpada, o interruptor ficava do outro lado da sala e o Chicão tinha uns dois metros de altura, mas era um doce de criatura, e não queria machucar as crianças. Entendeu? Mas aí, uma hora lá, que começou a ver que ia ter que partir pro ataque, e a tela do filme caiu nas crianças, arreventou o supercílio de uma criança, uma cagada, inutilizando a tela. E aí a gente teve que botar lençol pra projetar. Só que a gente não percebia que quando a gente projetava, na casa do General Muricy dava pra ver o filme do Luís Melodia, né. Então, era assim, o Luís Melodia nu, com um cacho de uva aqui assim... Aí, ele catava uva e oferecia pro público, né. Aí, depois, na outra cena, o Luís Melodia com um traveco, depois uma suruba do Luís Melodia, uma garota e um traveco, entendeu? Lindo, show de bola, em 1975, você vê que sucesso que causou esse negócio. Aí, porra, nego detonou o cineclube. Proibiu o cineclube de ocupar o espaço que ele o ocupava, né. Aí, porra, no último dia desse local, a gente passou *São Bernardo*. Aí, eu falei, vamos passar *São Bernardo* porque tem aquela sequência que o Honório chega na varanda e grita "Putá que o pariu, todos, puta que o pariu!". Aí, eu vou botar o volume lá no alto. Aí, eu fiz isso na despedida do cineclube desse espaço. Aí, a gente teve que ir para uma igreja. Tiraram a gente desse lugar e arrumaram outro. Só que o outro a gente não podia divulgar. Então, o que a gente passou a fazer como tática? Passou a

exibir filme proibido. Então, a gente catava tudo o que era filme que tava proibido pela censura, dos filmes que estavam interditados e passava nesse lugar. E aí, manteve faturamento. Até que, administradora regional de Santa Teresa, Dona Elza na época, ela pegou e botou, mãezona, pegou a gente lá, chamou a Hilma, falou: "Tá o espaço aqui...", e aí, era um espaço pequenininho, dava umas 20 pessoas, pô, um Estação 3, sabe assim, a gente ali matou a pau, a li a gente ficou uns dois anos, de 77 a 79 nesse lugar. E o cineclube ganhou esse perfil que a gente começou a ver que só podia passar filme brasileiro, porque nosso público era de criança favelada.

RM: Deixa eu recuar aqui um pouquinho... Em 76, acontecem duas coisa muito importantes: a sua entrada na ABD e a fundação da Dina Filmes. Eu queria que você falasse sobre isso.

LA: É... na verdade, a Dina Filmes já é uma antiga reivindicação do movimento cineclubista. Porque na Itália, nessa época, o Gian Maria Volonte, que era apelidado o John Wayne da esquerda, né, que era o grande ator dos filmes políticos dessa época. Ele pegava e bancava filmes pro mercado alternativo. Tinha uns grupos, Cine Luta, tinha uns 16 grupos, na França, na Itália e tal, que militavam, faziam cinema militante e este cinema era pago pelo circuito cineclubista.

Então, a gente pensou em fazer a mesma coisa aqui no Brasil. Porque a gente tinha dificuldade, né, então a gente fez duas pressões: uma para a Embrafilme fazer uma distribuidora em 16 mm, que foi a grande salvação da vida dos cineclubes. A Embrafilme teve a feliz ideia, porque o Marco Aurélio tava trabalhando lá dentro. Conseguiu negociar isso. Que garantiu uma sobrevivência filha da mãe pros cineclubes. Cineclubes, porra, começaram, aí sim, a exibir muito filme brasileiro. E, aí, a outra coisa era a gente fazer uma distribuidora própria para esses filmes que a Embrafilme não ia poder abraçar, e, aí, a gente fez a Dina Filmes, que pegou a fina flor do cinema

militante, né. *Restos*, do João Batista, *Migrantes*, toda a fase do cinema de rua, que foi o que levou o Vlado a ser preso, torturado e morto. A gente tava distribuindo nessa época. E, então, em 76 a gente aprova a Dina Filmes, mas ela só começa a funcionar em 77, em São Paulo, na sede do conselho Nacional de Cineclubes, o CNC ficava na Rua do Triunfo, era até engraçada essa situação...

RM: Perto do puteiro...

LA: É, ficava entre um puteiro e o DOI CODI, quer dizer, dá no mesmo. Aí, porra, no final da rua era o DOI CODI. E era engraçado, né, porque naquela rua tinha o *Encouraçado Potemkin*, que era distribuído para o Brasil inteiro. O Candeias fazia cinema, né... o Candeias era um dos caras que frequentava muito a sala do conselho.

RM: Depois a Embrafilme também se instalou lá, sabia?

LA: É, a Embrafilme também instalou escritório lá. E, uma vez, eu fui pra negociar a instalação da representação da Dina Filmes aqui no Rio e, aí, fiquei conversando com o Felipe, ele estava num bar da Rua do Triunfo. E, aí, no bar na Rua do Trunfo, tava aquela que foi depois a mulher do Maza, a Claudete, que era uma mulher de um cara que fazia *western feijoada* nessa época, o Toni não-sei-o-quê e, enfim, aí, porra, o Candeias e tal, uma coisa bem Boca do Lixo.

RM: O Reichenbach...

LA: O Reichenbach nesse dia não tava. Aí, tinha aquele outro, um português.

RM: Jonas

LA: Não, é...

RM: Eu sei de quem é que você tá falando.

LA: Que fez o filme sobre o Edifício Joelma, fez o filme... Garrér, não sei o quê Garrér. Esse também era um montador e a moviola dele,

inclusive, ficava lá na sala do Conselho do cineclube . E aí, eu tava falando com o Felipe me empolgando, não sei o quê... aí, ele falou: “fala mais baixo que ali no fim da rua é o DOI CODI”. Então, né, aquele negócio...

RM: E dentro desse mesmo universo, como é a sua entrada na ABD?

LA: Minha entrada na ABD é, por isso, porque a federação de cineclube, a gente ocupava o mesmo espaço. Porque, aí, eu passei a frequentar...eu e Hilma éramos os representantes do cineclube, éramos os únicos que tinham saco para ir na reunião do cineclube, pra discutir porque que não tá tendo debate no cineclube, porque que o público não vai, entendeu? Umas malices sem alça desse tipo. Aí, porra, só eu e a Hilma íamos, né. Aí, de vez em quando, ia o Puíca, fazia umas intervenções lá, nego não entendia nada, entendeu? Porque as casas, porra, não estavam preparados para aquilo, naquela época. E, aí, a Hilma acabou sendo secretária da federação do cineclube num ano e, no ano seguinte, nego me botou como vice presidente, né. E, aí, tinha uma... já era essa época da volta do movimento estudantil e a coisa radicalizou muito. Porque o Partidão, ele tinha uma coisa, teve uma vez que a gente fez uma manifestação na porta da, naquela escadaria da Assembleia Legislativa. Aí, o partidão colocou o quadro dele na Rio Branco, pra todo mundo que, óbvio todo mundo se conhecia, todo mundo que descia do ônibus na Rio Branco para ir para esse lugar, a gente chegava e falava: “Olha, foi transferido para a Praia Vermelha”. Teve um grupo que trabalhava em banco, que não foi avisado porque tava no banco. Aí, os caras, foram pro ponto que tava marcado inicialmente. Aí, quando viram que nego não chegava, falaram: “vamos embora”. Aí foi a primeira passeata que teve no Rio de Janeiro desde 68, foi em 77, durou da Assembleia Legislativa, o pessoal veio descendo pela São José, quando chegou na altura da caixa econômica ali no Glauce Rocha, tinha uma fila de policial com cassetete, bomba de gás lacrimogêneo,

aquela coisa toda. E, aí, enfiaram a porrada no pessoal, dispersaram a passeata, o pessoal foi... aí, descobriram que tava tendo ato público na Praia Vermelha e, aí, caiu a máscara. E, aí, moral da história... Nesse dia, por acaso, disseram que prenderam um fotógrafo que o nome era Lúcio, né, aí, nego, porra, eu cheguei na reunião, na Federação de Cineclube e nego: "porra, tu não tá em cana?". Aí, eu falei: "não". Aí, porra, "Liga pra tua casa que deu mó merda, a gente falou pro teu pai que você tava em cana..."

RM: mas dentro desse contexto você entrou para a ABD como representante da federação de cineclube?

LA: Não, entrei para ajudar lá porque eu fazia super-8. Então, entrei para dar uma força, militância, né...

RM: Como é que tava a ABD quando você chegou lá?

LA: Quem era o presidente...era, porra...

RM: Santeiro?

LA: Não, Santeiro só foi anos depois. Santeiro participava ativamente e tudo e tal, mas não queria muito. Participava, assessorava a diretoria e tudo, mas não queria um cargo lá dentro. Não tinha ainda essa perspectiva. Queria garantir, vamos dizer assim, uma independência, abrir um juízo. Então, ele não entrava para diretoria.

Era solicitado e tal. Se entrava, entrava para um conselho fiscal, aquelas coisas, nessa época...

RM: O interessante é que você vai trabalhar numa proposta da ABD de fundar uma cooperativa, você e o Peo, que termina resultando na CORCINA.

LA: Nesse meio tempo...

RM: Como é que é?

LA: Eu faço meu primeiro curta, em 16 mm, que é o *Cabuçu*, que é um curta que mostra a vida numa comunidade do lixo. Até teve um take que eu vi do *Estamira*, que, porra, eu falei: “puta, esse aí é o meu filme, cara...”. Que é porque eu tenho um problema... eu tinha um professor de história no Zacarias, eu estudei no Zacarias no segundo grau, e aí eu tinha um professor de história que se amarrava em cinema. Aí, pô, a gente começou a trocar ideia, aquele negócio todo. Comecei a frequentar a casa do cara, aquele negócio todo. E aí a gente, ele conhecia um vazadouro de lixo na Baixada e queria fazer um curta sobre aquele vazadouro de lixo. A gente foi com um super-8 pra lá para filmar. Ficou lindo o negócio, bicho, ficou um puta tcnicolor e tal. Ele falou: “não tem nada a ver, vai fazer em PB, em 16mm”. Aí, eu já conhecia o Alexandre Alencar, que era montador lá da Globo, nessa época a Globo ainda não tinha ainda o jornalismo em vídeo, então, era todo em 16mm. Então, a Globo tinha umas 4 moviolas, tinha uma Steinbeck, tinha uma Steinbeck no Globo Repórter, tinha várias Steinbeck, era tudo Steinbeck, tudo moviola da pesada... duas delas eram só com leitura magnética. Não tinha aqueles pratos pra leitura ótica. Então, a gente pegava, na calada da noite, e montava o filme, né, às 3 da manhã, 4 da manhã. Sentava lá e picotava o filme.

RM: *Cabuçu* já fez parte dessa iniciativa da cooperativa?

LA: Não, *Cabuçu* é bem antes da cooperativa, da CORCINE, eu fiz o *Cabuçu*...

RM: Esse filme foi distribuído pela Dina?

LA: Esse filme foi distribuído obviamente pela Dina. Passou no Brasil inteiro, até no Rio Grande do Sul. O filme conta como é que o lixo vai da cidade para o vazadouro de lixo, o ciclo do lixo. Até quando fizeram aquele curta famoso, o *Ilha das Flores*, eu fiquei meio abatido.

RM: Tem a ver um pouco?

LA: É. Embora, o meu não tivesse, fosse aquilo que o Sergio Rezende chama “filme para passar no rádio”, né, que na época havia uma tendência ao documentário do cinema verdade, do cinema militante e tal, de você dar voz ao oprimido e não fazer nenhuma intervenção dentro da parada. Então, a gente ia para um local, estabelecia um elo de vínculo com aquela comunidade e aí, porra, iam 1, 2, 3, 4, 20, 40, 50... Às vezes você morava no local. Só que morar no lixão estava meio fora de nossos planos burgueses, entendeu? Então, a gente estabeleceu mais essa coisa de todo final de semana a gente ir lá para conhecer o pessoal. E aí, foi feito, de forma mais ultra precária possível, o som direto foi em cassete, aí sim, eu passei de cassete para magnético 16...

RM: Virar ótico

LA: Aí, fiz o ótico. O ótico que a gente fez foi até uma situação engraçada. O Diego que trabalhava com o Delariva tava brigado com ele. E a gente conseguiu fazer na calada da noite. E resultado: o filme na época custou 60.000 cruzeiros, foi uma das coisas mais baratas já produzidas lá dentro. E aí, até o negativo foi montado, o Alex mesmo montou o negativo e tal...

VO: Você ainda tem uma cópia do *Cabuçu*?

LA: Não, Cabuçu a cópia ficou com o Zé Nelson né. E depois a gente perdeu contato, né. Houve até um episódio que... esse meu amigo Chicão, que era do cineclube, também tinha essa pretensão de fazer documentário, a moda era fazer documentário, não era fazer ficção. E havia uma aura do cinema brasileiro ligado a história do Cinema Novo, aos festivais de cinema e os festivais de cinema tiveram uma participação importante nessa época. Então, a praia da galera, mesmo porque era uma ditadura, a praia era fazer denúncia social, e o órgão privilegiado para isso era o documentário. E também

documentário biográfico. Aí, eu com o Chicão, a gente fez um documentário chamado *Jackson do Pandeiro*, com o mala sem alça do mesmo nome, uma experiência muito interessante. A gente conviveu com o Jackson do Pandeiro, que era uma pessoa extremamente antipática, extremamente chata, entendeu?

RM: Um gênio...

LA: É, e eu que levei 6 meses para fazer uma pergunta para ele sobre a Almira. Entendeu? Porque o cara e tal ficava na batida quando se falava da Almira. E aí, porra, na hora que eu fui fazer a pergunta: "mas Jackson...", só eu e o Nagra para fazer a pergunta pro cara. Fui fazer a pergunta. Aí, ele falou: "não me faça pergunta dessa maneira, faça dessa outra...". Aí, porra, foda-se, né. Pó, o cara quer que eu faça, faço, entendeu? Aí, fiz a pergunta do jeito que ele queria. Porque não ia ter mesmo a pergunta, não ia constar no documentário, ia constar só a resposta, entendeu? E aí *wasting of time* dele, porra. Porque me respondeu, era tudo que eu queria, entendeu? E, enfim, ele tava naquela viagem do Racional, universo em desencanto, não-sei-o-quê... esse filme acabou sendo exibido na TV Manchete. E, aí, o cara, o Zé Nelson se desentendeu lá com o Chicão e aí, eu perdi o contato com o Zé Nelson e não sei onde tá a cópia do *Cabuçu*, se é a mesma cópia que tinha, porque eu consegui depositar na Cinemateca, quando eu fiz o filme. Aí, o cara, como era produtor majoritário, ele foi lá, catou o filme, tirou da Cinemateca, entendeu? E ficou com ele, porra ...

VO: Esse filme do *Jackson do Pandeiro* a gente não tinha informação sobre ele na pesquisa.

LA; Não, é, porque é do Chicão, não é meu. Eu fiz assistência, roteiro, fiz entrevista, fiz produção executiva, fiz um monte de coisa entendeu? Mas é do Chicão, cara. Não é meu, entende?

RM: Então, eu queria retomar aquele tema da cooperativa, aquele braço de uma cooperativa que era o braço da ABD, e eu tenho a impressão que você e o Peo, inicialmente, começaram com isso e redundou na CORCINA.

LA: Porque tinha uma mítica de que o cinema de rua era uma cooperativa. Então, eu peguei com o Peo, papo vai, papo vem: “eu tô a fim de fazer uma cooperativa, tipo cinema de rua, fazer filme militante” e o Peo também tava na mesma praia.

RM: Quem mais?

LA: Aí, a gente pegou e tinha um japa que baixou com uma Bolex corda. Aí, agente comprou a Bolex de corda do japa, o Zé Nelson era a outra pessoa e o Pedro Lessa, que era um arquiteto, fotógrafo, que também era lá de Santa era a quarta pessoa. Nós 4 compramos a câmera do japa, foi a câmera que fez *Cabuçu*, foi a câmera que fez o *Rocinha*, foi a câmera que fez *Bondinho de Santa Teresa*... fez um monte de filme essa câmera, entendeu? Aí, depois essa câmera foi sampleada pelo Nélcio Ferreira, aí sumiu, não sei onde tá a câmera agora, entendeu? Porque acabou cooperativada mesmo.

RM: Como é que chega na CORCINA o processo?

LA: Aí, essa experiência não deu muito certo, não evoluiu muito e tal. Mas o Peo ficou com a ideia. E eu já era abedista mesmo, já tava militando na ABD, participando lá, assessorando a diretoria e tal, e já tinha minha carteirinha da ABD. E aí, o Peo apareceu lá com a ideia da cooperativa. Eu fiquei muito puta da vida porque eu fazia parte de uma comissão com o Sebastião França e o Jorge Abranches em que a gente já tinha ido em advogado, já tinha feito miséria para saber como fazer para existir o produtor pessoa física. Que é uma coisa que até hoje eu defendo. Porque se você tem um problema quando você chega para registrar seu filme, se você é um produtor pessoa física, você não consegue registro com película. Pra negociar, pra um monte

de coisa, você tem problema sendo um produtor pessoa física. E aqui sempre teve uma pressão para não ter. E a própria regulamentação da profissão, ela é escrota nesse aspecto, porque ela num artigo ela permite que existam vínculos empregatícios entre pessoas físicas e no outro artigo ela obriga que seja pessoa jurídica, entendeu? Então, a gente sempre teve esse problema, com relação a isso. E, na época do curta-metragem, na época que se estabeleceu essa lei, essa lei foi votada, quer dizer, houve uma apresentação dessa lei na ABD, a gente encaminhou uma série de coisas e tal. E a lei obrigava a ter uma pessoa jurídica. Então, a gente tava querendo ver se fazia com pessoa física. Aí, o Peo veio com a ideia da cooperativa. E cada um que entrasse na cooperativa poderia preencher os cinco curtas que era o teto para cada realizador, para cada empresa, né. Então, a cooperativa teria essa exceção. Ele iria poder fazer, cada cooperado ter direito a 5 títulos.

RM: Aí, você já tá falando da Lei do Curta?

LA: É, mas é isso. A CORCINA só surge em função da Lei do Curta. Se não tivesse lei do Curta, não tinha CORCINA coisa nenhuma. Entendeu? E aí, na hora que fez a comissão, eu era contra. Eu falei: "Porra, Peo, isso é equivocado, não é o momento, pô." E, aí, porra, acabei participando da comissão das duas. Aí, teve uma reuniãoconchavo com o Joatan, e eu me atrasei para essa reunião. Porque nessa época eu era formado, eu era reunólogo, então, eu tinha uma reunião de manhã, uma reunião meio dia, uma reunião de duas da tarde, aí então, era reunião do movimento estudantil, era reunião do movimento... Porque não tinha CA nessa época, tava proibido, reunião do cineclubes que eu tinha na biologia, reunião do cineclubes Santa Teresa, reunião da comissão tal, reunião da federação tal, não sei-o-quê. E aí, eu me atrasei para essa reunião, quando eu cheguei lá, o França falou para mim : "Já está tudo resolvido", aí, eu falei: "Como?"..."não, já conversamos, o Joatan nos

convenceu, vai ser só a cooperativa". E aí, graças ao Joatan e a eu ter chegado 30 horas atrasado, eu, porra, virei secretário da comissão da cooperativa. Que, no caso, era eu, Peo, Pompeu, foi quando eu conheci o Pompeu, porra, fiquei assim, o cara com o mesmo sobrenome que eu, que estranho, a Sandra Werneck, o Silvio Da-Rin e o Joatan, que de vez em quando, aparecia lá. Então, esse era o núcleo que fundou a Corsina. Entendeu? Mas como a gente, eu e Peo, que, vamos dizer assim, éramos a vanguarda do processo... eu e Peo que fomos estabelecer contato com o Incra, porque cooperativa, nessa época da ditadura, tinha que ser ligada ao Incra, né. Então, Instituto de Reforma Agrária. Então, a gente ia reformar negativo e tal, fazer uma plantação de negativo. E aí, moral da história: a gente foi o primeiro núcleo, porque quando o povo soube, quando o povo soube que a gente estava fazendo uma cooperativa, o Partidão também resolveu fazer a dele, que acabou sendo a CBC (Cooperativa Brasileira de Cinema) Era para ser a Corsina, mas aí eu errei a ata de fundação. E isso retardou 6 meses porque o Incra só foi informar a gente 2 meses depois que a ata estava errada. E, aí, porra, a gente ficou em exigência e a cooperativona, que era a CBC, já tava com o processo mais organizado, porque eles tinham mais grana, aquele negócio todo. Aí, o Incra deu pra ele... porque quem fizesse a primeira, obrigava às outras que surgissem depois a ter autorização da primeira para funcionar, entendeu? Então, porra, de certa forma, ideologicamente embora fosse o contrário, acabei ajudando o

partidão a fundar a sua cooperativa. E aí, nos obrigou a beijar a mão pros caras aprovarem. Teve uma cena que foi patética, uma assembleia da ABD, que a gente fez uma crítica ao Partidão e o Joatan levantou e defendeu o Partidão e tal. Porque a gente tava precisando dos caras para aprovar a porra da cooperativa e, enfim,

eles deram autorização porque a gente se comprometeu a nunca fazer longa metragem, foi a condição para a gente existir, entendeu? A gente não fazer longa-metragem por isso que depois, quando o Fred Confalonieri e o Paulo Veríssimo vão fazer seus longas-metragens, começa a haver aquele ruído em torno da Embrafilme, e o comprometimento foi esse. Aí, a gente iniciou nossas atividades num pardieiro, na Barão de Guaratiba, 94, no Catete. É uma sala, tinha só uma mesa e uma esteira. E, aí, ali ficava o Fatinha que na época era a nossa secretária, e ali ficava o Péo, né. E o Pará, que era um cara lá da Rocinha que o Péo botou de boy, que foi o primeiro a ferrar a gente na justiça do trabalho.

RM: Quem era a diretoria? O Péo era o presidente, você já fazia parte, né?

LA: Claro, né, se fiz a ata, aquele negócio todo...

RM: Você era o relator?

LA: Não, eu era o secretário geral.

RM: Secretário geral.

LA: A diretoria era o...

VO: Essa é a ata original?

LA: É, a diretoria é o Peo, na presidência, Sergio Jucá Casemiro dos Santos, o vice era o Silvio Piropo Da-Rin, o secretário geral era eu, o tesoureiro era o Pedro dos Anjos e os suplentes eram o Régis Monteiro, que já faleceu, os suplentes da diretoria, né, e os membros do conselho fiscal eram o Pompeu, o Roberto Duarte, que era um cara de publicidade e o Carlos Frederico, que foi um cara ligado a esse movimento do, do...eu não sei que nome dar a essa coisa, esse movimento Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, entendeu? Era um cinema alternativo que havia nessa época. Ele fez dois longasmetragens *Possuído dos mil demônios*, (não entendi), e

também já é falecido. E pro conselho fiscal, foi o Paulo Fortes, o famoso Paulo Baiano, a Maria Luisa Daboim e o Leon Cassidy, que também parece que já faleceu, que foi um cara que fez cinema na Iugoslávia e, aqui, quando voltou fez uma minissérie chamada *Vozes do Grande Rio* e é até um negócio interessante de ver onde foi parar isso, é um filme sobre Baixada Fluminense, mostra o cemitério do Esquadrão da Morte, muito interessante. E, a gente teve que abrir... Alí era o seguinte, a gente fez a ata, aí, tinha que assinar o pessoal, tinha que assinar a galera, até a gente fechar os 20, entendeu? È, a gente deixou o livro lá na ABD, que funcionava na Diniz Cordeiro, 16, junto com a Lente Filmes, que o presidente da ABD, nessa época, era o Noilton, e ele deixava a gente fazer a reunião ali né, ... e, aí, a gente deixou o livro lá pras pessoas irem assinando, né. Então, por exemplo, consta, por exemplo, como 12 na lista de fundação, né... porque era na hora, na ordem de chegada. E aí, agregaram algumas pessoas que eram da diretoria, toda a diretoria da ABD entrou nesse, menos a Leilane, depois a Leilane veio participar da Corsina. Mas aí, os sócios-fundadores são o Péo, o Rubem Corveto, o Pompeu, o Paulo Fortes, tem um cara, Alberto Barcelos, outro que é um repórter hoje da TV Globo chamado Alberto Gaspar, que era aluno da UFF, e foi trazido pelo Péo, que assinou o livro mas acabou não participando, a Maria Luisa Daboim, o Carlos Frederico, e uma pessoa que tinha participado do Grupo Câmera, que era um grupo do Paulo Veríssimo, do..

RM: Do Alberto Salvá.

LA: Do Albero Salvá, de outros realizadores, do Camuirano e tal, que foi uma cooperativa que teve no Rio de Janeiro nos anos 60. E ele se chamava Beba, ele participou também da fundação da Corsina e participou ativamente das primeiras diretorias da CORCINA, embora não constasse como diretor, ele participava de tudo que é reunião. O

Silvio Da-Rin, a Ligia Pape, o Leon Cassidy, eu, o Luís Fernando Sarmiento, que também é um outro cara que...

RM: Produtor.

LA: Produtor, jornalista e tal, trabalhava na TVE nessa época, e também teve uma puta participação dentro da Corsina...

RM: Da turma da Equitativa?

LA: É, exatamente, e que acabou depois nos anos 80 caindo naquela coisa de Reich, de amor livre e tal... não sei o quê. Bom, Joatan, nosso querido Joatan, o Dilenir Campos, que também era da diretoria da ABD, a diretoria da ABD era Noilton, Joatan, o Dilenir, a Leilane, a Leilane era vice até, e o Záquia, que também é outro que tava aqui, o Záquia Félix Elias, foi diretor do Colégio Souza Aguiar e, nessa época, era um ativo produtor de cinema, que era um dos donos da Lente Filmes. O Luis Carlos, que era irmão da Maria Luisa Daboim, o Noilton e o Ivan Viana, Ivan Viana também foi um cara que participou ativamente da CORCINA, a vida toda da CORCINA, e depois ele migrou para Recife e foi um dos caras, que organizou a TV Viva, que foi uma das primeiras TVs comunitárias e tal, tem um puta trabalho lá no Recife. E o Pedro dos Anjos foi o vigésimo né, aí a gente fechou os 20. Aí, vieram as outras pessoas. Aí eu tive que colocar lista de sócios-fundadores e sua qualificação, digo, sócios-fundadores, vírgula, continuação. Aí, assinou a Sandrinha, Sandra Werneck, que hoje finge que não me conhece, o Cleber Cruz, o Fídeas Barbosa, que era um diretor de produção, a Lílian (não entendi), que era uma produtora também de, de... que é uma pessoa que fazia....

RM: O Zé.

LA: Isso, o José Carlos Lopes Asbeg, que também participou desse evento, que também é outra pessoa ativíssima dentro da CORCINA, porra, nem se fala, chegou ao ponto de levar os filmes da Corsina pra

Londres e tudo, o Antônio Moreno, que vocês devem conhecer, que hoje é professor lá da UFF, um rapaz que fez uns filmes muito interessantes, chamado Fernando Teixeira de Freitas, que eu não sei que fim levou. E que era um cara que também fazia uma participação ativa na CORCINA nessa época e tem média e tudo, e eu não sei que fim levou. O Roberto Duarte, que é um publicitário, que também, de grande participação dentro da CORCINA, o Luís Carlos Saldanha, que assinou porque precisava ter a assinatura de mais alguém, o Saldanha, aquele outro técnico de som, também manjado, montador, técnico de som, o baixinho, como é... dessa época, é, também participai mas acabou não assinando. O Jomico. O Jomico também no início participou bem, depois ele, enfim, os compromissos dele, tava fazendo os Doces Bárbaros nessa época, acabou se afastando evidentemente, enfim, os compromissos dele... e o Daniel Caetano, que é outro cara importantíssimo dentro desse processo da Corsina, e o último que assinou foi o Régis.

RM: Monteiro?

LA: É. Depois entrou, lá mais adiante, entrou o grupo da Marisa e do Sérgio, entrou um grupo como um todo. Entrou Marisa, Sergio, Joffily, Emiliano, Jorge Abranches, entrou o Moura, o Sergio Santos, eu acho que também, não? Mas o Sergio Santos também andou dando uma paquerada lá, entrou o Sergio Santos e mais adiante, entraram os Parentes, o André e o Zé Inácio, é uma coisa super curiosa, porque eles vêm com...

(Troca de Fita)

VO: Lúcio, que erro foi esse que você cometeu na ata?

LA: Bom, o erro foi o seguinte: havia um manual feito pelo Incra, que dizia como que tinha que ser a ata. Aí, a ata vinha no manual do Incra com o nome das pessoas um abaixo do outro, não o nome em sequência. Eu não sabia que, a ata, o nome tinha que ser em sequência, nessa época. Porra, eu tinha 19 anos, tinha militância, isso e aquilo outro, mas essa parte mais burocrática eu desconhecia, que a ata tinha que ser toda seguida. Aí, eu botei o nome igual como tá na porra do manual do Incra. Que se o manual é dos caras, pô, entendeu? Vou reproduzir o manual dos caras, pô. Reproduzi o manual dos caras. Nessa época, a gente ainda não tinha o grande Teodoro, porque, é assim, é uma grande perda, que esse era alma da CORCINA. O Teodoro, que foi nosso gerente e que acompanhou tudo. E depois foi até engraçado que lá na Ancine, eu vim a trabalhar com a Sandra, com a filha dele.

RM: Morreu o Teodoro?

LA: Infelizmente, Teodoro já é falecido. Que, porra, nessa hora, seria um puta depoimento. Porque a gente era obrigado a ter um gerente, que não fosse cooperado. Primeiro a gente tentou um economista, que foi o Paulo Elísio, depois teve um outro economista chamado Paulo Sabóia, trazido pela galera da Marisa e do Sérgio. Depois, alguém que eu não me lembro agora, se foi o Joatan que conseguiu o passe do Teodoro. E, aí, o Teodoro se instalou...

RM: Quem era Teodoro?

LA: Teodoro Andersen Pedroso, porra. Ele era contador, mas ele era também um homem de cinema. Ele fez direção de produção, fez produção executiva, e tal. E ele cuidava das contas do Luís Fernando Goulart, do Paulinho, do Paulo Ferraz, que até eu achei uma coisa interessante que, outro dia, o Silvio Tendler falou sobre os anos Jk e não disse o nome do Paulo Ferraz. Que foi esse que foi presidente do Flamengo. Então, ele, durante um tempo, ele era um armador,

desses de navio, e ganhava muito dinheiro com isso, depois faliu, o pai até se suicidou por conta disso. E, aí, ele faliu e tudo, mas durante um tempo, ele foi um grande produtor de cinema. E produziu uma série de coisas. E o Teodoro fazia a contabilidade dele e fazia também da Marisa, passou a fazer também da Marisa e do Sergio e tal, e da Morena Filmes. Então, a gente negociou com ele, que o Teodoro podia ficar ali naquele escritório fazendo a contabilidade dele, e aí tomava conta também da CORCINA. Porque, óbvio, a gente não tinha grana pra pagar o Teodoro. Porque era assim, você tinha que ter uma luva para entrar na cooperativa. E tinha que adquirir um X número de quartas partes, e aquilo fazia o capital social da cooperativa. E aí, junto a isso, você teria o capital da cooperativa, isso era da estrutura fascista do Incra que a gente teve que copiar. E, da quarta parte, da integralização da quarta parte faz o capital da cooperativa, você não podia utilizar esse recurso para pagar boy, para pagar isso e aquilo outro. Então, tinha uma taxa de manutenção, você cobrava de todo mundo mensalmente um valor X para manter o escritório, para pagar as contas do escritório, pra pagar um pro labore pro Teodoro. E essas eram as grandes despesas da CORCINA, um boy. A vida inteira da CORCINA, a estrutura de gastos da CORCINA, luz, gás, telefone, aluguel, boy e... o Teodoro.

RM: CORCINA primeiros tempos: ação política, cultural, realização de filmes.

LA: Aqui é o seguinte, como eu disse anteriormente, a CORCINA foi fundada, basicamente, pra atender uma demanda legal. Quer dizer, você era obrigado a ter uma pessoa jurídica pra poder registrar seus filmes no Concine, no Conselho Nacional de Cinema, que era o órgão legislador. Então, para obter o certificado de comercialização, que é o certificado de censura, você tinha que ter a pessoa jurídica. Então, por conta disso, que a gente fez a CORCINA. E aí, nos primeiros momentos da CORCINA, a gente começou a pensar em se aparelhar,

ou seja, a gente se tornar um núcleo de produção realmente. Mas a CORCINA sempre foi um grande somatório de individualidades, não havia um projeto coletivo. Havia, no máximo, haveria um projeto grupal, vamos dizer assim, porque você pode fracionar a CORCINA em vários grupos. Tem o grupo palaciano, que é o Silvio Da-Rin, o Joatan, que eram pessoas que eram mais favoráveis a uma articulação com o cinema hegemônico, né, no caso, com o grupo do Cinema Novo, né, etc. Quando eu falo de cinema hegemônico, eu falo cinema hegemônico brasileiro. Porque todos eram contra cinema hegemônico estrangeiro, todos. Agora havia um grupo, que era um grupo mais radical, que era Péo, eu, Asbeg, Corveto, que era um grupo mais a favor da gente caminhar com passos próprios, e mais isolado dos caras; e havia um grupo, que era um grupo, que já tinha suas empresas, já tinha entrado no longa-metragem, tava começando a engatinhar no longa-metragem, uns já até já tinha feito longas e eram pessoas de mercado, como Emiliano. Que era o grupo do Emiliano, Jorge, Marisa, Sergio, Zé, Zé Joffily, né... e havia pessoas que gravitavam em torno desses grupos, e que flutuavam também nas reuniões. Basicamente, assim, no início da Corsina, quem participava mais ativamente, era óbvio, era a diretoria. Eu, particularmente, nessa época fiz o meu primeiro curta em 35mm, *A venda*, e esse curta foi mal distribuído, depois o Paulo Martins me disse que havia uma instrução dentro da Embrafilme pra não distribuir o meu filme porque eu era considerado um diversionista, então havia uma instrução pra não distribuir o meu filme. Aí, eu fiquei meio puto da vida porque eu precisava de dinheiro nessa época e a diretoria não batalhou pelo meu filme. E, aí, eu me afastei da CORCINA durante um tempo.

RM: Isso foi quando?

LA: isso entre 79 e 80. A, eu só volto pra CORCINA porque eu ganhei prêmio de melhor diretor, aí nego lembrou que eu existia. Aí, quando

você ganha prêmio, todo mundo no dia seguinte fala com você, você vira outra pessoa, entendeu? Aí, você ganha visibilidade.

RM: Mas antes disso, antes do momento que você se afastou, momento que você tava ligado, as primeiras gestões...

LA: Então, a única definição que tem de política é isso. Havia um consenso em todas as alas, vamos dizer assim, da CORCINA de que a gente tinha que se aparelhar. Então, a gente tinha que ter câmera, a gente tinha que ter moviola, que era o processo de se fazer cinema na época.

RM: Dois aspectos: Qual era a interlocução que a Corsina tinha? 1) com a ABD e 2) com a Embrafilme?

LA: Com a ABD a gente ...bom, aí concluindo, só pra concluir o negócio do projeto que é um dos problemas que vai levar a CORCINA a acabar. Então a gente estabelece que a gente tem que ter os equipamentos, ver os custos desses equipamentos. Aí, eu fui na Arriflex, fui numa importadora de câmera Arriflex pra ver quanto é que era, Péo foi ver quanto custava para importar moviola, enfim, cada um se virou lá.... E a gente chegou num consenso de um preço. E, nesse momento, O Rubem Corveto veio também com o projeto da gente criar salas, porque o Rubem Corveto trabalhava no BNH, o Banco Nacional de Habitação, que construía casas populares, conjuntos habitacionais. Então, ele tinha mapeado, no trabalho dele, todos os lugares que tinham esses conjuntos. Então, ele pensou em fazer, idéia, pô, do cacete, e avançadíssima pra época, que se isso tivesse vingado, o cinema brasileiro não tinha passado por um monte de perrengue que passou no final dos anos 90, com a ditadura daquele filho-da-puta de Alagoas. Então, o que aconteceu? Ele propôs a gente fazer pequenas salas, de 100 lugares, nos conjuntos habitacionais, pra projetar em 16 mm, e aí, a gente teria formas de circular os nossos filmes, e os filmes se pagarem por esse circuito.

VO: O BNH financiava?

RM: (vozes sobrepostas)

LA: Era uma parceria com o BNCC, com o Banco Nacional de Crédito Cooperativo, que depois teve um desses escândalos financeiros no final da ditadura envolvendo esse banco e o banco foi fechado. Mas aí, a gente já não existia mais. E o banco exigia o aval da Embrafilme, e aí, começa o grande problema da existência da CORCINA que a CORCINA tinha um patrimônio de 30 títulos, oferecia esses 30 títulos como garantia pra Embrafilme, mas, aí, a Embrafilme diz não, talvez, ainda é uma coisa que tem que ser consultada, hoje eu sou colega do Flaksman lá na Ancine, quer dizer, o Flaksman é superintendente, eu sou só um coordenador, mas enfim... e o Flaksman parece que teve um desentendimento com o Péo, nessa época, por conta desse história. Porque também é aquele negócio, pro cara que tá atrás da mesa, você vê uma garotada chegando e te pedindo um crédito de não sei quantos milhões, na época, pra comprar equipamento, isso e aquilo outro, você não tem garantia física de que esse pessoal vai realizar aquilo que ele tá pretendendo. Entendeu? Então, é muito difícil você conceder esse aval.

RM: Essa é sua leitura 2004?

LA: Minha leitura 2004, depois de ter passado para o outro lado da mesa. E tem também, óbvio, que no meio da história, tem interesses outros, quer dizer, que você tem que administrar.

RM: Principalmente a tensão entre as duas cooperativas, você diria?

LA: Exatamente

RM: A Pelmex, a herança da Pelmex...

LA: A outra comprou a Pelmex, comprou os cinemas da Pelmex.

RM: Avalizados pela EMBRA.

LA: Comprou o andar inteiro da Rua México, organizado pela EMBRA, e já começaram a dar com os burros n' água. Porra, fazer outro empréstimo seria no mínimo arriscado. E, na época, a gente também não sabia fazer direito o plano de viabilidade econômica, entendeu? Olhando retrospectivamente pro plano de viabilidade econômica não era exatamente aquilo o plano de viabilidade econômica. Entendeu? Aliás, viabilidade econômica no cinema brasileiro é sempre uma incógnita, porque você não tem indicadores históricos, você pode fazer um referencial por um ou outro filme, uma outra coisa e tal, para efeito comparativo, mas não tem garantia, que cada produto é um produto, é independente, tem características próprias, então, é difícil de você fazer uma avaliação econômica dentro do cinema brasileiro como um todo, entendeu?

RM: Certo.

LA: E aí, essa questão do empréstimo virou o grande cavalo de batalha dentro da CORCINA, a gente mergulhou naquilo como se fosse questão de vida ou morte. Ao mesmo tempo, a gente tava com um quadro, que é um quadro complexo, num mundo externo nosso, a gente tava batendo de frente com o cinema hegemônico, aí sim, de Roliúde. Fomos o único setor na cultura brasileira que questionou o americano dentro do mercado brasileiro, o único. Entendeu? E que, por isso, muitas carreiras foram estragadas.

VO: Lúcio fala dessa revista que você publicou, a Cinemação.

LA: Não, a ABD que publicou.

VO: Ah tá.

LA: Não faz ... Aí eu vou dar uma de pentelho...

VO: Fala um pouco da Cinemação publicada pela ABD.

RM: Foi nesse contexto, né?

LA: Foi exatamente esse contexto, mas a revista é anterior a CORCINA. O que acontece, a gente tinha ...quando a gente vota a lei, o Jack Valente, que é aquele gangster que é presidente da Motion Pictures, ele chama o Mário Henrique Simonsen, que era o ministro, era o chefe da quadrilha econômica na época do governo militar, e ele vai nas ilhas Bahamas para um diálogo edificante com o Jack Valente. E o Jack Valente pede ao Simonsen para que eles não aprovem a lei do curta metragem, porque a lei do curta metragem tirava 5% da renda bruta do filme estrangeiro, ou seja, toda a renda do ingresso. Se fossem 100 reais, 5 reais iriam pra conta do curtametragem, e isso, vocês têm que ver que tem uma carga tributária no preço do ingresso. E, na verdade, ele pegava 5, se você fosse mensurar, eram 7, 8, 9 % do preço do ingresso. E aí, que aquilo feria o livre mercado, não-sei-o-quê, era uma apropriação indébita, e que o governo brasileiro, se proibisse a Lei do Curta, não fizesse a Lei do Curta, que eles lá, nos EUA, negociariam com o congresso americano isenção para os calçados brasileiros pra exportação. Isso tava comentado na época, tem no Jornal do Brasil, tem num monte de fonte.

RM: Você sabe que tem na *Variety* um artigo sobre isso da época?

LA: Ah é? Bom, novidade. História é bom por causa disso. Então, o que aconteceu? Ele voltou pros EUA, a gente pressionou, foi aprovado a legislação pelo Concine. Aí, no dia, no dia não, um mês antes, exatamente um mês antes da lei começar a ser colocada em prática, que a gente havia conseguido uma vitória junto a Embrafilme, aí, no caso, a diretoria da ABD, de fazer com que a Embrafilme tivesse dentro da Sucon um departamento que ela assume interesses de comercialização, um departamento de curtas-metragens, aí, porra, o Paulo Martins foi indicado para dirigir esse departamento, foi feita uma primeira carteira com 18 títulos, que eram os títulos que haviam em 35 mm. Nessa época, a gente começa a fazer muito *blow-up*, que

é a palavra em português para ampliação de 16 para 35 mm. E, na época, que é lançada a distribuidora da Embrafilme, tinha 18 títulos para entrar no mercado. Um mês antes de começar a vingar a lei, em maio, em janeiro de 78, os exibidores que, óbvio, são dependentes do distribuidor estrangeiro, entraram com ações na justiça, entraram com vinte e tantas ações na justiça, os juízes todos concederam mandado de segurança pra impedir a aplicação da Lei do Curta. Com isso, eles conseguiram deter a entrada da lei do curta por seis meses. Ora, seis meses é um tempo suficiente para você produzir, porque, o que acontece...numa das reuniões para votar a lei, o Sérgio Sanz propôs que a gente desse um percentual, porque ia ser assim: 5% da renda bruta, seria naturalmente, 60% do produtor e 40% do distribuidor, que era a política na época. E, aí, ele falou: "Não, vamos dar um percentual pro exibidor, porque o exibidor tem que ser trazido para o nosso lado, pra ele ser nosso aliado." O conceito era correto, mas o que aconteceu? No momento em que se votou isso, se aprovou o cara ganhar o percentual por produção, por distribuição e por exibição, ter essa faixa de distribuição dos 5%, acontece que essa verticalização já era dada ao exibidor. Ou seja, o exibidor, ele era simultaneamente distribuidor e produtor. Por exemplo, veja o Ribeiro: O Ribeiro tinha o cinema, tinha a cadeia Luiz Severiano Ribeiro; tinha a UCB, que era a empresa dele de distribuição; e tinha a Cinematográfica Atlântida, que era o braço dele de produção. Então, o cara podia simultaneamente produzir, distribuir e exhibir. É claro que filme de exibidor a gente teve o cuidado de proibir. Mas o que não impedia que ele comprasse a produção de alguém. No caso, a produção da Boca e do Beco, ou seja, a produção lumpen do cinema brasileiro. E aí, entra um personagem chamado Primo Carbonnari, que agora a gente tá reabilitando, que vendeu muito filme pra exibidor. Então, a gente não tinha como provar que o filme era vendido para exibidor, tanto que quando veio a documentação toda da CORCINA pra minha casa, eu vi que muitos dos cooperados mais

radicais, tirando Péo, os que mais se debateram com relação a esse questão de não vender filme para exibidor, teve um que chegou ao ponto de dizer que eu estava traindo a CORCINA porque eu pretendia meu filme pro exibidor e aí, eu descobri que ele tinha vendido o filme pro exibidor, ele e a mulher dele. Então, é complicado isso. Porque veio a documentação pra minha casa e veio os contratos de distribuição. E isso, infelizmente se perdeu. Porque minha exmulher mandou jogar tudo fora, e eu não tinha espaço aqui, eu acabei jogando fora. E aí, eram os contratos, desses contratos que eram o seguinte, você olha o contrato com o exibidor, e, porra, tá tudo colocado, entendeu? Como um contrato de distribuição normal.

RM: E você obedeceu a moça, Lúcio? Jogou fora?

LA: É, pois é, eu não sei se isso foi jogado fora ou se isso foi passado pro... Mas eu achei melhor porque aquilo comprometia tanta gente, que eu achei até melhor jogar fora, sujeira da porra.

RM: Vou voltar um pouco e falar especificamente sobre seu filme *A venda*. Aquela mulher frente às vitrines do consumo, com a carteira vazia, à procura de emprego, banco, imobiliária...

LA; O filme, basicamente, a ideia era um filme sobre desemprego, que, na época, era um tema meio abafado.

RM: Queria que você falasse do tema e de uma linguagem radical, independência de imagem e som...*A venda*

LA: O negócio era o seguinte, não tinha dinheiro para fazer em som direto, entendeu? Então, esse foi o sistema que eu desenvolvi, que já vinha desde a época do super-8, não tinha dinheiro para fazer em som direto, então off e dubla uma coisa aqui, outra ali. Então, estruturei toda a minha obra, vamos dizer assim, quem gosta do termo obra é o Pompeu. Mas, enfim, desenvolvi minha obra em torno disso, entendeu? Em torno de precárias condições de trabalho,

também era uma coisa ideológica que eu vou empreender mais, vamos dizer assim, de forma manifesta no *Legítima defesa*, que é a proposição de que qualquer pode fazer cinema, não é um privilégio de ninguém, entendeu? Então, toda a minha obra foi pautada por essa orientação, entendeu? Fazendo um cinema que fosse um cinema... é igual aquele negócio do Picasso, Picasso, porra, começou como figurativo e terminou cada vez mais na abstração, quer dizer, mas numa abstração figurativa, se é que a gente pode usar esse termo. Que ele dizia que começou desenhando como adulto, quando era criança desenhava como adulto, e que quando velho, ele queria desenhar igual uma criança. Então, analogamente, é mais ou menos essa mesma ideia, entendeu? E o filme, o filme é sobre o desemprego, porque, na época, nego não tocava nessa questão de desemprego e, porra... eu costumo até falar isso com Noel, é bom eu não abrir muito a boca, porque muitas vezes eu abro a boca e as coisas acontecem. Então, eu fiz um filme em 79 sobre desemprego, em 82 a gente teve uma puta crise da dívida, é da década perdida dos anos 80.

RM: Da nota fiscal?

LA: Depois a era da nota fiscal, essa coisa toda.

VO: Você foi premiado com *A venda*?

LA: Não, eu fui premiado com *Legítima Defesa*. *A venda* não ganhou prêmio nenhum. *A venda* não foi exibido em festival nenhum, foi desclassificado em tudo quanto é festival. Cumpriu a lei assim, foi exibido em Serra Pelada, foi exibido em Roraima, foi detonado.

RM: Foi ele que provocou (não entendi)?

LA: Não, foi o *Legítima Defesa*.

VO: Engraçado, de seus filmes, o *A venda* é o que me parece ter maior clareza expositiva, quer dizer, se você for comparar com *Legítima Defesa*.

LA: O Legítima defesa é um filme desconstrutivo. Quer dizer, eu fiz em 81 um filme que era uma desconstrução de linguagem, então, ele tem esse objetivo enquanto tal. Ser um filme que você tem que ver várias vezes pra você perceber o que está rolando ali dentro.

RM: *Legítima defesa*, passamos por *Legítima defesa*.

LA: Bom, acho que *O ato delituoso* (não entendi) *impune* é tão claro quanto *A venda*. Ele é mais acadêmico, o problema é o seguinte, que é uma coisa da linguagem acadêmica, um é de um academicismo quase boçal, que é o *A Venda* e o outro é todo em plano-sequência, que é o *Ato delituoso impune*, mas ele também é claro...

VO: Tem uma elipse que rola, que ela vai pagar uma dívida e aí tem um corte. Ela tá num caixa bancário (não entendi).

LA: É, rola isso, é verdade.

RM: Passamos para falar então do *Legítima Defesa*, o personagem é logo introduzido a partir da emblemática máquina de escrever, então se configura como um intelectual...

LA: O *Legítima Defesa* configura é o texto do Campos de Carvalho, que até o Pedro Bial disse "a minha geração não conhece o Campos de Carvalho", é a abertura do *A lua vem da Ásia*, do Campos de Carvalho, é a abertura dele: "Aos 16 anos matei meu professor de lógica invocando legítima defesa, e que defesa não seria mais legítima". Então, eu peguei esse mote do *A lua vem da Ásia* do Campos de Carvalho e, porra, já vem a ideia. Tá aqui até. Aqui, *A lua vem da Ásia*.

RM: Mostra pra ele.

LA: Aqui, *A Lua vem da Ásia*: "Aos 16 anos matei meu professor de lógica. Invocando a legítima defesa - e qual defesa seria mais legítima? - logrei ser absolvido por cinco votos contra dois e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris." É óbvio que o final não cabia, eu achava que era só suficiente...

RM: O filme revela um segundo personagem depois, um personagem que, inclusive, é interpretado por você, e um personagem que cria uma tradição dentro do Cinema Marginal, que é um personagem retórico, vestido de branco, que paira, de uma certa forma, e, de uma certa forma, ele surge inicialmente como uma espécie de um copersonagem do intelectual, mas progressivamente ele vai criando tensões até agredir violentamente o personagem do intelectual. Como é que você relata esse filme pra nós, no sentido de que, eu acho que o filme, esse filme trabalha com uma enorme crise da incompreensão do próprio texto cinematográfico, da própria possibilidade do intelectual de dizer alguma coisa que preste, uma coisa que também você vai pegar no *Ato delituoso*. Esse filme mostra um momento de impasse, a partir das suas origens, militantes e tal, esse momento inicial naquele contexto da CORCINA, paradoxalmente ao nível do realizador, vai levar você a um determinado impasse que o filme revela?

LA: É, pode até ter essa leitura porque é a leitura do inconsciente, que é aquela que o realizador nunca faz. Então, que é o papel da crítica revelar esse tipo de coisa, eu acho que procede. Nunca tinha pensado por esse ângulo, não foi isso que me levou a fazer o filme, mas é pertinente a colocação, extremamente pertinente. Na verdade, eu tinha dois objetivos. Primeiro, fazer um filme sem roteiro, que é uma obsessão que me persegue desde essa época, do ponto de vista estético. Não havia roteiro, eu filmei os dois filmes ao mesmo tempo sem roteiro. Foi tudo feito no domingo. Eu tinha um chassi colorido e um chassi preto e branco. Eu sabia que o filme colorido seria um e o

filme preto e branco seria outro. Então, estabeleci regras para o filme preto e branco e regras para o filme colorido. Aí, no final, o Joffily virou pra mim e falou: “antigamente, o diretor dizia pro fotógrafo o que era o filme”. Aí, eu falei “Joffily, nada tem continuidade com coisa alguma”, que foi o princípio que norteou a filmagem, nada tem continuidade com coisa alguma. Então, pra um que eu ia fazer que era mais careta, que era *O ato delituoso*, estrutura plano-sequência, bloção, vamos lá. O outro a coisa mais picotada, porque eu já tinha uns textos que eu já tinha na cabeça onde eu ia encaixar, a ideia era fazer uma coisa meio policial, mas que fosse uma coisa que eu desconstruísse a linguagem e que, no final, tivesse como se fosse um manifesto sobre o cinema. Agora, evidentemente, eu vinha de uma dupla situação de tensão, que é, de um lado essa coisa do intelectual que quer se afirmar e tudo e não rola, porque você tem a barreira ideológica. Engraçado isso, que a gente era chamado de patrulha ideológica, mas a gente é a grande vítima da contestação ideológica. E, por outro lado, uma situação pessoal, que é o fim do meu primo casamento, tem até o texto da ação judicial dentro do filme e tudo, que eu aproveitei e enfim, aí vai.

VO: Com que filmes você acha que o *Legítima Defesa* estabelece um diálogo? Eu vejo uma relação muito forte com o cinema marginal paulista, por exemplo

LA: Não, não. Eu até via Cinema Marginal paulista, mas a minha formação, por incrível que pareça, foi toda no Cinema Novo. Eu assisti *Opinião Pública* no Plaza, em 76, com o meu pai roncando do meu lado e eu achando fascinante aquele filme, entendeu? Porra, vi *Terra em transe* em cineclube, o MAM, nessa época passava muita coisa, muita coisa de outros países. Por incrível que pareça, um filme que eu vi antes, que me influenciou pra cacete, antes de fazer os dois foi *O homem de mármore* do Wajda, que ele é todo em grande angular. O filme, se vocês repararem, ele é todo em 18mm, quando

não é 18, é 24. Só teve um take que eu usei uma 32. Então, ele é todo em grande angular. Porque eu saquei que, como eu ia ficar na frente da câmera, eu ia ter um problema de distância focal e levava tempo pra fotometrar isso e aquilo outro. Com a 18, eu supri esse problema, porque eu ampliava a latitude. Então, eu passei, o filme inteiro, a usar só essas duas lentes, por causa da experiência que eu tinha tido antes na *A Venda*, com essa troca de lentes. Eu achei melhor, por causa da continuidade fotográfica, de usar uma lente, ou duas, só, que tivesse proximidade focal, possibilidade de enquadramento. Então, foi essa ideia que basicamente norteou.

RM: E influências godardianas? Principalmente, do intelectual imerso em livros, mas que na hora que filma escolhe uma estrutura cinematográfica absolutamente não literária?

LA: Pois é, deve ter. Esse negócio, quem não tem influência do Godard que atire a primeira pedra. Uma coisa meio complicada, é claro que eu não chego ao ponto de ter um altar em casa, porra, pro Godard, aquela coisa toda. Mas que, porra, é óbvio que o cara influenciou toda uma geração...

RM: Paissandu?

LA: Não, Paissandu eu tinha 10 anos de idade. Eu vi os Godares todo no Macunaíma, que era o cineclube do Maurício Azedo, que passava toda hora.

RM: Bom, então, também voltando um pouco, a segunda diretoria da CORCINA, Sérgio Péo reeleito; já em 80, é eleito Sergio Rezende. Aquele grupo que vem depois assume a diretoria...

LA: Eu descobri o seguinte, eu revendo aqui, descobri que eu tenho ainda duas atas, depois eu tenho que ver aqui, que isso deve tá lá no MAM, essas atas. Teve uma diretoria primeiro que foi essa diretoria que eu cantei aqui... depois teve uma diretoria...

RM: Que se reelegeu?

LA: Não, teve uma diretoria que foi Péo, Sergio Rezende de vice...

RM: 79 isso?

LA: É, Péo, Sergio Rezende de vice...

(Corte para a procura das atas)

RM: Ainda continuando no tema dos filmes, você vai falar que o *Ato delituoso* teria uma estrutura mais convencional? Eu dividiria o filme em três movimentos. Um primeiro movimento que é toda uma ponta preta, que é o discurso do artista ou do realizador que tenta oferecer alguma coisa ao público com suas incertezas, tem um segundo plano, um plano longo à beira-mar, em que você faz uma paródia da paródia do Drummond...

LA: E do *Limite*, também. E do final do *Limite*.

RM: E do final do *Limite*. Quer dizer, a imagem, então, você remete ao final do *Limite*?

LA: É

RM: E um terceiro plano onde ressurgesse esse personagem que perpassa os dois filmes, interpretado por você. Inicialmente, no Minhocão, depois nas grandes cenas dos prédios estatais, uma grande panorâmica que remete às pessoas vivendo nas ruas, perto aos Arcos da Lapa.

LA: Porque ali tem aquela conotação "até quando eu vou cair no conto do vigário?". E aí, cai no BNDES, BNH e Petrobras, que era o chamado Triângulo das Bermudas.

RM: Agora, muito interessante é a locução em off que, inicialmente, está completamente separada do que trata a imagem, mas, num determinado momento, ela começa a falar retrospectivamente de uma coisa que começa a ser oferecido, através da imagem, ao espectador. Que é a cena do roubo de livros. Então, queria que você falasse sobre essa estrutura... Esta estrutura foi agenciada a *posteriori*? Não havia roteiro?

LA: Não, não. No caso havia o texto do roubo do livro. Havia aquele texto do roubo do livro e tal... que era um conto, uma crônica, alguma coisa assim.

RM: Seu?

LA: Meu, tudo meu. E aí, eu peguei aquilo ali, pensei "vou filmar esse troço".

RM: Só citando Campos de Carvalho?

LA: Só, a única citação é do Campos de Carvalho.

RM: Mesmo aquela paródia é sua?

LA: É, é minha, tudo é meu... falo no meu filho mais velho, esse tipo de coisa. Aí, eu peguei aquele texto ali e falei "vou encenar isso", que fica fácil, né. Entro numa galeria, quando sair, faz isso e aquilo outro. Marquei o ponto, tanto que vocês veem que eles param diante de uma caixa, que ali tinha foco, dali pra frente... genial, né. Tudo era marcado, marcação, aquele negócio. Improvisando lá na hora, porque eu e o Fernando a gente tinha um grupo de poesia, eu e ele, a gente tinha feito umas performances na faculdade e tal, fora de lá. Então, funcionou, entendeu? A ideia era, quer dizer, a ideia, no final, era... a coisa do conto do vigário aconteceu porque quando a gente alugou a câmera, a bateria caiu e só deu pra rodar aquele take. Teve que voltar no cara da câmera, pra trocar a bateria, e tal, não sei o quê. Aquelas coisas de cinema, sempre dá uma merda. Normal, né?

RM: E aquele final jocoso que contrasta com a seriedade dos filmes?

LA: Exatamente

RM: Trazendo as pessoas pra frente da câmera...

LA: Não, esse é no *Legítima Defesa*. Esse negócio de quebrar com a formalidade do cinema, quer dizer, essa ideia básica, revelar o que tá acontecendo e tal. Nessa época, nesse mesmo ano, Fellini fez *La nave va*, óbvio que eu não vou chegar ao ponto de dizer que o Fellini me imitou, mas, houve uma coincidência dele ter usado o mesmo recurso no final do *La nave va* que você vê um praticável mexendo aquele negócio, ele revela um efeito do barco mexendo. Então, era mais ou menos a mesma ideia ali. Sem revelar que aquilo é um filme, que é uma obra de ficção.

VO: Quero falar do uso da banda sonora no *Legítima Defesa*. Quer dizer, tem vezes, textos diversos rolando ali e algumas (não entendi), texto nenhum. Tem trechinhos que você fica só sussurrando alguma coisa, sussurrando, há uma ausência de significado completo. Fale um pouco disso.

LA: Aí, a construção que eu radicalizei nesse último (não entendi) viagem ao redor da minha mesa, de fazer um curta que não tivesse só um fio condutor, tivesse vários fios condutores. Vários, igual livro de poesia. Livro de poesia você tem n situações ali. Então, é a mesma situação, cada take ser independente do todo, e o todo ter uma continuidade que seja mental. Eu trabalho muito com princípio de montagem, tudo, não sei se vocês perceberam, eu estou trabalhando, o tempo todo, com o conceito de montagem. Mas com o conceito ideológico de montagem, no sentido de que juntar dois planos independentes e construir um significado, um terceiro plano que é um significado que você estabelece da união desses dois planos, entendeu? Então, isso é uma coisa que desde *A venda* eu persigo.

Que é essa coisa de agregar elementos diversos para construir uma ideia mental.

RM: E o que acontece com os filmes nos festivais, os filmes são premiados? E o que acontece com os filmes na distribuição?

LA: É, o que aconteceu foi o seguinte: O *Legítima defesa* tem uma história que mereceria um curta, no mínimo. Quando ele é exibido pra comissão, que havia uma comissão pra dar o certificado do curta. É uma coisa igual essa besteira que o TCU quer implantar lá na Ancine agora. Então, uma comissão de notáveis que julgava se o seu filme podia ir para o mercado ou não. Até o meu filme ser, passou todas as picaretagens do Primo Carbonnari, todas as picaretagens produzidas por exibidores, essa comissão aprovou, bovinamente, tudo isso. Aí, quando chegou o meu filme, entendeu, já era uma outra comissão, porque ela mudava de... e que fazia parte o falecido José Lino Grunewald, que Deus o tenha, assim no meio de Baco, entendeu? Francos elogios ao filme, Péo também. Aí, o resto da comissão, tinha uma vaca, uma puta chamada Pola Vartok, que foi a vagabunda que escreveu o artigo sobre a patrulha ideológica, era uma crítica de cinema de São Paulo. Aí, essa puta disse que meu filme tinha idade mental de três anos, que era um absurdo aquele filme ser distribuído, que era vanguardismo juvenil, mais não sei o quê... a mulher arrasou o meu filme, arrasou o meu filme. Aí, o José Lino Grunewald falou que ia pular fora da comissão se não premiasse o filme. Aí, como eram dois filmes exibidos ao mesmo tempo, nego trocava um filme pelo outro. Que é o problema quando você vê os dois juntos, você na sua cabeça acaba misturando coisa de um com outro, aí nego não sabia exatamente qual filme que tinha que proibir, se era o preto e branco, se era o colorido, entendeu? E, aí, acabaram detonando o *Legítima Defesa*, proibiram o *Legítima Defesa* de ser exibido.

VO: Quais eram os critérios?

LA: Subjetivos, como sempre. O único critério que você pode estabelecer é subjetivo. Qual é o critério para você determinar que uma obra tem valor cultural, entendeu? É uma estupidez, de marca maior. Se for o Adorno que tiver julgando, vai ter um critério, se for (não entendi) vai ter outro critério completamente diferente, entendeu?

RM: (não entendi) recebe o certificado?

LA: É, deram, no *Legítima* não. Foi proibido E o *Legítima* era o filme que eu gostava e que eu achava que ia ter alguma repercussão. Porque o filme ganhou prêmio naquele festival de curtas da UFF, ganhou indicação pra Gramado, foi o único filme independente que foi exibido em Gramado naquele ano, o único que não tinha dinheiro da Embrafilme. Eram 12 filmes, o único que não tinha dinheiro da Embrafilme era o meu. Aí, óbvio, que a crítica detonou. Aí, eu saquei qual era o esquema de festival de cinema, festival de cinema é tudo treta. Todo festival de cinema ele, porra, assim, esses grandes festivais, é um esquema assim “vou dar um prêmio pro fulano, vou dar um prêmio pra sicrano”, tanto que o Rubens Ewald deu a maior bandeira nesse último de Gramado, a Fernandinha Torres falou: “Meu prêmio em Cannes foi político”, claro, ela falou a verdade, entendeu? Óbvio que a interpretação dela no filme era inferior a da Bárbara Sukowa no *Rosa Luxemburgo*, primeiro que ela tava começando a carreira, naquela época, e a outra era uma atriz consagrada. E, aí, óbvio que Cannes deu um prêmio para um filme brasileiro porque naquela época interessava a Cannes dá a premiação para um filme brasileiro, e a premiação que sobrou foi pra ela. Então, premiação em festival é sempre uma coisa política, e tem um *lobby* que você cria. Nessa época, Gramado funcionava essencialmente de *lobby*, então, óbvio que o cara que tinha melhor relacionamento com a imprensa, o

curta dele ganhava mais projeção na imprensa. Eu não falei com repórter nenhum, meu filme foi arrasado.

VO: E você foi pra lá por mérito...

LA: Foi até uma coisa curiosa porque o Silvinho ligou pra minha casa, puto da vida: "É, porra, eu tenho uma notícia pra te dar". Eu falei "É Silvinho?" "É, seu filme foi aprovado para Gramado!", eu falei "Obrigado Silvinho", puto da vida, "seu filme foi aprovado pra Gramado!"

VO: Da-Rin?

LA: É

RM: Voltando aos assuntos políticos e saindo dos assuntos de criação... O que acontece com a CORCINA num embate maior da legislação, da pressão dos exibidores?

LA: Não, o que acontece é que a gente, óbvio, a gente não tinha pressão política alguma. A gente tinha prêmio, todo festival que a gente entrava a gente ganhava prêmio, entendeu? Todos têm prêmios, todos os realizadores da Corsina têm prêmios.

RM: Chegamos ao terceiro presidente, o Joatan...

LA: Aí, o que que acontece, os filmes tem prêmios, os filmes tem repercussão, os filmes chegam ao ponto de ir para Cannes, porque o Arthur Omar, teve uma época que participou da Corsina, e botou o *Vocês* pela Corsina. E aí o filme do Arthur foi indicado pra Cannes e acabou ganhando o prêmio em Cannes. Pelo mérito do filme, que é do cacete o *Vocês*, aquele da metralhadora com "era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones", que, na época, porreta. Aí, os caras... aquilo não se traduzia em número. Porque como era um (não entendi), você não tinha como furar o esquema. Só eles que exibiam filmes. Só aqueles exibidores, aquela meia dúzia

de exibidor, que hoje está com o rabo entre as pernas, muitos deles. Que hoje viraram terceira linha, ou quinta, ou sexta, mas que na época eram muito potentes. Eu tive um diálogo muito interessante com o Sorrentino, que eu fui negociar uma sessão de filmes da Corsina no Arte Palácio, que era uma cadeia de primeira linha, hoje é a loja de sapatos em Copacabana, Casa & Vídeo na Tijuca, Igreja Universal não sei aonde... E o Sorrentino, sentei na cadeira, e a primeira coisa que ele me falou foi: "90% para mim, 10% para vocês. E só exibo se cumprir a obrigatoriedade." Que hoje é a cota de tela. Aí, tomei aquele choque. Foi frio e objetivo. Falei: "Tudo bem", falei as duas palavras que eu poderia dizer: "Tudo bem". Concordei com aquilo Porque era o famoso ou dá ou desce. Eles tinham o controle da exibição, você tinha o bloqueio pra exibição do seu filme, a única maneira de exibir seria aquela, beleza, bola pra frente. Entendeu? Então, por aí vocês veem como é que era a situação de mercado, entendeu. O filme que eles compraram dos exibidores, com 50, 60 filmes eles cobriam todo a rede das salas de exibição, os computadores da Embrafilme demoravam a processar os borderôs dos cinemas, porque na época não havia informatização de bilheteria. Inclusive a fonte de renda da Embrafilme era o rolo da bobina da caixa registradora. Era a grande fonte de renda da Embrafilme. E havia uma demora em processamento, porque até o dado vir lá de Roraima, Amapá, não sei aonde, demorava tempo. Então, você tinha um teto pros filmes, um teto de renda. Esse teto de renda até ser comunicado pro Concine, o cara já ultrapassava aquele teto algumas vezes. Basta ver o filme que foi exibido junto, que é um caso histórico, tem referência documental, chamado *Nosso mar*, que foi feito por um cara, que foi cinegrafista do Getúlio, foi o cara que fez a campanha presidencial... primeiro filme de propaganda política da história do cinema brasileiro, da campanha do Getúlio. E, de 1950. E ele fez esse filme chamado *Nosso mar*, que é um jabá da Marinha,

entendeu? Um jabá da Marinha de 5 minutos, e, que, óbvio, o filme pegou *Contatos imediatos do segundo grau* do Spielberg, entendeu? Que era um blockbuster daquele ano. Então, todos os blockbusters eles jogavam filmes de terceira, de quarta, pra antipatizar o público. Outra tática, eu escrevi um *paper* sobre isso, que até fui premiado na faculdade de Economia, sobre essas táticas que eles usaram, estratégias de eliminação de concorrência.

RM: Cadê, você tem?

LA: Tenho. Mas tem que tirar cópia. É ainda da época da máquina de escrever. E aí, eles tinham estratégias desse tipo. Eles primeiro dobraram o número de trailers; passou a ser um comercial, que eles tinham legislação de comercial, passava comercial em cinema nessa época; o jornal da tela, que a gente tentou eliminar, mas não conseguiu eliminar nesse primeiro momento; um trailer, dois trailers, três trailers; um institucional e aí, um curta. E quando chegava na hora do curta, nego, já tava puto da vida, aí, quando terminava o curta, nego vaiava o curta, muitas vezes, e tal. Porque era assim, nego pegou uma vez, chegou ao cúmulo: o Carbonnari tinha um curta sobre operação de olho. Você imagina que coisa bacana, você vai no cinema pra ver *Kramer vs. Kramer*, um filme *boom over*, aquele filme zé bundão americano por excelência. E aí, porra, você senta antes pra ver um filme de operação de olho. Mais ou menos assim. É como passar *Un chien andalou* antes do *Titanic*, porra. Então, o público ficava meio puto da vida. Eles tinham essa tática, o Pompeu deve ter falado umas histórias fabulosas sobre o filme dele, o primeiro, o *Variação sobre um tema*, que é um filme com uma construção toda rebuscada, de estética, tem um plano, aquele plano da sala, que é um plano geral, que ele tem uma elaboração estética em relação ao enquadramento daquele plano, uso de filtros e tal. Um filme existencial por excelência. Aí, os caras pegam aquele filme e botam com Kung fu, um filme de kung fu, entendeu? No Cine Orly. Aí, ele,

porra, viu que o filme tava passando no Cine Orly, pegou a namorada, o pai, a mãe, todo mundo, a mãe não, a... os amigos e levou todo mundo pro cinema. Quando ele chega lá no cinema com a família inteira, aí ele fala assim "vai passar o curta?", aí o cara fala "ah, tem aí...", aí ele fala "não, porque fui eu que fiz o curta...", "Porra, foi você que fez aquela merda?" e tal...claro, pô, gerente de cinema de kung fu. E aí, comeu a venda, nego passou em Serra Pelada, se passou...era uma forma de sabotar o filme.

RM: Voltando aqui...então, quem pega essa barra em termos de CORCINA é a última diretoria que já é o Joatan?

LA: Não, a última diretoria já pega a CORCINA na UTI.

RM: Quem é a última diretoria?

LA: É o Joatan, Joatan e a Odwise (não entendi).

RM: Então.

LA: Aí a gente já pega a Corsina na UTI. E aí, o que acontece, de 79...

RM: Então é Peo, Rezende e depois Joatan.

LA: É.

RM: São os três presidentes.

LA: É, eu acho que o Zé foi presidente também se não me falha a memória. O Zé teve também nessa história.

RM: Vamos compulsar os documentos depois

LA: É, esses aqui não têm... Porque é 80, 81. E aí, o que aconteceu, a gente, a CORCINA teve 4 sedes: Barão de Guaratiba; depois foi para o escritório da firma do Sérgio Abranches, que era Siqueira Campos, 143, 415; depois foi para a Elvira Machado 8, que era uma vila, a gente ocupava uma casa. Então, num andar era a Morena Filmes, no

outro andar era a Corsina e o clube de criação do Rio de Janeiro. E, por último, na Álvaro Alvim, 31, 301, se não me falha a memória, que era a sala do advogado do Prestes e que funcionava o Instituto Cultural Brasil África, e que a gente passou a ocupar uma sala. Do qual fomos... tivemos um interventor, nomeado pelos prestistas, entendeu? Pra desalojar a gente da sala, porque o Paulo Veríssimo saiu no tapa fisicamente com o Pereira, o Zé Pereira da Silva, que Deus o tenha, que era o diretor de produção do filme, do *Macunaíma*, entendeu? E aí, eles saíram no tapa lá dentro e aí, nego, resolveu tirar a gente de lá de dentro. Mas aí, a Corsina já estava...

RM: Já tava fechando as portas...

LA: E aí, a última sede da Corsina foi meu quarto de empregada. Que eu costumava dizer que, 1/3 da parede se chamava pena prisão, o outro terço se chamava (não entendi) e o terceiro terço se chamava igreja teologia da libertação, igreja da libertação.

RM: É sua ironia...

VO: São três filmes... LA:

Não, não fala não

RM: Pois bem, você tava falando da década de 80, pedregosa, difícil, etc. e tal. Quer dizer, a Corsina então fecha as portas, e o departamento de curta metragem da Embrafilme tem como diretor, único diretor o Paulo Martins, fecha as portas...

LA: Não, não. O Paulo Martins foi diretor do departamento de curtas da Embrafilme durante uns dois anos. Aí, quando a coisa degingolou em 81, aí, ele saiu e entrou o Sebastião França.

RM: Ah, também o Sebastião?

LA: O Sebastião França até o final do departamento. Aí, eles tiraram o departamento e botaram na área da Donac, lá na praça da

República. Porque a Embrafilme funcionou também... Embrafilme também tem uma evolução. Funcionou na Treze de maio quando a gente fundou a distribuidora de curta-metragem e a Corsina... ela funcionava na Treze de Maio, que era o final da gestão do Roberto Faria. Aí, quando entrou o Celso Amorim, eles mudaram pra um ano e pouco do Celso Amorim ter entrado, eles mudaram pra Mayrink Veiga, mas tinha uma outra Embrafilme, que era na praça da República, que era o onde funcionava o departamento de filme cultural, que era onde funcionava a versão brasileira do Instituto Lutti, que era o INC, o INCE, que depois virou INC.

RM: Você, então, vai desenvolver um projeto com o Paulo Martins que volta para sua Agedor...

LA: Aí, o Paulo Martins volta para sua Agedor, nós fomos o único setor dentro de todo o cinema brasileiro, que devolveu o adiantamento que a Embrafilme dava para os projetos. Nós devolvemos, para tirar os filmes da Embrafilme todo mundo pagou pela devolução do filme, entendeu? Nós pagamos para receber nossos filmes de volta. Aí, quando eu consegui alforria do *A venda*, eu peguei... Estava com dívidas do *Legítima Defesa* e do *Ato delituoso*, aí eu pensei em vender *A venda*, aí fui chamado de traidor porque meu filme estava num lote que ia ser negociado com a caixaprego, para ser exibido não sei aonde. E, aí, tá, tudo bem. Eu fiquei muito puto da vida com aquela situação, porra. E acabei não vendendo. Mesmo porque eu só tinha a ideia de vender, eu não conhecia exibidor para vender. Quer dizer, tive esse contato com o Sorrentino. Mas se naquele momento eu ligasse pro Sorrentino, jamais ele ia lembrar da minha existência. E aí, porra, ao contrário de outros coleguinhas, que já estavam mais avançados nesse processo, eu só tinha a ideia de vender. E acabei não vendendo.

RM: E aí, você parte para uns projetos voltados para a televisão?

LA: O que acontece, a última iniciativa da CORCINA foi o que salvou a nossa vida. A última iniciativa da Corsina foi fazer um curso para os cooperados sobre tecnologia de vídeo. Isso em 82, 83. E aí foi bom, eu volto então...

( Fim da primeira fita)

2º Fita

RM: Você tava falando do curso, no último momento, de vídeo...

LA: Aí, antes da Corsina fechar em 82, fim de 82, a gente faz, por iniciativa do Joatan, do Marcos Marins, que era um engenheiro da TV Globo, do José Roberto Severino, que depois veio a ser produtor executivo lá dentro da Globo, também era engenheiro de projetos, lá dentro e tudo. E aí, eles tinham montando uma cooperativa, os dois, a Mônica Frota e o Walter Carvalho. Compraram uma Tick, que na época era "Ohh, uma Tick" e propuseram fazer um curso sobre tecnologia de vídeo, como é que forma imagem, como é que edita, como é que grava, enfim. E o Pompeu nessa época já estava com a ideia do *Elisa*, e aí, óbvio, que a ideia caiu como uma luva pra todo mundo, porque, graças a Deus, uma boa parte da galera nunca teve preconceito com relação a vídeo. E foi o que salvou a vida da gente.

RM: Noilton tava nessa?

LA: Não, Noilton já tava fora. Aí, a gente fez esse curso, todo mundo fez. Foi um curso de uns dois meses, a gente aprendeu a mexer nos equipamentos, o curso foi dado naquele colégio que fica em frente à emissora, ali na Lopes Quintas. E, enfim, foi bom, foi muito bom isso. E aí, todos nós partimos... porque o que acontece? A partir de 1979, pra vocês terem uma ideia, meu primeiro curta, cada lata de negativo

que eu comprei, eu gastei 3.000 cruzeiros na época. No segundo curta, dois anos depois, cada lata de negativo preto-e-branco, eu gastei 24.000 cruzeiros. Então, o que que aconteceu? Quando a ditadura do Pinochet começou a vingar no Chile, com aquela política econômica, o início da política neoliberal econômica, que fortalecia países primários exportadores, baseado nas ideias de um filho da puta chamado Milton Friedman, que é o mesmo calhorda que norteou a política do Reagan, de os mortos não podem sustentar os vivos, então vamos acabar com a Previdência Social, esse cachorro. E aí, eles tornaram o Chile um dos países primário exportador e aí, o salitre de prata, que é um dos componentes do negativo, o preço disparou. E aí, veio uma espiral inflacionária de preços de cinema. Ao mesmo tempo, no Brasil, os filmes estavam com um custo ascendente de produção. Então, equipe técnica, é um processo que agora a gente tá vivendo ...equipe técnica tá começando, a gente tá começando a ver uma sinalização de que tá havendo uma inflação em termos de valor de equipe técnica. Então, o mesmo processo começa a se delinear no horizonte, sem essa coisa... porque tem que ver também aí uma questão, que é a questão econômica. A gente tava num momento que não era um momento de (não entendi), então, o que tá acontecendo, ou melhor, é um momento de crise. O que havia é que você já havia atingido em limite tecnológico e daquele limite você não ultrapassava. Então, os custos tendiam a ser ascendentes. Aí, o custo de produção se tornou um fator inibitório da produção. Vocês sabem que, por teoria de economia industrial, uma das formas de você impedir o acesso de concorrência dentro de um setor é você majorar os itens de produção, quer dizer, os fatores de produção... os bens primários, os insumos, enfim, o bem de capital. Então, esse processo passou a acontecer dentro do cinema. E aí como a gente não tem um setor produtor de bens de capital, a gente é uma economia reflexa, nesse caso, do audiovisual como um todo, a gente passou a ter uma crise violenta de produção. Que determinou o fim

da Embrafilme antes daquele cachorro de Alagoas desligar o aparelho. Ou da Paraíba, não sei direito qual dos dois cães. E aí, moral da história: o que aconteceu é que a gente ficou a ver navios em termos de produção, custo muito caro, e o vídeo sinalizou como uma forma de você não passar pelo laboratório, só que a ilha de edição era caríssima.

VO: E como vocês pensaram nas formas de exibição de vídeo?

LA :Não, aí você já começava a ter alguns núcleos de exibição de vídeo, entendeu? Candido Mendes, o Magnetoscópio, entendeu? Você tinha alguns lugares que tinham exibição em vídeo.

VO: Televisão?

LA: Televisão não.

RM: Só a TVE.

LA: É, se alguma, TVE. Quer dizer, haveria a possibilidade, se a gente fosse mais inteligente de comprar um horário numa TV secundária, tipo Bandeirantes, TV 9, que não era GNT, era antes da GNT, ou na própria Record. Comprar um horário numa dessas emissoras e veicular a produção através disso. Mas, aí, a gente tinha que ter uns quadros econômicos que sempre nos faltaram. Então, cada um foi por si. Houve uma diáspora na CORCINA, cada um montou sua empresa, e tentou seu caminho próprio. Uns foram mais rápidos nesse processo, conseguiram até financiamento da Embrafilme, no caso, *Pena prisão, Igreja da Libertação*. Outros não conseguiram porra nenhuma, que nem eu. E aí, outros tinham outros meios de conseguir produzir, produziram por esses outros meios. E uns quantos, vamos dizer assim, dentro da estrutura, passaram para a produção institucional, que sempre foi, desde a época do cinema de cavação, a grande fonte de renda do cinema brasileiro sempre foi institucional. Eu mesmo fiz um institucional, em 85, em vídeo, pra Secretaria de Desenvolvimento Social, em 5 dias...

VO: Que era?

LA: *Obra social*, um jabá, né... sobre a obra social da mulher do Velho Barreiro... o Marcelo Alencar, que era o prefeito na época. E ela presidia obra social do Rio de Janeiro, e a Secretaria de Desenvolvimento Social era ligada a essa obra social, e tinha uns projetos. E aí tinha uma feira lá em Fortaleza, e aí eles me chamaram pra... porque eu tava tentando negociar no PDT a finalização de um longa sobre Getúlio Vargas. Só que eu caí na besteira de dizer pro Brizola que era pra provar que o Getúlio nunca escreveu a cartatestamento. Vocês sabem que a carta-testamento é uma das maiores falsificações da História, foi escrita pelo Marcel Filho, que era um cara de imprensa. Porque é óbvio que um suicida não vai se preocupar com as toneladas de barris que a Petrobras produz antes de dar um tiro. E o bilhete de suicida, não sei se vocês leram, é muito mais forte que a carta-testamento. Na verdade, acusa a omissão do Tancredo Neves, da próprio PSD, em relação ao que tava acontecendo com ele. E aí, eu fui enrolado, fui embromado pelo Brizola durante um ano, foi na época da campanha, da pré-campanha do Saturnino Braga à prefeitura do Rio e me deram como prêmio de consolação fazer esse institucional, entendeu? Aí, eu fiz um institucional de 18 min em 5 dias. Tudo, né, desde o roteiro até a cópia final. Aí, óbvio que os caras reclamaram, por que que não tem isso, por que não tem aquilo outro... que é o problema que quando você faz um institucional, né. Quando você faz institucional, em gral, a pessoa que tá do outro lado do balcão não entende porra nenhuma de cinema e acha que você vai fazer o filme que vai ganhar o Oscar, e te cobra isso...

RM: Então, no final da década, você vai trabalhar, inclusive, na Globo fazendo pesquisa...

LA: Não, aí nos anos 90 que eu vou ficar centrado nisso. Porque entre 86 e 90 eu participo de um projeto que levou muitos anos para ser executado, que era um documentário que necessitava esse tempo de latência, chamado *O país do carnaval*, do Nélcio Ferreira, em que eu fiz a produção executiva, e é sobre o livro do Roberto Da Matta. E aí depois eu volto com o Pompeu, faço um curta chamado *O mal de amor*, um curta de 1 min, depois pego e começo a me meter só em fazer pesquisa. Primeiro faço um institucional para a Embratel, junto com a Tizuka, a Jane Guerra-Peixe, e tal. A gente faz um institucional para a Embratel e dali eu fui trabalhar com a Eurica, no *Memorial de Maria Moura*, e acabei fazendo a pesquisa para todos os departamentos, sozinho, né, trabalhei em todos os departamentos da minissérie, dei aula pros caras...

RM: Trabalha com o Pompeu, trabalha com o Paulo Tiago. Mas enfim, eu queria encerrar essa nossa gravação com você dando um depoimento sobre o seu longa-metragem, que nós não vimos, não podemos dialogar com você.

LA: O longa metragem é assim....

RM: Péra um instantinho... longa metragem *Viagem em torno da minha mesa*

LA: Não, *Viagem ao redor da minha mesa*. O problema é o seguinte: eu tava fazendo produção executiva pro projeto do Pompeu do *Improviso*, tava tendo uma série de problemas por conta daquilo ali, tava me sentindo numa camisa de força, tava tendo problemas de pressão, minha pressão ficou... quase infartei, tive cálculo renal, tive um monte de problema decorrente da gravação, e aí, como uma válvula de escape, como uma forma de libertação, eu fiz esse vídeo, sem avisar ao Pompeu. Pompeu ficou puto, uma das razões da nossa separação eu atribuo a isso, entendeu? Ele se sentiu traído porque eu estava fazendo um filme sem ele saber. Eu fiz aqui em casa, porra, e

é um longa sobre o final do milênio, em que eu faço... peguei um texto que teve, um texto babaca do William Bonner que saiu na *Caras*, em que ele dizia que, com 7 anos viu o Jornal nacional, não sei o quê... aí eu me lembrei que é o seguinte: eu faço aniversário 26 de abril, então o dia do meu aniversário, eu digo que é o nascimento da tragédia, porque ele coincide com Chernobyl, com Guernica, com a primeira missa no Brasil e com o nascimento da TV Globo. A Guernica, Chernobyl e tal, não é nenhuma tragédia, mas o nascimento da TV Globo é um karma na minha vida, aí eu assisti o nascimento da TV Globo. Eu tinha 7 anos quando eu vi a TV Globo. Aí, eu peguei e foi no dia do meu aniversário de 7 anos eu ganhei esse presente de grego, e aí, eu fiz um texto em cima disso. Contando a minha vida lá, dentro da TV Globo, claro que eu ficcionei um monte de coisa, e misturei isso com um texto do Chomsky sobre os EUA, sobre o papel do imperialismo americano, de xerife do mundo, antes do atentado Bin Laden, falando como americano é escroto e tal, que é uma coisa que eu gosto de falar desde que eu era criança.

RM: Mas aí você profetiza a caída das torres, no filme?

LA: Não, não sei se eu profetizo. Mais uma coisa no currículo. Mas fala mal, fala mal dele, falo que o Sadam Hussein é um cara ligado ao Bush, aquela coisa toda. Que é evidente, agora ficou mais patente ainda. Dois dias da eleição, aparece Bin Laden pra falar que vai fazer outro atentado. Porque a família chegou e falou: "Olha, Osama, vai lá pra TV, dá um depoimento para aquele garoto que a gente sustenta lá nos EUA ser reeleito". Então, é meio assim, quer dizer, ele corre em paralelo essas duas coisas, ele é elíptico, que nem o *Finnegans Wake*, ele junta a primeira palavra com a última palavra do filme, ele tem... é em bloco, e o letreiro aparece aos 56 minutos do filme, que é sacanagem também que eu fiz, botei todos os letreiros aos 56 min de filme, porque, pra ter aquele efeito de nego levantar e ver que o filme

continua, e voltar a sentar, entendeu? Mas acabou que foi exibido, três pessoas assistiram quando ele foi lançado no Mercosul em 2000. E eu consegui bater o recorde agora na Mostra do Filme Livre que ninguém foi assistir a exibição. Eu fiquei do lado de fora, aí eu podia dizer que alguém assistiu. Mas não, eu fiquei do lado de fora e vi que ninguém assistiu, aí, o filme foi projetado pro nada. Que é uma sensação interessante, que eu já passei por isso com o Pompeu, que a gente escreveu um roteiro juntos, chamado *Noturno*, e quando ele foi exibido no Festival do Rio, ele foi exibido também numa sala vazia. Então, era a sala vazia, era a coisa mais angustiante que pode existir, com uma porrada de televisão, com uma porrada de telão passando seu filme e ninguém assistindo, é foda. Esse tipo de coisa. E depois vem um cara que vem dizer “os filmes invisíveis”. Porra, os filmes são invisíveis porque a gente não tem acesso às janelas, e quando tem acesso às janelas, a gente não tem divulgação para botar alguém para assistir naquela janela aquele produto. Entendeu? O filme é basicamente sobre essa questão do fim do século, a coisa da TV Globo, os dois imperialismos né... quer dizer, discute os dois imperialismos, o dos EUA, que eu nunca falo americano, eu sempre falo estadonidense, porque EUA não é América, quer dizer, América somos todos nós, o continente. Eles são EUA, aquela merda lá é o EUA. E, no caso, a TV Globo, no qual eu já trabalhei várias vezes. Teve uma frase que eu conversei com o Jomico Isona sexta, eu tava falando: “Porra, Jomico, eu aprendi muito mais na TV Globo do que no cinema brasileiro”. Aí, ele virou e falou: “Não senhor, você aprendeu muito mais, em termos morais na ABD do que em qualquer trabalho que você tenha feito fora da televisão, na televisão”. Quer dizer, que foi uma puta frase, eu falei: “Porra, Jomico, você tem toda razão”. Porque realmente, voltando ao início da conversa, a ABD foi uma grande base moral que a gente estabeleceu naquele período. Porque a gente, a radicalidade obrigava a gente a ter um princípio moral. E, quando vieram os anos 80, veio essa turma que... é

contracultura, no sentido de que não é cultura, no sentido de que se opõe à cultura, é uma cultura reflexiva, colonizada, dessa geração do rock Brasil. Aquele letrista o Cazuzu, essa turma, o Renato Russo, Herbert Vianna, que é uma geração da alienação. E aí já, esses anos 80 são os anos de total desmoroamento moral, tanto é que acaba sendo eleito quem é eleito presidente em 89. E que hoje a gente está tentando recuperar essa coisa moral, ética e tudo, que foi abandonada nos anos 80.

RM: Essa é sua última palavra? Fechamos por hoje?

LA: Por hoje é só.

## **EXTRAS**

No final de 2007 Silvio Da-Rin é nomeado para dirigir a Secretaria do Audiovisual

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 Sílvia, 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 Sílvia DaRim. 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, Sílvia, 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

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 muitos 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