

**ENTREVISTA
JOSÉ CARLOS ASBEG**

O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA



JOSÉ CARLOS ASBEG

TRANSCRIÇÃO ENTREVISTA PARA O PROJETO

Rodrigo Maia: Eu gostaria de começar falando da sua primeira experiência profissional, anterior ao cinema, como jornalista. Como foi isso? Em que área você atuou? O que você tirou dessa experiência?

José Carlos Asbeg: Eu estudei pra administração que era o grande modismo da época, mas fui reprovado em tudo quanto é vestibular. E fui aprovado, como segunda opção, em jornalismo na PUC. Acho que me encontrei porque, no ginásio, eu sempre fazia os jornais da escola. E, imediatamente, quando entrei na PUC eu fui trabalhar. Fui procurar estágio por conta própria ainda no "Última Hora" do Samuel Wainer. Depois "Diários Associados" e, por fim, "Correio da Manhã" onde eu comecei uma pequena carreira. Do "Correio da Manhã" eu fui pro "O Globo" e do "O Globo" eu fui pra sucursal aqui da "Folha de São Paulo". Da "Folha de São Paulo" eu já saí e fui pra Inglaterra estudar cinema lá. E por um tempo eu fui correspondente do "O Globo" lá na Inglaterra. Na escola de cinema eu só entrei um ano depois da minha chegada então nesse tempo...

Rodrigo: Mas, ainda como jornalista, o que te desperta o interesse por cinema? Você frequentava cineclubes?

Asbeg: Não, eu nunca participei de cineclubes. Mas eu era um frequentador assíduo das sessões da Cinemateca do MAM. Todo sábado e Domingo, e quando tinha filmes durante a semana, eu ia. Enfim, eu ia muito ao cinema sozinho. No Leblon tinha cinema na praia. Aqui em Ipanema tinham cinco cinemas. Eu ia muito ao cinema. Pra mim cinema era sonhar acordado. Eu gostava imensamente de cinema. Não havia passado pela minha cabeça o fazer cinema. Acho que é

quando eu entro no jornal que eu vejo como era... No jornal você tem que contar história, apesar de ter aquelas regrinhas de abertura de matéria e tal. Você acaba tendo que contar histórias. E fui conhecendo jovens também, que se interessavam, começamos a conversar e aí... Não me lembro de nenhum fato significativo. Eu me lembro uma vez que eu estava naquela estação, a rodoviária de Niterói. Eu ia pra Cabo Frio e tinha, lá, um menino engraxate. Eu fiquei observando o movimento dele com as mãos. Ele batia na caixinha, depois passava, lustrava. Aí eu fiquei com vontade de fazer um filme sobre o menino. Fui lá mais umas duas vezes, fiquei observando de longe. Daí eu perdi a timidez, consegui uma câmera 16mm daquelas de corda, com aquele rolinho. E fui lá e filmei o menino. Mas não sabia o que fazer com aquele negócio. Tive que ficar procurando onde montar e tal. Enfim, isso foi, mais ou menos, em 68, 69. Talvez aquilo tenha ficado na minha cabeça, mas eu continuei no jornalismo. Em 72, eu já firme no jornalismo. Era sub-editor de cidade do "Correio da Manhã", aí eu vi que queria mesmo cinema.

Rodrigo: E o que você via nessa época no cinema? Quais eram os filmes que te interessavam, e, particularmente, em cinema brasileiro o que chamava a sua atenção?

Asbeg: Eu via muito Cinema Novo. Eu assistia muito Cinema Novo. Os filmes do Nelson Pereira, *Terra em Transe*. Eu vi os filmes do Cinema Novo. Eu gostava do cinema brasileiro. E era aquela coisa de descobrir o meu país, de me descobrir pelo cinema, um pouco. Falava a mesma língua que eu. Passava pelos mesmos lugares que eu andava: Ipanema, Copacabana, o Centro da cidade, Parque Lage. Era muito tocante ver que aquilo pro onde eu andava era cinema. E foi aí que eu comecei a achar que podia também contar histórias com o cinema. Mas foi muito pelo Cinema Novo. Me lembro do filme *Fome de Amor* do Nelson Pereira como um filme que me criou uma polêmica interna, mas não foi um filme que me marcou, assim, como

o filme que me fez querer fazer cinema. Acho que era mais uma vontade de interferir, de querer mudar coisas com o cinema. Querer mudar o mundo. Aquele sonho de agir, atuar, interferir na realidade da gente.

Roberto Moura: Nesse momento, antes de você ir viajar, eu te pergunto sobre duas referências que aconteceram e que tiveram um significado grande para a nossa geração: uma são os Festivais JB. Em que medida você participou? Em que medida aquilo repercutiu em você? A outra coisa é a fundação da ABD em 71.

Asbeg: Eu me lembro muito dos festivais do Jornal do Brasil. É verdade, isso me marcou muito. Era uma turma jovem que contestava muito. Enfim, embora fosse um ambiente restrito, ali tinha um barulho. No dia seguinte, no Sábado e no Domingo, o Caderno B do JB era muito influente culturalmente. Aí saíam aquelas polêmicas, aqueles debates e declarações bombásticas. Era no Paissandú e depois foi bastante no Cinema Um, na Prado Júnior. Eu gostava muito. Era garoto, olhava muito e achava que entendi, mas não tinha certeza se entendia muito aquele negócio. Tinham filmes de um minuto, de cinco minutos, filmes de quinze. Eu achava bacana mas não sabia ainda muito bem o que fazer. Eu estava ainda entrando no jornalismo. Sobre a ABD em 71, Roberto, passou ao largo. Eu estava muito metido com jornalismo mesmo. Estava no "Correio da Manhã" em trânsito para "O Globo". Eu não acompanhei o cinema como repórter. Eu estava muito mais ligada aos fatos da cidade e um pouco aos fatos políticos nacionais. Eu não trabalhava no Caderno Dois do "Correio da Manhã". Era mais por interesse meu que ia ao Festival e essas coisas.

Moura: Eu imagino que você tenha tido, nesse momento, uma formação política e, até mesmo uma formação da sensibilidade, no meio daquela cultura de resistência que se constituía naquele momento frente à situação dos governos militares. As passeatas...

Que tipo de participação e lembrança você tem daquilo?

Asbeg; Participante de passeata. Eu não era aparelhado, não pertencia a nenhum partido, ou a nenhum grupo. No cursinho pré-vestibular nós tínhamos um grupo que se encontrava pra estudar, sob o pretexto de estudar para o vestibular. Talvez aquilo tenha sido uma tentativa embrionária de se fazer um grupo de atuação política. Eu me lembro que eram duas moças militantes, que eram de partido. Talvez do PSBR... O PSBR veio em 1970, e isso foi em 68. Talvez tenha sido PCB, não em lembro bem. Eu me lembro que nós íamos à casa de um espanhol na Urca, em cima daquela ladeira, acho que São Sebastião. Aquilo era um pretexto de estudar para o vestibular, mas que se transformava em discussão política. Se tratava de como íamos juntos à passeata, como nos protegíamos, onde nos encontrávamos na chegada e na saída. Tinha esse sabor de militância política, mas nada de clandestinidade, de muito avançado. Era ir lá e protestar, manifestar, jogar pedra. Enfim, essa atuação. Agora, é óbvio que aquele ambiente te forma. Mas, politicamente, o que me marcou muito foi a morte do Che Guevara. Aquela homem idealista, revolucionário, que se movia de um país á outro. Aquilo eu lia e ficava muito sensibilizado por aquela imagem daquele herói mundial. Quando veio a morte dele, eu vi no noticiário e fui pro meu quarto. Meus pais eram aquele casal de classe média, chamados moderados. Mas achavam que foi uma boa coisa aquele homem que estava incendiando o mundo ter morrido. Eu fui pro meu quarto e me lembro que chorei muito. E a partir dali eu tentei me aproximar. Mas nunca tive vontade de pegar numa arma. Fui chamado no "Correio da Manhã" pra entrar em grupos de militância política, mas o mais longe que eu cheguei foi guardar armas e pessoas perseguidas. Eu tinha um laboratório fotográfico no Leblon. Aliás, essa é uma parte boa. Acho que uma pouco do cinema vem daí, pela fotografia.

Rodrigo: Você fotografava?

Asbeg: Fotografava.

Rodrigo: Além de trabalhar na redação você também era fotógrafo.

Asbeg: Antes. Eu tinha uns quinze, dezesseis anos e me encontrava sempre com dois amigos ali na Montenegro, que hoje é Vinícius de Moraes, com a Nascimento Silva. A gente ficava ali achando que era boêmia. Uma dia, a gente resolveu fotografar e revelava sempre no banheiro na casa de um. Era aquela coisa de colocar aquelas baciazinhas e tal. Talvez ali, aquela coisa da imagem tenha me estimulado para passar um pouco para o cinema e ver a imagem em movimento. Aí nós tínhamos um laboratório, um estúdiozinho no Leblon e sempre pediam pra gente: 'Fulano de tal pode dormir aí hoje ou amanhã? Passaram algumas figuras por lá.

Rodrigo: No que diz respeito à essa tua vivência política, como é que funcionava o ambiente da redação do jornal pra você?

Asbeg: Era curioso porque o "Correio da Manhã" é quase na esquina da Rua da Relação com a Gomes Freire. E a Rua da Relação é onde tinha o DOPS, o famigerado DOPS. Eu via aqueles jornalistas, o Jorge Cabral, o Maurício Azedo, que tinham uma maletinha permanentemente na redação porque eram chamados de dez ou quinze em quinze dias pra depois e não voltavam. Aí acontecia toda aquela manifestação pra soltá-los, com advogados e tal... Os dois eram do Partido Comunista... o Jorge Cabral era mais velho. Era aquela festa quando eles voltavam. Todo mundo parava na redação, saudando, pra ouvir o Jorge com aqueles discursos inflamados. Eu era o mascote daquela turma. Eram homens mais velhos, com quase sessenta anos. Imagina, eu tinha dezoito pra dezenove anos. Era o mascote. O Jorge Cabral meio que me adotou, me abrigou naquele saber dele jornalístico. Nós íamos para o Nova Capela e aquilo era a boêmia de verdade. Fechava o jornal à meia-noite e ia pra lá. O Jorge subia nas cadeiras e discursava. Mas, ao mesmo tempo, eu tinha os

contatos ali na redação, o pessoal me chamava... E, naquele época, eu namorava uma moça, com quem eu me casei depois, que era diagramadora e fazia os jornais, os papéis, folhetos, já pra organizações clandestinas. Eu me lembro, por exemplo, o Silvio DaRin, que foi do movimento cineclubista, um dos mais influentes do movimento aqui no Rio. Ele, teve uma época, foi trabalhar no "Correio da Manhã" como redator de Internacional. Esse era outro que, vira e mexe, ia parar no DOPS. Tinha um outro amigo nosso, o Andrei Bastos, que também foi várias vezes preso ali. A coisa política estava muito próxima e isso era curioso. Você tinha um pessoal que estava metido até a medula na política; correndo risco, fazendo proselitismo na redação, trazendo gente pra clandestinidade. E tinha também a turma do desbunde. Era uma turma que também era tremendamente competente como jornalistas. O "Correio da Manhã" era uma oficina, uma faculdade onde em um mês você tirava Phd no jornalismo. Só tinha gente jovem. Claro que em certas posições tinham os caras fantásticos: João Máximo no Esporte, Celso Itiberê no Segundo Caderno, Aloysio Bionde na Economia, Will Carleite na chefia da reportagem, José Augusto Ribeiro como editor, Raul Giudicelli, e o próprio Jorge Cabral que mal podia acumular cargos de chefia e de direção porque o tempo todo deixava o jornal. A turma do desbunde não estava nem aí pra política. E tinha os jovens assim como eu. Eu não queria entrar pra clandestinidade, isso era uma coisa claríssima na minha cabeça. Mas também eu não queria me drogar, entrar para o desbunde, entrar para o cinismo. Aquilo foi se tornando uma coisa muito aguda dentro de mim. Eu tinha que tomar uma decisão, decidir um rumo pra mim. Aí o cinema volta não exatamente como uma fuga, mas aquela vontade de sonhar. Porque no cotidiano de um jornal não há lugar pra sonho.

Rodrigo: Como surge essa oportunidade de ir pra Londres estudar cinema lá? Com isso te apareceu?

Asbeg: Não apareceu, eu fui pesquisar. Eu queria estudar cinema. Não tinha escola de cinema aqui no Rio de Janeiro. Talvez tinha na USP, não me lembro, mas era aquela coisa precária. Me lembro que estudava na PUC, tinha uma cadeira de fotografia. E o professor, que era um fotógrafo de imprensa, percebeu que eu já tinha experiência de fotografar e revelar... quem dava aula era eu. Tinha uma só câmera pra toneladas de estudantes e um laboratório que o meu banheiro era quase melhor. Isso na PUC, uma faculdade cara. Então que queria voltar a sonhar. Comecei a procurar escola de cinema aqui... não achei. Naquela época tinham aqueles filmes do leste europeu: Polanski, Wajda. E eu ficava encantado com aquele cinema deles, de um rigor estético tremendo e ao mesmo tempo econômico de palavras. Eram imagens portentosas que traduziam um sentimento tremendo. Eu, então: 'Vou estudar na Polônia! Estudar cinema na Polônia! Comecei a correr atrás e até consegui uma passagem pelo Correio Aéreo Nacional. Fui daqui pra Brasília, pra embaixada da Polônia, pra arranjar de estudar cinema lá. Fui buscar informações. Fui de manhã e voltei de noite. Fiquei perambulando pelas ruas de Brasília até a hora da saída do ônibus. Porque eu achei que fosse ser recebido e passar o dia inteiro na embaixada, mas acabou que durou só dez minutos. Aí tive que resolver meu dia. Eu queria chegar na Polônia, mas precisava arrumar meu dia. Engraçado. Aí em 72 eu me casei muito jovem, também era uma maneira de sair de casa naquela época. Enfim, a minha mulher também queria sair do Brasil. A gente viu que a saída do Brasil era uma forma de estudarmos, da gente se informar um pouco mais. Ela também estudava na PUC. Mas era muito uma coisa que não nos dava satisfação. Eu fui reprovado na PUC, fui jubilado, e depois consegui ser reintegrado no curso, pro total desinteresse. Meu professor de fotografia... Acho importante contar essas coisas porque fica registrado. Não como uma crítica à PUC, mas uma crítica aos cursos de comunicação daquela época. O meu professor de fotografia

largou o curso na minha mão. O meu professor de técnica de redação era *copydesk* comigo. Eu me sentava aqui e ele do outro lado da mesa. Ganhava o mesmo salário que eu. Eu me desinteressei pela faculdade. Mas eu queria, achava que eu tinha que me informar mais. Tinha vinte, vinte e um anos. O jornalismo é fácil: se você sabe botar uma crase, botar direito ali aquelas palavrinhas, você faz uma carreira rápida. Diga que você escreve bem, aquela coisa toda. Mas eu sabia que estava me enganando com aquele negócio. Eu não queria aquilo ali. Então, ela também queria sair do Brasil. E tinha também aquela pressão da decisão: pra que lado a gente vai? Pro desbunde ou pra clandestinidade? Eu não queria nenhum dos dois. Acho que o caminho foi a saída do Brasil e o cinema, aí já como um interesse muito vivo de ser a atividade que eu gostaria de ter pro resto da minha vida. Era o cinema. Fomos pra Europa. Chegamos em Paris. Em Paris tinha um ambiente péssimo entre os brasileiros. Qualquer um que chegasse ali tinha a suspeita de ser um informante da polícia brasileira, da ditadura. Aí percebi que eu ia ficar na mesma paranóia, na mesma pressão do Rio de Janeiro. Aí fomos pra Londres. Eu já tinha ido aqui no Conselho Britânico. Já tinha me informado de cursos. Tinha cursos muito técnicos pra fotografia, pra montagem, pra iluminação. E tinham cursos que trabalhavam a produção, a criação e a técnica, enfim te davam uma visão. E tinha cursos como o John Howard fez também, por exemplo, do *royal color*, que eram cursos só de criação, aí os alunos se interessavam por alguma parte técnica. Mas eu ainda estava com a cabeça na Polônia e fui bater na Polônia. Fui pra lá. Fui bater nessa escola de Lodz. E foi um choque, um duplo choque. Não tinha nada. Era um casarão velho com pessoas lá dentro. Cabeças brilhantes que pensavam e faziam seus filmes no papel. No leste europeu eles faziam os filmes no papel. Não tinha aquela fartura de você filmar 5:1, 10:1, era 1:1, 2:1. Não tinha material. Eles não tinham dinheiro pra comprar película, então eles tinham que fazer filme assim. Aqueles *story-boards*, eu vi, eram uma

riqueza. Os ângulos, tudo, tudo, estava ali. Então eles botavam tudo no papel e depois iam filmar. Em Budapeste, na Hungria, era um centro de processamento, de excelência em processamento. Não só porque era um laboratório pra onde convergiam as produções do leste europeu, mas porque era um centro de excelência. Os húngaros sempre dominaram a química, a técnica, então era um laboratório excelente, mas sempre naquela economia. Bom, o curso da Polônia era muito esquisito. Eram quatro anos e um quinto ano de preparação. E quando eu recebi o currículo eu vi que tinha que fazer uma prova física. Tinha que correr não sei quantos metros. Tinha que estar numa forma física tremenda, fazer flexões e tal. E um ano pra aprender uma língua que era, é, uma linguazinha danada. Eu volto pra Londres. Enfim, e a Polônia devastada. Você entrava no supermercado e via aquelas prateleiras vazias e um pacotinho de alguma coisa lá no final. Aí volto pra Londres e me empenho: "É aqui! Gostei daqui!" E me concentrei pra entrar numa escola de cinema na Inglaterra, em Londres.

Moura: Londres naquela época era a Carnaby Street, os Beatles e os Rolling Stones. Era também o ácido e os desbunde. E você de certa forma chegou perto desse universo. Mas você escolheu outro ambiente.

Asbeg: É. Eu tinha... Eu era muito sério quando era jovem. Eu era sério toda vida, aquela coisa... Eu estou falando dessa coisa, dessa decisão, de escolher um lado ou outro, mas foi um sofrimento enorme. Me corroe a alma. E a decisão de não ficar em Paris onde estava uma turma... Eu me identifico muito mais com a turma da política do que com a turma do desbunde. Embora eu visse pessoas brilhantes, extremamente brilhantes. Caras com vinte anos que viviam, esses sim, que viviam extraordinariamente bem, se tornaram bons jornalistas. Muitos morreram jovens, precocemente. Mas

quando eu chego na Inglaterra esse desbunde tinha sido há dois, três anos. Eu estava...

Moura: Você chegou em 72?

Asbeg: Eu cheguei na Inglaterra em 73. Abril de 73. O pessoal já tinha ido e já tinha voltado. Caetano, Gilberto Gil, aquela coisa do Porto Belo. Eu fui fazer todos aqueles trajetos, tentar encontrar por onde eles passaram. Aquela coisa de cinema: ir no Parque Lage e ficar olhando pra onde o Glauber filmou *Terra em Transe*, aquele terraço e tal. Na Inglaterra também, da onde vinham aqueles sonhos. Eu me lembro que eu fui dividir uma casa, eu a Pitsy, minha companheira, minha mulher, com um casal que estava estudando na London School of Economics. Pesado, né? O cara era matemático. Então não tinha muito lugar pra brincadeira. Era estudar mesmo. Eu estava muito determinado a me formar, enfim, a estudar. Trabalhar no sentido do estudo, uma formação que me desse suporte para o cinema.

Rodrigo: E como é que foi o curso?

Asbeg: Bom, eu cheguei em 73. Em abril, nas escolas, você não entra. A não ser que você seja um aluno excepcional. Ou então aquelas escolas que são ou técnica só, ou criação só. E caras, muito caras. Mas eu gostei de uma particularmente. Chamava-se Politecnico of Central London. Que hoje se chama University of Ao longo dos anos ela foi.... Mas foi a primeira escola de fotografia da Inglaterra. Eu gostei da escola. Olhei o currículo e tal. E decidi esperar pra começar o curso no ano seguinte, em 74. O ano escolar lá começa em setembro e termina em junho. Aí você tem as férias de verão e recomeça o ano seguinte. E nesse ano de 73 eu trabalhei como correspondente do "O Globo". E cinema, cinema... eu ia, via filmes, ia aos festivais. Dava jeitos de ir. Escrevia para os festivais e dizia que eu era jornalista e escrevia pra cinema. Nada, né? Eu fazia

qualquer coisa, desde economia até futebol. Uma vez fiz uma entrevista com aquele Gordon Banks pelo telefone, que tinha feito uma defesa de uma cabeçada do Pelé na Copa de 70. Eu falava com o cara com uma raiva desgraçada. O cara no norte da Inglaterra e eu ali, em Londres, querendo que ele tivesse levado o gol. Uma vitoriazinha magra do Brasil em 70. Então, gastei meu tempo fotografando, indo a festivais e assistindo cinema. E me preparando, estudando inglês. Meu inglês era macarrônico, horrível. E quando abrem as inscrições nas escolas, eu vou lá e postulo uma vaga. Porque lá não existe um exame, principalmente pra estrangeiros. Lá você passa por uma série de entrevistas. Você apresenta o material que você tenha criado, produzido anteriormente. Eles são muito exigentes em um aspecto. Você tem que justificar muito bem justificado porque é que você quer fazer aquilo que você está tentando fazer. Se você quer fotografia: porque é que você quer fotografia. Se você quer cinema: porque você quer fazer cinema. Eu achava aquilo muito bacana. Eu tinha que me justificar diante de mim mesmo. Não adianta dizer: "Ah! Porque eu gosto de cinema! Porque eu quero usar o cinema como uma arma. Quero mudar mentes e corações!"

Rodrigo: E o que você disse? Você se lembra?

Asbeg: Não, não em lembro não. Eles se convenceram lá. Acho que o que convenceu eles foram dois trabalhos fotográficos que eu levei. Um sobre uma manifestação lá, uma enorme passeata dos Hare Krishna nas ruas centrais de Londres. Eu fiz um trabalho fotográfico sobre essa manifestação. E fiz também... porque eu saía de manhã pra escola de inglês e ficava o dia na rua. A Pitsy porque falava inglês muito bem, veio de uma família europeia, ela começou logo o seu curso de artes gráficas numa escola. Da qual depois ela saiu e fui pra uma outra melhor, mais bacana. E eu ficava pela rua, perambulando, olhando, e ia naqueles parques e fotografava. Eu me lembro que eu

vi um casal, também de mais idade, bem gordinhos, e eu fotografei esse casal sem que eles me vissem, sem que eles me percebessem. E eu levei esses dois trabalhos. E os dois tinham uma característica: eram sequências enormes. Eu me lembro que dei uma volta 360° nesse casal. Eu fotografei a mão enrugadinha da senhora ali naquele banco de madeira, fotografei os pés, fotografei de costas, fotografei as nucas grisalhas, assim o cabelo, de frente. Atravessei a rua. Eu tinha um equipamento, uma 200 mm e ia buscar detalhes com aquele desfocado atrás. E eles perceberam nitidamente, que a fotografia ali era uma sequência cinematográfica. No Hare Krishna também. Eu escolhi um personagem e dele símbolo daquela manifestação. E fui atrás dele durante duas horas. Fotografei ele, basicamente. Localizei, pra mostrar que era Londres, pra mostrar o tamanho daquela manifestação, que era muito bonita e colorida.

Embora eu gostasse de P&B. E aí fui aceito na escola.

Rodrigo: E o Brasil? Como é que ele chegava pra você durante esse tempo?

Asbeg: De uma forma dolorosa. Você, quando está num país estrangeiro e quando não tem... Eu, pelo menos, não tinha a intenção de morar lá o resto da minha vida. Então, a sua capacidade de atuar naquele país é limitada. Primeiro porque você está chegando e precisa entender o que é a cultura inglesa, como os ingleses se cumprimentam. Vocês chegaram aqui hoje e fui muito fácil com as moças trocar beijos e tal. Lá na Inglaterra o difícil era cumprimentar: "Oi, como vai? Tudo bem?". Aí a pergunta seguinte era: "De onde você veio? O que você veio fazer aqui?". E a terceira era sobre o tempo: "O tempo está ruim hoje, né?". Inglês adora falar sobre o tempo. Muito curioso isso. Sempre a mesma coisa: "De onde você vem? O que você veio fazer aqui?" e o tempo. Você não participa muito do país. Aqui eu queria participar e participava de alguma maneira, guardando pessoas... Eu me lembro que o Lupa Amaro

passou aqui. Não me pergunte como chegavam porque são muitos caminhos, muitas interferências. Eles ficavam lá, dormiam, a gente cumprimentava. Depois desapareciam e nunca mais apareciam na vida. Lá não. Lá eu era um estudante, e que pagava a minha escola. E eu queria aproveitar, me formar, eu levava a sério aquele negócio. Não tinha muito espaço pra participar lá. E como eu participava aqui? Então, meus trabalhos iniciais já refletem essa vontade de querer trazer, levar pra Inglaterra, um pouco do que eu tinha deixado aqui. Retomar do meu jeito. Engraçado, porque eu era visto como político. Na minha turma, eu era visto como político, eu era o guerrilheiro.

Rodrigo: O Brasil também chegava como uma preocupação, não é? O seu primeiro filme, o *Natureza Morta*, é um filme ambientado no Rio, apesar de ter sido feito em Londres.

Asbeg: Não, o *Natureza Morta* é meu último filme. É um filme de conclusão de curso. É quando, no último ano, você tem que fazer um trabalho, um estudo analítico de uma produção, você escreve uma dissertação sobre um tema livre e você faz um filme. Aí você desenvolve tudo aquilo que você estudou de técnica, de linguagem, enfim, todo aprendizado de cinema mesmo. Mas não foi o meu primeiro filme, foi o meu último, pelo contrário. O meu primeiro trabalho lá naquela escola... Porque o primeiro semestre do primeiro ano é com uma turma muito grande porque é o básico de quem vai fazer fotografia e quem vai fazer cinema. Então, o primeiro trabalho foi um trabalho fotográfico. Eu me lembro perfeitamente, era bárbaro. O exercício era o seguinte: imagine um ônibus e fotografe. Eu achei bárbaro aquilo. A coisa mais fácil do mundo é você fotografar um ônibus. Imaginar ele fora de foco. Ter um foco com o obturador, a velocidade mais baixa, aí ele passa riscado. Aquele negócio todo. E teve muitas coisas legais. E depois, o primeiro exercício de cinema era um filme de um minuto de continuidade física. Pra entender a continuidade física. Enfim, você está filmando

aqui, a porta abre, uma pessoa entra e pra onde você corta? Achei bárbaro aquele negócio. Ah! Uma curiosidade: tem uma foto lá atrás, se depois vocês quiserem filmar. Aquele foi o meu primeiro filme, um filmezinho de um minuto. Eu peguei o chileno. Ele foi um dos sete primeiros chilenos que chegaram lá na Inglaterra, exilados, depois do golpe de 11 de setembro que derrubou o Allende. Nós nos conhecemos na fila do cinema. Ele também era um cinéfilo, um grande frequentador de salas de cinema na Inglaterra. Eu o chamei pra fazer o filme. E a minha continuidade física era a câmera... Aquela coisa de novo, recuperar um pouco o tema político. Era a câmera perseguindo alguém. Nós fomos para o Leste de Londres, que era a parte pobre de Londres e arranjamos lá um prédio que era meio abandonado. E ele está sempre correndo, sempre desesperado, olhando pra trás, fugindo de alguma coisa, até que ele chega no terraço desse prédio e a câmera vai e se aproxima dele. Não de zoom. A câmera se aproxima dele em velocidade, caminhando. Aí ele se abaixa e a câmera fica com a cidade ao fundo. E naquela foto lá, estamos eu, ele e o Elizeu Rezende, que aqui ele se chamou Elizeu Ewald. Também queria estudar cinema lá, enfim, e ele era de Belo Horizonte. E não eram milhares de brasileiros ali, então era fácil de conhecer brasileiros.

Moura: ... (inaudível) seis meses atrás.

Asbeg: Ele já fez. Ele fez um sobre o Zico. Recentemente ele fez dois trabalhos trabalhando com cinema eletrônico. Fez um do Zico e um do Nelson Gonçalves. Ele já tinha feito um ou dois antes, em 85, mas também se desesperou com a estrutura de produção aqui.

Moura: Ele está trabalhando como produtor dos filmes da Xuxa.

Asbeg: É... Ele parece ser um bom produtor, ele é um garoto bem organizado. Ele domina bem a parte tecnológica do cinema.

Rodrigo: Bem, continua contando da sua experiência na escola.

Asbeg: Esse trabalho lá me deu uma enorme popularidade na escola, porque eu queria... Esse era meu pedaço no Brasil, como eu pensava no Brasil, as perseguições, os amigos meus daqui. Era uma forma de me manter ligado. Eu estava longe, não podia fazer nada lá e não podia fazer nada aqui. Então, um exercício desse pra mim, era um longa-metragem que o mundo inteiro ia assistir, era uma denúncia da ditadura desgraçada. Era assim... E esse exercício me rendeu... As portas da escola se abriram, os professores vieram falar comigo, porque, praticamente todo o resto da turma levou na base do exercício: abre porta/fecha porta, sai de um quarto/vai pra outro quarto, escova os dentes, contra-plano... E eu não. Eu queria mandar brasa. Queria falar de alguma coisa ali. Se estivesse errada a continuidade, dane-se, você tá entendendo? Embora eu ache que a nota era muito mais pra continuidade do que pra ideia. Eu nunca cheguei a ter conflito na escola, mas eles achavam que eu fazia um uso muito político do cinema. Eu me lembro de um exercício meu que não foi aceito. Simplesmente eu tive que fazer um outro, refazer o exercício. Que era de novo esses exercícios assim que eu gostava: faça um retrato de uma pessoa. E a gente tinha que trabalhar em grupos, em trincas. E eu fui trabalhar com um israelense, que era um brilhantíssimo fotógrafo, um técnico impecável, mas criação zero. E um inglês que detestava esse israelense. O cara era um doidaço, esse inglês, o Patrick Nickolas. E eles não chegavam num acordo de quem a gente ia retratar. Um queria uma coisa, outro queria outra. E chegando o prazo de entregar o diabo do exercício. Aí, o Patrick disse: "Ah! Porque eu tenho uma amiga minha..." Porque ele estava fazendo um trabalho com fotografia também. Abrindo um parênteses: a escola era legal porque você tinha o cotidiano da escola pra cumprir. Você tinha que aprender de emulsão, tinha que aprender dos erros de produção de outros cineastas de longa-metragem, mas você podia usar a escola. Você podia sair e fotografar, depois pegava a chave do laboratório, pegava o revelador, enchia um tanque e

trabalhava. Você não podia varar a noite, mas dentro do horário você podia fazer. E tinha o compromisso dos exercícios que eram solicitados. Aí, esse cara aí, estava fotografando alguma coisa com uma produtora de moda. Uma daquelas inglesas vaporosas, altas, com aqueles cabelos que não acabam mais, que doíam o olho de tão loiros. E ele disse: "Vamos fazer sobre ela!" E a gente disse: "Tá bom!". No desespero, né? Mas a gente tinha que conhecer um pouquinho da alma daquela pessoa. A gente conheceu um pouco do trabalho dela. E um dia a gente foi à casa dela. Era num bairro terrível, e era um quarto mínimo, mínimo. Cabia uma cama de solteiro e uma comodazinha. E o banheiro ficava fora, isso era muito comum lá. E as paredes eram entulhadas, cheia de retratos e coisas penduradas. E a minha ideia era muito simples: um 360° daquilo e botar o Caetano Veloso cantando *Help!* dos Beatles. E aquilo os orientadores da escola recusaram. Disseram que eu interferi demais, que eu opinei sobre a moça. Que eu a transformei ela numa moça triste. "Como assim? Essa moça que é uma produtora de moda, que circula no mundo fashion. Você a transformou numa pobre coitada!" E disseram: "Então coloca pelo menos a versão dos Beatles!" Eu falei não, não vou colocar a versão dos Beatles. "A versão dos Beatles é alegre. Ela não é alegre. Eu conheci a moça! Vocês não falaram pra eu fotografar, filmar, o retrato de alguém?!". Recusaram. Tudo era um grande aprendizado. E tudo era... Não bastava ter ideias: "Vamos fazer um 360°!" Qual era o tamanho do plano? Era aberto, era fechado? Aí você tinha que ensaiar, ensaiar, ensaiar... Começa nela, bem fechado. Aquela coisa pra não revelar nada. E saía, fazia tudo ali. Então a gente teve que escolher uma altura que ela ficasse sentada na cama, que a câmera não tivesse que fazer nenhum *tilt* pra chegar de novo nela. E isso desandou inteiramente lá. Foi um furacão. Uma coisa que eles não aceitaram de jeito nenhum ali na escola. Assim, não acho que eles fossem repressivos. O Pedro, meu filho, estudou nessa mesma escola depois de anos. Depois de vinte

anos ele foi pra Londres, pra cinema. E o diretor da escola, que na minha época era meu orientador, abrigou o Pedro lá. Enfim, o Pedro estudou lá. O Pedro é muito furioso com a escola. Disse que a escola era repressiva demais, que impunha muitos limites. E eu não achei isso não. Eu achava os ingleses muito liberais. E eu aprendi uma coisa muito legal nessa escola de cinema: tudo, qualquer coisinha, era discutido no plano das ideias. Fez uma panorâmica de 360°? Porque? Tinha que ser muito bem explicado o negócio. Você tinha que ter muita convicção do que estava fazendo. Saber porque você estava fazendo aquele negócio. Isso foi um enorme aprendizado. Porque aqui no Brasil as discussões são acaloradas, passionais, mas elas abandonam as ideias. Aqui no Brasil as coisas são ou eram defesas de posições. E lá não, eram questionamentos, uma coisa natural você perguntar: "porque você fez isso?". A primeira vez que um cara me perguntou isso deu vontade de dizer: "Porque você não vai tomar banho? Eu fiz porque eu fiz. Porque deu vontade de fazer." Mas ele precisava saber, o grupo precisava entender a influência que você tem, a linguagem, a estética, o plano. Acho que é um enorme amadurecimento. E isso me ajudou a superar, a entender que a política podia ser feita de outra forma com o cinema e não só coisas óbvias: fazer um discurso contra a ditadura. Era muito bacana.

ENTREVISTA ASBEG - CD 2

Rodrigo: Continuando nosso papo você estava falando do seu filme de conclusão lá em Londres o *Natureza Morta* que também é um filme que retoma suas experiências aqui no Brasil.

Asbeg: O título original era *Amanhã será outro dia*, eu não me lembro, acho que devia ter música com essa letra, do Chico Buarque, depois virou "Natureza Morta", achei mais condizente com o

tratamento que eu tenho com os personagens, ali meio fixos, meio petrificados naquele lugar. Então o filme é o seguinte: são amigos que se encontram em um botequim, que era a minha rotina quase cotidiana com outros amigos, que eram o José Luis Savoya, o Pedro Lacerda e o Manuel Deodoro Hermes da Fonseca, que era bisneto, tataraneto do outro lá, e o bar era em Ipanema, a gente ficava ali falando, conversando, discutindo política, da vida, literatura, fotografia, e resolvi fazer um filme a partir de um desses amigos que era o sujeito que a gente menos achava que pudesse ter... porque se alguém fosse entrar na política seria um de nós três, o Pedro, o Manuel ou eu, o Zezé era o cara fortão, o bonitão, era o sujeito que desfilava aquele corpo de Apolo aqui na praia, mas enfim foi o Zezé, o Zezé entrou pra luta mesmo, pra resistência armada, e ninguém ia ficar perguntando para a família dele, para a mãe, para a irmã, e o Zezé foi. A gente ficava preocupado, pra não acontecer nada com ele, ou você ia preso e sofria torturas ou você era morto, as duas alternativas são horrorosas, mas enfim foi ele, e eu fiz o filme a partir desse negócio, desse pequeno episódio, o sumiço do Zezé, então os amigos falam do medo, da vontade de participar e do receio, um deles é mais pé no chão o outro é mais sonhador, o outro fica ali no meio, tem um operário que é também um frequentador do botequim, que fala: - Vocês são todos playboys, não sabem o que é a via dura, a vida dura é a minha. Fica embriagado e tem uma relação meio doentia com o dono do botequim que é o cara da autoridade, a figura autoritária, então esses cinco personagens desenvolvem a trama do filme e tem esse sexto personagem que nunca aparece mas que é sempre mencionado, esse mais sonhador fazendo poema pra ele, o outro diz que foi o destino mesmo dele, o que eu gosto muito nesse trabalho...é muita pretensão dizer que foi meu amadurecimento, isso foi em 1976, ainda a ditadura estava pesada, embora toda a esquerda já estivesse toda desbaratada, ou no exílio ou na prisão, mas a ditadura seguia firme, e fazer o filme mesmo à distância era

um gesto de uma pequena ousadia, aqui a se pensar, mas lá era uma ousadia, eu resolvi que ia fazer, tive que vencer resistências dentro da escola e tive que vencer outro tipo de resistência, porque eu não podia fazer o filme falando de uma realidade brasileira, do Rio de Janeiro, falar inglês com atores ingleses, então foi uma luta enorme para o convencimento dos diretores, dos orientadores da escola para que eu pudesse filmar em português, bom, isso criava um segundo problema para o exercício de uma escola, como é que ele poderia ser avaliado se ninguém entende português lá, então eu vou legendar, mas você tem um orçamento, se você quiser fazer um longametragem o problema é seu, a escola te pede um filme com certas características de tempo e a partir daí foi toda uma construção desse filme, pra ser econômico, pra não gastar, pra não estourar o orçamento, eu ia ensaiar com uma câmera de vídeo VHS com os atores, onde é que eu ia achar um botequim em Londres, não existe, então montei um botequim no estúdio da escola, era um estúdio extraordinário, enorme, que tinha total condições de abrigar um botequim, era amplo, as paredes de fundo, uma paredinha lateral, aqui a entrada, aquela cortininha de plástico fazendo a entrada pro banheiro, que nem um botequim mesmo, a pilastra do centro era tridimensional, tínhamos os quatro lados, pra cobrir o efeito de *travelling* que eu fiz no filme.

Moura: Você teve cenógrafo?

Asbeg: Não, quer dizer o cenógrafo, a cenógrafa foi Pipsy e as nossas lembranças de botequins do Rio de Janeiro, tem que ter aquele aquarozinho com aqueles salgadinhos, tem que ter a caixa registradora, tem que ter a cortininha do banheiro, tem que ter o Nílton Bravo, aquele painel...os melhores botequins do Rio tem o

painel dele, e ela fez, a Pipsy foi extraordinária, ela fazia artes gráficas, se você pegar essa parede de azulejo...os rótulos das garrafas eram todos feitos por ela, claro, a gente conseguiu algumas garrafas que vieram do Brasil, outras garrafas a gente pegava e criava rótulos, ela escreveu aquela tabela de preços, amigos fotografavam aqui no Rio ambientes de botequim, a gente ia reproduzindo, esse nome Café e Bar Aurora, a nova aurora, amanhã será outro dia, com aquela esperança, e a gente foi fazendo, e a parede do balcão...a porta parecia aqueles negócios de frigorífico abria para fora ao invés de abrir pra dentro, porque os dois lados eram iguais, era isso que tinha não é, mas foi tomando conta, vinha todo mundo visitar o cenário como um botequim, virou um botequim, a gente sentava ali, eu lembro que o meu orientador chegava e perguntava ainda tem aquele *brazilian working class* conhaque, a cachaça né, aí cinco horas da tarde ao invés da gente ir pro pub ali embaixo perto da escola, ficava ali no estúdio lá da escola tomando cachaça com limão espremido na hora, mas uma trabalhadeira danada, a Pipsy foi incansável, fez o painel niltonbraviano, eu tive outras colaborações, o irmão dela, garoto, tinha dezoito/dezenove anos estava fazendo uma dessas viagens pra Índia e passou por lá, ele é muito habilidoso, o pai deles era médico mas tinha uma carpintaria em casa e tal, o Martin, irmão da Pipsy, eu até dei o nome de um personagem em homenagem a ele, ele foi o grande montador ali nos cinco dias que ele passou na Inglaterra ele não saiu do estúdio, ele trabalhou lá na cenografia, na cenotécnica do filme, do *Natureza Morta*, ele foi montando esse cenário, o operário..... (há um salto)

Rodrigo: Fácil arrumar atores?

Asbeg: Eu não conhecia, vai perguntando aqui vai perguntando ali, o dono do bar era um chileno, o operário era o Zeca (salto) fotógrafo, grande amigo meu (salto) e ele estava lá, os outros eu não me lembro como é que apareceram (trecho inaudível), o outro era o Odilon, eu fui ter contato com esse cidadão anos (salto e inaudível), ensaiar...chegamos no dia da filmagem eu estava sentindo o personagem do filme (momento inaudível) Aí o exercício era de escrever o roteiro, trabalhar exaustivamente o meu roteiro com o diretor com o orientador, criação dos personagens que era uma coisa nova pra mim, dar vida...eu queria que vida fosse aqueles meus amigos, mas isso não cabia literalmente e depois a parte técnica do filme, então quando eu termino o filme e comecei a montar, meu orientador vinha na moviola pra ver o material e cada pedacinho do diálogo eu tinha que ficar traduzindo pra ele, pra ele poder entender

Moura: Tinha algum dos personagens que era explicitamente autobiográfico, que era você?

Asbeg: Não, éramos os três ali, o Pedrinho Lacerda, o Manuel Deodoro e eu, a gente...coisa de garoto, dava muita importância a nós mesmos com aquilo que a gente falava, se achava muito importante, imagina com quinze/dezesseis anos ficava até quatro horas no botequim falando...jogando conversa fiada, eu não valorizei um porque era isso, porque era outro, nós éramos muito parecidos, os três, esse laboratório de fotografia éramos os três que fazíamos, a gente queria fazer fotografia artística, que nada a gente fazia batizado aqui na Nossa Senhora da Paz, crisma, primeira comunhão, festinha de dez anos, bom aí fomos pra montagem, o filme fica pronto aí tem que resolver a avaliação, eu tinha que passar por uma avaliação, então eu vou botar legendas, traduzo tudo, crio frases curtas para funcionarem como legenda, fotografei o filme de alto contraste, transformei o negativo em slide e botei no carrossel e eu

tinha que estar nas projeções. Quando o filme começava eu sabia o tempo de armar o slide seguinte para que a legenda (salto), então o filme é um filme brasileiro, extremamente atual naquele momento, em 77 mais ou menos já começa o clamor pela anistia, então um filme que...obviamente eu não estava vinculado a nenhum grupo de pressão aqui no Brasil e nem no estrangeiro, é um filme que tem uma característica desse período, e como exercício ele foi considerado muito inovador pelas condições, pelo grau de complexidade em construir um cenário, um botequim, retomar um pedaço da vida de um outro país, trazer tudo isso com detalhes, as pessoas nunca tinham saído dali da Inglaterra, nunca tinham vindo para a América do Sul, não sabiam imagina, a referência que eles tem de botequim e pub.

Rodrigo: Foi premiado inclusive não?

Asbeg: Esse filme foi premiado, porque eu acabei o filme e a Pipsy estava louca pra vir pro Brasil, vir embora, não queria mais ficar na Inglaterra, eu queria ficar na Inglaterra, eu tinha um convite para trabalhar como assistente de montagem de um longa-metragem americano que ia ser rodado lá, mas ai ela veio embora e eu fiquei para a graduação, aquela festividade (salto), recebi aquele certificado, o filme mais interessante das escolas de cinema, eu não sei se era de Londres ou da Inglaterra, porque tem um banca de examinadores que é nacional, eu me lembro da sessão que eu tive que projetar pra esses caras lá no cineminha das escolas.

Moura: Quando você voltou?

Asbeg: Eu voltei em 77, eu voltei em setembro de 77.

Moura: Você poderia retomar essas coisas aqui no Rio de Janeiro, como é que você viu o Brasil e já pro ambiente da Corsina, eu imagino.

Asbeg: Já havia um movimento pela anistia, e foi um total encantamento estar de volta aqui. Eu respirava política, eu respirava aquela vontade de me meter em qualquer coisa, só que eu não conhecia ninguém, meus amigos ainda eram de jornal, encontrava lá com um, encontrava lá com outro, eu quero é ir pro cinema, fazer amizade com as pessoas de cinema. Eu me lembro daquela Jornada de Curta-metragem da Bahia, em Salvador, do Guido, eu peguei um ônibus e fui pra Bahia, foram 32 horas de viagem.

Moura: Você foi naquela da Paraíba?

Asbeg: Aquela foi a seguinte, e naquela eu já estava trabalhando na Embrafilme e fazendo o programa Cinemateca, essa daí eu fui por conta própria, eu queria assistir os filmes, queria conhecer gente, queria falar e tal, eu fui com o meu filmzinho debaixo do braço, eu cheguei muito em cima, eu cheguei um mês depois, já estava...li no jornal alguma coisa, fui com a cara e com a coragem, consegui lá um alojamento, tinha lá umas camas beliches...

Moura: Mas o filme estava inscrito na mostra?

Asbeg: Não, e eu passei um enorme dissabor nessa Jornada, porque eu não era conhecido, chegava lá naquelas salas de debate, entrava e o que é que eu vou falar, não conhecia nada, não conhecia os filmes, estava se falando de legislação do cinema brasileiro, eu achava muito engraçado porque passava os filmes e na hora do debate só se falava de política de cinema no Brasil, não se falava do filme, eu achava um absurdo, o sujeito faz o filme, um trabalho das arábias de mostrar o filme lá na Bahia, ninguém falava do filme do cara, e eu vinha justamente dessa formação de que tudo era conversado, eu me lembro que as discussões eram muito tensas e sempre acabava em uma certa briga, um certo desentendimento, em que um acusava o outro.

Moura: Quem você lembra de lá? Paulo Emílio estava lá?

Asbeg: Paulo Emílio estava lá, tinha muita gente graúda, José Carlos Avellar, Nelson Pereira estava lá, Regina Machado, Marco Aurélio Marcondes e uma outra moça que já era da Embrafilme, e que me fizeram sofrer enormemente porque me segregaram, depois eu fui perceber, fui saber, que eles por não me conhecerem...porque eu ia disciplinadamente em todas as sessões, em todos os debates, aquela ânsia de conhecer, disseram que eu era dedo-duro, disseram que eu era um espião da polícia, e foi quando chegou a equipe da Embrafilme e o Waltinho Carvalho era o fotógrafo que não me conhecia, mas quem dirigia a equipe era o Almir Luiz, o Almir Luiz tinha sido um companheiro meu de corrida da manhã, e que não sabia que eu estava no Brasil, e quando a gente se encontrou eu me ataquei no Almir e chorei pra caramba, pô esses caras fazendo uma maldade aqui comigo, e o Almir foi se informar e era isso, começou a distender o negócio, e curiosamente quando eu volto da Jornada o Zé Castelo Branco um outro amigo de jornal tinha sido chamado pela

Marta Alencar que tinha assumido a direção desses programas da Embrafilme, ele falou eu não vou não mas tem um amigo meu que acabou de chegar da Inglaterra e ele pode trabalhar com você. Eu conhecia a Marta um pouco de Jornal, aí lá vou eu trabalhar na Embrafilme e eu dou de cara exatamente com essas pessoas.

Moura: (Inaudível)

Asbeg: De tanto frequentar, de tanto ir nos lugares, lia no jornal, comecei também a fazer esse programa, era um programa semanal sobre cinema brasileiro, chamado "Cinemateca", era na Embrafilme e ia ao ar na TV Educativa, e ali eu comecei a entrevistar gente, eu fiz toneladas de entrevistas antológicas.

Moura: Película? Era 16mm?

Asbeg: Película, 16mm, cor, reversível.

Moura: E onde está esse material que certamente é preciosíssimo.

Asbeg: Olha Roberto, uma parte está no CTAV, outra parte foi perdida por inépcia da TV Educativa que não sabe guardar arquivo. Primeiro o programa era em película, mas ele era telecinado na TV Educativa, as apresentadoras ficavam guardadas na TV Educativa, no estúdio, e o programa era montado naquelas fitas de duas polegadas, eu lembro que na época era o João Paulo, era ele que fazia o esforço e montava o programa, acho que muita coisa já se perdeu e o que está no CTAV é o que está em película, uma entrevista com o Glauber

que eu fiz, foi na casa dele, acho que essa entrevista está no Templo Glauber com a mãe dele que salvou esse material.

Moura: Você aparecia em cena?

Asbeg: Em algumas.

Moura: Você entrevistava face-a-face?

Asbeg: Eram cenas que não eram montadas entrevistador e entrevistado, era tudo na mão e eu do lado do entrevistado.

Moura: E como paralelamente a isso você se torna um dos fundadores da Corsina?

Asbeg: Exatamente por conhecer, entrevistar esse caras mais jovens aí, surgiu uma amizade com o Rubem Corveto, foi meu primeiro amigo do cinema nessa minha volta para o Brasil. Nós morávamos no Leblon, próximos, e eu gostei muito do Rubem e ele gostou muito de mim e ficamos muito amigos, e ele era muito amigo do Sérgio Péo, de outros realizadores, ele queria fazer cinema também, acho que ele já tinha produzido filme.

Aluno: É quando você faz seu primeiro filme aqui no Brasil o *Lá dentro, lá fora*?

Asbeg: É.

Moura: Eu queria insistir um pouco ainda na Corsina. Como é que você lembra a fundação da Corsina? Qual era o espírito? Você se lembra de um espírito de geração que contrapunha o espírito do Cinema Novo que estava no poder na Embrafilme naquele momento?

Asbeg: É, sem dúvida alguma, a gente chamava o pessoal do Cinema Novo de Os Senadores, eles eram o Senado e a gente era a Câmara Baixa. Tinha uma coisa ali meio ambígua, acho que todos nós queríamos ser um pouco como eles, no sentido de sermos bem sucedidos e termos o poder de mídia e capacidade de produção que eles tinham, mas a gente queria produzir de uma outra forma e tinha que abrir espaço de alguma maneira. A maneira que se bolou de abrir espaço foi de criar uma cooperativa, não foi uma ideia original porque os próprios cineastas mais experientes criaram na mesma ocasião a Cooperativa Brasileira de Cinema a CBC.

Moura: A cooperativona.

Asbeg: A cooperativona. E compraram acho eu dois cinemas, um deles que eu me lembro era o Ricamar e compraram também ou se associaram ao Delariva, portanto eles tinham um cinema, uma cooperativa e um estúdio de finalização de tratamento de som. E por que cooperativa? Porque se descobriu que na Legislação tinha certos benefícios fiscais, basicamente isso foi, acho que da parte deles, o sentido de uma cooperativa, cooperativa que escapa de impostos ou têm impostos aliviados, no nosso sentido a gente queria dar um caráter um pouco mais político, a cooperativa era no sentido de uma

união ideológica, éramos uma brigada, não podia se botar Brigada do Cinema Independente, então ficou Cooperativa de Realizadores.

Aluno: Além do Rubem quem mais você conheceu nesse primeiro momento?

Asbeg: Sérgio Péo que foi também um companheiro de primeira hora, me lembro muito vivamente de outros três, dois da Corsina e um que não era da Corsina, os dois da Corsina eram o Lúcio Aguiar e o Pompeu Aguiar, eles eram um pequeno núcleo que puxava a Corsina, o outro companheiro de primeira hora foi o Luis Arnaldo Dias Campos que também fez e faz cinema ainda hoje mas vinha de uma vida de militância política, foi aluno de cinema da UFF mas nessa ocasião estava saindo de uma prisão voltando a fazer cinema. Com o Luís, com o Sérgio, com o Flávio Ferreira, com o baiano Paulo Fortes, e os dois únicos que eram da Corsina que era o Sérgio Péo e eu, e com o Ivan Viana, e com o Henrique, não me lembro do sobrenome do Henrique, era filho do Seu Henrique lá da Embrafilme, o Henrique era montador mas fazia som também, nós fizemos então verdadeiramente uma brigada pra documentar o movimento industrial e operário lá de São Paulo no ABC, e fomos com a cara e com a coragem pra São Bernardo, pra reuniões com a FIESP, pras greves e começamos a fazer um filme chamado "Primeiro de maio", filme esse que ainda não veio à luz, ainda não existe embora esse ano curiosamente tenhamos nos reencontrado depois de não sei quantos anos, Luis Arnaldo, Sérgio Péo e eu, pra reescrevermos um tratamento pra retomar o filme.

Moura: Existe um material?

Asbeg: Existe o material, existem coisas preciosas, preciosíssimas, a oposição sindical de Osasco, porque o Luiz Arnaldo que tinha a visão política de dentro, essa era a crítica, o Luiz Arnaldo era militante político, ele conhecia as pessoas, nós entrevistávamos o Lula, o Djalma de Souza, o Alemão, mas nós entrevistávamos até a oposição sindical a eles, então temos primeiro de maio aqui em Olaria, primeiro de maio em São Paulo, temos reuniões dos sindicalistas com o pessoal da FIESP, então temos o Abílio Diniz, o Almir Pazianoto, que era advogado do DIEESE, era advogado também dos sindicalistas.

Moura: Ministro da Indústria

Asbeg: Depois foi Ministro do Trabalho.

Moura: 35mm?

Asbeg: Não, 16mm.

Moura: Como é que era a infra-estrutura de equipamentos, materiais de produção, como é que vocês racionalizaram isso?

Asbeg: Quem bancava basicamente éramos o Sérgio Péo e eu, mais o Sérgio do que eu, mas a gente dividia muito, eu me lembro que o Sérgio tinha uma Variante marrom, caindo pelas tabelas, quando íamos pra São Paulo éramos parados em todas as barreiras da polícia

rodoviária, com aquele carro, aquele bando de maluco, Sérgio Péo, nove horas da noite dirigindo com aquele óculos escuro, aquela coisa mafiosa, câmera a gente conseguia emprestada de alguém, filme a gente vivia pedindo retalho de filme nas produtoras, a gente ganhou muito filme velado, uma vez ou outra a gente comprava uma lata de filme, e ninguém ganhava, o Flavinho Ferreira fotografando, o Flávio que tinha o vigor físico impressionante, ele ficava horas com aquela câmera no ombro...

Moura: Não era uma produção da Corsina?

Asbeg: Não, era paralelo à existência da Corsina, mas só que nós trabalhávamos... a Corsina na verdade nunca chegou... quer dizer parece que o Paulo Veríssimo teve uma experiência de produzir pela Corsina, mas que eu me lembre não sei se teve alguma outra, eu nunca produzi pela Corsina, a Corsina chancelava, a Corsina dava um peso político institucional a todos nós porque se eu fosse produzir sozinho eu teria que ter uma empresa, a Corsina nos legalizava e a Corsina nos dava uma força política porque uma entidade de classe podia dialogar com outras instâncias do cinema brasileiro que estavam nas rodadas de negociação daquela hora, eu lembro que tinha aquela legislação dos 5% do curta-metragem que acompanhava o longa estrangeiro.

Moura: Você lembra da liderança do Sérgio Péo lá na Corsina? O primeiro presidente. O que que você lembra disso?

Asbeg: O Sérgio é muito voluntarioso, é um grande criador de frases e a imagem dele de um modo geral pra quem não conhecia o Sérgio

ele ficava estigmatizado por essas duas características, o sujeito que não tinha papas na língua e que criava metáforas, ele embarcava nas metáforas e ia embora, mas era um sujeito de uma fundamentação política extraordinária, eu admiro muito o Sérgio, um cara extremamente ético e um cara defensor da democratização da produção no Brasil, um cara que queria levar o cinema pras favelas, pras comunidades de baixa renda, não era só produzir, a gente não queria só produzir, a gente queria mostrar e foi um sujeito que teve uma participação importante dessa lei, embora ele não fosse o único, a ABD... eu não era da ABD, acompanhei a ABD de perto, não era da diretoria, mas a ABD teve um papel importantíssimo na aprovação dessa lei, a lei dos 5%, lei essa que não agradou os cineastas mais velhos brasileiros porque eles começaram a sofrer pressões, porque a garotada estava arrancando 5% do filme estrangeiro, enfim era um dinheirão, embora esse dinheiro não viesse só pra gente, era do produtor, do distribuidor e do exibidor, mas os cineastas mais velhos acabaram sofrendo pressão muito forte da American Pictures Associations, aquele Jack Valente, eu me lembro vivamente de um festival em Brasília aonde naquele Hotel Nacional, aqueles corredores acarpetados do Hotel Nacional viraram um caminho de segredinhos, portas que se abriam e se fechavam, gente saindo e entrando, negociando ali a redução ou a extinção... A partir dali começou a perder força porque os cineastas brasileiros mais velhos ficaram pressionados e acabaram pressionando outras instâncias

Moura: Eu acho que nesse momento nós que surgimos muito identificados com o processo do Cinema Novo, ali houve uma ruptura?

Asbeg: Ali houve uma ruptura, ali houve uma ruptura, mas olhando hoje a partir de lembranças não era uma ruptura desejada, nós na verdade queríamos ser aliados daquele pessoal mais velho, nós tínhamos admiração por eles, quem é que não admirava o Nelson Pereira dos Santos, quem é que não admirava o Glauber Rocha, quem é que não admirava o Leon Hirzman ou o Joaquim Pedro de Andrade, todos nós admirávamos, eles já tinham rompido com um cinema que era mais popularesco no entender deles e começaram a fazer um cinema mais político, quer dizer, claro que nós admirávamos aqueles caras todos, sempre foram homens que nós gostávamos muito, mas na hora do embate político houve a ruptura por interesses, o caminho inicial nosso era o curta-metragem, e o curta-metragem era o caminho inicial por duas portas bastante claras, a primeira porque era mais fácil realizar e segundo porque tinha uma garantia de retorno, o *Lá dentro, lá fora* eu digo que, se vocês tiverem sorte de ver, ele é panfletário toda vida, ali é abaixo a ditadura e abaixo a ditadura, não tem concessão, é um filme duro, é passeata e a prisão da Frei Caneca, cortava da Frei Caneca pra passeata e só dando duro, anistia, anistia, anistia, esse filme foi exibido com *Império dos Sentidos*, que foi distribuído por um editor chamado Álvaro Pacheco, todo mundo achava que era um filme de sacanagem lá dentro, lá fora, exibido com *Império dos Sentidos* imagina na época, 78, era um filme pornográfico, um amor tão explícito, cenas de sexo explícito, eu ganhei um dinheirão, só com 2% ou menos, quem negociou foi o Rubem, nem sei os caminhos que ele trilhou pra chegar lá na Nova Fronteira, ele teve uma experiência bem-sucedida, ele começou a trazer filmes que hoje seriam mais do perfil do Estação, esse filme que não é um filme de multidão, não é um filme de bilheteria, mas um filme que comprado por um preço ele se pagava por aqui.

Moura: Mas fala um pouco mais do filme quanto as condições de filmagem, edição. Como é que foi a concepção final? Como é que foi a motivação? Fala um pouco do filme

Asbeg: A motivação toda foi do Rubem Corveto associado ao Ramon Alvarado, fotógrafo, eles queriam fazer um filme que participasse, assim sim, do movimento pela anistia, chega nas vésperas da filmagem e o Rubem... O tratamento do Rubem era outro, tinha manifestação, um filme reportagem, e eu não tive isso, então teve uma passeata enorme que fez Cinelândia-Candelária, se eu não me engano, ali pela Rio Branco, e o eixo do filme é aquilo ali, a passeata passando, eu e o Ramon Alvarado em cima de uma banca de jornal, botei o Ramon lá pra cima, falei filma esse negócio aí, e depois a gente desceu e entrevistava uma pessoa aqui e acolá, e o som do Baiano, Paulo Fortes, a equipe éramos nós três.

Moura: Você em cena?

Asbeg: Não, acho que não estava em cena, eu entrevistava as pessoas, e depois eu fui naquela região da Frei Caneca com uma câmera fotográfica, olhei e vi um prédio, subi no prédio e fotografei o presídio e depois filmei essa foto, quando aparecia a imagem do presídio era uma sirene horrível, aí cortava entreva a passeata, gente falando, voltava pro presídio com aquela sirene, o filme inteiro assim, sei lá oito minutos, nove minutos.

Moura: Corsina?

Asbeg: Já Corsina Apresenta, mas a Corsina não era instrumentalizada para produzir, a Corsina era instrumentalizada para nos representar politicamente, institucionalmente, e nós tínhamos a ambição também de querer que fosse um centro de ideias, de participação, de debate dos filmes, essa parte nunca aconteceu, ali se falava dia e noite de política de cinema, da lei dos 3%.

Moura: Você lembra da saída do Péo e da sucessão, entra depois o Sérgio Rezende?

Asbeg: Sérgio Rezende.

Moura: Você se lembra como é que foi?

Asbeg: Lembro perfeitamente. Olha esse núcleo que eu falei aí, Lúcio Aguiar, Pompeu, Rubem Corveto, eu e o Sérgio, acho que todos nós tínhamos algum cargo de diretoria, mas tudo convergia muito para a figura do Sérgio, o Sérgio era o grande porta-voz, ele era aquele locutor esportivo, a palavra fácil, o Sérgio também, ele era o eixo da Corsina, ele interpretava aquele momento inicial da Corsina, o grupo era muito heterogêneo, o Pompeu Aguiar é um sujeito que faz... eu acho que até hoje faz, eu gostava muito dos filmes do Pompeu, é um cinema existencialista, tem uma época que ele via a gente urrando pela anistia, querendo derrubar a ditadura, querendo botar fogo no país, e o Pompeu fazendo filmes existencialistas, mas ele tinha essa mesma visão política da formação da Corsina e de fortalecimento do Péo. O Péo era um sujeito de frente, o Péo era um cara de vanguarda e que era o grande puxador da Corsina no grupo inicial, logo adiante foram entrando novas pessoas que foram dando enorme

fundamentação política como o Sílvio Da-Rin. O Sílvio Da-Rin tinha uma história de militância política anterior, é um cara que traz um filme pra dentro da Corsina extraordinário que era o *Fênix*, logo depois você tem um outro sujeito chamado Jorge Abranches que não tinha nenhuma das referências políticas que nós tínhamos, vinha de outra vivência profissional, e que fez um filme extraordinário aquele *Balas e bolas*, um filme extraordinário, virou um símbolo talvez até mais do que o *Fênix*, porque o *Fênix* era um filme de imagens de arquivo, de repressão, mas era aquele foco classe média enfrentando a ditadura, enquanto que o Jorge ele vai no morro e filme ou reencena uma atuação policial, uma invasão policial do morro, ou seja, tudo que a gente reclama da polícia a anos e anos e anos, tem um filme de curta-metragem pequenininho, o filme tem 3 ou 4 minutos, mas é um soco no estômago, é brilhante o filme. Mas o Sérgio era o homem que representava aquela coisa toda.

Moura: Você se lembra dos embates do Sérgio com a Embrafilme levando as reivindicações da Corsina e o próprio desgaste disso?

Asbeg: Era um pouco aquela coisa, você teve aquela efervescência cultural dos anos sessenta, aquele período fecha na minha interpretação com o sucesso internacional do Cinema Novo e com o surgimento de uma outra geração, essa geração sim afronta o Cinema Novo, que é a geração do Sganzerla, do Bressane, do Rozemberg, do Neville, André Luis de Oliveira, o Andrea Tonacci de São Paulo, com filmes assim demolidores e a síntese desse grupo era um pouco aquela coisa do *Bandido da Luz Vermelha*, já que você não pode mudar o negócio você esculhamba e depois você avacalha, era mais ou menos esse o lema do *Bandido da Luz Vermelha*, e o Sérgio Péo era um pouco isso só que com uma enorme carga política, o cara

que batalhou pela anistia, o cara que batalhou pelos presos políticos, por vivência pessoal dele, por experiência pessoal dele, a mulher dele, a Tânia, era uma mulher de visitar presos políticos, ter parentes presos, participante da luta da anistia, e o Sérgio traz essa história política dele, essa trajetória política dele pro cinema, mas com aquela coisa ainda dos anos sessenta talvez, o Sérgio as vezes você não sabe separar o sujeito do personagem, todo mundo se perde no personagem, mas tem que olhar pro cineasta, tem que olhar pro pensador, um cara muito fértil e muito produtivo, o Sérgio produz o tempo todo, as vezes ele não consegue concluir porque os projetos são muito grandes, e o Sérgio teve um desgaste enorme na Embrafilme porque só o viam como personagem, aquele cara com o cabelo desalinhado e que vai lá e mandam ele esperar, aí ele desanca com a secretária, faz um comício ali, contra o autoritarismo, enfim ele mandava brasa, não ficava sentadinho lendo o romance até chegar a hora dele ser atendido, ele queria tratamento igual, ele estava a frente de um grupo representativo de jovens realizadores, ele queria ser atendido, ele não queria que alguém chegasse depois e passasse na frente, houve um desgaste, mas esse desgaste ele pode ter contribuído, mas acho que era muito cômodo para aquela estrutura institucional tratá-lo como um marginal, tratá-lo como um chato, tratá-lo como um sujeito inadequado, inconveniente, que não respeitava as regras da convivência, que transgredia a boa educação, ele estava lá defendendo ardorosamente, apaixonadamente o que ele queria fazer e a Embrafilme era um instrumento que todos tinham que passar por ela para realizar alguma coisa, até mesmo pra distribuir os filmes porque a Embrafilme tinha uma distribuidora, e distribuía curtas também, daí a pressão sofrida pelos cineastas, daí a pressão sofrida da própria Embrafilme que aí começa a buscar no movimento curta-metragista formas de esvaziar um pouco essa lei, que foi esvaziada muito bem pensada pelos produtores espúrios e pelos exibidores que botavam...eu me lembro de um filme de um

cara em São Paulo, eu não me lembro o nome dele, o curtametragem era todo uma feira livre com o preço da laranja, preço da banana, preço do tomate, era uma vaia no cinema, as pessoas queriam quebrar o cinema, se ver livre daquele negócio que não dizia nada, e ganhavam dinheiro, os exibidores perceberam se a gente pode ficar com os 5% porque que a gente vai dar pra esse bando de malucos, vamos fazer os nossos filmes, isso e mais essa pressão que veio de fora, imagina, os americanos não gostam de perder nem centavos imagina milhares.

Moura: Você lembra da tentativa da Corsina de se reciclar então depois do Péo com a gestão do Sérgio Rezende? O que que você lembra disso?

Asbeg: Nós tínhamos a visão de que não éramos os únicos realizadores que estavam produzindo curta-metragem naquela hora, havia outros realizadores esparsos ou até reunidos, não sei se em forma de grupo formalmente ou em laços de amizade e de afinidade, mas eu me lembro que entraram na Corsina em bloco, entraram Mariza Leão, Sérgio Rezende, José Joffily, Emiliano Ribeiro, Jorge Abranches e, o Sérgio Péo num gesto de extrema generosidade ele não só quis receber esse grupo mas quis integrá-los rapidamente ao nosso processo político, eram pessoas que estavam fazendo filmes importantes, comentados, filmes de uma temática social, eu não me lembro se a Sandra Werneck entra nesse momento ou se ela entra um pouquinho antes com o Sílvio Da-Rin, e o Sérgio quer passar... Ele estava um pouco desgastado, queria voltar a produzir mais, queria passar a presidência ao Sérgio Rezende que tinha acabado de entrar, eu fui uma voz de primeiro momento contra, eu sou pela sua reeleição ou então que alguém desse grupo, alguém desse grupo cuide da Corsina ainda, que no segundo momento com essa nova

turma integrada aí todos se conheceram melhor, que a gente mudasse a presidência da Corsina, eu trabalhava na Embrafilme, o Rubem trabalhava no BNH, o Pompeu não era o sujeito de assumir uma liderança política, o Pompeu era um cara de argumentar, era um cara de grupo, de bastidor, o Lúcio da mesma maneira, e entra na Corsina nessa hora e entra com esse grupo do Sérgio Rezende, entra o Joatan Vilella, o Joatan sempre foi um homem de poder, o Joatan sempre teve vontade de poder e entra já disputando, alterando rumos e contestando, tinha feito um filme que politicamente tinha tido uma grande repercussão *Eunice, Clarisse e Teresa*, um filme muito tocante, qualquer filme que abordasse aquele tema do desaparecimento, da desagregação causada pela repressão do regime brasileiro, eram temas que nos tocava muito, e o Joatan entra com esse grupo, Joatan muito habilidoso, de negociação, não conheço o background do Joatan, passei a conviver com ele ali, e o Sérgio Rezende não era um sujeito de disputar poder, ele foi meio que aclamado, o Sérgio escolheu ele, era um sujeito tranquilo, sereno, um pouco contido...

CORTE - FIM DO DISCO 2

ENTREVISTA ASBEG - DISCO 3

Aluno: Retomando a conversa sobre a Corsina você estava falando do fim do primeiro mandato do Péo e da transição desse mandato do Péo para o Sérgio Resende como presidente da Corsina.

Asbeg: Essa transição eu queria fazer de uma forma mais controlada, queria que a gente mantivesse a Corsina no núcleo que tinha aquela politização, e eu acho que se revelou, não vai aqui nenhum

juízo de valor, nenhuma condenação, esse grupo que entrou eles tinham uma visão de começar o mais breve possível a produzir um cinema mais próximo da produção tradicional brasileira, e os filmes estão aí, bons filmes, filmes que estão disputando o mercado, filmes com orçamento pesado, tudo isso né, mas naquele momento a coisa estava muito polarizada, eu não queria que a Corsina se esvaziasse, a Corsina era um instrumento político, ainda tínhamos muito a tentar, na exibição nas favelas, numa outra forma de exibição, de trabalhar o filme de curta-metragem, o Sérgio tinha um filme chamado *Curta-metralha, cinema ação*, um título-síntese do pensamento daquele grupo, enquanto que esse grupo novo ele era muito mais de dialogar (momento inaudível) e aí nesse momento contra a minha absoluta vontade e decisão o Sérgio passa...ele não passou assim, teve uma eleição, e como tudo qualquer eleição ele não se lançou candidato, ele poderia ser uma segunda chapa, e o Sérgio Resende se elege, eu não estou fazendo nenhuma crítica pessoal ou velada ao Sérgio Resende, a minha crítica é essa, achava que naquele momento não deveria haver uma mudança de rumo político, o Sérgio Resende representou, pelo temperamento dele, pela ambição de realização cinematográfica dele, ambição no bom sentido, não tem nada de ilegítimo nessa ambição, mas era uma mudança de rumo política que nós estávamos tentando que permanecesse na Corsina, aí com a saída do Sérgio a gente começa a se concentrar mais nesse longa-metragem que a gente chamava de *Primeiro de maio*, e pra você ter uma ideia da irreverência do Sérgio, como é que o Sérgio brinca com as palavras e por isso que o estigmatizavam, ele escrevia nas latas *Primeiro de maiô*, aí ninguém levava a sério, esse é o Sérgio Péo, ele não deixa que ninguém coloque ele como ícone de nada, se encarrega de se desmistificar de cabo a rabo, admiro o Sérgio Péo até hoje, acho que ele é um cineasta transformador, aí nós nos dedicamos mais a fazer esse "Primeiro de maio", ali há a retomada daquele espírito político que dentro da Corsina estava meio

derrapando, já havia outras forças, outros pensamentos de como conduzir a Corsina, o que fazer com a cooperativa de cinema, esse filme *Primeiro de maio* está inconcluído e ele resultou num filme de curta-metragem de 16/18 minutos, chamado *ABC Brasil*, é um filme com aquela linguagem guerrilheira, a gente pegava viajava, saia meia-noite chegava às seis horas na porta da fábrica em São Bernardo onde tinha greve, já plugado câmera com NAGRA e já saia filmando, aquela guerrilha representada por esse título do filme do Sérgio e a Corsina enfim...teve um momento legal da Corsina, teve muita visibilidade, uma mostra no Ricamar, não sei se teve filme teu exibido.

Moura: O *Ângela*.

Asbeg: O *Ângela*, magnífico filme, acho que foi um momento muito bacana, muito legal porque aquele sonho de sermos uma brigada e que estaríamos unidos por uma ideologia, tanto política quanto cinematográfica, ali ficou claro que não, éramos uma pluralidade, e essa é a beleza da história da Corsina, o outro aspecto que a gente não conseguiu desenvolver na Corsina ali se manifestou que era aquele centro de debates de ideias, quer dizer nós termos a generosidade de comentarmos o filme do outro em torno da ideia e não dá...esse filme não fala da política, não sei quê, não interessa, o Pompeu era o *ghost* da história, os dramas, personagens sofridos, o amor, aquela coisa assim, mas vai ver a produção do Pompeu, tinha grua, tinha carrinho, tinha atores, tinha fotógrafo, pagava todo mundo, quando você ia ver a ficha técnica, porra isso é um longametragem, ficava todo olhando de lado mas de olho comprido também, acho que essa Mostra lá no Ricamar ela foi a síntese de uma Corsina, ao mesmo tempo foi o canto da despedida da Corsina também.

Aluna: Houve um projeto dentro da Corsina de uma distribuidora, porque você se esbarrou muito com isso, quando você falou da questão da exibição se esbarrou muito com isso, muitos problemas com a Embrafilme, políticos mesmo, certificados, a Corsina conseguiu colocar muitos filmes dentro dos certificados durante uma época, depois com o programa exibidor isso voltou, essa questão distribuidora como é que vocês viam, porque também é uma questão de reintegração do grupo, de tentativa em relação a isso.

Asbeg: Eu brincava muito com o pessoal, é aquela história, você ouviu cantar o galo mas não sabe muito bem aonde, a gente sabia que tinha que se fortalecer empresarialmente, mas ninguém sabia como, ninguém tinha a vivência que se tem hoje, você tinha que lidar com leis, com burocracia, ninguém queria aquilo, então a distribuidora era uma forma da gente levar aqueles filmes políticos pra outras plateias, da gente sair do gargalo que a exibição no cinema se transformou com a presença maciça de filmes de exibidores associados a produtores que não tinham nenhum tipo de cuidado com a exibição nos cinemas mesmo, não tinha nenhuma preocupação temática, não tinha nenhuma preocupação política, eles queriam o 5%, e ao mesmo tempo era uma forma de continuar atuando politicamente, a gente fez algumas exposições esparsas aqui e acolá, alguma coisa de sindicato, eu me lembro que o *ABC Brasil* rodou muito e servia muito como um motivador de debates.

Aluno: Ajudou muito a construir a imagem do PT aqui no Rio?

Asbeg: Talvez, não sei se eu valorizo o filme nesse aspecto, obviamente que era um filme feito sobre aqueles eventos e que estava na hora e as duas coisas estavam juntas, acontecendo, o PT e o *ABC*...

Aluno: Agora, ele não recebeu o certificado de Produto Brasileiro do CONCINE.

Asbeg: Porque ele era 16mm e só recebia certificado filmes em 35 para exibição no mercado no circuito comercial, e a gente não teve dinheiro pra ampliá-lo e além do mais ele estava muito fora do tempo que os exibidores aceitavam como curta de complemento ao longa estrangeiro, ele tem 16 ou 18 minutos, nunca esboçamos a tentativa de ampliá-lo e conseqüentemente de conseguir o certificado

Moura: E o que que aconteceu com o resto do material que vocês estão retomando agora?

Asbeg: Posso te responder em um minuto, eu queria concluir aqui a questão da distribuidora porque eu acho que teve uma coisa bacana ai, em 1980 eu voltei pra Inglaterra e peguei esses curtas e levei comigo e eu fiz exposições lá sensacionais, levei filmes pro Festival de Leipzig, eu fiz exposições em Paris que o Glauber Rocha foi, eu fiz exposições no Institut of Contemporary Arts de Londres, tudo com mídia, eu fiz uma projeção em Portugal naquele grupo A Barraca, que era um grupo que tinha cineastas, escritores, gente de teatro, e que era um grupo de vanguarda artística lá em Portugal, em Lisboa, e vendi os filmes, não vendi muitos mas...o *Balas e Bolas* eu vendi pra um distribuidora em Paris chamada Mediatech Trois Monde e vendi pro Institut of Contemporary Arts, deu lá um dinheirinho, o filme está

incorporado...o ICA lá em Londres pertence a algum órgão da prefeitura de Londres, a Mediatech Trois Monde não, era uma distribuidora particular, acho que vendi o *Fênix* e ajudei o Sérgio Resende a vender o *Até a última gota*, que vendeu exatamente para aquele grupo que eu falei, que tinha tanto a distribuidora como a sala no centro de Londres, essa foi uma experiência de distribuição fora do Brasil, eu não sou distribuidor, não era um homem de negócios, mas acho que ali teve um embrião de uma tentativa de se fazer uma pequena distribuidora, quando eu voltei me associei com a Corisco pelo Roberto Moura, mas por total ignorância empresarial, incompetência minha de fazer negócios e é trabalhoso, tem que legendar ou tem que dublar, tem que tirar cópia, mandar pra Festival e custa caro e o dinheiro encolheu e a ação se foi, isso fechando um pouco aí a distribuidora.

Aluno: Eu queria você voltasse à pergunta do Rodrigo com relação a fundação do PT, porque vocês ficaram meio que trocando ideia e não ficou muito claro o que você estava falando

Asbeg: Olha rapaz, não sei porque...

Aluno: A questão do ABC...

Asbeg: O filme foi usado, havia outros comitês pela anistia, sindicato pra burro, fundo de greve, o filme foi muito exibido nesse circuito, agora o que que ele possa ter contribuído pra fundação do PT não sei, não tenho ideia, acho que foi usado como um instrumento de debate, um instrumento de mobilização, naquela época era muito comum isso e era uma coisa desejada por nós, que o filme fosse visto e debatido, não o conceito da criação, não a estética, nada disso, mas que a

política fosse debatida, naquela época estava se abrindo, a coisa estava se abrindo então era importante que houvesse o debate político, basicamente isso. A tua pergunta Roberto voltando.

Moura: O material

Asbeg: É, esse material foi perdido em grande parte, os negativos, a lenda conta, que viraram vassoura piaçava, eu consegui salvar o *ABC Brasil*, talvez tenha o negativo do *ABC Brasil*, e muitas latas de copiãõ do que foi manipulado na moviola, esse é o material que existe, são latas e latas, eu fui...

Moura: Está no Arquivo hoje?

Asbeg: Está no Arquivo Nacional, eu me lembro que por minha conta eu fui na Cinemateca do MAM pedi acesso, sentei, olhei na moviola, muito magnético quebrado, muita coisa quase irrecuperável.

Moura: E o som?

Asbeg: Pois é o magnético, eu joguei muita coisa fora, não dava, impossível, rasgado, com aquelas manchas, sem emulsão, sem a camada magnética propriamente, na verdade eu não joguei muita coisa fora, eu joguei algumas coisas fora porque eu sou ainda meio teimoso, eu tenho uma latinha que veio junto com esse filme...o *Natureza Morta* foi achado no MAM bem depois que tirei o material do *Primeiro de Maio* de lá, eu botei todo o meu material com o *Primeiro de maio* e tal, inclusive achei um filme da Maria Luiza Saldanha chama *A menina e a casa da menina*, é um filme muito sensível, bem

legal, está comigo, está guardado, quando vocês precisarem pra formarem um acervo, mas então eu guardei esse material dentro de uma lata de magnético, tá ali né escrito por eles magnético empedrado, mas como é um rolo desse tamanho.

Aluno: Eu queria que você comentasse do seu último filme desse período, o *Alegria de papel*

Asbeg: O *Alegria de papel*, eu tinha uma reportagem, eu não sei como é que eu conseguia segurar o microfone e entrevistar o Glauber Rocha, o Jabor, eu era muito tímido, não tímido por estar perto deles, mas com qualquer pessoa da rua, me veio essa vontade de fazer uma coisa...porque era a passagem de 78 pra 79, 78 foi formalizado a anistia aos banidos e aos presos políticos aqui no Brasil, então eu queria saber das pessoas sem perguntar nada político pra elas e no meio da festa no centro da cidade naquela chuva de papel o que que tinha sido 78 pra elas e o que que elas esperavam de 79, sem encostar em questão política de anistia, de ditadura, a pergunta era muito simples, o que que teve de bom e ruim pro senhor esse ano e pra senhora e o que o senhor ou a senhora espera para o ano que vem, e ali começou a se estabelecer um diálogo com as pessoas, vou fazer uma revelação aqui que vai doer muito mas...eu levei um ator, o Tônico Pereira, que catalisasse, um provocador, e teve coisas muito bacanas, ele foi entrando no clima, entrando no clima, ele subia no poste, aquela coisa caótica, mas quando eu fui montar com a Mônica Segretto, a Mônica muito racional e objetiva, a Mônica "não tem lugar pro Tônico", eu "mas tem que botar o Tônico, pelo amor de Deus bota o Tônico" no final eu já estava implorando pra ela botar o Tônico, e o Tônico nunca entrou no filme e eu evito o Tônico Pereira até hoje na minha vida, porque ele me cobra "eu nunca vi o filme", e

ele não existe no filme, essa parte foi horrível, a parte boa foi ter trabalhado com o Antônio Luiz que era um sujeito que nesse pouco tempo que eu tinha voltado pro Brasil, nesse um ano e meio, comecei a admirar o Antônio Luiz como um excelente diretor de fotografia, e era um sujeito que curiosamente não era um especialista em câmera na mão, mas que topou o desafio, ele se sentiu motivado pelo desafio, e o som quem fez foi o Crico, Cristiano Maciel, e o curioso nisso é que eu fui conhecer os dois quando nós chegamos pra filmar no centro da cidade, o ponto de encontro foi o edifício-garagem Menezes Cortes, ali o Antônio Luis e o Crico se materializaram na minha frente e a gente foi pra rua pra filmar, eu acho que o filme é uma reportagem e que tem uma coisa gostosa, o filme é muito carioca, resulta que virou um filme muito carioca, aonde tem gente que olha pro próprio umbigo e tem gente que consegue pensar, tem um senhor de paletó e gravata que me surpreendeu, "Que que teve de ruim?", "A ditadura", "O que que o senhor espere que mude?", "Esse governo", você pensa que vai encontrar um estudante de camisa pra fora que vai dizer uma frase bombástica, que vai fazer alguma crítica, não, foi um senhor de paletó e gravata, não sei se é um excesso de modéstia mas eu tenho uma noção dos meus trabalhos, o alcance que eles tem, o que que eles significam, é claro que numa perspectiva de anos passados, você olha mais condescendente pra um trabalho pra outro, eu sou muito crítico ao *Lá dentro, lá fora*, sou muito simpático ao *Alegria de papel* e gosto muito, embora seja um filme juvenil, do *Natureza Morta*, essa é a visão que eu tenho dos meus trabalhos, então o *Alegria de papel* é uma reportagem, eu não combinei nada com o Antônio Luiz, uma hora lá que o cidadão diz "a vida é ficar pulando", eu falei "o senhor dá uns pulinhos aí pra gente?" e o sujeito de paletó e gravata pulou ali, e quando eu olho pro Antônio Luiz, o Antônio tava com a câmera lá num canto e quando chega está no finalzinho do pulo, no último

pulinho, aí eu não podia mais "o senhor pode repetir", aí perde a graça da brincadeira que é o instantâneo.

Aluno: Agora, é um filme que trata da expectativa desses populares pro ano que está começando, e quais eram as suas expectativas pro cinema que se fazia nesse finalzinho de década, começo dos anos oitenta?

Asbeg: Conturbado né, ali dentro da Corsina já estava começando as correntes, uma pequena divisão, a Embrafilme muito criticada, grupos meio estanques se formando, quer dizer, quando na verdade era a defesa do cinema brasileiro igualzinho hoje, hoje você tem que defender o cinema brasileiro como um todo, o Sérgio estava me contando ontem dessa reunião da ABD lá em Santa Teresa e que o Sílvio Da-Rin falou lá em certo momento que estava uma produção enorme de curtas-metragens hoje no Brasil, era um momento especialíssimo, e o Sérgio virou pra ele e disse "onde estão esses filmes? Eu não estou vendo esses filmes". E é possível que haja uma produção fecunda hoje de curta no Brasil e o problema é o mesmo, visibilidade, são filmes que precisam ser vistos, conquistar público, formar plateias, engraçado parece jogo de futebol que você faz o gol aí tem que dar o replay da jogada de vários ângulos, é a mesma cena de 25 anos atrás, eu diria o seguinte sobre 79, tentando ser um pouquinho objetivo, tínhamos de novo boas expectativas mas um certo cansaço, talvez aquela fórmula de cooperativa estava começando a se mostrar não 100% eficaz, por conta de divisões e por conta também de vontade de meter a mão na massa e fazer filme e parar de fazer política de cinema e trabalhar, ganhar a vida, quando você faz muita política você não ganha a vida, você não paga a conta no final do mês, então todo mundo se encalacrou, estava todo mundo

chegando nos seus trinta anos, todo mundo querendo crescer um pouco.

Moura: E nos anos oitenta como é que você contaria pra gente o perfil das suas atividades relativas à produção cinematográfica, a passagem para as possibilidades de vídeo, a construção da sua produtora, queria que você sintetizasse seu transcurso.

Asbeg: Pra mim não só os anos oitenta mas uma boa parte dos anos noventa foram de produção mais institucional, depois da experiência da distribuidora eu fui totalmente à falência, então voltei ao meu antigo porto seguro que é o jornalismo, fui ser editor de polícia da Última Hora, depois fui trabalhar no O Fluminense, em janeiro de 83 eu entrei pra TV Globo, jornalismo da TV Globo e trabalhava num setor chamado divisão de operações que é quem cuida da produção de um certo tipo de jornalismo, a produção operacional, o repórter vai para um canto e precisa transmitir a reportagem aqui para o Rio de Janeiro, não vai mais mandar a fita fisicamente ou não vai trazer, ele vai transmitir, então tem que montar um link de Embratel e tal, e aí eu comecei a viver esse mundo lá de dentro porque foi o que se abriu pra mim, eu precisava de dinheiro, estava inteiramente quebrado, fui buscar trabalho, quem me levou pra Globo foi o Evandro Carlos de Andrade que tinha sido meu chefe no jornal O Globo em 1972 e que tinha me contratado correspondente do Globo na Inglaterra, e graças a ele eu entrei na TV Globo fazendo um trabalho que francamente nunca me interessou, ficar produzindo jornalismo assim, mas vivi e foi uma boa vivência ali até 85, saí em 85 e fui dirigir a produção nacional da tv de Brasília chamada Nova República, foi um grupo da Globo tomar conta...a esperança era que Tancredo vivesse e que aquela televisão seria uma televisão que

apoiasse a abertura política no Brasil, o Tancredo morreu e ficou o Sarney e o grupo da Globo que foi que era um grupo do Tancredo se cansou logo daquela história e um ano depois saímos, e quando eu saio...Brasília é um lugar que você convive muito ali com político, aí eu fui convidado por um senador do Piauí que se elegeu governador e estava assumindo em 87 o estado e ele me chamou para implantar e criar a TV Educativa do estado do Piauí, então eu vou pro Piauí em 87, janeiro de 87 chegou ao Piauí e fico até setembro de 88, implantei, criei uma fundação chamada Antares, me orgulho profundamente desse trabalho é um trabalho que eu gosto imensamente, o primeiro longa-metragem do Piauí foi produzido por um rapaz chamado Douglas Machado que era balconista da VARIG no aeroporto e era um talento pra desenhar, fazer cartoon, charges espetaculares, e eu cheguei no Piauí e fui muito hostilizado pelo pessoal mais velho, a televisão tinha 28 professores quando eu cheguei lá, existia uma televisão educativa, quer dizer, um prédio e 28 professores, quando o último deles saía o vigia apertava um botão e entrava o sinal da TV Educativa do Rio de Janeiro, essa era a TV Educativa do Piauí que não produzia nada, e desses 28, 27 foram embora porque não queriam trabalhar, queriam um salário, eu contratei uma garotada de 18 a 21 anos, essa garotada está aí na vida hoje, gente que trabalha na TV Educativa do Rio, gente que foi pra fora do Brasil, gente que edita e que faz filme como o Douglas que fez o primeiro longa-metragem do Piauí numa co-produção com a Suécia, então deixei uma semente muito bacana, me orgulho imensamente desse trabalho, de pesquisar, por que Fundação Antares?, é o nome da estrela que representa o Piauí na bandeira do Brasil, foi todo um cuidado de dar qualidade pra uma televisão, levei gente daqui do Rio, Tomil Gonçalves...

Moura: Roberto foi?

Asbeg: Roberto Machado foi, extraordinários companheiros, aí levei, pessoas que passaram por lá e que deram uma contribuição pontual mas que não ficaram, o Pedro Bial, a Macida que era do CEDOC da TV Globo, a René Castelo Branco que deram cursos de reportagem, de edição, foi uma grande atividade minha, eu gostei muito, mas nesse meio tempo em função do que fazia na TV Globo eu vivia em contato com as televisões estrangeiras e acabei... quando eu saí da TV Globo eu criei uma produtora com o Flávio Ferreira e com o Chaine Tevsk que hoje trabalha no Departamento de Vídeo da ONU, a produtora tinha um nome engraçado que o Flavinho criou um slogan, chamava Rádio da Lua, entre na minha e não saia da sua, ouça Rádio da Lua, era um nome intrigante pra uma produtora de vídeo, de cinema, Rádio da Lua, que diabo é isso, e tinha uma logomarca engraçada, e a gente trabalhava muito pra televisão estrangeira, eu fui produtor da MDC aqui no Brasil durante cinco anos, eu fiz muito Amazônia, meninos de rua, aqueles surfistas de trem, eles só se interessavam por tragédia e coisas ruins, e trabalhei muito tempo, fui pro Piauí e comecei a perder contato, voltei e logo em seguida fui pra Nova York, nos separamos Flávio, Chaine e eu, e eu montei uma produtora que é a que existe hoje que é a Palmares, Palmares Produções, e desde então eu venho trabalhando, mas aí nos anos 90, uma boa parte dos anos 90 eu trabalhei institucionalmente, fazendo vídeos como contratado, eu comprei equipamento Beta, alugava muito equipamento, era uma dor de cabeça terrível porque equipamento dá muito trabalho, e acho que agora coisa de 4, 5 anos pra cá, 98/99 me deu vontade de retomar, de não ser mais um profissional contratado, mas um profissional produtor de projetos, e eu acho que o ponto deflagrador é um filme que eu fiz, eu gosto muito desse filme, é um filme muito simples, mas que eu gosto, eu filmei os últimos dias daquela marcha de consulta popular que saiu daqui do Rio e foi até Brasília, acho que foi 99, saiu daqui em julho e chegou em Brasília

em outubro, e aquilo foi importantíssimo pra mim, fazer um reencontro meu, de novo fazer aquele laço, aquele elo com a política, os anos oitenta foi de muito cinismo, construir o que era possível, ganhar dinheiro, viver, criar filho, e quando eu filmei aquela turma, entrei em contato com aquelas pessoas, descobri que tinha um Brasil desconhecido pra mim praticamente, pessoas de um vigor, com uma determinação de mudar, pessoas que têm nada a perder e que têm tudo a perder que é a própria vida, pessoas que botam a vida, a sua existência a serviço do país verdadeiramente, generosamente, e de uma forma revolucionária, e eu não estou me referindo ao MST só, MST é a força mais visível e é a principal força no campo, mas eu vi tanta gente, tantos formuladores, grandes pensadores brasileiros, reencontrei o César Benjamim, o Plínio de Arruda Sampaio, homens assim..., o próprio Stédile, tem uma fala do Stédile de 20, 25 minutos de um lirismo revolucionário, ao mesmo tempo de uma irreverência verbal, esse filme se chama "Heróis da Resistência", esse filme é um documentário de uns trinta minutos sobre os dois últimos dias da marcha, a marcha entrando em Brasília, aquela coisa e depois um seminário feito em Brasília durante um fim de semana, imagina umas cinco a seis mil pessoas ouvindo num silêncio absoluto um orador lá na frente, e se alguém tivesse uma questão, podia ser o camponês mais humilde que você possa imaginar, levantava a mão e dizia companheiro..., você via uma democracia participativa, o povo participando, foi um reencontro com a política, um reencontro com o Brasil, foi uma enorme emoção aquele trabalho, gerou um filme e a partir daí eu falei é isso que eu quero, não quero acumular nada, não quero comprar apartamento, não quero comprar carro, não quero comprar nada, eu quero fazer filme que...e aí eu acho que me encontro muito mais como documentarista, quero fazer filmes que conte a história de um povo que resiste, que não abre mão de construir um outro país, e eu estou muito empenhado, e na História também, na documentação, estou fazendo um trabalho com o

Roberto sobre grandes personagens do futebol brasileiro, memória, estou fazendo um documentário sobre o exílio, dos banidos, das pessoas que tiveram que deixar o país, estou retomando o *Primeiro de maio* com o Sérgio Péo e o Luis Arnaldo mas não de uma forma de reconstruir personagens mas de reconstruir a história daquele momento que o sindicalismo no Brasil explodiu, mas que não explodiu espontaneamente, o Brasil tem um sindicalismo que vem de Getúlio, que depois muda, em 64 muda e em 68 muda mais ainda, o homem que foi morto com o Lamarca foi o homem que afrontou a ditadura em 68 e conduziu a primeira greve depois do golpe civil militar de 64 lá em Osasco e hoje eu me vejo essencialmente como um documentarista e admiro enormemente o que vocês estão fazendo, acho que essa recuperação, a guarda dessa história que vocês estão compilando e bárbara e tomara que vocês tornem isso muito visível pra outras gerações e pra minha geração, pra nós que vivemos isso, esse pedacinho pequeno do cinema, mas esse reencontro nosso através desse trabalho de vocês é sensacional, tenho certeza que quando vocês entrevistarem Sérgio, Sílvio, Pompeu, Mariza Leão, Sandra Werneck, uma diretora de nome e de prestígio, mas elas vão ter histórias pra contar daquele pedacinho que a gente fez.

