A câmera como instrumento descolonizante: uma entrevista com Sérgio Péo

Patrícia Machado[1], Livia Arbex[2] & Patricia Froes[3]

Esta entrevista apresenta a trajetória do cineasta Sérgio Péo, cuja obra realizada entre os anos 1970 e 1980 reflete as transformações políticas e urbanas do Brasil durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). A partir de filmes como *Pira*, *Explendor do Martírio*, *Rocinha Brasil 77* e *Contradições Urbanas*, Péo construiu um olhar entre o experimental e o documental sobre a cidade e a vida coletiva, quando percorria com a câmera diferentes ruas, bairros e comunidades - em especial no Rio de Janeiro, nos anos 1970 e 1980. Sua trajetória se confunde com o desejo de registrar o país em transformação, em meio às contradições políticas e urbanas de um período marcado por censura, silêncio e pequenas formas de resistência.

O cineasta começou a filmar com uma câmera Super-8, movido pela curiosidade e pela urgência de expressão. O gesto inicial, quase artesanal, se transformou em projeto político e estético. Seus primeiros filmes – como *Pira* (1972) e *Explendor do Martírio* (1974) – revelam um olhar atento às tensões sociais e à arquitetura da cidade, denunciando o autoritarismo e as desigualdades urbanas. O desaparecimento de parte dessas obras, perdido o suporte físico, apenas reforça a importância de conhecer a trajetória do cineasta para quem filmar era registrar também para desafiar o apagamento.

1. Professora do PPGCOM da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Departamento de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 22.451-900 - Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: patricia-machado@puc-rio.br

2. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). 22.451-900 - Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: liviarbex@gmail.com

3. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). 22.451-900 - Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: pfroes@gmail.com

Doc On-line, n. 40, março de 2026, www.doc.ubi.pt, pp. 155-165.

Com o tempo, Péo passou a filmar em 16mm, buscando não apenas novas possibilidades técnicas, mas também formas mais seguras de circulação de seus filmes. O emblemático *Rocinha Brasil 77* (1977) nasce desse movimento. Em um longo plano-sequência, a câmera entra na comunidade e registra vielas e becos, produzindo talvez a primeira imagem em movimento da Rocinha filmada de dentro, por suas próprias passagens. Em *Contradições Urbanas* (1981), realizado já no início da abertura política, o cineasta volta-se novamente à relação entre espaço, convivência e direito à cidade, filmando personagens que falam de si e de seu entorno com rara consciência social.

No final da década de 1970, Péo foi um dos fundadores da CORCINA – Cooperativa de Realizadores Cinematográficos Autônomos, iniciativa que reuniu cineastas interessados em produzir e distribuir curtas-metragens independentes, com poucos recursos e muita invenção. A cooperativa surgiu em um momento de efervescência cultural e política, acompanhando as manifestações operárias, estudantis e artísticas do período de redemocratização. Foi nesse contexto que Péo realizou filmes como *ABC Brasil* (1981) e o já citado *Contradições Urbanas*, que articulam o olhar documental com o impulso coletivo de registrar o país em movimento.

A entrevista que apresentamos a seguir, realizada no Rio de Janeiro em junho de 2025, integra o projeto do Laboratório Práticas das Imagens de Arquivo e Contra-Arquivo (CNPQ/PUC-Rio), dedicado a mapear imagens e filmes produzidos no período da ditadura militar e a investigar seus processos de produção e circulação. O estudo busca compreender como o cinema, especialmente aquele realizado à margem das estruturas oficiais, atuou construindo um repertório visual que desafia as narrativas do poder e amplia nossa compreensão da história recente do país. Realizaram este trabalho a professora Patrícia Machado e as mestrandas Livia Arbex e Patricia Froes, que contou ainda com a colaboração dos estudantes bolsistas do departamento de Comunicação Clara Pastor e Lucas Cittadino.

Ao longo da entrevista, Sérgio Péo revisita sua trajetória, fala das condições materiais e políticas de sua produção e reflete sobre o sentido de filmar em tempos de exceção. Em suas palavras, a câmera é um "instrumento descolonizante", capaz de escrever com imagens o que a história oficial tentou silenciar. Mais do que um testemunho de época, a conversa revela uma ética e uma estética do gesto cinematográfico: filmar como ato de cidadania e como prática de liberdade.

Contra-arquivo: Sua relação com o cinema começa quando você descobre a câmera Super-8. Como este encontro aconteceu?

Sérgio Péo: Eu tinha um amigo no curso de arquitetura - Eduardo Barreto - que estava migrando para as artes plásticas. Por volta de 1972, ele me chamou para registrar uma de suas pinturas. Foi assim que uma câmera Super-8[4] veio parar na

4. O Super-8 está desde o início nesta seara próxima à da poesia de mimeógrafo e ao happening, como manifestações artísticas que, em seu modo mesmo de constituição, traziam elementos que dificultavam sua absorção mercadológica ou burocrático-autoritária (MACHADO JÚNIOR, 2014)

minha mão pela primeira vez. Aprendi a colocar o cartucho e fiz duas ou três experiências para entender como ficava no projetor. Me surpreendi com o quão simples era manejá-la, então parti para filmar. Nesse primeiro trabalho que fizemos juntos não havia som. Era apenas o Barreto, os pincéis e a pintura. Provavelmente eram planos-sequência pois não me lembro de ter montado. Não sei que destino ele deu ao filme, mas foi assim que tomei gosto pelo Super-8. Percebi que daria para fazer um bocado de outras coisas se usasse a cortadeira e a coladeira, então aprendi a editar. Para mim, aquela maquininha era como uma caneta e um papel. O discurso estava na minha frente, era só buscar a imagem conforme o meu desejo.

Contra-arquivo: Depois deste primeiro encontro com o Super-8, como você decide dirigir seus próprios filmes?

Sérgio Péo: A experiência com o Barreto foi meu primeiro uso da câmera, mas era um filme dele. Eu não tinha formação e nem experiência com cinema. O pouco que eu sabia se resumia ao que assisti: Nouvelle Vague, Godard com *Pierrot Le Fou*, Glauber Rocha e, na infância, algumas idas a um cineclube. Não tinha uma ideia pronta, mas queria ter liberdade de refletir sobre a situação brasileira e, definitivamente, o que me incomodava naquele momento era o mal-estar do golpe militar. Eu vivi o golpe dentro da escola militar[5] em que estudava, aquilo mudou radicalmente minha perspectiva. Até então meu plano era me tornar engenheiro militar, mas o golpe se deu e eu imediatamente me distanciei dessa perspectiva. Parti então para a arquitetura, que me dava mais liberdade para refletir sobre o estado das coisas. E foi exatamente isso que fiz junto da minha maquininha. Para fazer o meu primeiro filme, o *Pira*, comecei a pensar nas coisas que me afligiam.

Contra-arquivo: *Pira*, seu primeiro filme, é uma reação àquele momento histórico. De que forma?

Sérgio Péo: Exatamente, era uma reação mesmo, inclusive à publicidade do governo, cujas campanhas eram "denuncie seu vizinho". Já havia um movimento de guerrilha instaurado que chegava muito perto de mim. Naquele momento, quem não estava envolvido com a resistência armada, estava engajado na resistência intelectual. Eu tinha passado minha infância e adolescência em Belém, cercado de amigos de direita, então não estava mapeado pela repressão. Isso me permitiu ajudar e abrigar pessoas mais visadas. Minha política era: "se não pertencemos ao mesmo circuito, sigamos assim. Não quero saber nada sobre o seu circuito, mas você pode ficar aqui". De fato, os amigos que agreguei em torno da minha formação tinham consciência social, e era exatamente isso que eu buscava na época. Eu não tinha tradição política suficiente e muito menos expectativa de ação.

5. Sérgio Péo nasceu em Belém. Aos doze anos se mudou com a família para o Rio de Janeiro por conta da transferência do pai, então Capitão do exército, e concluiu os estudos no Colégio Militar carioca (JUCÁ, 2024)

Contra-arquivo: Ainda que você diga que não havia expectativa de ação política, seu segundo filme, *Explendor do Martírio*, é uma crítica aos monumentos que homenageiam os militares do movimento Dezoito do Forte, ocorrido em 1922.

Sérgio Péo: Aloysio e eu saímos sem medo para filmar as ruas vazias durante um jogo do Brasil[6]. Fomos para Copacabana sem muito planejamento. Havia algumas cenas previstas, mas grande parte seria inventada na hora. Assim que chegamos, demos de cara com a estátua dos Dezoito do Forte[7] toda enrolada em plástico branco. Aquilo era incrível, dava para ver que era um soldado embrulhado. Conversei com o rapaz que tomava conta da estátua, que estava cercada por grades. Expliquei que queríamos fazer uma tomada rápida, no que ele prontamente autorizou. A ideia era o Aloysio interpretar uma certa angústia preso naquelas grades e, em seguida, fingir que estava tacando pedras na estátua[8]. O problema foi que ele resolveu tacar pedras de verdade! O guardinha partiu pra cima dele e, para nossa infelicidade, aquela era justamente a hora do intervalo do jogo. As pessoas estavam todas na janela e começaram a gritar. Para completar, apareceu um camburão. Ainda assim mantive a frieza de seguir filmando, eu sabia que não estava fazendo nada de errado. Era uma reflexão sobre arte e estava disposto a defender isso em qualquer tribunal - se houvesse tribunal (risos). De qualquer forma, me mantive na minha lógica: não estou aqui escondido e nem fazendo mal a ninguém. Isso até irmos em cana. Chegamos na delegacia e os policiais nos chamaram de loucos. Eu disse: "loucos não, estamos fazendo filme de arte". Enfim, nossa prisão não levou mais de duas horas, não deu em nada. Nem com o filme eles ficaram. Ainda assim, naquele momento, nem de cinema eu tinha perspectiva de ação, o cinema era um desdobramento dos meus estudos. Na arquitetura, minha inspiração era o trabalho de reurbanização de favelas do Grupo Quadra liderado pelo Carlos Nelson. Eles tinham um projeto de reestruturar uma comunidade favelada e urbanizá-la sem retirar as pessoas do local, muito diferente das remoções feitas na época, como fazia o projeto do BNH (Banco Nacional da Habitação). Aquilo me mobilizou.

Contra-arquivo: Seu terceiro filme, *Maré*, já é produto de sua mobilização em torno dos territórios.

Sérgio Péo: Exatamente. *Maré* começava com meu amigo Cleber no meio da favela, embrulhado num jornal amarrado com fita como se fosse um ovo. Esta era a primeira tomada. Hoje seria nomeado de performance[9]. Cleber saía do ovo e acorda-

6. O curta *Explendor do Martírio* (Sérgio Péo, 1974) não foi rodado durante um jogo do Brasil, mas sim durante o jogo da final da Copa do Mundo, o que explica as ruas da cidade vazias na maior parte das cenas (JUCÁ, 2024)

7. A estátua em questão faz homenagem a Antônio de Siqueira Campos, militar morto da Revolta dos 18 do Forte de Copacabana, em julho de 1922 (JUCÁ, 2024)

8. A desmonumentalização estava ligada a outra tendência bastante evidente em sua carga contestatória aos padrões da arte estabelecida: a performance, o registro pela câmera de um ato performático rompendo com o comportamento "respeitável" (MACHADO JÚNIOR, 2014)

9. A performance estava seguidamente ligada à contestação da ordem imposta ao espaço público, como na "observação-ação" proposta por Péo, que quer "usar o espaço físico da rua reavaliando seu funcionamento e introduzindo novas atitudes" (Machado Júnior, 2014)

va para a realidade: ele se via no meio da comunidade da Maré, que era de palafitas, num estado lastimável e vivia sob ameaça de remoção. Naquele tempo, 1974, o movimento de associação dos moradores já era uma tradição nas favelas. A noção de cidadania começava a se tornar presente apesar da ditadura, que evitava isso quando não prendia. Na parte mais consolidada, o Morro do Timbau, entrevistei o presidente, o diretor e os organizadores da associação. No restante da Maré consegui falar com jovens dentro de suas casas aos domingos, que era o dia em que eu tinha disponibilidade para ir com a câmera filmar na comunidade. O fato é que o filme foi muito visto nas universidades e nas aulas do Carlos Nelson, o que acabou me aproximando mais do cinema.

Contra-arquivo: O *Maré* se perdeu?

Sérgio Péo: Se perdeu. *Maré* e mais dois filmes Super-8 se perderam. Havia outro que fiz chamado *Ame*. Nós vimos um outdoor na frente da favela com estes dizeres. Pegamos uma escada e uma lata de tinta. Fiz uma tomada que começava no geral e se aproximava dos dizeres, no que completava o "Ame" com "rica latina". Era só isso. Um filme mudo. Depois nas projeções do cineclube em Santa Teresa e no Parque Lage nós colocávamos músicas dos chilenos Violeta Parra e o Víctor Jara. Ficava uma coisa muito forte. E tinha o *Póstuma*, que era uma homenagem aos jovens negros mortos pelo grupo de extermínio Mão Branca. Eram 10 corpos atirados no chão, contrapostos com fotografias que saíram na imprensa. Barreto fez um cartaz belíssimo com as costas de um corpo queimado. Enfim, era apenas um Super-8 para passar no Cineclube. Não era uma arma super poderosa, mas na nossa cabeça era, nós estávamos nos expressando.

Contra-arquivo: *Póstuma* desapareceu?

Sérgio Péo: Desapareceu numa sessão na Rural (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro) em Seropédica. Eu não pude ir e entreguei os cinco filmes Super-8 a um amigo do grupo de poesia que estudava na universidade. Dentre eles *Póstuma* e *Maré*. Este pacote se perdeu. Foi por conta de episódios como este que em 1976 eu já queria filmar em 16mm e ampliar para 35mm. Só assim os filmes poderiam circular mais e com segurança, fora da minha mão. Os Super-8 arrebentavam e eu não tinha dinheiro para fazer cópias. Ninguém tinha. Não havia Embrafilme ou qualquer instituto cultural que desse apoio. Os filmes eram muito procurados e eu me sentia mal por ter apenas os originais. Eu tinha noção da importância daquele material. Procurei o Sérgio Santeiro[10] me queixando: "não dá para continuar fazendo essa bitola. Eu quero filmar na Rocinha, mas não tenho tempo de ir de exibição em exibição pessoalmente para mostrar os filmes. Quero ter outras experiências". Eu tinha

10. Sérgio Péo foi aluno de Santeiro no Instituto de Belas-Artes para a Escola de Artes Visuais (EAV). Esta experiência marca a transição da carreira de Sérgio Péo entre o amadorismo e o profissional (JUCÁ, 2024)

que trabalhar para me sustentar[11], e o modelo de exibição daquela bitola implicava em um conflito nas minhas atividades de cinema, que me satisfaziam muito naquele momento. Ele me deu então um pacote de cinco latas de 16mm reversível. Eu nunca tinha pegado numa câmera 16mm, mas o Sérgio foi claro: "se vira, agora o problema é teu". Acabei trocando com o Glauber, que estava interessado em reversível e tinha 16mm negativo sobrando. Então comecei a ir pra Rocinha.

Contra-arquivo: Seus filmes usam a linguagem do cinema experimental, ao mesmo tempo que se tornaram documentos raros de uma época, ao registrar as comunidades do Rio de Janeiro, como *Rocinha Brasil 77*. O plano-sequência que adentra aquele espaço tão cercado e invisibilizado é um dos mais bonitos da história do cinema.

Sérgio Péo: Quem não vive dentro daquele espaço não sabe como se deslocar ali. Não cheguei na Rocinha filmando de cara. Passei um ano conhecendo e entrevistando as pessoas. Nesta época eu já havia criado o cineclube[12]. Levava filmes, ensinei os meninos a mexer no projetor. Participei de grupos de discussão de uma retomada da associação de moradores, pois a ditadura obrigava que a indicação viesse da polícia. Era 1977. Levei um ano para fazer a primeira tomada, mas eu filmei tudo em um dia.

Contra-arquivo: *Rocinha* foi em 1977. A partir de 1978 você não está mais sozinho. Como se deu o encontro com outros cineastas?

Sérgio Péo: Em 1978, houve uma conquista do cinema brasileiro, do MAM, Cosme Alves Neto, Sérgio Santeiro e alguns cineastas. Em plena ditadura, aprovaram uma lei que obrigava a exibição de um curta brasileiro junto com cada filmão colonizador, como chamei no *Cinema Ação Curtametralha*, que fiz naquele ano. Era um panfleto para falar dos curtas que os próprios exibidores faziam apenas para ocupar o espaço. Não era nada. O exibidor vivia do filme americano, porque esse país fazia muito sucesso como colônia. E nós, realizadores, tínhamos um desejo coletivo de nos manifestarmos. Meu passo seguinte foi criar uma cooperativa. Levei a ideia a outros cineastas que conheci em torno do MAM, como o Asbeg, Luiz Arnaldo, José Joffily, Silvio Darin, Lúcio Aguiar, além do Zózimo Bulbul, Pitanga, Antônio Manuel, eram 40 nomes. Rapidamente formamos este grupo de realizadores que tinham no mínimo um curta, mas que queriam atuar em cinema. Foi nesta expectativa que criamos a CORCINA - Cooperativa dos realizadores cinematográficos autônomos. A

11. Sérgio Péo sempre conciliou suas atividades no cinema ao trabalho como designer, onde criava móveis e objetos (JUCÁ, 2024)

12. Para realizar o filme, Péo passou cerca de um ano vivendo na favela, se envolveu com a associação de moradores no projeto de criação de um cineclube, contou com a colaboração da jornalista Tânia Coelho, então sua esposa, nas entrevistas com os moradores e com a antropóloga Lícia Valladares como consultora de pesquisa de campo (JUCÁ, 2024)

CORCINA[13] criou um coletivo fantástico. Não tínhamos dinheiro, mas muitas ideias na cabeça e alguma competência. Formou-se um grupo de diretores, o Ivan Vianna[14] se aproximou.

Contra-arquivo: Que fez o *De Mãos Dadas*.

Sérgio Péo: Sim, em 1979. Era um período duro, mas não estava voltado contra nós cineastas, pelo contrário. Nessas coberturas sentíamos até que a câmera, de certa forma, nos protegia. A 16mm tinha certo porte, uma lente grande. Os caras não sabiam se éramos da Globo. Não vinham de peito aberto nos bater nem quebrar nada. Era perigoso para eles também.

Contra-arquivo: Ninguém tratou disso, é uma abordagem interessante. Já era Anistia, a televisão já ocupava a rua.

Sérgio Péo: Exatamente, havia um espaço conquistado de insatisfação com determinadas atitudes repressivas. O Pasquim e o próprio Jornal do Brasil estavam numa fase muito forte. Havia diversos setores da imprensa que apoiavam e refletiam essa insatisfação.

Contra-arquivo: Vocês não se sentiam ameaçados mas filmaram eventos que não se tornaram filmes, como o primeiro encontro da UNE em Salvador. O início da redemocratização trouxe a necessidade de registrar os movimentos sociais?

Sérgio Péo: Havia um projeto de filme chamado *Primeiro de Maio*, que seria um longa-metragem com o Luiz Arnaldo sobre a retomada do movimento político operário. Basicamente os metalúrgicos, mas também o movimento pela Anistia. Os presos do MEP (Movimento de Emancipação Proletária) trabalhavam para levantar a voz do operariado, que era o mais sacrificado de todos. Conversei com as oposições sindicais e aprendi muito sobre a realidade brasileira de piso de fábrica. Fiquei muito mobilizado com o que via, pois as pessoas estavam muito além da média universitária que conheci na faculdade. Naquele momento, não se imaginava o que iria acontecer com o Lula. Quando fiz o *ABC Brasil* (1981), senti apenas que era necessário, que não dava pra segurar, que era muito forte. Não interessava o longa, interessava botar aquilo na rua, diante dos olhos de quem podia ver. Aquilo tinha que ser multiplicado!

13. Fundada no Rio de Janeiro em 1978, a CORCINA - Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos - realizou cinquenta curtas-metragens em cinco anos, distribuindo cerca de cem filmes em salas de cinema durante o período de implementação da Lei do Curta. Uma das maiores representantes do curta-metragismo brasileiro, a CORCINA se caracteriza pela afirmação político-econômica do curta-metragem e por seu caráter experimentador, realizando uma verdadeira antropologia poética da cidade, temas da presente comunicação (PARENTE, 2018)

14. Membro da ABD, Ivan Vianna foi co-fundador da CORCINA.

Contra-arquivo: Quando buscamos nos arquivos da polícia política, há várias menções ao *Primeiro de Maio*.

Sérgio Péo: Era como identificávamos o projeto, mas não vinha escrito nas latas.

Contra-arquivo: Acho que foi pelo circuito de cineclubes, porque continuavam a vigiar. Parece que não, mas eles estavam lá, ligados.

Sérgio Péo: É... Não tínhamos noção de quem era quem.

Contra-arquivo: No mesmo ano de *ABC Brasil*, 1981, você realizou o *Contradições Urbanas*. Este filme tem uma personagem, moradora da Comunidade Cruzada São Sebastião[15], que fala da convivência no espaço, no olhar e relação com o outro. Seus filmes tem um tipo de personagem consciente de seus direitos e da luta, ao contrário de um certo documentário do início dos anos 60 em que o pobre sempre representa um outro discurso. Tem uma cena em que as mulheres da Selva de Pedra[16] estão com os filhos, que começam a brigar. Enquanto isso, você fecha a câmera no rosto da personagem que fala. É como se ali o caos tivesse se estabelecido dentro do desejo de ordem.

Sérgio Péo: *Contradições Urbanas* nasceu do *Rocinha Brasil 77*. O (Orlando) Mollica, que era meu contemporâneo na Faculdade de Arquitetura, foi assistir à primeira exibição do filme e me disse: "Péo, você está lá adiante! Estamos aqui argumentando a quem pertence o espaço público e você já deu 10, 100 passos". Naquele momento me dei conta de que vinha trabalhando nisso desde o *Pira*. O Mollica tinha um projeto articulado com o Carlos Nelson ligado ao IBAM[17] e financiado pela FINEP[18]. Era uma equipe de seis pessoas, incluindo o antropólogo Arno Vogel. Começamos a investigar a apropriação do espaço urbano no bairro do Catumbi, em contraponto ao (Condomínio) Selva de Pedra e a Comunidade da Cruzada (São Sebastião). Foi um projeto muito longo, de muita pesquisa, entrevista, além de apresentar uma novidade para mim: prazo. Nunca tinha trabalhado com cronograma na minha vida e ninguém se dispôs a ir até a moviola para assistir enquanto eu montava. Já com o filme quase pronto, faltando apenas a mixagem, o Arno foi dar uma olhada e disse: “gostei muito, mas acho que esse negócio do Cineclube vai dar problema”. O tal "negócio do cineclube” dizia respeito ao uso de uma igreja projetada pelo Carlos Nelson pelo pessoal da favela que tinha o Cineclube. Os frequentadores da igreja eram pequenos burgueses de classe média e se incomodavam com o pessoal da favela que baixava todinho lá. Até que acabaram com o Cineclube. Resolvi não tirar. Quando o Carlos Nelson assistiu, ele deu um tapa na mesa e foi embora. Eu

15. Cruzada São Sebastião é um conjunto habitacional de influência modernista localizado no bairro do Leblon, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Foi destino de parte dos moradores da antiga Favela do Pinto.

16. Selva de Pedra é o nome informal dado a um condomínio de edifícios de classe média e média-alta localizado no Leblon, na Zona Sul do Rio de Janeiro.

17. Instituto Brasileiro de Administração Municipal.

18. FINEP - Financiadora de Estudos e Projetos.

disse: “opa, vai quebrar a moviola”. Ele não era meu patrão, era meu colega. Além do mais, eu o adorava e o filme estava muito bom. Quando terminou a sessão para o pessoal da FINEP, Carlos Nelson se queixou de mim. Ele era uma estrela e eu não o tinha entrevistado para o filme. O filme acabou indo para Tetê Moraes remontar[19].

Contra-arquivo: Em diferentes momentos, você menciona o seu envolvimento com a promoção de cineclubes na Rocinha e na Cruzada. Como foram essas experiências? Que tipo de filme era exibido e que tipo de evento vocês organizavam?

Sérgio Péo: Na Rocinha, fundamos o "Rocine-Clube". Eram basicamente filmes brasileiros em 16mm. O Fábio era um jovem da comunidade de uns 18 anos que se destacou como animador e projecionista. Depois tornou-se fotógrafo profissional. Ao lado de outros dois parceiros, tornou-se muito ativo na manutenção do Rocine-Clube, que funcionava numa Capela da ASPA (Associação Padre Anchieta) dirigida na época pelo Padre Cristiano. Eu não me lembro bem dos filmes. Eu tenho a impressão que *Os Fuzis*, do Ruy Guerra, foi uma das obras exibidas por nós. Teve um filme também o *Passe livre*, do Oswaldo Caldeira e algum do Nelson Pereira dos Santos desse período de 1976. Não me lembro ao certo qual era, mas estava circulando através da DinaFilmes[20]. A DinaFilmes era que dava mais ou menos a linha dos filmes. Depois de 1977 eu já me afastei um pouco do movimento dos cineclubes. Em 1978 eu já estava muito envolvido com as coisas da cooperativa, da CORCINA, e me sobrava pouco tempo para outras coisas. Mas o Fábio seguiu tocando por um bom tempo.

Contra-arquivo: Foi neste contexto que acabou a CORCINA?

Sérgio Péo: Nós tínhamos um projeto de botar um cinema em cada unidade do BNH[21], que daria um circuito alternativo fantástico. Só precisávamos do aval da Embrafilme. Foi um sorvete na testa final quando o diretor da agência me disse que não poderiam assinar, pois havia outros interesses. Aí retruquei: "olha, cara, você pensa bem porque você não está falando com um cara, você está falando com 40". O pessoal da CORCINA, Sérgio Rezende e Mariza Leão, me chamaram: "Péo, você está sendo muito violento, as pessoas estão se queixando". Eu, violento? Não tinha batido em ninguém, só apanhava, sendo que era eu que levava dinheiro para eles. Aí acabou. Já havia tido o desgaste com o IBAM, com meu querido amigo Carlos Nelson, e depois a negativa da Embrafilme em fazer um investimento mínimo em algo que estava dando certo. Era um desafio enorme para nós administrar esses cineclubes. Até hoje o Rubem Corveto me diz que se tivesse sido aprovado nós estaríamos lidando com o comando e as milícias. Ou talvez muita coisa teria mudado, aberto um pouco as mentes. As mentes estão se fechando, caramba. Este é o grande problema.

19. A versão original acabou retornando para Péo pelos seus direitos como autor, uma vez que o Ibam, gestor do projeto, não aprovou o resultado e decidiu fazer uma nova versão (JUCÁ, 2024)

20. Distribuidora brasileira criada em 1976 pelo Conselho Nacional de Cineclubes (CNC).

21. Banco Nacional da Habitação.

Precisamos abrir as mentes novamente, voltar a fazer filmes como *Pira*, filmes com o telefone celular. Alô? Tá me ouvindo? Tá me vendo? Olha aqui! Sacode, deixa cair no chão quebrou, corte!

Contra-arquivo: Numa entrevista de 1978, você chamou a câmera Super-8 de "instrumento descolonizante". Defina isso, Sérgio.

Sérgio Péo: É um instrumento acessível de linguagem. Claro que a escrita e a leitura descolonizam. Enfim, nós não mudamos muito nossa realidade, é fácil de entender o que o colonialismo fez. E descolonizante porque usávamos o instrumento para fazer filmes que mostravam a violência e os absurdos que os cidadãos enfrentavam. É só botar isso numa linguagem e fazer circular por todos os circuitos possíveis. Hoje segue sendo um desafio imenso. Ainda mais com essas camerazinhas (de celular) que são capazes de fazer a mesma coisa que faz um Super-8. São quase 20 anos que vemos imagens de celulares e não estou vendo esse movimento emergir.

Contra-arquivo: Você acha que a crença no poder e força da imagem está abalada?

Sérgio Péo: Acho que dá para exercitar discursos, escrever com as imagens, prestar relatos. Vários aplicativos de celular hoje são mais ou menos isso, um lugar para você coletar imagens. Estamos numa democracia e temos que lutar por ela e pela cidadania. Mesmo que tenhamos sido desgovernados há pouco tempo por um imbecil, nós não somos um país de imbecis.

Referências bibliográficas

Jucá, M. (2024). *Tomadas da cidade em pleno AI-5: 'Pira' e o superoitismo experimental urbano*. Tese de doutorado apresentada à Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro.

Machado Júnior, R. (2015). Cidade e cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 70. In: Machado, C. E. J.; Machado Jr., Rubens & Vedda, M (org.). *Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo.

Machado, P.; Lamha, C. & Nepomuceno, M. R. (2024) A trajetória de filmes esquecidos produzidos na ditadura militar. *Revista Interações Sociais* V.8 N.2. Dossiê Cinema, Mulheres e Ditaduras: Resistências no Brasil e na América Latina.

Parente, L. (2018) A CORCINA e o Cinema Alternativo Carioca. *Catálogo Dobra - Festival Internacional de Cinema Experimental*. Rio de Janeiro.

Filmografia

Pira (1972), super-8

Explendor do Martírio (1974), super-8

Maré (1974), super-8

Póstuma (1975), super-8
Rocinha Brasil 77 (1977), 16mm
Cinema Ação Curtametralha (1978), 16mm
ABC Brasil (1981), 35mm
Contradições Urbanas (1981), Betacam