

Celso Luccas, um cineasta de três continentes: invenção, política e resistência

André Gustavo de Paula Eduardo¹
Felipe Abramovictz²

Realizador de trajetória ímpar, o paulista Celso Luccas tem um cinema marcado por múltiplas conexões com outras áreas da produção artística, em especial no teatro, tendo integrado, no contexto pós-AI-5, o elenco do grupo TUCA (na peça *Terceiro Demônio*), em princípio dos anos 70, ápice dos turbulentos anos de chumbo do regime militar. Não tardaria a migrar, junto com outros atores, para o Teatro Oficina, ainda na mesma época, e participaria da montagem de *As Três Irmãs* – tempos depois, tendo de viver exilado na Europa em virtude de perseguições políticas, estará presente na de remontagem de *Galileu Galilei* (que havia sido encenada pelo Oficina no Brasil anos antes), assim como inúmeros *happenings* no espaço urbano, como *Carnaval do Povo*.

Após uma prolongada prisão na sede do DEOPS-SP, onde foi torturado, e em meio a inúmeras ameaças dos agentes da repressão, partiu para o exílio em Paris e em Lisboa, onde continuou uma fecunda parceria com José Celso Martinez Correa, com quem codirigiu duas obras audiovisuais em outros países lusófonos: o média-metragem *O Parto* (1974-1975), realizado a partir do acesso aos arquivos da televisão portuguesa em meio ao contexto de liberdade com a derrocada do salazarismo após a Revolução dos Cravos, e *25* (1925), longa filmado logo após a independência moçambicana – além de primeiro longa-metragem realizado no país – que reflete os processos revolucionários em curso. Após estreia em Maputo, *25* foi exibido no Festival de Cannes e na televisão francesa pouco depois.

É em Moçambique que Luccas se engaja no primeiro projeto de cinema ambulante no qual, ao mesmo tempo em que se exibiam obras em praça pública, eram feitas filmagens nos vilarejos

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi – UAM/SP. Mestre em Comunicação pela Unesp-SP e graduado em Jornalismo pela mesma instituição. E-mail: agpe13@yahoo.com.br.

² Doutorando em Multimeios (Unicamp) e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi – UAM/SP. Bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUCSP. E-mail: fabramovictz@uol.com.br.

locais, experiências que se tornam base para o livro coletivo *Cinemação* (1980). De volta ao Brasil “de 78 para 79”, segundo suas palavras, após o impacto das exposições de 25 realizadas antes que o filme obtivesse o certificado de censura – como ocorreu na I Mostra de Cinema de São Paulo (1977), no Festival de Gramado (1979), por exemplo –, se distancia do núcleo do Oficina após seis anos, em meio a retomada da montagem de *O Rei da Vela* (1971-1982) e se engaja em projeto de Cinema Ambulante (base para um livro homônimo publicado em 1982³), desta vez em uma versão brasileira, rodando o país de norte a sul em um trajeto que partiu do Rio Grande do Sul e chegou a Manaus.

Anos mais tarde Luccas voltaria ao longa-metragem com *Mamazônia, a última floresta* (1996) em um contexto de aproximação com a causa ambientalista que, mais recentemente, também reverbera em um conjunto de filmes em parceria com sua esposa, a também cineasta Brasília Mascarenhas, como *Sob o céu da Mantiqueira* (2015) e, a partir das projeções feitas nos pequenos lugarejos da região, *Cine Maritaca - é festa na roça* (2016). Nos últimos anos se dedica ao projeto *O Condor e o Dragão*, a partir de uma reflexão sobre o que considera duas experiências revolucionárias calcadas em um horizonte de bem estar social e emocional e na relação com a ancestralidade dos seus povos: a butanesa e a boliviana durante os governos do Movimiento al Socialismo (MAS). A presente entrevista, realizada durante a presença de Celso Luccas em São Paulo, versa sobre esses assuntos e muito mais. Conversa amigável, entre um café e outro – e água com gás.

Publicada na íntegra a pedido do cineasta, Celso Luccas – que participou ativamente do processo durante todas as etapas⁴ e forneceu acesso ao material fotográfico de seu acervo pessoal – traça um panorama de sua trajetória e reflete o horizonte transformador e livre de seu projeto de cinema a partir das multifacetárias relações com o contexto da produção cinematográfica no Brasil nos dias de hoje. Prossegue ativo e inquieto, preocupado com questões prementes de seu tempo, fazendo-se assim cineasta engajado e preocupado – em toda sua obra – com um olhar *descolonizador*, no qual busca entender as raízes ancestrais dos povos que conhece e delas extrair novas fórmulas para os impasses do mundo atual.

³ Em parceria com Béatrice de Chavagnac.

⁴ Após uma versão inicial da entrevista realizada em novembro de 2019, voltamos a nos reunir com o entrevistado com a intenção de somarmos novos dados a partir dos arquivos que Celso Luccas guarda sobre sua trajetória, questão que foi aprimorada nos meses subsequentes por meio de contatos telefônicos e por e-mail até que, em conjunto, construímos uma versão final a ser publicada na íntegra. Dada sua extensão, encontramos dificuldades para publicá-la, já que, da forma como formatamos conjuntamente com o Celso, não atendia aos padrões da revistas dedicadas ao assunto, sendo, por fim, aqui divulgada alguns meses depois.

FELIPE – Celso, conte um pouco como você se aproximou do Teatro Oficina e seu contato com o cinema na época⁵.

CELSO LUCCAS – A aproximação com o Oficina foi assim: eu pertencia a um grupo de teatro, o TUCA, grupo de Teatro da Universidade Católica⁶. Um teatro bem moderno, arrojado, sem texto, só usávamos música e expressão corporal. A peça que fizemos chamava-se *Terceiro Demônio*. Uma criação coletiva. Ficamos quase como internados lá no teatro durante um ano fazendo experimentações e laboratórios teatrais e conseguimos criar esse ritual para Goal, um deus indiano do século IX, onde, segundo pessoas incorporadas por espíritos diziam, parte do grupo havia tido uma encarnação juntos naquela época, lá na Índia. Dos laboratórios e do inconsciente nosso, emergiu um incrível espetáculo de vanguarda. O grupo saiu do Brasil, fomos pra Colômbia e lá encontramos o [Jerzy] Grotowski no Festival de Teatro de Manizales, que colou conosco depois de ver o *Terceiro Demônio* e participou de alguns laboratórios experimentais que fizemos. Na mesma viagem fomos ao Peru apresentar a peça em Lima e depois seguimos com ela durante vários meses em São Paulo. Na época tinha uma certa rivalidade entre o Oficina e o TUCA, ... não era bem uma rivalidade, um espiava o outro, ia ver, sapear o que o outro grupo de teatro de vanguarda da cidade estava fazendo e daí tive a felicidade de conseguir juntar os dois diretores, o Zé Celso [Martinez Corrêa] e o Marinho [Mário Ricardo Piacentini]. Nesse encontro começou a haver uma simbiose e eu saí do grupo TUCA e entrei no Oficina, a convite da Kate Hansen.

128



Figuras 1 e 2: Imagens do cartaz de *Terceiro Demônio* e parte do elenco da peça em Manizales na Colômbia (da esquerda para a direita – Paulo, Carlinhos Hartlieb, Gilberto Souto e Celso Luccas)

Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

⁵Siglas: CL – Celso Luccas; F – Felipe; A – André.

⁶ Grupo de Teatro Universitário sediado na PUC-SP fundado pelo DCE (Diretório Central de Estudantes) da instituição. Após um núcleo inicial coordenado por Roberto Freire, Silnei Siqueira e José Armando Ferrara (responsáveis por *Morte e Vida Severina*, 1965, e *O&A*, 1967), Mário Piacentini assume a coordenação do grupo já em um contexto de forte repressão, quando encena *Comala* (1969) e *Terceiro Demônio* (1970, reencenada em 1972 fora da PUC-SP utilizando-se do espaço cedido pelo colégio Equipe para ensaiar).

F – Como foi a chegada no Oficina naquele contexto para você depois desta experiência inicial de teatro de grupo no TUCA?

CL – De certo modo, fui a ponte de migração para o Oficina de várias pessoas do TUCA, como os músicos Carlinhos Hartlieb, Hermes de Aquino e os atores Geraldo Tuchê, Ricardo Piva e Gilberto Souto. Começamos a fazer *As Três Irmãs*⁷, uma experiência teatral muito fantástica. O espetáculo é um ritual que o [Anton] Tchekhov fez em cima de uma mandala. A estrutura tem um primeiro tempo, um segundo tempo, um terceiro e quarto tempo. É como se fosse uma espiral e o rito vai percorrendo esses tempos até o quarto, que representa a morte, o inverno. No entanto, a roda da espiral segue girando e perfazendo a volta até que, na última, se chega ao ponto do furo da bala que mata o Barão da peça. “A bala abala a balada do baile de gala”, o momento mágico da passagem para o próximo ciclo: o renascer, a primavera, o fênix, que chamávamos de o Quinto Tempo.



Figuras 3 e 4: Cartaz de *As Três Irmãs* e Analu Prestes durante laboratório para a peça na Praia da Boracéia.
Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

A estrutura da mandala são os quatro tempos da natureza: primavera, verão, outono e inverno, ou nascimento, espera, quebra e morte. E aconteceu um negócio muito louco porque os atores viraram os personagens e os personagens viraram os atores. Tudo se encaixava como um jogo

⁷ A peça estrearia em dezembro de 1972 na sede do Teatro Oficina. No ano seguinte, fez curta temporana no Rio de Janeiro no Teatro Gláucio Gil.

perfeito. Uma espécie de transmigração. Meu personagem era o Fedotic, um jovem soldado fotógrafo e, como eu era mesmo fotógrafo na época, se encaixou direitinho comigo. Ele e o Rodê, interpretado pelo Luis Antônio [Martinez] Corrêa, irmão do Zé Celso, formavam uma dupla que tiravam última foto da família russa tradicional, em plena decadência, já abalada com as notícias chegadas da revolução dos bolchevistas. Fotografei o espetáculo todo e, com a Lucinha Rocha, criamos o pôster da peça baseados na mesma mandala de Tchekhov. Nessa época tínhamos acesso a uma consciência cósmica, fizemos muita experiência com mescalina, que vinha de um cacto lá do México. Fizemos vários laboratórios, um deles com 23 pessoas “viajando”, na praia de Boracéia⁸, no litoral de São Paulo, um ensaio sem usar o texto do ritual das Três Irmãs. Então com essas experiências, o espetáculo começou a crescer. Durante as apresentações no teatro Oficina, eu sempre via num canto do porão do teatro umas malas com o material de montagem do *O Rei da Vela* original, rolos em 16mm, copiões, pistas de som... pouca coisa editada. O Zé e eu começamos a tentar montar o material com apoio que conseguimos da Embrafilme. O filme na época só estava alinhado e ainda continuava bem longo. Estávamos já no processo, montando o filme, quando fomos sequestrados e presos pelo DOPS em 1973, pela polícia política, com acusações absurdas.

F – Poderia contar mais sobre este episódio? Quando sentiu que não havia outra opção a não ser o exílio?

130

CL – Então, tudo aconteceu quando a gente estava montando numa moviola no Rio. Nós tínhamos uma casa lá no Recreio dos Bandeirantes e uma no Oficina [em São Paulo], onde moravam e trabalhavam pessoas do grupo. Era uma espécie de comunidade e o pessoal vivia no teatro. Os policiais chegaram lá com uma equipe enorme, e entraram de modo violento, atirando. Imagina isso, tudo família, pessoal com neném e tal. Eu liguei do Rio pro teatro, atendeu um cara, perguntei por “fulano”, que não estava, por “fulano de tal”, que também não estava, “*perai* meu amigo, quem é você?”, aí o cara bateu o telefone. Liguei pra uma pessoa amiga que me falou que a polícia invadiu o teatro, já tinha até saído no telejornal. Daí imediatamente nós deixamos a casa lá do Rio e fomos nos esconder na casa de um jornalista em Cabo Frio. Na época ninguém hospedava ninguém e o medo dominava, porque se você socorresse alguém em perigo, você estava frito também. Então, era raro alguém que topasse te abrigar. Saímos de lá depois de um tempo, fomos para São Paulo e agentes do DOPS começaram a nos seguir e nos fotografar sem que a gente percebesse durante uma semana inteira. E nos dias seguintes, nós fomos presos. Isso foi em 74. Fomos sequestrados na rua, encapuçados, torturados barbaramente várias vezes por agentes do

⁸ Em Bertioga (SP).

Estado, nus, molhados, pendurados, espancados e eletrificados nos porões da ditadura. Tentavam acusar a gente de coisas absurdas, de participar de grupos de resistência ao regime... Me acusavam de coisas que eu não tinha a menor idéia do que se tratava. Sofremos muito naquela verdadeira casa dos horrores... Foi lá naquele prédio de tijolinhos⁹, modelo ferroviário inglês, perto da estação de trem da Luz. Ficamos uns meses presos e, dividindo as celas conosco, professores, sindicalistas, ativistas, estudantes... Zé Celso era super famoso e tal, mas passavam os dias e não saía nem uma linha no jornal por conta da censura prévia. Os jornais eram censurados e as matérias cortadas na redação pelos censores, o que fazia com que se deixasse espaços em branco nas páginas. Nós ficamos presos lá até um dia que o Jornal da Tarde deu uma notinha pequena de rodapé dizendo que nós estávamos lá no DOPS. Daí, no dia seguinte, o chefão mandou me chamar na cela coletiva, com a ordem de que eu subisse em seu gabinete, quando ele me perguntou com a maior cara dura, me ameaçando: “– Aconteceu alguma coisa com você aqui?”. Tive que responder constrangido: “– Não senhor, não aconteceu nada”. “– Então está tudo certo, vai lá embaixo arrume suas coisas que você vai sair hoje”. Essa notinha no jornal saiu porque um dos professores que era nosso companheiro de cela foi libertado e decorou um monte de telefones. Quando saiu, ligou e avisou aos familiares onde nós estávamos. As pessoas não sabiam dos sequestrados, você simplesmente desaparecia e pronto, as prisões eram clandestinas. Minha família ficou procurando por tudo quanto é lado, necrotério, hospital e tal. Daí quando saímos os mesmos caras que torturaram a gente estavam de volta, de novo lá na porta de minha casa fazendo presença. Ficavam telefonando, fazendo terror, dizendo para minha família que iam me pegar de novo. Então decidi que não ficaria mais num país que o governo usava a tortura para permanecer no poder e resolvi sair para o exílio. Não havia mais como ficar no Brasil, não tinha jeito. Foi a época mais brutal da ditadura militar, um monte de gente sendo presa, torturada e morta pelo regime. Aí, no Oficina, foi cada um por si. Para se ter uma idéia como era o clima de pavor, depois de solto, fui comprar meu bilhete de avião numa agência na galeria Metrópole de São Paulo, na avenida São Luís e, quando estava saindo da loja da Air Maroc, vi que os mesmos agentes que nos haviam torturado estavam lá em frente a porta. Entrei de novo na agência – era uma amiga minha que trabalhava lá –, e disse a ela: “anota esse telefone, se eu não te ligar em meia hora você liga para minha mãe e fala que estou no DOPS, que me prenderam de novo”. Respirei fundo, tomei fôlego, passei bem rápido na frente deles. Aí peguei correndo uma escada rolante e saí da galeria com eles vindo atrás. Aproveitei que estava passando um ônibus na av. São Luís com a porta aberta, peguei no estribo, entrei no buzão em movimento e eles me perderam de vista. Fui me esconder na casa

⁹ Sede do Departamento Estadual de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo (DEOPS-SP), na rua Mauá, ao lado do largo General Osório.

de um avô, que eu nunca tinha ido no período em que me seguiam, um bairro bem longe, e fiquei lá escondido até o dia do vô. Na época tinha pouquíssimos advogados que você podia contar. Ninguém queria se envolver com a polícia política. Conto isso aqui na entrevista só para que as pessoas que não passaram pela ditadura saibam um mínimo de como eram aqueles tempos sombrios. Se você fazia teatro, cinema, era artista, corria perigo. Então, só consegui respirar no momento que o avião levantou vô.

F – Como foi a sua ida ao exílio? Poderia contar mais sobre sua experiência na chegada na Europa.

CL – Fui para Paris, para o exílio, sozinho, com 22 anos, recém saído das sessões de torturas, sem conhecer ninguém, sem falar a língua e com pouco dinheiro. Foi um momento bem difícil. O pior era não saber quando poderia voltar ao meu país. Até quando os militares ficariam no poder? Tempo depois, estava passando meio sem rumo em Lisboa e encontrei um brasileiro que me disse “tem um cara procurando você, é o Zé Celso”. Por mera sorte, felizmente pelas mãos mágicas do destino, conseguimos nos encontrar lá, foi fabuloso. E começamos a tentar nos estruturar como grupo. Tem um detalhe, que preciso contar pra vocês, que é uma parte interessante dessa história: quando a gente estava preso, entrou na cela uma falsa revista *Amiga*, uma dessas de televisão, fofocas e, dentro dela, havia camuflada uma revista *Veja* que noticiava que em Portugal tinha acontecido a Revolução dos Cravos, o 25 de abril, o fascismo acabou, os fascistas foram presos, e nossa... mal a gente sabia que íamos cair, logo depois de nossa libertação, em um Portugal fervendo, em plena Revolução. Lá em Lisboa tivemos acesso à televisão portuguesa e vasculhamos a fundo os arquivos da RTP¹⁰, que nunca tinham sido abertos para pesquisa ao longo da ditadura salazarista.

132



Figuras 5, 6 e 7: Imagens da filmagem de 25: Luccas com um câmera Beaulieu 16 mm em Maputo (Moçambique), cena do filme e um guerrilheiro da FPLM com uma Kalashnikov. Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

¹⁰ Rádio e Televisão de Portugal (RTP), estatal portuguesa de comunicação fundada em 1935, pouco depois Estado Novo salazarista assumir o poder.

Durante a época colonial, tudo era filmado pela televisão portuguesa em 16mm, até que, quando chegou o videotape, eles passaram a apagar as fitas para serem usadas de novo, gravando em cima da filmagem anterior. A partir daí a memória acabou. Mas esse material antigo, em película, ficou todo arquivado na televisão portuguesa e ninguém tinha acesso, já que era proibido pesquisar esse tipo de coisa. Nós fomos os primeiros a chegar e esmiuçar esses arquivos quando a televisão portuguesa já estava nas mãos dos *Capitães de Abril*. Bom, talvez eu precise situar vocês um pouquinho. Portugal mantinha três colônias na África, Guiné, Moçambique e Angola¹¹ e travou uma luta contra os movimentos insurgentes desses países durante décadas. Quando chegou na última década, dos 60 aos anos 70, os militares portugueses começaram a perceber que era uma guerra perdida, porque o exército português estava dividido em três frentes e não tinha mais condição de enfrentar as guerrilhas. Até porque guerrilha não é uma guerra do tipo exército contra exército, era uma guerra muito dura de emboscadas, então o exército português começou a perceber que não tinha saída, queriam mesmo era sair fora de lá. E o Estado português, que ainda era um Estado da era do salazarismo, não percebeu isso. Apesar do Salazar¹² ter morrido e ido direto para o inferno, entrou o Marcello Caetano¹³, que era um lambe botas dele, salazarista no último, muito teimoso, e que queria continuar com a guerra de todo jeito. Então os jovens capitães que estavam lá na frente de batalha organizaram um golpe que ficou conhecido como a Revolução dos Cravos, o 25 de abril de 1974. Esses capitães tomaram o poder de madrugada, ao som de uma senha emitida pela rádio que era a canção *Grândola Vila Morena*¹⁴ e logo tomaram de assalto o palácio do governo e também a televisão. Então, Portugal para nós ficou uma maravilha. Na direção da televisão eram só jovens, os *Capitães de Abril*, progressistas, e nós conseguimos com eles finalmente liberar e poder copiar e trabalhar esses arquivos coloniais, filmes, programas de tevê dos 50 anos de ditadura salazarista. Daí fizemos esse filme [*O Parto*]¹⁵, que na verdade só filmamos uma sequência, já que foi [usado] todo esse material de arquivo que antes estava proibido. Ele ficou pronto depois de alguns meses e foi passado na televisão portuguesa. Foi ao ar no primeiro *Dia da Raça* após o 25 de abril, que era o feriado em que antes, os fascistas faziam as manifestações de rua, no dia 10 de junho. Vocês vão ver essas imagens em *O Parto*: os fascistas marchando, com as mãos estendidas, bem nazista. Foi o primeiro ano que não teve essas

¹¹ Guiné-Bissau teria sua independência proclamada em 1974. Moçambique e Angola no ano seguinte, em junho de 1975 e novembro de 1975, respectivamente.

¹² O ditador António de Oliveira Salazar governou Portugal de 1932 à setembro de 1968.

¹³ Marcello Caetano assumiu o poder após a morte de Salazar em setembro de 1968 e foi deposto na Revolução de 25 de Abril de 1974.

¹⁴ De Zeca Afonso, lançada em 1971 e que se tornou a canção símbolo da Revolução dos Cravos após ter sido elegida para ser uma sinalização do Movimento das Forças Armadas (MFA) para agir após sua execução na rádio.

¹⁵ *O Parto* (Celso Luccas e José Celso Martinez Correia, 1975).

“comemorações” e o filme passou às oito horas da noite, no horário nobre da televisão, para todo Portugal. Então, isso foi uma grande coisa pra gente, pra todo mundo, porque foi muito visto, deu o maior Ibope. Nós ficamos de um dia pro outro muito conhecidos na terrinha e demos uma longa entrevista ao vivo após o filme... Quando a gente saía na rua, no metrô, todo mundo vinha falar com a gente, dar parabéns. O filme bateu um pico recorde de audiência na televisão, isso porque circulou que ia nascer uma criança na televisão, tinha coisas políticas e estava-se vivendo uma revolução, então Portugal inteiro assistiu. Bom, depois disso conseguimos projetar *O Parto* em vários lugares, quartéis, escolas, nas fazendas ocupadas, porque realmente estava acontecendo uma onda de revolução e nós do Oficina, de novo estruturados na Comunidade Oficina Samba, fomos surfando naquela onda boa de mudança.

ANDRÉ – Essa coisa da raça, tinha uma coisa eugênica nisso, *Dia da Raça*.

CL – Olha, você não pode imaginar como era Portugal na época fascista. Pra você ter uma pequena ideia de como era lá, tinha um personagem terrível da ditadura que se chamava *Inspetor de Quarteirão*. Cada quarteirão da cidade tinha o seu. Esse cara recebia todas as cartas do quarteirão que ele espionava, as abria, lia para ver se tinha algo suspeito e só depois entregava, já abertas, ao destinatário. Se você fosse me visitar lá nesse quarteirão, ele fazia a “deduragem”, informava que lá estiveram dois caras “assim e assim” e mandava lá pro DOPS deles, a famigerada PIDE¹⁶ [Polícia Internacional de Defesa do Estado]. Qualquer movimentação, conforme a hora que você chegasse, era tudo anotado, isso quarteirão por quarteirão. Foram cinquenta anos de ditadura pra formar essa teia, demoraram cinco décadas pra chegar nesse nível de policiamento. Mas quando a gente chegou lá em Lisboa, os revolucionários já tinham tomado o poder, o povo todo tinha saído para as ruas, depois de cinquenta anos sem poder se manifestar, tem umas cenas lindas disso... A direção da televisão ficou com jovens capitães, tudo assim da idade de vocês, uns caras *roda livre* total. O que se propunha a eles, diziam “vamos fazer”, topavam na hora, a televisão estava aberta para nós. Antes, quando nos encontramos em Lisboa, o Zé e eu fomos nos apresentar para a responsável do ministério da Cultura em Portugal. Falamos “precisamos trazer o grupo Oficina pra cá” e ela já foi perguntando “quantos bilhetes vocês precisam?”. Fizemos uma lista com 23 nomes e trouxemos para Lisboa quase toda turma do teatro que estava em São Paulo. E, além disso, ela nos deu uma casa imensa no Areeiro, bairro chique de Lisboa, uma mansão que pertencia antes à Legião Portuguesa, que era a legião fascista dos jovens, tipo a TFP daqui. Com o 25 de abril, eles tiveram que deixar a casa e o governo pegou e ofereceu pra gente instalar a comunidade. Ficamos

¹⁶ Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), foi a polícia política do Estado Novo, recebendo esta alcunha desde 1945 (função atribuída a PVNE entre 1933 e 1945).

lá morando, com umas vinte pessoas, mais uns africanos, uns portugueses, virou uma comunidade, chamada Comunidade Oficina Samba. Fizemos uma temporada com *Galileu Galilei* do Brecht com a generosa subvenção dessa ministra e, para nos deslocarmos, ela nós deu uma perua Kombi, a “*Carrinha*”, para levar o cenário pra cima e pra baixo e uma verba pra gente montar o *Galileu Galilei*¹⁷ no majestoso teatro São Luiz, no centro histórico de Lisboa. Estruturamos o grupo, começamos a ensaiar, à noite, enquanto de dia, ao mesmo tempo, começamos a fazer o trabalho de montagem do *O Parto* na televisão.

F – Como se deu o processo de vocês no filme, a parceria? E como surgiu a ideia de filmar um parto mesmo, com este paralelo com a Revolução e os novos rumos do país?

CL – Foi assim: na madrugada do 25 de abril em Portugal uma criança foi fecundada e iria nascer nove meses depois – o título inicial do filme era “Nove meses depois”. No dia 25 de janeiro de 1975 iria nascer uma criança gerada na noite do golpe libertário. Pensando nisso, fomos ao hospital público no dia 24 de Janeiro e estivemos com as mães que iam dar à luz. Entramos em contato e uma das mães topou deixar filmar, uma coisa rara, porque a gente né... podemos filmar o parto? (risos), daí nasceu uma menininha chamada Ísis. Ela foi pra uma incubadeira, porque não nasceu muito saudável, então isso ligou com a Revolução, que também não ia muito bem das pernas. Fizemos uma analogia, a criança era a Revolução e a Revolução era a criança. Na montagem começamos a mostrar as tentativas de golpes dos fascistas que estavam acontecendo durante a montagem, todos aqueles aviões bombardeando e tal. Na parte final do filme, a criança ainda está numa incubadora e a revolução *comendo solto* na rua e aquela coisa, vai e não vai. Então, mesmo com a OTAN com seus navios de guerra ameaçando Lisboa, era um *vai* ou *racha*, com povo protestando nas ruas. E a criança nasce nesse turbilhão de acontecimentos, com a pressão final do porta aviões americano Saratoga¹⁸ ancorado no canal do rio Tejo. Por sinal, a frota ficou ameaçando perto do local que Cabral saiu com sua esquadra (risos). No final, a criança é embalada por uma camponesa que simboliza uma esperança de que a revolução, a menina Ísis, irá crescer com muito carinho e se fortalecer. Foi um processo muito louco aquela revolução. No dia do filme ir para o ar, de manhã, eu estava ainda lá editando os finalmentes e foi um funcionário bater na sala de edição: “– preciso do filme, está na programação de hoje à noite”. Falei “– espera um pouco que estamos terminando...”. Depois do almoço aprontamos tudo e já puseram no ar à noite. Até esse último dia nós tentamos introduzir as últimas coisas que estavam acontecendo lá. Esse filme

¹⁷ Encenada originalmente em 1968.

¹⁸ Porta-aviões norte-americano, utilizado entre as décadas de 1950 e 1990.

foi a porta da abertura que tivemos pra filmar o 25¹⁹, até porque a principal matéria-prima dos dois filmes foram os mesmos arquivos da televisão portuguesa. Bom, então *O Parto* ficou pronto e foi pro ar com 36 minutos emocionantes. Teve uma repercussão imensa e o pessoal da televisão nos falou que queriam mais da gente, e foi bem naquele momento que chegavam as notícias vindas lá de Moçambique, sobre o que ia acontecer lá, a festa da independência. Nós então fizemos uma proposta escrita, uma carta falando da independência de Moçambique e que a gente estava disposto a ir lá, fazer um filme. “– Tá topado”. “– O que vocês querem?”, “– Nós queremos bilhetes de avião, câmera, filme virgem, gravador Nagra, mais dois técnicos”, daí deram tudo e fomos. O filme [*O Parto*] passou no dia 10 de junho [de 1975], e no dia 23 a gente já estava em Moçambique. E levamos *O Rei da Vela* na mala. De vez em quando a gente dava uma olhadinha nele na moviola pra ver se o material já não tinha deteriorado com o passar do tempo.

F – Essa “proposta” foi enviada para o Ministério da Cultura ou para a televisão portuguesa?

CL – Para a televisão. A gente chegou lá em Lourenço Marques, atual Maputo no dia 23, começamos a filmar a movimentação e pegamos o ápice no próprio dia 25, aquela festa imensa que você viram. Daí o motivo do filme chamar 25, porque tem uma série de datas que coincidiram. Na verdade não coincidiram, eles marcavam as datas importantes nos dias 25. Então, como o filme se passa mostrando os vários 25, inclusive o de abril em Portugal, o filme recebeu esse nome. E eu também tinha 25 anos quando terminamos. Quem narra 90% do filme é o Samora Machel²⁰, o guerrilheiro que se tornou o primeiro presidente de Moçambique, um enfermeiro na época da colônia que se revoltou com a situação colonial e foi pro norte, para a zona da guerrilha. Começou a crescer dentro da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e chegou à direção do movimento na época da guerra. Ele fazia muitos discursos pra população nos povoados das zonas libertadas e nós tivemos acesso a essas gravações, trechos desses discursos que nós aproveitamos para distribuir no filme todo. Nós estávamos fazendo o filme sobre uma revolução e partimos do princípio que a linguagem e a forma do filme tinham que ser também novas, revolucionárias, fora do esquema do documentário tradicional, então procuramos fazer uma montagem bem diferente, bem original. É uma revolução em português, falada na nossa língua. E isso nos aproxima muito. A minha cópia – em 16 mm com som magnético –, como vocês viram, tem uns riscos, cicatrizes de centenas de projeções e como é película, ficaram algumas marcas. E logo tem a marca de um acidente na projeção: um projetor apertou o *record* em vez do *play* nos controles do projetor e apagou um pedaço da trilha magnética e até eu interromper, apagou uns quinze segundos. Então,

¹⁹25 (1975, Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa).

²⁰Samora Machel (1933-1986), líder da FRELIMO e principal liderança da guerra de independência moçambicana.

ficou sem som logo no começo. Bom, aí nós ficamos fazendo o filme em 1975, 1976, mas tem um negócio que queria falar antes sobre Portugal: a Revolução portuguesa estava avançando, com movimento de ocupações de fábricas, fazendas coletivas e assim o processo ia se alastrando mesmo, parecia que ia realmente acontecer uma revolução socialista, uma coisa inédita na Europa, só tinha havido uma antes, aquela da Rússia em 1917. Então, cinquenta anos depois aparece outra! Os imperialistas ficaram todos de olhos abertos e a NATO (OTAN), ficou dando em cima, aquela coisa... Conforme *O Parto* passou na televisão, várias organizações de base queriam passar o filme, então a gente começou a projetar em vários locais em 16 mm. Levávamos junto um *happening*, que era um trecho da peça *Galileu Galilei* que estava em cartaz à noite em Lisboa. No meio da peça tinha esse trecho do *Carnaval do Povo*, quando as ideias do Galileu chegam pro povão... Só que depois do momento onde o povo agarra as ideias de Galileu e faz um carnaval, vem a repressão da igreja em cima falando *não*. Tem um personagem engraçado que entra nessa cena dançando com uma faca numa mão e uma Bíblia na outra – Brecht o chamou de *O Mata-Bíblia*. Porque a trama do Galileu é o seguinte: a Igreja falava que o trono de Pedro lá no Vaticano era o centro do universo e tudo girava em torno dele, o universo inteiro. Galileu falou “– Não! O sol é parado, a terra é que se move, ela gira em torno do sol!”. Então, isso pra igreja isso era um perigo, iria abalar o trono de Pedro. Os portugueses têm até hoje o símbolo colonial, a esfera armilar, no meio da bandeira deles, mesmo apesar de Galileu em 1600 revelar que essa esfera é furada. Esse símbolo colonial é aquele dos navegadores antigos e na peça pegávamos *muy* respeitosamente a bandeira portuguesa em cena e, em cima do palco, criamos, com uma bola de madeira no centro, uma réplica da esfera armilar. A gente arrancava aquela bola e jogava pra plateia que ficava se divertindo com ela, jogando de um para outro no teatro São Luiz. Quando estávamos em cartaz em Lisboa, fomos convidados pela Judith Cortesão²¹, pessoa importante no meio cultural português, para apresentar o Galileu em um povoado minúsculo de camponeses no norte de Portugal, onde familiares dessa senhora sempre foram da elite tradicional do lugarejo. Quando chegamos lá com nossa “carrinha”, parecia que tínhamos entrado num túnel do tempo e voltado ao ano de 1600. Nada havia mudado naquele lugar desde a época do *Galileu Galilei*. A igreja travou tudo inclusive o tempo, que parou em São João do Campo²². E lá estávamos nós, os festeiros brasileiros com sua escola de samba para apresentar a peça para os camponeses que, com suas famílias, lotavam a pracinha central. Toda a população foi para assistir a peça. A primeira parte da apresentação correu normalmente, mas quando chegou a hora do Carnaval do Povo, tinha a

²¹ Maria Judith Zuzarte Cortesão (1914-2007) foi professora universitária, com forte atuação na área da ecologia e da genética. Esposa de Agostinho da Silva, exilou-se na América do Sul nos anos 1940, tendo longa trajetória no Brasil.

²² Norte de Portugal, próximo ao Parque Nacional da Peneda-Gerês.

seqüência da liberação das mulheres em que as atrizes tiravam as blusas e ficavam com os seios a mostra. Quando elas fizeram isso, houve um choque tremendo na platéia. Imediatamente as camponesas presentes se levantaram e, em protesto, todas saíram da praça levando as crianças embora. Daí ficaram só os homens que, excitados com as brasileiras gostosas, partiram imediatamente para cima das atrizes. Dez homens em cima da Maria Alice Vergueiro, pegando naqueles peitões, virou uma loucura total, entraram numas de arrochar as mulheres em grupo, quase virou uma suruba pública generalizada (risos). Tivemos que parar a peça e, devido a confusão que se formou, nos refugiamos na casa da matriarca e latifundiária do lugar, a senhora que havia nos convidado. Quando foi de madrugada, fomos aconselhados por ela a sair da aldeia porque se esperássemos o dia para sair do vilarejo, no amanhecer poderiam haver represálias das autoridades locais ou mesmo da igreja com seus cardeais inquisidores, como no tempo de Galileu (risos). Então, lá em Portugal era preciso muito trabalho para destravar a cabeça dos portugueses, para rever os preconceitos e tradições cristãs arcaicas com os olhos livres da Revolução. Mas permanecia aquela esfera armilar travando tudo no meio da bandeira. Tinha e ainda tem, sinalizando que tudo será como sempre foi e assim será para todo sempre. Sem mudanças de paradigmas na terra de Fátima. Por enquanto...



Figuras 8, 9 e 10: Cartaz de uma sessão de *O Parto* em Paris e imagem de Celso Luccas nas filmagens de 25 e acompanhado por Zé Celso em *Carnaval do Povo* na praça do Rossio (Lisboa). Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

F – A primeira cena [do filme *O Parto*] faz referência a isso.

CL – Sim, tem no *O Parto*, uma esfera armilar descendo no horizonte, que representava justamente a maré baixa do império colonial português. Filmamos essa mesma esfera que usávamos de cenografia da peça e pusemos na abertura do *O Parto*, nas primeiras imagens. Quando o processo revolucionário estava avançando, começaram a nacionalizar os bancos, as

escolas e nossa... Era uma revolução mesmo! E então apareceu um movimento nos quartéis chamado SUV (Soldados Unidos Vencerão²³), que propunham a retirada dos galões, fazer um exército popular revolucionário, igual aquele que eles tinham combatido em Moçambique na guerra contra a FRELIMO. Queriam criar um exército sem hierarquia, sem generais, coronéis, capitães... um exército de base, popular, que garantisse os avanços da revolução. Daí esse movimento dos soldados, o SUV, começou a crescer e se organizar nos principais quartéis e começaram a questionar as ordens recebidas da elite militar. Os generais começaram a não mandar mais, então veio o pânico geral da burguesia, da classe dominante, que não estava mais no poder, mas ainda tinham esperança de voltar. Quando eles viram os soldados com esse movimento de base, se apavoraram, sentiram que o negócio era mesmo sério. Começou então uma luta dentro do governo, do próprio MFA (Movimento das Forças Armadas) e também uma direita que estava escondida começou a aparecer de novo, que se chamava "maioria silenciosa". A fase era dos fascistas se organizando e os progressistas lutando contra eles. Então, a ala extrema direita dos militares começou a fazer atentados. O final de *O Parto* mostra um ataque, quando eles bombardearam um quartel, e aparece também uma foto com a frase "o povo está com o MFA, Movimento das Forças Armadas", com os militares assim em fila. Esse foi o momento crucial, porque ali era a hora do MFA optar ou pelo socialismo ou pelo capitalismo. Daí, o dirigente do partido comunista, Álvaro Cunhal²⁴, que está nessa foto, em vez de tomar o poder, ficou revisionando em cima do muro. Justo na "hora H"! "– Vou ou não vou". Vacilou... A direita então não esperou... "pá, vem cá", tomou tudo num golpe de um dia pro outro. Eles sempre fazem isso, não sei o que acontece, eles conseguem voltar a história para trás, dão marcha à ré, como aconteceu agora na Bolívia.

A – No filme *O PARTO* tinha umas referências à OTAN. Vocês temiam algo como uma invasão estrangeira ou da própria OTAN?

CL – A OTAN foi lá com sua frota e o principal porta-aviões deles. E eles fizeram muitos sobrevôos sobre Lisboa, pressionando mesmo... "olha, nós estamos aqui e temos muitas bombas!".

A – O legado da revolução foi mais no sentido de acabar com o fascismo do que promover mudanças estruturais, porque depois daquele processo no campo e de ocupação das fábricas...

²³ Organização formada em 1975, de forma clandestina, no interior das Forças Armadas que tinha como base promover a auto-organização política dos seus membros, apoiando a luta de organizações revolucionárias, em especial aquelas que faziam parte da Frente de Unidade Revolucionária (FUR).

²⁴ Álvaro Cunhal (1913-2005), ministro dos governos provisórios após a Revolução dos Cravos, foi secretário-geral do Partido Comunista Português entre 1961 e 1992.

CL – É... Eu não sei se você viu uma faixa que aparece no cantinho da tela na cena daquelas manifestações, “abaixo os sabotadores”. Ali foi um momento delicado da revolução portuguesa porque começou a haver sabotagens. A mesma coisa que acontece na Venezuela e que aconteceu em Cuba e outros países, porque os que não querem mudança começam a sabotar, já que são os “donos” das coisas, dos supermercados, das indústrias. E a economia começa a despencar. Aquela assustadora ausência de itens. Moçambique viveu isso. No ano que fiquei lá não tinha quase nada pra comprar nos supermercados, prateleiras vazias, como acontece hoje na Venezuela. Nessa época, essa moçada do SUV colou com nosso grupo lá em Lisboa, viviam indo de tanque de guerra na porta de nossa casa para tomar café com a gente. Vinham com o carro de combate *Chaimite*, que era fabricado no Brasil, um tanque de guerra com rodas de borracha. A vizinhança ficava apavorada com aqueles tanques e soldados na nossa rua (risos). E aí descia deles aquela garotada de uniforme, maior festa, entravam na nossa comunidade, almoçavam com a gente, e começaram a programar conosco as exposições de *O Parto* nos quartéis, nas fazendas e nas fábricas ocupadas. Eles davam garantiam a essas ocupações, porque quando posicionavam os tanques, ninguém triscava. Tinha um major, que foi a cabeça de toda revolução dos cravos, o general Otelo Saraiva de Carvalho²⁵, que era muito querido em Portugal por ser um dos idealizadores do 25 de abril, a população adorava o Otelo. Foi ele que ajudou a organizar o movimento dos capitães, era o comandante do COPCON²⁶ e tinha apoiado dessa organização de base dos soldados. Projetamos o filme em muitos quartéis, mas daí esse movimento foi crescendo e um dia, de surpresa, eles fizeram um assalto no arsenal principal do exército português perto de Lisboa. Esse pessoal do SUV foi lá – o maior arsenal do exército, com metralhadoras, munição – de madrugada, com muitos caminhões, roubaram todo o material e foram para uma praia, onde as covas já estavam abertas, puseram lá as armas e cobriram com areia. No dia seguinte, Lisboa veio abaixo com a notícia. Isso foi a gota d’água, a elite quando viu que estava sem as armas pensou...é agora ou nunca... Vamos ao golpe. Isso porque naquela época os camponeses estavam organizados para tentarem fazer uma insurreição e tomar o poder, o sonhado poder popular. Tem no filme “criar, criar poder popular”, que foi uma música que fizemos. Isso aí era o *slogan*, a palavra de ordem desse movimento todo. Mas aí veio um golpe violento da direita. Eles atacaram pra valer.

²⁵ Otelo Saraiva de Carvalho (1936), importante liderança do MFA, foi integrante do Conselho da Revolução e do Conselho dos 20 e atuou como responsável pelo setor operacional do Movimento dos Capitães. Após o 25 de Abril, tornou-se general e passou a ser comandante do COPCON. Preso em novembro de 1975 com a derrocada do horizonte revolucionário, voltaria a ser condenado alguns anos mais tarde por seu envolvimento com o movimento de resistência armada FP-25 (Forças Populares 25 de Abril) nos anos 1980.

²⁶ Comando Operacional do Continente, criado em julho de 1974 para fazer cumprir as diretrizes do governo revolucionário instituído após o 25 de abril e era composto por membros das forças armadas. Foi extinto após o golpe de 25 de Novembro de 1975.

Tomaram a televisão, o palácio do governo. Começou com a aeronáutica, que era o pessoal mais da elite, quando uma unidade deles bombardeou um quartel. Foi justamente aí que a Revolução dos Cravos começou a degradingolar. Os militares golpistas ocuparam a televisão, que tinha uma programação hiperpopular e eu me lembro que na hora do golpe eles entraram no estúdio no meio do telejornal, fizeram um pronunciamento a nação e colocaram no ar um filme enlatado americano com o Sidney Poitier, *Adivinhe Quem Vem Para Jantar*²⁷. Esse foi o filme do fim da revolução. E esse foi também o fim da Comunidade Oficina Samba, esse grupo de artistas brasileiros exilados em Lisboa. O golpe de misericórdia foi desferido por um dos integrantes do próprio grupo, um ator da peça *Galileu* que foi o autor de um roubo dentro de nossa própria casa, o que desestruturou completamente a comunidade. Essa pessoa roubou a última verba que tínhamos conseguido de subvenção do governo português para sobreviver e montar mais um espetáculo. Com o cheque em mãos do Ministério da Cultura, tínhamos ido banco, sacado o valor em espécie e levado numa bolsa para a nossa casa. Era um bom dinheiro e nossa última chance de continuarmos trabalhando e sobrevivendo. Mas esse ator ferrou absolutamente com tudo: de madrugada, na surdina da noite, enquanto todos dormiam, ele roubou e escondeu fora da casa a bolsa que guardava o dinheiro. No dia seguinte, logo de manhã, demos conta do sumiço e trancamos a casa. “– Ninguém entra, ninguém sai!”. O ladrão estava lá dentro, era com certeza um dos nossos: ninguém de fora tinha entrado na casa, tínhamos que descobrir quem tinha sido. Começou então uma longa temporada no inferno. Reunidos todos num salão em depurações intermináveis, brigas, acusações. O ladrão, atuando como um promotor, acusou outros, promoveu a maior discórdia, gerando desconfiança de um pelo outro e apontava o dedo para o único negro do grupo, o Ogan de terreiro Álvaro Nascimento, aproveitando do preconceito racista que negro é ladrão. O roubo foi como uma bomba atômica, destruiu a comunidade. Ninguém mais se entendia, mas como não podíamos voltar ao Brasil por causa da ditadura, não havia outra saída, tivemos que tentar nos reerguer das cinzas. Umas semanas após o roubo, quando ainda não tínhamos descoberto o traidor, esse personagem horrível sumiu durante uma semana. Começamos a procurá-lo em hospitais, polícia de fronteiras, etc. E assim foi indo até que, duas semanas depois, chegou uma carta escrita por ele remetida do México, com a maior cara de pau, assumindo o roubo e sua fuga de Portugal com o dinheiro da Comunidade Oficina Samba. Só não dou o nome dele aqui, porque não guardamos a confissão dele, a carta do ladrão escrita de próprio punho. Mas o interessante é que nos livros já escritos da história do Oficina no exílio, esse episódio final é estranhamente sempre omitido. Mas, voltando ao filme, a gente já tinha filmado em Moçambique em junho, julho, voltamos e, em

²⁷ Direção de Stanley Kramer, 1967.

agosto, estávamos montando o 25. No terceiro ou quarto mês que estávamos trabalhando lá na moviola na [sede] da TV portuguesa, os militares tomaram o poder. Então, a gente começou a ir pra sala da moviola passando entre sacos de areia, arame farpado, com os soldados deitados com metralhadoras no chão... (risos). A gente passava no meio deles sem que eles soubessem direito o que estava acontecendo na sala de montagem. Não tinham ideia que a gente estava mexendo com aquele material dos militares, da guerra colonial, daqueles massacres, aquelas coisas todas. Aos poucos, eles começaram a perceber que alguma coisa fora da ordem estava acontecendo ali e nós também percebemos que o material estava correndo perigo. Então, começamos a tirar os rolos de filme escondidos. A gente, na saída do trabalho, abria os casacos e punha os rolos nos bolsos internos. Primeiro, o que fosse mais importante, aquele material de arquivo, as cenas com os generais que a gente tira o maior sarro no filme... Sabe aquele general que aparece naquela cena da tentativa de convencimento dos nativos na Guiné-Bissau? Esse cara voltou ao poder de novo! (risos). E a gente mexendo com o milico de vara curta. Foi aí que nós escrevemos um "SOS" pra Moçambique, uma carta falando que o filme estava correndo perigo. "– Nós estamos cercados aqui com o material que para vocês é super precioso". Eles, então, logo mandaram um emissário, que pegou um avião, foi para Lisboa ver o filme na moviola e falou: "fiquem tranquilos, nós vamos comprar a produção". Assim a República Popular de Moçambique comprou os direitos do 25da RTP.

F – Por isso entra como co-patrocinador.

CL – No letreiro de apresentação do 25 entra o INC²⁸ como produtor do primeiro filme de Moçambique, embora feito por brasileiros e com produção inicial portuguesa. E por isso o 25 ficou sendo o primeiro filme produzido pela jovem República Popular de Moçambique. Então aí mudou tudo para nós: os moçambicanos compraram a produção, os golpistas deixaram a gente tirar de boa o material da TV e nós fomos pra Londres com o apoio do Moçambique. Conseguiram inclusive uma casa pra gente se hospedar um tempo por lá, porque havia um centro de apoio de Moçambique em Londres, e aí nós ficamos trabalhando alguns meses numa moviola alugada no Soho, a boca de cinema no centro da cidade. Pagaram também uma ajuda de custo, o laboratório e a sala de edição. Então, por lá nós fizemos uma versão mais curta do que aquela que passou lá em Moçambique, que é bem mais longa e tem uma hora a mais que essa versão que vocês viram.

²⁸ Instituto Nacional de Cinema (INC) criado em 1975 durante governo de Samora Machel (1933-1986) com o intuito de viabilizar a produção audiovisual em Moçambique no contexto pós-Independência.

Mostramos o filme pronto já em Londres no Other Cinema²⁹ e um artista gráfico inglês que não conhecíamos viu o filme, não falou com a gente na saída e foi embora. Dias depois o Centro de Apoio a Moçambique recebeu um telefonema dessa pessoa dizendo que ele tinha feito um pôster para o filme e gostaria de oferecer aos diretores. Passou o endereço de uma ocupação urbana, um *squatter*, que era em uma invasão de um galpão abandonado onde funcionava seu atelier. Caímos de amor, amor à primeira vista, pelo pôster e pela colaboração, generosidade, militância política e principalmente pela criatividade do Jonathan.



Figuras 11 e 12: Cartaz de 25 no Reino Unido e de uma sessão em Paris no Foyer de Trabalhadores Africanos.
Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

F – E essa primeira versão longa existe ainda?

CL – Não. Era uma versão de 3 horas e 20 minutos, essa aqui, a minha cópia em 16mm tem 2 horas e 20. Ouvei dizer, não tenho certeza, que aquela pegou fogo no incêndio da cinemateca em Maputo. Ou se não queimou, foi para alguma gaveta, porque talvez hoje o filme lá seja subversivo. Mas quando o 25 estava em cartaz em Maputo, o filme passou para o Samora Machel em sessão privada na casa dele, a qual nós não fomos convidados. Soubemos depois que ele adorou o filme. Sabe, o Samora foi um dos caras que mais me impressionou na minha vida. E é ele que narra o filme – só que quando viu, nem sabia que era ele mesmo que fazia a narração (risos). Depois

²⁹ Criado em 1970 com o objetivo de viabilizar a exibição de filmes independentes e militantes em Londres, seja como distribuidores ou mesmo a partir de salas de exibição por eles assumidas temporariamente ao longo da década de 1970 e da organização de projeções nos mais variados locais e instituições.

assistir, mandou nos convidar para filmar a viagem que ele ia fazer no norte de Moçambique, para Cabo Delgado. Nós passamos uma semana com ele, diariamente a seu lado, filmando em preto e branco com uma câmera Arriflex 35 mm pesadíssima. Tinha o pessoal do cerimonial presidencial com a regra que a gente não podia dirigir a palavra a ele, só se ele viesse conversar com a gente, daí tudo bem. O cerimonial eram os camaradas das Forças Populares de Libertação de Moçambique [FRELIMO], fortíssimos, todos armados com as *kalashnikov* e tal (risos). Até que uma hora, depois de uns cinco dias viajando na comitiva, ele chegou na gente dentro de uma choupana de sapé onde tomávamos um lanche e nos falou um negócio que eu nunca mais vou esquecer: “Ah... vocês brasileiros...quando vocês fizerem a revolução..., quando o Brasil for socialista, o mundo inteiro já será todo socialista. O Brasil talvez vai ser o último país a fazer a revolução e quando ele a fizer, o mundo inteiro será socialista”. Essa frase dele me marcou. Mas, voltando ao trabalho e a permanência nossa em Moçambique, neste momento começamos um processo lá no INC, propondo um novo tipo de cinema popular, um cinema itinerante, como é contado no nosso livro *Cinemação*³⁰. No início estava tudo aberto para nós no INC, mas quando o Ruy Guerra chegou as coisas começaram a mudar pra nós lá em Moçambique...

A – Ruy Guerra alega que o *Mueda*³¹ é o primeiro filme moçambicano.

CL – O primeiro filme produzido pelo Instituto Nacional de Cinema da Republica Popular de Moçambique é o 25. Isso é histórico e ele sabe muito bem disso. Quando ele chegou em Moçambique o 25 já estava em cartaz, sendo exibido com sessões lotadas no principal cinema de Maputo, o Cine Scala, de 1700 lugares, um daqueles cinemas enormes com balcão superior em cima da platéia. A FRELIMO disponibilizou ônibus para trazer e levar de volta o povão das periferias de Maputo para o cinema no centro da cidade. Foi a primeira vez que eles pisaram no cinema. Uma festa! Cantavam junto as mil músicas da trilha sonora do 25. Bom, nós estávamos lá no Instituto de Cinema, super bem recebidos, e fizemos uma proposta de criar um cinema ambulante por todo Moçambique. Não tinha televisão na época e era mais que necessária a comunicação para a unificação do país. Então, começamos a contatar as embaixadas dos países socialistas como da antiga Tchecoslováquia, Polônia, para doar Jeeps 4x4 e projetores para o cinema itinerante. O projeto era um cine-jornal quinzenal, produzido por equipes que viajariam com esses Jeeps equipados por todo Moçambique mostrando os filmes e, ao mesmo tempo, ir filmando com o povo nas aldeias. Esse material filmado já voltava para Maputo, era montado e

³⁰CORRÊA, José Celso Martinez. LUCCAS, Celso. NASCIMENTO, Álvaro. NUNES, Noilton. *Cinemação*. São Paulo: Cineolho Revista de cinema; 5º tempo; Te-ato Oficina, 1980.

³¹*Mueda, Memória e Massacre* (Ruy Guerra, 1979)

devolvido para as equipes projetarem nos lugares onde haviam sido filmados e para todas as outras províncias. Era tipo uma televisão com alguns dias de atraso, levando atrações e atualidades para as comunidades do interior. Só que começamos a desconfiar que haviam sabotagens com o trabalho da gente lá dentro do Instituto de cinema. Nessa viagem que eu mencionei com o Samora Machel, por exemplo, teve uma parte do material filmado que foi velado na revelação no laboratório do INC. A gente não sabe o que aconteceu... Durante a filmagem, eu mesmo tirava com todo cuidado o filme exposto do chassi da câmera, com o saco preto, tudo certo, como manda o figurino: lacrava bem a lata e enviava para o laboratório de cinema de Maputo revelar. A gente não via o material filmado durante a viagem, só fomos ver quando voltamos. E parte do material estava velado! Ninguém do laboratório soube explicar. Uma parte que sobrou está aqui na Cinemateca Brasileira, um trecho bem pequeno, e outro dia vimos alguns planos, com uma pesquisadora portuguesa, a Catarina Simão. Na época falaram em pane elétrica durante a revelação, mas tem a possibilidade do filme ter sido exposto acidentalmente. Ou não...

A – Essa sabotagem é ao mesmo tempo uma sabotagem estética e uma sabotagem política.

CL – Política e estética, pra tirar a gente fora da jogada. Alinhada com o Ruy Guerra, a direção do INC passou a combater a nossa linha de cinema popular. Eles queriam, tinham a ambição, de fazer um cinema pra ir para os grandes festivais internacionais, assim como ele fez com o *Mueda*. E a gente não queria nada disso, queríamos fazer um cinema popular moçambicano lá, em 16mm., ligeiro, um substituto da televisão – que não existia por lá ainda –, editado e produzido como um cine-jornal de atualidades, meio inspirado no Dziga Vertov lá na Rússia, do cine-olho... Queríamos um circuito paralelo de cinema ambulante e o Ruy chegou lá com essa coisa do grande cinemão e tal.

A – Ele já chegou lá como cineasta internacional...

CL – É, foi recebido com honras pelo ministro como cineasta moçambicano, famoso e tal, daí entraram nessa fita dele de grandes produções. Nessa época, o 25 começou a ser convidado para os festivais da Europa, como Cannes, Veneza, Leipzig e, enfim, a gente deixou Moçambique e começamos a acompanhar o filme nessa trajetória dele na Europa. Um olheiro da televisão francesa TRF-4 viu o filme em Cannes e encomendou uma versão menor pra exibição. Nós, então, reduzimos o tempo do 25 de duas horas e vinte para uma hora e meia, numa moviola francesa chamada Atlas, trabalhando com os pratos na vertical, pode essa invenção francesa? (risos). Enfim, por conta desse trabalho, ficamos morando em Paris, passamos alguns primeiros de maio por lá.

Essa versão curta é a que o Zé tem uma cópia e que hoje está na Cinemateca Brasileira. Uma versão para a televisão, que eu não gosto muito por sinal. Tremenda mutilação, mas os franceses estavam pagando bem. A TV pagou pouco, mas a sociedade de direitos de autor da França pagou bastante. Eles fazem o cálculo por segundos e como tinha noventa minutos, deu uma bolada. Dois dias depois do filme ter ido ao ar, eles pagaram a gente e comprei minha câmera Eclair 16 mm, que eu tenho até hoje. Filmamos o *Mamazônia*³² com ela. O 25 passou também em locais alternativos em Paris. Com a ajuda do Gilles de Stall, o Harpô, um amigo ativista político que trabalhava com os imigrantes, conseguimos exibir o filme em alguns *foyers* de trabalhadores africanos na periferia parisiense. Fizemos também projeções de *O Parto* para associações dos imigrantes trabalhadores portugueses que moravam em Paris. Mas então, daí a gente desistiu de Moçambique, devido a rejeição do projeto, filme velado e tal... e, afinal, a outra linha de concepção de cinema realmente tinha ganhado. Nós voltamos a falar com o ministro, dissemos: "você conhece o trabalho da gente", o projeto é bom, opte por essa linha popular de cinema, vocês são revolucionários, vamos fazer um cinema revolucionário!". Mas ministro falou: "o que está se passando no INC é o mesmo que se passa em todo lugar em Moçambique. É a luta de classes que está acontecendo em todos os cantos, todas as instituições, todas as entidades, no governo e departamentos. E também está acontecendo uma luta de classes lá dentro do INC, movimento que a FRELIMO até incentiva, que queremos que aconteça, mas o governo não pode interferir, tem que deixar essa luta no seio do instituto nacional de cinema se resolver lá, entre vocês". Ele não quis interferir. Então, diante disso, a gente viu enfraquecer aquele apoio do partido que a gente tinha no começo. Eles é que deram o material pra gente filmar o 25, a câmera Bolex à corda que eles usavam para registrar a guerrilha. Todas aquelas cenas, da ilha de Moçambique, a população indo pro forte, são todas obedecendo o tempo de quinze segundos que durava a corda dessa câmera. Todo mundo parava e mudava de posição enquanto eu dava de novo a corda manual na Bolex e, assim, por conta da câmera, a população toda que participava das filmagens apreendeu que as tomadas só duravam os quinze segundos, o tempo da corda. Andavam em direção ao forte dos colonizadores sempre cantando, e quando passavam os quinze segundos, paravam de novo, esperando eu me mudar pra outro ângulo para começar de novo ao grito do Zé: "– Ação!". A seqüência inteira foi assim, com a câmera na mão da FRELIMO (risos). Essa Bolex à corda era incrível, você dá corda assim do lado. 16 mm, rolos de 30 metros e com uma lente fixa com zoom 12/120 mm.

F – Foi filmado todo em 16 mm?

³²*Mamazônia, a última floresta* (Celso Luccas, 1996).

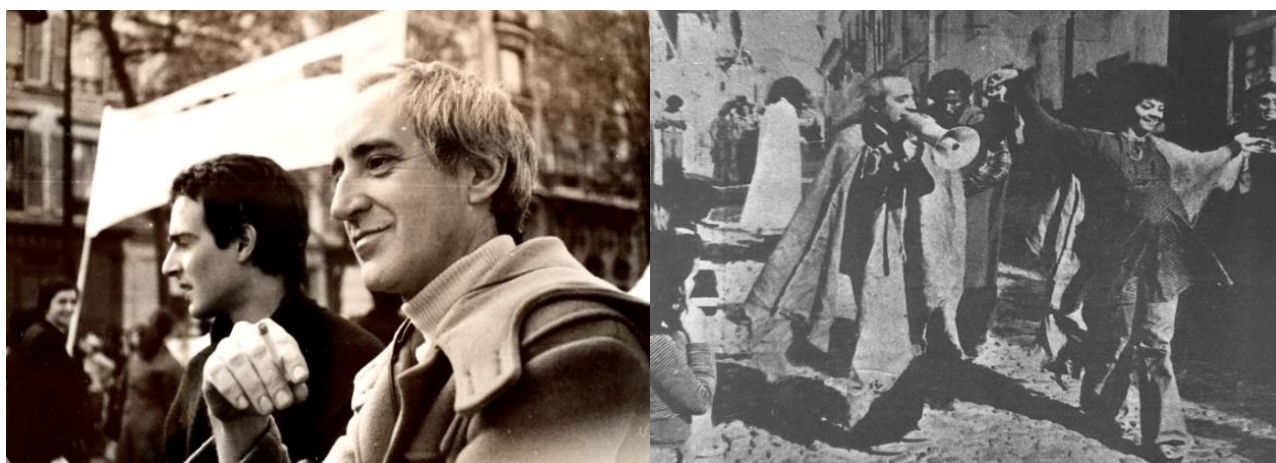
CL – Todo. No começo das filmagens, foi com uma Eclair CL da televisão portuguesa e com a minha Beaulieu 16 mm com chassis de 120 metros. Depois a televisão pediu de volta o equipamento e, como minha câmera deu problema também, fomos pedir outra para a FRELIMO e eles disseram: “a única que nós temos é uma Bolex à corda do tempo da guerrilha, filme virgem Kodachrome de 25 asas em rolos de 30 metros meio vencido, e um gravador K7”. Nós topamos na hora.

A – A gente achou curioso um representante do Vietnã no 25, em 1975, depois da guerra, e logo em seguida ficamos assustados... O Camboja, o Khmer Vermelho³³...

CL – Acho que até então os crimes do Pol Pot não eram ainda muito conhecidos, a gente não sabia bem o que acontecia lá no Camboja e Moçambique tinha aquela coisa de apoiar a outros países ditos socialistas. Eles, os genocidas do Camboja, tinham essa capa de regime socialista.

F – É que no 25 o interessante é que um vem na sequência do outro...

CL – Mas você sabe que eu revi outro dia na [Mostra] Ecofalante³⁴ e tive a mesma impressão. Lá no palanque da posse, o [Joaquim] Chissano³⁵ chamando ele, o cara do Camboja e pensei -“caramba meu”...



Figuras 13 e 14: Apresentação de rua do Carnaval do Povo e o Primeiro de Maio (em Paris) com Zé Celso
Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

A – Neste contexto do 25 de abril, Portugal tinha o apoio dos militares, a Revolução, mas na sociedade civil a coisa era um pouco mais desorganizada...

³³ Regime instaurado no Camboja entre 1975 e 1979 sob a coordenação do Partido Comunista da Kampuchea e, em especial, a liderança de Pol Pot, cujas políticas autoritárias e repressivas resultaram em um genocídio da população local.

³⁴ Exibido na VIII Mostra Ecofalante (2019).

³⁵ Presidente de Moçambique entre 1986 e 2005. Foi militante da FRELIMO, tornou-se primeiro-ministro do Governo de Transição e, depois da proclamação da independência, ministro dos Negócios Estrangeiros.

CL – Era desorganizada, mas tentava se organizar. Tinha uma esquerda que emergiu depois de cinquenta anos de repressão, que foi aquele pessoal que saiu daquelas prisões políticas, que voltou do exílio e se reestruturou, fizeram movimentos, criaram os partidos... Tem bons filmes sobre isso, como *Deus Pátria e Autoridade*³⁶ e o *Bom Povo Português*³⁷ do Rui Simões. *Deus Pátria* passou nos cinemas quando estávamos montando *O Parto*, num momento muito oportuno, adoro esse filme.

F – Aproveito para te perguntar sobre filmes que teriam marcado enquanto referências para pensar esse projeto de cinema.

CL – A referência foi que eu vi todos os filmes do Eisenstein lá em Lisboa, que estavam todos proibidos no Brasil, mas lá, com o 25 de Abril, foram liberados. Eu fui ver tudo lá aquelas obras, *Outubro* [1927], *A Greve* [1924], *A Linha Geral*³⁸ [1929], *O Encouraçado Potemkin* [1925]. Só fui ver Eisenstein pela primeira vez em Portugal. A gente nunca tinha acesso a esses filmes por aqui, eram considerados subversivos. Então, assimilei aquelas coisas, a proposta dele de montagem de atrações... No 25tem muita gente que compara a edição com alguma coisa do Eisenstein. Foi influência total, minha referência, o meu professor de cinema. Eu saía dos filmes dele e ia direto pra sala de montagem, seco para editar o 25.

F – Esses filmes pós-Maio de 68 você tinha visto na época, esses filmes coletivos? Godard, Chris Marker...

CL – A gente teve contato com o Chris Marker em Paris, mostramos a ele o 25.

A – O Marker tem inclusive um filme sobre o Marighella, um curta³⁹. Quando *O Parto* foi liberado no Brasil?

CL - *O Parto* a censura não queria liberar de jeito nenhum no Brasil. Foi o primeiro filme classificado por eles como “filme político”. Mas a gente passava mesmo assim, meio na marra. E depois ainda teve a exibição do 25 no Festival de Gramado⁴⁰. Porque foi assim: a gente começou a mostrar o 25 com o cinema ambulante e, em cada estado que passávamos, nós tínhamos que ir no departamento da Polícia Federal regional e pedir autorização para os policiais federais. Fora as vezes que eu tive que sentar com eles, projetar o 25 todinho. Em cada cidade você tinha que ir lá, pedir para eles carimbarem a autorização para exibição. Um saco! Você chegava lá e o cara dizia “-

³⁶*Deus, Pátria e Autoridade* (Rui Simões, 1975-1976).

³⁷*Bom Povo Português* (Rui Simões, 1981).

³⁸ Também referido como *O Velho e o Novo*.

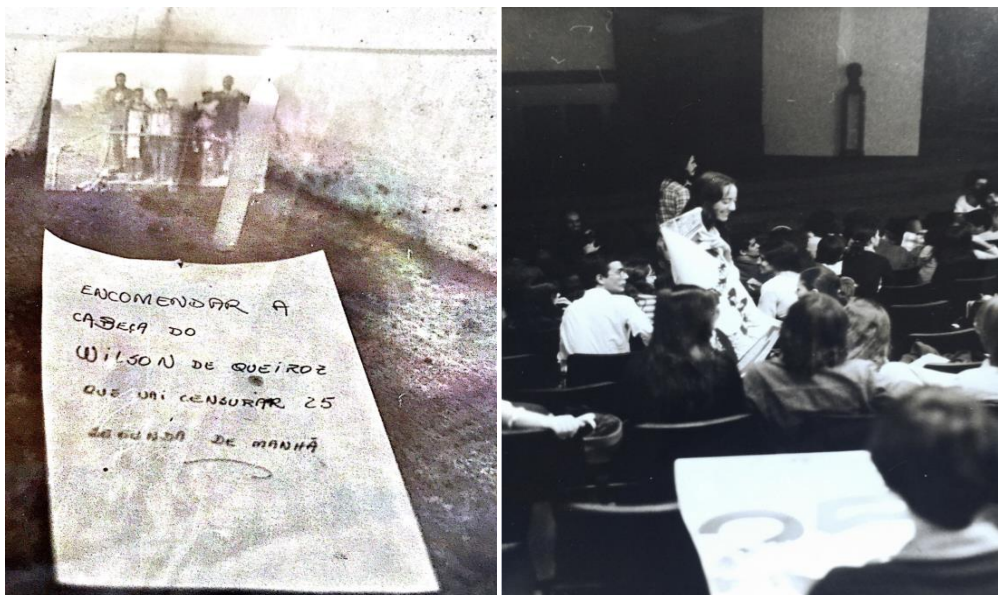
³⁹*On Vous Parle du Brésil: Carlos Marighella* (Chris Marker, 1970). Além disso, um ano antes realizou *On Vous Parle du Brésil: Tortures* (1969).

⁴⁰ Em 1979, edição em que mostra reuniu diversos filmes censurados, ainda sem certificado da censura.

O que é esse filme? Do que se trata?”. E eu: “- é um filme assim, assado e tal... Eu tenho o certificado de censura federal aqui comigo, o pessoal lá de Brasília liberou”. Mesmo assim, em algumas cidades, eles diziam: “- Não interessa... nós queremos ver o filme!”. Passei por isso em Manaus inclusive.

A – E em São Paulo? Você passou por isso com a Solange⁴¹?

CL – Não, com a Solange não. A gente tinha que ir no tal do “máscara negra” lá em Brasília. Como era um prédio todo preto, a gente chamava a sede da Polícia Federal de “máscara negra” (risos). Mas aí aconteceu o seguinte: teve uma sessão com os censores lá e o que ajudou foi que o Celso Amorim, dias antes, escreveu um artigo – “Proibição do 25 prejudica Brasil na África” – dizendo que a proibição do filme poderia causar uma série de problemas nas relações, assim e tal... E escrevia que os moçambicanos estavam achando o fim da picada o Brasil proibir o filme da independência deles. Isso saiu no JB⁴² dias antes da reunião dos censores e eles tinham lido. Lá tinha uma turma querendo segurar e uns querendo liberar, mas, com isso tudo, acabaram liberando e deram afinal o certificado de censura.



Figuras 15 e 16: Macumba para a censura liberar o filme 25 e venda de pôsteres em sessão realizada em uma universidade

Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

F – Isso do 25. E *O Parto*?

CL – O Certificado da censura do *O Parto* foi mais ou menos na mesma época. Mas eles exigiram que o filme fosse rotulado, tivesse a classificação como “filme político”. Nenhum daqueles filmes

⁴¹ Referência a Solange Hernandes, delegada aposentada que tornou-se censora, célebre por sua intransigência. Já no início dos anos 1980 tornou-se chefe da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCPD, entre 1981-1984).

⁴² Jornal do Brasil.

da época da ditadura tinha antes sido classificado assim. E *O Parto* foi rotulado, está escrito no certificado. Olha como era no tempo da censura! No festival de Gramado [de 1979], com projeção do 25, o pessoal de cinema do Brasil inteiro, todos estavam todos lá. Na sessão, só cineastas, umas trezentas pessoas na sala, todo mundo sentado. Fomos lá na frente eu e Zé Celso, fizemos uma apresentação do filme e subimos pra cabine porque eu queria regular o som. Não é que de repente chega lá um cara de terno preto e fala: “– Vocês não vão exibir esse filme não, sou censor, Polícia Federal, vamos apreender a cópia, vocês não tem liberação”. Daí descemos para a platéia e lá na frente falamos pros cineastas: “tem um sujeito na cabine que não quer que vocês vejam o filme”. Aí todo mundo, revoltado, se levantou. Foram lá e cercaram o censor, deram uma prensa nele. Como ele estava sozinho e como tinha um monte de cineasta dando em cima dele, ele saiu pela tangente. Diante disso, o coletivo decidiu “vamos começar o filme, vamos passar de todo o jeito”. O pessoal do festival, o Esdras [Rubim], que era presidente, ficou meio assim: “mas daí eles vão interditar o festival...”. No entanto, foi ligado o projetor e começou a sessão. Passaram uns vinte minutos de projeção, o censor e uns funcionários do hotel foram na caixa de luz e desligaram a luz do cinema. Teve um *blackout* geral, parou a projeção por falta de energia elétrica. Isso em 79, em plena abertura. Aí foi uma revolta geral, ficou todo mundo puto, uns cineastas foram lá na caixa e ligaram a luz de novo e finalmente conseguimos passar o filme. A dita “Abertura” veio assim, meio forçando a fechadura da porta fechada, no final da longa ditadura militar.

F – A primeira exibição do 25 no Brasil foi onde?

CL – No MASP [em 1977], na mostra do Leon Cakoff⁴³. Ganhou o primeiro lugar pelo voto popular e pelo voto do júri empatou com *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*⁴⁴. Os dois dividiram o prêmio de melhor filme.

F – E a exibição no MASP transcorreu bem?

CL – Nossa, foi um projeção histórica a estréia no Brasil! Havia uma emoção no ar nessas sessões todas, as pessoas se manifestavam durante a projeção, aproveitando do escurinho do cinema para atacar a ditadura. Eu falo isso no artigo que escrevi na Folha⁴⁵, que o 25 veio no momento da visão

⁴³ | Mostra de Cinema de São Paulo, realizada em outubro de 1977, quando houve a primeira sessão do filme no Brasil no Museu de Arte de São Paulo (MASP), exibido ainda sem certificado de censura e acompanhada por inúmeras manifestações públicas contra a Ditadura Militar durante a sessão. Na ocasião, a cópia, vinda da França, entrou no país clandestinamente. No mesmo ano, houve ainda exibição no MAM-RJ.

⁴⁴ *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977).

⁴⁵ LUCAS, Celso. Quando a censura cortou as luzes de um filme em gramado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 out. 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/10/1822789-quando-a-censura-cortou-as-luzes-de-um-filme-em-gramado.shtml>>. Acesso em 29 ago. 2020.

da luz no fim do túnel e ele ajudou a clarear aquela escuridão. A Abertura era uma portinha estreita, uma portinhola, essa era aquela abertura do Portella, e o mais incrível é que portela significa mesmo uma porta pequena. O filme 25 ajudou a alargar ela ali. Depois, nessa noite desse episódio que contei [do Festival de Gramado], do censor que queria impedir a projeção, teve um coquetel do festival com todos os presentes e apareceu o Ipojuca Pontes⁴⁶, rodeado de um bando todo de governistas reacionários e tal. Uma mulher que estava com ele começou com uma discussão sobre a confusão que tinha acontecido um pouco antes com a exibição do 25 e, com uma taça de vinho na mão, se exaltou com o Paulo César Pereio e jogou o vinho na cara dele. Saiu um fuá tremendo, maior barraco no festival! E anos depois, na época do Collor, essa história voltou à tona quando teve também uma revolta geral porque tinham posto um cara no cinema, que era o Ipojuca Pontes, que todo mundo detestava (risos).



Figuras 17, 18 e 19: Sessões de 25, uma colagem de cartazes de madrugada em Porto Alegre e exibição no Cinema Ambulante no contexto universitário. Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

F e A – Impressionante a montagem do 25 e de *O Rei da Vela*. Você ajudou a montar *O Rei da Vela*⁴⁷?

CL – Eu participei da parte inicial da montagem. O Zé e eu levamos a montagem até um certo ponto aqui no Brasil e depois lá fora. No exílio, nós levávamos os rolos de copiões, bandas magnéticas e negativos naquelas três malas enormes pesadíssimas que nós carregamos pela Europa inteira, nos trens... Sempre carregando aquele monte de latas do material da montagem do *O Rei da Vela*.

⁴⁶ Em 1979, Ipojuca estava lançando *A Volta do Filho Pródigo* (1979). Anos mais tarde, se tornaria secretário da Cultura no governo Fernando Collor de Mello em 1990, tendo assinado o decreto de extinção da Embrafilme.

⁴⁷ *O Rei da Vela* (José Celso Martinez Corrêa e Nilton Nunes, finalizado em 1982; as primeiras filmagens foram realizadas em 1971).

A – Sobre *O Rei da Vela*, é possível dizer que ele é uma alegoria do processo da Abertura Política, e foi feito meio que “estamos na Abertura, vamos chutar o balde e fazer um filme nesse sentido?”. Depois, poderia contar mais do seu envolvimento no projeto?

CL – Eu acho que foi por aí. Eu acho que é uma alegoria mesmo. *O Rei da Vela*, o texto, é a própria alegoria, e a edição então dinamizou isso, colocou um monte de temperos atuais. Tem uma cena linda do *O Rei da Vela*, filmada no túmulo do Oswald de Andrade no cemitério da Consolação. Nós, os personagens do Oficina, no cemitério sambando, “tristeza por favor vá embora, minha alma que chora está vendo o seu fim...quanto eu morrer não quero choro nem vela”...(risos). Resumindo então: a gente estava em Portugal, havíamos passado o filme na televisão e, catorze dias depois, já estávamos em Moçambique fazendo o 25. Depois voltamos a Lisboa, começamos a editar com a ajuda generosa da montadora Manuela Moura, a mais bela portuguesa que conheci. Bolamos a estrutura do filme usando uma mandala como base. Tinha a ver com a mandala do Tchekhov em *As Três Irmãs*. Passamos um ano certinho montando o filme na sala de montagem na RTP. Quando teve o golpe da direita que eu contei lá atrás, em que a gente teve toda aquela dificuldade de tirar o material de lá, veio o emissário de Moçambique, comprou a produção, nós terminamos o filme em Londres e fomos estrear o 25 em Maputo. E *O Rei da Vela* ficou nas latas, malas enormes iam pra lá e pra cá pelos quartos de hotéis, nas casas... A gente começou a fazer outros filmes e ele ficou parado. Daí o 25 veio pra Mostra do Leon Cakoff⁴⁸, ganhou o prêmio, já estavam voltando do exílio Brizola, o Darcy, um monte de gente, aí pensamos “é o momento de voltar também”. A gente estava no final do exílio em Paris, mas, um pouco antes, em Lisboa, os agentes da ditadura daqui (Brasil) foram pra lá espionar a gente, fotografar. Um dia a gente estava no Rossio, na praça central da cidade, fazendo uma apresentação de rua do *Carnaval do Povo*, que é aquele ato do *Galileu Galilei*, aí nós vimos eles fotografando a gente e quando os percebemos, denunciamos para a platéia - “aqui olha, a PIDE brasileira ali”, daí a multidão “onde, onde?”. Eles sumiram em segundos no meio da platéia que assistia. Bom, prosseguindo: primeiro voltou do exílio o Zé e não aconteceu nada com ele na chegada, que era o que a gente mais temia. Eu esperei uns vinte dias, tomei coragem e voltei também. Cheguei ao aeroporto de Campinas meio com medo, isso era de 1978 pra 1979. Essa linda cena da chegada do exílio no aeroporto, com o longo abraço de boas vindas do Zé, foi filmado em 16mm pelo cineasta Jorge Bouquet, que também tinha sido preso conosco em 1974. É emocionante, é um documento, uma cena, um retrato do fim daquela era sombria e de nosso longo exílio de cinco anos na Europa. Chegamos de volta, tentamos

⁴⁸ Exibição na Mostra de Cinema de São Paulo em 1977.

reorganizar de novo o grupo Oficina aqui em São Paulo e depois começamos a procurar a Embrafilme por conta do *O Rei da Vela* quando o [Carlos Augusto] Calil estava na direção⁴⁹. Fizemos uma reunião com ele, expusemos a importância do filme e ele liberou uma verba pra gente terminarmos. Bom, aí saiu essa grana, uma bolada, não me lembro quanto, e nós estávamos todos vivendo no teatro, sem entrada de dinheiro, em comunidade. Daí, com o nome de "Quinto Tempo", nome vindo da trama das Três Irmãs, fizemos uma firma, eu e o Zé, só nós dois de sócios e... eu fiz a loucura de fazer uma firma e logo com o Zé Celso (risos). Abrimos a firma, única forma para poder receber esse dinheiro da Embrafilme, e recebemos a verba pra terminar *O Rei da Vela*, com contrato, tudo bonitinho. O dinheiro entrou, só que nós estávamos numa turma enorme morando no Teatro Oficina, duros, todos sem um tostão. Então, o dinheiro do filme começou a ser usado para a sobrevivência do grupo (risos). Pra comprar comida, comprar isso e pagar aquilo. Dezoito, sei lá quantas pessoas, só de maconha ia uma grana por dia (risos), nós estamos torrando um dinheiro que era para finalizar o filme. E tínhamos contrato assinado por mim e pelo Zé, os dois sócios da Quinto Tempo! A situação chegou num ponto que comecei a achar que tinha a possibilidade do coletivo consumir tudo na sobrevivência e sem conseguir acabar o filme, os sócios teriam que devolver todo o dinheiro recebido. E aí já viu né? (risos).



Figuras 20 e 21: Projeção de *O Parto* com encenação do *Carnaval do Povo* nos quartéis em Lisboa e fotografia de Zé Celso e o diretor moçambicano Fernando Silva em Maputo ao lado da câmera Arriflex 35 mm

Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

⁴⁹ Calil dirigiu a EMBRAFILME entre 1979 e 1986.

F – Nesse momento vocês nem estavam retomando a montagem do filme...

CL – Estávamos recomeçando. Mas quando eu vi a situação ficar desse jeito, fiquei preocupado, nunca tínhamos pego um dinheiro assim grande com compromisso da entrega do filme pronto. E eu estava ali, com minhas cópias do *25* e do *O Parto*, queria muito mostrar os filmes Brasil afora. E foi aí, no final de 1979, que eu saí do Oficina depois de seis anos e dei baixa na minha participação como sócio na Quinto Tempo. Pela mão do destino, apareceu um anjo no Oficina, o cineasta Noilton Nunes, que topou entrar oficialmente no meu lugar na empresa. Daí ele veio do Rio para São Paulo, assinou a alteração contratual da firma e me substituiu, entrando como sócio do Zé Celso na Quinto Tempo Produções Artísticas e Culturais. Então, junto com minha namorada na época, a fotógrafa francesa Beatrice de Chavagnac e mais alguns bons companheiros de viagem, fizemos um roteiro projetando *O Parto* e o *25* pelo Brasil inteiro. Naquele livro meu e da Beatrice, o *Cinema Ambulante*⁵⁰, é contada a aventura toda. E põe aventura nisso! Foi muito louca essa viagem, algumas pessoas que gostaram do filme passaram a acompanhar a caravana do *25*, viajando conosco pelo norte e nordeste. Essa aventura durou um ano inteiro. Depois continuei amigo do Zé, mas foi assim: ele e Noilton, depois de conseguiram outra grana da Embrafilme, terminaram o belo trabalho depois de vários meses de montagem. E eles conseguiram fazer uma digitalização do filme, coisa que o *25* e *O Parto* ainda não têm. Depois o *25* ficou meio quietinho, até que a Lúcia [Ramos] Monteiro puxou o filme de novo para exibição nessa mostra [De Áfricas e diásporas⁵¹] e ele vem sendo exibido⁵², já é a terceira exibição. Algumas universidades também pedem para eu projetar e debater o filme, como a Unicamp recentemente.

F – E o Zé Celso veio em alguma exibição mais recente?

CL – Veio na [VIII Mostra] Ecofalante em 2019, no Centro Cultural Vergueiro⁵³. Fizemos juntos um debate com a platéia após a exibição. Eu conheci o diretor da mostra e ele me falou que tem um pôster do *25* na sala dele desde aquela época que o filme chegou aqui em São Paulo.

F – Vocês tomavam conhecimento do cinema latino-americano da época?

CL – Nós vimos muito lá fora, em Portugal. No Brasil, fora os bons filmes argentinos, a produção latino-americana quase nem entra, só mesmo nas mostras.

⁵⁰ CHAVAGNAC, Béatrice de; LUCCAS, Celso de. *Cinema Ambulante*. São Paulo: Global, 1982.

⁵¹ Mostra *De Áfricas e diásporas*. *Cinema de memória, cinema de lutas*, realizada no SESC Belenzinho em 2019.

⁵² *O Parto* foi exibido na mesma época, durante a XV Mostra Internacional do Cinema Negro, realizado no SESC Vila Mariana.

⁵³ Em 11 de junho de 2019.



Figuras 22 e 23: Exibição de 25 no Cinema Ambulante
Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

F – E a carreira de *O Parto* no Brasil, como foi?

CL – Foi junto com o 25, ele passava antes em sessão conjunta no Cinema Ambulante. Começamos a mostrar o filme no Rio Grande do Sul, percorremos o país e só paramos a viagem em Manaus. Fizemos um circuito projetando os filmes por trinta e três cidades e suas periferias. Começamos a mostrar o 25 primeiro no Rio, uma sessão super lotada no Parque Laje. Com o dinheiro da venda de ingressos, conseguimos comprar um projetor Bell Hoover de segunda mão, que uso até hoje. Depois subimos com o cinema em muitas favelas do Rio de Janeiro, imagina fazer isso hoje? A gente subia os morros com esse projetor 16mm nas costas, tela, cópias... Isso tudo com o Movimento Negro Unificado. Esse pessoal que era bem ativo pegou o filme e começou a exhibir pelas favelas. Fizemos sessões na Mangueira, Borel, algumas favelas que hoje, com as milícias e o tráfico por lá, não dá pra passar nem perto. A gente fazia nas quadras, em discotecas, auditórios, salões e sempre tinha debates depois do filme. E assim percorremos todo o Brasil, com a tela improvisada e com o projetor BH de 16 mm com som magnético, lâmpada de mil watts, extensão elétrica e caixa de som. A divulgação nós fazíamos pelas rádios, jornais, televisões, panfletos, mosquitinhos, faixas e colagem de cartazes de madrugada, mas o que mais funcionava era o boca a boca. Fizemos a viagem toda pelo Brasil com um Fiat 147, com tudo lá dentro. Quando o cinema ambulante chegou em Goiânia, numa das sessões também com casa cheia, conheci uma pessoa especial na platéia. Era a goiana Brasília Reis que viria a ser minha parceira na realização de vários

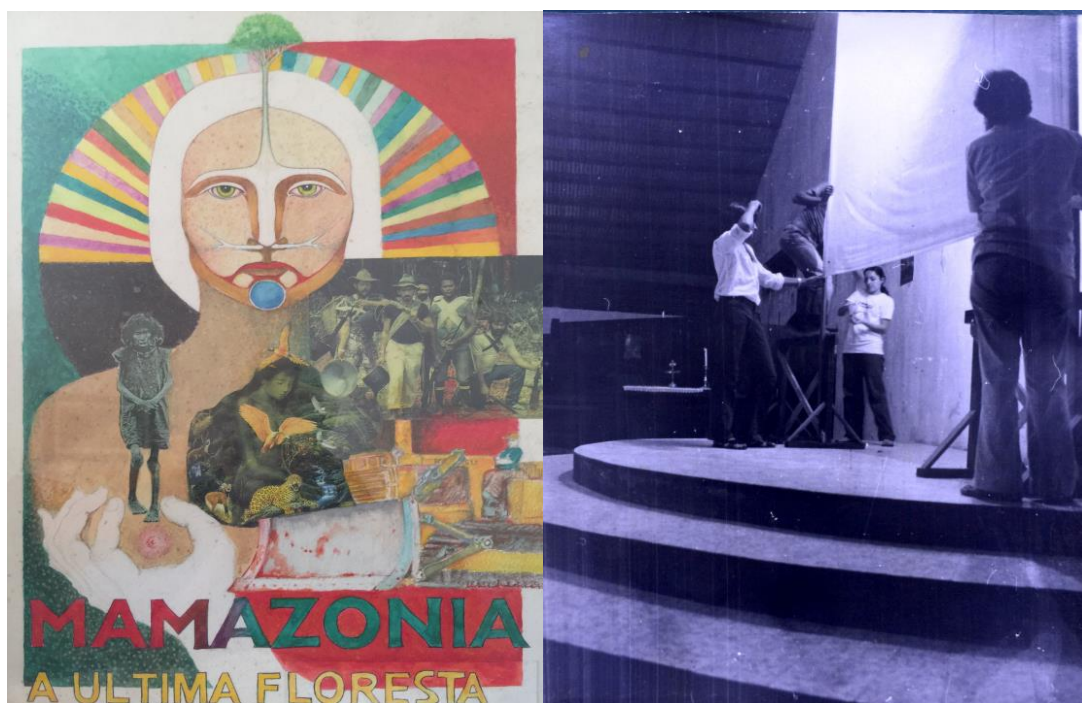
filmes e futura companheira de viagens mundo afora projetando nossos filmes. Ela seria também a mãe da minha filha, a doutora em jornalismo pela Unicamp, a cineasta Tainá de Luccas. A Tainá e a Brasília são sócias na Agência Sapiens, uma produtora de documentários autorais e vídeos de divulgação científica.



Figuras 24 e 25: Sessões do Cinema Ambulante
Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

A – Celso, e os filmes que vocês realizaram depois?

CL – Foi nos anos 80 que comecei a me ligar na Amazônia, naquela onda ambiental que começava a rolar pelo mundo. Aí, em parceria com a Brasília Reis, fizemos em Rondônia um longa-metragem que passou em quase todos festivais de cinema aqui no Brasil, o documentário *Mamazônia - A última floresta* [1996] e circulou nos principais festivais internacionais de documentários. Primeiro o filme foi selecionado para o festival de Amsterdã, que é uma vitrine internacional para os documentários. Lá vão todos os diretores de festivais do mundo inteiro pra selecionar os filmes, e muitos viram o *Mamazônia*. Daí putz... foram alguns anos viajando, acompanhando o *Mamazônia* pra todo lugar, nós tínhamos que escolher entre o festival de Havana e não sei qual outro, calhando na mesma data. Aí o filme pegou uma rota lá na Ásia, na Índia, na China, Japão... Ficamos um tempão viajando com o filme e aqui só passou nas mostras e no nosso circuito de cinema ambulante na Amazônia. Colocamos tela em todo tipo de espaço existente para fazer as projeções aos ribeirinhos, seringueiros, colonos. O cinema como ponto de encontro das comunidades, criando uma chance de reunião para debater sobre o que está acontecendo com a floresta onde moram, até porque o filme mostra a invasão da floresta amazônica por aquela horda de garimpeiros, colonos, madeireiros e fomos acompanhando os migrantes, registrando eles chegando em massa na Amazônia.



Figuras 26 e 27: Cartaz de *Mamazônia* e Celso Luccas montando a tela para sessão do Cinema Ambulante
 Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

A – Fala um pouco mais do filme...

CL – Tem duas versões, a de duas horas de duração e uma de noventa minutos. Não está ainda disponível na web, só foi visto no circuito paralelo que fizemos pela Amazônia. O porquê desse confinamento do *Mamazônia* e dos outros filmes não se resume a uma questão política e ideológica: sou completamente contra os direitos de autor, eu cedo todos os meus direitos, eu peço para as pessoas passarem a vontade os meus filmes, usarem, copiarem o que quiserem, mas a lei não é tão generosa assim, pelo menos por agora. O movimento do Godard é isso: a gente tem que acabar com essa coisa dos royalties e quebrar a lei dos direitos de autor. No *Mamazônia*, partindo desse princípio do cinema do futuro, a gente usou algumas músicas já sabendo que só iríamos poder mostrar o filme no circuito paralelo, projetando nós mesmos, em esquemas alternativos fora do circuito comercial. E foi o que fizemos: saímos mostrando o trabalho pela Amazônia, universidades, escolas, periferias, mostras. Cinema militante em defesa da Amazônia, isso aí! É esse o cinema do futuro que o Godard fala: será só copiar, colar e editar, no caso de filmes documentários. Eu não precisaria mais ir pro Himalaia pra fazer imagens do Himalaia, porque já tem de monte, está tudo na rede, só bastaria copiar, editar as imagens e passar a mensagem pretendida. Se você é uma pessoa que tem alguma coisa pra dizer ao mundo através de um documentário, você não precisaria mais filmar, você pega tudo aqui na internet. No *Mamazônia* filmamos na periferia de Porto Velho perto daqueles casebres na beira do barranco do rio Madeira com aquela câmera Eclair enorme e depois editamos a cena com uma música popular que caiu que

nem uma luva, não tinha como não usar (risos). Mas por essas e outras, ainda não podemos veicular na internet e ter uma circulação mais ampla. Uma pena. O *Mamazônia* é um dos filmes mais importantes sobre a Amazônia para passar hoje no Brasil, que atravessa esse tremendo retrocesso ambiental. Porque os filmes que ultimamente estão saindo sobre a Amazônia, na maior parte, são todos chapa-branca, só falando que as ONG's e outros países querem se apoderar da floresta, que está todo mundo de olho na região,... Aquela besteira que esse governo diz que a Amazônia é uma virgem que um monte de cafajeste quer pegar, repetindo o velho discurso nacionalista dos militares. Tem muito filme tido como ecológico, mas exalando um ranço ultrapassado. Alguns, já no início, têm sequências mostrando a cobiça de algumas nações pela Amazônia e são incapazes de colocar a questão no plano internacional, de mostrar que a manutenção da floresta é uma questão de sobrevivência da Terra. E isso, claro, interessa a todos os povos. Nesse sentido, a internacionalização faz muito sentido. Essa mata enorme deveria ser tombada como patrimônio comum da humanidade. Acho que não é só nossa não. Essa coisa de "A Amazônia é nossa" está ultrapassada pela urgência climática. Deveria se tornar de todo mundo, ou melhor, de ninguém, como é a Antártica. A Amazônia é um bem da humanidade, a floresta é que regula o clima, sem ela o clima despiroca total. E os outros países sabem muito bem disso. Mas essa não é a visão dos militares, preocupados com a soberania nacional e não com a estabilidade do clima planetário. Além disso, atacam as ONGs da região, algumas delas importantes e bem-intencionadas no trabalho de preservação, como no suspeito caso recente dos brigadistas de Alter do Chão⁵⁴. O *Mamazônia* foi feito naquela época da corrida da colonização, mas continua bem atual. Tudo que a gente previu lá atrás, vem hoje acontecendo. O filme foi profético nas suas previsões e os temas que abordamos continuam sempre atuais: a ocupação continua acontecendo da mesma maneira e a destruição avançando rapidamente sobre o que resta da floresta. Depois, eu e a Brasília Reis também fizemos em parceria outros filmes no interior de Minas Gerais, como um sobre a APA da Serra da Mantiqueira, que tem duas versões. A que eu gosto mais é a do longa-metragem *Sob o céu da Mantiqueira* (2015), mas depois fizemos outra mais curta chamada *A Serra que chora* sobre o meio ambiente da região, o ecossistema da serra. Foi na época que estava sendo criado o Parque da Mantiqueira e tinha um canal de TV que bombardeava com matérias todos os dias contra o parque e, por fim, pela insistência e pelo poder da mídia, conseguiu desativar o projeto. Talvez essa emissora tivesse interesses lá, acho que fazendas de madeira, eucalipto e tal. Eles fizeram uma campanha diária pra sabotar! Isso aconteceu quando o projeto do parque já

⁵⁴ Episódio ocorrido em novembro de 2019 quando brigadistas, no exercício de sua função, foram presos sem provas com a acusação de serem responsáveis por promover incêndios. Soltos pouco depois, houve uma mobilização pública pelo fato da polícia do Pará não ter indicado nenhum dos grileiros e aberto um processo justamente contra aqueles que inibiam seus atos.

estava pronto, todos os laudos. Só faltava o decreto. Quando mostrávamos o *Sob o Céu da Mantiqueira* nos povoados da serra da Mantiqueira, era sempre um acontecimento, uma festa com a chegada do cinema ambulante. Como sempre projetor, extensão, cópia e tela. A gente mostrava na praça, escolas, centros comunitários e começamos a filmar esses encontros da caipirada, sempre acompanhados com os violeiros e comida mineira.



Figuras 28, 29 e 30: Cinema Ambulante na Amazônia e sessões em Alter do Chão (PA) e em comunidade do Rio Negro (AM). Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

Com esse material, de quando projetamos nos pequenos povoados, fizemos outro filme, o média-metragem *Cine Maritaca - é festa na roça* (2016) que também passou só por lá, pela na serra da Mantiqueira e ganhou esse nome porque lá na serra tem muita maritaca (risos). Também tínhamos feito antes um média-metragem sobre o parque da Serra do Papagaio, então ficou tudo em família! (risos) Depois disso, fizemos mais duas filmagens importantes, que são os dois filmes que hoje estão em fase de edição. Um é sobre a viagem mencionada do cinema ambulante projetando o *Mamazônia* pela região amazônica. Documentamos todo percurso que fizemos projetando o filme. Percorremos o Pará, várias cidades, depois fomos pro Amazonas, muitas cidades também, depois Acre e Rondônia. Todos estados da Amazônia menos Roraima e Amapá. Mostramos até nas cidades da beira da BR-364, a rodovia que corta Rondônia, lugar super perigoso para se mostrar um filme desse naipe.

A – Quanto tempo viajando e filmando?

CL – Quase um ano, filmando, projetando, fazendo entrevistas. Em outro projeto, depois disso, nós fizemos cinco viagens a Índia, em diferentes épocas. Fomos filmando as muitas Índias dentro da Índia. Cada região lá é um mundo, o que resultou em algo em torno de 60 horas gravadas em diversas partes do país. Estávamos com todo esse material já na mesa de edição quando surgiu um roteiro da Brasília para fazer um outro filme, que por enquanto se chama *O Condor e o Dragão*. Está semi editado: atualmente está com oito horas, mas estou reduzindo. Foi todo filmado por nós em

viagens pelo Butão e pela Bolívia quando os dois países estavam com essa mesma política do bem viver. Algo novo, que não é nem de esquerda nem direita, é uma política que vai pegar lá atrás a sabedoria e cultura indígena dos ancestrais e traz pro futuro. Uma espécie de “bárbaro tecnizado”. Aquela coisa do Oswald de Andrade, que vislumbrava que isso podia ser o futuro. Os povos nativos da Bolívia descobriram um jeito de fazer a revolução que não tem mais nada a ver com isso que a gente viu antes na história. Eles já passaram por tudo, pelo colonialismo, marxismo, socialismo, capitalismo e estão tentando fazer uma coisa completamente nova, criando um novo paradigma político para a humanidade: a busca do bem-estar e felicidade da população. Para medir o desenvolvimento, eles não usam o PIB, eles medem pelo FIB - Felicidade Interna Bruta. Nós fomos para o Butão com o apoio do cineasta butanês Ugyen Wangdi, que tínhamos conhecido no festival de Amsterdã. Aí ele conseguiu a isenção para nós, porque lá Butão tem uma taxa de permanência que era na época era de trezentos dólares por dia. Isso porque eles não querem turismo, muito menos influência ocidental lá dentro. Mas o *american way of life* já está entrando pela internet, pela TV via satélite, principalmente vindo da vizinha Índia, e espalhando o ideal de consumo para os camponeses das montanhas do Himalaia. Em troca da isenção do governo que o Ugyen conseguiu, demos aula na escola de cinema de lá, que tem poucos alunos, uns trinta só. Fizemos experiências com eles, filmamos, mostramos truques de edição, eles eram novinhos, querendo aprender cinema, uma graça!



Figuras 31 e 32: Desenho do projeto de Cinema Ambulante na Amazônia e exibição na zona rural de Baependi (MG)
Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.

No Butão existem regras, se você derrubar uma árvore sem autorização você pode ser preso, se fumar um cigarro, tabagismo, vai preso, se jogar carta, carteadado, você pode ser preso. Tem um monte de coisas assim, mas no fim você acaba entendendo o porquê das proibições. Uma vez estava lá vendo televisão e noticiaram que pegaram uns caras fumando cigarros, saiu até no

telejornal de Thimphu! Outra vez saiu uma matéria, que pegaram um carteado (risos), pegaram uns cinco ou seis de uma vez. Agora, eles aparentemente não têm problemas com a maconha, que os camponeses cultivam para dar para os porcos ficarem de larica. Eles dizem que abre o apetite e engorda a criação.

A – Tem previsão pra lançar esses filmes?

CL – Pois é... tem uma fila de filmes já filmados esperando a vez de serem editados. Tem no armário todo esse material digital que filmamos na Índia, ainda na fase de ideias para a edição. E temos *O Condor e o Dragão* já pré-montado, que já consumiu uns seis meses de montagem. O material saiu daquele estado bruto de cinquenta e poucas horas e chegou nas oito. Daí a edição ficou parada uns anos... fiquei fazendo musicas, outras coisas. Mas agora finalmente chegou o momento de terminar com essa idéia de homenagear o cinema boliviano e butanês também. E com o golpe da extrema direita na Bolívia, vamos ter que dar um novo *approach* no filme. O Butão tem só duas ou três produções, mas a Bolívia tem muitos cineastas. O [Jorge] Sanjinés, que está bem velhinho agora, já fez altos filmes, como *A Coragem do Povo* [1971] e *Insurgentes* [2012]. E o filho dele, o Ivan, está fazendo cinema documentário, trabalhando com os povos originais da Bolívia. Mas daí veio o golpe. Quando o Evo Morales estava lá, já havia o maior movimento dos reações pra tirar ele. E olha que a economia estava com 10% de crescimento. Vou contar uma coisa pra vocês: Eu, Brasília e Armando Lacerda viajamos juntos para filmar a Bolívia e lá conhecemos todo o estafe do governo, fizemos entrevistas com eles. Foi o melhor pessoal que conheci na minha vida, com uma cabeça universal. Os caras pegaram toda aquela sabedoria dos antepassados lá de atrás, o universo mítico andino, como plantar, como viver, como ser feliz e trouxeram pro presente. Eles tinham até o Ministério da Descolonização! Estavam descolonizando tudo, o Judiciário, todo o modelo jurídico deles que, como o nosso, é francês, ou italiano, todo sistema da corte, o modelo do julgamento, apelação, etc. Foi tudo os europeus que bolaram e os espanhóis disseminaram isso pela América, entre outras *cositas mas...* E os bolivianos revolucionários do MAS [Movimiento al Socialismo] estavam tentando acabar com esse sistema dos colonizadores! Todo o judiciário, as universidades, o sistema econômico, educacional, bancário e principalmente a descolonização religiosa, que era o foco principal deles. Foi por onde os espanhóis entraram com tudo, encheram a Bolívia de igrejas e cruzeiros. Os povos originais – que os invasores consideravam e que a elite boliviana considera até hoje como povos pagões – foram dizimados e, os que sobraram, foram forçados a acreditar na velha doutrina judaico-cristã dos colonizadores.

A – E os evangélicos na Bolívia?

CL – Agora nos últimos anos já estavam entrando os evangélicos. Os crentes, os *sojeiros* e essa turma reacionária daqui do Brasil, se uniram com os fazendeiros fascistas de Santa Cruz de la Sierra para tramarem o golpe contra o Evo Morales. Estou pegando trechos desses filmes que estão retratando essas coisas violentas que aconteceram lá de Santa Cruz, você precisa ver as imagens! Tem um filme que os racistas põem os índios no chão e pisam em cima deles, cada cena... Estou selecionando esse material todo, pesquisando os filmes bolivianos antigos, dos anos 1950, 1960, 1970, e misturando trechos. Vamos fazer os contatos para os diretores liberarem as imagens. Tem um filme ótimo deles, um clássico, com atores todos indígenas, chamado *Vuelve Sebastiana* [1953]⁵⁵, história de uma índia que sai do campo e vai pra La Paz. Tem uma cena que a Sebastiana entra na cidade, fica olhando os prédios e tal... e como eu tenho essas cenas de La Paz filmadas hoje, vou fazer essas *linkagens*. Porém, daí o filme sobe de oito horas pra oito e meia (risos). Vai dar trabalho para reduzir, mas vai ficar legal, porque vão entrar essas referências que no Brasil ninguém conhece. Inserções rápidas. O pessoal da Bolívia vai falar “ah... olha tal filme”. *Insurgentes*, esse é o tipo do filme que alguém precisaria ter coragem de fazer um semelhante aqui no Brasil. O Sanjinés pega a história de todos os insurgentes da Bolívia. Por exemplo, no caso de se fazer um filme nesses moldes no Brasil, mostrar os insurgentes da história brasileira desde antes da colônia: os índios resistentes na invasão, todos aqueles escravos rebeldes, os quais a gente mal sabe o nome, aquelas escravas, um monte de gente valente. Heróis da resistência e que a gente não tem a menor ideia ou pouca informação. É preciso revelar a história dos nossos heróis insurgentes! O Sanjinés pegou lá atrás na história boliviana e veio vindo. E é o seguinte: os bolivianos revolucionários nossos vizinhos estavam fazendo uma revolução inédita e original no planeta, buscando mudar o paradigma da humanidade, isso bem aqui pertinho e a gente para variar, não tinha notícia nenhuma, nada, nenhuma reportagem sequer, nenhuma matéria mostrando a experiência nova deles. É a velha máxima da mídia agindo – *Good news is no news*. Acho que nosso filme vai ser o primeiro a mostrar esse novo jeito de fazer política do pessoal do Evo e da política do bem viver do reino do Butão, país que também quer evoluir a política tradicional montada nessa dualidade antiga da esquerda e direita. Eles já têm uma visão crítica, já fizeram todo o necessário revisionismo da esquerda (risos). Estão bem lá na frente. O que estava rolando na Bolívia era subversivo demais para o governo americano, um perigo para as multinacionais, para a igreja, para a elite racista boliviana... E o problema todo era também porque o Evo era índio. A classe abastada branca europeizada, não engolia os índios no poder. O que

⁵⁵ Com direção de Jorge Ruiz.

aconteceu lá é um modelo que poderia – e ainda poderá no futuro – servir de exemplo para todos os outros países e trazer muito mais consciência política para os povos originários de toda América Latina. Nesse sentido, espero que o filme seja importante por causa disso: vai focar nessa nova proposta da Felicidade Interna Bruta. E pra mim essa simbiose entre esses dois países acontece quando as Cordilheiras se encontraram lá na mesa de edição: a nossa Cordilheira, a ocidental, a dos Andes e a Cordilheira oriental do planeta, a cordilheira do Himalaia. Elas estão muito bem iluminadas e bem arejadas no topo do planeta, a mais de quatro mil metros de altura, onde é a morada dos condores e dos dragões. E os dois países se colorem com as mesmas cores, usam os mesmos tipos de máscaras, têm o mesmo relevo, são povos fisicamente muito parecidos. Porém, agora com a situação pós-Golpe, muda tudo na Bolívia. A história contará. No começo do filme tem inclusive uma narração que indica novos paradigmas na Terra, porque eu acho que humanidade ainda vai descobrir uma sociedade mais justa e pacífica e que o socialismo pode não ser naquele modelo linha dura do *stalinismo*. Pode aparecer de repente no planeta uma outra via. Um outro jeito mais amoroso de fazer a revolução. Sin perder la ternura. Siempre!



Figuras 33 e 34: Celso Luccas em Cochin (Kerela, Índia) e nas filmagens de *O Condor* e *o Dragão* no Butão.
Fonte: Arquivo pessoal do entrevistado.