rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Otoniel Santos Pereira, cineasta, jornalista, poeta: Invenção e Resistência

André de Paula Eduardo[1]

Felipe Abramovictz[2]

ANO 10. N. 1 – REBECA 19 | JANEIRO - JUNHO 2021

[1] Doutorando em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi - SP. Mestre em Comunicação pela Unesp-SP e bacharel em Jornalismo pela mesma instituição.
Email: agpe13@yahoo.com.br
[2] Pesquisador de cinema brasileiro, mestrando em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi. Graduado em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP.
Email: fabramovictz@uol.com.br

Otoniel Santos Pereira nasceu em Ibirarema, interior de São Paulo, em 1940. Teve grande atuação no meio cinematográfico, operando em diferentes bitolas – em 8 mm, 16 mm ou Super-8, além de assistente de direção em filme rodado em 35 mm (As Libertinas, 1968, no episódio dirigido por Antonio Lima) – e literário, em especial como poeta, autor de livros como A Pedra na Mão (1964), Pele & Osso (1986) e Bichário (1992[3]), entre diversos outros, tendo como parceiros constantes o editor Massao Ohno e o designer gráfico e artista plástico Tide Hellmeister. Também teve longa trajetória como jornalista no Jornal da Tarde, no qual participou desde a fundação, na Folha de São Paulo, no Última Hora e na revista Realidade, onde foi editor em seu momento áureo, célebre pelo projeto editorial arrojado, pelo destaque dado aos grandes fotógrafos que colaboraram diretamente para a publicação e por realizar grandes reportagens. Além disso, teve uma longeva carreira como redator publicitário, em diversas agências.

Ainda que tenha continuado próximo do meio cinematográfico, os filmes que dirigiu foram realizados entre 1966, no contexto pós-Golpe de 1964, e 1974, ainda nos *anos de* chumbo da Ditadura Civil Militar. Cabe destacar a ligação de Otoniel com um núcleo de cineastas que integraria um núcleo "marginal/ de Invenção[4]", como Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach. Em *O Pedestre* (1966), além de diretor e um dos montadores (em parceira com Tonacci e Sganzerla), Otoniel, assina o roteiro, a adaptação (de um conto de Ray Bradbury) e interpreta o personagem central. Trata-se de um dos mais contundentes curtas-metragens do contexto pós-Golpe, uma alegoria do contexto repressivo imposto com a chegada dos militares ao poder a partir de uma distopia na qual há uma proibição de sair às ruas imposta à população, que é contrariada pelo protagonista, preso por sua insubordinação.

Pouco depois, após se dedicar ao jornalismo e, no contexto pós-AI-5, ter passado um tempo fora do país, voltará a ter experiência com o cinema fazendo uso da bitola Super-8 quando se aproxima do GRIFE[5] (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais de São Paulo), coordenado por Abrão Berman e Malu Alencar. Neste contexto, realizou quatro obras, todos com boa circulação por festivais: Homem Aranha Contra Dr. Octopus (1973), grande vencedor do I Super Festival do GRIFE de

[3] Houve uma segunda edição em 2006, com outro projeto gráfico.
[4] Expressões consagradas que aqui tomamos como balizas; *cinema marginal* foi consagrada por Fernão Ramos em seu trabalho homônimo (1987); a noção de cinema de Invenção, talvez mais precisa, foi cunhada por Jairo Ferreira no livro homônimo (1986).
[5] Referência ao Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais, importante polo do superoitismo, sediado em São Paulo (na Rua Estados Unidos), cujas atividades, que envolviam de cursos de formação até a organização de um festival anual de Super-8. O grupo envolvia, portanto, atividades formativas, um setor comercial e a realização de mostras e festivais. Neste panorama, se destaca a realização da *Expoprojeção* (1973), concebida em parceira com a curadora Aracy Amaral e que trouxe um conjunto significativo de artistas das mais diversas áreas que se interessaram na pesquisa ligada às imagens em movimento.

1973, Rua da Paz (1974), com o qual ganhou o festival do ano seguinte, obra ambientada em um cinema no qual todos os espectadores são estrangulados durante uma sessão, Saara (1974), cujo título, alegoria política da situação pós-AI-5, mostra uma perseguição de um jovem, que, mesmo após ter fugido do país, seria morto em uma nação estrangeira; e, por fim, Declaração (1974), no qual a leitura da Declaração Universal dos Direitos do Homem é alternada a cenas cotidianas que fazem menção ao contexto autoritário da época.

Sua obra cinematográfica concentra-se, portanto, em um período curto e os filmes por ele realizados são muito imbricados ao contexto repressivo do seu tempo, respondendo diretamente ao momento histórico através de alegorias do arbítrio, trazendo à tona um olhar para a situação repressiva do país, evocada por meio de situações opressivas que partem uma dita normalidade que é repentinamente desviada, como visto, por exemplo, em *O Pedestre*, assim como em seus curtas em super-8 *Saara*, Rua da Paz, Homem-Aranha Contra Dr. Octopus e Declaração cujos personagens, em comum, são reféns de situações sufocantes, das quais não encontram nenhuma saída. Abaixo, nossa conversa com Otoniel Santos Pereira, um percurso por sua trajetória no cinema brasileiro, bem como um pouco de sua atuação enquanto escritor e jornalista, dentre outras facetas.

Pergunta – Como foi o começo da tua trajetória? Seu primeiro campo de atuação profissional foi no jornalismo, certo?

Otoniel Santos Pereira – Pois é... eu comecei pequeno, era meio moleque ainda. Eu morava no interior, em Martinópolis, que fica na linha da Sorocabana, perto de Presidente Prudente, e junto com um amigo, fazíamos um jornal. Escrevíamos e editávamos. Houve alguns experimentos antes até, mas esse foi o primeiro mais organizado e que durou um certo período. Depois cheguei a colaborar com os jornais das cidades próximas, de Presidente Prudente. Mas eu sempre lidei com isso. Meu pai, Joaquim Santos Pereira, era ferroviário e a nossa casa residencial ficada próxima da Estação, onde ele trabalhava como telegrafista. Recebia os trens e mandava embora. Eu fui o primeiro filho, e a atenção era só pra mim. Ele me pegava no colo e fazia o que ele mais gostava, que era ler o jornal. Como ferroviário, ele teve uma atividade como militante. Era muito chegado nos jornais de esquerda, comunistas, etc. Ele gostava de juntar gente e fazer uns discursos. Isso nas cidades do interior onde ele trabalhou. Quando veio para São Paulo, já aposentado, ele ia para a Praça da Sé ou qualquer lugar onde houvesse gente e fazia um discurso. No meu caso, fui primeiro para Bauru concluir o ensino médio e estudar direito. Comecei lá e interrompi para vir uns tempos para São Paulo. Ia para lá durante a temporada de aulas e para as provas e logo voltava para a

capital. Depois conclui o curso em Bragança, em um horário que não me atrapalhava, ia toda noite. Nessas idas à São Paulo, eu tinha um amigo que era de Marília e que já estava lá atuando como jornalista. Muito amigo, desde quando fizemos exército junto no Mato Grosso quando tínhamos 18 anos. Como fazíamos o jornal juntos no interior, ele me convidou para seguir com isso em São Paulo, que era o que eu sempre quis. Ele trabalhava na Folha e eu comecei minha carreira lá também como jornalista.

P – Otoniel, qual foi teu primeiro contato com o cinema? Você era próximo do Sganzerla e do Tonacci naquele contexto, não? Como foram suas primeiras experiências práticas?

Otoniel – Meu primeiro contato foi curtindo cinema, vendo filmes. Eu trabalhava no Jornal da Tarde[6] e lá tínhamos um grupo de amigos que curtia muito cinema. Estava lá desde a fundação do jornal. Como era uma atividade cara, mesmo em 16 mm, nós, num primeiro momento, ainda não filmávamos. Meu primeiro experimento foi um em que eu filmava o Rogério [Sganzerla], e o Rogério me filmava. Feito em 8 mm, com a primeira câmera que eu usei. O Pedestre eu faria em 16 mm. Depois iria para o Super-8.

P – Poderia comentar mais sobre esse primeiro experimento? Tinham a intenção que isso se tornasse um projeto?

Otoniel – Era assim mesmo, Otoniel filma Rogério, e Rogério filma Otoniel. Foi só uma coisa feita rápida, para experimentar mesmo. Uma brincadeira que a gente fez pelas ruas do centro, naquela região da Barão de Itapetininga e nas paralelas. Cada um pegava um pouco a câmera e filmava o outro, caminhando.

P – Você comentou dessa tua atividade cinéfila. Quais cinemas frequentava na época?

Otoniel – Eu tinha uma volúpia por cinema. Tinha um cinema importante, pela natureza dos filmes que exibia, que era o Cine Bijou, na praça Roosevelt. A alternativa era lá e as sessões na Cinemateca, lá na 7 de abril. Tinha o Cine Coral também. Eu cheguei a montar horários para poder montar uma “expedição” para ver um filme atrás do outro. Chegava a ver quatro ou cinco no mesmo dia. Tudo desde o começo. Se tivesse começado, eu não entrava. E teve a revelação nesta época do cinema japonês. Frequentei muito aquele circuito, o Cine Joia...

[6] A primeira edição do *Jornal da Tarde* circularia em 4 de janeiro de 1966. O jornal foi extinto em 2012.

P – E qual era a turma que partilhava essa "expedição"?

Otoniel – Eu conhecia muito o Maurice Capovilla, que também colaborava no Jornal da Tarde. Aí tinha também o João Callegaro, o [Rogério] Sganzerla, o [Andrea] Tonacci, o Carlão [Reichenbach].

P – Teve contato com o Jairo Ferreira?

Otoniel – Tive sim. Escrevia para o Jornal, não? A coluna dele de cinema.

P – E qual era sua função no Jornal da Tarde?

Otoniel – Eu era editor do caderno de Variedades. O diretor de redação era o Mino Carta. Trabalhei muito com ele. Desde a fundação do jornal. Teve uma espécie de experimento inicial inclusive, antes da primeira edição circular. Também estive na Edição de Esportes[7], um caderno de esportes que foi o começo do Jornal da Tarde. Isso tudo no prédio da Rua Major Quedinho, perto da República: o Estadão ficava de um lado e, do outro, separado por um corredor, estava o Jornal da Tarde. Enquanto no Estadão era aquele pessoal mais velho, silencioso, no Jornal da Tarde era tudo molecada. Subíamos na mesa, éramos muito envolvidos (risos). Apelidamos esse corredor que separava as edições de "corredor do tempo". O letreiro luminoso, pelo que me lembro, era "território" deles. Eu acabei saindo do Jornal da Tarde logo mais, quando o Mino estava saindo de lá pra editar uma revista. Ele queria que eu fosse com ele. Mas eu tinha um outro convite, da Realidade, e acabei optando para ir para lá, porque era muito boa a revista. Peguei o auge.

P – Poderia comentar um pouco sobre O Pedestre (1966)? É um dos filmes mais contundentes deste momento pós-Golpe de 1964.

Otoniel – O filme foi realizado sob o Golpe, antes do AI-5. O "golpe novo". Nós precisávamos de uma cidade desabitada. Então fiz umas tomadas na Avenida São João e principalmente na Cidade Universitária, na USP, em dias que não haveria gente.

P – E aqueles letreiros luminosos[8], no começo do filme? O Jairo Ferreira, em sua coluna no jornal São Paulo Shimbum comenta essa questão, do "filme que filma letras" como se prenunciasse o que o Rogério Sganzerla faria no Bandido da Luz Vermelha dois anos depois.

[7] Publicado desde setembro de 1964, com diversos jornalistas que iriam compor a equipe do *Jornal da Tarde* e que se tornou célebre pelas inovações gráficas, a atenção dada à fotografia e pela presença de reportagens mais elaboradas.

8 In FERREIRA, Jairo. *Críticas de invenção*: *os anos do São Paulo Shimbun*. (org. Alessandro Gamo). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

Otoniel – Sim, o Rogério estava lá. A gente precisava daquilo para introdução. O filme abre com essa cena e depois boa parte foi feito na Cidade Universitária. Esse começo foi filmado no letreiro luminoso da rua Major Quedinho, do jornal O Estado de São Paulo. Eu trabalhava no Jornal da Tarde, que dividia o prédio com eles [do Estadão]. Então uma determinada hora da noite passei um texto para o operador e, em certo momento, o cara começou a rodar as frases no painel luminoso quando a gente estava esperando para filmar. Era um alerta para a população não sair de casa. Isso no futuro, tudo se passava no futuro. As pessoas que eventualmente estavam vendo as frases exibidas não entenderam nada (risos). O letreiro em si era bem legal, fazia uma volta na lateral, meio côncavo. Depois o filme vai para a Cidade Universitária, toda vazia. O Andrea Tonacci foi com o carro dele. O cara fica louco quanto tá filmando, né! Não sei quem foi dirigir aquele automóvel para a cena. O Andrea ficou de pé atrás do carro pisando só no para-choque com a câmera na mão, se equilibrando ali. E em um certo momento ele caiu, mas salvou a câmera (risos). Eu tenho ela até hoje, está numa caixa, era minha. A USP estava com muitas obras, era uma coisa bem cinematográfica, aquele cenário em construção. Fui com o Rogério e o Andrea.

P – Fale sobre aquele automóvel, meio futurista?

Otoniel – Eu descolei o carro futurista de um construtor. Teve até uma história que foi para os jornais por conta de o carro ter sido feito para bater um recorde de velocidade. Ele inclusive foi usado pra corridas e estava guardado por um sujeito, amigo do construtor, e estava lá encostado. Fui lá, negociei com ele e descolei o carro pro filme.

P – Aqueles logotipos de empresas que aparecem colados no carro foram postos de propósito para o filme?

Otoniel – Já foi emprestado assim, achei melhor não tirar. Era cheio de adesivos e uma bandeira do Brasil, que vinham a calhar para o que o filme propunha (risos). No plano final, esse carro é filmado de trás, para que pudesse seguir com a bandeira do Brasil em direção à câmera. Eu peguei uma gravação do Hino Nacional, só piano, mudei a rotação e ficou uma marcha fúnebre maravilhosa.

P – Você se desdobrou em muitas funções, inclusive protagoniza o filme.

Otoniel – Na falta de coisa melhor (risos). Não tinha que falar quase nada, era só andar... O Andrea pilotava a câmera em muitas cenas. Tinha um guia para as filmagens. Depois o filme fecha com uma cartela final, "*That's All Folks*". Isso é tudo. Queria brincar com uma coisa séria, a merda tava aí... E ia ficar pior ainda, com o AI-5.

P – Como foi a circulação do filme?

Otoniel – Devo ter nas minhas caixas, do noticiário. Um deles foi festival que o Jornal do Brasil[9] promovia que exibia mais 16 mm. Eu passei por lá, um tanto por acaso, quando ia viajar. Não lembro muito bem onde foi exibido. Acho que no Theatro São Pedro[10] teve uma sessão. Lembro de ter passado em um cineclube, na casa de um colega. Adhemar Carvalhaes[11], também muito ligado com cinema. Depois fui uns tempos para a Europa, porque tinha um contato de um cara que trabalhava na BBC, o Vladimir Herzog, que ficou de exibir o filme. Vlado era um cara sensacional, fui direto para a casa dele. Logo ele me arrumou uma entrevista na BBC para poder me repassar uma grana. Andamos muito por Londres, pelo cemitério de *Highgate*. Ele me levou até uma estátua no túmulo do Marx, só o busto. Essa experiência me rendeu um poema, que misturo um texto, assim, político, partindo do Marx. O Vlado ficou com uma cópia de *O Pedestre*. Não sei se deu certo de ser exibido. Acho que ele trouxe pra cá, tenho impressão que foi exibido na Cultura quando ele veio pro Brasil.

P – E você foi assistente do Antonio Lima[12] no As Libertinas (1968)[13], no episódio Angélica.

Otoniel – Foi rolando assim a coisa. Eu era muito interessado em fazer cinema, querendo fazer filme. Toda essa turma estava assim tentando viabilizar, fazer filmes. Eu até dirigi algumas das cenas do episódio. Eram três episódios, feitos na Boca do Lixo, local onde haviam várias produtoras de cinema. Foi filmado na praia, no litoral. Tinha essa coisa na proposta do filme, de filme de sacanagem (risos), um filme que seria atraente por ser erótico, mas não tinha muito de erótico nele não (risos). Enfim, era experiência e divertimento.

P – Como foram suas primeiras experiências no Super-8?

Otoniel – Minha primeira câmera era de 8 mm, filmei em 16 mm e depois Super-8. Tudo surgiu por eu frequentar o GRIFE, do Abrão Berman e de uma grande amiga, Malu

[9] O Festival JB/Mesbla teve sua primeira edição realizada em 1965 e foi um evento essencial para aquela geração pós-Golpe de 1964, pela abertura dada à novos realizadores, em especial àqueles produzidos em 16 mm, assim como foi um importante espaço de encontro e debate ao aglutinar realizadores de todo o país.
[10] Em São Paulo.
[11] Crítico e professor universitário, com longa atuação no movimento cineclubista.
[12] Crítico mineiro; dirigiu episódios dos filmes paulistas *As Libertinas* (1968) e *Audácia, a Fúria dos Desejos* (1969), produções da Xanadu Filmes, fundada por ele em conjunto com os cineastas Carlos Reichenbach e João Callegaro.
[13] *As Libertinas* (1968) foi um longa-metragem composto por três episódios dirigidos por João Callegaro, Antônio Lima e Carlos Reichenbach e viabilizado através de uma produtora criada pelos próprios cineastas, a Xanadu Produções Cinematográficas.

Alencar[14]. Toda esta cena se deve à entrega pessoal incontestável dos dois e de outros sonhadores que em São Paulo alimentaram a ânsia libertadora da juventude amordaçada naqueles anos 70. Os jornais faziam uma boa cobertura de tudo que eles faziam e a coisa foi crescendo por iniciativa deles. No meu caso, começou quando comprei uma câmera quando fui para a Europa. Comecei filmando com ela lá, inclusive.

P – Você era uns dos mais veteranos do GRIFE então, já com experiência em outras bitolas? Essas imagens foram para o Saara [de 1974]?

Otoniel – Sim, acho que era. O Saara começou pelo fim. O título era um epíteto para o Brasil, um "codinome", uma alegoria. Bem no tempo da ditadura. Eu me encontrei com Décio Bar[15] em Paris e estava com a câmera. Comecei a filmar com ele de ator e fizemos algumas cenas lá, sem roteiro. A ideia é que fosse a historinha de um cara que, no tempo da Ditadura, tinha saído no Brasil, meio contra a vontade, empurrado para fora, e que, em Paris, continuava ativo. Então, a gente fez algumas cenas dele acompanhando manifestações em Paris, vivendo em um hotelzinho... No fim, ele sofre um atentado, obviamente encomendado daqui do Brasil pela Ditadura, pela polícia política, e era morto em uma praça meio circular. Uma cena que começa com a câmera apontada para o Décio do outro lado da rua, na frente de um cinema. Aí entra em quadro um revolver e ele aparecia morto. Eu fiquei de longe, do outro lado da calçada com um revólver de brinquedo, só parecia minha mão dando o tiro e ele caia do outro lado. Depois aqui eu inventei o que antecedia aquilo, que era a morte dele lá, com ele sendo perseguido aqui no Brasil. Nos encontramos um dia aqui e filmamos o começo.

P – E o Homem-Aranha Contra Dr. Octopus [de 1973][16]?

Otoniel – Naquela época a gente fazia as coisas pra enfrentar, mas tinha que ter uma "neblina". Saara também. Tem uma cena no filme que mais ou menos justifica isso do Homem-Aranha, uma em que um personagem aparece no sétimo andar de um prédio, como se ele fosse para fora. Filmada de outro prédio, acho que na agência em que eu trabalhava, a Lintas. Na história, o Homem Aranha seria o militante e o Dr. Octopus a

[14] Cofundadora do GRIFE que, assim como Otoniel Santos Pereira, teve atividade como publicitária ao longo da década de 1970. Malu deixaria o GRIFE depois de 1976, momento que Otoniel também já se afastara do Super-8.

[15] Décio Bar (1943-1989), poeta, jornalista e publicitário. Seu livro de estreia, *Temporal* (1965) foi publicado em parceria com a editora de Massao Ohno. Além disso, Décio realizou, também em super-8, o curta *Berço Esplêndido* (1974). Teve forte atuação na militância política junto ao movimento estudantil e se envolveu no campo das artes plásticas, tendo, inclusive, uma obra censurada na exposição Proposta 65. Colaborou na revista Realidade e no jornal *Folha de S. Paulo*, no qual, inclusive, atuou anos mais tarde como crítico musical.

[16] O filme teve boa circulação e foi premiado como melhor filme no primeiro Super Festival do Filme Super 8 mm organizado pelo GRIFE em 1973.

repressão, seria essa a metáfora. Depois tem uma cena de tortura em que o personagem é ameaçado de afogamento. Sem que possamos ver a cara do torturador, só a mão. Ele enfiava a cabeça do cara em uma pia cheia de água. Só tenho fragmentos na memória.

P – Poderia comentar um pouco sobre o Rua da Paz (1974)?

Otoniel – Bom, o filme começa com uma plateia de cinema, do Chaplin. Um filme dele, Rua da Paz, por isso o nome. E enquanto todos veem o filme, um inexplicável assassino passa entre os espectadores degolando todo mundo.

P – Agora, seu filme de maior repercussão foi o Declaração [de 1974], que evoca bem a questão dos Direitos Humanos bem naquele contexto dos anos de chumbo.

Otoniel – Esse foi uma bela sacada. Teve até um guia. Eu selecionei aquilo que me interessava de direitos humanos, e inclusive escolhi trechos dos mais pertinentes, adequados, da Declaração Universal[17]. Tinha dois personagens, um cara e uma mulher e, a partir deles, faço uma leitura dos artigos da Declaração jogando com imagens deste casal. Explorando, muitas vezes, uma relação direta dos artigos com a ação vista em cena. Tem uma hora, por exemplo, que quando fala de tortura, o personagem está fazendo um exercício em casa e na porta tem uma barra[18] e ele vai subindo e descendo, em referência aos métodos de tortura. Isso acompanhado por uma narração de um dos artigos. Na época eu tinha vários colegas que me ajudavam, para solucionar problemas técnicos. Para o som, eu conheci o pessoal de uma produtora que tinha um estúdio de som e eu mesmo fazia a locução. Eu muitas vezes dublava vozes. Tudo assim, na "raça".

P – O *Declaração*[19] circulou bastante em festivais. Você acompanhou muitas destas projeções?

Otoniel – Bom, o pessoal do GRIFE que acompanhava mais. Quando partia deles, eles mesmos levavam para mim. Lembro que muitas vezes exibíamos levando o projetor para os lugares.

[17] Referência à *Declaração Universal dos Direitos do Homem*, originalmente publicada em 1948, no contexto pós-Guerra.
[18] Em uma possível referência ao pau de arara.
[19] Declaração foi premiado no Festival de Super-8 de Curitiba de 1974 e recebeu o prêmio máximo no II Super Festival do Filme Super 8mm do GRIFE, segundo título consecutivo, já que também se sagrou campeão da primeira edição. Otoniel seria chamado para compor o júri do festival no ano seguinte, em 1975. Já em 1976, tanto *Declaração* quanto *O Homem Aranha Contra o Dr. Octopus* seriam convidados para integrar uma mostra retrospectiva dentro do festival.

P – Bom, gostaria de voltar um pouco no tempo para falarmos da sua experiência na Realidade[20]. Qual período esteve por lá?

Otoniel – Eu peguei todo o auge da Realidade. As matérias eram ótimas, cáusticas. Fiquei na revista até o momento em que as interferências da Ditadura, da censura, começaram a atrapalhar demais. Nesse momento, as coisas começaram a parar. O dono era o Roberto Civita e o diretor era o xodó dele, o Paulo Patarra. Ao ter essa pressão do governo contra o teor da revista, o Civita procurou mudar os rumos da Realidade, diluindo completamente. E aí todos nós da redação pulamos fora. Ela seguiu mais um tempo. Eu e Miltainho[21] é que editávamos a revista. O Sérgio de Souza chefiava pautas. Não era tanta gente pra uma revista assim grande. A direção antes dava muita liberdade para escolha de pautas, e quando tinha algum problema o Civita dava um alô. Mas tinha muita entrelinha, que a gente jogava. A novidade era o estilo da revista, o tratamento de texto, título, chamadas. Uso de fotografias, com muito destaque, grandes fotógrafos. Tudo era super cuidado. Vez ou outra tinha texto de fora, de colunistas. E nesses também, fazíamos uma revisão impecável. A qualidade das reportagens era muito alta.

P – Você teve também experiência em outros jornais, não?

Otoniel – Fui um tempo para a Folha também. Nesse momento, tinha um amigo do jornal, Sérgio Graciotti, que trabalhava numa agência, a Thompson e eu passei a trabalhar por lá durante o dia. A medida que ia ficando cada vez mais imerso na agência, eu tive que fazer uma opção para não ficar nessa jornada dupla. Como naquele momento a publicidade já pagava bem mais que o jornalismo, eu fui para lá. Mas como não queria sair totalmente do jornalismo, que adorava, arrumei um trabalho para, nos fins de semana, fechar as edições do jornal Última Hora. Para fazer os títulos, as matérias de capa. Não lembro bem qual ano exato. Fiz isso de saudade do jornalismo, porque eu gostava demais. Dei um jeito de trabalhar pelo menos um pouco, mesmo já estando na propaganda. Foi na publicidade que eu trabalhei mais tempo, ultrapassou a

[20] Publicada pela editora Abril entre abril de 1966 e março de 1976, tendo sua fase mais célebre entre os anos de 1966 e o fim de 1968, momento de promulgação do AI-5. Entre aqueles que colaboraram e integraram a equipe da revista neste período estavam ainda Roberto Freire, José Hamilton Ribeiro, Hamilton de Almeida, Luis Fernando Mercadante, Narciso Kalili, Eurico de Andrade, José Carlos Marão, o escritor João Antonio, Norma Freire, Lana Novikow, o diretor de arte Eduardo Barreto Filho, e, entre os fotógrafos, nomes como Walter Firmo, Geraldo Mori, Luigi Manprin, Jorge Butsuem, Roger Bester e Cláudia Andujar. Cabe destacar que, com o afastamento de Paulo Patarra da direção no fim de 1968, grande parte da redação pediu demissão, entre os quais Otoniel, Sérgio de Souza, Miltainho, Roberto Freire, Lana Novikow e Jose Carlos Marão. Além destes, alguns outros sairiam da revista meses depois, insatisfeitos com os rumos editoriais.

[21] Referência a Milton Severiano da Silva (1940-2014), que, após a realidade iria colaborar no jornal *Bondinho* e em diversas publicações da imprensa alternativa, entre os quais o jornal *Ex-*, no qual, Otoniel teve colaborações esporádicas.

vida de jornalista. Eu tentei por um bom tempo continuar no jornalismo, mas uma hora não deu para conciliar, porque estando na propaganda a dedicação tinha que ser diurna e às vezes até tarde da noite. Comecei na J. W. Thompson, agência americana, na parte de criação. Acharam bom me convidar para essa função até para ter um jornalista que trouxesse algo diferente em relação à linguagem. Depois fui para a Lintas e uma série de outras agências, entre as quais a do Orlando Marques, que foi um dos primeiros publicitários mais ousados que decidiu a ter sua própria agência, um lugar bem menor, mas bem criativo, interessante.

P – Podemos falar um pouco mais do teu trabalho literário, como poeta. *A* Pedra na Mão foi o primeiro, 1964, publicado pelo Massao Ohno[22]. Poderia comentar sobre as parcerias com ele?

Otoniel – Bom, ele era ótimo. Tive muitas passagens pela editora do Massao Ohno. Edições sempre ótimas. Dava muito espaço para autores novos, fazendo edições belíssimas. Tive muitos contatos com os autores que publicavam com ele. Foi importante nesse momento um livro que ele lançou, Antologia dos Novíssimos[23]. E ele também teve uma proximidade com o cinema, inclusive editou um livro sobre Cinema Japonês. Quando lembramos Massao, a gente pensa nas edições incríveis que ele fazia. Gostava tanto do ambiente que eu não saia de lá praticamente. Trabalhava na imprensa na época, mas fiz várias coisas com ele. Nessa bagunça criadora, esse livro saiu numa espécie de artesanato, e, por isso, não tem essa aparência dos livros do Massao, era um livrinho meio simplório, mas teve seu momento.

P – E naquele contexto, quais outros poetas estavam próximos e que você conviveu, teve um contato. Qual era a tua turma?

Otoniel – Era essa geração, Lindolf Bell, Roberto Piva, Eunice Arruda, e, em um certo momento, o próprio Décio Bar. Tinha ótimos caras, a gente até bagunçava um pouco (risos), agitava. Uma fez fizemos uma farra na livraria Brasiliense, outra na Biblioteca Municipal, e até no Viaduto do Chá. Poetas praticantes.

[22] Massao Ohno (1936-2010) foi um importante editor, grande agitador cultural e responsável pela publicação de toda uma geração de poetas, entre os quais aqueles referidos como os "novissíssimos". Tornou-se celebre pelas edições de baixa tiragem, pelo projeto gráfico arrojado de algumas de suas publicações e pelas parcerias com grandes designers gráficos e artistas plásticos. Além disso, colaborou para a produção de alguns filmes, entre os quais *Riacho de Sangue* (1966, Fernando de Barros), *Viagem ao Fim do Mundo* (1967, Fernando Coni Campos), *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973, Fernando Coni campos, quando foi responsável por uma das montagens do filme) e, como acionista minoritário, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla).

[23] Publicado em 1961.

P – Depois do A Pedra na Mão você ficou um tempo sem publicar, não? O próximo seria WC e Outros Poemas de 1972?

Otoniel – Esse foi publicado pela Bondinho, revista que por um tempo foi uma publicação de serviços patrocinada pelo grupo Pão de Açúcar, que tinha grandes jornalistas. Chefiada pelo Sérgio de Souza, meu grande amigo nos tempos da revista Realidade. Tinha ótimos colaboradores. Ainda que fosse bem menor, fez ótimas reportagens, feitas por alguns desses que vieram da Realidade. Então esse WC nós fizemos um esquema: reunimos todos os poemas em uma espécie de folheto, com muitas dobras. Com as poesias. Isso com o objetivo de distribuir em uma quantidade insólita, muito maior do que as tiragens de livros de poesias. Se a maioria não passava de 3 mil, aqui, por encartarmos esse material na revista, conseguimos chegar em 25 mil exemplares. Teve até uma ligação com uma revistinha, também desse pessoal, chamada Grilo. Junto da revista, fizemos um material para distribuir nas agências de publicidade, com o slogan, "E no Bondinho, não vai nada? ". Teve um lançamento desse folheto de poesia, o WC em uma livraria na rua Barão de Itapetininga, a Brasiliense, a maior da época. Era um espaço bem grande. Nesse dia fizemos inclusive uma coisa performática: eu e mais três pessoas, cada um em um canto na livraria. Uma performance quadrifônica. E íamos nos articulando durante a leitura dos poemas.

P – E O Ser Desumano (1976)? Também em parceria com o Massao?

Otoniel – É um pôster, com um arranjo gráfico que distribui os poemas naquela folha. Lançamos acho que no MASP, não lembro bem. Os poemas que estão ali acabaram não indo para nenhum outro livro.

P – E a parceria com o Tide Hellmeister[24]? Ele ficou responsável pelo projeto editorial do Bichário (1992) também, não? E anos mais tarde você assina com ele o Desnudamentos: uma Aventura Tipo Gráfica (1999).

Otoniel – O Tide sempre foi um tremendo de um artista. Sempre esteve próximo. Nossa parceria começou até antes das parcerias com o Massao, no começo dos anos 1960. O Tide era um artista gráfico tremendo, cheio de prêmios. Fazia capas de livros, discos, exposições em todo lugar. Ele era supercriativo. Fiz também com ele A Palavra Amor, um poema estruturado como colagem, uma coisa que ele adorava fazer. Você já deve ter visto algum desses trabalhos dele... Depois não publiquei em nenhum outro livro esse

[24] Tide Hellmeister (1942-2008) foi um artista plástico, designer gráfico e ilustrador paulistano, célebre pelo uso frequente de técnicas de colagem em seus projetos, pelo seu estudo tipográfico, marcado pela experimentação. Além disso, colaborou nos projetos gráficos de inúmeras publicações, entre as quais, muitas delas publicadas por Massao Ohno.

poema. Nesse momento fiz também o Pele & Osso (1986), um livrinho. Esse de tiragem menor, projeto gráfico muito bonito. Fora esses, publiquei também um conto em uma antologia, Praça da República, que foi incluído no livro Conto da Propaganda (1978).

P – Fale sobre quando você acabou se distanciando do Super-8? Guarda boas lembranças do GRIFE?

Otoniel – Ah, acho que cansou um pouco. Não sei muito bem, não teve exatamente uma razão, fui desanimando. Teve essa febre de festivais, cada vez mais, por todo lugar. Aqueles que eram só de Super-8, os que também permitiam outros formatos. Tinha um no Sul também, lembro de haver um em Curitiba[25]. Na Bahia,[26] em todo lugar. Eu gostava do GRIFE por ser um lugar que sempre reunia gente legal. Malu e Abrão eram pessoas maravilhosas. Tinha muitos estudantes. Muito agito. Eles foram responsáveis por ampliar tudo isso, naquele programa de TV[27], nos Festivais[28]. Repercutia bastante.

P – Você participou no júri do III Super Festival do GRIFE, em 1975, depois de ter seus filmes premiados nos dois primeiros. Como foi essa experiência?

Otoniel – Bom, era ver filmes e escolher alguns para premiar. Não tinha nada tão emocionante como fazer. Meu ponto de vista foi sempre como autor e, mesmo que eu tenha feito um ou outro júri, meu interesse era mais a prática.

P – Seu último trabalho com a bitola foi ainda em 1974. Produziu bem nos anos de chumbo todos esses filmes, e foram muitos em tão pouco tempo.

Otoniel – Sim. Porque foi um momento que eu me empenhava muito em colocar as coisas assim, publicamente. Achava muito importante. Aos poucos, fui indo para outros caminhos. Tudo me interessava. Preciso encontrar todo esse material. Muita coisa organizo em casa. Tenho um quarto cheio de caixas. Quero organizar tudo, muitas coisas para remexer. Mas fazer tudo com calma, rever tudo com atenção. E espero um dia restaurar esse material. Não da forma como ele era, mas da forma como ele é. Só temo pela conservação, porque, por ser película, ele pode se corromper com o tempo.

Submetido em 28 de maio de 2020 / Aceito em 19 de outubro de 2020.

[25] Menção ao Festival de Super-8 de Curitiba, com importantes edições em 1974 e 1975 quando recebeu o nome de Festival Brasileiro do Filme Super 8.
[26] A bitola Super-8 foi incorporada em algumas edições da Jornada de Cinema da Bahia, organizadas desde 1972 em Salvador, tendo a figura de Guido Araújo como um nome fundamental. Durante o festival, nomeado entre 1973 e 1974 como Jornada Nordestina de Curta-metragem. Ao longo do Festival, houve edições marcadas por grandes embates em torno da mostra competitiva de Super-8 não se remunerada e, por outro lado, inclusive discussões de experiências mais arrojadas na qual o Super-8 seria exibido em sessões que também contavam com outras bitolas.
27 O programa Ação Super-8, exibido semanalmente na TV Cultura entre 1975 e 1981.
[28] O grupo foi responsável pelos Super Festivais do GRIFE entre 1973 e 1983.