

Entrevista

Pedro Lima: o crítico e a indústria cinematográfica

Anita Simis

O papel de Pedro Lima na formulação das primeiras medidas em prol do desenvolvimento da produção cinematográfica brasileira sempre foi relegado ao segundo plano ou enfatizado apenas pela historiografia. Sua atuação nunca foi lembrada como um exemplo de participação política para cineastas e críticos no que diz respeito aos problemas que o nosso cinema sempre enfrentou. Mais que apenas um crítico, Pedro Lima conhecia profundamente todas as áreas do cinema, fato que favoreceu sua atuação em todos os níveis, visando ao crescimento da indústria cinematográfica nacional.

O objetivo principal desta entrevista foi colher um depoimento sobre os aspectos político-econômicos que envolveram as questões cinematográficas desde o seu surgimento.

Esta entrevista foi realizada no dia 20 de fevereiro de 1987, na moradia de Pedro Lima em São Cristóvão, Rio de Janeiro.

Fale-me do senhor; quando começou a fazer crítica de cinema?

Meu nome é Pedro Mallet de Lima, mas só uso Pedro Lima. Acho que eu sou o crítico mais antigo do mundo, porque escrevo desde 1910. Eu já escrevia assim, avulsamente, e depois na primeira revista de cinema que eu conheço, que foi A

1 A Selecta foi uma das primeiras revistas a fazer uma contínua campanha em favor do cinema nacional. A coluna "Cinematographicas" várias vezes criticou a forma de taxaço aduaneira imposta aos filmes virgens. Pedro Lima também chegou a escrever sobre o assunto. Em seu artigo "Para termos a nossa indústria de filmes", de 7 de abril de 1926, ele afirmava que "a isenção dos direitos do filme virgem seria o maior apoio que se poderia dar ao desenvolvimento da indústria cinematográfica [...]".

2 Trata-se da Exposição Nacional realizada em comemoração ao centenário da abertura dos portos por D. João VI. Segundo Vicente de Paula Araújo, Pascoal Segreto possuía um cinema no interior da Exposição e exibiu filmes brasileiros. Vide *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 264.

Fita. Era uma revista semanal carioca. Colaborei também em outras revistas como O Cinema e Palcos e Telas. Depois eu trabalhei na Selecta. Fui também repórter, mas não me dei bem.

Na Selecta, era o sr. que escrevia a coluna "Cinematographicas"?¹

Não, era o Paulo Lavrador. Eu só fazia a crítica.

Quantos anos o sr. tinha quando começou a escrever?

Tinha nove ou dez anos, estava no colégio e escrevia umas notas soltas que levava para os jornais. Se o secretário tivesse boa índole, ele anotava tudo e publicava alguma coisa. Escrever eu não escrevia, escrevia mal, fazia uma nota. O secretário pegava aquilo e mandava copiar, fazia o copydesk, o que chamam de "cospe-desque" e que acabou com a literatura. Fiz isso na Noite, no Correio da Manhã, na Gazeta de Notícias, no Paíz... todos aqueles jornais eu corria. Alguns filmes eu assistia antes de eles exibirem, principalmente os da Universal e da Triangle, que eu assistia no cinema dos donos, um dos quais foi meu colega de colégio, o Leo, e também por intermédio do Adhemar Gonzaga, que também foi meu colega de colégio. Nesse tempo conheci o Paulo Wanderley, o Ramiro Botelho, filho do Paulinho Botelho, cinegrafista antigo, um dos primeiros.

Agora, sobre cinema brasileiro, só dá mentira e falsos ídolos, porque não são ídolos coisa nenhuma; são mentira, vigarice.

O sr. se lembra do primeiro filme a que assistiu?

A primeira fita que eu vi foi em 1908, por sinal um filme brasileiro. Mas isso só por acaso: era um filme da Exposição.² Eu tinha seis anos. Gostava muito de cinema e comecei assim a me dedicar a escrever sobre cinema. Eu vi todos os filmes exibidos no Brasil. Fui também para São Paulo para ver filmes nos cinemas paulistas. Uma vez me perguntaram junto com um monte de gente, críticos, gente de TV, qual foi o melhor filme que eu havia visto. Aí, os outros responderam: "Ah, *E o vento levou*". Aí, perguntaram: "E você, Pedro Lima, o que achou de *E o vento levou*?" "Ah, eu achei uma droga. Aquilo não é filme." Aí, não falei mais nada e vim para casa. Fiquei preocupado. Mas eu estava com a razão. O produtor levou um ano para fazer o filme. Escolheu diretor, atores e uma atriz desconhecida. Aí mudou o produtor, puseram mais 5 diretores. Mas o ator não podia trabalhar com aquela atriz.

E sobre *Barro Humano*?

Eu tive a ideia de fazer *Barro Humano*. Participei em tudo nesse filme. Eu nunca pretendi fazer filmes, embora tenha vocação – e para fazer cinema é preciso ter vocação. Hoje em dia, qualquer pessoa é diretor de cinema. Eu conheço cinema, direção, fotografia, enquadramento, conheço tudo de cinema, porque vivi sempre nesse meio.

E a legislação? Como foi que se deu a regulamentação da legislação cinematográfica?

Toda a legislação de cinema no Brasil se deve a uma única pessoa, e deixando a modéstia de lado, a legislação criada se deve a mim. Porque graças a uma série de artigos que eu fiz no Diário da Noite, uma série de entrevistas, houve o Primeiro Congresso Internacional de Cinema no Brasil. Esse congresso causou uma repercussão mundial e fui eu sozinho que o organizei.

O sr. se lembra em que época foi feito esse congresso?

Ah, foi em 1930 e pouco, 31, 32. Esse festival movimentou todo cinema, não só brasileiro, como mundial.


Foi realizado no Rio?

É, no Rio. Como isso atraiu muita gente, todo mundo falando sobre cinema, atraiu também Getúlio Vargas, que colocou as leis sobre a obrigatoriedade do filme brasileiro, uma das leis mais válidas para o cinema nacional. O Getúlio era um homem bem-intencionado. Com ele tinha um homem extraordinário, o Fernando Costa, louco por cinema. Tinha o Capanema, tinha outros. Getúlio incentivava o cinema por gosto.

3 Trata-se de uma comissão, criada em 1929, reconstituída em 1931 e que foi responsável pela formulação de sugestões posteriormente encampadas pelo Decreto 21.240/32. Vide LIMA, Antonio A. Cavalheiro. *Cinema: problema de governo*. Memorial da Associação Profissional da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo (APICESP), SP, 17 out. 1955. Mimeografado, p. 8.

Mas, antes de ser criado o Decreto estipulando a obrigatoriedade da exibição do filme brasileiro, havia uma comissão para o cinema educativo.³ O sr. ouviu falar dessa comissão?

Essas comissões para o cinema brasileiro foram muitas... Essa lei sobre o cinema brasileiro era para aumentar o preço da importação de filmes. Diziam que essa lei



era para favorecer o cinema brasileiro, mas na realidade ela favorecia o cinema americano.

Isso com o Getúlio?

No tempo de Getúlio. Eu tinha uma ideia que eu passei às pessoas íntimas, como o Gustavo Capanema, o Ademar Leite Ribeiro, que era o maior exibidor de cinema no Brasil, e que depois substituiu o Francisco Serrador. Então eu disse para eles: "Eu quero fazer a proteção ao cinema brasileiro, porque para mim não interessa o cinema americano." E eu disse: "Você não deve atacar uma frente em que você não vai nem caminhar, assim você não vai nem dar um passo." Por isso a minha ideia era fazer uma lei defendendo, protegendo o cinema estrangeiro, mas intercalando o cinema brasileiro. Porque o cinema brasileiro não tinha exibição. Eu queria uma lei de obrigatoriedade para exibir fita brasileira.

Na sua opinião, por que o filme nacional não era exibido?

Porque não interessava. Por exemplo, se você tinha um cinema, para exibir um filme da Metro, da Universal ou da Fox, teria que fazer um contrato e exibir todos os 52 filmes da companhia. Isso porque a exibição era anual e não tinha vaga para exibir outros filmes.

Quanto tempo um filme ficava em cartaz naquela época?

A mesma coisa de hoje. Talvez não tanto tempo, uma semana, 15 dias. No mínimo uma semana. Se eu tivesse um filme e quisesse exibir, então eu chegava lá e exibia uma semana. Isso se eu tivesse contrato. Se não tivesse contrato, eu não tinha vaga no cinema. Então eu queria uma lei obrigando a exibição da fita brasileira. Essa era uma ideia que eu tinha. Outra ideia era em relação ao preço do material. O preço do material para fazer um filme era o preço que se cobrava para o filme estrangeiro.

Como assim?

Por exemplo, eu comprava filme virgem, comprava máquina, comprava isso e aquilo para produzir um filme. Só de material, sem ter ainda realizado o filme, eu gastaria a mesma quantia que pagaria pelo filme estrangeiro pronto.

Então não havia chance para o filme nacional concorrer.

Sim, porque a companhia tinha 52 filmes, não é? Esses 52 filmes que você contrataria lá. Havia o que hoje eles chamam de cabeça de filme, grandes filmes, cabeça de exibição. Para exibir esse filme, tinha que exibir os outros. Por outro lado, cobrava-se um alto percentual por esse filme grande, um aluguel alto. Mas os filmes pequenos eram baratíssimos para eles. E querer fazer um filme no Brasil, que só seria exibido aqui e em certos cinemas, isso quando tivesse uma vaga... Então era caríssimo, e ainda tinha o filme virgem e o maquinário... Além disso, esse maquinário tinha sempre reparos a serem feitos.

E os impostos?

Era igual ao outro, caríssimo. Então era o caso de baixar o preço ou não cobrar os impostos.

E o Getúlio não fez isso?

Depois, muito depois do congresso.

E como essas ideias surgiram nesse congresso?

Nesse congresso havia o cinema estrangeiro e o brasileiro. Aí eu chegava no Adhemar Ribeiro, no Francisco Serrador e em outros, e dizia: "Se o senhor exibir esse filme, o senhor perde dinheiro. Então, vamos fazer o seguinte: dá uns dias da semana em que o senhor não perca dinheiro, se der lucro deu, se não der, não deu.". E isso foi agitado. Fizemos essas sugestões em favor dos filmes brasileiros: a obrigatoriedade de exibição, o barateamento do material. E o Getúlio fez essas leis todas baseado justamente nesse Congresso de Cinema.

E sobre o sr. Harry Stone? Como o sr. via as atividades dele aqui no Brasil?

Ele é o representante da Motion Pictures Association, de maneira que ele sempre defendia a produção americana. Ele tinha influência junto à alta cúpula do governo, mas a influência dele não se impunha porque encontrava resistência de nossa parte.

O que o sr. achava do projeto do Instituto Nacional do Cinema (INC) feito pelo Alberto Cavalcanti?

O Cavalcanti não era homem para isso. O Getúlio deveria ter consultado quem entendesse de cinema. Porque o cinema é uma coisa muito interessante, não é só você produzir filmes, você ser o diretor, ser o operador. O cinema tem diversas situações. O exibidor não entende nada de fazer fita de cinema, mas ele tem uma importância extraordinária dentro do cinema, tem uma força tremenda. Esses homens é que precisam ser ouvidos para se saber o que é a exibição. Eu digo isso porque lido com cinema há 80 e tantos anos.

Quais as pessoas que poderiam ter feito o projeto de um INC? Quais eram as pessoas que naquela época entendiam a dimensão dessas três áreas: a produção, a distribuição e a exibição?

Não são três áreas, são muitas áreas. Ninguém pode fazer cinema sem ouvir o distribuidor ou o exibidor, sem ouvir o cinema estrangeiro. Porque o filme estrangeiro tem o cinema na mão, é o dono do cinema. Como você vai fazer uma coisa sem ouvir o dono do cinema? Não digo que se deva seguir o que o dono do cinema diz, mas que se ouça para aprender. Vão aprender muita coisa de cinema. Eu aprendi muita coisa em exibição. Ouvindo quem? Os exibidores. Há pouco tempo, o filho do Presidente Sarney fez uma lei sobre cinema brasileiro.⁴ Eu não conheço bem essa lei, mas li uma entrevista que o autor deu para o Jornal do Brasil e pelo que eu entendi o autor da lei estava matando o cinema. Era uma lei contra o cinema brasileiro.

⁴ Lei 7300/85, que equipara as empresas cinematográficas, para fins de responsabilidade civil e penal, às empresas jornalísticas.

Mas por que o sr. diz isso? Sobre o que trata essa lei?

Veja o seguinte: o autor dessa lei procurou liquidar o cinema estrangeiro para colocar o cinema brasileiro, mas liquidando o cinema estrangeiro, ele liquida a exibição. Liquidando a exibição, você não tem local para passar filme. Filme brasileiro não dá lucro.

Filme brasileiro não dá lucro?

Dá lucro o filme pornográfico. Esse dá lucro, como a chanchada deu. Os outros não dão. Os filmes nacionais não dão lucro porque são envolvidos justamente pela produção. Quer dizer, *Barro Humano* abriu caminho para esclarecer sobre a

⁵ *Barro Humano* foi lançado em 1928.

produção. Foi o maior filme brasileiro e o melhor da época.⁵ Era um filme que o exibidor deixava tudo para pegar a fita brasileira. Fez um sucesso extraordinário.

Então deu muito lucro?

Não deu por causa do sistema de exibição. Por exemplo, a Universal ou a Metro tem um grande filme. Se o exibidor quisesse o filme, tinha que exibir os 52 filmes da Metro. Portanto, não havia vaga para passar o filme brasileiro. Para exibir o filme brasileiro, você tinha que pagar o lucro máximo do filme que desse mais no cinema classe A, porque esse filme deixava de ser exibido para entrar o outro no lugar, então teria que pagar. Como não podia pagar, entrava outro de segunda linha.

Isso porque não havia a reserva de mercado.

Isso. Foi *Barro Humano* que abriu caminho. Ele foi exibido no cinema Paramount de São Paulo e deu mais dinheiro que *Alta Traição*, que foi um dos maiores filmes da Paramount. *Barro Humano* fez sucesso, abarrotou tudo. Foi um filme que marcou realmente a orquestração de filme, para o filme. Porque faça um filme qualquer e ponha uma música bonita de Villa-Lobos ou outra qualquer, mas se não é do filme, não serve para nada. Porque a palavra do filme é a música.

O sr. poderia falar um pouco sobre a diferença entre o cinema falado e o cinema mudo?

O cinema começou mudo: eu vou aí, vem cá você. Era teatro. Com Griffith chegou o cinema, que começou silencioso: eu vou aí, você vem cá. O cinema começou a ser cinema, a imagem. Depois veio o cinema falado, que começou como o cinema mudo. Posteriormente, veio o cinema falado silencioso, que são os diretores... Então, o cinema passou a ser silencioso. Porque hoje no cinema você diz: eu vou aí, espera que eu já vou. O cinema não é mais nada disso. No tempo do cinema mudo, que era um cinema falado, eles conversavam sobre carnaval, futebol... Em 1915, eu vi um filme mudo que tinha uma moça muito bonitinha e que conversava com o ator principal. Eu não sei o que ele dizia, porque eu não sei inglês, mas decorei o movimento da boca.

Dizem que quando o cinema falado surgiu ele prejudicou, matou o cinema nacional?

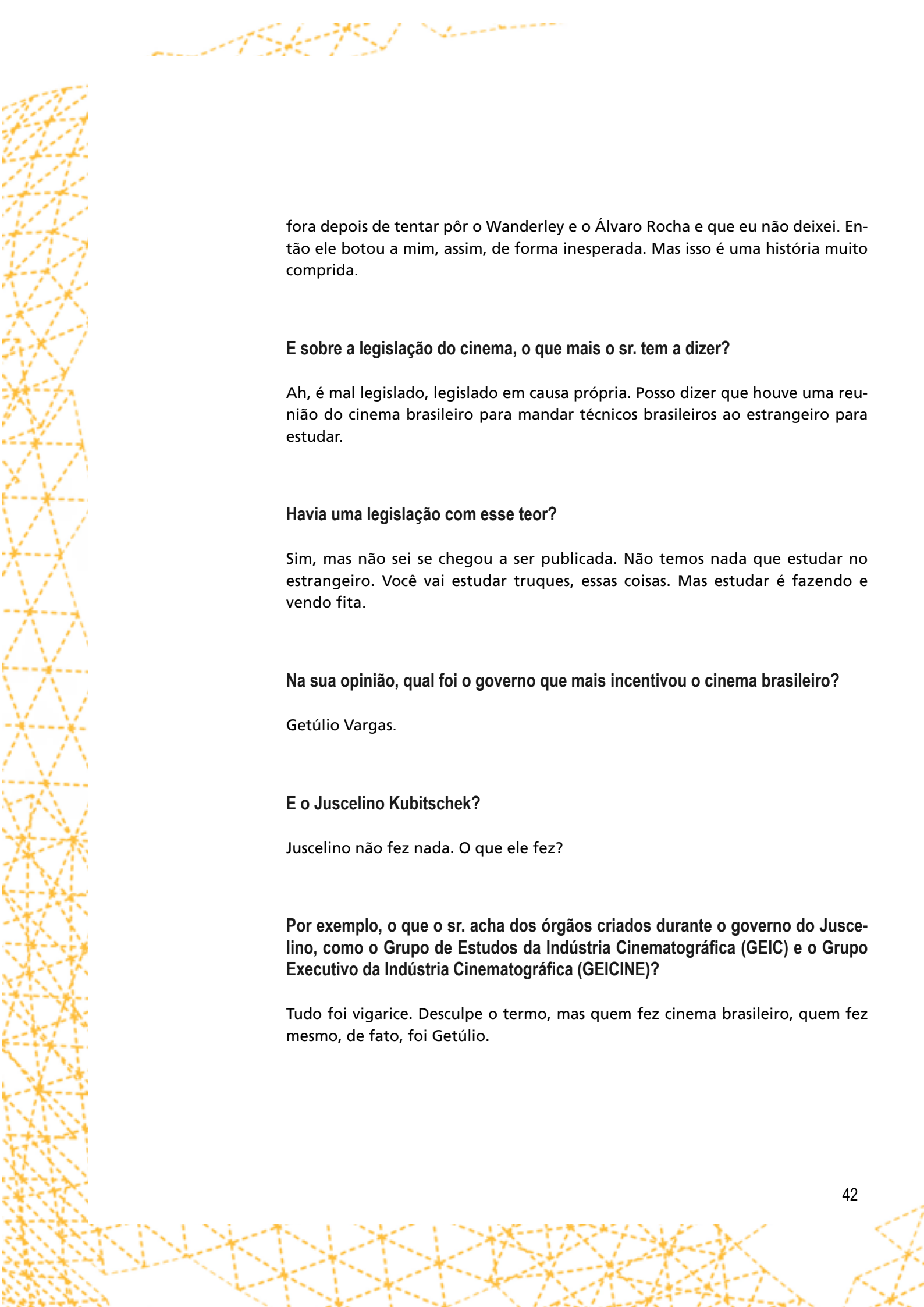
Em princípio, o cinema falado parou o cinema nacional. Mas felizmente nós tínhamos grandes homens no cinema brasileiro, como o Paulo Benedetti, que chegou a fazer 30 shorts num dia só, o Antonio Medeiros de São Paulo, que pegava um gancho de luz e fazia uma máquina de cinema. Ele mesmo construía. Pegava uma caixa de engraxar sapato e botava uma máquina de cinema que ele mesmo construía, modificava...

E quando vem o cinema falado...

Quando ninguém pensava em fazer cinema falado, quando parou, porque era impossível comprar a máquina, ninguém tinha dinheiro, o Paulo Benedetti criou um sistema parecido com o Vitaphone. Foi o primeiro homem que me falou sobre o som no cinema. O som americano não é bom, porque não pega as notas suaves, e ele abriu uma porta para as gravações com as invenções dele. Depois veio o Movietone, outro sistema americano. Mas o Medeiros e o Paulo Benedetti não tiveram medo. O Paulo Benedetti, em 1910, gravou um filme cantado. Era uma espécie de Vitaphone, a orquestra era regida pela tela, os diálogos eram sons musicais. Esse filme fez o maior sucesso. Acho que foi *Viçosa*. As pessoas esquecem do Paulo Benedetti, da Carmem Santos, que deu sua vida, sua fortuna, tudo para o cinema brasileiro. Foi a mulher que fez os maiores esforços pelo cinema brasileiro, embora ela não tivesse feito nenhum filme de valor.

E o Adhemar Gonzaga?

Esse assunto... Esse negócio eu não gosto de falar na presença da filha dele. O Adhemar Gonzaga era como se fosse meu irmão e se tornou o maior inimigo que eu tive. A ponto de ele dizer que quando eu comparecesse à Cinédia e à distribuidora dele, a DFB, se eu fosse, ele não ia. Ele tinha tudo na mão. Inclusive a Cinédia, que não era Cinédia, era Cine Arte Estúdio. Depois de *Barro Humano*, pretendíamos fazer cinema de verdade. Primeiro se construiu um grande estúdio, o Cine Arte Estúdio, que depois foi transformado em Cinédia. Foi com *Barro Humano* que se resolveram todos os problemas do cinema brasileiro, inclusive os de iluminação. Tudo sem estúdio, porque o estúdio que tinha era do Benedetti. Mas aquilo não era estúdio, era laboratório. Agora com a Cinédia já era estúdio, mas o Gonzaga se apoderou dela, se separou de mim, do Paulo Wanderley, do Álvaro Rocha e do Paulo Benedetti. Paulo Benedetti foi o primeiro que ele botou para fora, o segundo fui eu. Sem saber, trabalhando com ele. Ele me pôs para



fora depois de tentar pôr o Wanderley e o Álvaro Rocha e que eu não deixei. Então ele botou a mim, assim, de forma inesperada. Mas isso é uma história muito comprida.

E sobre a legislação do cinema, o que mais o sr. tem a dizer?

Ah, é mal legislado, legislado em causa própria. Posso dizer que houve uma reunião do cinema brasileiro para mandar técnicos brasileiros ao estrangeiro para estudar.

Havia uma legislação com esse teor?

Sim, mas não sei se chegou a ser publicada. Não temos nada que estudar no estrangeiro. Você vai estudar truques, essas coisas. Mas estudar é fazendo e vendo fita.

Na sua opinião, qual foi o governo que mais incentivou o cinema brasileiro?

Getúlio Vargas.

E o Juscelino Kubitschek?

Juscelino não fez nada. O que ele fez?

Por exemplo, o que o sr. acha dos órgãos criados durante o governo do Juscelino, como o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC) e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE)?

Tudo foi vigarice. Desculpe o termo, mas quem fez cinema brasileiro, quem fez mesmo, de fato, foi Getúlio.

6 O DIP, criado em 1939, tinha uma Divisão de Cinema e Teatro e produziu, entre outros, diversos curtas exaltando as obras realizadas pelo Estado Novo. Sobre os filmes produzidos pelo DIP, consulte-se o livro *Cine Jornal Brasileiro, Departamento de Imprensa e Propaganda 1938-1946*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira/Imprensa Oficial do Estado S.A., 1982.

Mas o que o sr. acha do cinema feito pelo Departamento de Imprensa e Propaganda – o DIP?⁶

Nefasto, foi nefasto. O DIP teve primeiro um homem como Israel Souto, um homem que não entendia nada de cinema, vaidoso, metido a entendedor de cinema. Por causa daquele filme *Joujoux e Balangandãs*, ele me ameaçou e eu respondi à altura, porque eu não tinha medo dele, não.

Mas ameaçou por quê?

Porque eu fiz uma crítica pesada, arrasei o filme. Ele queria que eu elogiasse, inclusive porque o filme havia sido patrocinado pela Darcy Vargas. Ele também tinha raiva de mim, porque admirava o Roquete Pinto, que foi diretor do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo). Apesar de o Roquete ter sido um grande homem em tudo, em matéria de cinema não entendia nada.

Mas então, voltando aos incentivos do Getúlio...

A única vez que se incentivou o cinema brasileiro foi no tempo do Getúlio. O filme virgem, o material para se fazer filme, não pagava imposto.⁷ Além disso, ele obrigou todos os cinemas a passarem filmes de longa e curta-metragem.

7 Durante esse período, o filme virgem só foi isento da taxa alfandegária de 1949 a 1954. Trata-se de uma lei promulgada pelo então Presidente Eurico G. Dutra e não por Getúlio.

Mas os cinemas não burlavam essa legislação?

Sim, mas esta legislação estava na mão do DIP e o DIP era o Israel Souto. Então, como a legislação obrigava a exibir o curta-metragem, obrigavam a exibição dos filmes do DIP e também um ou outro...

E como esse “um ou outro” conseguia ser exibido?

Eu trabalhava no Ministério da Agricultura, não era cinegrafista, mas ajudava.

Esse ministério fazia filmes?

E dos melhores. Fazia filmes agrícolas.

Onde se exibiam esses filmes?

No cinema. O DIP obrigava os cinemas a exibirem.

E os outros cineastas que não eram do DIP ou desse ministério?

O Alberto Botelho fez filmes para os militares e ele vivia à custa disso.

Esses eram filmes curtos.

Todos filmes curtos.

Então eram exibidos por causa da obrigatoriedade de exibição?

Entravam sempre empurrados, quando podia. Geralmente ele conseguia exibir esses filmes no Cine Pathé, em cinemas inferiores.

E os filmes de longa-metragem? Como eles entravam?

Entravam os filmes que davam dinheiro, os filmes de chanchada, de carnaval, com o Oscarito, mas sem tomar o lugar dos outros. Naquele tempo eram exibidores o Ademar Leite Ribeiro, Francisco Serrador, e Severiano Ribeiro, cujo filho é o homem que mais entende hoje de exibição.

Por que o Brasil nunca teve fábrica de filmes virgens?

Porque isso depende de outras coisas, não depende de cinema.

E foram muitos os que se utilizaram do estúdio?

O Cine Arte Estúdio foi criado para ser um estúdio grande, para que todo mundo que quisesse filmar pudesse filmar lá e o que restasse da filmagem, em vez de destruir e jogar fora, iria para um arquivo. Mas o Adhemar Gonzaga tomou conta

de tudo, monopolizou. Tinha também um laboratório pequeno, mas de primeiríssima ordem, que era do Ministério da Agricultura.

Na sua opinião, qual é a saída para o cinema nacional?

Fazer um projeto sério que corrija para bem tudo que o Getúlio deixou, sem besteira. Veja bem, toda lei no Brasil é burlada. Fazer filme é uma ideia boa, mas também se perde dinheiro. Teve muita mulher paulista que veio me procurar para tirar da cabeça do marido a ideia de fazer filmes porque ele estava vendendo tudo, joias... Tem também aqueles como o Madrigano, um entusiasta do cinema, que veio me procurar para fazer uma escola de cinema. Eu sou contra isso e disse para não fazerem.⁸

8 No livro de Maria Rita Galvão, há uma passagem contando a versão de Madrigano sobre a criação de escolas de cinema em 1925. Vide GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p.109.

Por que o sr. é contra as escolas de cinema?

Escola de cinema tem que ter uma pessoa que entende de fotografia, outra que entende de direção, outra de cenário. Escola de cinema que não tem isso é vigarice. Eu acabei com uma porção de escolas de cinema.

O sr. tinha vários contatos com o pessoal de São Paulo?

Sempre tive vontade de entrevistar o Rossi lá em São Paulo, mas nunca consegui. Esse é um grande homem, fez bons filmes.⁹ Tinha também um homem extraordinário. Era o Adalberto Fagundes.

9 Gilberto Rossi foi o primeiro cinegrafista profissional de São Paulo. Chegou da Itália em 1911. Vide GALVÃO, Maria Rita, 1975, p. 195.

Por que se exibiam muitos filmes americanos e raramente os europeus?

Porque se você ia à Metro tinha que pegar os 52 filmes para 52 semanas. Se quisesse passar os filmes da Metro, tinha que passar os 52 filmes.

E havia poucas distribuidoras europeias.

Eles não tinham autorização. Você ia à Europa, comprava 12 filmes e vinha com esses filmes. Podiam ser filmes muito bons, podia exhibir alguns, mas você não podia manter o cinema. Tem filmes europeus extraordinários. O melhor filme de guerra que eu vi foi *Quarto de Infância*, um filme francês.

Então os americanos tinham uma política...

Não tinham uma política, tinham um negócio, mas um negócio bem feito, estruturado. Eu chegava num estúdio e às vezes conseguia duzentas fotografias. Aqui no Brasil, se você precisar de fotografias para publicar, você não tem. Você não consegue.

O seu arquivo tem todas as suas matérias?

As matérias publicadas, tem.

Todas?

Tem todas menos as de jornais, porque deu bicho. Eu sofri dois incêndios e uma vez deu bicho.

O sr. chegou a usar pseudônimos?

Muitos, mais de 1000. Porque meu nome é Mallet de Lima. Ocorre o que você não sabe. Você está falando com um nobre, sou parente do Aníbal Odália, do Barão de Mendonça, sou Mallet.

O que o sr. lembra da revista Cinearte?

A campanha do cinema brasileiro começou na Cinearte. As grandes fotos do Cinearte, aquelas fotos bonitas, gráficas, fui eu que pus, quando o Ademar Gonzaga não estava. Porque se tem duas coisas de que eu entendo, uma é fazer jornal e revistas, e outra é fazer cinema. Chamar cinema de sétima arte, e eu escrevi muito sobre isso, é burrice. Cinema é a primeira arte.

Quando o sr. parou de escrever?

Quando o Cruzeiro foi fechado. Depois, eu fiquei cego. Mesmo assim, eu fiquei cuidando do meu arquivo.