

**IMPRENSA  
SÍLVIO DA-RIN**

## **O CINEMA ALTERNATIVO CARIOCA**



# SÍLVIO DA-RIN

## IMPrensa

. "Corcina", Sílvio Da-Rin, FilmeCultura nº 41/42, maio 1983, p.46 a 49.

Apesar de muito jovem – foi fundada em 1978, quando o setor vivia a euforia do mercado recém-criado - já tem uma pequena história a contar e uma respeitável bagagem de filmes e prêmios.

Assim é a Corcina - Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos – "um dos barcos em que se faz a tormentosa viagem do curta entre a produção independente e o imenso continente do público impedido de vê-lo. E se, como o curta, está longe de ter chegado a um porto seguro, certamente a experiência desses quatro anos de resistência galvanizou um amadurecimento. Assim é que os primeiros longas-metragens, em preparação, vão superar na prática o apelido "cooperativa do curta", usado para diferenciá-la da CBC - Cooperativa Brasileira de Cinema.

Em março de 1982, após assistir e discutir um novo filme, um grupo de cooperados inicia este bate-papo sobre o passado, o presente e o futuro desta Cooperativa que, mais do que nunca, se propõe a voar com os pés no chão. Estavam presentes: Joatan Vilela Berbel, Frederico Confalonieri, Lucio Aguiar, Leilany Fernandes Leite, Pompeu Aguiar e eu.

JOATAN - Eu acho que a Corcina, quer queira, quer não, é um dos maiores ganhos na história do curta-metragem. Um grupo de realizadores, em fase de início de assumir uma produção, de assumir a direção de um projeto, se reúne e parte para a organização de uma empresa coletiva, na forma de cooperativa: -Essa cooperativa está constituída, tem uma infraestrutura montada, dezenas de filmes

realizados, vinte e três sócios-cotistas... e a experiência que isso permitiu, em termos mesmo de inter-relacionamento, de muitas pessoas que já estão fazendo os seus primeiros longas. Aliás, eu acho que é a partir daí que a gente deve discutir a Corcina hoje. Não mais a partir do contexto do curta-metragem, apenas. Isso implica inclusive definir o lugar do curta-metragem, que alguns anos atrás era visto pelo realizador numa perspectiva muito fechada, enquanto um fim na sua relação profissional com o cinema. Hoje, você pode dizer: o curta é uma atividade cultural que participa da ampla gama de atuações que o cinema oferece e que vai desde o cinema educativo ao filme institucional, ao longa comercial, ao longa cultural, e ao próprio curta dirigido ao mercado. Então, pautando nossa atividade de produção dentro desse universo, o curta volta a ser uma coisa viável, embora numa perspectiva econômica não tão "comercial" como ele era encarado. Eu acho uma coisa importante essa correção no nosso curso.

LUCIO - Eu acho que o curta serviu como um meio para nós alcançarmos um objetivo, que era o da nossa organização e da nossa profissionalização. Mas me parece que o grande problema da Cooperativa foi o abandono de certas bitolas. Eu mesmo, e muita gente que vinha filmando em 16mm, de repente se concentrou no 35mm sem organizar formas alternativas. E só recentemente nós começamos a esboçar essas formas, ao bolar projetos de filmes voltados para outros mercados, ao participar de concorrências como a da Embratur/EMBRAFILME...

JOATAN - Ao partir para o longa, também...

LUCIO - Isso. Mas faltou para nós uma integração maior com o tal "circuito alternativo". Nesse sentido eu acho que a gente bambeou muito, por uma ilusão de mercado. Dessa consciência deve sair uma nova visão nossa em relação à proposta de nossos filmes e a sua veiculação. E nós temos hoje condições de desempenhar um papel

muito mais importante do que temos desempenhado até agora. Porque até o momento nós somos a "cooperativa do curta-metragem", que tem mais de cinquenta filmes produzidos, ganhou mais de vinte prêmios em festivais, isso e aquilo, mas ninguém vê.

SILVIO - Se nós ficamos, por muito tempo, excessivamente ligados ao mercado compulsório, foi porque isso correspondia a uma tendência natural dos realizadores de curta-metragem e a uma necessidade de organização e sedimentação da própria Corcina. Não foi à toa que a Cooperativa foi fundada justamente em 1978, quando a reserva de mercado para o curta tinha sido recentemente regulamentada e quando se sentia a necessidade de organizar economicamente, de forma solidária, a crescente produção. Nós já contávamos com uma organização a nível político, que era – e é - a nossa entidade, a ABD. Mas nós sentíamos a necessidade de complementar seu papel com uma organização a nível econômico. Um instrumento que não fosse uma mera firma, uma produtora a mais, mas um, empreendimento coletivo que possibilitasse, num primeiro momento, o registro legal dos filmes produzidos; a formação de um "banco de negativos", a aquisição de um parque de equipamentos para uso comum... uma estrutura que, fortalecida, pudesse dar voos mais ambiciosos no sentido da distribuição e mesmo da exibição alternativas. Então, essa ideia de juntar forças nasceu em função de uma demanda que estava existindo, de um mercado que estava aberto e que iria, pela primeira vez, permitir aos realizadores de documentários e de filmes culturais ter sua produção auto-sustentável; e alcançar uma autonomia em relação ao Estado e ao capital, enquanto avalizadores da produção. Em outras palavras, à consagração da produção propriamente *independente*. Por isso tudo, era fundamental alimentar esse mercado com filmes e, por outro lado, obter os dividendos que permitiriam à Corcina se consolidar. Por muito tempo nós ficamos apostando exclusivamente nessa estratégia.

O nosso erro foi essa exclusividade, na medida em que a reserva de mercado se esfacelava.

LUCIO - Sim, mas agora, mais do que nunca, é o momento de nós apoiarmos iniciativas tipo Dinafilme, Cinema Distribuição Independente CDI de São Paulo, etc. Como uma saída inclusive política, capaz de fortalecer a Dinafilme, a própria Federação de Cineclubes...

SILVIO - Tudo bem. Só me parece que nós não podemos abrir mão da reserva de mercado, renunciar à responsabilidade de sua preocupação. Porque eu considero este o projeto cultural mais importante formulado no Brasil pós-Médici. Do ponto de vista do pleno emprego do mercado de trabalho técnico, do amplo acesso de nossa produção ao público, da resistência à invasão cultural do cinema estrangeiro e, inclusive, da revelação de ideias, autores, diretores cinematográficos.

JOATAN - Para além dessas avaliações e autocríticas, tem um lado, em comparação, por exemplo, com a geração que fez o Cinema Novo, que nós somos até um pouco modestos. Não temos aquela agressividade, aquele aparato bombástico de relações públicas que eles conseguiram mesmo porque o panorama econômico e cultural em que nós surgimos é outro. Nós aparecemos no final de um período de repressão política e social do país. Na verdade, estamos surgindo a despeito disso. Mas, por outro lado, tivemos uma boa filosofia que, consciente ou inconscientemente orientou nossa cabeça coletiva. Foi uma coisa até sintetizada em um dos lançamentos de filmes produzidos pela Corcina, a frase: "voar com os pés no chão". Se você olhar o panorama do cinema brasileiro, historicamente, é a primeira vez que alguém assume isso, ou seja, uma certa modéstia, um crescimento de dentro para fora. Veja que a gente continua pequeno, barato de existir, fácil de coexistir e de administrar. Uma coisa que, para o futuro, vai ser cada vez mais importante. E que vai

se refletir nos filmes, no estilo de produção que vai vir daqui pra frente.

SILVIO - Se nós temos sobrevivido e crescido, paulatinamente, é porque nosso projeto se adequa à nossa capacidade de realização. Aliás, eu já acho notável a simples sobrevivência da Cooperativa, no quadro geral de devastação do curta-metragem e numa área desassistida como a nossa, do filme cultural. O fato de nós termos passado da marca dos 50 títulos e começarmos a realizar os primeiros longas é uma prova de vitalidade extraordinária. E a grande lição que eu tiro daí é a nossa capacidade de adequar os projetos à dimensão das nossas pernas. Por isso, nós não "quebramos".

FREDERICO - o que eu acho importante ressaltar é que dentro da Corcina nós temos condições de criar um sistema de produção cooperativista de que eu acho que meu filme o *Mangueira, semente do samba* é um exemplo típico, porque se não fosse a Cooperativa ele não existiria. E um documentário que está sendo feito em um ano e meio de convivência com a população do morro da Mangueira e com os participantes da escola de samba Estação Primeira; realizado através de um esquema solidário de produção, quase sem dinheiro nenhum!

SILVIO - Um traço interessante nesse funcionamento da Corcina é o fato de nunca ter-se estabelecido um sistema definido para a realização de filmes. Os cooperados se agrupam conforme suas identificações, conforme os interesses gerados pelo projeto do outro. As equipes foram formadas dentro das formas mais variadas - participação, remuneração, de graça - mas os filmes quase sempre contaram com a participação de outros cooperados, sem que nenhuma regra tivesse sido estabelecida para isso.

POMPEU - Veja só: o Frederico levou um ano e meio rodando o seu longa, enquanto que recentemente eu filmei, em 15 dias, um média--

metragem, o *Observatório*. E nós gastamos a mesma soma de dinheiro. Portanto, eu necessitei um empuxe inicial de grana muito grande; e essa grana escoou rapidamente. Porque para assumir o tipo de filme que eu tenho procurado fazer, que envolve o que eu chamo de uma "aventura estética", com um lado intimista, etc., é preciso pagar uma equipe técnica grande, eletricitista, atores... É fundamental, inclusive, um grande esmero técnico. E é justamente esse o tipo de filme que vai acabar sendo bloqueado na distribuição, no acesso ao mercado. Aliás, o bloqueio começa na hora de procurar o financiamento para a produção. Esse tipo de filme não se resolve tão facilmente através de um esquema cooperativo. Ajuda, mas não resolve.

JOATAN - Eu vejo que o que tem pautado a economia do cinema brasileiro a partir da década de 60 é fundamentalmente a participação do estado como um agente estimulador, emulador do cinema. Se o estado é quem traz os recursos, o produtor torna-se então um funcionário indireto do estado, na medida em que este repassa os recursos para o produtor administrar. Ou seja: o "grande produtor", que defende a posição industrial, vai na EMBRAFILME e levanta os recursos para a produção de um projeto...

SILVIO - E, diga-se de passagem, o realiza baseando-se numa estrutura de produção muito mais artesanal do que propriamente industrial

JOATAN - Então, o que é que está acontecendo? Esses produtores, que tanto reivindicam o "industrial", estão assumindo uma tendência que, para nós, diretores emergentes, é uma tendência concentradora e extremamente negativa. Porque, ao concentrarem os recursos, eles fazem com que a possibilidade de você dirigir um filme de longa-metragem já não passe mais pela sua relação com a EMBRAFILME, enquanto realizador, mas passe pela sua relação com ele. Você já paga, indiretamente, um imposto a ele, que é a taxa de

administração do seu projeto, para poder chegar à EMBRAFILME. Então, o estado está permitindo o desenvolvimento desta coisa perniciosa, que é a figura do intermediário.

SILVIO - O que mais me preocupa nessa tendência à eleição de meia dúzia de produtores como os interlocutores do estado com a área cinematográfica é a contradição disso com a tradição histórica do cinema brasileiro, que deu seus melhores frutos enquanto um cinema de autores-realizadores e não de produtores. Trata-se de uma exceção no panorama mundial, mas uma exceção extremamente saudável e democrática. E que está sendo ameaçada em nome de uma "qualidade industrial para exportação", que ainda não demonstrou ser nem um pouco mais viável do que os projetos industrializantes dos anos 40. E que fracassaram.

JOATAN - Qual é essa resposta? Uma padronização do cinema, o atendimento a uma estandarização cinematográfica dentro dos interesses políticos...

LUCIO - Quer dizer, o controle, do Estado dessa linha de produção.

JOATAN - Exatamente. O estado começa a ter uma linha de produção, que, é essa da conquista do mercado internacional, e tudo o mais. Veja bem: não somos, em princípio, contra isso. O que há de errado nessa tendência é seu caráter excludente, massacrador. Em uma economia cinematográfica planejada você poderia ter o filme de milhões de dólares - que eu não sou contra, porque para competir a nível internacional você tem que apostar, investir também a nível internacional - mas preservar também as condições para que outras esferas da produção se desenvolvam. O que há de errado nesse projeto, eu insisto, é que os poucos recursos que existem vão para poucas mãos e geram poucos filmes.

FREDERICO - Eu acredito que possamos fazer filmes baratos e que possam se pagar.



POMPEU - Eu também acredito em várias soluções nesse sentido, inclusive o longa-metragem em episódios. Em todo lugar do mundo isso já foi feito. Só aqui permanece uma abstração.

FREDERICO - Em episódios ou não, o que importa é que a concepção do filme permita que ele seja popular e barato. O problema fundamental é que nós vivemos em um país em que os meios de comunicação são completamente dominados por uma ideologia que não tem nada a ver com uma consciência do público. O produto que é mostrado ao público brasileiro, tanto na televisão quanto nos grandes circuitos de cinema, é um produto que aliena, ao invés de identificar. E se nós não temos nenhuma forma de pressão contra essa dominação dos meios de comunicação da indústria cultural, nossa posição se toma um pouco quixotesca.

SILVIO - Mas se, essa é a situação colonial que nos define, temos que extrair dela a nossa força; e não assumi-la como uma fraqueza.

LEILANY - Tudo o que está sendo dito até agora, a meu ver, faz parte de uma avaliação que abrange não só a Corcina, mas outros núcleos que integram essa nova geração de cinema. O movimento que gerou a Cooperativa, e que faz com que ela se mantenha viva através de tantas crises, é uma das coisas mais fortes que surgiram no panorama do cinema brasileiro desde o final da década de 70, em termos de renovação de talentos, métodos e sintonia com o próprio país. Eu sinto, por exemplo, uma crescente demanda de nossos filmes por parte do público chamado "alternativo", que nunca foi trabalhado a sério, comercialmente, enquanto um mercado. Parece-me que nós temos que batalhar mais agressivamente para equipar novas salas com projetores 16 mm.

LUCIO - Eu me lembro quando fundaram um cineclube no Acre e vinham pessoas da Bolívia para assistir aos filmes no Brasil. E curioso como dentro do próprio Brasil acontece, de certa forma, o mesmo.

Não que eu tenha uma posição xenófoba do tipo: "não devemos passar os filmes do Hawks, do Ford..." São filmes que inclusive fazem a cabeça da gente... Acontece que nós também produzimos e temos necessidade de mostrar os nossos filmes. E nossos filmes falam português, não falam inglês. Pela temática, eles são feitos para serem vistos, antes de tudo, por nós, brasileiros. Implantar essas salas em 16mm vai permitir a revelação de um lance de unidade nacional importantíssimo.

LEILANY - Temos que consolidar a nossa geração...

LUCIO - A gente não tem geração, não tem unidade. A meu ver; nós somos uma geração de cabeças individuais.

JOATAN - Mas o resto também é mitologia, meu caro.

LUCIO - Pode ser, mas o Cinema Novo, por exemplo, tinha um projeto político muito bem definido, tinha um trabalho teórico... Foi esse grupo que criou a EMBRAFILME, que trabalhou a conquista de mercado. Nesse sentido eu acho que eles avançaram.

SILVIO - O que eles tinham, fundamentalmente, e que muitas vezes falta a nossa geração, era uma profunda solidariedade. E contaram com condições objetivas extremamente favoráveis, no final da década de cinquenta, para que um grupo de jovens intelectuais aspirantes à realização cinematográfica com uma perspectiva nacionalista, preocupados em filmar o Brasil e desenvolver um cinema tematicamente popular, rompesse estética e culturalmente com a chanchada e com a dominação do cinema estrangeiro e avançasse compactamente na forma de um movimento. Além, evidentemente, do vigor dos filmes, foi um certo sucesso em festivais internacionais e sobretudo a profunda solidariedade interna desse grupo que permitiu uma ampla divulgação de suas ideias e a conquista de uma grande visibilidade, um grande reconhecimento de seu papel transformador.

LEILANY - Eu acho que a gente devia esquecer um pouco a existência

do Cinema Novo e tentar estabelecer a nossa identidade. O Silvio acabou de falar que eles contaram com um momento muito favorável. Mas nós também não estamos vivendo um momento tão desfavorável, porque hoje tem muito mais gente fazendo cinema no Brasil inteiro do que naquela época.

FREDERICO - Então, é mais desfavorável...

LEILANY - Sim, mas ao mesmo tempo tem outro lado favorável, com tantos filmes sendo feitos, com tantas pessoas fazendo cinema no Rio, em São Paulo, Salvador, Belo Horizonte... Conseguiu-se introduzir uma semente que está brotando por aí. Precisamos nos ver como parte de um país que vem mudando aceleradamente. O Brasil de hoje é inteiramente diferente do que era há dez anos, 20 anos atrás. Tanto industrialmente quanto a nível das cabeças, das consequências da repressão, essa coisa toda. E como se nós estivéssemos acompanhado a convivência do Brasil conservador, reacionário, difícil de mudar, com o Brasil pós-repressão dos movimentos negros, *gays*, feministas... grilagens no campo, conflitos de solo urbano e outros mil problemas que estão eclodindo material e psicologicamente. Os filmes que nós realizamos, tipo *Mutirão*, *Tempo quente*, *Mangueira*, *semente do samba*, *Fênix*, *Lygythyma depheza*, são embriões dos longas-metragens que nós temos pela frente. Porque nós estamos no momento de assumir nossa identidade dentro do cinema brasileiro.

JOATAN – Vamos retomar, então, o papo em torno da Corcina? Por exemplo, aquela mostra dos nossos filmes nas sessões ABRACI no Meridien, foi uma coisa que de certa forma balançou com as pessoas *que* estavam lá, porque os filmes demonstram a intimidade que os autores já têm com a imagem, quer dizer, a imagem e o conceito no mesmo sentimento, incorporados. Os filmes fluem com uma energia, uma sensualidade que dispensam explicações. E um aperfeiçoamento, é claro. Tem todo um passado que a gente está

bebendo aí...

SILVIO - Uma coisa muito marcante que nós extraímos dessa experiência da reserva de mercado para o curta foi o estímulo a filmar muito. Vários de nós fizemos, em poucos anos, cinco, seis filmes. O Paulo Veríssimo, por exemplo, realizou pelo menos oito curtas antes do *Roteiro de Macunaíma*. E essa experiência, essa depuração evidentemente vai se refletindo longa que ele está fazendo. Quer dizer de alguma forma a "lei do curta" cumpriu um papel fundamental, mesmo tendo sido sabotada e diluída.

LUCIO - Outro dia o Pompeu estava conversando comigo e dizia: nós precisamos fazer uma revisão crítica de nossa experiência técnica e estética. Você vê o *Babilônia Revisitada*, é um filme composto por um plano sequência de dez minutos e mais vinte segundos de letreiro! O fato do Paulo Veríssimo produzir cinco curtas com um orçamento... Eu produzir dois curtas - esses últimos que eu fiz, *Lygythyma depheza* e *Ato delituoso impune* - com o orçamento equivalente à metade de um curta... E, no fim, uma coisa que me gratifica, alguém chega para mim e diz: "Seu filme é o primeiro que eu vejo se assumir como uma brincadeira de cinema.

JOATAN - Outro dado, só para reafirmar o que você está falando: nós somos um grupo que passa por todas as experiências de produção, ao mesmo tempo. Você vê isso, facilmente, no letreiro dos filmes: uma hora o cara é diretor, outra hora ele é câmara, ou é assistente, ou é co-roteirista... Esse rodízio de funções nos dá uma formação, em termos de artesanato de cinema, de técnica, que também se reflete nos filmes. Por isso, os filmes são, via de regra, bem acabados. Talvez esta seja, hoje, a grande prova de que a gente pode filmar rápido, barato e bem. E ã que nos dá condições de reivindicar espaço junto ao mercado do longa-metragem.

SILVIO - Eu acho significativo o fato de nós não termos adotado nenhum modelo ou gênero - tipo "social", "experimental", o que seja - e por isso mesmo não termos criado condições para que algum "patrulhismo" se estabelecesse em torno de um determinado padrão cinematográfico. Foi isso o que nos permitiu, tendo nos formado com uma intimidade técnica muito grande com o cinema, mantermos ao mesmo tempo uma diversidade enorme de produção. A troca que isso possibilitou foi um fator de crescimento, de contribuição permanente entre nós, enquanto realizadores.

FREDERICO - E outro dado que foi o fato de nós termos nos mantidos juntos durante esses anos, projetando nossos filmes, falando e ouvindo sobre eles.

SILVIO - Mas me parece que mais importante do que tudo isso é o fato da Corcina ter sempre recusado o caráter corporativo fechado. De nós termos nos mantido sempre um organismo aberto à participação de qualquer realizador independente que queira se agregar à Cooperativa. E muitos ainda virão...

. "ABD tem novo presidente", Jornal da Tela, Embrasil, outubro 83.

Assume Sílvio Da-Rin. Objetivos: mobilização e reorganização administrativa da entidade, maior participação dos governos estaduais e municipais na produção de filmes, reserva de mercado no cinema e na televisão, viabilizar a retomada da produção no setor "de forma democrática e organizada".

. "O Príncipe do Fogo", Jornal do Brasil 26/1/1984.

"Príncipe do Fogo' hoje no Cine Cândido Mendes. O caso Febrônio num Documentário de 11 minutos". A matéria contém um histórico da vida de Febrônio Índio, sobre quem fala o documentário, em

seguida descreve cuidadosamente o filme, chegando a comentar sobre uso da câmera e da linguagem cinematográfica no curta. Há também uma nota informando cinema e horário da sessão e duas fotos.

. "A Loucura em discussão", O Globo, RJ 26/1/1984.

Uma foto mostra imagem do filme ilustrando uma matéria pequena que só informa local, horário e tema do curta.

. "A volta da política – fatos e versões: 5 documentários", Filme cultura nº 44, abril-agosto 1984, p. 19 a 60.

Cinco matérias sobre cinco documentários: *Jango*, de Sílvio Tendler, *O Evangelho segundo Teotônio*, de Vladimir Carvalho, *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirszman, e *O Príncipe do Fogo*, de Sílvio Da-Rin. Segue a transcrição da matéria sobre o filme de Da-Rin: Este é o título de um documentário de 11 minutos de Sílvio Da-Rin. É a história de Febrônio Índio do Brasil, preso desde 1927, acusado de tatuar, estuprar e matar adolescentes. É a Ciência Médica versus o Direito.

Trans. do texto de Peter Fry: "Há alguns anos, ganhei de Alexandre Eulálio uma cópia de seu recém-lançado livro *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars* (Brasília, Quiron/MEC, 1978). Ao folheá-lo, logo me defrontei com a fotografia de um jovem mulato, com a legenda: "Febrônio - outra photographia pela qual se pode verificar o seu perfíl bem como a sua gynecomastia". Soube que Blaise Cendrars teria visitado na prisão este Febrônio Índio do Brasil em 1927, e depois publicado uma reportagem sob o título "Penitentiars de Noirs", no *Paris Sair* em 1938, mais tarde, incorporada como um capítulo de seu livro *lit Vie Dangereuse*. Febrônio teria sido preso em 1927, acusado

de tatuar, estuprar e matar meninos adolescentes nos arrabaldes do Rio de Janeiro, motivado por uma série de visões místicas. Visões descritas e publicadas às suas próprias custas no livro *Revelações do Príncipe do Fogo*, vendido de mão em mão e aclamado pelos então jovens Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto como "exemplar autóctone do melhor surrealismo, enquanto escrita automática, transporte lírico e delírio consciente". Soube ainda que Febrônio teria sido absolvido, considerado irresponsável por suas ações pois, de acordo com o laudo médico preparado pelo psiquiatra e diretor do Manicômio judiciário do Rio de Janeiro, Heitor Carrilho, "portador de uma psicopatia constitucional, caracterizada por desvios éticos, revestindo a forma de 'loucura moral', e perversões instintivas, expressos no homossexualismo com impulsões sádicas, estado esse a que se juntam ideias delirantes de imaginação de caráter místico. Assim, Febrônio teria sido internado, sob mandado de segurança naquele mesmo manicômio, *ad vitam*. Interessado pela história da homossexualidade no Brasil, pelo papel dos médicos e juristas, pela religião, e por outras razões que ainda não estão claras, comecei a ficar obcecado pela figura deste Febrônio, obsessão fecundada pelo interesse paralelo de minha amiga Mariza Corrêa que na época estava pesquisando a história de Nina Rodrigues e de seus discípulos. Sabendo do meu interesse por Febrônio, ela me emprestou um livro de Leonídio Ribeiro, aluno de Afrânio Peixoto (por sua vez, de Nina) chamado *Homossexualismo e Endocrinologia*, em que há um capítulo inteiro dedicado a Febrônio e onde o autor procura estabelecer relações necessárias entre sadismo, homossexualidade e misticismo. Leonídio Ribeiro fora ativista da luta pelo estabelecimento do sistema de identificação brasileira e figura proeminente na implantação, em 1938, em pleno Estado Novo, da famigerada carteira de identidade. Minha obsessão cresceu ainda mais quando, tempos depois, conversando com Alexandre Eulálio sobre Febrônio, este, com um olhar conivente e conspiratorial, me

revelou que ele ainda vivia, interno no mesmíssimo Manicômio Judiciário. Soube disso pelo fato de Carlos Augusto Calil ter tentado filmar Febrônio em 1973 para um documentário que pensara em realizar sobre Blaise Cendrars. Mas seu pedido foi negado pelo diretor do Manicômio, que alegou razões de "ética" médica. Fiquei de tal maneira excitado com a possibilidade de encontrar com Febrônio que logo acionei meus contatos cariocas e, por uma série de coincidências, cheguei até o médico do próprio Febrônio em apenas um passo: era primo de uma amiga residente em Campinas. Aliás, houve mais coincidências deste tipo (penso que o tamanho geográfico do Brasil é inversamente proporcional ao seu tamanho social!) como, por exemplo, descobrir que o sogro de um colega economista seria filho de Letácio Jansen, jovem advogado de Febrônio e descendente da quase mítica AnaJansen do Maranhão.

Visitei, então, Febrônio no Manicômio Judiciário Heitor Carrilho, que fica incrustado entre o complexo penitenciário da Rua Frei Caneca e o morro de São Carlos, para onde ele fugira uma vez em 1935 e para onde tentaram fugir alguns membros da Falange Vermelha no ano passado. Deixando a carteira de identidade - de Leonídio na portaria, acompanhei o médico pela instituição. Passando pela porta entrei num pátio cimentado onde os internos circulavam sem parar. Um deles me cumprimentou, outro pediu que o ajudasse a sair dali, outro ainda me deu uma bala enquanto vários pediram cigarros. Lembrei-me de outras experiências em bairros desconhecidos e aldeias distantes. Sendo objeto de curiosidade, os habitantes logo procuraram estabelecer algum contato comigo através da universal e milenar instituição da troca. Lá dentro, na sombra, estava Febrônio, irreconhecível pelas fotografias de sua juventude, mas certamente identificável pela tatuagem que, mesmo desbotada pelo tempo e distorcida pelas transformações que este mesmo tempo efetuara sobre seu corpo, ainda proclamava: "Eis o Filho da Luz" no espaço do peito



revelado pela abertura de sua camisa azul. Febrônio me tratou com a condescendência de qualquer chefe de aldeia, concedendo relutantemente uma entrevista como deve ter feito para os milhares de alunos de medicina legal, levados para vê-lo pelos seus professores tão interessados em mostrar o objeto do famoso laudo de Heitor Carrilho. Mesmo velho e um pouco caduco, Febrônio transmitia uma dignidade extraordinária e revelou uma memória de pequenos e grandes eventos que compõem sua trajetória. Falou um pouco de sua mãe e de seu pai, de sua cosmologia dualista entre a luz e as trevas, entre a noite e o dia, entre o lado direito e o lado esquerdo; de sua atividade de médico e, sobretudo de sua inocência. Parecia que Febrônio tinha resolvido tirar o proveito possível de sua fama de "monstro", de primeiro interno do Manicômio e de *cause célèbre* da medicina legal para construir um mínimo de conforto e prestígio. Notei que outros internos o chamavam de "doutor" e que comia separadamente, sendo servido numa mesa especial por outro interno. Se inicialmente tive escrúpulos por ser mais um curioso, os perdi quando notei que o próprio Febrônio dependia agora do constante e renovado reconhecimento de sua importância. Mesmo 57 anos depois de suas supostas aventuras sexuais, Febrônio continuava sedutor. O mais recente seduzido é Silvio Da-Rin que acaba de escrever e produzir um documentário sobre Febrônio cujo título *O Príncipe do Fogo* é tirado de seu famoso livro. O filme utiliza material de arquivo para reproduzir o clima do Rio no final da década dos vinte - reconstrução histórica (há uma cena inicial magnífica em que um locutor de rádio, um tanto afetado, anuncia a prisão do "celerado", do "tarado sexual" e pergunta com maldisfarçada e mórbida curiosidade se não seria o fundador de alguma seita), depoimentos de um ator de teatro de revista da época, Francisco Moreno, o guarda Moacyr e um outro interno, Mineirinho. Febrônio fala e também é visto perambulando pelos corredores do manicômio, comendo sozinho no refeitório, mascarando tabaco e sentado em sua cama que parece tão

velha quanto ele, e que, vazia, será o símbolo de sua saída iminente para um hospital psiquiátrico. O filme dura apenas 11 minutos, mas é tão denso em termos de informação que consegue contar toda a vida de Febrônio, desde sua infância em Minas até sua velhice no Rio, relíquia do Manicômio Judiciário. Mas essa densidade de informação contrasta com a simplicidade (nada simples, imagino) que advém do uso de lentes fixas e de película em preto e branco e que ajuda a fazer com que este filme desperte uma enorme simpatia a este personagem que a imprensa e os psiquiatras fizeram tremer a população inteira do Rio de Janeiro há mais de 50 anos. Como o próprio Febrônio, o filme também seduz. Se o personagem principal do filme é ostensivamente Febrônio Índio do Brasil, há também um outro personagem, elíptico mas nem por isso menos importante: o dispositivo legal do mandado de segurança. A narração anuncia num certo ponto que a internação de Febrônio como "louco moral" representa uma vitória da Ciência Médica sobre o Direito, argumentando corretamente que a pena máxima no Brasil é de 30 anos, enquanto através da constante emissão de mandados de segurança é possível manter uma pessoa internada para sempre, legitimando assim a prisão perpétua. Febrônio nunca foi condenado pelos crimes de que foi acusado, mas, declarado louco, tem hoje a duvidosa láurea de ser o detento mais antigo do país. Durante as décadas dos vinte e trinta, ou seja, na mesma época em que Febrônio foi preso, discutia-se nos meios forenses a questão da responsabilidade social. Os defensores do Direito Clássico insistiam na importância do ato criminoso; cada crime receberia a punição adequada. Os defensores do Direito Positivo, propulsionados pela Escola Nova de Criminologia de Cesare Lombroso e seu discípulo Nina Rodrigues no Brasil, sustentavam que não era o crime em si que deveria preocupar, mas sim, o *criminoso*. Arguiram que esses criminosos deveriam ser afastados para a "defesa social" e sujeitos não à punição, mas sim a "tratamento" afim de serem "recuperados"

e "reabilitados" para depois retomarem ao convívio social. Os mais radicais insistiam que todos os criminosos eram por definição loucos, necessitando, portanto, cuidados psiquiátricos. Se os criminosos são loucos, a conclusão lógica é que não são responsáveis por seus atos e não podem ser condenados. Assim surge o mandado de segurança, como medida de "defesa social" permitindo o "tratamento" do criminoso até sua "cura". Em princípio é o juiz quem concede esses mandados de segurança, mas sempre baseado num laudo médico preparado por um psiquiatra perito, e raramente ousa contrariar este saber "científico". Desta forma os psiquiatras têm um poder e uma responsabilidade extraordinários, pois efetivamente "condenam" (através dos seus laudos), "tratam" (nos manicômios) e "liberam" (por meio de um laudo que declara o paciente curado, ou não). A internação de Febrônio certamente representa um passo da maior importância nesta justa entre o Direito Clássico e o Direito Positivo e, como "caso clássico", continua legitimando o papel dos psiquiatras no processo criminal. Febrônio representa tal: ' vez o caso mais famoso, mas ele é de fato uma das milhares de pessoas que caíram vítimas da vontade dos médicos ligados ao Estado de investigar a constituição dos presos nos laboratórios de antropologia criminal, presos que proliferaram com as vitórias do Direito Positivo ao longo do Estado Novo. É bom lembrar ainda que os manicômios são apenas o topo do *iceberg* deste processo. A década dos trinta marcou também o início da informática como instrumento de controle social com a datiloscopia e fotografia da população inteira e a implantação da já referida carteira de identidade. Até hoje os ingleses rejeitam quaisquer tentativas de introduzir carteiras de identidade, argumentando que elas infringem a integridade do cidadão e que concentrar este tipo de informação sobre as pessoas nos arquivos policiais representa um passo em direção ao autoritarismo e ao totalitarismo. Têm razão. Estas reflexões extrapolam um pouco o filme de Silvio Da-Rin, mas nem tanto assim. Seu personagem elíp-

tico é mesmo presente e exige uma discussão sobre o processo penal como um todo e em particular sobre a questão atual e mais do que candente sobre a violência em geral. Neste sentido, *O Príncipe do Fogo* é um filme político. Mas no bom sentido. Ele é eficaz porque evita oferecer soluções programáticas e em momento algum é panfletário ou incendiário. Acima de tudo trata-se de um filme que consegue transmitir o fascínio que seu diretor certamente sente pelo personagem principal, Febrônio Índio do Brasil, e, como disse antes, o espectador será provavelmente incorporado aos outros que se deixaram ser seduzidos por este homem incomum. No fundo, o grande enigma deste filme e do próprio Febrônio é exatamente seu poder de sedução. Pensei muito sobre isso e cheguei à conclusão de que o enigma não será nunca resolvido. Mas mesmo assim é razoável supor que este homem, fone e bem vestido, com uma conversa fascinante, não teria tido muita dificuldade em seduzir os meninos em 1927, especialmente com suas promessas de emprego e de luxo. Também não é tão difícil entender a atração de Blaise Cendrars por este *grand guignol* tropical. Os monstros sempre exercem um poder sobre nós, como Jack the Ripper ou o Homem Elefante. A desgraça alheia atrai tanto como repele, haja vista a tragédia das moças que se jogaram de um apartamento na rua Senador Vergueiro. Mas, no caso Febrônio existem elementos sociais e culturais que têm forte significado. Pobre e mestiço, criado num dos lugares mais podres do país (o Vale do Jequitinhonha), Febrônio ousa exercer (e com bastante êxito) a profissão de médico, naquela época ofício de elite. Além disso, ousa sonhar e editar seu livro. Tem a audácia de preferir a companhia sexual de meninos e adolescentes. Enfim, contraria a sociedade nos seus pontos mais nevrálgicos, desafiando a hierarquia social, a heterossexualidade e, em última instância, para ele fatalmente, o monopólio do Estado do uso da violência. Esta última ousadia estanca sua carreira de médico, visionário e escritor, levando-o a uma vida de preso perpétuo cuja rica vida se reduz

apenas à manifestação de uma doença mental qualquer, sem nenhum significado nem sentido social. O pequeno grande filme de Silvio Dan-Rin faz muito para resgatar este sentido, retratando um Febrônio que é ao mesmo tempo produto e vítima da sua sociedade e de sua época, contribuindo da maneira que só o cinema pode para aguçar a sensibilidade social de nossa época e para as grandes questões sobre os limites entre o poder do Estado e da Ciência perante o cidadão comum.”

. “Igreja da Libertação”, Jornal do Brasil 10/10/1985.

"Nas telas, o impasse da Igreja. Um retrato da ação social de padres e bispos no Brasil". Matéria muito favorável ao média-metragem, descreve detalhadamente o filme comentando cenas e, principalmente, falando sobre o tema do documentário: o envolvimento social da igreja. Duas fotos mostram imagens do filme.

"Mais espaços para os médias", Busca de alternativas, Sandra Werneck: "Corredores Culturais" (depois "Geléia Geral"); Silvio Da-Rin: "Igreja da Libertação". Claudia Moretz-Sohn, CineImaginário, nº 1, dezembro 85.

Nem só de contratos milionários vive o Cinema brasileiro. Aprova disso é o prestígio crescente que os curtas e os médias metragens vêm obtendo junto à um público cada vez maior, e junto aos próprios realizadores, já que requerem investimentos relativamente pequenos. Da nova safra de médias, fazem parte "Corredores Culturais" de Sandra Werneck e "Igreja da Libertação" de Silvio Da-Rin. Depois de "Pena Prisão", que ganhou os prêmios de melhor roteiro e melhor filme do júri popular no Festival de Brasília e melhor roteiro no Festival de Fortaleza, Sandra Werneck quis fazer um filme sobre a relação da cultura com o Estado. "Cheguei inclusive a filmar alguns

congressos, mas depois vi que não queria fazer um filme didático sobre o assunto. Queria que as pessoas pensassem mais soltas sobre cultura". Nos 59 minutos do seu filme, Silvio Da-Rin enfoca o papel social da Igreja Católica no Brasil e seus reflexos no plano político. O filme foi lançado no mercado do Fest-Rio e segue agora para o Festival de Havana, em Cuba, onde participará da mostra competitiva. (...) Depois de o filme pronto, a grande preocupação dos realizadores é sua distribuição. "O mercado que o filme tem é o mercado paralelo.", afirma Sandra. A diretora espera que o sucesso (de "Pena Prisão") se repita com "Corredores", especialmente junto ao público de faculdades, conferências e simpósios. "O mercado do filme depende de uma distribuição adequada e de boas salas de projeção em 16mm. (...)". Silvio espera que a produção, distribuição e exibição de médias sejam estimuladas para diminuir o fosso que separa o curta do longa-metragem. "(...) só o florescimento da produção de médias metragens permitirá o desenvolvimento harmônico da filmografia brasileira."

. "Igreja da Libertação", Jornal do Brasil 27/01/1986.

"Uma questão político-religiosa em 59 minutos". Matéria com vários depoimentos de Sílvio Dá-Rin tratando do processo de realização do filme, espaço de exibição e detalhando o tema da ação social da Igreja católica. O artigo comenta, também, sobre dois outros filmes ainda em produção na época sobre o mesmo assunto, de Jorge Bodanky e Geraldo Sarno.

. "Crítica. Presente, passado e futuro".

Fala de que modo o filme "Igreja da Libertação" mostrou o envolvimento social da igreja durante a ditadura. Comenta e elogia a direção de Da-Rin, a câmera e fotografia de Walter Carvalho, o texto

de Pedro Ribeiro de Oliveira a narração de Ferreira Gullar e a música de David Tygel.

. "Sarney-Pimenta: A Comissão da Polêmica", Cláudia Moretz-Sohn, CineImaginário nº4, março de 1986.

"Comentários sobre as decisões da comissão – Silvio Da-Rin, documentarista e membro da ABD-RJ: 'A criação de um Departamento de Assuntos Culturais é um passo interessante, mas está tão atrasada que, quando se tornar realidade, é possível que a área cultural esteja precisando de outras medidas. (...) Em alguns pontos, ao invés de avançar, a comissão retrocedeu: na reserva de mercado para o curta em vídeo, por exemplo. Havíamos conseguido anteriormente que 1/7 dos títulos brasileiros em vídeo (que somam ¼ do total das produções) fossem de curtas, e propusemos ainda que o curta acompanhasse o longa em vídeo. O relatório Sarney-Pimenta descaracteriza o curta, desvinculando-o do longa em vídeo e tornando-o mais uma variedade de produção. O documento é um bom diagnóstico do Cinema Brasileiro, mas não inova nas propostas para a área cultural. Não havia nenhum representante da área cultural do cinema na comissão."

. "Curta-metragem volta às telas em julho", Maria do Rosário Caetano, Correio Braziliense, 12/6/86.

Eunice Gutman, presidente ABD e Sílvio Da-Rin garantem que ampla campanha de divulgação estará na TV, em *out-door*, etc. Lembrem que há 104 filmes com qualidade garantida pelo júri do Concine que se reúne de 3 em 3 meses. Documentaristas reunidos mês passado em Curitiba resolveram aceitar a limitação do curta em até 12 minutos para sensibilizar o exibidor a voltar a programar o complemento do longa estrangeiro em cidades com mais de 100 mil

habitantes. Embrafilme volta a distribuir e Concine providencia novas cópias dos 104 filmes premiados. Eunice recebe Margarida de Prata pelo curta "A Rocinha tem Histórias".

. "Ainda a ABD", Sílvio Da-Rin, Seção Cartas, Cine Imaginário, nº 19, junho 1987.

Embora pessoalmente injuriado em meio aos sofismas e meias verdades utilizados por Rosemberg Cariry para tentar corroborar suas teses complexocolonizadas, em carta publicada no nº 16 do Cine Imaginário, preferi não alimentar o seu personalismo oportunista. No entanto, a transcrição da carta em que a ABD-CE institucionaliza a melancólica proposta divisionista de seu associado, na última edição, motivou uma tentativa de esclarecimento. A editoria considerou nossa resposta muito longa, eis porque segue a versão seguinte, mais concisa.

Toda a polêmica pode ser facilmente resumida em dois pontos: a divisão dos recursos da Embrafilme para a produção de curtas e o sistema de votações no Conselho Nacional da ABD. Estão intimamente ligadas, como se verá.

Nós, do Rio, sempre criticamos a política de cooptação e de falta de critério objetivos na aplicação do dinheiro público que reinava na Embrafilme até 1984, favorecendo o clientelismo e a reprodução de uma corte pelega. Ao contrário de nos locupletarmos na circunstancia geográfica, como irresponsavelmente sugere o Cariry, sempre propusemos a formulação de uma política definida para o setor de curtas. Nosso cavalo de batalha era a instituição de concorrências abertas a todos os interessados, a nosso ver a única forma de franquear os recursos ao cineasta anônimo, ao pequeno, ao regional. Cedendo finalmente às pressões na Jornada da Bahia, em 1983, o Calil abriu a discussão pública em torno de um documento



intitulado “Uma política para o curta-metragem”. A partir dos diversos substitutivos apresentados pelas ABDs do Rio e de SP, instalaram-se as primeiras comissões de seleções de projetos, desde o início com a participação de todas as seções regionais da entidade, como sempre defendemos.

O sistema hoje vigente se deve, portanto, a uma atuação sistemática e organizada das ABDs, fundamentalmente do Rio e de SP, que o detonaram. No entanto, ao contrário do que sugere a carta do Ceará, a ABD-RJ nunca defendeu posições regionalistas excludentes. Nossas energias foram sempre concentradas no fortalecimento da área cultural cinematográfica como um todo, sua autonomia, sua descentralização.

Ocorre que Cariry confunde a dominância com dominação, e procura crucificar os cineastas que atuam no Rio e em SP – em grande parte vindos das mais variadas regiões – por terem aqui se instalados os laboratórios, os estúdios, as locadoras de equipamentos, os órgãos normativo e executivo da política cinematográfica. Que isso seja reflexo de desequilíbrios regionais que deformam econômica e culturalmente o país, concordamos todos. São fatores que tomaram forma historicamente. Nem por isto as ABDs do RJ e de SP jamais exerceram uma política de dominação ou colonização, como acusa o Cariry. Ao contrário, nossa prática tem sido o apoio sistemático à luta de diversas ABDs no sentido de criação de condições locais para a produção e difusão do filme cultural.

O sistema de votações no Conselho Nacional, por sua vez, está intimamente ligado às transformações internas que decorreram da criação das “cotas”, em 1984. Naquela época, manifestamos a todos os delegados presentes ao encontro de Olinda que, embora a divisão de recursos da Embrafilme em três partes iguais – a serem aplicados no Rio, em SP e nos demais estados – pudesse significar um estímulo à aprovação de um maior número de projetos de regiões até então

pouco favorecidas, os efeitos desagregadores desse sistema no plano interno do Conselho acabariam por se fazer sentir. Claramente, estávamos substituindo o vetor político, à procura de denominadores comuns na defesa de nossos interesses, pelo vetor fisiológico, a repartição física das poucas migalhas entre concorrentes. Até então vínhamos estimulando reciprocamente a criação de seções regionais da ABD onde quer que houvesse um único realizador, efetivo ou aspirante. Nossa perspectiva era política, tratava-se de organizar nacionalmente a área cultural, plantando as sementes de um cinema empenhado, feitos com poucos recursos em todo o país, que para florescer precisaria quebrar a hegemonia dos caciques, o favoritismo dos grandes produtores que julgavam-se donos da Embrafilme e do dinheiro público. Parecia que esta plataforma nos unia.

Pois eis que passamos a nos olhar com desconfiança, na medida em que o crescimento de uns passava a ser buscado em detrimento da produção de outros. Instalava-se o germe da divisão. A descrição sofista que fez o Cariry das discussões, em Brasília, sobre o sistema de votações, encobre o dado principal, o estompim da crise, que foi a sondagem da Bahia em alterar a divisão de cotas para 25% do Rio, 25% SP e 50% demais estados. Ocorre que o "sufrágio universal" a que se refere o Cariry vinha assegurando à chamada "3ª cota" a aprovação automática de todas as suas propostas, enquanto detentora de 85% dos votos de 10 regionais. Os representantes de Rio de SP, que configuravam a maior configuração de realizadores do país e que praticamente criaram o sistema plural e democrático de seleção de projetos que está aí, eram submetidos à humilhação de ter de referendar, pelo voto artificialmente minoritário, a limitação de sua produção a 25%, 10%, 1% ou qualquer proporção que a 3ª cota resolvesse estabelecer.

No entanto, longe do impasse a que falsamente se refere o Cariry, e ao invés de insistirmos no exercício antropofágico de tentar

quantificar a representatividade de cada delegado, resolvemos que as decisões oficiais em nome da ABD, nacionalmente, só se dariam onde houvesse consenso. Conforme ressaltaram os companheiros do RS, este foi o “ovo de Colombo”, que não impediu a aprovação de sequer uma única proposta, por não consensual. E, sobretudo, fez reverter toda uma tendência desagregadora que o fisiologismo havia instalado entre nós. Nosso exercício permanente passou a ser a busca do consenso. Crescemos todos.

No caminho de casa, talvez o Cariry tenha se sentido o único perdedor, no mesquinho intuito de promover-se líder da divisão interna em que teima em apostar. Ao invés de lutar sinceramente pelo que chama de “união de cineastas oprimidos de todo o país” - que historicamente vêm construindo a ABD - ele prefere o papel de paladino da dissidência “periférica” (sic). Questão de opção. De nossa parte, já estamos habituados a conviver com aqueles que, na falta de propostas concretas para o avanço de nossas conquistas, acabam se debatendo no pântano da luta interna.

## **BIBLIOGRAFIA**

. “Marketing Cultural ao Vivo”, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, co-organização com Candido José Mendes de Almeida.

. “Auto-Reflexividade no Documentário”, Cinemais - Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, n. 8 - 1998.

. “Cadernos de Antropologia e Imagem”, Conselho Editorial.

. "Espelho Partido, Tradição e Renovação do Documentário Cinematográfico", Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.