

O Rio de Janeiro visto da sua Babilônia: interlocuções filmicas transnacionais em um filme de Arne Sucksdorff no Brasil¹

Esther Hamburger²

Resumo: *Esse trabalho analisa Mitt hen är Copacabana / Fábula (1965), quarto e último longa metragem de Arne Sucksdorff. A análise filmica e o cotejo com material extra filmico, sugere a presença não só de idiomas mas também de modalidades de pensamento, e de concepções sobre o cinema que se materializam nas imagens e sons que se articulam na película finalizada. Autor de um cinema artesanal que escapa às convenções do cinema direto e dos cinemas novos, o diretor europeu incorpora algo da pauta de seus jovens interlocutores locais, antenados com os cinemas novos. Atravessado pela instalação da ditadura militar, o filme foi pouco visto e pouco estudado no Brasil, embora se destaque pela construção de uma Copacabana que inclui o morro e as tensões sociais e políticas na perambulação cotidiana de crianças cujas histórias inspiram o roteiro, e que circulam em diversas locações do bairro, abarcando um amplo leque de interações e desafios cinematográficos.*

Palavras-Chave: 1. Cinema transnacional 2. Cidade 3. Rio de Janeiro

Abstract: *This work analyzes Mitt hen är Copacabana / Fábula (1965), fourth and last feature film by Arne Sucksdorff. Filmic analysis and comparison with extra filmic material suggest the presence of idioms, and also of modes of thought, and conceptions about cinema that are materialized in the images and sounds in the finished film. Author of an artisanal cinema that escapes the conventions of direct cinema and new cinemas, the European director incorporates something from the agenda of his young local interlocutors, in tune with new cinemas. Crossed by the installation of the military dictatorship, the film was little seen and little studied in Brazil, although it stands out for the construction of a Copacabana that beyond glamorous beach, includes the hoods, and the social and political tensions in the daily wandering of children whose stories inspire the script, and who circulate in various neighborhood locations, encompassing a wide range of interactions and cinematic challenges.*

Keywords: Transnational film 1. City 2. Keyword 3.

1. Orfeu negro (Camus, 1959) e Fábula/Mitt hen är Copacabana (Sucksdorff, 1965)

Em sua edição de 24 de outubro de 1959, o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* publica em página inteira, crítica demolidora de Glauber Rocha sobre *Orfeu Negro*, produção francesa, dirigida por Marcel Camus, baseada em peça de Vinícius de Moraes, que ganhara o prêmio máximo do Festival de Cinema de Cannes,³ e ganharia também o Oscar. O

¹ Esse artigo resulta de pesquisa realizada com recursos do projeto Fapesp [2012/00466-7](#) e Cnpq PQ [307922/2010-3](#)

² Esther Hamburger, Professora Titular Universidade de São Paulo.

³ No artigo, escrito no calor da hora, o autor considera Marcel Camus como parte da *nouvelle vague* e se contrapõe então ao movimento francês, essa atribuição, bem como o juízo sobre o filme que mudariam com o tempo.

filme colorido, romântica idealização da Cidade Maravilhosa do Rio de Janeiro, visitada como locus de um humanismo talvez perdido em outras partes, foi um sucesso transnacional de crítica e de público. Gerou também desconforto. Considerado exotizante, artificial e imoral, já que com suas cores exuberantes, cenários e figurinos artificiais, referência à mitologia grega, idealizaria a vida na favela. O jovem crítico baiano argumenta que além de não entender de cinema e de desconhecer a realidade que decidiu filmar, Camus explora a miséria:

A favela é a favela. É uma chaga social, uma chaga mesmo. Não nos interessa falar em defesa da favela porque agora mesmo ela vai ser pintada pelo turismo para ser mais linda. Lá na favela há um drama. Não é de metafísica: é de fome. Não se tem o direito, diante de uma pessoa que passa fome, de se fazer a mínima literatura com fome. (Glauber Rocha, 1959)

Em sua oposição ferrenha ao filme, Glauber Rocha antecipa elementos do Cinema Novo porvir, sintetizadas anos depois no manifesto *Eztetyka da Fome 65*, ano de lançamento do filme de Sucksdorff, onde o diretor situa o cinema brasileiro no mapa do cinema mundial, definido pelas linhas de força de relações coloniais. O posicionamento contundente de Rocha sinaliza autonomia do movimento que compartilharia com outros cinemas novos, a vontade de um cinema engajado, imaginado como transformador das condições de existência em locações estratégicas, fora do artificialismo dos estúdios e dos roteiros, mas também do embelezamento da miséria, identificado no filme francês. Como se sabe, o gesto anticolonial de Glauber Rocha incluiu filmar no exterior, mas não incluiu filmar em favelas, espaços paradigmáticos de desigualdades sociais que marcam o cinema brasileiro em momentos chave. Recentemente o advento de cineastas nas próprias comunidades sinaliza a profundidade das transformações inclusivas – porém ainda incompletas - pelas quais o país passou a partir da redemocratização e da promulgação da Constituição de 1988. Filmar esses espaços provoca reações sensíveis, o texto de Glauber Rocha, em si mesmo manifestação contundente desse desconforto.

Dirigido por outro estrangeiro, filmado em locações parcialmente coincidentes com as de *Orfeu negro*, *Mitt hen är Copacabana / Fábula*, quarto e último longa-metragem do diretor Arne Sucksdorff pode ser interpretado, nesse debate, como alternativa, por parte de outro estrangeiro, ao premiado filme francês. Com elenco inteiramente local e falado em português, o filme do diretor que veio ao Brasil em missão da Unesco com o Itamaraty para ministrar um

curso de cinema que capacitou jovens cineastas na técnica de captação de som direto, (Hamburger, 2019) permanece sub-valorizado (Vieira, 2010).

Belo e raro registro da famosa praia carioca a partir do morro da Babilônia, em meados dos anos 1960, exibido em competição no Festival de Cannes, onde obteve o Prêmio do Ofício Católico, e em outros festivais do circuito mundial, atualmente, em 2024, em sua versão Sueca, o filme pode ser visto na plataforma Criterion Collection, onde *Orfeu negro* também se encontra em exibição. A circulação da versão brasileira, no entanto permanece limitada à cópia que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro felizmente preserva.

Além da proximidade no tempo, e da direção por estrangeiros, os dois filmes compartilham locações. Sem a exuberância colorida de seu antecessor francês, *Mitt hen är Copacabana / Fábula* denuncia discriminações e vulnerabilidades em que vivem crianças, jovens, homens e mulheres negros, mulatos, brancos, na encosta da famosa praia carioca. Além de *Orfeu Negro*, o filme faz citações visuais a *Couro de Gato* (Joaquim Pedro, 1960), *Rio 40 graus* (1955, Nelson Pereira) e *Rio Zona Norte* (1958, Nelson Pereira), filmes que incluem imagens captadas em outras comunidades cariocas. Na mesma locação, prenuncia, décadas depois, filmes que se restringem ao morro, expressando um reconhecimento local de sua imponência: *Rio Babilônia* (1982) de Neville de Almeida, *O primeiro dia* (1998) de Walter Moreira Salles e Daniela Thomas e *Babilônia 2000* (2000) de Eduardo Coutinho.

Esse texto aborda *Mitt hen är Copacabana / Fábula* como lugar de encontros e tensões envolvendo Arne Sucksdorff, um cineasta Sueco (Anderson, 2010) (Hamburger, 2020) cujo cinema não é facilmente classificável nas categorias de clássico e moderno que marcaram a historiografia do cinema. As relações entre o cineasta, seus produtores suecos, e seus interlocutores locais, entre os quais jovens cineastas ligados ao cinema novo, e a polícia do regime militar que se instalou em 1964, em plena filmagem. Pensado em meio a essa configuração complexa de forças e ideias, o filme propõe uma forma *suigeneris* de filmar Copacabana, incluindo a comunidade do Morro da Babilônia de maneira que contribui para realçar o potencial visual da posição geográfica que ocupa.

Produção sueca no Brasil, o filme envolve duas línguas minoritárias nesse espaço sensível e poderia talvez ser considerado poliglota, para usar o termo proposto por Durovicová (2010:95) em seu artigo em que a expressão latina *translatio* aparece para salientar justamente a diversidade não só de idiomas, mas também de modalidades de pensamento, e de concepções sobre o cinema que estão presentes em um set de filmagem, e que se materializam nas imagens

e sons que se articulam na película finalizada. O espaço acústico de um dos primeiros filmes feitos no Brasil com captação de som direto, se relaciona com os dispositivos de captação de imagem que fogem das preferências em voga na época. A descoberta e comparação de duas versões do filme, uma em 16 mm, com título e voz over em português, que circulava no Brasil como original, e outra, em 35 mm, com outro título e outra voz over, em Sueco, acentua o interesse na problemática da tradução e da diversidade linguística. O texto das vozes over e os letreiros das duas versões existentes são ligeiramente diferentes. A comparação é sugestiva de como o diretor imaginou que poderia driblar a censura local. O resultado heterodoxo é contundente como denúncia, mas também como solidário – e solitário - alerta sobre a persistência da fabulação e da amplitude de horizontes no cotidiano de pessoas cuja existência não merece ser reduzida à fragilidade que ronda a posição da vítima. A partir do morro as crianças protagonistas exploram a vizinhança da praia. As relações entre os planos visual e sonoro sugerem a valorização da locação inicialmente apresentada quase que como um panóptico (Foucault, 1977) invertido no sentido de Foucault, a comunidade como observatório estratégico da cidade.

2. Um mundo invertido

Me aproximei de *Fábula* em meados da primeira década do século XXI, em pesquisa sobre o boom do que festivais internacionais de cinema denominaram *favela situation films*, uma sequência de filmes que uma vez mais mobilizou o debate sobre como filmar comunidades vulneráveis, um debate que ecoa o artigo de Glauber Rocha acima citado, mas que estimulou a emergência de cineastas nas próprias comunidades e que vem contribuindo para o adensamento do cinema brasileiro com filmes que mobilizam memórias da discriminação de maneiras originais e promissoras.

No início dos anos 2000, em meio a filmes escuros e literalmente sem horizonte, movidos a narrativas policiais, que contam histórias recentes de ocupações de comunidades pelo crime organizado, especializado no tráfico, do embate e das relações promíscuas entre forças de crime organizado e forças policiais corruptas e abusivas, “no meio do fogo cruzado” os moradores, a opção do diretor sueco, por filmar Copacabana a partir do alto do

morro do telégrafo e, um pouco abaixo e ao Norte, da pedra do Urubu, à luz do dia, durante a abertura e cerca de um terço dos 90 minutos de duração me chamou atenção.⁴

Meu contato inicial com *Fábula* se deu através da cópia 16 mm que a Cinemateca do MAM no Rio de Janeiro possuía, e que enviou diversas vezes para exibição em sala de aula na USP e para fins de pesquisa, e graças à qual o filme pode ao longo dos anos participar de algumas retrospectivas da obra do cineasta Sueco, se mantendo minimamente conhecido no país.⁵ Embora lançado em diversos países, no Brasil só ficou uma semana em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1968. Essa cópia, *Fábula*, que considero versão brasileira, é inteiramente em português, com narração em over por Nelson Xavier, ator pernambucano, oriundo do Teatro de Arena, cinemanovista (*Os fuzis* de Ruy Guerra, 1963 entre outros) e membro do Centro Popular de Cultura, (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), além de aluno do curso ministrado pelo diretor. Visto no Brasil, no início do século XXI, quando diversos filmes de ficção recorriam a narração subjetiva em over, o registro aural do ator, ainda que em terceira pessoa, empresta tom de familiaridade ao filme de fatura encenada.

Na sequência de abertura, no plano imagético, a câmera segue uma linha branca comprida que puxa uma pequena pipa cujos movimentos agitados descortinam o mar no horizonte visto do alto, ao som de uma animada batucada. Um mergulho da pipa a leva do canto direito ao centro do quadro e para baixo contra um horizonte longínquo de mar aberto. O movimento da câmera segue o movimento da pipa, que sobe e desce, voa para a direita e para a esquerda, em planos que descortinam a cidade maravilhosa vista a partir de um observatório privilegiado, o alto do Morro da Babilônia, em 360 graus.

Quando a pipa sobe, vemos céu e mar, quando ela mergulha para baixo vemos Copacabana à direita, o Pão de Açúcar, Botafogo e Flamengo na direção do aeroporto Santos Dumont, à esquerda. A pipa oscila no ar e a câmera dança com ela.

⁴ Elaborei sobre esses filmes em HAMBURGER, E. I. 2007. Violência e Pobreza no Cinema Brasileiro Recente. *Novos Estudos*, 78, 113-130. HAMBURGER, E. 2022b. Inequalities, Violence and Discrimination: Moving Images and the Crisis of Democracy in Brazil. In: IZARRA, L. A. T. M. (ed.) *Transatlantic crisis of democracy: cultural approaches*. São Paulo: FFLCH, USP, HAMBURGER, E. 2022a. Desigualdades sociales, la crisis de la democracia y el audiovisual. *Ñawi* 6, 105-124.

⁵ Exemplos incluem: retrospectiva com a presença do diretor, organizada em 1989 pelo cineasta Joel Pizzini, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Na ocasião, Antonio Gonçalves Filho escreveu sobre os filmes do Sueco, para a *Folha de S. Paulo*, jornal com o qual colaborava à época. Os textos foram depois republicados em coletânea de artigos do autor (Gonçalves Filho, 2001) ; Mostra em 2010 com curadoria de Ítalo Moriconi no CCBF de Brasília, com a presença de José Wilker. Em 2015 a Cinemateca do MAM produziu uma cópia restaurada em 35 mm a partir desse original em 16 mm.

Nesse filme intrinsecamente dependente de tradução, a versão brasileira se apresenta, aos brasileiros, como original, mas nem ela, nem a versão sueca dispensam legendas. Os diálogos captados em som direto, são originais, em português, fato raro, que envolve duas línguas minoritárias e provenientes de países fora dos principais centros internacionais de produção e distribuição de filmes. A versão brasileira foi finalizada em uma cópia 16 mm, provavelmente obtida através de uma “redução” da versão original em 35 mm, daí a menor definição de som e as legendas em português para garantir a inteligibilidade dos diálogos em português, que na versão sueca são perfeitamente audíveis.

No plano visual, a narrativa se inicia em continuidade com o que se passa no plano das imagens da abertura, com a revelação de quem empina a pipa. Um plano geral do menino Jorginho (Cosme Santos), em atuação luminosa, que impulsionaria sua carreira, hábil na arte de empinar pipas, sugere a movimentação acordada de maneira a situar o espectador não só no alto daquele morro onde moravam aquelas crianças pobres, mas na posição do morro em relação a outros marcos da paisagem urbana carioca. O dueto entre a câmera do diretor-cinegrafista e a pipa se apresenta de maneira mais completa agora com a presença do corpo do ator preto que comanda os movimentos da pipa. O menino alegre e sedutor que empina a pipa se desloca da Pedra do Urubu para a ruína do Telégrafo, onde, na diegese, vive com seus irmãos Paulinho e Lici e o amigo Rico, o único branco, e loiro, fugitivo do reformatório de Caxambu.

As vozes masculinas, em sueco em uma versão e em português na outra, entram após os créditos para apresentar o que vemos – uma ruína e um barraco – que as crianças definem como seu *lar*, a palavra forte dos títulos estrangeiros. Pipas, pombos, disputas com outras crianças apresentam as personagens ao ar livre.⁶ Embora o filme seja simpático aos meninos, não idealiza a vida no morro, mostrando conflitos entre crianças, entre crianças e adultos bandidos, entre moradores e policiais, etc.

A narração em over em larga medida reitera elementos do que vemos e ouvimos no plano diegético do filme; ênfases sugerem precisão no argumento e traem o diretor

⁶ Desativado o telégrafo, a situação geográfica estratégica do morro se confirma na presença de bunkers, também abandonados, construídos pelo exército por ocasião da II Guerra Mundial, como estratégia de defesa da Baía da Guanabara. Embora sinalização turística sobreviva em trilha que inclui as ruínas do telégrafo, e as pequenas estruturas de concreto, pontos de vigilância, de onde se avista o mar ao longe, o acesso ao topo do morro é hoje limitado ao extenuante trajeto a pé a partir do Morro da Babilônia. A antiga via de terra que permitiu que os equipamentos do filme fossem transportados para o alto do morro, por trás, não existe mais, salientando que o isolamento do local aumentou ao longo do tempo.

estrangeiro. A voz over aborda sem preconceitos temas-tabu na sociedade brasileira, por exemplo, a ausência paterna e a variedade de cor entre irmãos. Os protagonistas são filhos de pais diferentes, ausentes e órfãos de mãe. “Lici é quase branca. Paulinho é cor de bronze e Jorginho é preto como a noite.”

O plano visual do filme do diretor cinegrafista se destaca. A narrativa é segmentada em episódios em torno da perambulação das crianças em locações ao longo e em torno da praia, mais do que em torno da evolução de drama linear em torno da conquista de objetivos claros. Cada segmento envolve um desafio fotográfico: filmar o menino e a vista lá de cima, conseguir foco nele e no fundo distante e indefinido, apesar do excesso de luz. A virtuosidade aqui logra embaralhar fundo e figura, trazendo o fundo para a proeminência da figura, enfatizando desigualdades sociais, tais como inscritas na geografia dramática da cidade acidentada, como partícipes intrínsecas da cena. A partir da apresentação, a sequência de uma guerra de pipas na areia, crianças, cachorro, figurantes, os movimentos de muitas pipas no ar, a ação ao rés do chão, na areia, peripécias com a câmera, que não eram elementares com os equipamentos pesados que o cineasta preferia. Noturna a beira mar, culto a Yemanjá, luzes de vela, o desafio de filmar no escuro. O episódio final no Posto 6, mostra a vida junto aos pescadores e inclui cenas noturnas ao ar livre, com juras a Iemanjá, rainha do mar, peixe fresco e o barco simples como abrigo.

Mitt hen är Copacabana / Fábula alude visualmente a feitos de filmes brasileiros que o precederam na filmagem em favelas, como bem nota Vieira (2010). *Couro de gato* (1960, Joaquim Pedro de Andrade) é lembrado em tomadas da praia vista do morro, especialmente no episódio do pedreiro dentista, empregado em construção nas proximidades de onde Joaquim Pedro filmou. *Rio 40 graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos) está presente no dispositivo meninos favelados em sua perambulação, lá em diversos pontos turísticos da cidade em ação concentrada em um domingo; aqui o espaço de circulação das personagens mirins delimita Copacabana, em ação que se alonga no tempo. Alude também à relação terna do menino com a largartixa na Quinta da Boa Vista, no filme de Nelson Pereira, que aqui se torna um louva-deus e aparece no início do filme, no topo do morro, quando vemos o mar e a zona Sul ao fundo. *Rio zona norte*, (1958, Nelson Pereira dos Santos) é lembrado na presença da violência, armas e ladrões na favela. Vale observar que os dois filmes de Nelson Pereira foram filmados no morro da Providência, nas proximidades da Central do Brasil, onde a energia da cidade de então se concentrava e de onde não se vê o mar.

Orfeu Negro está citado desde a escolha da locação que ocupa toda a primeira parte, e em torno de um terço do filme. Em contraste com a obra de Marcel Camus, o filme de Sucksdorff foge da glamourização ao adotar o preto e branco, ao rejeitar figurinos artificiais, ao captar o diálogo em som direto, ao adotar o português e evitar a dublagem obrigatória na produção francesa com atriz de língua inglesa como protagonista a contracenar com brasileiros, ao procurar um estilo realista, que inclui a crítica social. Com essas diferenças talvez o diretor, que se mudaria na década seguinte para o Pantanal, depois de se casar com uma pantaneira com quem teve dois filhos brasileiros, quisesse se mostrar mais próximo ao país, um estrangeiro assimilável?

As citações aos filmes brasileiros são explícitas o suficiente para sugerir que o cineasta Sueco reconhecia, e de certa maneira se associa a esses filmes. O contato com cópia a cópia original sueca, enviada pelo Instituto Sueco de Cinema revelou a existência de diferenças em relação à versão em circulação no Brasil. A comparação entre as duas versões, com ajuda de uma tradutora do Sueco e da versão inglesa do texto da voz over revelou diferenças entre os textos da narração em língua estrangeira e o texto em português que ajudam a entender algumas das tensões presentes no set de filmagem.

A existência de uma versão brasileira, totalmente em português, sem sotaque, com a presença aural de Nelson Xavier sugere que o diretor em alguma medida reconhecia a língua original e a autoria das histórias que inspiraram o filme. Há quem diga que os direitos dessa versão teriam sido concedidos pelo diretor às crianças, atores mirins. A falta de registro Sueco dessa versão contribuiu para que ela permaneça na informalidade, o que significa pouca circulação. A partir dela a Cinemateca do MAM recentemente produziu uma cópia restaurada em 35 mm. Na comparação com a versão Sueca, a brasileira perde em qualidade de som e imagem. Pouco vista, a versão brasileira até recentemente era tida no Brasil como a única versão do filme, mas permanece ignorada fora do Brasil.

Ao contrário de *Orfeu Negro* que circula em versões dubladas, o espaço sonoro do diálogo em *Mitt hen är Copacabana / Fábula* é brasileiro, ao menos nas versões Sueca e inglesa, privilegiando a sonoridade de uma língua minoritária, diferente da língua, também minoritária, da produção. A opção pelo respeito ao som original torna obrigatórias as impopulares – e inacessíveis a iletrados - legendas.

3. *Mitt hen är Copacabana*, a versão original Sueca

As diferenças entre as versões Sueca e brasileira do filme começam no título, mas se dão também no texto da voz over, e nos letreiros sobrepostos às imagens. Grosso modo, penso que o título da versão sueca – seguido pelas versões inglesa *My home is Copacabana* e francesa, *Chez moi a Copacabana* - salienta os traços documentais da obra, enquanto que a versão brasileira, já a partir do título, pretende se afirmar como ficção, talvez para escapar, sem sucesso, à censura.

Durante a pesquisa verificamos a existência na memória popular nos morros do Chapéu Mangureira e Babilônia, de uma terceira versão de título, uma curiosa síntese da versão estrangeira e da versão brasileira: *Uma fábula em Copacabana*. O título provisório permanece na memória dos que testemunharam as filmagens nos idos de 1963 e 1964 e nos arquivos.⁷ Cidinha nos guiou pelas locações do filme e promoveu uma exibição do filme no morro. Seu falecido irmão participou do elenco. Ela e sua mãe, moradoras do Chapéu Mangureira, aparecem em *Babilônia 2000* de Eduardo Coutinho. A então presidente da Associação dos Moradores do Morro da Babilônia, em 2015, à época da projeção era filha do ator protagonista de *Orpheu Negro* e participou da projeção.⁸

O título da versão sueca, assim como o texto de sua voz over e uma cartela que funciona como prólogo enfatiza o teor documental do trabalho.⁹ O título estrangeiro explicita o lugar em que o filme se passa, Copacabana, e contribui para chamar a atenção sobre o filme, já que a praia carioca é conhecida como cenário cinematográfico e destino turístico, valorizado pela beleza da paisagem geográfica e humana. Ao mesmo tempo, o filme assume um corajoso tom desmistificador, apoiado em episódios produzidos pela fabulação infantil desafiada a contar sobre as estratégias cotidianas de viração para sobreviver em condições de vulnerabilidade desassistida.

Em contraste com o título estrangeiro, o título brasileiro omite a indicação de lugar e a

⁷ Coluna de Luiz Alípio de Barros, CINE RONDA acusa o início em breve das filmagens de *Uma fábula em Copacabana*, “sobre crianças brasileiras sem lar”, produção sueca dirigida por Arne Sucksdorff. Ano 1963\Edição 01324, pp. 10. Confirmando o que talvez tenha sido um título provisório mas que ficou na memória popular.

⁸ Esse enraizamento do cinema na experiência de vida e na memória dos moradores locais é um assunto em si, que não cabe nos limites desse texto.

⁹ A cartela não consta da versão em exibição na plataforma da Criterion Collection, o que confirma a instabilidade do meio cinematográfico, sujeito a alterações ao longo do tempo e em suas circulações no espaço.

vinculação subjetiva que o pronome possessivo na primeira pessoa nos títulos estrangeiros sugere. *Fábula* enaltece a capacidade de invenção das crianças personagens, suas pequenas malandragens, sua habilidade de construir geringonças, o carrinho de madeira para carregar compras na feira de rua, a pipa modesta, o pó de vidro para garantir a vitória frente a pipas maiores, industrializadas na praia, bem ao gosto da figura literária que Antonio Candido sugestivamente denominou a “dialética da malandragem”. (Cândido, 1970) As crianças que sugeriram histórias, estão à vontade para contar casos que poderiam ser seus.

No que se refere aos créditos, é como se cada uma das versões se quisesse original. As duas versões adotam o mesmo estilo de *lettering*, mas divergem na língua. Os créditos são em sueco na versão sueca e em português na versão brasileira.¹⁰ A versão brasileira dos créditos não menciona o narrador Sueco. A versão sueca não menciona o narrador brasileiro.

As diferenças entre as duas versões se apoiam na ambiguidade do registro ficção/documentário. As histórias gravadas não necessariamente se referem a casos reais. Ao basear o roteiro no universo de acontecimentos relatados pelas crianças o diretor absorve e procura dar vida a essa imaginação. A distinção entre o que pertence ao universo da fabulação e o que pertence ao universo da vida cotidiana não importa aqui. Vida e fabulação se apresentam como elementos intrinsecamente relacionados. Um constitui o outro.

No plano imagético, a única diferença entre as duas versões do filme é a cartela reflexiva reproduzida abaixo e existente somente nas versões estrangeiras (FIG.1). A cartela é significativa porque por meio dela o filme informa espectadores estrangeiros sobre o processo de sua feitura, compartilhando a participação das crianças como fonte de informação para o roteiro, que interpretam com desenvoltura. Em tempos de cinema direto, a cartela funciona também como uma advertência: embora esse filme seja encenado ele se baseia em evidências documentais, depoimentos gravados, e fabulações dos participantes infantis.

¹⁰Os créditos apresentam uma equipe internacional, composta de técnicos suecos e brasileiros, de atores profissionais e não profissionais brasileiros. Entre a maioria brasileira, vários participaram do curso ministrado por Arne Sucksdorff em 1962/63 a convite da Unesco e do Ministério de Relações Exteriores do Brasil. (HAMBURGER, 2020). Flávio Migliaccio na assistência de direção, roteiro e atuação. João Bethencourt no roteiro, Dib Lufti na equipe de fotografia. Roberto Bakker na produção. Joel Barcellos como ator e Nelson Xavier na narração. Nos créditos do Swedish Film Institute aparecem também Antonio da Fontoura e Eduardo Escorel que não confirmam participação.

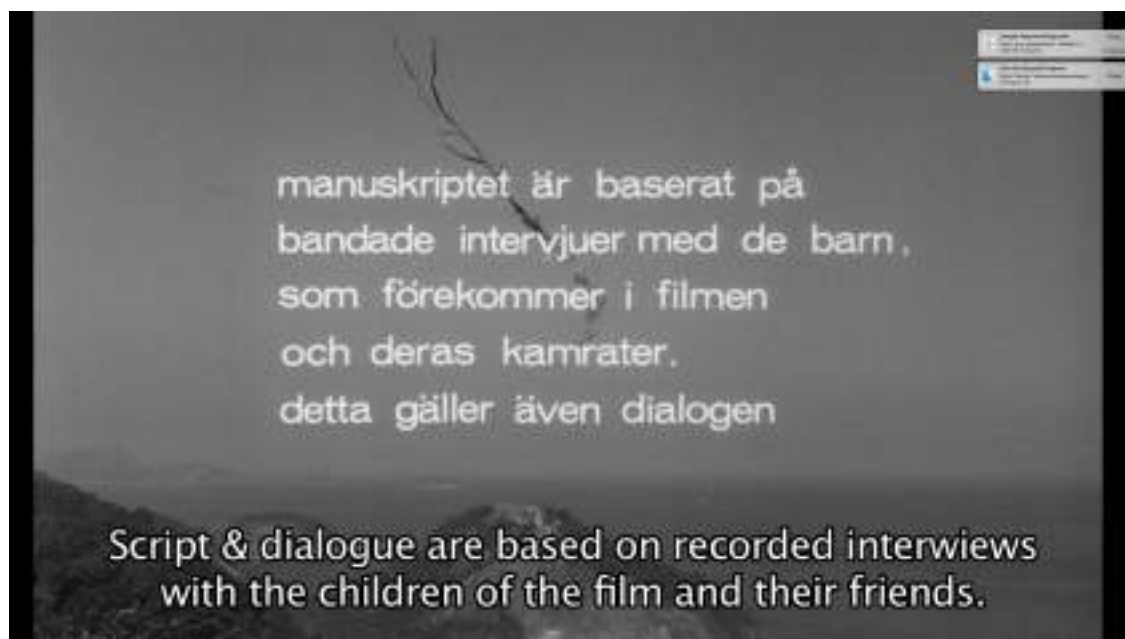


FIGURA 1- Frame de *Mitt hen är Copacabana* com legendas em inglês

As informações contidas na cartela na versão inglesa ganham legenda e preservam a presença visual da língua sueca, presente também no plano sonoro da voz over. Participantes da equipe entrevistados na pesquisa confirmam o dispositivo de registro de histórias infantis. Cosme dos Santos, o único dos meninos que seguiu carreira de ator e que foi convidado para a equipe após ter feito *Assalto ao trem pagador* de Roberto Farias, menciona o gravador com quem Leila Diniz, então professora que morou e cuidou das crianças durante a preparação do filme e Flávio Migliaccio - co-roteirista, assistente de direção, qualidade que nesse caso envolveu participação na seleção e a preparação dos atores mirins - gravavam histórias contadas pelos meninos. Migliaccio, em depoimento para essa pesquisa acrescenta que Domingos de Oliveira embora não creditado, participou da operação de preparação dos atores.¹¹

As diferenças entre as versões brasileira e estrangeira se acentuam quando comparamos o plano sonoro das duas versões, especificamente o plano da voz over. Há mais diferenças entre as versões do filme, diferenças de tradução, mas não só. Em alguns casos a versão brasileira inclui mais explicações em *over* que as versões estrangeiras. Trechos da voz *over* existem somente em línguas estrangeiras enquanto outros trechos, ausentes na versão

¹¹ O depoimento de Flávio Migliaccio coincide com as informações de Domingos de Oliveira e Cosme dos Santos em depoimentos individuais concedidos a essa pesquisa.

brasileira existem somente em inglês ou sueco. O jogo dessas falas talvez procure uma simetria entre os minutos de fala nas diferentes línguas. No entanto parece haver uma lógica nas omissões e acréscimos de texto entre as versões brasileira e estrangeiras. Os acréscimos ao texto na versão brasileira explicam melhor a trama, talvez para compensar a falta de qualidade do som na cópia 16 mm. Já os acréscimos nas versões estrangeiras traem a distância, valorizam aspectos da cultura afro-brasileira, como a macumba, Yemanjá, elementos mágicos da vida das crianças de rua. Por vezes a voz over presente na versão estrangeira salienta aquilo que os brasileiros, em especial os reacionários que mandaram prender o diretor e apreender o seu equipamento a fim de interromper e, se possível inviabilizar a conclusão do filme, não querem ver divulgado. A voz *over* 12 por exemplo, por volta do minuto 40, inteiramente excluída da versão brasileira, explicita, em língua estrangeira, a percepção da situação de precariedade em que vivem os pequenos, mas viradores protagonistas: "A favela, um mundo de pobreza e de miséria, um mundo de cabeça para baixo, onde os bandidos eram os heróis e a polícia eram os vilões. Onde o errado era o certo, o certo era o errado, e onde a única arma dos pobres e dos indefesos era a música, o samba e o senso de humor."

4. Diferentes concepções de cinema

Arne Sucksdorff filmou *Mitt hen är Copacabana / Fábula* depois de ministrar um curso de cinema em 1962/3 no Rio de Janeiro, a convite da UNESCO e do Ministério de Relações Exteriores. Para esse curso ele trouxe o primeiro equipamento Nagra de captação de som direto, além de câmera Arriflex 35 mm blimpada, e um carregamento de equipamentos de iluminação, tripés e trilhos. O curso resultou de demanda da primeira geração do Cinema Novo, especialmente de Joaquim Pedro de Andrade and Mário Carneiro.¹² Jovens cineastas sintonizados com o advento de novas câmeras de 16 mm, ansiavam por experimentar as possibilidades de cinema direto que a captação de som sincrônico favoreciam.

¹² Ver Eduardo Escorel 2012 e Carrilho (2003). Joaquim Pedro dirigiu e Mario Carneiro fotografou *Couro de gato* (1960), curta metragem já mencionado, que também pode ser pensado em relação a *Orfeu Negro* e ao desafio de filmar em favelas. Sasha Gordini, o produtor francês de *Orfeu Negro* financiou a finalização de *Couro de gato* na França durante estadia de Joaquim Pedro naquele país.

Tensões entre a agenda “acadêmica” do professor que valorizava o uso de equipamentos e conhecimentos técnicos e seus alunos engajados estão documentadas nas notas de Lucila Ribeiro, a única mulher na segunda fase do curso, de Wladimir Herzog, em depoimentos posteriores dos participantes do curso e nos escritos de Eduardo Escorel. (Borges, 2008)¹³ Ribeiro e Herzog produziram notas vívidas de discussões ocorridas durante o curso, que trazem, mesmo que de maneira fragmentada, a intensidade de debates ocorridos no verão de 1963, envolvendo arte, poesia e revolução. Ler essas anotações transmite a sensação de presenciar o que parecem sessões de *brainstorm* sobre o papel do cinema em tempos de engajamento intenso. Além de participantes do curso, Jean Claude Bernardet, que se tornaria conhecido crítico, professor e cineasta, e marido de Lucila Ribeiro, aparece como ativo participante nos debates.¹⁴ Filmes como *Os Incompreendidos* e cineastas como Akira Kurosawa, Alberto Cavalcanti, Paul Rotha, Robert Flaherty, além do próprio professor-diretor estiveram entre os cineastas discutidos em aula.

Barravento, primeiro longa de Glauber Rocha, exibido em outubro de 1962 na primeira Jornada do Cinema em Salvador, Bahia, celebrando a boa recepção do filme e do diretor na Itália foi assunto de intenso debate. (Senna, 2008).¹⁵ O professor critica o esquematismo do filme. Herzog observa a “exterioridade” que marca a relação entre o protagonista (personagem de Antonio Pitanga) que procura influenciar os pescadores que trabalham duro com suas ideias trazidas “de fora”. Bernardet observa criticamente o que denomina caráter livresco da formação brasileira, que associa o trabalho duro à alienação, e consciência política com ausência de trabalho. Nelson Xavier justifica o engajamento em torno de “grandes problemas” já que o Brasil “apenas começa a se expressar”.¹⁶ De acordo com essas notas, Sucksdorff acusa o cinema Brasileiro de só se preocupar com a “grande revolução”, apesar das “1000 pequenas revoluções” que ocorrem no cotidiano. Em suas intervenções, tal como registradas nas anotações, ele clama por “poesia”. O futuro cineastas,

¹³ O livro de Borges, resultado de sua tese de doutoramento, inclui entrevistas com participantes do curso.

¹⁴ Em 1977 Jean Claude Bernardet participa do filme *Ladrões de cinema* de Fernando Cony Campos, uma bem humorada discussão sobre exploração da pobreza pelo cinema internacional. Anos depois, no que pode ser considerado uma continuidade dessa reflexão Bernardet [1985] (2003) conceitua o que denomina modelo sociológico de documentário.

¹⁵ Orlando Senna curador do Festival relata a presença do Sueco e depois também participou do curso.

¹⁶ Cinemateca Brasileira 1962/63 Library/Archive: ARLB-ESC “O Brasil começa a se exprimir. os problemas são estruturais, portanto, é natural que nos preocupemos só com os problemões.”

então intérprete do curso, Arnaldo Jabor é citado defendendo a tese de que “em arte só é possível ser conformista ou revolucionário.”

O curso de Arne Sucksdorff é reconhecido como relevante para a formação dos diretores-técnicos que viriam a aprimorar a cinematografia, além de captar som direto, turbinando assim o cinema nacional (Rocha, 2004 [1981]) (Guimarães, 2008, Ramos, 2008, Hamburger, 2020). Mas os filmes do diretor não receberam a mesma atenção. Seus filmes anteriores analisam relações entre animais, entre animais e o ambiente, entre comunidades isoladas e suas rotinas ao longo das estações do ano. Em tempos de crise ambiental, o trabalho raro do cineasta que se dedica a “realidade física” (Kracauer, 1960), a construir espaços visuais e sonoros atentos às relações entre animais, humanos, geografias e intempéries merece atenção.

As relações difíceis, mediadas pelo debate em torno de noções de cinema resultaram na formação de cineastas que não seguiram os passos do professor, embora tenham desenvolvido carreiras interessantes em diversos sentidos. A presença de tensões sociais a estruturar *Mitt hen är Copacabana / Fábula* distingue o filme na obra do diretor e podem ser associadas à sua vivência brasileira. Sua defesa de formas em certo sentido anacrônicas de filmar, que traziam para o céu aberto práticas de estúdio, como a subordinação da espontaneidade do acontecimento fílmico, aquilo que ocorre em frente à câmera, a outros elementos que não a atuação, como a luz e a estabilidade da imagem, não impede que o filme aborde de forma original a situação geosocial a que se propõe – visual e acusticamente.

O inusitado dessa experiência, é que ela permite pensar que a agenda do Cinema Novo e dos participantes do curso pode ter ajudado o diretor Sueco a definir os parâmetros de seu próximo filme; ou seja, nesse caso, o vetor da influência se exerceu também na contramão da usual direção Norte-Sul, e da geração mais velha do professor para a mais jovem dos participantes do Seminário. O Sueco se dedicou a demonstrar que era possível fazer um filme que atendesse às condições do que considerava poético, e que fosse também político. Vale notar que sua noção de poesia, na contramão da revolução que transformava o cinema da época, não valorizava a espontaneidade, o improviso, a incorporação do imprevisto. O Sueco não hesitava em interromper a dinâmica cotidiana de uma feira livre para instalar um trilho de alguns metros que possibilitasse um tracking shot; ou em pedir a figurantes voluntários que aguardassem durante horas e dias pela exata posição do sol na

areia da praia.¹⁷ Seu cinema ao ar livre é feito de longas esperas e muito ensaio. Ao mesmo tempo trabalha com poucos atores profissionais e muitos atores amadores, incluindo mendigos do local, recrutados para fazerem seus próprios papéis.

Sucksdorff encontra no Brasil cineastas e alunos não só familiarizados, como bem situados, de maneira original no debate que revolucionava o campo do cinema, em cada local de maneira específica. O cinema novo queria a câmera na mão, o cinema que se aproxima da vida que quer transformar. Os jovens cineastas brasileiros estavam interessados em acrescentar a captação de som direto e a adensar as possibilidades técnicas de suas realizações, sem perder de vista a agenda anti-imperialista e voltada às reformas que transformariam as desigualdades estruturais brasileiras. O professor estrangeiro não abria mão da encenação e da mise-en-scene calculada em função dos movimentos da câmera presa ao tripé e a trilhos, cuja instalação perturbava a cena a ser filmada, prejudicando o improviso.

Mitt hen är Copacabana / Fábula pode ser pensado como expressão de um encontro *sui generis*, entre um cineasta consagrado, conhecido pelos documentários sobre animais e natureza, que se move em direção a uma *ficção estranha*, para usar termos com que David Neves, um dos porta vozes do grupo, caracteriza a sua filmografia depois da fase documental. (Neves, 2004) O mais político dos filmes do diretor, *Mitt hen är Copacabana* inclui as comunidades de pescadores do Posto 6 e dos moradores dos morros de Babilônia e Chapéu Mangueira em Copacabana. O filme compartilha uma série de elementos associados aos cinemas novos, como a filmagem em locação, quase que exclusivamente externa, com atores não profissionais e som direto.

Esse cinema *estranho* preserva línguas minoritárias e valoriza músicos locais. Os filmes de Sucksdorff compartilham trilhas sonoras instrumentais em over, feitas por músicos locais. Ravi Shankar, que estouraria a seguir nos festivais alternativos de Rock que sacudiram os Estados Unidos nos anos 1960, fez a trilha de *A fera e a flecha* (*En djungelsaga*, 1957) filmado na Índia. *Mitt hen är Copacabana / Fábula* conta com trilha instrumental do maestro brasileiro Radamés Gnattali, maestro da Orquestra da Rádio Nacional e compositor autor de dezenas de trilhas para filmes brasileiros, incluindo *Ganga Bruta*, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*.¹⁸ No caso do filme do Sueco, a música de Gnattali marca movimentos em cena e a

¹⁷ Depoimento Flávio Migliaccio a essa pesquisa.

¹⁸ <https://radamesgnattali.com.br/cinema/>

montagem, enfatizando movimentos corporais e de câmera, construídas para enfatizar relações entre ambiente e corpos, fundo e figura em um cinema de poucos diálogos e narrativa frágil.

O pluralismo linguístico nos diálogos e a opção pela música de autoria e orquestrações locais contrastam com a opção pela narração em over, voz de Deus, desprovida de corpo, inserida em estúdio, a se sobrepor às faixas captadas em som direto. A opção por uma voz over em Sueco e a uma voz over em Português expõe os limites da concessão de uma produção estrangeira, que foi capaz de incorporar a língua materna dos atores, mas não admite legendas para o narrador. A voz sueca sobreposta, em tom melancólico, não esconde seu estranhamento, e penalizada expõe a penúria e a injustiça.

A voz de Nelson Xavier na versão brasileira facilita a fruição do filme para o público brasileiro. A voz over de Allan Edvall, por seu turno, em Sueco, se sobrepõe aos diálogos em português, com um tom grave e dramático que no mínimo gera desconfiança. A narração em Sueco, língua da produção, certamente facilita a comunicação com o público daquele país, pronto a se solidarizar, por exemplo adotando um dos atores mirins do filme. O som incompreensível e duro da língua nórdica desperta o alerta de espectadores brasileiros contra o usual paternalismo colonial. A versão inglesa mantém o over em Sueco acrescentando uma camada linguística e acentuando a dificuldade de visionamento para públicos de países de língua inglesa, dominantes na indústria, acostumados a desfrutar filmes falados em sua própria língua. *Mitt hen är Copacabana* é tenso e poliglota em Sueco e em inglês. *Fábula* é um filme monoglota, em Português, mas que carrega as marcas da interpretação visual de seu diretor sueco.

5. Ficção estranha?

Antes dessa pesquisa, o filme, embora pouco estudado chegou a ser entendido na chave do cinema direto, afinal conta com captação de som direto e é integralmente filmado em locação. (Ramos, 2008) A voz do narrador, já em desuso no cinema europeu e estadonidense, ou canadense de não ficção, era na época ainda comum no Brasil (Bernardet, [1985] 2003). Foram elementos extra-filmicos que a pesquisa levantou: stills do set de filmagem, fotos de divulgação encontradas na Cinemateca Francesa e no Swedish Film Institute, depoimentos de participantes do curso, em livro, revistas, ou especialmente para a

pesquisa, e visita às locações da filmagem, que trouxeram à tona as formas de filmar que desautorizam a consideração do filme na chave do direto. Porém os feitos de um filme construído no embate entre concepções sui generis de um diretor que não se enquadra em classificações fáceis ou bi-polares, se impõem no plano visual e sonoro, a merecer atenção, quase 60 anos depois, quando as teorias e a historiografia do cinema se redefinem em busca de incorporar contribuições fora do eixo dos cinemas dominantes.

Mitt hen är Copacabana / Fábula em suas duas versões sugere a possibilidade de um cinema que não se contenta com a promoção da figura humana, mas que procura entender as relações entre figuras humanas, animais, e o ambiente. Hoje as tomadas em 360 graus, a realidade virtual, os drones, e a implosão do plano como unidade mínima do filme, facilitam muitas das realizações que, em meados dos anos 1960, exigiram a combinação desajeitada de uma pesada câmera 35 mm Arriflex blimpada, carrinho, rebatedores, trilhos e tripés de diversos tipos.

Nesse seu último longa-metragem, o mais político de seus filmes, o diretor se aventura em terrenos não antes navegados, mas sem abrir mão de dispositivos que reduzem a espontaneidade das tomadas, mas garantiam a firmeza, a decupagem calculada, a melhor incidência de luz. A câmera segue os atores, sem tremer e de acordo com uma coreografia ensaiada para incluir a definição de certas paisagens, instaurando uma dinâmica que privilegia relações dinâmicas entre fundo e figura. Os atores se movimentam nos diversos palcos a céu aberto, incluindo um noturno, à luz de velas na areia da praia, sempre em relação com o entorno. O resultado por vezes promove a imersão das personagens e dos espectadores em ambientes relacionais, que incluem geografias e sonoridades específicas, como o culto à deusa do mar.

Visto hoje *Mitt hen är Copacabana / Fábula* contribui com o debate sobre como filmar discriminações de cor, classe e gênero sem contribuir para reforça-las? O filme poliglota associa a pluralidade linguística à construção espacial original. Língua, música e câmera se associam na produção de um filme que pode ser considerado como uma interlocução em um debate fílmico que problematiza a experiência social de viver em uma sociedade marcada por segregações sociais não muito distantes daquelas que produziram desastres históricos. Acrescenta à busca estética e política de formas que desarticulem discriminações. Ella Shohat e Robert Stam (Stam, 2014 [1994]) problematizaram o que denominaram o fardo da representação para caracterizar a sensibilidade inerente a imagens

negativas de pessoas, ou grupos discriminados, a definição de negatividade em si em questão. Talvez seja possível pensar que imagens e sons que sensibilizam estimulam a geração de alternativas. A sucessão de filmes que propõe novas maneiras de experimentar cinematograficamente espaços paradigmáticos de desigualdades inclui cineastas contemporâneos nas próprias comunidades, a sugerir redistribuições do sensível. (Ranciére, 2009 [2000]) O filme de Sucksdorff é um nessa série de reverberações que vistas em conjunto, ao longo do tempo de idas e vindas são sugestivas dos desafios políticos e estéticos contemporâneos.

Entre técnicas e efeitos, o resultado visual – relacional, ambiental – conseguido então talvez possa ser entendido em relação a produções recentes de cinemas alternativos que enriquecem o conhecimento sobre cosmologias indígenas, e comunitárias ao mesmo tempo que ajudam a relativizar cosmologias ocidentais. Essas versões contemporâneas inspiram projetos não controladores e abertos aos eventos que acontecem na tomada, mas incluem encenações precárias. Realizadas por cineastas emergentes, homens e mulheres, nas próprias comunidades, expressam efervescência que nos últimos 30 anos transformou o Brasil, e que mantêm os filmes realizados por diretores provenientes das comunidades na ordem do dia, em busca de formas filmicas que nas franjas do mundo ocidental (DaMatta, 1991), contribuam para desarticular discriminações e engendrar novas sensibilidades. Diante do esgarçamento da vida nos diversos países do hemisfério ocidental, causadores do aquecimento global, responsáveis por um sistema mundial baseado em discriminações e desigualdades, repertórios híbridos e mistos no Sul Global, onde ainda há fartura de água e floresta, diversidade animal e vegetal, fazem diferença.

Referências:

- AMANCIO, T. *O Brasil dos Estrangeiros*. Rio de Janeiro: Intertítulo: 2000.
- ANDERSON, L. G. J. S. A. A. S. W. 2010. *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art*, Stockholm, National Library of Sweden.
- BARROS, José Alípio. 1963. *Última Hora CINE RONDA*. Ano 1963\Edição 01324, pp. 10.
- BERNARDET, J. C. [1985] 2003. *Cineastas e imagens do povo*, São Paulo, Cia das Letras.

- BORGES, L. C. O. 2008. *Mito do Cinema em Mato Grosso: Arne Sucksdorff* Cuiabá, Entrelinhas
- CÂNDIDO, A. 1970. Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 8, 67-89.
- DAMATTA, R. 1991. *Carnivals, rogues and heros: an interpretation of the Brazilian dilemma*, Notre Dame, University of Notre Dame.
- ESCOREL, E. 2012. Arne Sucksdorff - o que poderia ter sido, em 9 partes. *Revista Piauí* [Online]. Available: <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas//geral/missao-sucksdorff-o-que-poderia-ter-sido> [Accessed 15/1/2013].
- FOUCAULT, M. 1977. *Vigiar e Punir*, Petrópolis, Vozes.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. 2001. *A palavra naufraga*. São Paulo: Cosac Naify.
- GUIMARÃES, C. B. 2008. *A Introdução do Som Direto no Cinema Documentário Brasileiro na Década de 1960*. Mestrado Mestrado, Universidade de São Paulo.
- HAMBURGER, E. 2020. Arne Sucksdorff, professor incômodo no Brasil. *DocOnline*, 27.
- HAMBURGER, E. 2022a. Desigualdades sociales, la crisis de la democracia y el audiovisual. *Ñawi* 6, 105–124.
- HAMBURGER, E. 2022b. Inequalities, Violence and Discrimination: Moving Images and the Crisis of Democracy in Brazil. In: IZARRA, L. A. T. M. (ed.) *Transatlantic crisis of democracy: cultural approaches*. São Paulo: FFLCH, USP.
- HAMBURGER, E. I. 2007. Violência e Pobreza no Cinema Brasileiro Recente. *Novos Estudos*, 78, 113-130.
- KRACAUER, S. 1960. *Film Theory*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- NEVES, D. E. 2004. *Telégrafo Visual*, São Paulo, Editora 34.
- RAMOS, F. 2008. *Mas Afinal, o que é mesmo o documentário?*, São Paulo, SENAC.
- RANCIÈRE, J. 2009 [2000]. *The Politics of Aesthetics*, New York, Continuum.
- ROCHA, G. 1959. *Jornal do Brasil*. "Orfeu Metafísica de Favela" Suplemento Dominical. 24/10/1959.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_07&pasta=ano%20195&pesq=Orfeu%20negro&pagfis=107805 (consulta 06/02/2023)
- ROCHA, G. 2004 [1981]. *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify.

STAM, R. A. E. S. 2014 [1994]. *Unthinking Eurocentrism, multiculturalism and the media*, London and New York, Routledge.

VIEIRA, J. L. 2010. The transnational other: streetkids in contemporary Brazilian cinema. In: DUROVICOVA, K. N. N. (ed.) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Londres, New York: Routledge.