

Arne Sucksdorff professor incômodo no Brasil

Esther Hamburger*

Resumo: Esse artigo discute o curso de cinema ministrado pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff entre novembro de 1962 e março de 1963 no Rio de Janeiro, a convite da UNESCO e do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Essa experiência envolve o primeiro equipamento Nagra de captação de som direto a chegar ao país e relações tensas entre um mestre estrangeiro premiado, autor de um cinema difícil de classificar, e seus jovens alunos engajados que contribuíram para o cinema por vir.
Palavras-chave: documentário; educação; cinema sueco; cinema brasileiro.

Resumen: Este artículo aborda el curso de cine impartido por el cineasta sueco Arne Sucksdorff entre noviembre de 1962 y marzo de 1963 en Río de Janeiro, por invitación de la UNESCO y del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil. Esa experiencia implica el primer equipo Nagra de captación de sonido directo y relaciones tensas entre un galardonado maestro extranjero, autor de un cine difícil de clasificar, y sus jóvenes estudiantes comprometidos, que contribuyeron al cine por venir.
Palabras clave: documental; educación; cine sueco; cine brasileño.

Abstract: This article discusses the film course by Swedish filmmaker Arne Sucksdorff between November 1962 and March 1963 in Rio de Janeiro, which was an invitation from UNESCO and the Ministry of Foreign Affairs of Brazil. This experience involved the first Nagra equipment to capture direct sound to arrive in Brazil, and the strained relations between an award-winning foreign master, author of a cinema difficult to classify, and his young engaged students that contributed to the cinema to come.

Keywords: documentary; education; Swedish cinema; Brazilian cinema.

Résumé : Cet article présente le cours de cinéma dispensé par le cinéaste suédois Arne Sucksdorff entre novembre 1962 et mars 1963 à Rio de Janeiro, à l'invitation de l'UNESCO et du ministère brésilien des Affaires étrangères. Cette expérience, avec le premier équipement Nagra à capturer le son direct au Brésil et des relations tendues entre un maître étranger primé, auteur d'un cinéma difficile à classer, et ses jeunes étudiants engagés, qui ont contribué au cinéma à venir.

Mots-clés : documentaire ; éducation ; cinéma suédois ; cinéma brésilien.

* Universidade de São Paulo, Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Escola de Comunicações e Artes. 05508-220, São Paulo, Brasil. E-mail: ehamb@usp.br

Submissão do artigo: 15 de janeiro de 2020. Notificação de aceitação: 19 de fevereiro de 2020.

Artigo baseado em pesquisa financiada pela Fapesp. Projeto: 2012/00466-7 e por bolsa produtividade do CNPq Processos 312914/2017-2 e escrito durante bolsa Tinker Visiting Professor ILAS / School of Arts, Columbia University.

Depois dos cursos de Arne Sucksdorff havia um time: Luiz Carlos Saldanha (especialista em som, iluminação, montagem), Eduardo Scorel, Arnaldo Jabor, foi possível a Leon filmar e montar *Maioria Absoluta*, 63/64 (Rocha 2004 [1963])

Por causa de Dr. Rodrigo de Melo Franco de Andrade, pai de Joaquin, não sei porque burocracia mas facilitado pelo Departamento Cultural do Itamaraty antes de 1964, veio pela Unesco ensinar cinema no Brasyl a um grupo de jovens nos quais se destacavam Luiz Carlos Saldanha, Eduardo Scorel e Arnaldo Jabor, o cineasta sueco Arne Sucksdorff, que terminou morando no Alto Xingu. (Rocha, 2004 [1963])

O curso ministrado por Arne Sucksdorff entre novembro de 1962 e março de 1963 no Rio de Janeiro com financiamento da UNESCO, da Fundação Rockefeller e do Ministério das Relações Exteriores do Brasil pode ser pensado como um campo privilegiado de tensões entre um mestre estrangeiro consagrado e jovens cineastas engajados na política nacionalista da época, mas sintonizados, através das escolas francesa e italiana de cinema, de festivais internacionais e de publicações especializadas com o cinema europeu e norteamericano então de ponta. O cinema do professor não seduzia os alunos interessados na agilidade da “câmera na mão” a cumprir a “ideia na cabeça”, sem a mediação, que viam como cerceadora de aparatos auxiliares. As diferenças garantiram uma densidade à experiência do curso que formou realizadores imaginativos e mestres em fazer um cinema diferente daquele proposto pelo professor, que se orgulhava de seu papel na formação do Cinema Novo.

O mapeamento das discussões suscitadas pelo convívio de concepções diferentes do fazer cinematográfico e das formas que reverberam nos filmes que podem ser associados a esse convívio, proposto nesse texto, busca uma abordagem relacional sugestiva da diversidade de tendências e dos embates em um momento privilegiado de efervescência cultural no Brasil e no cinema mundial. No intuito de contribuir com os estudos que buscam nexos entre obras cinematográficas e suas condições de produção e distribuição, trazendo à tona fluxos transnacionais antes encobertos pelo foco exclusivo em cinemas nacionais ou nos polos metropolitanos, e saudando o dossiê proposto por essa revista, esse artigo sistematiza uma experiência de ensino de cinema em uma época imediatamente anterior à fundação das primeiras escolas de cinema no Brasil.

Com base na bibliografia existente no Brasil e no exterior, e em pesquisa primária, o artigo apresenta o cineasta professor estrangeiro, discute a conjunção de pessoas e instituições envolvidos na formulação do programa do curso e problematiza os embates que ocorreram e suas possíveis marcas na forma-

ção de cineastas que contribuiriam de maneira decisiva para a cinematografia brasileira por vir. O artigo especula também sobre possíveis inferências dos debates que ocorreram no curso no filme que o diretor fez em seguida no Rio de Janeiro, e que seria seu último longa metragem. O artigo começa por situar o cineasta Sueco, reconhecido em sua época até meados dos anos 1950, e em grande parte praticamente esquecido no período imediatamente subsequente. Sua forma de fazer cinema não acompanhou as vertentes do cinema moderno que revolucionaram o cinema no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, e que inspiraram a demanda local por equipamento e capacitação para captar som direto. A última parte do texto discute o curso como encontro inusitado, porém produtivo, entre um cineasta premiado nos principais festivais do mundo, autor de um cinema que não se dobrou aos apelos do improvisado ou do engajamento defendido por seus jovens estudantes no imediato pré-1964.

1. O Sueco

Arne Sucksdorff é um cineasta difícil de classificar. Oriundo de um país nórdico, que se encaixa no que hoje alguns denominam “pequeno cinema”, justamente para caracterizar a dificuldade de encaixar histórias nacionais nos rótulos gestados com base nas vertentes majoritárias nos países de grande produção, formou-se em fotografia na Reimann Schule de Berlim. Seu primeiro filme data de 1940, exercita-se durante a guerra e se torna conhecido no imediato pós-guerra, tendo sido bem acolhido pelo público e crítica de seu tempo. O cinema técnico e artesanal de Sucksdorff é um cinema de ambiências exteriores, atento ao aspecto visual. Não há estúdio em seus filmes, uma vez que muitos são obras de observação da natureza. Alguns se voltam exclusivamente ao comportamento animal, a câmera observa exaustivamente, por longos períodos de tempo, incluindo situações difíceis como noturnas na neve, ou ninhos de aves em penhascos distantes. A montagem do próprio diretor intervém a fim de reduzir muitos metros de negativo para o formato de curta metragem. Por vezes, essa operação precipita os momentos de ação em que um animal ataca o outro. A natureza, a um só tempo bela e traiçoeira, é a protagonista desses filmes, em que o ambiente constitui a substância. Nessa primeira fase, meses de filmagem sucedidos de meses de montagem resultam em filmes de duração variada – mas curtas – em função não de um formato padronizado, mas do que o material sugere ao diretor que é também roteirista, fotógrafo e montador de seus filmes, considerados experimentais. (Anderson, 2010).

Quando chegou ao Brasil, aos 49 anos de idade, Sucksdorff era conhecido como mestre do documentário de curta-metragem, e como diretor de três longas, *A grande aventura* (1953), *A fera e a flecha* (1957) e *O menino e a árvore*

(1961). Com o sucesso do primeiro longa, constituiu-se uma unanimidade em torno do diretor que duraria até 1958 e não mais se repetiria. O fracasso retumbante do último filme deixou o diretor em dificuldades financeiras imediatamente antes de sua vinda ao Brasil. (Escorel, 2012).

Visitando o período áureo e as dificuldades que se seguiram, é possível entender por que a imprensa sueca interpretou como “volta por cima” o retorno de Sucksdorff ao país em 1965 com *Mitt hen är Copacabana*, (no Brasil, *Fábula*)¹ filme que seria exibido em competição no Festival de Cannes. O filme foi lançado em diversos países, pouco visto no Brasil, onde entrou em cartaz somente por uma semana no Rio de Janeiro e São Paulo, três anos depois. Talvez o longa-metragem mais potente do diretor, sobre a vida de meninos órfãos entre o morro e a praia em Copacabana, recebeu premiações. No entanto, pesou sobre ele o mesmo problema de concepção que cercou os outros longas do diretor, uma certa ambiguidade entre o registro de ficção e documentário, gerada pelo uso da encenação, que não se adequava ao espírito dos novos cinemas.² Essa ambiguidade já não se verifica no último trabalho do diretor, a série *Um mundo à parte* (1970-1976) realizada para a TV sueca, no Mato Grosso onde se casou e viveu por vinte anos até ser resgatado em estado de penúria pelo governo sueco no início dos anos 1990.

O material de divulgação do filme em Cannes valoriza, e superestima a duração da experiência do diretor de ensinar cinema no Brasil em conexão com a vivência que o levou a fazer o filme.³ O apreço do diretor pela experiência aparece no livro de Luís Carlos Borges e no documentário que Stefan Jarl dedicou ao mestre. No fim de sua vida, em Estocolmo Sucksdorff se declara “pai do Cinema Novo”. (Jarl, 2000) Em geral os cineastas que participaram do curso e conviveram com o diretor reconhecem o papel do mestre em sua profissionalização e no adensamento da atividade cinematográfica no Brasil, inclusive ao exigir qualidade dos laboratórios, mas a relação é turbulenta e dificilmente seria reconhecida na chave filial.

As palavras, como as formas de filmar, mudam de significado ao longo do tempo. Nos termos predominantes nos anos 1950, o cinema de Sucksdorff era

1. Curiosamente o filme tem duas versões com títulos e textos de voice over, voz, e cartelas ligeiramente diferentes. A comparação não cabe no âmbito desse texto.

2. Em 2019 Anna de Lima Fagerlind, a filha de um dos meninos atores do filme, que depois de participar do filme foi adotado na Suécia, publicou um livro em que acusa o diretor de ter falsificado a história de seu pai. A acusação confirma a ambiguidade de registro do filme. O pai da autora atua com o nome fictício de Rico. Fagerlind, A. d. L. 2019. *Mitt hen är inte Copacabana*. Stockholm: Natur&Kultur.

3. “pendant plusieurs années le réalisateur suédois Arne Sucksdorff a dirigé une école d’études cinématographiques au Brésil pour le compte de l’Unesco. C’est là qu’il a entré en contact avec ses enfants, livres eux-mêmes, et fut fasciné pour la façon dont ils résolvaient les problèmes de leur existence qui sous notre optique paraît impossible.”

reconhecido como “poético”, ou “acadêmico” em publicações especializadas nos Estados Unidos, na Inglaterra, ou na Argentina, entre outras. O adjetivo poético caracterizava um cinema que busca realçar elementos no ambiente, nas estações do ano, na água, na névoa, animais e homens que vivem no campo, longe das luzes das cidades. A fotografia é virtuosa na manipulação calculada da tecnologia disponível para quase pintar com a luz, e assim valorizar o mistério de um amanhecer cheio de névoa junto a um rio, ou de uma noite no inverno polar.⁴ Muitas vezes filmes geram a publicação de seus roteiros. No caso de Sucksdorff, a força das imagens justificou a publicação de ao menos um livro com stills dos filmes. (Sucksdorff, 1951).

Em 1948 uma mostra dos curtas em Nova York gerou artigo de Arthur Knight, então crítico do *New York Times* e curador assistente de cinema do MoMA. O artigo salientava o uso de som direto e a ausência de narração em curtas que sensibilizavam para além do usual no formato. Inicialmente publicado no diário nova-iorquino, o texto foi reproduzido em coletânea editada por Lewis Jacobs, reimpressa uma vez (Knight, 1979 [1971, 1948]). Em 1949 Sucksdorff recebeu o primeiro Oscar de seu país por um desses curtas *Människor i stad*, em português *Ritmos da Cidade*, ou *Pessoas na Cidade*, como sugere o crítico Forsyth Hardy (Hardy, 1948) em sua tentativa de salientar as diferenças entre o trabalho de Sucksdorff e a matriz das chamadas sinfonias da metrópole. Em sua resenha Hardy salienta a visualidade como característica dos curtas do cineasta. Ao comentar *Ritmos da cidade* afirma: “In a genre where words have become an obsession, it showed how a film could dispense altogether with them and still make its story clear and compelling.”

A valorização do plano visual, em detrimento de histórias e palavras, aparece também na menção de Siegfried Kracauer a *Pessoas na cidade*. Em seu *Theory of film*, o crítico alemão valoriza as “relações contingentes” que o filme estabelece, por associação, entre personagens, animais e o ambiente urbano de Estocolmo. A contingência aqui se refere não à forma de filmar, mas ao encadeamento proposto pelo filme que não conta propriamente uma história com começo, meio e fim, mas antes, associa cenas cotidianas que podem acontecer em diversas partes e com diversos habitantes da capital Sueca. Para o crítico, o desprezo pelo encadeamento causal de roteiro valoriza o filme e o aproxima, apesar da distância temporal, às sinfonias, o cinema experimental *Rien que les*

4. A ênfase nas florestas e na natureza distanciam o cinema de Arne Sucksdorff da construção da vida moderna. A ênfase do diretor em uma mise-en-scène que explora múltiplas relações entre os seres e o ambiente tem o potencial de encontrar revalorização no presente na chave da ecocrítica. Essa possibilidade é reconhecida no Trabalho de Conclusão de Curso de Bruno Marques, graduado pela Universidade Federal Fluminense (Marques, B. F. 2014. A herança natural do mito original: Arne Sucksdorff, natureza, e vida selvagem. In *Instituto de Arte de Comunicação Social*. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense.)

heures (1926), de Alberto Cavalcanti e *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann. (Kracauer, 1960). Em 1952 Sucksdorff recebeu o prêmio especial do júri do Festival de Cannes por seu curta filmado na Índia *Indisky by*; em 1953 foi premiado em Veneza por outro curta filmado na Índia, *Vinden och floden* esse também mencionado por Kracauer como exemplo de um cinema não narrativo que elabora a especificidade fílmica, o campo visual a partir de elementos físicos da natureza.

O primeiro longa do cineasta Sueco, *A grande aventura* (1953) o levou a um outro patamar de consagração, com sucesso de bilheteria e premiações em Cannes, Berlim e no Bafta inglês no ano seguinte. Talvez tenha sido o ponto culminante de uma carreira baseada no documentário. Por ocasião do lançamento do longa, artigos em diversas publicações discutiram a obra anterior. (Barnouw, 1993),⁵ (De la Roche, 1953),⁶ (Pederson, 1957), (Cowie, s/d), (Crowther, 1955), entre outros.

Já no final dos anos 1950, o cinema se preparava para uma revolução estética e tecnológica com a introdução da captação de som direto sincrônico, a introdução das câmeras 16 mm mais leves e ágeis fabricadas com o intento de produzir atualidades para a televisão, já instalada nas residências dos Estados Unidos e em implantação nos diversos países da Europa. Arne Sucksdorff não acompanhou essa transição, firme nas suas convicções que incluíam virtuosismo técnico e que por isso não dispensavam o aparato. Suas câmeras se movimentavam em tripés leves e flexíveis, engenhosas traquitanas, incluindo o baby que facilitava por exemplo a filmagem rente ao chão e a partir de ângulos inusitados, que aparece em planos em diversos filmes do diretor. Havia iluminação artificial e a câmera se movimentava em carrinhos que corriam em trilhos, sem prurido de interferir, por exemplo, em uma feira de rua a ser filmada, como conta Flávio Migliaccio se referindo à sequência em que os meninos trabalham na feira de Copacabana em *Fábula* (1965).⁷ Como o aparato não se encontra em cena, não há entrevistas, e há muito exterior, o cinema de Sucksdorff foi por vezes confundido com um cinema de observação. Mas em seus longos processos de filmagem, o diretor repetia tomadas inúmeras vezes

5. "His first film for Svensk Filmindustri, the enormously popular *A Summer's Tale* (*En Sommersaga*, 1941), followed a fox on his adventures and depredations. It has moments of enchantment and, like most Sucksdorff films, of cruelty—depicted without comment or judgement. Sucksdorff's editing shows a rare rhythmic sense. The photography is rich in the texture of grass, leaves, ferns, and patterns of light playing on and through them. The extreme close ups of animal eyes and fur are full of sensuous excitement." Barnouw, E. 1993 [1974]. *Documentary, a history of the non fiction film*. New York, Oxford: Oxford University Press: 186.

6. "a solo filmmaker, writing, directing, and photographing and editing short pictures that are as personal as poems. Now in his first feature film *The Great Adventure* he also acts." De la Roche, C. (1953) Arne Sucksdorff's adventure. *Sight and Sound*, 23: 83-86.

7. Depoimento à autora.

até que ficasse satisfeito com a atuação de seus sujeitos personagens, com a movimentação de câmera, e/ou com a incidência de luz. O resultado muitas vezes encenado, ia contra a corrente da época e hoje transmite a sensação de ficção.



Figura 1. O cineasta com sua câmera no tripé baby. Foto acervo Bifi.



Figura 2. O set de *Fábula* ou *Mitt hen är Copacabana*.

A fera e a flecha, segundo longa do diretor, como seus curtas imediatamente anteriores, filmado na Índia, abriu o Festival de Cannes de 1958 e foi distribuído em diversos países. Mas as resenhas críticas se dividiram entre po-

sítivas, ambíguas, e contrárias, incluindo a saudação irônica de André Bazin ao tigre protagonista do filme de abertura do festival daquele ano. Bazin aponta a indefinição entre documentário e ficção e compara o filme a *Louisiana Story*, de Robert Flaherty, que no estilo, seria superior. (Bazin, 1958). Feito 10 anos antes, o último trabalho de Robert Flaherty, embora fotografado por Richard Leacock, um dos mestres do cinema direto, era um filme de outra época. Os novos desafios postos ao cinema em tempos em que a televisão trazia imagens ao vivo e captadas com câmeras mais leves estimularam a *Nouvelle Vague*, então em gestação, nas páginas do *Cahiers du Cinéma* de André Bazin. Estava por vir a revolução dos cinemas novos com sua expectativa de filmes autorais, conectados à vida, abertos à improvisação, longe da artificialidade dos estúdios, dos roteiros literários, das histórias de época. Filmes irreverentes e provocativos, que forçavam os limites da tecnologia sem virtuosismo técnico. O próprio conceito de documentário entraria em discussão com a emergência do cinema direto e do cinema *vérité*.

Arne Sucksdorff estava ciente, porém resistiu à mudança. O cineasta sueco dominava os novos equipamentos de captação sonora e de imagem. Seu virtuosismo técnico incluía, conforme menciona Artur Knight, a já mencionada captação de som direto ainda nos anos 1940. Longos períodos de filmagem, filmar sem limite de tempo ou de negativo, filmar repetidamente a mesma cena e refilmar caso o copião não ficasse a contento. Manter figurantes na posição em que foram inicialmente flagrados, inibindo a improvisação. Em sua correspondência de 1958 com Robert Favre Le Bret, delegado geral do festival de Cannes desde sua primeira edição e até 1970, Sucksdorff argumenta que não entende porque as pessoas não acreditam que *A fera e a flecha* seja verdadeiramente um documentário, afinal usara técnicas de filmagem semelhantes àquelas consagradas por Flaherty, cineasta que o diretor professor abordava favoravelmente em suas aulas, e ao qual foi associado em diversos artigos em revistas especializadas da época, embora Kracauer diferencie a ênfase formal no ambiente praticada pelo sueco, do filme mais voltado às figuras do norte-americano. O conceito de documentário entrara em discussão. O cinema encenado praticado por Sucksdorff (e por Flaherty) entraria no ostracismo.⁸

Em outubro de 1962, uma vez no Brasil, em plena ebulição do Cinema Novo, o cineasta visita a Jornada de Cinema da Bahia (Leal, 2008) (Carrilho, 2003). Alguns dos filmes lá exibidos, como *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, seriam discutidos no curso que se iniciaria em novembro logo após os feriados de Finados. A primeira parte do curso se desenvolveu no mês de

8. A encenação voltaria ao documentário no início do século XXI em associação não com o conceito de poesia defendido pelo sueco, mas como recurso ético e estético em documentários que buscam alternativas à espetacularização da violência e de marcadores sociais da diferença.

novembro e aconteceu no auditório do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). No início de dezembro uma prova foi aplicada aos alunos para selecionar os que seguiriam a parte prática, a se desenvolver em um apartamento em Copacabana onde ficou acomodado o equipamento. O calendário dessa segunda parte iniciada ainda em dezembro incluiu pausa para o Natal e Ano Novo, e retomada em 3 de janeiro, segundo diário de anotações da única aluna mulher na segunda parte do curso, Lucila Ribeiro. (Ribeiro, 1962/63).⁹ Em plenas férias de verão carioca, esse calendário parece adequado ao ano letivo no hemisfério norte e pouco adequado ao Brasil. Não surpreende que o número de alunos tenha flutuado ao longo dos trabalhos e que poucos efetivamente apareçam nos créditos do trabalho de conclusão, o filme *Marimbás* dirigido por Vladimir Herzog.

Os dados até hoje coletados pelos diversos pesquisadores que se debruçaram sobre a experiência, especialmente o folhetim de Eduardo Escorel (Escorel, 2012) e as dissertações de mestrado de Luís Carlos de Oliveira Borges (Borges, 2008) e de Clotilde Borges Guimarães (Guimarães, 2008) apontam para um núcleo de alunos que certamente iniciou o curso, mas em torno do qual existe variação significativa. Escorel menciona cerca de 40 a 50 participantes na primeira fase. Luís Carlos de Oliveira Borges fala em 80. A Biblioteca da Cinemateca Brasileira possui 44 provas que teriam baseado a seleção para a segunda fase. Clotilde Guimarães lista 22 participantes na segunda fase, Borges se refere a 18. Escorel menciona nomes que não constam de nenhuma das duas listas, mas que fizeram a prova e constam dos créditos do filme de conclusão do curso. Orlando Senna (Leal, 2008) menciona dois colegas que teriam vindo com ele da Bahia. Embora os dois não constem das listas citadas, suas provas estão arquivadas, de maneira que é possível inferir que fizeram ao menos a primeira fase.

A tentativa de precisar os nomes dos participantes a partir de depoimentos deles trouxe algumas surpresas. Flávio Migliaccio que está nas listas, e cuja prova de ingresso na segunda fase se encontra na Cinemateca, não se considera aluno do curso, uma vez que chegou convidado, não por seus colegas de Teatro de Arena ou de CPC, mas pelas mãos do próprio professor, a quem conheceu no laboratório Líder, quando montava seu longa *Os mendigos*, lançado naquele ano. Migliaccio trabalhou no roteiro, na preparação de atores e fez assistência de direção em *Fábula*. O nome do cineasta mineiro Schubert Magalhães não consta de nenhuma lista. No entanto Vladimir Herzog se refere a intervenções dele em suas anotações de aula. Sérgio Sanz possui memórias

9. Gilberta Noronha, filha do pesquisador e diretor Jurandyr Noronha, funcionário do INCE também fez a primeira parte do curso.

vívidas, mas afirma que abandonou o curso quando seu roteiro foi mal avaliado pelo professor e não foi selecionado para ser filmado. Há os que, como os atores Nelson Xavier e Joel Barcelos, declaram ter comparecido pouco às aulas, envolvidos com as atividades de teatro de rua promovidas pelo CPC e lideradas por Oduvaldo Viana Filho. Há os que participaram da UNE Volante. Mas há os que ficaram até o final. Não se tem notícia de chamada ou certificado de conclusão. Há quem detecte flutuação no número de participantes e esvaziamento. É possível especular sobre a possibilidade da ausência de uns ter levado à convocação de outros.

2. O Brasil na cinefilia do pós-guerra: festivais e escolas de cinema

O cinema teve sua vocação transnacional¹⁰ acentuada ao longo do século XX, especialmente no imediato pós-guerra, quando surgiram instituições que estimularam a comparação de filmografias nacionais e a formação em escolas internacionais. O surgimento de escolas de cinema se intensificou no pós-guerra, em um movimento que inclui o surgimento de inúmeros festivais, cinematecas, e publicações especializadas, instituições em torno das quais se fortaleceu a cinefilia (Xavier, 2016), (Baecque, 2010), mas escolas de cinema assim como iniciativas de cursos e seminários isolados têm sido pouco estudados. A

10. O termo transnacional tem surgido em diversas publicações no campo dos Estudos de Cinema em lugar de internacional ou de global, para especificar as dissensões, as tensões entre forças e convenções que interagem em momentos específicos no tempo e no espaço incluindo a atividade fora dos maiores centros de produção. Nesse artigo, o termo transnacional visa chamar a atenção para interlocuções inusitadas entre um cineasta sueco e seus alunos brasileiros no início dos anos 1960. Filmes circulam em condições específicas de distribuição e produção, para além das fronteiras nacionais desde o início da história do cinema, o foco nessas injunções desloca o campo das metrópoles onde os filmes canônicos foram produzidos. Em seu mais novo livro, Robert Stam estende sua abordagem transnacional sobre a circulação de imagens em movimento em diversos meios a uma abordagem transdisciplinar que inclui a literatura e busca mapear a circulação das ideias de antropofagia dos relatos dos viajantes coloniais ao YouTube. Stam, R. 2019. *Transnational cinema, global media: towards a transdisciplinary commons*. London: Routledge. Os artigos na coletânea Durovicová, N. & K. E. Newman. 2010. *World cinemas, transnational perspectives*. New York: Routledge. se concentram em reverberações transnacionais, em suas tensões com convenções e formas de distribuição e produção locais em torno de temas específicos. O capítulo de João Luiz Vieira nessa coleção aborda a presença de meninos de rua no cinema de maneira comparativa, inclusive em *Fábula*, que Arne Sucksdorff filmou no Brasil após o curso. Com foco concentrado no documentário, e mais especificamente nas reverberações das ideias de John Grierson em diversas partes do Império Britânico, mas também fora dessa situação colonial, uma outra coletânea se dedica a esmiuçar o potencial teórico de uma história do documentário que extrapola as metrópoles para entender as instituições e cinematografias nem sempre convergentes surgidas a partir do estímulo ao potencial educativo e de desenvolvimento da cidadania ao documentário que o mestre inglês disseminou em diversas partes do mundo que visitou. Druick, Z., D. Williams & British Film Institute. 2014. *The Grierson effect: tracing documentary's international movement*. Esse é também o sentido do termo em pesquisas recentes sobre o neorealismo e sua influência na América Latina, conforme atestam os artigos na coletânea editada por Sklar, Robert e Saverio Giovacchini. 2012. *Global neorealism, the transnational history of a film style*. Jackson: University of Mississippi Press.

digressão realizada nessa sessão sobre as diversas relações entre escolas, festivais e os jovens cineastas brasileiros no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 se justifica pela importância que esses eventos e instituições tiveram na difusão do potencial dos novos equipamentos e ideias sobre cinema. O curso de Arne Sucksdorff se originou da reivindicação feita por jovens cineastas ligados ao Cinema Novo e sensibilizados nessas experiências internacionais, interessados na importação de equipamentos de captação de som direto e em um curso que capacitasse nas técnicas contemporâneas de manuseio.

O caráter estratégico do cinema para a política internacional se anunciara no entre guerras. Na Itália o cinema se estabeleceu como atividade de Estado sob o governo de Benito Mussolini. O Festival de Veneza surgiu em 1932, e a escola de cinema, *Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia*, que se tornaria importante polo irradiador das convenções do cinema italiano via seus alunos estrangeiros, muitos deles latino-americanos, é de 1935, assim como os estúdios *Cinecittà* e as revistas *Cinema* e *Bianco e Nero*.¹¹ Ainda durante a ocupação alemã, e possivelmente seguindo o modelo italiano, a França fundou em 1943 uma escola nacional de cinema, o *Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC)*, que como o *Centro Sperimentale*, teria, já no pós-guerra, especialmente no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 muitos alunos estrangeiros, entre os quais diversos brasileiros ligados ao Cinema Novo.

Festivais estimulam a circulação de formas estéticas e o debate sobre elas na imprensa diária e nas publicações especializadas. Na primeira metade do século XX as ações de circulação de filmes envolviam ações de diplomacias encarregadas de estimular a cultura nacional, e o cinema como parte dela. O cinema é especialmente valorizado pela publicidade que filmes podem fazer de suas culturas nacionais em arenas em que diversas nações competem de maneira não bélica. Quando as primeiras escolas surgem na Europa, o velho continente se estabelece em um terreno que a União Soviética e os Estados Unidos já ocupavam desde o início do século XX.¹² No caso dos países europeus o cinema, especialmente francês e italiano, se põem como alternativa

11. A historiografia recente sobre o neorealismo salienta pontos de contato entre a cinematografia italiana do pré e do pós-guerra, justamente em torno do cinema praticado por John Grierson e seus colaboradores, especialmente o brasileiro Alberto Cavalcanti. Ver Sklar, R. a. S. G. 2012. *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*. Jackson: University of Mississippi Press.

12. A primeira escola de cinema no mundo é a VGIK soviética, de 1919. A primeira premiação foi instituída pela Academia Norte-Americana de Cinema, que instituiu o Oscar, em 1929. No mesmo ano um convênio da mesma Academia com a University of Southern California, promovia a fundação da primeira escola de cinema nos Estados Unidos, hoje conhecida como USC School of Cinematic Arts. Embora a escola exista desde então, a geração formada nos anos 1960 e que veio a fazer a chamada Nova Hollywood é conhecida como a primeira geração de cineastas norte-americanos formados em escolas de cinema. Noel Carroll, 1988. *The Future*

de fôlego à penetração da cultura norte-americana, que se dá com força na sequência da vitória aliada, gerando uma atitude continental de resistência às formas de vida que tem nas populares fitas de Hollywood uma ponta de lança fascinante.¹³

No pós-guerra os festivais internacionais se multiplicam. Embora idealizado como reação à interferência nazista à premiação de *Olympia* de Leni Riefensthal na edição de 1938 do Festival de Veneza, a primeira edição do Festival de Cannes é de 1946. Em 1949 surge a Unifrance, uma associação encarregada de difundir internacionalmente o cinema francês, com delegados situados em diferentes partes do mundo, e que trabalham em conjunção com o Ministério das Relações Exteriores daquele país como um braço da diplomacia cultural.¹⁴ A correspondência do curador geral do Festival de Cannes, parte do acervo do Festival, hoje depositado e acessível na Bibliothèqu du Film (BIFI) da Cinemateca Francesa, sugere as maneiras pelas quais delegados da Unifrance baseados em diversas regiões do mundo auxiliavam o delegado geral do Festival de Cannes a definir os filmes locais a serem incluídos na mostra competitiva como representantes nacionais. Pesquisa nesse acervo sugere que o curador do festival negocia com autoridades diplomáticas, que por sua vez consultam governos e produtores locais. A troca de correspondência entre o curador e envolvidos locais indica que ele tem seus próprios contatos e que procura atrair para o festival filmes que expressem o debate no meio cinematográfico. Robert Favre Le Bret, visitava países para pessoalmente assistir indicações locais. Mas ele não necessariamente se atinha às indicações. Por vezes usava de sua prerrogativa de curador para convidar, não sem consulta aos produtores locais, por exemplo, segundos filmes de um mesmo país, ou filmes submetidos fora de prazo, quando considerava que eles enriqueceriam a mostra.¹⁵

O Brasil participou ativamente da efervescência cinematográfica que se dava em torno dos festivais, das escolas, e das publicações especializadas em cinema nos anos 1950 e 1960. Havia no Brasil uma efervescência cultural e

of Allusion: Hollywood in the seventies (and Beyond) *October*, 20. Cambridge, Ma: MIT UP: 51-81

13. Em “Vector, flow, zone, towards a history of translation”, Natasa Durovicová desenvolve uma discussão interessante sobre as diferentes políticas de tradução que caracterizam a circulação de filmes estrangeiros em diversos países. Em Durovicová, N. & K. E. Newman. 2010. *World cinemas, transnational perspectives*. New York: Routledge: 90-120.

14. Outros festivais surgem na mesma época. O de Karlovv Vary, na Tchecoslováquia é também de 1946. O Festival de Berlim, de 1951. A premiação Bafta inglesa é de 1949.

15. Essa forma de indicação por país foi comum à Bienais de Artes Visuais. Seja em Festivais de Cinema ou em exposições de arte, a organização evoluiu no sentido do fortalecimento de curadorias especializadas em detrimento das indicações diplomáticas e nacionais. A tensão entre os critérios cinematográficos e diplomáticos se expressou especialmente na edição do Festival de Veneza de 1938 que precedeu o início da Segunda Guerra Mundial.

política, que se expressou em outras áreas, mas que encontrou terreno privilegiado no cinema. Interessados em cinema participavam do sessões concorridas na Cinemateca do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro e na ABI – Associação Brasileira de Imprensa, no Rio. Em São Paulo havia cursos no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e na Cinemateca Brasileira. Os cineastas brasileiros estavam atentos especialmente ao que se fazia na França e na Itália. A leitura de *Cahiers du Cinéma* foi o meio privilegiado de acompanhamento dos debates em curso. Alguns jovens obtiveram bolsas, em geral estrangeiras, para cursar as escolas de cinema internacionais, especialmente na França e na Itália.

A diplomacia brasileira cedo inseriu a difusão da cultura brasileira entre os objetivos do serviço diplomático. Juliette Dumont e Anais Fléchett, estudiosas das injunções culturais da diplomacia brasileira apontam a música e a literatura como manifestações artísticas inicialmente favorecidas pelo esforço de um serviço diplomático que se notabilizou por sua independência, mesmo vindo do hemisfério Sul (Dumont & Fléchett, 2014). A diplomacia brasileira procurava demonstrar que o país não se encaixava nos estereótipos de país exótico e selvagem usualmente mobilizados pelos países do hemisfério Norte, procurando fazer valer a situação longitudinal do país nas franjas do Ocidente moderno. Nos anos 1950, e especialmente nos anos 1960, o Cinema Novo em ebulição, e em sintonia com a Nouvelle Vague e com outros cinemas novos se constituiu em terreno produtivo para a interação do Brasil com a Europa.

Embora situado na zona de influência norte-americana, alvo das missões culturais daquele país, que durante a chamada “política de boa vizinhança” incluíram visitas de cineastas como Walt Disney e Orson Welles, a elite brasileira de então falava francês. Diversos jovens cineastas que viriam a tomar parte no Cinema Novo, entendido como grupo, movimento, ou estado de espírito como definiu David E. Neves,¹⁶ circularam em escolas e festivais internacionais. A partir de sua perspectiva participante e no calor da hora, então reconhecido como o crítico do grupo, Neves lista os participantes do movimento com uma pequena biografia que inclui a estadia no exterior com bolsas de estudo, em geral concedidas pelos governos dos países em que estavam as escolas. David Neves menciona que Joaquim Pedro de Andrade teve bolsa para frequentar o Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC)¹⁷ em Paris. Eduardo Scorel (Scorel, 2012) esclarece que a bolsa era do governo francês. Edu-

16. “...estado revolucionário de espírito relativo às coisas da nossa cinematografia”. (11) Neves, D. E. 1966. *O Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

17. Em 1986 o IDHEC foi absorvido pela Fondation Européenne des Métiers de l’Image et du Son (FÉMIS). O termo europeu no nome atesta a importância da atuação internacional da escola nacional francesa.

ardo Coutinho frequentou o IDHEC em fins dos anos 1950 e início dos anos 1960. Carlos Alberto de Souza Barros estudou no IDHEC. O moçambicano Ruy Guerra depois de cursar a escola francesa se estabelece no Brasil.

O IDHEC nessa época formou cineastas franceses importantes como Alain Resnais, porém um diploma universitário em cinema não era – como não é nos dias de hoje, embora facilite – condição para se tornar cineasta. Paulo Cezar Saraceni e Luiz Sérgio Person estudaram no Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma. Outros cineastas brasileiros dessa geração, não mencionados por David Neves estiveram no exterior. Gustavo Dahl, por exemplo, nascido na Argentina, esteve também no Centro Sperimentale, onde Fernando Birri, que fundaria a Escola de Santa Fé na Argentina, estudara 10 anos antes, no início dos anos 1950 e para onde voltaria como professor quando a situação política em seu país natal o levou ao exílio. Tomás Gutierrez Aléa, cineasta cubano, foi aluno da escola italiana.¹⁸

Cineastas que frequentaram o IDHEC ou o Centro Sperimentale no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 advertem contra a valorização da experiência acadêmica em um campo ainda rarefeito, onde a formação se daria mais na realização prática do que na escola, especialmente nesse período. Essa memória é provavelmente acurada, como sugerem as trajetórias artísticas de inúmeros cineastas que não possuem formação especializada, ou possuem essa formação, porém em outras áreas. Pouco sabemos por exemplo da experiência de Eduardo Coutinho no IDHEC, além de sua avaliação pessoal e informal de que a escola pouco teria valido, e além da listagem abaixo de trabalhos finais de sua turma, com a menção de sua monografia de conclusão de curso sobre D. W. Griffith. A listagem mostra a variedade de temas e perspectivas escolhidos por alunos em sua maioria homens.

Uma avaliação básica sugere que esses alunos, uns de maneira mais incisiva que outros, se profissionalizaram na área cinematográfica em seus países de origem. Antônio (Cohen) da Cunha Telles, se estabeleceu em Portugal como produtor e distribuidor de relevo, ainda ativo. Embora pouco conhecida, a frequência às escolas fez diferença na carreira de quem teve a oportunidade.

18. Esse levantamento não é, nem tem a pretensão de ser exaustivo; apenas sugere o potencial que esses nexos possuem para delinear redes de relações que sustentaram o debate estético do cinema latino-americano. Fernando Birri foi consultado pelo grupo que realizou o trabalho final do curso de Arne Sucksdorff. Sabe-se também que ele esteve ligado aos esforços da Caravana Farkas. Ramos, C. *Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico*. Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGMPA, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. De qualquer maneira o levantamento parcial reforça o argumento sobre a apropriação de convenções do neorealismo italiano no chamado novo cinema latino-americano dos anos 1960 e 1970. Mestman, M. 2012. From Italian Neorealism to new Latin American Cinema. In *Global Neorealism: the transnational history of a film style*, ed. R. a. S. G. Sklar, 163-177. Jackson: University of Mississippi Press. Fabris, M. 1994. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp.

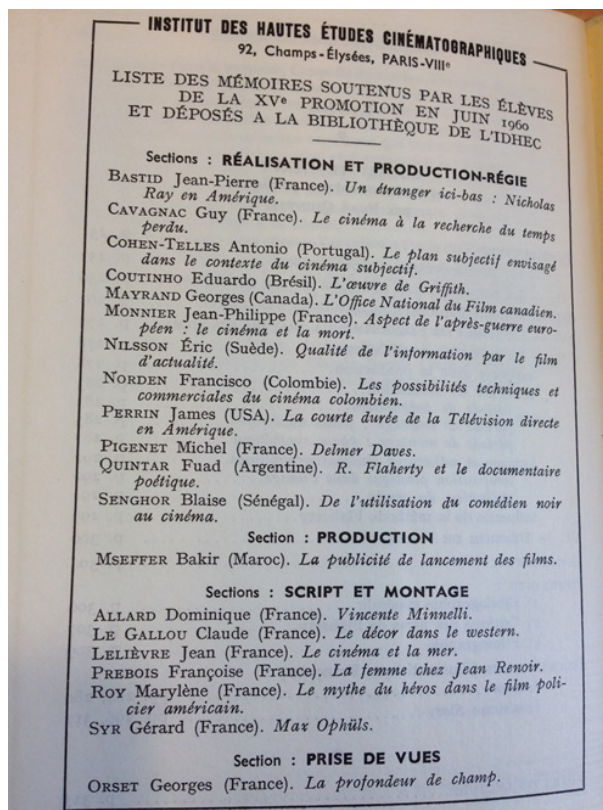


Figura 3. Lista de formandos e respectivos títulos de Trabalhos de Conclusão, IDHEC, junho de 1960

A trajetória de Joaquim Pedro se diferencia por uma incursão no cinema direto norte-americano. O cineasta brasileiro emendou a estadia na França com uma bolsa de nove meses da Fundação Rockefeller, concedida de acordo com um programa ambicioso que incluiu quatro meses e meio de estágio na Slate School em Londres e quatro meses e meio em Nova York, onde fez diversos contatos com cineastas engajados nas diversas vertentes do cinema, incluindo Robert Gardner na Universidade de Harvard, além de um estágio de seis semanas de trabalho junto a Albert Maysles.

A bolsa de Joaquim Pedro foi complementada duas vezes, uma para financiar aluguel de equipamento, material, e honorários para Albert Maysles, outra para financiar a doação de uma câmera Arriflex 35 mm blimpada e um gravador Nagra III pela Fundação Rockefeller ao Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN), que estaria criando um departamento de cinema, conforme

correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, pai do cineasta e à época diretor do instituto. A doação, no valor de \$10.000 incluía subsídios também ao departamento de restauro de edificações do IPHAN em continuidade à bolsa concedida anos antes nessa área.¹⁹

O curso de Sucksdorff contou também com uma moviola Steenbeck doada pela própria Unesco a partir da solicitação do professor. A moviola depois de passar pelo curso, rodou o Rio de Janeiro até se fixar na Cinemateca do MAM-RJ. (Guimarães, 2008; Escorel, 2012). Além do curso, a câmera, e/ou o gravador e/ou a moviola foram usados na confecção de diversos filmes, incluindo algumas das realizações importantes ligadas ao Cinema Novo, como *Vidas Secas* (1964), de Nelson Pereira dos Santos, *Maioria absoluta* (1965), de Leon Hirszman, *A entrevista* (1966), de Helena Solberg e inúmeros filmes que seriam feitos nas próximas décadas.

Estudar em uma escola estrangeira não foi elemento exclusivo na definição da carreira dos jovens cineastas que se aglutinavam nas sessões semanais de cinema na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. A cinefilia brasileira se formava ali, reunindo intelectuais, estudantes e aspirantes a cineastas também de outros estados que vinham à capital. Leon Hirszman, Cacá Diegues, Walter Lima Jr. entre outros, forjaram um repertório cinematográfico comum em relação ao qual se posicionaram para criar suas próprias obras. Tal como em outros cinemas novos, muitos se iniciaram na crítica, escrevendo no célebre *O metropolitano* e/ou em jornais diários. Outros se formaram fazendo assistência de direção para cineastas veteranos de um cinema que vieram a questionar.

Mas é possível que a experiência no exterior tenha facilitado a penetração da cinematografia brasileira na Europa. A participação em festivais, a convivência com realizadores estrangeiros de ponta, a frequência às escolas e o engajamento em discussões sobre o cinema que se fazia, e o cinema que se poderia fazer fez parte da experiência dessa geração do Cinema Novo. *Arraial do cabo* (1959), documentário de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro foi premiado em diversos festivais europeus como Bilbao, Del Popolo (Florença), Santa Margherita, Gioventù Cattolica di Roma, Bergamo, del Campeone e prêmio Henri Langlois da Cinemateca Francesa.²⁰

19. Rockefeller Archive RF 10.1 305.E 64 1360. Agradeço o arquivo e especialmente Bethany J. Antos pela ajuda na busca do material.

20. Fonte: bases.cinemateca.gov.br. *Arraial do Cabo* é do mesmo ano de *Aruanda* de Linduarte Noronha, filmado em uma comunidade quilombola nas proximidades de João Pessoa na Paraíba. A produção local, realizada de maneira amadora compartilha o interesse pelo registro documental de culturas populares, mais precária, a realização de Noronha foi incorporada ao panteão nacional, mas não logrou participar de certames internacionais.

Arraial do Cabo aborda o contraste entre a vida e o trabalho dos pescadores e a instalação de uma indústria no local, que ameaça mudar as condições de vida de trabalhadores que estão contentes com a profissão que têm. O filme é captado em locação externa. A fotografia ensaia contra-plongées que valorizam o corpo dos trabalhadores da pesca e das mulheres que carregam latas d'água na cabeça. A fotografia é sensível aos efeitos da luz e a elementos da cena documental na composição geométrica, ou na captação de efeitos de bruma brilhante em determinados ângulos de incidência de raios de sol. *Arraial do Cabo* não possui som direto. Há música extra diegética e voz over. Mas *Arraial do Cabo* talvez expresse o desejo da captação de som direto, especialmente na sequência em que um homem profere um discurso sobre Getúlio Vargas, em plano geral. Não há primeiro plano dessa pessoa que discursa, possivelmente para facilitar a sonorização a posteriori. A captação de som direto foi uma possibilidade técnica rapidamente absorvida na produção de filmes que se distinguiram esteticamente no final dos anos 1950 na França e nos Estados Unidos.²¹ O Brasil se capacitou para produzir à altura do cinema ágil que se queria fazer a partir dos equipamentos e do curso de Arne Sucksdorff. (Guimarães, 2008) (Escorel, 2012).

Couro de Gato (1960), primeiro filme de Joaquim Pedro, que em seguida faria documentários de curta-metragem, antes de se consagrar no formato longa de ficção, foi montado durante sua estadia na França (Araújo, 2013). O filme foi premiado com menção honrosa em Oberhausen, na Alemanha Oriental, festival especializado em curtas-metragens inaugurado poucos anos antes, em 1954, e no Festival de Sestri Levante na Itália.²² A ideia de um curso que capacitasse brasileiros na arte de operar equipamentos adequados às novas ideias de cinema, é em geral atribuída a Joaquim Pedro e Mário Carneiro, fotógrafo de *Couro de Gato*, e fotógrafo e codiretor de *Arraial do Cabo*, além

21. O cinema italiano não priorizava a captação de som direto. Em que medida essa especificidade da tradição italiana impactou o cinema dos cineastas que se formaram no Centro Sperimentale é uma questão a se verificar. Em seu depoimento para essa pesquisa Luís Carlos Saldanha que participou do curso de Arne Sucksdorff e que talvez tenha sido quem mais aproveitou a oportunidade de pesquisar as possibilidades de articulação entre os equipamentos de som e imagem do curso, uma vez que era responsável por sua manutenção, informa que no período em que trabalhou na Itália, depois de 1964, inclusive em produções de Bernardo Bertolucci, o som direto ainda não havia sido implantado lá. De acordo com sua entrevista para essa pesquisa, o curso de Arne Sucksdorff o capacitou para estar avançado em relação às práticas do cinema italiano.

22. Em sua discussão sobre a formação de um Novo Cinema Latino-Americano, Ana Lopez salienta a relevância do encontro em 1962 de diversos cineastas que começavam a fazer filmes em vários países da América Latina no Festival de Cinema Latino Americano de Sestri Levante. Ver Lopez, A. 1990. An "Other"History: the New Latin American Cinema. In *Resisting Histories: Essays on Cinema and History*, ed. R. S. a. C. Musser, 308-330. Philadelphia: Temple University Press.

de filho de Paulo Carneiro, por mais de uma década embaixador do Brasil em Paris junto a UNESCO (Carrilho, s/d), (Escorel, 2012), (Guimarães, 2008).

3. O Curso de Arne Sucksdorff



Figura 4. Embora pequeno, o anúncio de jornal atraiu interessados no curso.

Diário Carioca 27/20/1962 Edição 10618.

Embora os diversos trabalhos citados até aqui que pesquisaram o chamado Curso de Arne tenham oferecido evidências em contrário, e apesar do reconhecimento que as breves menções de Glauber Rocha citadas na epígrafe desse texto sugerem, e da menção à importância do curso para a introdução de práticas associadas ao cinema direto no Brasil (Ramos, 2008), esse é um caso ainda não devidamente valorizado na história do cinema brasileiro, mas que sugere que o campo de forças e relações potencializados a partir do curso estimulou o surgimento de estilos e técnicas que dialogam, mas que em sua maioria não coincidem com as preferências do professor.

Os inscritos reportam ter chegado ao curso por indicação de amigos ou colegas do CPC e dos Centros Regionais de Cultura, fora da capital, mas também pelo jornal. Diversos participantes possuíam relações familiares ou de afinidade com cineastas. A pesquisa já feita é bastante esclarecedora sobre diversas características do curso. O trabalho de Clotilde Borges Guimarães sobre a introdução da captação de som direto no Brasil, e sua análise dos primeiros filmes deixa poucas dúvidas de que a formação técnica propiciada pelo curso em torno do manuseio dos equipamentos gerou conhecimento que fez diferença na história do cinema brasileiro. Entrevistas que discutem aspectos

técnicos, especialmente a de Mário Carneiro ajudam a entender que a especificação do equipamento fotográfico principal do curso foi uma câmera Arriflex 35 mm blimpada, muito pesada para o cinema ágil que se queria fazer porque os laboratórios brasileiros não estavam capacitados para operar com filmes de 16mm; uma câmera Cameflex 16/35 teria chegado já com o curso terminado.

O trabalho de Guimarães inclui também o programa do curso em papel timbrado do Ministério das Relações Exteriores e aqui denominado “Seminário”. A proposta de currículo define em uma página três partes, a primeira (A) dedicada a argumento e filmagem seria desenvolvida em conexão com a análise fílmica e teria como objetivo levantar temas que os alunos gostariam de filmar, a escolha coletiva de um tema entre aqueles propostos, a redação de uma sinopse em equipe e o posterior desenvolvimento de um script, a escolha do melhor script e a filmagem cooperativa dele. Essa primeira fase seria então sucedida pela fase (B) dedicada a análise fílmica e montagem, em que “uma série de filmes documentários e de ficção, curtos e longos serão projetados” e análise será feita em mesa redonda com anotação dos principais aspectos. Sequências notáveis desses filmes seriam então projetadas em uma mesa de montagem a fim de serem estudadas em detalhe, fotograma por fotograma. Ao final dessa parte viria (C) Câmera e Som, em que as discussões técnicas que permitiriam a rodagem do filme seriam levadas a efeito. Como os equipamentos não chegaram para o início do curso, a parte B, que previa projeções se tornou a primeira parte. Na ausência da moviola que permitira visionamento detalhado de sequências selecionadas, a projeção se reduziu à tela grande, o que significa que o debate foi menos detalhado do que o previsto. Mesmo assim, veremos que as anotações de aulas existentes sugerem a densidade das discussões em torno do cinema que se fazia no Brasil e no mundo. Quando os equipamentos chegaram, o curso se transferiu da sede no INCE no centro do Rio de Janeiro para um apartamento alugado para abrigar o equipamento e o curso em Copacabana, embora ocasionalmente voltasse à sede original para projeções. Uma prorrogação de um mês financiada pelo Itamaraty foi necessária para que se fizesse o exercício de filmagem previsto no contrato com a Unesco.

A Biblioteca da Cinemateca Brasileira possui algumas pastas dedicadas ao curso. São informações fragmentadas, que permitem vislumbrar aspectos da interação dos alunos com o professor. As provas com 15 questões, aplicada nos primeiros dias de dezembro de 1962 para selecionar os alunos que passariam para a segunda fase ficaram arquivadas. As cinco primeiras questões referem-se a decisões técnicas sobre o uso ou não de determinadas lentes, movimentos de câmera com tomada fixa da direita para a esquerda e da esquerda para a di-

reita, desafios como o de captar o movimento ascendente de um foguete, com um certo número de planos especificado no enunciado, sem lentes especiais, e sendo que o primeiro plano é médio e do foguete inteiro, e os outros devem mostrar a localização do míssil no início ou no fim da tomada; ou ainda o desafio de captar o movimento do mergulhador que pula de um trampolim sem lentes especiais e com planos fixos. As demais questões introduzem repertórios que abrangem amplo espectro do cinema da época e da história do cinema. A prova desafia os candidatos a estabelecerem comparações entre filmes pertencentes a diferentes cinematografias nacionais; demonstra que o curso estava ligado aos debates contemporâneos ao solicitar julgamentos de interpretação fílmica sobre títulos que incluem os filmes recentes da Nouvelle Vague *Les quatre cents coups* (1959), de François Truffaut e *À bout de souffle* (1960), de Jean Luc Godard, mas incluem também documentários de cinematografias de outros países como *Vidro* (1958), do holandês Bert Haanstra. O cinema soviético está presente com Serguei Eisenstein e também com o filme contemporâneo *A balada do soldado* (1959), de Vladimir Ivachov que deveria ser comparado a *Rocco e seus irmãos* (1960), de Luchino Visconti, que introduz uma referência ao neorealismo italiano. Filmes contemporâneos brasileiros como *O menino da calça branca* (1961), de Sérgio Ricardo, *Porto das Caixas* (1962), de Paulo Cesar Saraceni, cuja fotografia (de Mário Carneiro) deveria ser comparada à de *High noon* (1953), de Fred Zinnemann. A questão vem acompanhada da orientação de que a comparação deve ser “gráfica. Atitude gráfica,” o que salienta a ênfase formalista do professor. *Barravento* (1962), de Glauber Rocha deveria ser comparado ao primeiro longa de Truffaut. Em particular, o enunciado dessa pergunta não escondia as opiniões fortes e provocativas do professor: “em que foi que Truffaut acertou e Glauber Rocha errou?”

As anotações de Lucila Ribeiro e Vladimir Herzog, os dois representantes de São Paulo, são diários das atividades do curso nos meses de dezembro de 1962 e janeiro de 1963. As anotações reportam debates em sala de aula com a participação de colegas especificados, alguns, como o cineasta mineiro Schubert Magalhães, que não aparecem em nenhuma das listas de participantes do curso. Os filmes citados em aula confirmam o amplo leque que constituía o repertório do curso. Em aula o professor explicita suas críticas ao filme de estreia de Glauber Rocha, que teria um protagonista com o qual seria difícil simpatizar, já que não trabalha e que se comporta como um outsider em relação aos pescadores. Compara os pescadores de *Barravento* com os pescadores trabalhadores de *La terra trema* (1948), outro filme de Luchino Visconti. As discussões são acaloradas.

Lucila Ribeiro relata discussão no dia 25 de janeiro em que o professor critica o cinema brasileiro por se concentrar em problemas estruturais e não se permitir olhar para as “mil revoluçõezinhas que ocorrem a todo dia”. No Brasil, de acordo com o professor e tal como registrado por Lucila em tom crítico, seria “proibido ser poeta”. Nas notas de Ribeiro, Nelson Xavier defende o cinema brasileiro das críticas do professor: “O Brasil começa a se exprimir. Os problemas são estruturais, portanto, é natural que nos preocupemos só com os problemões.” Carlos Henrique Escobar, Orlando Senna, Arnaldo Jabor participam da discussão. As anotações permitem imaginar uma atmosfera de debate que alternava a discussão de filmes contemporâneos, como *Yojimbo* (1961), de Akira Kurosawa, e documentários históricos, incluindo *O homem de Aran* (1934), de Robert Flaherty, *World of Plenty* (1943), de Paul Rotha, *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann. *A fera e a flecha* (1958), do próprio diretor foi exibido no INCE e discutido na primeira aula de janeiro.

Aulas de visionamento e discussão de filmes, às vezes o mesmo filme mais de uma vez, se alternam com aulas técnicas, às vezes em locação. Vladimir Herzog registra diversas aulas sobre cinematografia: a demonstração da câmera Arriflex silenciosa; testes de lentes realizados na praia, discussão sobre as relações entre lentes e abertura do diafragma, o tempo de exposição, a filmagem em clima úmido e quente como o brasileiro, filtros. Aulas sobre a captação de som direto com o Nagra se seguiram às aulas sobre câmera. Há menção à variação da velocidade de filmagem das câmeras no Brasil, o que dificultava a sincronização com o som; há menção também à demonstração do sistema de sincronização do equipamento do professor-diretor: sua câmera Arriflex 35 mm era blimpada de forma especialmente silenciosa, (o que a tornava especialmente pesada) conectada a um motor específico que transmitia sinais à fita magnética a fim de facilitar a sincronização entre câmera 35 mm e gravador Nagra.

O final do mês de janeiro foi dedicado a discussão dos roteiros e seleção de um, *Marimbás* de Vladimir Herzog, a ser filmado na última etapa do curso. Clotilde Guimarães apresenta uma lista de 22 nomes, parecida com a lista de 18 nomes apresentada por Luís Carlos Borges. A lista de Clotilde parece mais acurada pois inclui Arnaldo Jabor, que foi intérprete mas que realizou as atividades do curso, Domingos de Oliveira, lembrado como participante, fez prova, lembra ter participado, e Roberto Bakker, lembrado por diversos participantes do curso, fez prova e está nos créditos de *Marimbás*. Luís Carlos Borges inclui Geraldo Portela, que fez prova e é citado por Orlando Senna, junto com Raymundo Mendonça, que também fez prova, como seus companheiros de

jornada da Bahia para o Rio de Janeiro. Provavelmente ambos participaram da primeira fase do curso.

Se consideramos *Marimbás* como trabalho final do curso, veremos que embora uma cartela afirme que o filme foi “realizado pelos alunos do curso de Arne Sucksdorff”, os créditos revelam que o filme foi feito somente por sete pessoas, cinco fazem parte da primeira lista: Vladimir Herzog, Lucila Bernardet, Dib Lutfi, Roberto Bakker e Luís Carlos Saldanha. Shauli Isaac e Francisco Chagas da Costa são creditados respectivamente como co-roteirista e responsável pelo som. Ambos estão na lista dos candidatos que fizeram prova no início de dezembro, o que indica que estavam na primeira parte do curso. Sua aparição nos créditos do filme pode indicar que foram até o fim embora não estivessem na lista.

Arnaldo Carrilho considerava *O circo* (1965), de Arnaldo Jabor, filmado com negativos e equipamentos do curso, produzido pelo próprio Carrilho e com a participação de outros dois alunos como um outro subproduto do curso. Antonio Carlos da Fontoura é assistente de direção (além do curso, participa como roteirista do núcleo de teatro do CPC, esteve na equipe de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho e faria carreira como cineasta e diretor de televisão), e Eduardo Escorel (cineasta), faz sincronização de imagem e som. Se levarmos em conta que Arnaldo Jabor participou do curso como intérprete de professor, condição que marcou sua passagem para o cinema, e Carrilho, o diplomata que se considerava membro do Cinema Novo, o número de participantes do curso sobe para 11. Para o diplomata a produção sueca *Fábula* poderia ser considerada também como parte do curso uma vez que ofereceu a oportunidade de estágio ainda a outros alunos. Flávio Migliaccio, João Bethencourt, Dib Lutfi, Roberto Bakker, Joel Barcelos, Antonio Carlos da Fontoura, Francisco da Costa, Eduardo Escorel são alunos do curso que aparecem na ficha técnica da base de dados do Swedish Film Institute.²³ A eles podemos acrescentar Nelson Xavier, narrador da versão brasileira do filme e Domingos de Oliveira, que embora não creditado, participou da preparação do elenco. Somados os três filmes, a produtividade do curso aumenta para 16 formados, um pouco menos do que as mencionadas listas existentes sugerem (22 e 18).

Praticamente todos esses seguiram carreira em algum campo da atividade cinematográfica. Além deles, há outros nomes que passaram pelo curso, também profissionais na área. Além dos já mencionados, foram alunos do curso: Antonio Salvá, cineasta. Edson Santos, como Dib Lutfi, trabalhava como cine-

23. Lista elaborada a partir dos créditos registrados na base de dados do Instituto de Cinema Sueco: www.svenskfilmdatabas.se/en/item/?type=film&itemid=4709#cast (consultado em 04/03/2020).

grafista na televisão antes de fazer o curso. Não há depoimento dele sobre sua participação, mas além do nome na lista e a lembrança dos colegas, seu nome aparece nos créditos de documentários do *Globo Repórter*, especialmente em trabalhos de Eduardo Coutinho, como *Seis dias de Ouricuri*, realizados com equipe pequena, câmera de 16mm e captação de som direto, como no cinema *verité*. Jaime del Cueto, gaúcho de origem militar, seguiu carreira como assistente de Nelson Pereira dos Santos. José Haroldo Pereira, crítico mineiro estabelecido no Rio de Janeiro. Leopoldo Serran, roteirista. Luiz Alberto Sanz crítico de cinema, cineasta, na volta do exílio se tornou professor da UFF na área de jornalismo. Orlando Senna cineasta, foi Secretário do Audiovisual. Carlos Henrique Escobar não seguiu na área, foi professor de filosofia na UFRJ e recentemente sujeito de *Meus dias com ele* (2014), filme de estreia na direção de sua filha Maria Clara Escobar.

As anotações das aulas sugerem debates com enfrentamento bastante direto, o que talvez tenha favorecido o desenvolvimento de diversos talentos em direções diferentes daquelas propostas pelo professor. O primeiro plano de *Marimbás*, o trabalho de conclusão de curso, filmado com os pescadores e banhistas do Posto 6 em Copacabana, é um plano sequência, imagem tremida, câmera na mão, pouco ao gosto do professor. O curta que não possui som em síncro, a não ser por alguns segundos, aqui ou ali, tem som over com múltiplas vozes de pescadores que falam sobre suas vidas. O ambiente sonoro do filme inclui ruídos ambiente e o som do mar. O filme é uma sequência de depoimentos montados linearmente. As imagens ilustram o discurso oral, algo pouco afeito ao estilo do professor, cujo trabalho não inclui entrevistas. Há notícia de encontros entre a equipe do filme e Fernando Birri, cineasta argentino que manteve relações com projetos de documentário no Brasil, especialmente com a Caravana Farkas (Ramos, 2009).

O reconhecido talento que Dib Lutfi desenvolveria para longas tomadas em plano sequência com a câmera na mão é um exemplo das maneiras pelas quais a obra dos participantes do curso se afastou da obra do professor. O cinema direto que Eduardo Escorel e Júlio Bressane fazem em *Betânia bem de perto* (1966), com câmera 16 mm é outro. A opção de Luís Carlos Saldanha por filmar *Maioria absoluta* com lentes de aproximação, mantendo a câmera – que blimpada ficava muito pesada – afastada da cena, também pode ser entendida como adequação do repertório aprendido ao conceito diferente a ser construído. O cinema de Arnaldo Jabor, que após os primeiros documentários *O circo* (1965) e *Opinião Pública* (1967) em registro que se aproximava do cinema *verité*, fez adaptações de Nelson Rodrigues e filmes baseados em ro-

teiros originais onde o drama e locações interiores imperam é outro exemplo de opção que segue em direção diferente daquela proposta pelo professor.²⁴

Ao longo do século XX as escolas de cinema foram se afirmando como via de especialização e entrada na área. Mas ainda hoje há controvérsias sobre as melhores maneiras de combinar técnica, teoria, história com laboratórios criativos. Qual deve ser a formação dos professores? Como a formação acadêmica pode, ou não, potencializar a prática criativa? Qual a formação e o regime de trabalho ideais para o corpo docente? Qual o papel das escolas como baliza de um campo cada vez mais estratégico na vida contemporânea?

Em alguma medida essas perguntas se associam com questões que mobilizam o pensamento sobre a formação profissional e artística de maneira mais ampla. O Curso de Arne Sucksdorff no Rio de Janeiro antecedeu em poucos anos as primeiras escolas formais de cinema no Brasil. Os documentos, depoimentos, pesquisas acadêmicas e filmes que podem ser associados de alguma maneira ao curso sugerem a diversidade estética, ideológica e de interesses que alimentou a relação entre o professor e os participantes do curso. Junto com as dificuldades causadas pelo atraso na chegada do equipamento, com o período de verão, incluindo as festas de Natal e Ano Novo, com as dificuldades culturais e linguísticas envolvidas na relação com o professor, rígido e exigente, e às múltiplas atividades empreendidas por estudantes engajados no Centro Popular de Cultura da UNE, seja em seu braço teatral, seja em suas atividades volantes, e com outras produções cinematográficas, ajudam a compreender um cenário de dispersão que por sua vez elucida a dificuldade de estabelecer uma lista definitiva de pessoas que teriam frequentado as atividades.

Há entre os alunos aqueles que reconhecem a relevância da atividade para sua profissionalização e realização artística, seja no Brasil ou no exterior; há também aqueles que minimizam a importância da experiência em sua formação. Em um caso ou em outro, os jovens estudantes buscavam a realização política/artística da maneira que conseguiam e não necessariamente ligados às atividades propostas pelo curso. Em que pesem a dispersão, a inadequação dos conteúdos às expectativas dos alunos, o atraso na chegada dos equipamentos, e outras dificuldades relatadas por Sucksdorff em suas frequentes cartas aos responsáveis pelo curso na Unesco, as constatações de Glauber Rocha na epígrafe do texto atestam a formação de pessoas.

O que torna o episódio Sucksdorff interessante é justamente que as relações entre o sueco e os cineastas brasileiros foram marcadas pela diversidade de formas de encarar o cinema e a vida. O caso do professor sueco, formado

24. Sobre o trabalho de Jabor ver Xavier, I. 2003. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify.

na Alemanha, cujo partido profissional é questionado pelos estudantes brasileiros é interessante para se pensar na multiplicidade de direções que as relações norte-sul podem assumir. O caso é interessante também para relativizar o poder unívoco do professor na instituição escolar, por mais informal que ela seja.

O caso em nada corresponde ao que poderia, à primeira vista, se caracterizar como uma incursão colonialista de um cineasta europeu, financiado por um órgão das Nações Unidas nas praias tropicais ao sul do Equador. O forte viés nacionalista que dominava a cena político-cultural brasileira da época, e que vem à tona por exemplo no depoimento de Lucila Ribeiro a Luís Carlos Borges, se fez valer. Mais que isso, o nacionalismo no caso se fortaleceu com uma certa inversão de sentido: o premiado documentarista sueco, mencionado na bibliografia da época, defendia uma concepção de cinema que aos olhos de seus alunos, ao menos daqueles que estavam sintonizados com o grupo do Cinema Novo e do CPC, era anacrônico. Mas a tensão do encontro gerou estilos inusitados. O caso de Dib Lutfi, que segundo depoimentos, reconhecia o papel do curso do Sueco em sua formação, é paradigmático. O fotógrafo que se notabilizou por sua habilidade na construção de planos sequência, com a câmera na mão, habilidade que teve a oportunidade de exercer no Brasil e no exterior, em especial junto ao Cinema Novo Alemão, se desenvolveu talvez em oposição ao mestre, mas fazendo uso do conhecimento que a participação no curso propiciou. Como Luís Carlos Saldanha, outro que reconhece a relevância da experiência Sucksdorff em sua formação de fotógrafo e técnico de som, e que como Dib Lutfi atuou no cinema internacional, aponta sua posição privilegiada em relação os colegas italianos com quem conviveu em seu exílio voluntário naquele país. Saldanha também impulsionou a atividade em sua família, conhecida como clã atuante nas áreas de imagem e som, além de lecionar.

A relevância de um curso, como de uma escola, se avalia pela adequação de suas metodologias, mas também pela força da experiência de convivência que ela enseja. Alguns dos alunos presentes em todas as listas eram e continuaram sendo atores, atividade pouco relacionada aos conteúdos ministrados. É o caso de Nelson Xavier, Joel Barcelos, e José Wilker. No entanto alguns deles vieram para o Rio de Janeiro selecionados em seus estados para participar do curso. A experiência socializadora aqui extrapola a sala de aula e por vezes tem pouca relação com ela. Nelson Xavier pouco se lembra das atividades do curso, envolvido que estava com o CPC. No entanto sua voz aparece nas anotações de Lucila Ribeiro debatendo com o professor e outros colegas: faltava poesia ao cinema brasileiro, como argumentava o professor? Ou faltava sensibilidade ao professor para entender a urgência da revolução como queriam os

jovens cineastas? É a voz de Nelson Xavier que faz o over de *Fábula*, versão brasileira de *Mitt hen är Copacabana*. Joel Barcellos pode não ter sido assíduo no curso, mas está presente como ator no filme.

O encontro entre Arne Sucksdorff e um grupo de alunos que, ao menos em parte contestava as concepções de cinema do professor, sugere ser possível imaginar que a produção de conhecimento no curso inclui o professor que incorpora a interlocução que estabeleceu com seus jovens alunos em seu próprio projeto. *Fábula* pode ser interpretado como o filme mais engajado do diretor. Dos muitos filmes brasileiros e estrangeiros que se debruçam sobre a famosa praia carioca, esse talvez seja o único a incluir as favelas do morro da Babilônia e Chapéu Mangueira na praia que se estende do Forte do Leme ao Forte de Copacabana. O curso do cineasta sueco impulsionou carreiras artísticas em diversas direções, no cinema e na televisão, sugerindo o potencial da experiência de aprendizado como lugar de conflito, ebulição mais do que de doutrinação. A experiência sugere a riqueza justamente da faísca, da divergência, para a produção do conhecimento técnico e artístico. Nesse sentido a experiência do Curso de Arne Sucksdorff no Brasil potencializou o cinema brasileiro.

Referências bibliográficas

- AA.VV. (1956). El documental plástico de Arne Sucksdorff. *Gente de cine*, 41(2).
- Anderson, L. (2010). *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art*. Stockholm: National Library of Sweden.
- Araújo, L. (2013). *Joaquim Pedro de Andrade: Primeiros Tempos*. São Paulo: Alameda.
- Bacque, A. (2010). *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Barnouw, E. (1993 [1974]). *Documentary, a history of the non fiction film*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Bazin, A. (1958). Cannes 1958, première. *Cahier du cinéma*, (34).
- Borges, L. (2008). *Mito do cinema em Mato Grosso: Arne Sucksdorff*. Cuiabá: Entrelinhas.
- Carrilho, A. (2003). O cinema brasileiro e a missão Sucksdorff. *Revista de Cinema*, 41(44).
- Carrilho, A. (s.d.). *O cinema brasileiro e a missão Sucksdorff*.
- Cowie, P. (s.d.). The short film and Arne Sucksdorf. *Screen*, Series Sweden 2A, 87.

- De la Roche, C. (1953). Arne Sucksdorff's adventure. *Sight and Sound*, (23): 83-86.
- Druick, Z.; Williams, D. & British Film Institute (2014). The Grierson effect: tracing documentary's international movement. *Cultural histories of cinema*, (xii). London: BFI.
- Dumont, J. & Fléchet, A. (2014). "Pelo que é nosso!": a diplomacia cultural brasileira no século XX, Brazilian Cultural Diplomacy in the Twentieth Century. *Revista Brasileira de História*, (34): 203-221.
- Durovicová, N. & Newman, K. (2010). *World cinemas, transnational perspectives*. New York: Routledge.
- Escorel, E. (2012). Arne Sucksdorff – o que poderia ter sido, em 9 partes. *Revista Piauí*. <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas//geral/missao-sucksdorff-o-que-poderia-ter-sido> (acesso em 15/1/2013).
- Fabris, M. (1994). *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp.
- Guimarães, C. (2008). A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960. *Departamento de Cinema, Rádio e Televisão*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Hamburger, E. (1955). Nature on film Sucksdorff's the Great Adventure shows outdoors beauty and moods. *The New York Times*. Sunday May 29th:2.
- Hardy, F. (1948). The Films of Arne Sucksdorff. *Sight and Sound*, (17): 60-64.
- Knight, A. (1979 [1971, 1948]). Sweden's Arne Sucksdorff. In L. Jacobs (ed.), *The Documentary Tradition* (pp. 233-235). New York, London: Norton.
- Kracauer, S. (1960). *Film Theory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Leal, H. (2008). *O Homem da Montanha, Orlando Senna*.
- Lopez, A. (1990). An "Other"History: the New Latin American Cinema. In R. Musser (ed.), *Resisting Histories: Essays on Cinema and History* (pp. 308-330). Philadelphia: Temple University Press.
- Marques, B. (2014). A herança natural do mito original: Arne Sucksdorff, natureza, e vida selvagem. *Instituto de Arte de Comunicação Social*. Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense.
- Mestman, M. (2012). From Italian Neorealism to new Latin American Cinema. In R. Sklar (ed.), *Global Neorealism: the transnational history of a film style* (pp. 163-177). Jackson: University of Mississippi Press.

- Neves, D. (1966). *O Cinema Nôvo no Brasil*. Petrópolis: Vozes.
- Pederson, W. (1957). El Mundo de Arne Sucksdorff. *Cinema Universitário*, (6): 9-14.
- Ramos, C. (2009). *Caravana Farkas e a crise do modelo sociológico*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- Ramos, F. (2008). *Mas Afinal, o que é mesmo o documentário?*. São Paulo: SENAC.
- Ribeiro, L. (1962/63). Notas do Curso Sucksdorff. *Cinemateca Brasileira*. ARLB-ESC.
- Rocha, G. (2004 [1963]). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Sklar, R. (2012). *Global Neorealism: The transnational history of a film style*. Jackson: University of Mississippi Press.
- Stam, R. (2019). *Transnational cinema, global media: towards a transdisciplinary commons*. London: Routledge.
- Sucksdorff, A. (1951). *Gryning, Strövtag med filmkamera*. Stockholm: Nordisk Rotogravyr.
- Xavier, I. (2003). *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Xavier, I. (2016 [1978]). *Sétima arte, um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Edições Sesc.