

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM
CINEMA E ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)**

GABRIEL PHILIPPINI FERREIRA BORGES DA SILVA

**MUITO PRAZER, DAVID NEVES, CRÍTICO-CINEASTA:
A CONSTRUÇÃO DA “AUTENTICIDADE” EM MAURO, HUMBERTO (1966) E EM
MUITO PRAZER (1979)**

**Curitiba
2024**

GABRIEL PHILIPPINI FERREIRA BORGES DA SILVA

**MUITO PRAZER, DAVID NEVES, CRÍTICO-CINEASTA:
A CONSTRUÇÃO DA “AUTENTICIDADE” EM MAURO, HUMBERTO (1966) E EM
MUITO PRAZER (1979)**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II

Orientador: Prof. Drº. Pedro Plaza Pinto

**Curitiba
2024**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Philippini Ferreira Borges da Silva, Gabriel
MUITO PRAZER, DAVID NEVES, CRÍTICO-CINEASTA: A
CONSTRUÇÃO DA "AUTENTICIDADE" EM MAURO, HUMBERTO
(1966) E EM MUITO PRAZER (1979) / Gabriel
Philippini Ferreira Borges da Silva. -- Curitiba-
PR, 2024.
172 f.: il.

Orientador: Pedro Plaza Pinto.

Coorientador: Beatriz Avila Vasconcelos.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2024.

1. David Neves. 2. Crítico-Cineasta. 3. Cinema
Brasileiro. 4. Estilo Cinematográfico. 5. Teoria de
Cineastas. I - Plaza Pinto, Pedro (orient). II -
Avila Vasconcelos, Beatriz (coorient). III - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

GABRIEL PHILLIPPINI FERREIRA BORGES DA SILVA

**“MUITO PRAZER, DAVID NEVES, CRÍTICO-CINEASTA: A CONSTRUÇÃO DA ‘AUTENTICIDADE’
EM MAURO, HUMBERTO (1966) E EM MUITO PRAZER (1979)”**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

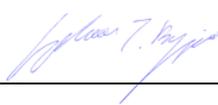
Curitiba, 10/05/2024.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo.



Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto

(Presidente da Banca – PPG-CINEAV/UNESPAR)



Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello

(Membro Titular Externo – PPGCOM/UAM)

No princípio havia o fascínio pelo real nu e cru: a reprodução em movimento das coisas que nos cercavam... Em seguida, o real se superou. O cinema é a realidade organizada segundo um gosto determinado (NEVES, 1993, p. 68)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Jeremias e Christiane, e a meu irmão, Tiago, que me deram e me são tudo.

À minha família, em toda sua extensão, por Recife, Ponta Grossa, Curitiba, Brasília e onde mais estiverem.

Aos meus tantos amigos e colegas que estiveram junto comigo nesse período e seguraram a barra, às vezes sem querer, às vezes sem saber: Gabriela, Iury, Tomita, Ju, Pedro, Vinicius, André, Stefano, Lucas, Luis, Thiago, Grim, Nill, Davi, Chemim, Paloma, Larissa, Luiza, Leopoldo, Anderson, Christopher, Wellington, Antonio, Camila, Eduardo, Carla, Gustavo, William, Murillo, Bianca, Ariane, Kariny, Giulia, Carol, Andrei, Rodrigo, Fábio, Tatiana, Janaina, Ana, Anna, Rafael, Raylson, Darwin, Julia e tantos outros que esqueci de citar aqui.

À Paula, que iluminou a reta final desta dissertação.

Aos meus orientadores de vida e de diferentes momentos desta aproximação com Neves: Eduardo Baggio, Alexandre Rafael Garcia e Pedro Plaza Pinto, que, cada um a seu modo, tem dedo neste trabalho.

Aos pesquisadores e amigos de David que contribuíram e continuam contribuindo para preservar, difundir e discutir a obra desse crítico-cineasta, especialmente a Carlos Augusto Calil, Alex Viany, Ana Pessoa, Dejean Magno Pellegrin, Jean-Claude Bernardet, Pedro Henrique Ferreira, Thiago Brito, Arthur Autran e ao grande Hernani Heffner.

Às instituições, centros de memória e seus trabalhadores, fundamentais para esta dissertação, que me apoiaram e muito bem me atenderam em visitas presenciais ou consultas *online* na Cinemateca Brasileira, na Cinemateca de Curitiba, no CTAV e no Arquivo Nacional.

À Universidade Estadual do Paraná e aos docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, em particular aos professores Pedro Faissol, Debora Opolski, Demian Garcia, Beatriz Vasconcelos, Juslaine Abreu Nogueira, Solange Stecz, Eduardo Baggio e Alexandre Rafael Garcia.

À banca, Eduardo e Jamer, que tanto contribuíram para esta dissertação.

Ao PPP, meu orientador neste trabalho e em tantos encontros da vida, pela paciência, dedicação, pelo carinho e por sempre estar disposto a dividir mais e me forçar a ir além.

E ao David, meu grande amigo, que não conheço.

RESUMO

O crítico-cineasta David Neves teve uma profícua trajetória no cinema brasileiro entre 1958 e 1994. Nesse período, Neves realizou uma vasta obra entre a escrita de uma valiosa produção crítica e a direção de sete longas e mais de vinte curtas-metragens. Desde seus primeiros escritos e filmes, ligados à formulação do Cinema Novo Brasileiro, o crítico-cineasta se demonstrou interessado pela captura e a construção de uma “almejada autenticidade”, como o próprio descrevia. Uma busca manifestada em seu interesse por valorizar a “captação da espontaneidade” e o registro do “erro”, conceitos que aparecem em diferentes momentos e de diferentes maneiras em sua obra. Tomando como base a abordagem proposta pela Teoria de Cineastas e metodologias de análise fílmica e textual desenvolvidas a partir dos textos de Jacques Aumont, Michel Marie e Manuela Penafria, buscamos, nesta pesquisa, investigar a obra do crítico-cineasta a partir de seus próprios registros de pensamento, processos de criação e relatos de vida. Mais detidamente, nos dedicamos à análise de sua produção crítica e de dois dos filmes que dirigiu: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves) e *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves), com foco no seu interesse particular pela construção de uma sensação de “autenticidade”. Compreendendo, como Raquel Gerber (1982), ser impossível separar a realização dos filmes do pensamento sobre e a partir deles, a pesquisa busca, também, discutir o conceito de crítico-cineasta e estudar o pensamento de David Neves, na variedade de suas expressões, analisando e propondo métodos para o estudo de seus textos e entrevistas ao lado dos filmes que dirigiu. Assim, a partir do cotejo entre variadas expressões do crítico-cineasta e de seus colegas de realização, bem como da identificação de diferentes técnicas e recorrências estilísticas empregadas ou expressadas em seus filmes e textos, concluímos que Neves buscava evitar em seus filmes um aspecto de *passado a limpo*. Por meio da revelação do *erro* e da apresentação de certa displicência com a *mise en scène*, conceitos fundamentais para a análise de seu estilo, o crítico-cineasta buscava conferir a seus filmes uma familiar impressão de *autenticidade*, garantindo às suas obras um tom menor, como o de um filme doméstico.

PALAVRAS-CHAVE: David Neves; Crítico-cineasta; Cinema Brasileiro; Estilo Cinematográfico; Teoria de Cineastas.

ABSTRACT

The critic-filmmaker David Neves had a fruitful career in Brazilian cinema between 1958 and 1994. During this period, Neves produced a diverse body of work, including writing a valuable critical production and directing seven feature films and more than twenty short films. Since his first writings and films, linked to the formulation of Cinema Novo Brasileiro, Neves has shown himself interested in capturing and building a “desired authenticity”, as he himself described it. A search manifested in his interest in valuing the “capture of spontaneity” and the recording of “error”, concepts that appear at various times and in diverse ways in his work. Taking as a basis the approach proposed by Filmmakers on Film and film and textual analysis methodologies developed from the writings of Jacques Aumont, Michel Marie and Manuela Penafria, we seek in this research to investigate the work of the critic-filmmaker from his own records of thought, creation processes and life stories. In more detail, we dedicate ourselves to the analysis of his critical production and two of the films he directed: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves) and *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves) focusing on the particular interest of the critic-filmmaker for building a feeling of “authenticity”. Understanding, like Raquel Gerber (1982), that it is impossible to separate the making of films from the thinking about and from them, the research also seeks to discuss the concept of critic-filmmaker and study the thinking of David Neves, in the variety of his expressions, analyzing and proposing methods for studying his texts and interviews alongside the films he directed. From the comparison between different expressions of the critic-filmmaker and his fellow filmmaker, as well as the identification of different techniques and stylistic recurrences used or expressed in his films and texts, we conclude that Neves sought to avoid in his films an aspect of finished. By revealing the error and presenting a certain disregard for the *mise en scène*, fundamental concepts for the analysis of his style, the critic-filmmaker sought to give his films a familiar impression of authenticity, guaranteeing his works a small tone, like that of a home movie.

Keywords: David Neves; Critic-filmmaker; Brazilian Cinema; Cinematographic Style; Filmmakers on Film

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Fotograma de <i>Muito Prazer</i> (1979, dir.: David Neves).....	88
FIGURA 2 - Fotograma de cena de <i>Muito Prazer</i> (1979, dir.: David Neves)	110
FIGURA 3 - Fotograma de cena de <i>Muito Prazer</i> (1979, dir.: David Neves)	111
FIGURA 4 - Fotograma de cena de <i>Muito Prazer</i> (1979, dir.: David Neves)	112
FIGURA 5 - Fotograma de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves).....	146
FIGURA 6 - O rosto de David Neves em <i>Uma Conversa com David Neves</i> (dir.: Geraldo Sarno, 2001)	163

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Descrição de cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves).....	55
TABELA 2 – Descrição de cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves).....	57
TABELA 3 - Fotogramas de cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves)	58
TABELA 4 - Fotogramas de cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves)	59
TABELA 5 – Descrição de cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves).....	62
TABELA 6 - Fotogramas de cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves)	64
TABELA 7 – Descrição de cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves).....	67
TABELA 8 - Fotogramas de cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves)	68
TABELA 9 – Descrição de cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves).....	71
TABELA 10 – Descrição de cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves).....	73
TABELA 11 – Descrição de Cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves).....	74
TABELA 12 - Fotogramas de cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves)	75
TABELA 13 – Descrição de cena de Muito Prazer (1979, dir.: David Neves).....	80
TABELA 14 – Descrição de cena de Muito Prazer (1979, dir.: David Neves).....	86
TABELA 15 – Descrição de Cena de Muito Prazer (1979, dir.: David Neves).....	91
TABELA 16 – Descrição de Cena de Muito Prazer (1979, dir.: David Neves).....	97
TABELA 17 - Descrição de cena de Muito Prazer (1979, dir.: David Neves)	105
TABELA 18 - Fotogramas de cena de Muito Prazer (1979, dir.: David Neves)	108
TABELA 19 - Fotogramas de cena de Muito Prazer (1979, dir.: David Neves)	108
TABELA 20 - Fotogramas de cena de Muito Prazer (1979, dir.: David Neves)	109
TABELA 21 - Fotogramas de cena de Muito Prazer (1979, dir.: David Neves)	110
TABELA 22 – Fotogramas de cenas de O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo (1959, dir.: Joaquim Pedro de Andrade).....	126
TABELA 23 - Descrição de cena de O Escritor na Vida Pública (1974, dir.: David Neves e Fernando Sabino)	130
TABELA 24 - Comparação entre Fotogramas de O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo e Mauro, Humberto.	131
TABELA 25 - Comparação entre Fotogramas de O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo e Mauro, Humberto.	134
TABELA 26 - Representações espectrais extraída com o software Adobe Audition e descrição verbal dos diálogos de cena de Muito Prazer (1979, dir.: David Neves).....	140
TABELA 27 - Descrição de Cena do filme <i>Muito Prazer</i> (1979, dir.: David Neves)	146

SUMÁRIO

1. RECEPÇÃO	10
1.1 NA PRIMEIRA PESSOA DO SINGULAR	12
1.1.1 TRAJETO DE PESQUISA	12
1.2 MAPA DA VIAGEM.....	16
1.2.1 O CINEASTA COMO BALIZA.....	17
1.2.2 FAZER TEORIA A PARTIR DE UM CRÍTICO-CINEASTA.....	21
1.2.3 SUMÁRIO DE BOLSO	27
2. APRESENTAÇÃO	31
2.1 IMPRESSÕES DE FORMAÇÃO (1957 - 1966).....	32
2.2 OS PRIMEIROS LONGAS (1966 – 1979).....	44
3. EXIBIÇÃO	53
3.1 MAURO, HUMBERTO (1966)	53
3.1.1 CENAS DE SUA ROTINA DIÁRIA	54
3.1.2 O TRABALHO E A OBRA.....	65
3.1.3 AS ENTREVISTAS DOS IMPRESSIONADOS	70
3.1.4 “CINEMA É CACHOEIRA”.....	74
3.2 MUITO PRAZER (1979)	75
3.2.1 SEQUÊNCIA DE ABERTURA	77
3.2.2 NOTÍCIA E NELSON CAVAQUINHO	83
3.2.3 LULU E O APREÇO À CONVERSA.....	87
3.2.4 CHICO E IVAN CONVERSAM.....	92
3.2.5 IVAN E NÁDIA DISCUTEM	99
3.2.6 OBSERVAÇÕES E OUTROS DESTAQUES	107
4. DISCUSSÃO.....	113
4.1 FILMAR DIRETAMENTE O FICCIONAL	113
4.2 A DISPLICÊNCIA E A INTIMIDADE	123
4.2.1 MIGALHAS DE VIDA	125
4.2.2 DIÁLOGOS EM UM FILME CONVERSADO.....	134
4.2.3 A ZONA, O ERRO E O TEMPERO DO IMPREVISÍVEL.....	142
4.3 A RETOMADA OPORTUNA DO CONVENCIONAL	152
5. DESPEDIDA	158

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	164
---	------------

1. RECEPÇÃO

Muito Prazer, David Neves, crítico-cineasta.

Damos as boas-vindas a mais uma sessão do nosso cineclube.

Hoje, faremos uma incursão por parte da trajetória do crítico-cineasta brasileiro David Neves, destacando seu particular interesse pela busca por (ou por uma construção de) uma “autenticidade” brasileira.

Assistiremos e debateremos, em conjunto, *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves), o primeiro curta-metragem dirigido pelo crítico, e *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves), o terceiro longa-metragem assinado pelo diretor.

Primeiro, veremos um filme documental realizado de forma quase individual por um jovem crítico de cinema e então diplomata amador. Em *Mauro, Humberto*, assistiremos à exposição de fragmentos das filmagens de Neves de um de seus ídolos no cinema: Humberto Mauro e sua “análise filmica” de aspectos da obra do cineasta mineiro.

Logo em seguida, assistiremos a um filme ficcional dirigido por um crítico-cineasta já experiente atuando ao lado de uma equipe *profissional* de cineastas, ainda que muitos iniciantes em longas-metragens). Veremos, em *Muito Prazer*, a constituição de um universo ficcional erguido na vizinhança da casa de Neves, no Rio de Janeiro, e povoado por personagens inspirados nas figuras do convívio diário de David Neves e de Joaquim Vaz de Carvalho, roteirista do longa.

Dois filmes muito distintos, mas cuja distância pode tornar a análise do desenvolvimento de recorrências estilísticas na obra do crítico-cineasta ainda mais propícia. Afinal de contas, é óbvio, este não é um cineclube. É um texto, uma dissertação de mestrado. Portanto, partimos para os visionamentos e reflexões sobre os filmes, os textos e a trajetória de Neves com perguntas traçadas de antemão e objetivos de pesquisa colocadas em questão.

O método e a formatação acadêmica serão aqui explorados por meio da emulação do formato cineclubista tradicional. Afinal, acreditamos na sessão de cineclube enquanto espaço potencializador de encontros entre espectadores e obras, fundamental para a formação de pensamentos críticos.

Seja na forte impressão provocada por cada sessão (apresentada por uma cineclubista) ou nos debates muitas vezes enérgicos e sentimentais com os filmes e os participantes, os cineclubes são espaços poderosos para a troca e a experiência, para um profundo visionamento dos filmes.

André Bazin, crítico basilar do cinema francês e grande animador de cineclubes naquele país, resumia, em seu texto *Como apresentar e discutir um filme* (BAZIN, 2018, p. 1081-1083)¹, métodos e práticas para um bom cineclube e para um bom mediador da atividade. Seguiremos parte de suas ideias, particularmente no formato que apresenta para a “apresentação” e a “discussão”:

Resumo dos métodos

Apresentação

- 1) Título e data de realização do filme (eventualmente as condições que presidiram essa realização).
- 2) O realizador. Lugar do filme na sua obra cujas principais características (conteúdo e estilo) são...
- 3) Valor de atualidade do filme – no plano humano – no plano cinematográfico.

Discussão

- 1) Impressão dos espectadores; a partir dessas impressões “remontar” às:
- 2) Ideias expostas, o seu desenvolvimento.
- 3) Seu valor do ponto de vista dramático: a dramatização lhes – diminuiu – falseou – valorizou, etc...?
- 4) Sua expressão formal, seu valor, suas características próprias (comparação com outros estilos).
- 5) Completar essa comparação com outros filmes, situando com mais acuidade a obra cinematográfica estudada, com a ajuda de livros, peças de teatro, etc... (*idem*, p. 1081)

Percebendo o engessamento das regras, dos métodos possíveis que apresenta, Bazin ainda estabelece a seguinte ressalva:

Uma vez estabelecidas essas “regras”, é bom, senão esquecê-las, ao menos flexibilizá-las ao máximo. Tudo depende, no fim das contas, do animador, do *debater*, do filme projetado (que pode por vezes prescindir totalmente da apresentação), da disposição “topográfica” da sala de projeção e, sobretudo, do público, ou seja do meio social (estudantes, operários, fazendeiros etc.). (*ibidem*)

Faltará para nós, aqui, justamente essa discussão com os espectadores, mas no formato textual acreditamos que as proposições aqui expostas – articuladas também a partir de múltiplas outras vozes (de críticos, teóricos e cineastas participantes do processo de criação de cada filme) – podem provocar alguma impressão que lhe convide a debater junto conosco, a entrar na roda, levantar a mão e comentar os filmes.

¹ Referenciamos aqui o texto de André Bazin a partir de tradução não oficial realizada por Leticia Weber Jarek e publicado no portal *Vestido Sem Costura*. A tradução encontra-se disponível em: <https://vestidosemcostura.blogspot.com/2022/05/como-apresentar-e-discutir-sobre-um.html>. Acesso em 4 jul. 2024.

1.1 NA PRIMEIRA PESSOA DO SINGULAR

É verdade, também, que os cineclubes me interessam por razões pessoais². Foi através deles (e especialmente do cineclubes universitário CineFAP, do qual fiz parte da organização entre 2018 e 2021) que, pela primeira vez, forcei-me a ver e ouvir com mais atenção os filmes e me obriguei a construir um pensamento consistente o suficiente para apresentar um filme em uma sessão e tentar conduzir um debate. Carrego um sentimento afetivo com o cineclubismo que, acredito, compartilharia com David Neves.

Afinal, conhecendo a trajetória do crítico-cineasta – e logo conversaremos mais sobre ela –, sendo ele um ávido frequentador do cineclubes da ABI e do cineclubes Nelson Pompeia, no Rio de Janeiro do final dos anos 50, é notável a importância desses espaços para a sua entrada no cinema e a constituição de suas reflexões em arte. É com isso em vista e entendendo a potência do formato cineclubista que operaremos esta pequena emulação.

Finalmente, para encerrar esta recepção e sair da porta da sala rumo a nossas cadeiras, gostaria de apresentar, a seguir, parte do percurso de pesquisa que encaminha este texto e as direções que guiam nossa sessão de hoje.

1.1.1 TRAJETO DE PESQUISA

Quando passei à realização, em 1966, depois de alguns anos de relutância, descobri ao vivo que não é pela teoria, não é na ideologia, não é na riqueza de produção que se extrai de uma história essa almejada autenticidade. Mas é um terrível corpo-a-corpo com esse fugidivo meio de expressão. O cinema é uma permanente aferição da realidade com nosso estado de espírito. Sempre me chamam a atenção as atividades de engenharia topográfica onde haja teodolitos ou outros instrumentos óticos montados sobre tripé. É que em tudo elas dão a impressão de uma equipe cinematográfica que procura objetivar nitidez e equilíbrio algum projeto subjetivo. (NEVES, 1993, p. 34)

Esse pequeno trecho, publicado no livro de notas *Cartas do Meu Bar* (NEVES, 1993), é fundamental para o desenrolar desta dissertação. A partir do visionamento e de estudos anteriores realizados a partir de *Mauro, Humberto*³, o excerto específico a seguir nos

² Neste subitem, na breve descrição de meu trajeto pessoal de pesquisa, escrevo em primeira pessoa.

³ Conheci e estudei o cinema de David Neves há algum tempo. *Mauro, Humberto* e a série documental *Literatura Nacional Contemporânea* foram parte dos objetos de pesquisa investigados no projeto de Iniciação Científica que conduzi, orientado pelo professor Eduardo Baggio, ainda na graduação em Cinema e Audiovisual na Unespar e que resultou nas publicações: *O Texto e o Documentário: Um Estudo da Produção Cinematográfica e da Estilística do registro na obra de David Neves e Gustavo Dahl* (PHILIPPINI, BAGGIO, 2021) e *O fazendeiro do Ar: Rascunhos do Homem por trás do poeta* (PHILIPPINI, BAGGIO, 2021b). Em seguida, continuei os estudos sobre a obra de David Neves em meu TCC, desta vez orientado por Alexandre Rafael Garcia. Além de

instigava: “Não é pela teoria, não é na ideologia, não é na riqueza de produção que se extrai de uma história essa **almejada autenticidade**. Mas é **um terrível corpo-a-corpo com esse fugidio meio de expressão**” (*ibidem*, grifos nossos). O que o crítico-cineasta queria dizer com “almejada autenticidade”? Como podemos identificá-la em tela? O que seria esse “corpo-a-corpo” com o cinema?

Essas perguntas me guiarão ao longo das primeiras aproximações com o cinema de Neves, mas, no intuito de estudar o estilo do crítico-cineasta, senti que precisava expandir as interrogações: O que há de comum entre suas obras? Que técnicas cinematográficas foram empregadas em seus filmes? E de particularidades, o que há, cinematograficamente, de mais particular em cada um de seus filmes?

Assistindo aos longas e curtas-metragens que Neves dirigiu e que estavam disponíveis para nós, um longa-metragem me chamou a atenção: *Muito Prazer*. Após *Memória de Helena* (1969, dir.: David Neves), *Lúcia McCartney: Uma Garota de Programa* (1971, dir.: David Neves) e uma longa pausa de quase dez anos durante a década de 1970, o terceiro longa-metragem dirigido pelo crítico-cineasta me parecia um ponto de virada em sua trajetória.

Apresentando as bases do estilo que o cineasta desenvolveria nos longas-metragens seguintes: *Luz del Fuego* (1982); *Fulaninha* (1986) e *Jardim de Alah* (1989), *Muito Prazer* conta uma singela história, atenta ao íntimo e ao cotidiano de seus personagens. Repetindo a atenção dedicada aos indivíduos e pequenos momentos de *Memória de Helena* e *Mauro, Humberto*, em uma abordagem menos formalista que a apresentada em *Lúcia McCartney*, o cineasta parece carregar *Muito Prazer* das lições que aprendera em seus primeiros trabalhos. Dessa forma, sentia que Neves parecia chegar mais perto daquela “almejada autenticidade” que nos instigava em seu texto de 1993. Uma sensação que ainda demoraríamos a investigar e compreender.

Com o interesse crescente no longa-metragem, dediquei minha pesquisa a *Muito Prazer* e a seu curta-metragem inicial, *Mauro, Humberto*. Reconhecia, a partir desses objetos, um tom menor, “clave baixa” (NEVES, 1993, p. 58) que parecia ser norte para a realização de Neves. Identifiquei, em um primeiro momento, na obra do crítico-cineasta, um projeto estético marcado pela aparente displicência com a *mise en scène* e povoado pela desarrumação e a informalidade sempre em busca de capturar a espontaneidade mirando a conferir aos filmes aquela autenticidade.

apresentar novas perspectivas para a obra de Neves, esta presente dissertação desdobra algumas das questões já introduzidas nesses trabalhos anteriores e aprofunda observações já colocadas naqueles momentos.

No decorrer da pesquisa, porém, ainda seguia com inquietas pulgas atrás da orelha. Ainda não me satisfaziam as respostas à pergunta: O que torna os filmes e textos de David Neves tão peculiares e familiares?

A primeira resposta à questão era um tanto fácil: o estilo. O “uso de um padrão de técnicas ao longo do filme” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 476) no controle da montagem e da *mise en scène*. A resposta parecia estar justamente **na maneira como faziam e nas técnicas que os cineastas operavam** para conferir essa aparência autêntica de filme familiar às obras.

À medida que a pesquisa avançava, na investigação das técnicas e operações, a noção de cineastas se tornava cada vez mais importante. Como os pesquisadores Eduardo Baggio, André Rui Graça e Manuela Penafria, entendo cineastas enquanto: “todas as pessoas envolvidas na produção de um filme que tenham atividades criativas” (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015, p. 25) – um alargamento à noção do senso comum de cineasta enquanto autor, que veio a ser fundamental para nossos estudos. Compreender o cinema e, em particular, os filmes dirigidos por David enquanto construções coletivas, capitaneadas pelo crítico-cineasta, tornou-se motor principal e base para nossas aproximações com sua obra, tendo em conta as escolhas e as invenções propostas por diferentes agentes criativos no processo de realização dos filmes.

Ao mesmo tempo em que me debruçava sobre os processos de criação das obras filmicas, a aproximação com os pensamentos expostos por Neves, em sua obra textual, também tomou, aos poucos, maior espaço na pesquisa. O cotejo entre textos e filmes se mostrou ferramenta de análise poderosa que abriu múltiplas portas no estudo do projeto cinematográfico do crítico-cineasta. Aquela “almejada autenticidade” descrita nos textos parecia encontrar reverberação no uso de técnicas nos filmes, o “corpo-a-corpo” descrito pelo autor ganhava nova materialidade nas obras.

Nesse processo de encontro com os textos e o pensamento de Neves, pareceu-nos fundamental ir às fontes, buscar as revistas, livros, *releases* de imprensa no seu material original. Uma ida à Cinemateca Brasileira, realizada em novembro de 2022, tornou-se, então, um ponto de virada no encontro com os textos. Lá, fotografei, li e coletei materiais que serão fundamentais para o desenvolvimento deste texto.

Em particular, uma entrevista com David Neves realizada por Miriam Alencar à época do lançamento de *Memória de Helena* me chamou a atenção. O texto parece ter sido a primeira vez em que Neves descreveu aqueles pensamentos que nos instigavam e que

reproduziria em seu livro de notas em 1993. Porém, o excerto é precedido por uma importante introdução:

Minha concepção de cinema brasileiro, desde que me filiei a ele em 1958, permaneceu, em linhas gerais inalterada. Talvez ela possa ser resumida numa frase: uma **necessidade obsessiva de autenticidade**. Não posso negar que ela vem sendo, de uma forma ou de outra, satisfeita através desses anos, apesar de alguns renitentes abusos no campo da gratuidade e do artificialismo.

Quando passei à realização, em 1966, depois de alguns anos de relutância, descobri ao vivo que não é pela teoria, não é na ideologia, não é na riqueza de produção que se extrai de uma história essa almejada autenticidade. Mas é um terrível corpo-a-corpo com esse fugidio meio de expressão. O cinema é uma permanente aferição da realidade com nosso estado de espírito. (NEVES, 1970, *grifos nossos*)

A referência à “necessidade obsessiva de autenticidade” chamou minha atenção. Não por acaso: a citação dava ainda maior centralidade àquela noção de “almejada autenticidade” que já aparecia em *Cartas do Meu Bar* e nos filmes do diretor.

Além disso, particularmente se destacava a consciente manutenção desse interesse: “Minha concepção de cinema brasileiro, desde que me filiei a ele em 1958 permaneceu, em linhas gerais, inalterada”. Discorreremos mais sobre esse início de Neves no cinema, mas a partir desse trecho é importante apontar que data de 1958 o seu início na crítica cinematográfica e não na realização de filmes. A filiação de Neves ao cinema brasileiro, segundo ele próprio, se dá pela crítica. É a partir de afirmações como essa e da compreensão de seu pensamento espraiado pelos textos que tomamos a crítica também como espaço de exposição de pensamento cinematográfico e os textos críticos enquanto parte de seu projeto cinematográfico desenvolvido nessa multiplicidade de meios e obras.

No pequeno trecho da entrevista de Alencar, Neves também costura pequenos indícios do que considerava “autenticidade”. A noção é apresentada enquanto oposto aos “abusos no campo da gratuidade e do artificialismo” e se aproxima, assim, da concepção de *verdade*, discussão importante para as novas ondas de cinema moderno dos anos 1950 e 1960. Aproximar-se da realidade para satisfazer a obsessão de autenticidade.

Com a leitura da entrevista, a noção, que ainda me parecia opaca no curto trecho de 1993, parecia tomar forma e ganhar ainda mais peso. A busca obsessiva e central para a construção de um cinema brasileiro se tornava chave para poder responder àquela questão: o que torna esses filmes familiares?

E se a resposta seria a busca ou construção da “almejada autenticidade”: Como a busca pela autenticidade se manifesta nos filmes, textos e processos de criação dirigidos por David Neves? E, detidamente, que efeitos essa maneira de filmar produz em seus filmes? É a

partir dessas perguntas quase finais que saio da primeira pessoa do singular e dou início a este texto.

1.2 MAPA DA VIAGEM

Nosso objetivo nesta pesquisa tornou-se, portanto, reconhecer, na produção de David Neves, através de análises fílmica e textual, recorrências estilísticas e marcas da sua busca por aquela “almejada autenticidade” que vem nos instigando desde 2019.

Destacamos o caráter duplo desta análise: fílmica e textual, pois para responder às nossas perguntas (ou para encontrar ainda mais perguntas) precisamos ter em vista a trajetória múltipla do crítico-cineasta desde sua filiação ao cinema brasileiro. Embora não se separasse entre as atividades – por vezes o crítico tomava a frente, por outras era o cineasta quem assumia –, Neves compôs entre a crítica e a realização uma dualidade indissociável.

Como já expusemos, nossos objetos de análise e visionamento centrais serão os filmes *Muito Prazer* e *Mauro, Humberto*, mas também trazemos para o debate – após o confronto direto com o curta e o longa – os textos do crítico-cineasta e relatos de cineastas que trabalharam na construção do estilo de seus filmes. Nosso objetivo passa, então, por buscar as conexões (convergentes ou divergentes) entre as expressões de pensamento de Neves, buscando eixos de ligação manifestados tanto no conteúdo verbal dos textos e filmes como nas operações formais e nos padrões de técnicas articuladas nas obras.

Naturalmente, acompanhando essa postura de pesquisa, torna-se central a pergunta: “Como analisar os filmes que Neves dirigiu ao lado dos textos que escreveu?”. Do mesmo modo, questões metodológicas dessa aproximação precisam ser resolvidas para o encaminhamento das análises. Com essa perspectiva é que realizamos as tentativas por não constituir, no gesto de cotejamento entre textos críticos e filmes, meras ilustrações ou buscas por um pensamento coerente e imutável exposto entre as obras e que tenha sido explicado nos textos. Analisar filmes e textos lado-a-lado implica tomá-los em suas particularidades de linguagem e mesmo de veículos de comunicação – levando em conta os diferentes públicos que cada obra busca atingir – e compreender que só podemos estudar suas diferenças e intersecções a partir dessas particularidades.

Nesse sentido, são importantes para esta pesquisa: filmes, textos críticos, entrevistas, *releases* de imprensa, artigos, rascunhos, notas, entre outros materiais fundamentais à construção e ao entendimento do projeto cinematográfico de David Neves em sua diversidade e multiplicidade.

1.2.1 O CINEASTA COMO BALIZA⁴

Buscamos, portanto, nos posicionar ao lado de David Neves para estudar sua obra e investigar o seu pensamento. Mais do que interpretações sociológicas, históricas ou do ponto de vista da recepção, interessa-nos cotejar a obra fílmica de Neves com suas próprias ideias para, então, refletir sobre a constituição de seus filmes. Buscamos, assim, encontrar não só os interesses por detrás dos filmes, mas também apresentar uma possibilidade de abordagem teórico-metodológica para o estudo da obra de um crítico-cineasta a partir da variedade e da fragmentação dos materiais nos quais compôs e expôs seu projeto cinematográfico.

Para tanto, nesta pequena seção, atemo-nos à revisão bibliográfica de escritos acerca de estudos autorais e à leitura dos próprios textos do crítico-cineasta, visando a posicionar Neves como possível referência para a produção de teoria de cinema e para a leitura de sua própria obra. Porém, se essa é nossa intenção, nos precisamos fazer uma pergunta: onde e como podemos encontrar o pensamento do cineasta que tomaremos como referência?

De pronto, pensamos: podemos partir da Teoria do Autor (entendida aqui como desenvolvimento e quase sinônimo à *politique des auteurs*). Baseada nos escritos dos críticos franceses da *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950 e 1960 e, principalmente, nas posteriores teorizações de Andrew Sarris (SARRIS, 1981) e Peter Wollen (WOLLEN, 1984), a Teoria do Autor se encontra mais disseminada no senso comum e parece usualmente uma primeira possibilidade de entrada para estudos que levem em conta o trabalho *autoral* de um cineasta.

Todavia, como a leitura de Tito Cardoso e Cunha nos aponta, talvez os pontos de vista e objetivos da Teoria do Autor sejam diferentes dos que buscamos aqui. O pesquisador escreve: “A Teoria do Autor procura elaborar um conceito que possa servir de critério axiológico para determinar o valor de um filme, por um lado, e, por outro, uma referência unificadora que possa guiar a interpretação da obra” (CUNHA, 2017, p. 23).

Visamos a outro sentido em nossas análises. Afinal, nosso intento não passa por “determinar o valor” dos filmes de Neves e nem constituir “referência unificadora” para sua interpretação. Buscamos, por meio das análises, abrir portas a outros olhares para sua obra e fomentar (tal como nas boas sessões de cineclube) um visionamento de seus filmes que possa gerar caminhos múltiplos de interpretação, com base não só em seu pensamento e no

⁴ Ambos os itens 1.2.1 e 1.2.2 são adaptados do artigo *Pensar um crítico-cineasta Um olhar para Mauro, Humberto ao lado dos escritos de David Neves*, publicado na Revista Mosaico (PHILIPPINI, PINTO, 2023) e disponível no link: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/7398>. Para esta dissertação, o texto recebe importantes complementações e revisões.

confronto direto com as obras como também nos relatos de outros cineastas envolvidos na produção de tais filmes.

Enfim, buscando nos colocar ao lado do ponto de vista de David Neves ao invés de estabelecer um “critério axiológico” para a interpretação de sua produção, a Teoria de Cineastas – como desenvolvida nas pesquisas da rede Teoria de Cineastas no Brasil e do GT Teoria dos Cineastas da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento), de Portugal – nos aparece como uma possibilidade de abordagem mais profícua, enquanto visa a “fazer teoria do cinema a partir dos cineastas e do pensamento dos cineastas” (LEITES; BAGGIO; CARVALHO, 2020, p. 13).

Prontamente, essa atenção alargada ao pensamento dos cineastas e não somente aos filmes representa uma importante distinção com a Teoria do Autor e uma primeira aproximação com nossos objetivos. Como Baggio, Graça e Penafria já definem em nota de rodapé, tratando da distinção da nova abordagem com a Teoria do Autor (nesse caso referindo-se especialmente à teoria do crítico-cineasta francês François Truffaut):

A teoria de Truffaut centra-se no filme enquanto expressão, enquanto a nossa proposta concerne, não só o filme, mas outras expressões dos cineastas. Mais ainda, a Teoria dos Cineastas não é uma teoria sobre o filme, mas sim sobre a forma de pensar o cinema. (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015, p. 27).

Investigando a obra de um crítico-cineasta que desenvolveu suas atividades em muitas áreas da vida cinematográfica, a dedicação a “outras expressões dos cineastas” é parte fundamental de nossos estudos e a abertura teórica incitada pela Teoria de Cineastas descortina caminhos instigantes e importantes para nós. Ademais, a escolha por uma abordagem teórica “sobre a forma de pensar o cinema” nos encaminha para a reflexão sobre o processo de realização das obras e as respostas sobre a maneira como os filmes foram realizados e como as técnicas, isto é, o estilo foi pensado.

Segundo Penafria, “trata-se, portanto, de a academia pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema” (LEITES; BAGGIO; CARVALHO, 2020, p. 8) e é com esse reposicionamento do ponto de vista do pesquisador que chegamos à nossa sessão compreendendo o estudo do “termo somatório de todas as tarefas empreendidas” (PINTO, 2020, p. 14) por Neves no cinema como fundamental para o estudo de seu trabalho.

Nossos objetivos, assim, aproximam-se aos objetivos prioritários da Teoria de Cineastas enunciados por Baggio, Graça e Penafria:

- 1) produzir teoria do cinema através dos conceitos e reflexões por detrás do gesto de fazer cinema;
- 2) conhecer e divulgar o modo como os cineastas pensam o cinema (por exemplo, questões já abordadas pela teoria do cinema, como os conceitos a realidade ou a figura do espectador);
- 3) encarar o cineasta como um teórico *in fieri*, capaz de, também ele, através do que diz e escreve sobre o cinema, assim como com os próprios filmes, contribuir para o panorama mais vasto da teoria do cinema. (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015, p. 31)

Pretendemos buscar, na obra de David Neves, os “conceitos e reflexões por detrás do gesto de fazer cinema” para, ainda, “conhecer e divulgar o modo como” ele pensava o cinema. Essa pode ser a resposta para *como* encontraremos o pensamento do cineasta, mas ainda falta responder parte de nossa pergunta: *onde?* Onde encontraremos a expressão do pensamento do crítico-cineasta?

No mesmo texto supracitado, os pesquisadores já apontam maneiras de operacionalizar a aproximação aos cineastas e indicam possíveis fontes diretas⁵:

São precisamente as fontes diretas aquelas que a Teoria dos Cineastas pretende consultar:

- 1) os filmes, num confronto direto, sem mediações nem apoio de outras leituras ou interpretações da obra que ofusquem essa relação direta;
- 2) uma leitura atenta, cuidada, acurada de todo o tipo de material escrito pelo cineasta desde livros, manifestos de exposição pública ou cartas que sejam a partilha de reflexões sobre a sua própria obra ou sobre o cinema;
- 3) entrevistas concedidas pelo cineasta ou seus depoimentos verificando o contexto dessas manifestações verbais.
- 4) a partir da filmografia cronológica organizá-la ou reorganizá-la classificando-a por gênero, por financiamento, por circuito de exibição ou outro critério;
- 5) filmes que nunca chegaram a ser realizados, mas sobre os quais existem documentos como roteiros/argumentos ou outro tipo de manifestação. (*idem*, p. 28)

Destacamos, para esta dissertação, especialmente os três grupos de fontes, ainda que estejamos em nossas análises operando uma constante reorganização da filmografia de Neves tendo em vista as recorrências estilísticas que identificamos e os relatos de produção de seus colegas. Por ora, deixamos de fora “filmes que nunca chegaram a ser realizados”, compreendendo que podem ser melhor analisados no futuro, em outras oportunidades.

Aqui, como já mencionamos, tomamos como fontes, além dos filmes já citados, textos de diferentes ordens. Em especial, são importantes os depoimentos do próprio David Neves

⁵ A respeito deste conceito, descrevemos em artigo anterior que: “Os conceitos de fontes diretas ou fontes indiretas são atualmente utilizados pela historiografia não-positivista para fins de criação de uma taxonomia aberta do pensamento metódico sobre a documentação e o trabalho com tais materiais históricos. Trata-se de um “critério posicional”, conforme explicita Julio Aróstegui (2006, p.488-496) ao apontar para a problemática do “conteúdo”, da “procedência” e do “grau de relação” com o objeto e o problema da pesquisa (Ibidem, p. 495)” (PHILIPPINI, PINTO, 2023, p. 408).

em entrevista/bate-papo com o amigo Alex Viany registrado em 1983 e publicado no livro *O processo do Cinema Novo* (VIANY, 1999); em entrevista concedida a Pedro Simonard⁶ dez anos depois em 1993, contida no Catálogo da mostra *David Neves: Muito prazer*, organizado por Ana Pessoa (SIMONARD, 2001); em entrevista aos pesquisadores Amir Labaki, Carlos Augusto Calil e Rudá de Andrade em janeiro de 1994 (ano de seu falecimento) para a coleção *Memória do Cinema*, do MIS-SP (NEVES, 1994); em entrevista/conversa com Geraldo Sarno registrada parcialmente em vídeo no episódio *Uma Conversa com David Neves* da série *A Linguagem do Cinema* (1997 - 2001) e publicada em texto expandido na Revista *Cinemais*, edição de número 31 (NEVES, 2001); e entrevistas e relatos menores publicados em *releases* de imprensa de seus filmes ou em diferentes jornais e revistas quando o cineasta ainda estava em vida. Essas esparsas expressões concedidas pelo crítico-cineasta exercem importante papel como registro de seu pensamento, modo de falar e processos de criação.

Também serão parte-chave desta pesquisa os registros biográficos de Neves realizados por Arthur Autran em texto publicado no catálogo da mostra *Paisagens do Rio de Janeiro: A Poética de David Neves*, organizado por Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito (BRITO; FERREIRA, 2015), o texto de Hernani Heffner publicado no mesmo catálogo; a introdução de Carlos Augusto Calil no livro *Telégrafo Visual: Crítica Amável de Cinema* (NEVES, 2004); nossos próprios estudos acumulados desde 2020 e os textos de Pedro Plaza acerca de David Neves, reunidos em sua tese (PINTO, 2008) e em artigo publicado na revista *inTexto* (PINTO, 2020).

Ademais, destacamos que a leitura e análise dos textos escritos pelo crítico-cineasta e reunidos tanto em *Telégrafo Visual* como nos catálogos das mostras *David Neves: Muito prazer* e *Paisagens do Rio de Janeiro*; no dossiê publicado na edição 39/40 da revista *Contracampo* (2002); no livro *Cartas do Meu Bar* (NEVES, 1993); em edições da revista *Cinemais*, organizadas com homenagens a David Neves; nas coletâneas da revista *Filme Cultura*, para qual Neves colaborou; ou em ensaios e críticas diversas publicadas em revistas e jornais e encontradas em buscas na Cinemateca Brasileira e na Hemeroteca Digital serão fundamentais para as aproximações com seu projeto estilístico.

Ainda, estabelecemos diálogo com os textos e relatos de outros cineastas envolvidos na realização dos filmes dirigidos por Neves. Valemo-nos, assim, das entrevistas de diferentes colegas de realização publicadas no catálogo da mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*; dos

⁶ A entrevista não está publicada na íntegra no catálogo de Ana Pessoa. Encontramos e citamos outros de seus trechos citados na dissertação *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional* de Wolney Vianna Malafaia (MALAFAIA, 2014)

relatos das equipes de produção publicados em *releases* e encartes de imprensa de seus diferentes longas-metragens; do diálogo entre os amigos Carlos Moletta, Walter Lima Junior, José Carlos Avellar e Arnaldo Carrilho registrado por Geraldo Sarno no episódio *Uma Conversa com David Neves* da série *A Linguagem do Cinema*; e das falas de Jom Tob Azulay e Antonio Pedro, registradas em reunião online do Cineclub *Casas Casadas*, em 2021.

Declarações de intenções, os encartes publicitários ganham espaço particular neste texto. Nesses materiais, os cineastas⁷ parecem dar a ver o que querem que seja visto pelo público ou destacado pelos críticos nas obras. É necessário tomar muito cuidado com eles, visto a natureza justamente publicitária que possuem, mas os entendemos enquanto manifestos parciais dos interesses cinematográficos dos cineastas.

Portanto, entendendo a vida no cinema de David Neves em sua diversidade – na realização, na crítica, no cineclubismo, na política e na diplomacia –, adicionamos aos exemplos de “todo tipo de material escrito pelo cineasta”, citados por Baggio, Graça e Penafria, as notas, os rascunhos, os encartes, as crônicas e, principalmente, os textos críticos de Neves.

1.2.2 FAZER TEORIA A PARTIR DE UM CRÍTICO-CINEASTA

Em referência à prática cineclubista, Bazin já afirmava: “Não é apenas o filme que é uma obra de arte, a reflexão crítica também é. Ela exige amor, sinceridade, inspiração” (BAZIN, 2018, p. 1083). Partimos, dessa forma, para esta dissertação, carregando a citação como um guia para a leitura das críticas cinematográficas, tomando-as como obras de expressividade própria. Afinal, acreditamos que as críticas escritas pelos cineastas podem ser importantes caminhos para a expressão e interpretação do pensamento destes que chamamos críticos-cineastas, tendo sempre em vista as diferentes materialidades, linguagens e especificidades de cada um dos textos.

Como muitos dos cineastas ligados às novas ondas de cinema moderno a partir dos anos 1950, David Neves, o “líder ecumênico, ponte”⁸ entre os participantes do Cinema Novo Brasileiro, iniciou sua trajetória na crítica e só posteriormente passou a ocupar funções na realização. Antes formados críticos e cineclubistas que cineastas, muitos dos cinemanovistas

⁷ Assumimos o sentido mais abrangente possível de cineastas, entendendo que a agência do que será ou não publicado no *release*, da maneira como será ou não divulgado muitas vezes não estava no poder de Neves e por vezes nem mesmo dos produtores e sim dos encarregados de “criativamente” montar a divulgação do material.

⁸ Como descreve Carlos Diegues em orelha do livro *Cartas do Meu Bar*. (NEVES, 1993)

encontraram na cinefilia a porta de entrada para o cinema e, a partir do olhar crítico para outros filmes, constituíram o olhar cinematográfico arrojado que marcou sua geração.

Em nossas pesquisas sobre a produção de um cineasta ligado intensamente a esse movimento cujo “núcleo central organizou-se de um grupo de jovens idealistas que se reunia nas sessões semanais da Cinemateca do Museu de Arte Moderna” (NEVES, 2004, p. 205), entendemos, como Raquel Gerber, que “para pensar o Cinema Novo é impossível separar a concepção do ato artístico de criação do pensamento crítico, os filmes, do pensamento sobre e a partir deles” (GERBER, 1982, p. 1).

Porém, ao contrário de outros exemplos de cinemanovistas ou “cinema-modernistas” – como os brasileiros Glauber Rocha e Carlos Diegues –, que logo abandonaram a crítica e se dedicaram apenas à realização cinematográfica, o David Neves-crítico raramente saiu de cena e sua produção textual seguiu praticamente par-a-par com a produção do David Neves-cineasta.

À primeira vista, a obra de Neves se destaca, portanto, não somente pela existência da dualidade crítico-cineasta, mas pela sua constância e a coerência de um pensamento que se espraiou entre os diferentes materiais que produziu. Não se trata, é claro, de um pensamento imutável, rígido, que tenha persistido igualmente ao longo dos anos e entre os diferentes textos. Trata-se, sim, de um pensamento vivo, em constante mutação e manifesto de diferentes maneiras, seja em uma criação que constantemente bebeu da reflexão crítica para a realização (fílmica e crítica) de filmes em que Neves atuou ou seja em um pensamento crítico (e criativo) que constantemente se influenciou da atuação criativa na realização dos filmes em que tenha atuado.

Se Jacques Aumont dizia que o “cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades” (AUMONT, 2004, p. 7), a ocupação crítica e cinéfila pode levar o crítico-cineasta a exercer em sua obra o pensamento sobre o próprio fazer cinematográfico.

No caso de Neves, essa dupla atuação fez com que a crítica do cineasta, ao passar à realização, também se alimentasse da reflexão sobre o ofício e do pensamento sobre a função do crítico na recepção de uma obra de arte. Em entrevista a Miriam Alencar, no texto já citado em referência à noção de autenticidade e – reafirmamos – realizado quando do lançamento de seu primeiro longa-metragem, Neves já apresenta um pensamento sobre a realização cinematográfica que indica a importância que concedia a uma cultura cinéfila dos realizadores:

É preciso, portanto, conceber uma nova teoria da criação cinematográfica que surja do relacionamento realizador-realidade a partir do contato direto na primeira locação e se prolongue até o dia da mixagem. As primeiras imagens condicionarão forçosamente todo o resto do filme, numa função similar à do diapasão que regula e unifica um mundo heterogêneo que é uma orquestra sinfônica. Não se trata de improvisação, porque não há nada mais trabalhado. Talvez isso tenha alguma coisa a ver com uma hipersensibilidade visual (ou espiritual) e é **inegável que deva estar vinculada a uma cultura cinematográfica subjacente**. (NEVES, 1970, *grifos nossos*)

Essa noção de *improvisação trabalhada* (sobre a qual discorreremos melhor no Capítulo Discussão) e a proposta de concepção de uma “nova teoria da criação cinematográfica”, lançada a partir do “relacionamento realizador-realidade”, ou seja, a partir dos processos de criação das obras, são caras a este texto, mas, por enquanto, destacamos a indicação dessa “hipersensibilidade visual”.

Compreendemos, a partir da colocação do próprio crítico-cineasta, a importância e influência da sensibilidade desenvolvida no contato com o cinema para a constituição do olhar próprio do realizador. A realização de um *cinema direto*, em contato com a realidade, está vinculada à “cultura cinematográfica subjacente” dos cineastas e, no caso do crítico-cineasta (e poderíamos alargar a noção para os críticos-cineastas de seu grupo), essa cultura seria justamente aquela formada junto aos cineclubes e à produção crítica nos jornais.

Esse reconhecimento não é inovador. Em um primeiro nível de análise, essa *cultura* poderia ser interpretada como as tão citadas influências ou referências para a criação das obras. Porém, na constituição da crítica cinematográfica, essas influências estão manifestadas de outra maneira, imersas em contextos diversos e relações muitas vezes não tão diretas, mas tomadas de estilo. Na crítica, os filmes estão destacados na minúcia, descritos de maneira particular pela pessoa crítica-cineasta.

Na introdução de seu texto *Madame Butterfly*, publicado originalmente na revista *Filme Cultura* em 1984, Neves discorre sobre essa natureza, completando: “O exercício da crítica, a meu ver, confunde-se, às vezes, com o da criação pura e simples. É como se fosse uma re-criação sobre as bases concretas” (NEVES, 2004, p. 305).

Enquanto criação, portanto, encontramos nos textos de David Neves importante espaço de exposição de seu estilo e interesses em cinema. Partimos para o estudo de sua obra entendendo-o como já definia o companheiro Glauber Rocha na primeira edição de *A Revolução do Cinema Novo*, isto é, como um “suave, dedicado, inteligente e excitante crítico cineasta” (ROCHA, 1981, p. 378). Para nossas pesquisas, privamo-nos dos adjetivos elogiosos de Rocha e insistimos no posicionamento do hífen, como Pedro Plaza Pinto (2020), para ilustrar a ponte entre as duas atuações do **crítico-cineasta**.

Sem separar o pensamento crítico da produção cinematográfica, é importante, enfim, analisar os textos e filmes lado-a-lado, expandindo a noção de Gerber do estudo geral do Cinema Novo para o estudo particular de cada cineasta também em sua singularidade e autonomia, tendo em vista que é fundamental:

Compreender o cinemanovismo como uma evolução do pensamento crítico que no início foi paralelo à produção artística, quando o cineasta produzia textos, ideias e filmes numa dialética intensa entre a razão e paixão. Ao lado de uma explosão de pensamento dava-se uma explosão emocional em busca de imagens-sons brasileiros através da moderna ótica audiovisual. (GERBER, 1982, p. 1)

Envolvidos nessa teia de pensamentos e paixão, torna-se interessante não só estudar os filmes que os cineastas realizaram, mas também os filmes e cineastas que mais lhes instigavam e o que lhes interessava nesses filmes e no trabalho desses cineastas. Entendemos, dessa maneira, que os destaques e o valor que os críticos-cineastas concediam aos filmes dirigidos por outras pessoas podem, também, dizer muito e encontrar semelhanças com os gostos e interesses estilísticos apresentados nos filmes em que eles mesmos atuaram.

Há que se levar em conta os diferentes interesses políticos, poéticos e mesmo jornalísticos envolvidos na escrita do texto crítico, bem como as diferenças de linguagem entre o cinema e o texto verbal. Porém, a partir de análises como as que realizaremos a seguir, entendemos que os destaques e o valor que os críticos-cineastas concediam aos filmes dirigidos por outras pessoas podem fornecer, tal como os “livros, manifestos de exposição pública ou cartas”, um semelhante “primeiro passo em que é necessário um conhecimento aprofundado do percurso do cineasta” (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015, p. 29), mesmo que exija cuidados especiais na leitura. O texto crítico pode apontar para interesses particulares que encontram reverberações nas escolhas estilísticas apresentadas nos filmes realizados pelos críticos-cineastas. Filme e crítica, depoimentos e cartas podem vir a ser caminhos de exploração de um vasto campo da recursividade que forma, no caso, um estilo.

Mas não falamos desse olhar para a dupla atividade simplesmente como possibilidade. Para a investigação, ele precisa se converter em um método de aproximação. Assim, descrevemos, na sequência, em tom de experiência, passos que desenvolvemos ao longo desta pesquisa e nos ajudaram a compor as análises que logo apresentaremos.

Como sempre, nosso primeiro movimento de estudo para qualquer análise, comparativa ou não, tem sido a identificação dos objetos. No caso de uma análise fílmica da obra de Neves, especialmente se nos ativermos aos longas-metragens ficcionais, esse gesto pode ser um tanto mais simples, compreendendo a não muito larga e, de certa maneira,

coerente produção do crítico-cineasta. Mas, no caso de uma análise que leve em conta seus textos críticos, nos quais a produção de Neves é tão numerosa quanto espalhada por diferentes periódicos ao longo dos anos, tem sido muito importante que delimitemos um corpo crítico pertinente para cada análise, o qual seja apontado a partir de um devido foco de interesse próprio definido após uma leitura atenta e dedicada dos materiais.

Em seu texto *Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s)*, Manuela Penaria já conclui que “a análise de filmes deverá ser realizada tendo em conta objectivos estabelecidos a priori” (PENAFRIA, 2009, p. 4). Dentro da análise de uma obra tão vasta quanto a de Neves, portanto, é preciso saber para onde apontar a lupa e o que se pretende destacar e interpretar a partir dos escritos. Nosso objetivo nas análises vai de encontro, assim, ao objetivo da análise de filmes para Penafria, que descreve: “O objectivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação” (*idem*, p. 1). Alargamos o sentido conferido à análise de filmes pela pesquisadora para a análise da produção cinematográfica do crítico-cineasta em sua diversidade.

Para essas análises, seria então necessária uma primeira leitura panorâmica da obra de Neves e um visionamento também panorâmico de seus filmes, nos quais identificaríamos pontos de interesse e cruzamentos para uma possível identificação de padrões de técnicas recorrentes, as marcas de um estilo *davidneviano*. Contudo, os trajetos de pesquisa, como já relatamos, não são lineares. Como interesse primeiro de uma pesquisa que inicia a partir do gosto pelos filmes do cineasta, nosso ponto de partida para essa investigação são os filmes *Mauro*, *Humberto* e *Muito Prazer*, aos quais, inclusive, assistimos pela primeira vez antes de ter contato com os textos do crítico. Dessa maneira, os filmes que o crítico-cineasta dirigiu seguiram como memórias inescapáveis nas leituras e, mesmo a contragosto, condicionam nossas análises nas observações dos destaques do crítico nos textos e da maneira como cada obra é articulada.

Há que se destacar que tal condicionamento e essas memórias, embora por vezes frutíferas, devem, num primeiro momento, manter-se em segundo plano para que busquemos ao máximo apreciar cada crítica e filme por si só. Quando nos propomos, como nesta dissertação, a um estudo que não prioriza, por via de regra, um texto a outro, tentamos elaborar um visionamento primeiro e, então, uma “análise interna” de cada obra, enxergando-a “enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito” (*idem*, p. 7).

É, então, a partir de cada leitura específica a que nos propomos, seja o estudo de um longa, curta ou conjunto de textos, que identificamos as primeiras pistas, os procedimentos mais aparentes e marcantes de um estilo da pessoa crítica-cineasta. Partimos, então, com esses traços *deduzidos* em mente, sempre nos propondo a análise de fato como a etimologia prevê: na decomposição das obras e nos destaques a seus elementos.

No filme, essa “análise interna” caminharia pela descrição de planos, movimentações de câmera, de personagem, diálogos, cenários etc. e a interpretação desses procedimentos. No texto, e talvez esse destaque seja mais pertinente para nós, visto a novidade de tal análise, o caminho mais proveitoso tem nos parecido ser identificar e apresentar a estrutura textual da crítica e, particularmente, identificar os apontamentos principais do texto, salientando a escolha de determinadas palavras e expressões para descrever ou valorizar determinados gestos ou operações filmicas, compreendendo, assim, a potencialidade expressiva formal do texto crítico e destacando justamente a escolha de determinadas técnicas pela pessoa agente criativa do texto para valorizar ou não determinado aspecto de determinado filme.

Realizadas essas análises internas, os apontamentos de interesses estilísticos em cada obra individual, chega o momento crucial da abordagem: o estabelecimento da ponte entre o crítico e o cineasta, uma proposta de cruzamento e comparação entre os textos de diferentes meios. Tomar a dualidade até então dividida e conectá-la com um hífen, uma tentativa que vem acompanhada do grande e às vezes incontornável desafio: como realizar a comparação de maneira tal que o estudo não se queira simples verificação de recorrências, marcas estilísticas entre os textos?

Cada vez mais, compreendemos que a resposta está no hífen colocado pelo pesquisador. O desafio na análise comparativa entre os textos se torna propor com que os três agentes – pesquisador, crítico e cineasta – se iluminem. O pesquisador aponta a luz do texto crítico para o filme ou o pesquisador aponta a luz do filme para o texto e, nesses gestos de pesquisa, descobre, nas obras, novos significados e trilhas de interpretação. O texto crítico pode apontar para interesses particulares que encontram reverberações nas escolhas estilísticas apresentadas nos filmes em que os críticos-cineastas atuaram e vice-versa. Por exemplo, um destaque elogioso a um determinado zoom e a descrição de uma interpretação para o movimento de lentes em determinada obra criticada pelo crítico pode induzir a uma significação de um zoom num filme dirigido pelo cineasta.

Cabe ao pesquisador a escrita da teoria, o posicionamento da lente, a seleção dos materiais de análise e, inclusive, o delineamento de um pensamento diverso e difuso entre os textos.

Tomar o pensamento de um crítico-cineasta como um pensamento vivo e mutável que se espraia entre os textos diz respeito também a tomar o pensamento desse agente duplo não como o pensamento unívoco de uma pessoa, mas sim como um pensamento composto por diferentes vozes. Dessa maneira, entendemos que a constituição desse agente duplo e a identificação da relação desse pensamento entre as obras se dá também por responsabilidade e interpretação do pesquisador. As obras (não reunidas em vida pelo crítico-cineasta) têm suas vidas próprias, seus contextos próprios e são retiradas do contexto e transferidas para outro espaço em um gesto comparativo entre texto e filme sob responsabilidade do pesquisador.

1.2.3 SUMÁRIO DE BOLSO

Encerramos a partilha desse incipiente método de trabalho com os filmes, objetos e questões à mesa. Como nos cineclubes, nosso texto estará organizado nos seguintes tópicos: Recepção, Apresentação, Exibição, Discussão e Despedida.

Seguimos a tentativa de emular a dinâmica cineclubista, guiando-nos pelos conselhos de Bazin. Por enquanto, percebemos que já descumprimos um primeiro. Bazin advertia sobre a apresentação: “o conferencista, salvo seus dons oratórios, só será suportado com impaciência. Que a apresentação seja então curta: dez minutos bastam” (BAZIN, 2018, p. 1081). Aproveitamos da boa vontade do leitor para dissertar mais antes de passar aos confrontos diretos com os filmes e a obra de Neves.

O primeiro segmento desse trabalho, este mesmo que já estamos superando, serve para introdução, recepção. Recebê-los na sala, apresentar os interesses de nossa pesquisa, as referências que tomaremos para nossa sessão e explicar a dinâmica de logo mais.

Logo, no item 2: Apresentação, a situação já será outra. Repetiremos alguns mecanismos expostos até aqui, mas introduzindo dessa vez o trajeto de vida de David Neves e o contexto de produção dos filmes que nos interessam nas análises. Algumas perguntas serão guia principal nesse capítulo: Quem é David Neves? Que filmes o crítico-cineasta dirigiu? E, em sua filmografia, onde se inserem *Mauro*, *Humberto* e *Muito Prazer*?

Seguimos para esta apresentação de sessão/dissertação com as dúvidas e métodos que Bazin já apresentava em seu texto:

Mas o que dizer? Devemos tentar reunir nesse preâmbulo o máximo de informações? Apresentar, por mais cautelosa que seja, uma espécie de crítica prévia? Essas fórmulas têm a desvantagem de esquecer que vamos submeter ao público uma obra de arte e que é importante, antes de tudo, respeitar a sensibilidade, as reações futuras dos espectadores.

Por mais útil que seja a documentação histórica, estética ou técnica, ela pertence a outro lugar, depois do filme talvez, mas não antes. Basta evitar para o espectador os

contrassensos, os erros de interpretação que uma certa decalagem entre a forma e a inspiração pode provocar. Se ele é pouco informado, o público será surpreendido e talvez se sentirá desamparado face uma obra antiga. Será então o trabalho do apresentador situar o filme na sua atmosfera moral e em relação à produção da época, mas nessa tela de fundo, que ele deixe de alguma maneira em branco o espaço que o filme ocupará. (*ibidem*)

Evitaremos, portanto, antecipar algumas das discussões que serão melhor desenvolvidas no item 4: Discussão deste trabalho. Por enquanto, no capítulo 1, nos interessarão somente os dados e contextos necessários para um primeiro contato com os filmes. Brevemente situaremos *Mauro, Humberto e Muito Prazer* em seus momentos de produção, ainda buscando deixar espaço para a apreensão seguinte de seus aspectos mais específicos.

Porém, ainda perseguimos linha diversa ao cineclube tradicional na medida em que apresentaremos parte de uma “documentação histórica” bem fundada que, no caso, pertence sim a uma dissertação como a nossa. Discorreremos, assim, ao longo desse capítulo, a respeito do trajeto de formação do crítico-cineasta.

Destacamos, ainda, que a dedicação ao estudo dos relatos de vida e a aproximação com ela, para além somente das realizações filmicas, vem da compreensão da trajetória de Neves no cinema como o resultado de uma “vida dedicada às tarefas do cinema” (PINTO, 2020, p. 2) e vivida em uma profunda conexão cinema-vida que, como Pedro Plaza descreve, “não é casual, é retrospectivamente programática” (*ibidem*). Afinal, Neves já citava em 1977: “Cinema, felizmente, tem muito a ver com a vida e a busca de ficção faz parte dela: reorganizar a vida a nosso bel-prazer, acrescentado música, ordenando o caos, retocando este ou aquele defeitinho incômodo para todo o sempre” (NEVES, 2004, p. 351).

E se, para Neves, o cinema e a vida estão essencialmente ligados, acreditamos que os estudos de sua obra ganham substância com atenção ao registro de seus trajetos de vida. Compreendemos ser importante dar destaque à trajetória do cineasta para novas aproximações com seu trabalho; colocar-nos ao lado de Neves – como sugeria Penafria – é também uma postura de atenção pessoal ao crítico-cineasta: conhecer sua produção a partir de seu pensamento e das impressões de sua vida.

Passando adiante, o item 3 se chama Exibição e será operado segundo uma lógica diferente. É claro que, devido às limitações do formato textual da dissertação, não poderemos exibir os filmes, mas ainda buscaremos, nesse capítulo, o confronto direto com eles. A partir da abordagem proposta pela Teoria de Cineastas, mas também dos procedimentos metodológicos de análise fílmica como a de Ismail Xavier (2012) ou a “análise interna”

descrita por Manuela Penafria (2009), pretendemos descrever as cenas dos filmes e brevemente comentá-las.

Em seu já citado texto sobre a análise de filmes, Penafria estabelece a distinção entre duas abordagens: a análise interna e a externa. A análise interna, como já citamos, “centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito”, mas, no caso de uma análise externa, “o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p. 7). Essa distinção será importante na medida em que transitaremos ao longo deste texto pelos dois modos de abordagem.

No capítulo Exibição, a atenção está dedicada à análise interna com foco na descrição, decomposição e comentário acerca de sequências tomadas dos filmes analisados. Reproduzimos falas, fotogramas e descreveremos os sons e movimentos de câmara e personagens para confrontar os filmes e expô-los ao leitor. Seguimos, assim, parte da instrumentação técnica para análise descrita por Jacques Aumont e Michel Marie em *Análise do Filme* (AUMONT; MARIE, 2019), particularmente no tocante à planificação.

Especialmente no caso do longa-metragem *Muito Prazer*, nos ateremos a fragmentos ao invés de analisar a obra em seu todo. Com isso em vista, é necessário, como sugerem os teóricos, interrogar-nos quais “os critérios usados para fragmentar” e nos esforçar por “criar objetos que tenham uma coerência própria sem trair o filme que provém” (*idem*, p. 41). Afinal, nossa expectativa é tentar trazer para o texto verbal parte da experiência fílmica, contribuindo para embasar nossas análises e comentários acerca dos filmes. Buscamos, como uma das correntes descritas por Aumont e Marie, confrontar o “filme através de seus fragmentos”, compreendendo que é sempre “necessário ter acesso à obra inteira e recorrer a ela com regularidade” nesse modo de análise. Por fim, levamos em conta que estamos lidando com “lexias”, unidades de leitura, como descritas pelos teóricos em oposição ao excerto:

O excerto é uma amostra mais ou menos pertinente, destinado a substituir a totalidade do filme, pelo facto de este ser demasiado difícil de manipular; a lexia não substitui o filme, mas remete incessantemente para ele; não o representa nem constitui uma entidade autónoma, mas tem uma íntima relação dialética com o texto na sua integralidade. (*idem*, p. 42)

Dessa maneira, *exibimos*, no capítulo, o filme de abertura *Mauro, Humberto* e, em seguida, *Muito Prazer*. Particularmente, destacamos, aqui, as articulações propostas pelos

cinastas, sem ainda levar em conta contextos, dados para fílmicos e relatos dos processos de criação dos filmes.

A seguir, o item 4 do trabalho é dedicado à Discussão. Tomamos esse capítulo como o momento de debate de nossa sessão cineclubista, no qual, ao invés de passar à troca entre mediador e público, saímos da análise interna e articulamos outras vozes ao texto. Partimos, então, para as análises dos fragmentos, gestos e recorrências dos filmes, articulando agora também outros textos escritos por Neves e relatos de produção dos outros cineastas envolvidos nos processos de realização.

Norteados pelo conceito de “autenticidade” e a construção fílmica dessa obsessão de David Neves, que atravessa seus textos e obras, a “análise externa”, descrita por Penafria, toma a frente visto que temos, agora, em conta não somente o contexto de realização, mas também a análise de textos escritos por Neves, a articulação com outros filmes dirigidos ou analisados pelo crítico-cineasta e a leitura e análise tanto dos registros de alguns de seus processos de criação como de entrevistas suas e de seus colegas de realização. A articulação entre os diferentes textos trará à tona aspectos dos filmes e da estilística dirigida por Neves, mas também de seu pensamento.

Por fim, o último capítulo desta dissertação será Despedida, à guisa de conclusão, encerrando nossa jornada. Aqui, nos interessa retomar os principais pontos da discussão e apontar os caminhos para outras futuras sessões de nosso cineclube.

Já estamos todos acomodados na sala? Verifiquei no computador que os arquivos já estão prontos para o *play*, resta só apresentar a sessão. Já falamos bastante sobre ele, mas ao leitor pouco habituado falta apresentar propriamente: Quem é David Neves?

2. APRESENTAÇÃO

Carioca de família mineira, mais afeito a “ver do que ser visto” (NEVES, 2002, *online*), David Eulálio Neves (1938-1994) atuou em diversas áreas do cinema entre o final dos anos 1950 e meados dos anos 1990. Crítico-cineasta de um estilo aperfeiçoado em torno da atenção ao aparente rascunho e da dedicação ao íntimo e à rotina de seus personagens e lugares, Neves dirigiu seis longas-metragens ficcionais, um longa-metragem documental e uma série de curtas-metragens também documentais, além de construir uma consistente trajetória crítica em alguns dos principais periódicos do país. Em especial, contribuiu com seus textos para revistas como a *Filme Cultura* e jornais como *Diário de Notícias* - RJ (via o jornal *O Metropolitano*, à época publicado como encarte do *Diário de Notícias*), *Jornal do Brasil* e o *Suplemento Literário* do *Estado de S. Paulo*.

Como introduzimos, para além da “riqueza de produção” ou da “teoria”, Neves buscou encontrar a autenticidade a partir de um contato direto entre o cinema e a realidade, no “terrível corpo a corpo com esse fugidio meio de expressão” (NEVES, 1993, p. 34). Nos diferentes materiais que produziu, o crítico-cineasta constituiu um projeto rico e diverso interessado particularmente pela busca cinematográfica por uma autenticidade brasileira. Assim como muitos de seus companheiros, ele se mostrou preocupado com a captação da espontaneidade e o retrato de um outro Brasil, mais real e autêntico, que, segundo os jovens cinemanovistas, não vinha sendo foco do cinema brasileiro até meados dos anos 1950. É, afinal, a “almejada autenticidade” que parece guiar sua busca por realizar filmes “da forma mais brasileira possível, isto é, displicente, balbuciante” (NEVES, 2004, p. 215) e filmar “o Brasil e seu cinema para os brasileiros” (*idem*, p. 214).

Esses interesses aparecem explícitos na obra do crítico-cineasta desde seus primeiros textos e afloram na película a partir do momento em que passou à direção cinematográfica, com seu primeiro curta-metragem: *Mauro, Humberto*.

Neste capítulo, seguimos nosso trajeto com especial atenção à narrativa de formação do crítico-cineasta, entre os anos de 1957 e 1966, quando de sua entrada no cinema. Dedicamo-nos, também, parcialmente, a seu início de trajetória nos longas-metragens, mas nos interessam principalmente os anos de formação enquanto base para a constituição de suas relações no cinema e momento de apresentação e maturação de seus interesses estilísticos.

Para compor essa narrativa, nos baseamos no percurso já exposto por Carlos Augusto Calil (2004) em texto de introdução ao *Telégrafo Visual* (NEVES, 2004) e, a partir de um mosaico de vozes (tomados nas diferentes fontes já apresentadas), buscamos aprofundar as

descrições dessa história, assentando as bases para as análises de seu projeto cinematográfico e seus processos de criação em *Mauro, Humberto e Muito Prazer*.

2.1 IMPRESSÕES DE FORMAÇÃO (1957 - 1966)⁹

Como já antecipamos, David Neves iniciou sua trajetória pela crítica. Em 1957, então estudante do segundo ano do curso de direito da PUC-RJ, Neves publicou suas primeiras resenhas na coluna *Falando de Filmes* do jornal *Opinião Estudantil* e, junto a seus colegas, começou a frequentar o Cineclube Nelson Pompeia da própria universidade. À época, seus interesses, como relata Calil (*idem*), ainda eram bastante diversos e flutuavam entre a filosofia, os quadrinhos, a música, e (embora ainda não principalmente) o cinema.

Logo em seguida, contudo, sua situação mudou. Após a saída de Dejean Magno Pellegrin, então colunista de cinema do periódico, o estudante foi convidado por Paulo Alberto Monteiro de Barros¹⁰ para escrever na coluna de cinema d'*O Metropolitano*, jornal da União Metropolitana dos Estudantes (VIANY, 1999)¹¹. Como o próprio cineasta conta a Alex Viany, sua primeira crítica foi publicada no jornal em março de 1959, tratando do filme *A mulher dos meus sonhos* (1955, dir.: Julien Duvivier).

A partir daquele momento, o iniciante crítico passou a se envolver mais assiduamente no ambiente cinematográfico da época e a constituir, especialmente através da crítica e do cineclubismo, as bases do projeto estilístico que viria a desenvolver¹².

⁹ Este subcapítulo é, em parte, adaptado, com complementações, do nosso artigo *Impressões de formação: Relatos dos primeiros anos no cinema de David Neves* publicado na Revista Movimento (PHILIPPINI, 2022) e disponível no link: <https://drive.google.com/file/d/1gKLUJLYXqiz1RQWhvyvQEAlkFmYXS4V1/view>

¹⁰ Paulo Alberto Monteiro de Barros viria a adotar futuramente o nome artístico de Artur da Távola, pelo qual tornou-se mais conhecido.

¹¹ Como conta a Viany (1999, p. 271), o convite original de Paulo Alberto seria para escrever na coluna de música, mas “logo ele falou que não poderia mudar o titular da coluna de música, porque o antigo titular ia continuar em sua gestão”. Assim, com a cadeira de cinema vacante, Neves passa a integrar a coluna. Em entrevista à série Memória do Cinema do MIS-SP, Neves comenta mais da situação: “Então, fui pra faculdade de Direito na PUC e o Artur da Távola, o Paulo Alberto Monteiro de Barros, esse deputado, me pediu pra escrever uns artigos pra um jornal que ele tava fazendo, o *Metropolitano*. Aí tava o Cacá Diegues, o Jabor, o Aluísio. O próprio Aluísio, sem ser da PUC, também contribuiu pra esse jornal. Então, comecei a escrever. Era pra escrever sobre música, que era também outra coisa estranhíssima. Porque tinha escrito um artigo no jornal da faculdade sobre duas peças de Bach: o Siciliano e Jesus, alegria dos homens. E o Paulo Alberto gostou desse artigo e por isso ele me chamou pra escrever no jornal, mas não tinha vaga na coluna de música, então tô eu aqui... daí não parei mais... Alexandre entrou, me apresentou o Joaquim Pedro... entrei...” (NEVES em *Memória do Cinema* aos 3 minutos).

¹² Ainda a respeito de seu início no cinema, o crítico-cineasta escreve em texto publicado na revista *Homem Vogue*, que teve na organização de Carlos Augusto Calil (NEVES, 2004) o título atribuído de *A vida como rascunho*: “Minha “vocação cinematográfica”, por exemplo, surgiu da maneira mais acidental, mais improvisada que se possa imaginar. Leve-se em conta também certa “disponibilidade” vocacional de alguém que ingressa numa Faculdade de Direito totalmente desprovido de *esprit de corps* e se vê subitamente envolvido numa coluna semanal de um jornal universitário” (NEVES, 2004, p. 351).

Além de Neves, circulavam entre a PUC-RJ, *O Metropolitano* e a União Metropolitana dos Estudantes muitos dos outros cineastas que compuseram os núcleos do Cinema Novo Brasileiro e que fizeram parte da efervescência político-artística do início dos anos 1960. Como relata Joaquim Vaz de Carvalho, futuro roteirista de *Muito Prazer* e *Luz del Fuego* e produtor tanto dos dois longas-metragens como de *Flamengo Paixão* (1980, dir.: David Neves) e *Fulaninha*: “a PUC, na década de 60, formou vários advogados, bacharéis, cineastas, e David era um deles. O (Arnaldo) Jabor, o Cacá (Diegues), todos eles e eu fomos colegas de faculdade” (CARVALHO, 2015, p. 57).

Colegas de curso, os futuros bacharéis conviveram, para além dos corredores da faculdade, também nos bares, nas reuniões do movimento estudantil¹³, na crítica cinematográfica e nos movimentos cineclubistas do final da década de 1950. A cinefilia e o diálogo nesses ambientes foram fundamentais tanto para suas formações cinematográficas como enquanto fatores de agregação dos cineastas em torno do que viria a ser o Cinema Novo. Tratando dessa época, Neves conta mais alguns detalhes em entrevista a Pedro Simonard:

Eu só escrevi n’*O Metropolitano*, de graça, amadoristicamente. Aí eu fui para a Cinemateca e a gente se reunia e não se acreditava que nenhum de nós fosse fazer filmes. Ali era só “curtição” de fã mesmo. Aconteceu. As coisas foram acontecendo progressivamente. (SIMONARD, 1995, p. 131)

Essa “curtição de fã”, como o próprio já indica, progressivamente foi tomando outras faces. Os estudantes que antes viam o cinema como um passatempo logo passaram a considerá-lo uma possibilidade real de trabalho e sustento. A partir dos encontros na universidade, nos bares, na crítica e nos cineclubes, não demorou para que Neves e seus colegas também passassem a fazer seus filmes, mesmo que ele, a princípio, o fizesse muito esporadicamente. Como o próprio crítico-cineasta afirma em entrevista a Geraldo Sarno, “era mais observador do que fazedor de filmes” (NEVES, 2001, p. 12).

Para Neves, o cinema havia começado como um “brinquedo”. No relato a Sarno, Neves compartilha essa visão e comenta do início do Cinema Novo, afirmando que:

Ele é mais ou menos o resultado de um encontro de pessoas que se tornaram amigas íntimas, que pensavam a mesma coisa, que é o cinema, que iam muito ao cinema, mas ver filme estrangeiro, e discutiam em bares – em geral tem sempre um bar no meio do Cinema Novo. Discutiam muito, até que num dado momento, e esse dado momento é mais ou menos em 1957, 58, 59, antes de 1960, decidiram (como uma

¹³ Carlos Diegues, inclusive, chegaria a ser eleito presidente do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da PUC-RJ, além de ter sido editor de *O Metropolitano* por anos.

peessoa que compra um trem elétrico para brincar, como uma pessoa que vai a uma loja esportiva para comprar uma raquete de tenis e bola, que entra para um clube e vai dar) decidiram, mais ou menos por brincadeira, fazer filme. (NEVES, 2001, p. 8)

O comentário do cineasta ilustra a agitação cultural do momento e essa visão do cinema enquanto uma brincadeira, com gosto de descoberta nos primeiros anos, também será explorada enquanto uma chave de interpretação quando passarmos à discussão dos filmes mais à frente.

À época ainda quase na brincadeira¹⁴, o crítico que ouvia mais do que falava, via mais do que era visto (NEVES, 2002, on-line) e já se interessava pela observação e o registro do mundo adentrou na realização pela fotografia. Em 1958, um ano após começar a escrever para os jornais, David Neves fotografou *Perseguição*, curta-metragem dirigido por Paulo Perdigão, e deu início a uma prolífica trajetória em “diversas funções da equipe cinematográfica” (*ibidem*), ocupando inicialmente posições de assistência – de câmera, de direção ou de produção – nos sets de filmagem. Dizia ele, em texto não publicado em vida, mas resgatado no Dossiê da revista *Contracampo*:

Tive e creio ter ainda o vício da observação cujo florescimento se deve em grande parte talvez à minha natureza algo retraída. Em **geral ouço mais do que falo, vejo mais do que sou visto**. Esse defeito (como o considero) permitiu em minha experiência no cinema brasileiro elaborar uma visão específica das diversas funções da equipe cinematográfica. (NEVES, 2002, on-line, grifos nossos)

Além de *Perseguição*, o crítico fotografou os filmes *Fuga e Domingo* (ambos filmados em 16mm, dirigidos por Carlos Diegues e lançados em 1960) e, em 1960, atuou em sua primeira realização *profissional* em 35mm como assistente de fotografia do já experiente Mário Carneiro, no filme *Couro de Gato* (1961, dir.: Joaquim Pedro de Andrade).

O lançamento e produção deste último representou um início de virada na trajetória de Neves. A partir da relação com o cinema *profissional*, a dualidade entre o crítico e o cineasta começava a se desenvolver mais claramente e o jovem escritor passou, lentamente, a dedicar mais tempo à realização. Veremos que essa gangorra demorou alguns anos para pender mais

¹⁴ Data desse tempo de cinema ainda “por brincadeira” a escrita do roteiro *Faixa de Campeão*, não realizado, mas publicado na edição nº 1 da *Cinemas* em 1996 com a seguinte apresentação: “Final dos anos 50. David Neves ainda não pensava em fazer cinema quando anotou a ideia deste filme curto. Colaborava então regularmente para *O Metropolitano*, jornal da União Metropolitana de Estudantes, e vez por outra nos *Suplementos do Jornal do Brasil* e de *O Estado de S. Paulo*; que participava das conversas do grupo que viria a formar o Cinema Novo; integrava a pequena equipe que fez *Domingo*, uma primeira experiência em 16 milímetros de Carlos Diegues. *Faixa de Campeão* não chegou a se realizar. Permaneceu guardado no baú do cineasta. Mas este pré-roteiro já anuncia o tom de crônica suave, afetiva, que marca o cinema de David”. (CINEMAS, 1996, p. 201)

ao cineasta. Afinal, o crítico ainda construiu, depois dessas primeiras realizações, uma importante trajetória nos periódicos e na promoção crítica do Cinema Novo.

Quando perguntado por Geraldo Sarno a respeito de suas origens no cinema, Neves já comenta esse lento processo de passar à feitura dos filmes e seu início em uma espécie de diplomacia do Cinema Novo mundo afora:

(...) comecei a admirar não as minhas coisas, eu era mais observador do que fazedor de filmes, comecei a admirar o trabalho dos meus colegas, de vocês todos, e a acompanhar. Eu ajudei um pouco na divulgação deste trabalho. Quer dizer, no começo era uma espécie de divulgador. Assim como eu organizei essa mostra na Itália em 1965, organizei depois outra em 1966 na Alemanha. (NEVES, 2001, p. 12)

É importante destacarmos, nesse contexto, algumas figuras que foram fundamentais na formação de Neves e que também se tornarão personagens importantes para nossa *sessão-dissertação*. Como aponta Calil, o crítico-cineasta foi muito influenciado por três personagens principais: Alexandre Eulálio, Paulo Emílio Sales Gomes e Joaquim Pedro de Andrade (CALIL, 2004, p. 10).

O primeiro, seu primo – em realidade, primo de sua mãe, mas apenas seis anos mais velho que ele – cumpriu, para Neves, certo papel de tutela e encaminhamento no mundo artístico brasileiro. À época, como respeitado professor e crítico, Alexandre Eulálio circulava pelos efervescentes núcleos intelectuais cariocas e parece ter sido ele uma das pessoas que mais incentivou o jovem crítico a seguir seus escritos sobre cinema e quem, como relata Calil, por vezes revisou seus textos. Teria sido do primo que Neves herdou certo pragmatismo e rigor intelectual sob os quais seus primeiros escritos operam; traços que, como escreve o autor, trazem "a marca vigilante do exigente Alexandre" (*ibidem*).

E teria sido também Alexandre Eulálio quem encaminhou ao primo algumas de suas principais amizades no meio artístico, dentre as quais destacamos Joaquim Pedro de Andrade, futuro companheiro cinemanovista e figura fundamental para a trajetória de David Neves, como conta o cineasta em entrevista a Viany:

Meu primo, que é professor de literatura, Alexandre Eulálio, era muito amigo do Joaquim. Então, como comecei a escrever sobre cinema, o Alexandre me apresentou ao Joaquim. E o primeiro filme que trabalhei, praticamente, foi como assistente do Mário Carneiro: *Couro de gato*. (NEVES, 1999, p. 272)

Assim, sua entrada no cinema também foi, de certa forma, devedora da atuação de Alexandre Eulálio. *Couro de Gato* marcou o início de uma aproximação cada vez maior de Neves com os cinemanovistas enquanto grupo e, especialmente, com Joaquim Pedro.

Entre o grupo do Cinema Novo, Andrade era talvez o personagem com quem Neves mais se identificava¹⁵. Mesmo enquanto ainda era apenas crítico, Neves já apreciava o olhar cinematográfico do colega, na postura observadora que descreveu a Geraldo Sarno.

O Poeta do Castelo – fragmento de *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (1959, dir.: Joaquim Pedro de Andrade), média-metragem posteriormente dividido nos dois curtas-metragens independentes *O Mestre de Apipucos*, dedicado a Gilberto Freyre e *O Poeta do Castelo*, dedicado a Manuel Bandeira –, por exemplo, tem importância fundamental na obra de Neves, sendo destacado pelo crítico em seus textos, mas também retomado materialmente em seus filmes.

Como relata Arthur Autran, teria sido, inclusive, a partir da crítica *O Mestre e o Poeta*, publicada em janeiro de 1960 sobre o média-metragem dirigido por Joaquim Pedro, em sua montagem original, que Neves parece, enfim, convencer-se de que, de fato, era um crítico de cinema (AUTRAN, 2015, p. 33). Constatação comprovada pelo seu próprio depoimento quando do falecimento do amigo, no qual o crítico-cineasta escreveu:

Minha fascinada intimidade artística com o realizador, nascida do momento da realização de *Couro de gato*, seu segundo curta, guardou na memória algumas declarações que redundaram num artigo escrito para o jornal *O Metropolitano* (*O mestre e o poeta*), pelo qual me transformei em crítico cinematográfico (NEVES 1993, p. 74).

Além disso, *O Poeta do Castelo* é retomado na carreira de Neves particularmente em dois momentos especiais: em comparações realizadas por críticos que interpretaram o curta de Joaquim Pedro como uma inspiração para o formato de *Mauro, Humberto* e na reprodução direta do filme como episódio da série *Cultura Nacional - Literatura Nacional Contemporânea*.

Joaquim Pedro de Andrade e Alexandre Eulálio, assim, constituem não apenas referências, mas amizades e inspirações profundas. As palavras de Neves sobre os dois costumam ser calorosas e, quando de seus falecimentos, muito saudosas. No conjunto de palavras que abre *Cartas do Meu Bar*, em um verbete com gostos de *autobiografia*, não parece à toa que Neves posicionou “primo” logo na segunda posição¹⁶ (NEVES, 1993, p. 13)

¹⁵ Em homenagem póstuma ao amigo, Neves chegou a escrever: “Não acredito que tenha havido cineasta que me passasse, através de conselhos despretenso, sem atropelo, uma gama tão variada de repreensões sutis e informações curiosas (tb orgulho!)”. (NEVES, 1993, p. 76)

¹⁶ *Cartas do Meu Bar* (NEVES, 1993) começa com um curioso texto, uma sequência de adjetivos escrita pelo crítico-cineasta com o título “David Neves”: “asmático, primo, mimado, matreiro, carioca, mineiro, retraído, platônico, secreto, aberto, óbvio, lúbrico, místico, marista, *clumsy*, malandro, desajeitado, *maladroit*, esperto, estilista, cineasta, atípico, *sournois*, cumulativo, poliglota, fugidio, *globe-trotter*, bissexto, *cocu*, pródigo, duro,

e, claro, vem também com o peso da amizade a dolorosa despedida no necrológio de homenagem a Joaquim Pedro:

O cinema é contemporâneo do avião, mas às vezes viaja de trem. O tempo passa muito depressa. Tenho problemas com a máquina de escrever. Dói muito escrever este artigo. (Os diversos rascunhos estão espalhados aqui do lado, na mesa, esperando uma montagem digna.) Dói pra valer. Antes era fácil escrever sobre filmes e pessoas do nosso convívio, pois elas estavam ali, à mão, apesar de inacessíveis para nós, como foi o caso de Joaquim Pedro no início.

Era um simples cinéfilo, funcionário entediado da Companhia Vale do Rio Doce, acompanhava os programas semanais da Cinemateca, ajudado ao mesmo tempo por um primo e pela convicção da inexistência da morte.

Anteontem, aos 56 anos, Joaquim Pedro deixou o nosso convívio, talvez para encontrar-se com o primo citado (Alexandre Eulálio), falecido há mais de dois meses. (NEVES 1993, p. 74)

Ao longo desta sessão, dissertaremos mais acerca dessa relação, especialmente retomando o texto de Neves e analisando as influências do trabalho de Joaquim Pedro de Andrade para o cinema do crítico-cineasta. Porém, ainda precisamos destacar outro dos grandes mestres de Neves, como apontado por Calil: o crítico Paulo Emílio Sales Gomes.

O Paulo Emílio... não tinha artigo meu que não tivesse uma citação do Paulo Emílio. Mas o Paulo Emílio é um fenômeno... é o Alexandre Eulálio da minha pós-adolescência, porque sai Alexandre entra Paulo Emílio. Eu era apaixonado por ele. Comprava o Estado de São Paulo aos sábados (o Suplemento naquela época era aos sábados, o Suplemento Intelectual, o Décio de Almeida Prado era o editor) para ler o Paulo Emílio e recortava os artigos. Tinha uma coleção quase completa. (NEVES em *Memória do Cinema* aos 5 minutos)

A princípio, Neves mantinha com Paulo Emílio uma relação de fã e ídolo. Para o cineasta, e para muitos dos cinemanovistas, o crítico representava, de certa forma, um “guru cinematográfico” (NEVES, 1978, p. 23), como o próprio Neves afirmou em necrológio do mestre publicado no jornal *Opinião*. O *velho*, como o chamavam os mais próximos, apresentou, nos escritos do *Suplemento Literário* do *Estado de S. Paulo*, as bases para o contato daqueles cineastas com o Cinema, sendo constantemente referenciado em suas críticas e textos. Uma relação que, no caso de Neves, “retém sintomas de uma simbiose que oscila entre a imitação acrítica e a incorporação do método” (CALIL, 2004, p. 12).

quebrado, solvente, generoso, *selfish*, rico, pobre, elegante, desleixado, suave, galante, *gaffeur*, brocha, insuperável, chato, escuso, rebarbativo, orgulhoso, eremita, bicho-do-mato, alcaloide, herbívoro, ecológico, metropolitano, suburbano, Central, Grajaú, Roma, Berlim, Cracóvia, Munique, Los Angeles, Manarola, Sestri-Levante, Gênova, Oxnard, cachaça, uísque, sete chance, preguiça, auto-suficiência, enturmado, amigo..., *grivois*, surpreendente, alcoólatra, legendário”. (*idem*, p. 13)

Do estilo de Paulo Emílio, Neves parece ter herdado uma série de características, entre as quais a valorização da existência nacional dos filmes – e veremos mais à frente como essa busca, no caso de Neves, passou também à valorização da autenticidade nacional nos filmes –, a exaltação de cineastas como Humberto Mauro e Jean Vigo e a “discrição sobre o método, escrita como expressão de uma dedicação ao cinema, gosto pelos objetos, mas com paradoxal ‘impressionismo’ impregnado na escrita, este último fator distante do mestre” (PINTO, 2020, p. 201).

Caminhando na linha tênue entre a emulação do estilo do mestre e a incorporação desse estilo para a construção de sua própria maneira autoral, o intenso leitor passou seus primeiros anos n’*O Metropolitano* construindo, aperfeiçoando e amadurecendo seu pensamento e seu gosto cinematográfico.

A relação entre os dois críticos já foi bastante investigada por Pedro Plaza Pinto em sua tese intitulada *Paulo Emílio e a emergência do Cinema Novo: Débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves* (PINTO, 2008), na qual descreve a relação entre P. E. Salles Gomes e os cinemanovistas como moldada “entre desajuste de referências, esforço de entendimento e mútua admiração” (*idem*, p. 52). Quanto à relação entre Neves e Sales Gomes, especialmente, o pesquisador destaca as inúmeras vezes em que o nome e o pensamento de Paulo Emílio são citados na obra do crítico-cineasta “ora apenas para sublinhar um ponto de vista considerado justo, ora para trazer para o conjunto uma informação ou observação abalizada” (*idem*, p. 55).

Não demorou, contudo, para o “guru” tornar-se mais um amigo. Como conta Neves:

Trocamos muitas cartas. A primeira foi provocada por um artigo que escreveu a respeito de Brasília, onde fora tentar, junto ao legislativo, um apoio financeiro para a Cinemateca Brasileira, de São Paulo, da qual era Conservador. O livro “Jean Vigo”, escrito na França para as *Editions du Seuil* (1957) criara, para a minha geração, a mitologia paulemiliana e a resposta que enviou às minhas ponderações sobre sua maneira de ver a nova capital, **estabeleceu um vínculo definitivo de amizade entre nós. Passei a assimilar o sumo de sua “ideologia” crítica nos artigos semanais, lidos e relidos**, vez por outra com uma pequena emoção chorosa, daquela proveniente das verdades humanas que quase sempre ele descobria nas intenções desse ou daquele autor de filme. (NEVES, 1978, p. 23, grifos nossos)

A partir de meados dos anos 1960, especialmente com a participação de Neves nas articulações da Cinemateca Brasileira – como um representante da instituição no Rio de Janeiro e em diferentes eventos internacionais – e a realização de *Mauro, Humberto* – e sua participação no Festival de Cinema de Brasília –, a relação entre os dois tornou-se mais pessoal, como conta Neves em entrevista à Pedro Simonard: “O Paulo Emílio foi o meu guru

eterno. Ficamos muito amigos, escrevia cartas para ele e acabamos íntimos amigos” (SIMONARD, 2001, p. 132).

A amizade entre os dois revela-se, então, também nas produções de Neves. Conforme menciona Calil, traços daquela “simbiose” passam não só pela “incorporação do método”, mas também pela discussão de determinadas ideias ou a aproximação e interesse por determinados cineastas (CALIL, 2004 p. 12). Dessa maneira, quando passamos às análises cruzadas dos textos e filmes de Neves, muitas das vezes tomamos como caminho ou referências os textos de Paulo Emílio, constante guia para o crítico-cineasta.

Além das missivas e leituras, a aproximação levou-os inclusive a trabalhar juntos na realização do primeiro longa-metragem dirigido por David Neves: *Memória de Helena*, do qual Paulo Emílio é um dos roteiristas. Deixemos o longa, contudo, para depois. Ainda precisamos passar por alguns passos da trajetória de Neves antes. Voltemos a 1960, pois ainda há muita história para contar.

Enquanto escrevia para *O Metropolitano*, o crítico-cineasta ainda não se sustentava financeiramente com o cinema. Filho de militar (o general brigadista Luiz Neves), ele tinha sua segurança financeira garantida, mas desde a faculdade mantinha um emprego arranjado pelo pai na Cia. Vale do Rio Doce. Como o próprio relatou no texto de homenagem a Joaquim Pedro, “era um simples cinéfilo, funcionário entediado da Companhia Vale do Rio Doce” e participava das realizações com os amigos somente em suas férias¹⁷, como conta que fizera no caso de *Couro de Gato*. Era após o serviço e nos finais de semana, nas idas aos bares após o trabalho ou nas sessões dos cineclubes, que Neves ia se aproximando do núcleo carioca do grupo cinemanovista.

Em especial, como conta na entrevista a Simonard (2001), o Cineclube da Cinemateca do Museu de Arte Moderna na ABI, que ele continuava frequentando: “Eu trabalhava na Companhia Vale do Rio Doce, nessa época, e então, depois de sair do trabalho às 17h30, às 18h, tinha sessão às segundas. Lá eu me encontrei com o pessoal”¹⁸ (*apud* PESSOA, 2001, p. 131).

¹⁷ Pedro Plaza Pinto conta inclusive da ausência de Neves nas “famosas reuniões iniciais do Cinema Novo na casa de Joaquim Pedro por ser ainda funcionário da Vale do Rio Doce” (PINTO, 2020, p. 201).

¹⁸ Encontrando-se com figuras como Arnaldo Jabor, Mário Carneiro, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Faria, Sergio Augusto, Paulo Perdigão, Paulo César Saraceni, Mário Jacques, o tímido David Neves cumpriu, nas conversas com os amigos pelo Rio de Janeiro e principalmente na crítica, papel central dentro do Cinema Novo. Com seus textos, Neves atuou diretamente na construção daquele cinema que se pretendia autenticamente brasileiro e foi o autor do primeiro livro de intenções analíticas dedicado exclusivamente ao movimento: *Cinema Novo no Brasil*, publicado em 1966.

A situação de Neves com o emprego mudou somente em 1963, quando ele finalmente começou a se dedicar em tempo integral ao cinema. Tudo quase a partir de um acaso, como o próprio relata:

Mas só vim a trabalhar em cinema a partir de 1963. Fui convidado pelo Alcides Rocha Miranda, que era professor de arquitetura em Brasília, para o curso de Comunicação, que, naquela época, era onde se fazia o curso de Cinema. Saí. Pedi demissão e fui para Brasília. Fiquei lá esperando salário, mas nem a Vale me pagou nem a Universidade me pagou. Passei um mês e meio em Brasília esperando. Desisti e voltei para o Rio. Voltei já sem o emprego na Vale, sem emprego nenhum. E nesse momento o Joaquim Pedro estava chegando daquela bolsa de estudos na Europa, e comecei a trabalhar com ele em *Garrincha, alegria do povo*. (VIANY, 1999, p. 272)

A partir da atuação em *Garrincha, alegria do povo* (1963, dir.: Joaquim Pedro de Andrade), o crítico David E. Neves (que contribuía voluntariamente por tanto tempo com *O Metropolitano*) encontrou “uma fonte de sobrevivência mais concreta, sempre ao lado de Joaquim Pedro, com quem havia trabalhado cinco anos antes em *Couro de Gato*” (NEVES, 2004, p. 259). E, assim, começou a se envolver ainda mais ativamente na militância pelo Cinema Novo e na política cinematográfica da época. O projeto ideológico coletivo do movimento tomou, então, mais espaço em seus dias e o cineasta passou a advogar em prol do cinema brasileiro – e especialmente do Cinema Novo – em diferentes festivais, eventos e órgãos públicos.

Como descreve Arthur Autran, Neves “também integrou organismos estatais como a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o setor cultural do Itamaraty e a CAIC¹⁹ (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica)” (AUTRAN, 2015, p. 38), dedicando-se tanto à divulgação dos filmes brasileiros no exterior – em festivais como os de Sestri Levante em 1963 e a quinta *Rassegna Del Cinema Latino-Americano* de Gênova em 1965 – quanto ao apoio institucional e pessoal à realização deles.

No Itamaraty, Neves atuou na Divisão de Difusão Cultural²⁰ junto ao diplomata Arnaldo Carrilho, empreendendo esforços para a disseminação dos filmes do Cinema Novo

¹⁹ Como Viany cita em nota de rodapé de seu livro: “A Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica foi criada através da lei nº 300, de 3 de janeiro de 1963, pelo governador do então Estado da Guanabara, Carlos Lacerda. Ao lado da isenção de impostos estaduais por um período de dez anos para “as empresas cinematográficas existentes ou que vierem a ser instaladas no Estado dentro do prazo de dois anos, inclusive os laboratórios, estúdios e distribuidoras de filmes brasileiros”, a CAIC passou a conceber, a partir de 1964, adicionais de renda e a participar da produção de filmes desde que estes não incluíssem “propaganda de guerras, de processos violentos para subverter a ordem política e social, propaganda de preconceitos de raça ou classe” ou, ainda, propaganda “de partido político ou associação cujo programa contrarie o regime democrático baseado na pluralidade de partidos e na garantia dos direitos fundamentais do homem” (VIANY, 1999, p. 270).

²⁰ Vale a nota ressaltar que, à época, segundo Neves, a divisão era chefiada pelo embaixador Lauro Escorel (pai de Eduardo Escorel) e o ministro Arnaldo Carrilho.

pelo mundo²¹. Como já tinha importante circulação entre os festivais de cinema no exterior e mantinha diálogo com algumas das figuras mais importantes do cinema mundial à época²², Neves parecia, a seus companheiros, a pessoa ideal para o cargo, desempenhando um papel que não se restringia apenas aos festivais.

Como conta Jom Tob Azulay (diretor de fotografia de *Muito Prazer*), ao lado de Carrilho, Neves empreendeu grandes esforços para não “permitir que os filmes do Cinema Novo fossem censurados pelo regime militar” (AZULAY, 2015, p. 48), criando uma rede de defesa entre os cineastas cinemanovistas e o Itamaraty.

E, ainda no mesmo órgão, novamente junto a Joaquim Pedro de Andrade, Neves viabilizou e secretariou a realização do icônico curso de cinema ministrado por Arne Sucksdorff e promovido pela Unesco e a Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty. Como o próprio conta na entrevista a Pedro Simonard, o curso foi fundamental para a formação de muitos cineastas:

Ele (Sucksdorff) ensinou a usar o Nagra e a Fundação Rockefeller, através do Joaquim Pedro, com a bolsa de estudos que ele conseguiu, doou ao Brasil uma câmera, um Nagra e uma mesa de montagem *Strindback* que era uma mesa completamente mais moderna do que tudo o que tinha aqui – as daqui pareciam um tanque de guerra – e a que veio era toda sutil, som perfeito, você podia usar quatro trilhas de som e uma de imagem. As outras não podiam fazer isso. Ele lançou nomes como o Luis Carlos Saldanha, o Wladimir Herzog fez um filme no Posto 6 em Copacabana chamado Marimbás, numa aula prática. Lançou muita gente. Eu não tenho na cabeça, mas todos esses aí passaram pelo menos para usar o equipamento trazido pelo Sucksdorff. (SIMONARD, 1995 *apud* MALAFAIA, 2012, p. 219)

Dissertamos acerca desse curso e das inovações que a ação impulsionou mais à frente no capítulo Discussão das obras, tendo em vista que o cinema direto (e o cinema direto no Brasil, propulsado pelo curso de Sucksdorff) tem influências fundamentais na realização cinematográfica de Neves, especialmente em *Muito Prazer*.

²¹ Diplomata informal, no ano de 1966, Neves chegou a ocupar cargo dentro da Instituição na seção de cinema, como o próprio relata (NEVES, 2004, p. 319). Aparentemente, havia-se a expectativa também do cargo de secretário da divisão, mas o plano não se concretizou. Em reportagem publicada n’*O Globo* em 1966, lê-se uma entrevista do então crítico-diplomata como encaminhado para substituir o secretário Luis Amado. A entrevista é precedida pela seguinte descrição: “Apesar de bem jovem ele já tem uma ficha de serviços prestados à divulgação do cinema brasileiro no exterior – David Neves – figura famosa nos meios cinematográficos brasileiros, tanto pelo seu bom senso quanto pelo carinho com que atende a quantos precisam d’ele. Agora que se encontra em fase de entrosamento na seção de cinema da Divisão Cultural do Itamaraty, onde deverá substituir o secretário Luis Amado, fomos pedir-lhe sua “opinião pessoal” sobre os planos que a Divisão Cultural tem para este ano” (O GLOBO, 1966). O caso demanda maior investigação em trabalhos futuros.

²² No episódio dedicado ao cineasta de *A Linguagem do Cinema*, Arnaldo Carrilho conta do diálogo e da amizade de Neves com François Truffaut e diz que o cineasta, em dado momento, era “o mais internacional dos cinemanovistas”.

Por ora, destacamos que, após a realização do curso, o equipamento trazido ao país foi repassado aos cuidados da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) e serviu à produção de vários filmes brasileiros da época. Em especial, o equipamento viabilizou a realização de uma série de documentários, visto que o equipamento móvel viabilizava a experimentação de novas técnicas e modelos de produção, muito restritos no país até então. Com as câmeras e gravadores do curso, foram realizados filmes como: *Integração Racial* (1964, dir.: Paulo César Saraceni); *Maioria Absoluta* (1964, dir.: Leon Hirszman); *O Circo* (1965, dir.: Arnaldo Jabor); *Ver e Ouvir* (1966, dir.: Antônio Carlos Fontoura) e *Memória do Cangaço* (1964, dir.: Paulo Gil Soares).

Cuidando do controle e da liberação desses equipamentos dentro do Patrimônio, Neves atuou diretamente na viabilização e no apoio institucional e pessoal à realização daqueles filmes, chegando inclusive a atuar como Produtor Executivo ou na Coordenação de Produção de alguns:

Eu nunca pensei em fazer cinema. Mas em 1963 Joaquim trouxe uma moviola, que hoje ainda é usada, está na Cinemateca do MAM, e a Fundação Rockefeller doou uma câmera e um gravador Nagra para o Patrimônio, para o IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e eu fiquei tomando conta dos equipamentos. Nós produzimos então aqueles filmes, *Memória do Cangaço*, *Maioria Absoluta*, *Integração Racial*, e *O Circo*. Aí comecei a atuar como produtor executivo. E, como o equipamento estava em minhas mãos, eu me lembro que sobrava negativo, pontas de filme, e eu pegava as pontas e ia todos os sábados na casa do Humberto Mauro, lá na Tijuca, e cada dia filmava um pouquinho dele, no quintal, com dona Bebe. **E assim fiz Mauro, Humberto, em 1966.** (VIANY, 1999, p. 273, grifos nossos)

Curiosamente, se dos equipamentos deixados do curso de Sucksdorff foram realizados uma série de importantes documentários brasileiros, *Mauro, Humberto* nasceu dos restos desses filmes. Das sobras dos trabalhos que ajudou a viabilizar, o crítico (ainda não muito afeito à realização) ergueu sua primeira realização filmica própria.

Um filme que nasceu também do contato e da amizade de Neves por Mauro: “O meu primeiro filme foi *Mauro, Humberto* porque eu ia me enriquecer de cinema lá na casa dele, visitá-lo, todos os sábados. Eu tinha essa mania” (VIANY, 1999, p. 274). Essa proximidade entre cineasta e biografado confere ao filme um caráter especial. De maneira objetiva, o curta nasce dos restos de outros, mas em outra perspectiva – talvez mais poética – é um filme nascido também das sobras do cotidiano de Mauro, dos momentos especiais que Neves consegue registrar de sua rotina.

O curta que veremos a seguir é recheado, pelo menos em sua primeira parte, de escolhas do cineasta por privilegiar a intimidade. Enquanto outros cineastas talvez optassem

por, em um curta-metragem dedicado a registrar a importância e repercussão da obra de um de seus ídolos, apresentar o cineasta a partir de seus feitos, Neves toma como primeiro gesto e essência de seu filme aquilo que, normalmente, um montador clássico optaria por retirar do trabalho final, sem ver utilidade dramática na apresentação da rotina.

Essa perspectiva de atenção às sobras e ao íntimo, como o amigo e crítico José Carlos Avellar pontua no episódio dedicado ao cineasta da série *A Linguagem do Cinema* (1997 - 2001, dir.: Geraldo Sarno), apenas se acentuou ao longo da trajetória de Neves. Diz Avellar que “nada explica melhor a trilogia carioca: o *Muito Prazer*, o *Fulaninha*, o *Jardim de Alah*, do que imaginar um filme feito com sobras, que é exatamente o que você não bota na narração, ele pega e bota no filme” (AVELLAR em *Uma conversa com David Neves* aos 14 minutos, 2001). Nesses filmes finais, dos quais falaremos posteriormente, as sobras são encontradas nas estratégias de encenação e no tom menor das produções e não mais no sentido literal da película. Elas adquirem, assim, outro sentido quando encenadas com uma grande equipe e estrutura de produção, mas em *Mauro, Humberto* mantêm e apresentam essa curiosa polissemia.

Para fins historiográficos, de datação do filme, destacamos, ainda nessa apresentação, a data de realização de *Mauro, Humberto* citada por Neves: 1966. Embora o filme siga registrado como um curta-metragem de 1968 nas filmografias de Carlos Augusto Calil (NEVES, 2004, p. 358) e em seu próprio registro na Filmografia da Cinemateca Brasileira, tomaremos para este estudo o ano de realização citado por Neves em seus escritos e entrevistas (VIANY, 1999, p. 273; NEVES, 1993, p. 34) – e também o ano de lançamento do filme na Segunda Semana do Cinema Brasileiro, em Brasília, e no 19º Festival de Cinema de Locarno – como data de citação na referência ao filme.

Esse reposicionamento é importante na medida em que nos dedicamos aos estudos de formação do estilo cinematográfico de Neves e seus processos de criação. Contextualizando o filme em seu momento de produção e posicionando-o como um primeiro filme de fato – feito antes de seus outros curtas-metragens e em data três anos anterior ao lançamento de seu primeiro longa-metragem –, acreditamos poder melhor situar o desenvolvimento do estilo do cineasta.

Neves iniciou sua trajetória na realização a partir das sobras dos filmes de seus colegas e da observação do cotidiano de um de seus mestres, em uma realização quase amadora, buscando capturar a autenticidade dos pequenos momentos da rotina de seu ídolo. De *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves), destacamos a preferência do crítico-cineasta pelas

impressões da rotina de Humberto Mauro no início do filme e ressaltamos a despreensão de sua entrada no cinema: longe dos holofotes e das grandes estruturas de produção.

Depois de *Mauro, Humberto*, ao longo da segunda metade dos anos 1960, mesmo que aos poucos começasse a mudar seu foco, Neves continuou a contribuir para diferentes jornais. Como relata Carlos Augusto Calil, o momento de maior atuação do crítico durou entre 1959 e 1969, período no qual escreveu para os jornais *O Metropolitano*, *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de S. Paulo* e nas revistas *Módulo* e *Cultura*. Com o passar do tempo e a dedicação à realização de filmes, ademais do trabalho institucional tomando cada vez mais seus dias, Neves passou a escrever intermitentemente e, a partir dos anos 1970, contribuiu esporadicamente com as revistas *Filme Cultura* e *O Pasquim* (CALIL, 2004, p. 16).

2.2 OS PRIMEIROS LONGAS (1966 – 1979)

Embora nunca tenha deixado a crítica, o então crítico-cineasta(-diplomata), após a realização de seu primeiro curta, cada vez mais se inclinou à direção cinematográfica. Após 1966, Neves dirigiu outros três pequenos curtas-metragens documentais – *Colagem* (1968, dir.: David Neves), *Jaguar* (1968, dir.: David Neves) e *Vinicius de Moraes* (1968, dir.: David Neves) –, até que, como já comentamos, ao lado de Paulo Emílio Sales Gomes, partiu à escrita e realização de *Memória de Helena*, seu primeiro longa-metragem ficcional.

Depois desse filme, que saiu meio sem planejar, fiz outros documentários, Veio *Jaguar*, logo *Vinicius* e *Colagem*. E o *Memória de Helena* surgiu por causa do Paulo Emílio, que gostou de uma sinopse que fiz durante o Festival de Brasília. Ele viu a sinopse e resolveu adaptar para mim. Isso foi em 1968. Aí entrei para o cinema. E não saí mais, já são 25 anos. (NEVES, 1999, p. 273)

Após *Memória de Helena*, o cineasta engatou a realização de *Lúcia McCartney: Uma Garota de Programa* (1971, dir.: David Neves) e *Um Amor de Mulher* (filme não lançado) e continuou sua trajetória pelos curtas-metragens.

Em seus dois primeiros longas ficcionais exibidos, Neves começa a desenhar os alicerces de seu universo estilístico particular, porém, ainda experimentando com o cinema ficcional, escolhe não utilizar algumas das soluções que se tornariam mais características de seu estilo ou, ao menos, não dar tanto destaque a elas nesse momento.

Ainda não tão dedicado ao registro das “migalhas de vida”, à “essência da rotina” ou ao “estímulo proporcionado pela gente e a paisagem”²³ carioca, como se mostraria especialmente após seu terceiro longa-metragem, *Muito Prazer*, Neves matura seu projeto estético autônomo e começa a se distanciar de algumas das tendências do projeto coletivo do Cinema Novo:

A obra de Neves se iniciara dentro da turma do Cinema Novo, com funções assistentes em curtas e longas. Depois de *Mauro, Humberto e Memória de Helena*, cria um universo próprio, muito interessada pela figura feminina, seja na chave do exame da voz no segundo, seja pela crônica em forma de filme que se segue para o longa *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (1971). (PINTO, 2020, p. 206)

Memória de Helena e Lúcia McCartney são marcados pela dedicação do cineasta ao desenvolvimento de pequenas narrativas, mais dedicadas ao íntimo de suas personagens do que a grandes proposições sociológicas, mais atentas às “coisas do que às ideias” (NEVES, 2004, p. 319). Afinal, aconselhado por Guimarães Rosa – que um dia lhe dissera que “Deus está no detalhe”²⁴ –, Neves carregou consigo, desde seus primeiros filmes, uma vontade por encontrar o detalhe, o particular. Uma busca que, segundo o próprio, “chegou a se tornar *leitmotiv* de todas as minhas considerações acerca do cinema brasileiro, cuja grande constante tem sido a visão de conjunto, de mural” (*ibidem*). Em suas aproximações com o mundo – e especialmente o cinema –, o crítico-cineasta sempre preferiu se ater ao “geral visto do particular” (NEVES, 1993, p. 22).

Todavia, embora já empenhado nessa busca pelo detalhe, o cineasta ainda preservava certa opacidade formal em seus dois longas-metragens iniciais, optando por narrativas não lineares e marcadas pela experimentação de pequenas invenções e efeitos cinematográficos. Com o espírito de “brincadeira” que descreveu a Geraldo Sarno, como uma criança que tenta descobrir todas as possibilidades do brinquedo assim que o recebe, os primeiros longas de Neves parecem se distanciar do restante de sua produção na inserção de diferentes materiais filmicos em *Memória de Helena* ou no inventivo uso da íris para decupar o quadro em *Lúcia McCartney*.

²³ Expressões utilizados pelo próprio crítico-cineasta ao longo de sua obra, respectivamente em referência ao filme *O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo* (NEVES, 2004, p. 142), em citação de *Cartas do Meu Bar*, em que descreve seus objetivos na filmagem (NEVES, 1993, p. 58) e no próprio *Mauro, Humberto* em referência ao estilo do cineasta admirado.

²⁴ Em texto de homenagem póstuma escrito sobre Guimarães Rosa, Neves relata algumas de suas aproximações com o cinema e a turma do Cinema Novo. Entre os causos, Neves conta que: “Na época da preparação de *Terra em Transe* lembro-me de ter-lhe informado do título definitivo da fita e de sua desaprovação ao mesmo, seguida de um conselho ao cineasta que transmiti logo que me foi possível: “Diga ao Glauber que Deus está no detalhe” (NEVES, 2004, p. 319)

Nos anos seguintes, já a partir de *Muito Prazer*, mas particularmente em seus três longas-metragens finais, a produção de Neves passaria a ser marcada por uma forte veia naturalista na composição das cenas. Na já citada entrevista à Geraldo Sarno, ele cita que:

(...) depois eu fui mudando, porque esse (*Memória de Helena*) é um filme arrastado, realmente, não teve um público muito grande... Foi passando, foi conhecido no estrangeiro, foi conhecido e me ajudou mais. Mas já a partir do meu segundo eu mudei, fiquei mais comunicativo... (NEVES, 2001, p. 13)

Avançando em sua trajetória, veremos que a objetividade cinematográfica vai tomando cada vez mais espaço em seus filmes²⁵, substituindo a invenção formal pela busca do particular a partir do registro ou da construção de pequenas situações ordinárias entre os personagens e do uso de simples estratégias de encenação para alcançar aquela “almejada autenticidade”.

Essa mudança, é claro, não foi repentina. Após *Lucia McCartney*, Neves passou por um hiato em sua trajetória na direção de longas. Em um período menos documentado, o cineasta viajou pelo exterior conduzindo mostras de cinema brasileiro, realizou pequenos trabalhos documentais e participou da produção de alguns filmes de seus colegas.

Parei dez anos²⁶. De 1969 a 1979. E durante esses dez anos trabalhei viajando, até 1976. E com o Fernando Sabino fiz dez filmes para o Banco Nacional, sobre escritores, e várias coisas. Trabalhos ocasionais para televisão. Fiz um *Globo Repórter* para o Paulo Gil Soares. Era um biscateiro. Mas sempre ligado ao cinema brasileiro. Sempre escrevendo muito. (NEVES, 1999, p. 279)

Em especial, durante esses dez anos, Neves realizou esta série de curtas-metragens documentais dirigida em parceria com Fernando Sabino: *Cultura Nacional -Literatura Nacional Contemporânea*²⁷. Composta por 10 episódios de cerca de 10 minutos, cada um

²⁵ Em sua entrevista à série *Memória do Cinema*, Neves é perguntado sobre a influência de Bresson em sua obra e, após contar que *Memória de Helena* havia sido considerado *bressoniano* e que aceitava a denominação para seu primeiro longa-metragem, relata o desenvolvimento particular de seu estilo: “Depois de *Lúcia McCartney* em diante eu nunca mais pensei nessa possibilidade, porque eu aprendi como é que era minha caligrafia de cinema, então podia dominar mais o jeito de eu fazer um filme como eu quisesse, sem precisar de Bresson...” (NEVES em *Memória do Cinema* aos 10 minutos e 20 segundos).

²⁶ Ainda na entrevista a Viany, Neves relata mais desses dez anos e complementa: “Passei dez anos sem fazer nada. Fiz com Fernando Sabino dez filmes sobre escritores. Escrevi muito. Viajei. Passei muito tempo viajando, de 1963 a 1976. Em treze anos, eu viajei uma média de duas vezes por ano para organizar jornadas de filmes latino-americanos para o Padre Arpa, na Itália. No Festival de Berlim, fui júri em 1970; no Festival de Locarno, fui júri em 1971. Foi bom porque dei muita força para o cinema brasileiro, mas deixei de fazer filmes – não é? Só voltei a filmar em 1979, com *Muito Prazer*”. (NEVES, 1999, p. 275)

²⁷ À época do lançamento da série de curtas em 1974, as fontes não são uniformes nos créditos aos cineastas. Algumas das referências citam a codireção, outras citam Fernando Sabino enquanto diretor geral e Neves como diretor de fotografia. A partir da leitura de partes do livro *Gente*, de Fernando Sabino (1975), com o relato dos

dedicado a um icônico autor da literatura brasileira, a obra evidencia o desenvolvimento e a apuração, por parte de David Neves, de um olhar cada vez mais dedicado às minúcias.

Já analisamos brevemente um dos episódios da série no artigo *O Fazendeiro do Ar: Rascunhos do Homem por Trás do Poeta* (PHILIPPINI; BAGGIO, 2021b) e os filmes merecem uma atenção mais dedicada em futuros trabalhos, mas destacamos, aqui, que, investigando e compartilhando do cotidiano dos escritores, apresentando suas casas, suas famílias, seus lugares de ofício, buscando revelar os homens por trás dos ícones, Neves parece encontrar novas formas de adentrar os universos particulares de seus personagens. Escolhendo a agilidade e a leveza da câmera na mão ao invés da rigidez e o rebuscamento do enquadramento fixo, os cineastas adentram o íntimo de seus personagens com a naturalidade de quem capta seus parentes em um filme doméstico.

Aos poucos, Neves dava vazão a um desejo particular por fazer filmes “em clave baixa”, em um “tom menor” que nunca alcançaria “o épico, mesmo numa escala inferior”, um cinema quase doméstico, no qual, segundo ele, deveria esforçar-se “para atingir a essência da rotina” (NEVES, 1993, p. 58). Como filmezinhos caseiros, os filmes de Neves parecem cada vez mais guiados por um desejo de registro familiar, cotidiano, uma vontade de capturar uma força, uma essência que reúne e guia aquelas pessoas em cena. Em crítica escrita acerca de *Memória de Helena*, Lila Forster comenta:

O desejo de realizar filmes ou vídeos domésticos, no entanto, se une por uma premissa básica: o poder dos sentimentos, uma potência que se estende e se multiplica em diversas temporalidades. A força que une a família no momento da filmagem – aqui podemos entender a família em um sentido mais amplo, considerando amigos, pessoas de um mesmo círculo de convivência – e o arrebatamento que esses filmes causam no espectador distante no espaço ou no tempo. (FORSTER, 2015, p. 17)

Neves parece buscar provocar esse arrebatamento na construção de uma sensação de espontaneidade em seus filmes. Na autenticidade do registro de Mauro em sua pacata rotina ou no registro dos escritores em suas casas, arrebatados, parecemos presenciar a revelação da força que guia aqueles homens, um sentimento semelhante ao provocado pela apresentação dos filmes domésticos ou pelas cenas íntimas de *Memória de Helena*.

Ao longo dos anos 1970, o desenvolvimento desse estilo autônomo do crítico-cineasta viria também acompanhado pelo desenvolvimento de novas relações pessoais. Nesse período, Neves parece ter se distanciado das realizações de seus principais companheiros de Cinema

encontros dos cineastas com Érico Veríssimo e Carlos Drummond de Andrade, compreendemos parte da parceria dos dois, marcada pelos textos e abordagem de Sabino combinadas ao “olhar” e a “fotografia de Neves”.

Novo²⁸ na mesma medida em que aumentou o contato com uma nova geração de cineastas brasileiros, pessoas como Carlos Moletta, Joaquim Vaz de Carvalho e Jom Tob Azulay, fundamentais para a concretização do momento mais constante de sua trajetória.

Após o longo hiato, em 1976, em parceria com Joaquim Vaz de Carvalho, o crítico-cineasta deu início ao processo de realização de *Muito Prazer*²⁹. No encarte de imprensa desse que seria seu terceiro longa-metragem, Neves conta em breve relato o início do processo:

Depois de dois longas metragens feitos há uns 10 anos e um interregno recheado de atividades variadas e contraditórias, *Muito Prazer* é um retorno empreendido com certa voracidade. A ideia do filme já existia há uns quatro anos, mas, no Brasil, para se filmar, é indispensável uma regularidade profissional: um diretor que se dedica a outros afazeres cinematográficos é considerado um *ex-cineasta: a continuidade funcional tem muito a ver com certa “padronização” do trabalho, a versatilidade sendo condenada peremptoriamente...*

Desta feita, o primeiro estágio da evolução que culminou na realização do filme foi o contato com Joaquim Vaz de Carvalho, cujo interesse pelo argumento cresceu em progressão geométrica, fazendo-o desenvolver suas antigas experiências de roteirista. (NEVES, 1980, p. 1, grifos nossos)

No discurso publicado como material de divulgação do filme, podemos já fazer alguns destaques importantes para o contexto de produção de *Muito Prazer*. Primeiro, Neves cita novamente o hiato de 10 anos entre um longa e outro e classifica o intervalo como “recheado de atividades variadas e contraditórias”. O período demanda mais profunda investigação dos pesquisadores para o preenchimento da narrativa biográfica.

Em seguida, a consideração sobre a voracidade do retorno. Em *Muito Prazer*, estratégias de encenação e posicionamento da câmera diante da cena anteriormente ensaiadas ou exploradas parcialmente são levadas ao paroxismo em uma realização que conjuga características do cinema direto de seus documentários anteriores com os interesses pelo universo particular dos personagens das ficções.

Em terceiro lugar, a contradição, o desconforto e os desafios para um crítico-cineasta de trajetória tão diversa e, até certo ponto, irregular, ficam explícitos no texto. Particularmente no final dos anos 1970 e início dos 1980, Neves torna pública sua insatisfação e descontentamento com determinados rumos do cinema brasileiro em textos como *Vale*

²⁸ Em uma das notas de *Cartas do Meu Bar*, Neves parece endereçar a questão desse distanciamento: “Os outros, da minha turma, inventaram o trabalho quando ele se tornou escasso. Mantenho a noção lamentável de que não fui com eles. As mulheres, recordadas, vistas, cobiçadas. O fracasso afetivo, a mentira, certa forma de covardia egoísta e temerária (Preguiça, hoje, de ver filmes de outros companheiros. Sensação da recíproca, pra liberar a minha consciência)”. (NEVES, 1993, p. 43)

²⁹ Ou “muito prazer”, em caixa baixa, como o título fora utilizado em alguns dos materiais de divulgação do filme. Observação que já aponta, de certa maneira, para o tom do filme realizado, como queria Neves, em “clave baixa”, em um “tom menor”.

Quanto Pesa, ou: não compre gato por lebre, A Lua Vista da Terra e Cinema-Novo rico, Cinema Novo-rico. Nesses textos, o autor critica o sistema formulaico de produções de grande orçamento e despersonalizadas que vê se estabelecendo no cinema brasileiro. No capítulo *Discussão*, retomamos esse tópico e a insatisfação do crítico-cineasta para analisar também suas possíveis consequências em *Muito Prazer*. Por ora, destacamos o último elemento da breve citação de Neves: Joaquim Vaz de Carvalho.

Como o iniciante David Neves, que nos anos 1960 ainda se dividia entre o trabalho *oficial* na Cia. Vale do Rio Doce e o cinema, Carvalho compartilhava seu tempo de trabalho na escrita do longa com o trabalho *oficial* de redator publicitário.

(...) Foram quatro meses rigorosamente mal divididos com a função de redator de uma agência de publicidade. As noites varando na paixão por Nádia, Ivan, Pacheco, Aquino, Ana Lúcia, Leléu, Ângela, Chico, Manteiga. Os dias, verdadeiros exercícios de resistência ao sono e às campanhas de vendas de tecidos, imóveis e balas. Uma ou duas vezes por semana, o David se sentava e a gente passava a noite revisando o que havia sido escrito e decidindo que caminhos seguir, até chegarmos à palavra “Fim” e ao título inicial, “Sinal Fechado”. (CARVALHO, 1980, p. 2)

O projeto logo mudaria de nome para *Muito Prazer*, filme que enfim marcou a volta de Neves à direção de longas-metragens, agora em um momento muito diferente para a realização de cinema no Brasil. Com o estabelecimento da Embrafilme, uma nova possibilidade de financiamento e distribuição se abria para os cineastas do país. Em sua entrevista ao catálogo da mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*, Joaquim Vaz de Carvalho comenta como se deu a realização do projeto e o financiamento do filme, destacando a relutância de Neves em submeter o projeto à Embrafilme por medo de que “Roberto Farias (então presidente da Embrafilme) não aprovaria a ideia” e a aprovação do filme somente em segunda chamada de um edital quando “houve uma reunião extra na Embrafilme e que eles resolveram colocar mais dois filmes na lista de aprovados, incluindo o filme do David” (CARVALHO, 2015, p. 58-59)³⁰.

³⁰ Dessa aprovação, Carvalho ainda conta que Neves só ficou sabendo porque o roteirista foi até uma livraria onde estava acontecendo uma noite de autógrafos de Alexandre Eulálio em um encontro curioso: ‘Então, eu fui lá. A primeira coisa que ele fez foi virar para mim e dizer: “olha, aquela grana que eu tô te devendo, eu vou te pagar semana que vem...”. E eu respondi: “mas, claro, teu filme saiu na Embrafilme”. Ele ficou branco, saímos de lá e fomos para o Álvaro conversar. Ele estava todo feliz que depois de nove anos iria poder filmar novamente. E, então, ele me vira e diz que eu vou produzir. “Eu vou produzir o filme? Eu não sei nem o que significa produzir um filme! Além do que, David, eu tô assim, no auge da forma como relator de publicidade. A DPZ já tá querendo me levar pra São Paulo”. [...], Mas o David continuou dizendo que eu produziria. Aí eu fiquei com esse troço na cabeça, então, daí eu falei com o Carlos Moletta. Falei para ele o que estava acontecendo, e o Carlos achou a ideia ótima, querendo entrar, criar a produtora e seguir com o projeto’ (CARVALHO, 2015, p. 58-59)

Assim, ao lado dos também estreados produtores do filme Carlos Moletta e Joaquim Vaz de Carvalho, o crítico-cineasta constituiu para o longa uma equipe praticamente “toda de pessoas que nunca tinham feito cinema na vida” (CARVALHO, 2015, p. 62) ou que, ao menos, nunca haviam feito um longa-metragem, como era o caso do fotógrafo do filme Jom Tob Azulay³¹.

Com essa realização quase amadora, já um tanto distante da turma do Cinema Novo, *Muito Prazer* é um importante marco da empreitada de Neves em busca da *autenticidade*. No filme, o crítico-cineasta parece buscar encontrar cinematograficamente seu país, não a partir do simples registro ou de vistas e comentários gerais ou estruturais, mas sim a partir da construção de um universo ficcional em seu bairro e do contato (da vista e da escuta) com a intimidade, os trejeitos e os sotaques da gente com quem convivia e dos personagens que havia criado.

Privilegiando os encontros e desencontros entre os personagens às manipulações narrativas de *Lúcia McCartney* ou *Memória de Helena*, Neves inaugurou um novo momento de sua trajetória, começando a *descontrair* seu cinema. A partir de *Muito Prazer*, com uma série de pequenas crônicas cinematográficas, filmadas na vizinhança de sua casa, se dedicando cada vez mais à gente e às paisagens da Zona Sul do Rio de Janeiro, o cineasta parece encontrar a forma de produção que mais lhe agradava e engata em sequência os longas-metragens ficcionais: *Muito Prazer* (1979), *Luz del Fuego* (1982), *Fulaninha* (1986) e *Jardim de Alah* (1989). Como também relata Joaquim Vaz: “O primeiro filme de David era muito mineiro”³² e *Lúcia McCartney*, seu segundo longa, “é um filme mais paulista, um filme mais puxado, Nouvelle Vague. Com o *Muito Prazer*, ele deu uma guinada pra uma coisa mais carioca” (*idem*, p. 60).

No episódio da série *A Linguagem do Cinema*, o diretor Geraldo Sarno reúne os amigos e colegas de Neves – Carlos Moletta, José Carlos Avellar, Arnaldo Carrilho e Walter Lima Jr. – para uma conversa sobre a sua obra e legado, da qual podemos extrair alguns

³¹ Em entrevista para o catálogo da Mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*, Azulay conta das circunstâncias do convite para a produção: “Isto caiu do céu. Literalmente. Eu morava ali em um apartamento em Ipanema. Um dia, o David me chega lá com o Carlos Moletta e o Joaquim Carvalho. Dizem que estão produzindo um filme e que querem que eu o fotografe. Porra, eu já havia feito a fotografia de alguns curtas e tal, mas nunca tinha feito a fotografia de um longa-metragem. Mas eu pensei: “vambora então!”. Foi uma produção em 16mm, porque eu mesmo só filmava em 16mm. [...] como eu tinha saído dos Estados Unidos e, por influência do Cinema Direto, eu estava convencido que a bitola do momento era 16mm, com som direto. (AZULAY, 2015, p. 49)

³² *Memória de Helena* apresenta uma série de cenas em Diamantina, cidade onde viveu grande parte da família de Neves e onde o cineasta passou parte da infância.

pontos de partida para a entrada na Exibição e que podem nos ajudar a compreender de que maneira *Muito Prazer* representa essa transição de Neves, em busca de algo “mais carioca”.

Eu acho que foi primeiro essa coisa de pegar mesmo e brincar com a coisa. Sair do peso que era produzir industrialmente, sair do peso que era fazer alguma coisa. E mesmo na época do Cinema Novo, sair do peso que era de ter que falar de alguma coisa importante e falar dessa coisa importante através das pequenas coisas. Eu acho que se a gente pensa, lembrando dele na filmagem do *Domingo*, a gente pensando no *Memória de Helena* e no que veio depois. Houve cada vez mais uma descontração, uma coisa mais solta. (virando-se para Walter) Eu não sei se você concorda, ou pensa assim, eu quando penso no *Muito Prazer*, eu vejo ele muito perto do *A Lira do Delírio*, porque é uma preocupação do David de desarrumar. Deixa uma coisa solta. Uma conversa assim como a gente tá fazendo, um fala o outro atropela e fala. E isso era uma coisa extremamente vigorosa naquele momento. Porque era algo da gente. **Deixava de ser uma construção intelectual e passava a ser uma construção afetiva.** (José Carlos Avellar em *Uma conversa sobre David Neves*, 16 minutos e 10 segundos)

Acerca dessa construção, Walter Lima Jr. discorre ainda mais:

A gente falou aqui em invenção, né? No primeiro filme dele você já sente isso. Ele parte pra pequenas invenções, descobrir como se faz uma íris, descobrir como se faz um carrinho, descobrir... Depois ele, talvez ele recebendo as próprias lições do Cinema Novo, ele se descontraí e passa a ir à procura de uma essência. Eu acho que quando ele encontra isso é que ele vê o Rio de Janeiro nos filmes deles, né? (Walter Lima Junior em *Uma conversa sobre David Neves*, dir.: Geraldo Sarno, 19 minutos)

As falas dos amigos cineastas nos apontam caminhos interessantes de interpretação e revisão da filmografia de Neves. A partir da “descontração” relatada por José Carlos Avellar e Walter Lima Jr. e contando com o novo sistema de financiamento para longas-metragens no país, o crítico-cineasta consegue engatar as realizações de longas-metragens de forma mais consistente e perene, dirigindo consecutivamente a série de ficções já citadas, mas também o documentário *Flamengo Paixão* (1980). Com a experiência agregada da dezena de curtas documentais e “recebendo as próprias lições do Cinema Novo”, o cineasta parece anunciar, em *Muito Prazer*, vontades estilísticas que já vinha desenvolvendo desde seus primeiros textos e que se tornariam constantes em sua fase final.

Dessa maneira, Neves parecia escolher não dedicar tanta atenção às *ideologias* quanto ao corpo a corpo entre o cinema e o universo íntimo e trivial de seus personagens. No próprio encarte de imprensa do longa, o crítico-cineasta afirma: “Não se trata de um filme ideológico, na medida em que acho que ideias só fazem filmes quando parte de alquimistas do cinema, isto é, de artistas que têm o dom (sensorial) de torná-las concretas. Não faço parte dessa categoria” (NEVES, 1980, p. 1).

Em *Muito Prazer*, os cineastas (e aqui usamos o plural para incluir especialmente a montadora do filme, Martaluz, e o roteirista, Joaquim Vaz de Carvalho) se atêm ao prosaico e

à prosódia característica do *temperamento* carioca. Assim, por vezes suplantam a trama ficcional em prol de uma atenção dedicada às interações entre seus personagens, fazendo de *Muito Prazer* “um pouco como um rascunho, uma superposição de histórias engraçadas, de casos do dia a dia” (TORRES, 2002, *online*).

Reservaremos para outros trabalhos a atenção a *Flamengo Paixão*, *Luz del Fuego*, *Fulaninha* e *Jardim de Alah* e encerramos nesta nota – por ora – a apresentação do crítico-cineasta. A ansiedade já povoa o ambiente, passemos logo aos filmes.

Com vocês, *Mauro*, *Humberto* e *Muito Prazer*. Tenham uma ótima sessão.

3. EXIBIÇÃO

Sem mais delongas, a sessão começa.

Ao longo deste capítulo, buscando garantir a materialidade textual necessária à análise, de modo que descreveremos algumas das cenas dos filmes em um formato de tabela, contendo fotogramas de cada plano e a descrição da ação ocorrida, assim como as falas de cada personagem. Dessa maneira, possibilitamos a visualização das imagens lado a lado com a faixa sonora, acompanhadas, ainda, de observações a respeito dos planos e de suas durações, estas assinaladas em itálico.

Em outros casos, quando as observações a respeito dos planos já estiverem contidas no corpo do texto e a faixa sonora se mantenha uniforme ou, ainda, quando as observações sejam breves e não requeiram a reprodução da cena completa, optamos por apresentar apenas os planos da sequência analisada distribuídos em série, seja como tabela de conjunto de fotogramas ou como figuras simples.

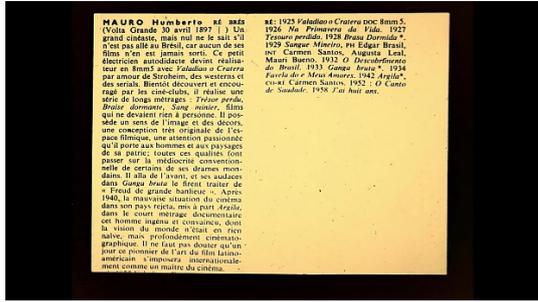
3.1 MAURO, HUMBERTO (1966)

Iniciamos a *playlist* de reprodução da sessão e abrimos o arquivo de *Mauro, Humberto*. A cópia a que temos acesso é uma digitalização de alta qualidade (em resolução 1080p), disponibilizada online para visualização no canal de *Youtube* do CTA_v (Centro Técnico Audiovisual).

Para fins de análise, *Mauro, Humberto* será apresentado neste capítulo em quatro segmentos, separados por atenções a personagens e temas específicos e destacados entre si por diferentes operações de montagem: cortes para o preto, cortes secos com transição temática brusca e cortes para planos de passagem.

Apontamos, assim, um primeiro segmento atento ao registro simples da rotina de Mauro [dividido, como veremos, em dois momentos: um primeiro mais *posado*, de planos rígidos e bem marcados, e outro mais despojado, dedicado às “fotografias filmadas” (NEVES, 1999, p. 275) da rotina de Mauro]; um segundo dedicado ao trabalho de Mauro no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e a uma análise (com narração voz over) de partes de suas obras; um terceiro dedicado à reflexão sobre a influência de Mauro para o Cinema Novo Brasileiro, a partir das entrevistas de Alex Viary e Glauber Rocha; e uma quarta e última parte dedicada a ouvir a voz do próprio Humberto Mauro. Acompanharemos cada um desses segmentos em um subcapítulo próprio.

3.1.1 CENAS DE SUA ROTINA DIÁRIA

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
	<p>Na tela, vemos a imagem de um dicionário francês aberto no verbete “MAURO, Humberto”³³. <i>O plano dura cerca de 10 segundos.</i></p> <p>Na trilha sonora, o narrador comenta a influência de Mauro para o Cinema Brasileiro.</p>	
NARRADOR	- O Novo Cinema Brasileiro, no que ele tem de melhor e mais autêntico, deve muito a um pioneiro que ainda hoje dedica sua vida ao cinema.	
	<p><i>Fora de foco</i>, entra em quadro um estandarte com a imagem de divulgação de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964, dir.: Glauber Rocha).</p>	
NARRADOR	- Este é um filme sobre este homem, que chegou a ser um cineasta de reputação mundial.	
	<p>Embalado por uma música que aumenta de volume ao fim da narração, o filme passa a uma sequência de montagem alternada entre a imagem de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964, dir.: Glauber Rocha) e um plano mais aproximado do verbete de Mauro no dicionário.</p> <p>A imagem de Deus e o Diabo aos poucos entra em foco.</p>	

³³ À título de nota e registro, reproduzimos a seguir o texto completo da definição: “MAURO, Humberto Ré Brès (Volta Grande 30 avril 1897): Un grand cinéaste, mais nul ne le sait s’il n’est pas allé au Brésil, car aucun de ses films n’en est jamais sorti. Ce petit électricien autodidacte devint réalisateur en 8mm avec Valadiao o Cratera par amour de Stroheim, des westerns et des serials. Bientôt découvert et encouragé par les ciné-clubs, il réalise une série de longs métrages : *Trésor perdu*, *Braise dormante*, *Sang minier*, films qui ne devaient rien à personne. Il possède un sens de l’image et des décors, une conception très originale de l’espace filmique, une attention passionnée qu’il porte aux hommes et aux paysages de sa patrie ; toutes ces qualités font passer sur la médiocrité conventionnelle de certains de ses drames mondains. Il alla de l’avant, et ses audaces dans *Ganga Bruta* le firent traiter de “Freud de grande banlieue”. Après 1940, la mauvaise situation du cinéma dans son pays rejeta, mis à part Argila, dans le court métrage documentaire cet homme ingénu et convaincu, dont la vision du monde n’était en rien naïve, mais profondément cinématographique. Il ne faut pas douter qu’un jour ce pionnier de l’art du film latino-américain s’imposera internationalement comme un maître du cinéma.”



TABELA 1 – Descrição de cena de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
 Fonte: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

A apresentação do cineasta a partir do dicionário francês ilustra a fala do narrador, que descreve o personagem principal do filme como “um cineasta de reputação mundial”, e, acompanhada do texto, denota a relação de admiração e inspiração de Mauro para com os jovens do Cinema Novo Brasileiro. No mesmo sentido, a montagem induz, no paralelismo entre o pioneiro e o estandarte de *Deus e O Diabo na Terra do Sol* – marco do Cinema Novo Brasileiro –, a influência do primeiro para o segundo.

O crítico Novais Teixeira, em texto relatando da exibição do filme no Festival de Cinema de Berlim de 1966, discorre acerca desta relação entre o pioneiro e os jovens e completa que *Mauro, Humberto*: “É ainda uma fita de amor que junto em torno do ‘velho’ numa homenagem de admiração, carinho e reconhecimento toda a rapaziada do ‘Cinema Novo’” (TEIXEIRA, 1966). Nesse momento do curta, o breve prólogo, o carinho ainda

permanece em segundo plano, mas a apresentação em tom oficial aponta as marcas da admiração e do reconhecimento da trajetória de Mauro.

Em seguida, no curta, a voz do narrador retorna:

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
NARRADOR	- Não se pretendeu fazer um levantamento detalhado de sua vida, são as impressões que vão contar	
		
Do paralelismo entre as imagens do dicionário e do filme cinemanovista, Neves corta para a primeira imagem de Mauro. O cineasta mineiro aproxima-se da câmera, desfocado. Após a fala do Narrador, o volume de uma música simples cresce e toma a trilha sonora.		
NARRADOR	- Começamos por algumas cenas de sua rotina diária.	



TABELA 2 – Descrição de cena de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
 A primeira aparição de Humberto Mauro em *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
Fonte: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

As duas falas do narrador no trecho serão fundamentais para nossa aproximação com o filme: o cineasta anuncia para os espectadores seu desejo por evitar os caminhos da biografia tradicional e ater-se às “impressões”.

À primeira vista, aqueles segundos de apresentação quase solene do “cineasta de reputação mundial” poderiam nos fazer esperar por um documentário didático do Cinema Novo. Entretanto, a frase seguinte da narração nos conduz à abordagem peculiar do curta: em um filme biográfico, David Neves se atém – em um primeiro momento – às “impressões” do personagem mais do que ao “levantamento detalhado de sua vida”.

Começando pelas “cenas de sua rotina diária”, o filme toma um gosto diferente: para além das visões gerais sobre Mauro, assume-se uma visão particular de um cineasta por outro. Ao contrário da expectativa por um retrato engrandecedor do ídolo cinematográfico, Humberto Mauro é filmado como um simples homem de paletó, carregando um jornal na volta para casa.

Além disso, na cena, há algo curioso: justo no primeiro plano de Humberto Mauro mostrado por Neves, vemos o “cineasta de reputação internacional” aproximar-se desfocado em direção à câmera.

Após sete segundos do passo do cineasta, o corte. No plano seguinte, o mesmo enquadramento agora com o foco corrigido. Vemos de forma nítida: Mauro caminha novamente pela calçada (tabela 3).



TABELA 3 - Fotogramas de cena de Mauro, Humberto (1966, dir.: David Neves)
Humberto Mauro é filmado em planos à altura de seu olho, chegando em sua casa tranquilamente.

FONTE: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

Algo parece errado. Em um curta-metragem realizado em sua homenagem, Mauro é mostrado pela primeira vez fora de foco. O plano dura sete segundos e é seguido por um plano idêntico, com o foco corrigido. Naturalmente, vendo a cena, nos perguntamos: seria um erro? Mas, se a tomada é um erro, por que reproduzi-lo na cópia de exibição do filme? E, ainda mais: por que não só reproduzir o erro, mas também sua posterior correção? O que o cineasta tentava extrair do aparente erro?

Buscaremos algumas dessas respostas em textos externos ao filme, discutidos no item 4: Discussão. Por enquanto, voltemos ao curta. O crítico-cineasta dá partida à sua realização em ritmo de Cinema Novo, citando o movimento e reafirmando Humberto Mauro como o pioneiro autor de um cinema brasileiro que inspirava o movimento.

Em cena, o cineasta caminha calmamente. Na trilha sonora, a narração e a trilha musical (que retorna logo em seguida embalando pequenas ações do personagem) dão lugar ao som ambiente do bairro. Neves filma Mauro em planos abertos, distanciados, e tomados à altura do olhar de seu personagem – sem recorrer a inclinações de câmera para engrandecê-lo.

Mauro entra em sua casa, alcança a sala de jantar, despe-se de seu paletó e sobe as escadas. Os quadros (tabela 4) são bem compostos, filmados com tripé, e os movimentos de Mauro parecem encenados para a câmera.

Como a reencenação da caminhada no plano *errado* já podia nos indicar, esse primeiro trecho do filme parece cuidadosamente planejado pelo crítico-cineasta. Neves filma Mauro agindo *naturalmente* em sua casa, em situações orquestradas.



TABELA 4 - Fotogramas de cena de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
Humberto Mauro é filmado em planos à altura de seu olho, chegando em sua casa tranquilamente.

FONTE: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

Após vermos Mauro subir as escadas, o cineasta corta para um plano vazio de uma porta. De lá, Mauro surge lentamente, olhando para o contracampo. A cena guarda certo senso de humor e carrega a leveza característica dos dois cineastas (o filmado e o filmador), com a lenta entrada de Mauro no quadro. Enquanto isso, na trilha sonora, ouvimos os pios de alguns pássaros.

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
	<p>A porta vazia. Aos poucos, Mauro entra em quadro e olha para fora. Na trilha sonora, ouvimos os pios de alguns pássaros.</p> <p><i>Mauro aparece em um plano médio.</i></p>	



Neves corta para um plano ponto de vista de Mauro: *um plano próximo, filmado a altura do chão*, dos pássaros que piavam e comem alguns grãos no quintal.



Mauro deixa a janela e volta para dentro da casa.



	
<p>Neves corta novamente para o plano dos pássaros. É importante observar mais dos pequenos instantes de vida dos animais.</p>	
<p>De volta para dentro da casa, Mauro prepara sua câmera. Ele coloca as lentes. <i>A ação é filmada em um plano aberto.</i></p>	
<p>Mauro monta a câmera no tripé e a leva para a sala. <i>Em um plano aberto, ele atravessa lentamente o quadro.</i></p>	
<p><i>Em um plano mais aberto, Mauro aproxima-se da câmera, já posicionada, para filmar os pássaros.</i></p>	

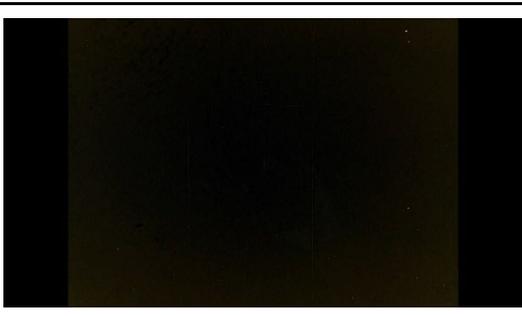
<p><i>Em um plano mais próximo, a ação é reiterada: Mauro aproxima-se da câmera e filma.</i></p>	
<p><i>Neves corta para o plano subjetivo do que a câmera está filmando. O instante de vida registrado por Mauro: os pássaros comendo no quintal.</i></p>	
<p>Um corte para o preto encerra o trecho.</p>	

TABELA 5 – Descrição de cena de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
 Mauro observa e filma os pássaros.
Fonte: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

A “cena da rotina diária” de Mauro é significativa: para o veterano cineasta em cena, não basta ver o movimento dos pássaros, é preciso registrar. Na sequência, o interesse de Neves, para além de simplesmente expor a importância do “cineasta de reputação mundial”, parece também passar por construir uma imagem de Humberto Mauro: o cineasta brasileiro – o “*Ré Brès*” do verbete – fascinado pelo registro de sua terra e a captação dos mais singelos instantes de sua rotina.

Assim, o destaque da sequência recai no ato da filmagem de Mauro. Vemos o cineasta se aproximando da câmera em um movimento artificialmente alongado e destacado pela apresentação em dois planos, um mais distanciado e um mais aproximado. Em ambos, a câmera se destaca na contraluz, enquadrada exatamente na fresta da porta aberta.

Observando e acompanhando o movimento de Mauro, Neves filma as ações do cineasta em planos fixos e deixa as ações demorarem em tela. O preparo da câmera, a checagem da lente, o carregar do tripé e o ritmo lento dos passos de Mauro são especialmente

interessantes à câmera do crítico-cineasta. Parece haver, por parte de Neves, um grande interesse pela ação mecânica, pela manufatura da imagem.

Após a filmagem dos pássaros, aos exatos dois minutos e vinte e quatro segundos, o crítico-cineasta corta para o preto, anunciando o fim de um primeiro movimento do curta, embora ainda não deste a que chamamos de primeiro segmento. Quando a imagem retorna com um *fade in*, Neves conduz o filme a um segundo momento, dessa vez de registro mais despojado e desarrumado, em contraste àquele primeiro em que ainda optava por um registro de encenação marcada e decupada em planos fixos e cuidadosamente compostos.

Agora, de forma mais livre, com a câmera na mão, em enquadramentos por vezes tortos ou fora de foco, ele passa a filmar outros instantes da rotina comum de Mauro. Sem qualquer intervenção da narração verbal – que se ausentara da trilha sonora após “deixar as impressões contarem” –, Neves nos apresenta os fragmentos do que parecem ser suas filmagens iniciais da rotina do velho cineasta.

A continuidade das ações – algumas ainda registradas em mais de um plano ou em movimentos mais calculados – é preservada, porém os planos já se diferenciam do primeiro momento na maneira como são captados: o crítico-cineasta registra o cineasta veterano lendo um livro no sofá, saindo ao quintal para encontrar os pássaros uma vez mais, arrumando seu relógio ou vendo corrida de cavalos (tabela 6).

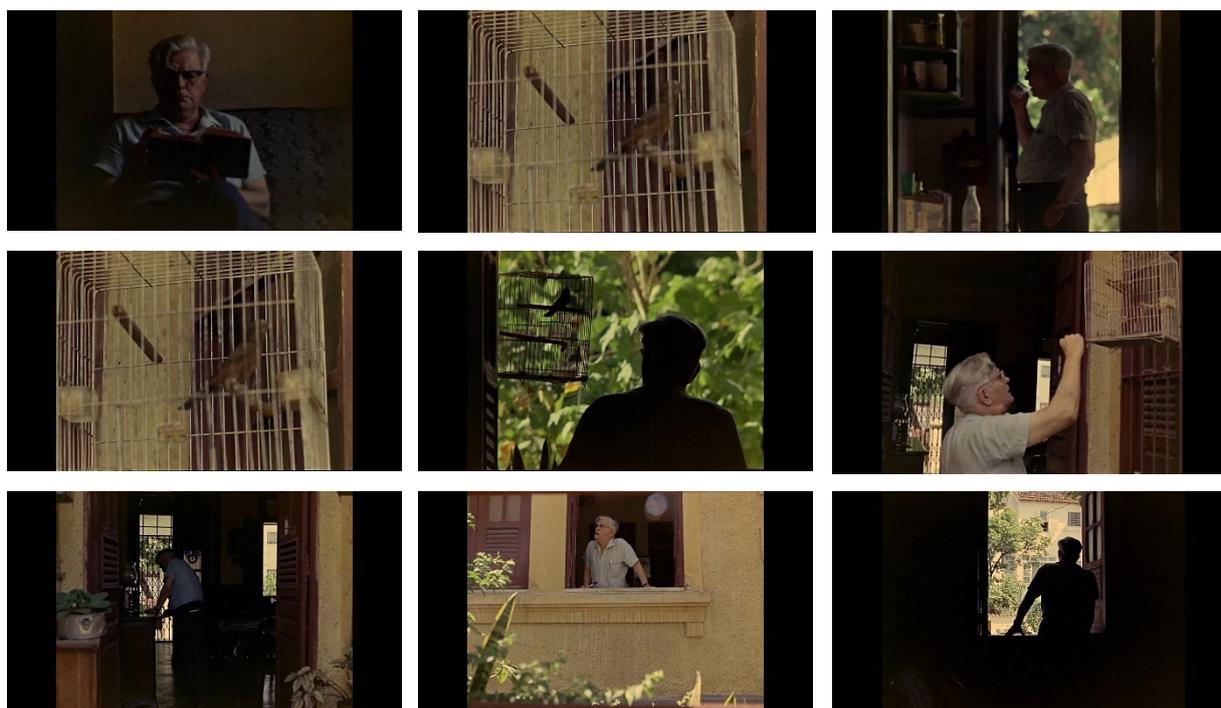




TABELA 6 - Fotogramas de cena de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
Humberto Mauro é filmado em planos livres, de movimentação solta e pouco calculada, por vezes mal iluminado em ações cotidianas.

FONTE: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

Na encenação ou no registro simples da rotina, Neves se propõe ao contato íntimo com o personagem. Durante todo o primeiro segmento do filme, parecemos estar ao lado de Mauro. Conhecemos a disposição dos móveis em sua sala, o vemos ler, tocar flauta; vemos as galinhas de seu gramado, vemos:

O Mauro com lupa para ver o cavalo no Jóquei, vendo corrida de cavalos, jogando (ele sempre gostou dessas coisas), falando com dona Bebe... Não entrei nisso de cinema. Nada de cinema. Era como se fizesse fotografias... para um álbum de fotografias. Eu filmei o Mauro. Não tinha câmera fotográfica, filmei. (NEVES, 1999, p. 275)

O crítico-cineasta parece inspirar-se pelo desejo de registro de Mauro, que capturava a imagem dos passarinhos, e se dedica a filmar os pequenos instantes de vida, buscando, talvez, mesmo que com a despreensão que relatava a Viany, encontrar, naquelas imagens, a essência do cineasta que tanto admirava.

Entre a rigidez e a liberdade, o bloco dura 4 minutos e 16 segundos após o breve epílogo de apresentação e soma quase um quarto do filme. A duração parece dar a ver a importância que o diretor dedica a cada pequeno momento, preservando a duração das posadas ações cotidianas e buscando dar tempo para que as *impressões* desse cineasta, do homem pacato interessado pelo registro do mundo, se impregnem no espectador.

Nesse sentido, é importante reiterar a **encenação** desses atos cotidianos. A “almejada autenticidade” que Neves relata ter encontrado na realização desse filme, o contato *verdadeiro* do espectador com Humberto Mauro, parece ser alcançado a partir da conjugação entre a simples rotina *real* e a construção de situações cotidianas interpretadas pelo personagem em

sua casa. Ações pequenas, mas significativas, que constroem, a partir da realidade, a imagem do cineasta mineiro fascinado pelo registro da vida. Como Neves comenta: “O cinema é a realidade organizada segundo um gosto determinado” (NEVES, 1993, p. 68).

Ao final da sequência, Mauro assiste ao jôquei pela televisão e a câmera se aproxima da imagem que Mauro vê. É a partir do cineasta fascinado pelo mundo, mas também pelas imagens do mundo, que Neves parte para um segundo segmento do filme. Novamente, um corte para o preto.

3.1.2 O TRABALHO E A OBRA

Da tela preta que marca o fim do primeiro segmento, Neves corta para um plano geral, mostrando a fachada do prédio do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Depois de filmar Mauro em sua casa às voltas com a observação de sua rotina, o crítico-cineasta filma o cineasta em seu trabalho burocrático.

Diferente do colorido segmento anterior, o diretor escolhe por usar um filme preto e branco nesta segunda parte. Como conta na entrevista a Viany, esse segundo segmento seria filmado e adicionado ao material após a tomada das *sobras* anteriores.

Foi juntando pedaços de filmes virgens que acabei fazendo esse filme. Acho que esse é o primeiro filme feito com sobras. Depois, para completar, filmei lá no INCE, na Praça da República. Filmei a porta, filmei lá nos escritórios. *Mauro, Humberto* tem até essa documentação histórica que é o escritório do Mauro, lá, naquela época. (NEVES, 1999, p. 273)

Com a nova coloração, a câmera de Neves entra no prédio do Instituto e encontra Mauro trabalhando em seu escritório.

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
A fachada do prédio do Instituto Nacional de Cinema Educativo. Na faixa sonora, Neves ainda opta por não incluir a narração no trecho. Ouvimos apenas a continuação da trilha musical, até o encontro de Mauro com seu colega Matheus Colaço, momento no qual a narração recomeça.		



Dentro do prédio do Instituto, Mauro assina alguns papéis. Terminado o serviço, o cineasta – agora apresentado como o servidor público – se levanta.

Neves filma a ação em dois planos: um mais aberto e fixo, com Mauro a escrever, e outro com câmera na mão, mais próximo do cineasta, acompanhando-o sair da sala.



Na repartição, Mauro encontra seu colega de trabalho Matheus Colaço. Junto ao amigo, vai caminhando na direção de outro afazer e Neves, *filmando suas costas em um plano aberto*, apenas o observa afastar-se da câmera e diminuir no plano.



NARRADOR	<p>- Como o cinema comercial dificilmente poderia permitir sua sobrevivência, Humberto Mauro passou a trabalhar no Instituto Nacional de Cinema Educativo, onde realizou uma série de documentários. O Instituto guarda as cópias dos filmes mais importantes de Mauro e gentilmente nos cedeu alguns trechos que veremos quando o projetorista tiver preparado o aparelho.</p>	
----------	---	--

TABELA 7 – Descrição de cena de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
 Mauro em seu trabalho burocrático no INCE (1966, dir.: David Neves)
Fonte: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

A sequência do trabalho de Mauro no Instituto é breve: sua atuação profissional é apresentada sem muito interesse por Neves. O emprego burocrático não é parte da fascinante rotina de observação do cineasta e não interessa tanto à câmera como as impressões do cotidiano ou a rerepresentação de seus filmes.

Parece interessar mais ao diretor a cena seguinte: o projetorista montando o aparelho cinematográfico. O corte do trabalho de Mauro para a projeção dos fragmentos de sua obra, que poderia levar direto aos filmes do cineasta, dá início a uma cena de 12 segundos de preparação da exibição. Novamente interessado pelo equipamento, a mecânica e a manufatura da imagem, Neves se demora em observar a organização do material e a ligação do projetor (tabela 8).





TABELA 8 - Fotogramas de cena de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
 Fotogramas de *Mauro, Humberto*
FONTE: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

Com a saída de Mauro, Neves deixa o ponto de vista e o cotidiano do cineasta. A partir daqui, *Mauro, Humberto* se atém a alguns dos fragmentos de sua obra. Com um *fade in* emulando o acendimento do projetor, imagens dos filmes de Mauro começam a ser reapresentadas no curta e tomam a tela. No segmento mais longo do filme (13 minutos e 21 segundos de diferentes sequências dos filmes de Mauro), Neves se põe a comentar traços do estilo cinematográfico de seu ídolo. Na dualidade pessoal do crítico-cineasta, o recém tornado diretor parece deixar espaço para o crítico cinemanovista tomar a frente.

Assim, os filmes materializam-se em tela e ocupam o quadro. Seguem, no curta-metragem, as análises/exibições de cenas de *Ganga Bruta* (1933, dir.: Humberto Mauro), *O Descobrimento do Brasil* (1937, dir.: Humberto Mauro), *Argila* (1940, dir.: Humberto Mauro), *O Canto da Saudade* (1952, dir.: Humberto Mauro) e *A Velha a fiar* (1964, dir.: Humberto Mauro).

As intervenções do narrador, durante a reprodução dos filmes, são breves. Seguindo seu desejo inicial de deixar “as impressões contarem”, o crítico-cineasta opta por respeitar os tempos de cada cena. Na duração das imagens dos filmes em tela e na narração que destaca os pontos que lhe parecem mais interessantes de cada obra, David Neves conduz o olhar do espectador e parece querer fazer com que, como ele, nos fascinemos pelos filmes de Humberto Mauro.

Exaltando o gesto do curta-metragem, na mesma crítica já citada, Novais Teixeira escrevia: “O valor didático da fita está nos fragmentos das realizações mais características de Humberto Mauro comentadas com justeza, inteligência e conhecimento de causa” (TEIXEIRA, 1966).

A primeira obra apresentada é *Ganga Bruta*, “talvez o filme mais importante de Humberto Mauro”, como diz a narração. O crítico-cineasta se demora nas imagens de uma cena do longa-metragem, observando as trocas de olhares, as articulações entre os planos, o jogo de cena proposto por Mauro. O destaque estilístico de Neves recai sobre a atenção do

cinemasta à espontaneidade que a sequência parece conter. Como diz a narração: “Tudo parece tomado de uma convicção que em nenhum momento se relaciona com o cinema feito no Brasil, sobretudo nos anos 40 que se seguiram. **A intuição bem fundada substitui o excesso de teoria e artificialismo**”.

Na cena reproduzida de *Ganga Bruta*, Marcos, o protagonista do filme, interpretado por Durval Bellini (filmado em um plano com câmera na mão), carrega Sônia, interpretada por Déa Selva. Os dois mantêm um largo sorriso no rosto. A cena é filmada em planos ágeis e bem compostos. O gosto pela “espontaneidade” e a “intuição bem fundada”, destacados pela narração, tornam-se evidentes na maneira como a câmera se posiciona frente aos atores e a influência de Mauro para o Cinema Novo é verbalizada na narração: “A câmera na mão e a captação da espontaneidade são recursos em voga no cinema que se faz hoje em dia”.

Quando passarmos aos textos e ao cotejo com *Muito Prazer* e outras de suas obras, veremos que tais características parecem ter sido grande inspiração para o cinema do crítico-cinemasta. Somente no curto espaço de nossa exibição, por exemplo, lembramos da sequência mais despojada de filmagem do cotidiano de Mauro: a espontaneidade do contato do mineiro com seus pássaros e os planos filmados com liberdade, “intuição” e câmera na mão.

Em seguida, Neves tece breves comentários sobre *O descobrimento do Brasil e Argila*, destacando, em *O descobrimento do Brasil*, o conhecimento de tupi de Mauro, língua utilizada em algumas das cenas do filme; e, em *Argila*: “um emprego expressionista do som e o recurso oportuno do detalhe, que contribui para acentuar a ação dramática”. Ainda, concluindo o trajeto pelos longas-metragens do mineiro, a narração de Neves comenta a famosa cena do sonho do sanfoneiro em *O Canto da Saudade* (1952), último longa dirigido por Humberto Mauro: “N’*O Canto da Saudade*, seu último longa-metragem, o sonho do sanfoneiro toma um caráter épico e vibrante. Sente-se forçosamente que o grande estímulo a agir sobre ele é a gente e a paisagem de Minas Gerais”.

Por fim, em uma das mais longas cenas do filme (aproximadamente 2 minutos e 55 segundos), Neves se demora na reprodução, quase sem intervenções, da introdução do curta-metragem *A Velha a fiar*, que atravessa o cotidiano de uma pequena fazenda mineira embalada pela canção folclórica e destaca do curta-metragem:

Aos 68 anos, o humor e o gosto pela vida ainda estão intactos neste pequeno filme de alguns minutos calcado sobre uma melodia popular. Nele, parece concentrar-se todo o estímulo estilístico do autor que arrisca uma ironia singela, e esta é a chave de sua personalidade (MAURO, HUMBERTO, 14 minutos e 34 segundos).

Novamente, os aspectos interessantes ao crítico-cineasta no cinema de Mauro – o “humor”, o “gosto pela vida” e a “ironia singela” – talvez possam nos indicar pistas para os interesses que Neves desenvolveu em sua trajetória de realização. Poderíamos retornar alguns segundos na exibição e lembrar de Mauro surgindo por detrás da porta lentamente, em uma cena de humor singelo, ou pensando no “gosto pela vida”; lembramos de cada instante das pequenas cenas do primeiro segmento do filme, construídos pelo diretor com grande gosto pela vida de Mauro.

Mais adiante, na exibição de *Muito Prazer* ou na relação com outros de seus filmes, poderemos perceber como Neves parece conservar e aperfeiçoar esse mesmo “gosto pela vida” quando se dedica a filmar sua vizinhança ou o cotidiano de outros personagens.

O último detalhe destacado pelo jovem cineasta nos filmes do mineiro é a amizade envolvida no processo de realização. Sobre *A Velha a Fiar*, comenta: “Observemos com atenção os detalhes das trucagens. Algumas bem improvisadas e sobretudo a velha que não é outro se não o Mateus Colaço, colega de trabalho de Humberto Mauro”. A presença de amigos e colegas próximos na realização de cada filme, veremos, seria, também, constante na obra de Neves desde *Mauro, Humberto*.

Não parece coincidência que, logo após o destaque a esse último aspecto, o diretor corte para o rosto entrevistado do amigo Alex Viany – cineasta, historiador do cinema brasileiro, pioneiro do Cinema Novo – e passe, assim, ao terceiro segmento do curta-metragem.

3.1.3 AS ENTREVISTAS DOS IMPRESSIONADOS

Após o fim do segmento de imagens em preto e branco, o filme volta a ser colorido. Diferente das duas primeiras partes, esta terceira dedica-se mais à repercussão e à materialização da influência de Mauro no cinema brasileiro. Em entrevistas diretas, tomadas frontalmente com os cineastas Alex Viany e Glauber Rocha, o filme verbaliza a importância de Mauro. As influências e o débito que aquela geração mantinha com o ídolo tomam voz enquanto ambos falam da busca por um “estilo cinematográfico brasileiro”, do qual Humberto Mauro teria sido, para eles, pioneiro.

Cada um à sua maneira, Viany e Rocha representam gerações e momentos distintos do projeto de um novo cinema no país. Mas, em comum ao discurso de ambos, está a reverência àquele que consideravam o pai do Cinema Brasileiro que tentavam desenvolver.

A partir, então, dos relatos dos cineastas, Neves caminha para encerrar seu filme coroando Mauro e buscando legitimar a trajetória do “cineasta de repercussão mundial” a partir das vozes dos amigos cinemanovistas. Do servidor público de pacata rotina, chegamos, ao fim, à imagem do cineasta reverenciado.

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
Enquadrado em um plano médio simples, olhando para a câmera em uma entrevista tradicional, Alex Viany fala de Humberto Mauro.		
ALEX VIANY	- Numa das primeiras vezes que eu conversei com Humberto Mauro, ele me falou de que nós deveríamos buscar um estilo brasileiro de cinema. Esse estilo continua a ser procurado e, sem dúvida, a pessoa que mais contribuiu para ele foi Humberto Mauro, de quem se pode dizer que construiu seu próprio estilo. Um estilo de artista brasileiro, um estilo maureano onde paisagem e homem estão entrosados dentro de uma realidade brasileira. É um estilo e um cinema inteiramente imunes à alienação antibrasileira	
Neves corta para Glauber Rocha. Por sua vez, o baiano é filmado em frente ao grande estandarte de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> , filme que dirigiu e que representa um marco para o Cinema Novo Brasileiro.		
GLAUBER ROCHA	- Mauro é o fundador do estilo cinematográfico brasileiro, é o grande precursor do Cinema Novo e tem uma importância cultural à altura de um Villa-Lobos, de um Guimarães Rosa ou de um Portinari	

TABELA 9 – Descrição de cena de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
As entrevistas de Alex Viany e Glauber Rocha reiteram a importância de Mauro para a geração do Cinema Novo Brasileiro.

FONTE: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

Subitamente, do rosto e depoimento de Glauber Rocha, o crítico-cineasta corta para a imagem de Mauro sentado à sua mesa, conversando com alguém que está fora de quadro. Nesse cenário, o cineasta mineiro gesticula enquanto o som em *off* continua a reproduzir a fala de Rocha.

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
GLAUBER ROCHA	- Não podemos desconhecer Mauro nem hoje, nem no futuro. Porque se as novas gerações de hoje muito aprenderam no seu estilo de enquadrar e no seu clima poético, em toda sua observação do social e do humano, gerações futuras também terão de aprender muito mais ainda porque a obra de Mauro com o tempo fica mais clássica, fica mais profunda, fica mais resistente.	
<p>Com uma panorâmica rápida, a câmera revela quem se sentava à mesa com Mauro: Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez.</p> <p>Bressane e Sganzerla aparecem bem iluminados pela luz que entra da porta aberta. Ignez permanece pouco iluminada no canto do quadro. Em um primeiro momento, o destaque recai nos homens diretores.</p> <p>Em seguida, <i>em um plano próximo</i>, Ignez é filmada frontalmente e reconhecemos seu rosto.</p>		   



TABELA 10 – Descrição de cena de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
O encontro de Humberto com outra geração do cinema Brasileiro: os jovens que tomariam a frente do Cinema Marginal

Fonte: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

O encontro de Humberto Mauro com Julio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez demora em tela e ilustra a fala de Glauber ao registrar a reunião do mineiro com os futuros componentes da *Belair*: as gerações futuras (naquele momento, nem tão futuras assim) se inspirando em Mauro.

Registrando a cena, Neves parece encantar-se com a confluência de duas gerações tão distintas do cinema brasileiro. Em cena, o veterano Mauro fala e gesticula vivamente enquanto os três jovens o olham fascinados. David Neves não inclui a voz do cineasta mineiro, mas a *mise en scène* parece enquadrar o encontro à mesa como uma espécie de sala de aula: o mestre se senta em uma das extremidades enquanto seus discípulos, reunidos no canto oposto, o ouvem atentamente.

Embora possamos apenas especular sobre o conteúdo da conversa, é fato que o encontro em cena parece materializar não só o vestígio de diálogos mais profundos ocorridos entre os cineastas, mas também o conteúdo da fala de Rocha. Afinal, a filmagem – articulada ao depoimento de Glauber que se prolonga em *voz over* durante toda a cena – parece tanto registrar a admiração dos jovens por Mauro (e o pioneirismo na construção de um cinema brasileiro que ele representava) quanto ilustrar sua “aprendizagem” com o mineiro.

Enfim, com os relatos dos amigos, ao seu modo, Neves termina a construção fílmica de seu ídolo buscando a tradução para o verbete em francês que abria o filme.

3.1.4 “CINEMA É CACHOEIRA”

<p>HUMBERTO MAURO</p>	<p>- Bom, essa definição de Cachoeira, de que “Cinema é Cachoeira”, aconteceu em São Paulo. Eu, quando ganhei o Saci com o filme <i>O Canto da Saudade</i>, fui à São Paulo e, na saída, eu estava com pressa, não podia demorar mais porque estava na hora do trem, e uns amigos de Santos, um Clube de Cinema em Santos, queriam conversar comigo, mas eu não tinha tempo. Eles dizem: “Mas seu Mauro, pelo menos o senhor vai me dizer o que que o senhor acha que é cinema?” Eu disse a ele: “Cinema é cachoeira”. E isso repercutiu. Agora, mais tarde, eu tive... explicando... digamos que... é como se você tivesse uma cachoeira dentro da sua casa e a visita, depois de se extasiar com a cachoeira, ela diria na certa: “olha, se eu tivesse uma câmera aqui, eu filmava isso”.</p>	
-----------------------	---	--

TABELA 11 – Descrição de Cena de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
Humberto Mauro concede entrevista para David Neves e explica sua famosa frase “Cinema é Cachoeira”
FONTE: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

Como em um epílogo, ouvimos, pela primeira vez, a voz do próprio Humberto Mauro. Neves corta do encontro de Mauro com os jovens realizadores para o rosto do cineasta, posicionado em frente à mesma parede na qual se postava Alex Vianny. Chega-se à última parte do documentário com Mauro a explicar seu aforismo: “Cinema é cachoeira”.

Na frase, há algo que parece aproximar-se da essência do que Mauro pretendia com o cinema, algo daquilo que guiava seu personagem no registro dos pequenos pássaros na primeira cena. Mas também vemos, na construção, parte do que viria a ser a essência da realização de Neves: o gosto pela vida e a paixão pelo registro das coisas do mundo.

Ao final de *Mauro, Humberto*, talvez seja Mauro a cachoeira e Neves, o visitante em sua casa, quem tem a câmera. Depois de extasiar-se com a presença e a obra de Mauro, só lhe resta uma opção: filmar.

Após o depoimento de Mauro, a última sequência do filme revela uma intenção parecida. A frase “Olha, se eu tivesse uma câmera aqui, eu filmava isso” antecede a imagem da câmera. Ela está ali diante de nós (tabela 12). É preciso filmar. Seu objeto, logo veremos: uma fotografia fixa de Mauro e um *zoom in* que lentamente se aproxima de seu rosto.

O verbete do dicionário francês toma materialidade e “o cineasta de reputação mundial” está ali diante de nós, filmado.



TABELA 12 - Fotogramas de cena de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
FONTE: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

3.2 MUITO PRAZER (1979)

Tela preta. O filme de abertura se encerra. O *player* rapidamente passa ao arquivo seguinte: *Muito Prazer*.

Como antes, precisamos fazer algumas ressalvas quanto ao material que assistiremos. A cópia do longa-metragem a que tivemos acesso é um arquivo de baixa qualidade, gravado em baixa resolução (640x480) e com o som ruidoso e agudo de uma cópia gravada de uma exibição do filme na televisão. É necessário destacar o estado da cópia devido às observações e análises que faremos após a descrição das cenas. Afinal, os problemas da cópia também podem levar a equívocos na escuta do investigador³⁴.

³⁴Para analisar e comprovar a qualidade da cópia, destacamos o som do arquivo, na máxima qualidade que conseguimos, em um processo de exportação digital no programa Adobe Premiere, e o transferimos para o programa Adobe Audition, *software* dedicado ao som. Ao analisarmos rapidamente o espectrograma do áudio do longa, isto é, sua “forma gráfica útil para analisar sons complexos”, como descrevem Rodrigo Carreiro e Debora

Não seguiremos, neste visionamento, a linha cronológica de descrição completa das cenas como fizemos com *Mauro, Humberto*. Descreveremos, a seguir, apenas algumas das cenas do longa-metragem, em subcapítulos específicos, percorrendo um breve vaivém temporal, conscientes da impossibilidade da total descrição do filme neste texto e do quão pouco produtiva seria a reprodução de sua totalidade.

Encontramos, assim, as imagens dos personagens principais do filme, entre eles: três arquitetos – Chico (interpretado por Antonio Pedro), Aquino (interpretado por Cecil Thiré) e Ivan (interpretado por Otávio Augusto) – e três *pivetes*³⁵ – Leléu (interpretado por Irving São Paulo), Pacheco (interpretado por Júlio Luiz) e Manteiga (interpretado por Marcelo Lopes).

Sócios, os arquitetos dividem um escritório em frente ao sinal onde as crianças vendem amendoim. A trama gira principalmente em torno de Ivan e seu alcoolismo, acompanhando as complicações provocadas pelo vício: da crise em seu casamento com outra das personagens principais, Nádía (Ittala Nandi), à tensa relação com Chico e Aquino.

Observando as idas e vindas das relações entre os arquitetos, as crianças se tornam comentaristas da história dos adultos e, especialmente, do triângulo amoroso que se desenrola ao longo do filme entre Ivan, Nádía e Aquino³⁶.

Dessa maneira, o protagonismo maior recai sobre os arquitetos, Ivan e Aquino, e Nádía. Chico, na trama, acompanha o papel narrativo das crianças como um comentarista e ombro amigo, mesmo que – e veremos como essa operação se desenvolve já nos primeiros

Opolski, verificamos as condições do arquivo, já que a análise do espectrograma “fornece informações sobre os parâmetros de tempo, frequência e intensidade, de forma tridimensional” (2022, p. 390). Na representação espectral, as frequências são indicadas no eixo vertical, a linha do tempo se desenrola no eixo horizontal e a intensidade é marcada pelas cores, mais claras (intensas) ou mais escuras (menos intensas). As duas representações indicam, cada uma, um canal do arquivo (direita ou esquerda).

Na cópia de *Muito Prazer*, verificamos que, nas faixas de frequências mais agudas (mais de 15kHz), há um ruído constante, provavelmente causado pela compressão do arquivo e das múltiplas faixas de áudio, e percebemos, também, que os harmônicos das vozes (entre 200Hz e 6kHz) não são tão bem definidos, o que naturalmente dificulta sua compreensão

³⁵ Como as crianças são chamadas nos materiais de divulgação do filme.

³⁶ Segundo a sinopse oficial do filme, divulgada em release de imprensa e disponibilizada na filmografia da Cinemateca Brasileira: “Três jovens arquitetos e três pivetes trabalham frente a frente num cruzamento de tráfego da Zona Sul do Rio de Janeiro. Do seu ponto privilegiado, os arquitetos observam a atividade diária dos pequenos vendedores ambulantes e estes, ao mesmo tempo, são observadores dos arquitetos, num processo de mútuo 'voyeurismo'. Curtindo a vida à sua maneira, Leléu, Pacheco, e Manteiga, enveredam eles também pela vida dos arquitetos. A troca é a tônica central do filme. Uma alta tensão vital proveniente das pequenas párias sociais, colide e corre em linha paralela como os conflitos domésticos e existenciais dos arquitetos. As revelações se sucedem mais ou menos dentro das expectativas. Ivan é casado com Nádía; Aquino com Ângela. Chico, o terceiro arquiteto, solteirão convicto, exerce a crítica sobre o universo de sua convivência e de forma especial, sobre a sisudez de Aquino e a displicência autodestrutiva de Ivan, usando, às vezes, os pivetes como argumentos convincentes. Essa combinação de elementos heterogêneos encaminha a história para um desenlace surpreendente”.

instantes do longa – não seja um dos entrevistados para comentar a narrativa, como são os pivetes.

Ao longo de *Muito Prazer*, essa operação formal – enquadrar Leléu, Pacheco ou Manteiga frontalmente, como se concedessem entrevistas a respeito da trama para os cineastas – se repete duas vezes (uma vez no início e outra no final do filme) e tem singular papel na trama ao conceber, na própria materialidade do filme, um olhar externo à narrativa principal.

Essa nos parece uma marca importante do que se mostra grande interesse dos cineastas ao longo do filme. A aparentemente convencional estrutura narrativa das relações entre os arquitetos parece, por vezes, não centralizar a organização das cenas e ser retomada apenas como disparador para as interações e comentários entre os personagens. São os diálogos entre cada grupo e as relações cotidianas entre eles que tomam o primeiro plano em grande parte das sequências. Logo, os papos descambam para assuntos triviais e se mostram puro *bate-papo de boteco*. O interesse de Neves parece não estar tanto em mostrar o fato (a narrativa), mas em ver seus personagens falarem sobre o fato. Ao cineasta, parece interessar mais os molhos³⁷ e os acompanhamentos do almoço (as pequenas interações resultantes dos atos dramáticos) que o prato principal (a grande trama).

Com isso em mente, iniciamos o visionamento do começo:

3.2.1 SEQUÊNCIA DE ABERTURA

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
	<i>O filme inicia com um plano rápido. Leléu olha para a câmera, filmado na frente de uma parede cinza em um plano médio, com a sombra de alguém a seu lado.</i>	
LELÉU	- É discriminação social!	

³⁷ No já citado episódio de *A Linguagem do Cinema*, o diplomata e amigo Arnaldo Carrilho relata a maneira com a qual Neves chamava seu cinema: “Era o que ele chamava de cinema de molhos, ele ia guardando os molhos” e, depois, imitando sua voz completa: “Eu gosto de fazer cinema assim como os molhos, eu guardo os molhos e depois preparo os pratos e tal” (CARRILHO em *Uma conversa com David Neves* aos 14 minutos, 2001).

<p>Na orla do Rio de Janeiro, três crianças – respectivamente Pacheco, Leléu e Manteiga – brincam com espelhos e iluminam as bases de uma estátua com o reflexo do Sol.</p> <p><i>A câmera os filma em uma panorâmica que revela antes os mais velhos – Manteiga e Leléu – e, em seguida, encontra o mais novo, Pacheco, segurando um guarda-chuva para se proteger do sol.</i></p>	  
<p>Em um jockey, <i>filmado em um plano médio conjunto</i>, com um copo de cerveja na mão, Chico fala com um amigo.</p>	
<p>CHICO</p> <p>- É por isso que eu digo aqui, entendeu? Eu acho que toda mulher, quando nascer, tem que ser enquadrada como terrorista</p>	
<p><i>Mais um corte rápido.</i> De frente para a baía, novamente vemos as crianças. Agora, eles brincam de chutar um ao outro.</p> <p><i>A cena é filmada em um plano geral distante, aparentemente com uma lente teleobjetiva.</i></p> <p><i>O ângulo nos lembra uma espionagem, como se as crianças estivessem sendo filmadas sem perceber.</i></p> <p>Na trilha sonora, uma música de Carnaval surge e aumenta de volume.</p> <p><i>Os cineastas cortam para imagens rápidas das crianças em um bloco de carnaval na rua: eles brincam e dançam em meio à multidão.</i></p> <p>Leléu chama a atenção, vestindo uma camisa do Vasco da Gama (time do coração de David Neves).</p>	

Nas ruas, as crianças se divertem com as pessoas fantasiadas e a cidade em festa.

Elas são filmadas em planos rápidos e trepidantes, registradas com câmera na mão, aparentemente em meio a uma celebração *real* do Carnaval. Os personagens interagem com os foliões.

Entre eles, um amigo de David, o ator de *Lucia McCartney*, Albino Pinheiro (em destaque na linha 5 da coluna ao lado).



<p>No meio da confusão e dos planos rápidos, um rosto conhecido: Alex Viany faz uma participação especial e é mais um folião brincando com as crianças. Leléu parece ter roubado seus óculos escuros.</p>	
<p>Ao fim da sequência de planos rápidos, os cineastas cortam novamente para o plano entrevista de Leléu.</p>	
<p>LELÉU</p>	<p>- Mas sei não, acho que eles têm medo de mim... eu também sou meio endiabrado.</p>
	

TABELA 13 – Descrição de cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

FONTE: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

Até aqui, passaram-se apenas 1 minuto e 30 segundos do longa-metragem. A ambientação parece um tanto incerta: o jogo de imagens rápidas, filmadas com câmera na mão, captando as interações dos personagens com a realidade, lembra mais um *trailer*. Poucas imagens ficam na lembrança e os planos curtos parecem mais antecipar algo que está por vir. O crítico José Carlos Avellar já escrevia sobre esse caráter em sua crítica do filme, em 1980:

No começo de *Muito Prazer* o espectador tem a sensação de se encontrar diante de uma imagem inacabada. Quer dizer, a imagem está lá, inteira, projetada na tela. Mas não diz tudo. Passa meia informação. Mostra as coisas pela metade. Quando o plano começa a se tornar interessante, um corte brusco desloca o olhar para outro cenário, para outro assunto. **É como se estivesse em exibição ainda não o filme, mas um trailer.** (AVELLAR, 1980, p. 6, grifos nossos)

A sensação de inacabamento da imagem ainda seria mais explicada pelo crítico ao longo do texto, no qual afirma que a câmera, no início de *Muito Prazer*, “parece olhar com certa displicência, um tanto solta e desatenta, ligeira e superficial” (*ibidem*).

Exemplo maior desse olhar ligeiro talvez seja o relance da cena de Chico, que interrompe a sequência de imagens dos pivetes. No encontro com amigos no *jockey*, Chico é

filmado em um plano curto de aproximadamente 7 segundos, conversando com um interlocutor que não vemos, e capturado em uma conversa que não se conclui, resumindo-se à sua frase de efeito. Avellar define a natureza dessa fala como marca da intencional fragmentação do trecho, um índice dessa “forma que se quer incompleta, porque feita só para despertar o interesse do espectador por alguma coisa que só se dá por inteiro mais adiante, num espaço e num tempo futuro” (*ibidem*).

Embora fragmentada e incompleta, a visão das imagens que passam rápido na tela ainda nos permite reter impressões do que será o cenário do longa-metragem. Nesses breves e quase desconexos instantes, já podemos ver a contextualização do Rio de Janeiro e o “gosto pela vida” de Humberto Mauro, que Neves tanto apreciava em *A Velha a fiar*, se manifestar em seu novo filme, em um estilo que lembra o *cinema direto*.

Ainda, sem recorrer a quaisquer contextualizações narrativas, o filme observa as crianças e captura pequenas impressões de suas brincadeiras. Como o Mauro que se interessava pela vida dos pássaros no segmento inicial de *Mauro, Humberto*, Neves parece se encantar pelo registro daquele pequeno universo, daquelas pequenas “migalhas de vida”³⁸.

Ao longo do filme, como já ressaltamos, perceberemos que o foco da narrativa não recai tanto sobre as crianças. Os protagonistas e grandes movimentadores da trama são os arquitetos que, logo após a apresentação dos créditos, nos serão apresentados. Dessa forma, a ágil sequência de abertura antecipa mais o tom do filme e as paisagens da zona sul carioca, que serão seu foco. Afinal, como também antecipa Avellar:

Terminados os letreiros volta a sensação de trailer ou de filme amador. A câmera olha pela metade. Pega coisas banais, e talvez por isto mesmo olha com desinteresse. Logo muda de assunto. (...) E as coisas seguem assim. *Muito prazer* tem mesmo um pouco da atmosfera de um trailer assim como se o filme, como um todo, se referisse à realidade tal como um trailer se refere a um filme acabado. Ou seja, oferecendo fragmentos para que o espectador se interesse em ver alguma coisa que só se dá por inteiro noutro lugar, no próprio real, quando o filme termina (*ibidem*).

Após a última fala de Leléu, a imagem do filme congela em seu rosto e entram sobre a tela os créditos iniciais do filme. Entre eles, chama atenção a ausência do título do filme entre

³⁸ A expressão “migalhas de vida” seria utilizada por Neves ao se referir ao filme *O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo* no texto *O Mestre e o Poeta* (NEVES, 2004, p. 142). No capítulo 4, Discussão, o termo e o texto crítico retornarão em destaque.

as cartelas iniciais e a canção original que embala a sequência: *Coração Pivete*³⁹, escrita por Carlos Moletta e Joaquim Vaz de Carvalho – também produtores do filme.

A música é tema do filme e é repetida ao longo de *Muito Prazer* em variações instrumentais com arranjo de Beto Quartin. A canção conta com a seguinte letra:

Um beija flor vagabundo
andou em meio do jardim
de flor em flor repetia
guarde o seu doce pra mim...
Mas a manhã ficou tarde
e a tarde que anoiteceu
nem agasalho na estrada
nem vagalume no breu.
Meu coração, um pivete
a mágoa endureceu
deu pra rogar praga
deu pra não ter nada
onde poder se agarrar
sempre ao relento
ao sabor do vento
vendo a vida desbarrar.
(Muito Prazer, 1979, a partir do 1 minuto e 37 segundos)

Como a rápida sequência de abertura, a canção parece anteciper o tom do filme e sua narrativa. O samba, composto em violão e flauta, introduz o tom ameno e *menor* do longa. Os versos apresentam a história de um beija-flor que vagueia por entre as flores durante o dia, mas, ao final, com a chegada da noite, fica sem ter onde se agarrar.

Assistindo ao filme, poderíamos encontrar um paralelo do beija-flor com a história de Ivan, que inicia o filme se entregando à boêmia, caminhando entre os bares e porres, e acaba por deixar de lado seus sócios e sua esposa, ficando sem ter onde se agarrar ao longo da história.

Essa correspondência entre uma música reproduzida no filme (de forma diegética ou não) e a trama é repetida mais uma vez, em uma cena especial do início de *Muito Prazer*, que conta com a participação de Nelson Cavaquinho.

³⁹ Em nossas pesquisas, não encontramos referência à gravação da música em lançamento separado do filme. Em entrevista ao catálogo da Mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*, Carlos Moletta afirma que a música foi escrita inclusive antes da produção do longa-metragem em 1976 (MOLETTA, 2015, p. 64). Pelo contrário, em referência às músicas do filme o crítico Aramis Millarch escreve em breve artigo de 1980: “Pena que, como sempre acontece em produções nacionais, não tenha saído sequer um compacto com estas canções” (MILLARCH, 1980). A música, contudo, e somente em sua versão instrumental, foi lançada anos depois no álbum *Múltiplo* de Marcos Moletta, interpretada pelo músico filho de Carlos Moletta.

3.2.2 NOTÍCIA E NELSON CAVAQUINHO

Para resumir a história posada é só trazer à memória um pedacinho de um samba de Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Nourival Bahia, *Notícia*. Basta lembrar o que diz o samba no começo (“já sei a notícia que vens me trazer, os teus olhos não querem dizer, mas preciso saber da verdade”), lembrar a voz rouca de Nelson e o som especial que ele tira do violão. Aí temos resumida a história do filme (escrita por Joaquim Vaz de Carvalho e David Neves) e também o estilo usado para contar a história (filmagem em cenários naturais e em som direto com a câmara muitas vezes se movimentando livremente, na mão do fotógrafo, no meio dos intérpretes) (AVELLAR, 2001)⁴⁰.

Aos 18 minutos e 30 segundos do longa-metragem, subitamente entra em tela um plano desajeitado. Filmados de cima para baixo, em um plano *plongée* um tanto torto, estão alguns homens adultos em um bar, sentados em uma mesa. Em uma outra mesa mais próxima da câmara, Leléu, Pacheco e Manteiga comem e dançam animadamente. Entre os adultos, estão Ivan e, com um violão na ponta da mesa, Nelson Cavaquinho, enquadrado com destaque no plano. Todos batucam com animação ao som da música que Nelson canta e toca em seu violão: *Notícia*.

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
	<p><i>A cena inicia com um plano aberto enquadrando toda a ação. Ao fundo, Nelson Cavaquinho toca Notícia. Ouvimos os acordes do violão e sua voz rouca cantando.</i></p> <p><i>Os cineastas se demoram a observar Nelson tocando: o plano dura 37 segundos e acompanha o artista tocar a música até o primeiro refrão.</i></p> <p>Notamos, no quadro, uma série de ações simultâneas: o homem de vermelho pega uma bebida no balcão, os garotos comem e batucam em sua mesa. O bar é vivo.</p>	
NELSON CAVAQUINHO	<p>- Já sei a notícia que vens me trazer Os seus olhos só faltam dizer O melhor é eu me convencer Guardei até onde eu pude guardar O cigarro deixado em meu quarto É a marca que fumas Confessa a verdade, não deves negar. Amigo como eu jamais encontrarás Só desejo que vivas em paz Com aquela que manchou meu nome.</p>	

⁴⁰ Este trecho do texto *Um Lugar ao Sol*, escrito por José Carlos Avellar, não consta na publicação original da crítica no Jornal do Brasil, mas aparece em nota de rodapé que reproduz o texto em sua totalidade na reedição da Revista Cinemais, nº 31, publicada em homenagem a David Neves.

<p><i>Os cineastas cortam para um plano mais próximo da mesa dos adultos. É possível identificar, próximo da câmara, o produtor e compositor Carlos Moletta sentado à mesa.</i> O carinho de todos por Nelson é grande: o homem que estava de pé com camiseta vermelha se aproxima e beija a sua testa.</p>		
<p>NELSON CAVAQUINHO</p>	<p>Vingança, meu amigo, eu não quero vingança Os meus cabelos brancos Me obrigam a perdoar uma criança Vingança, meu amigo, eu não quero vingança Os meus cabelos brancos Me obrigam a perdoar uma criança</p>	
<p>Enquanto Nelson canta, começamos a ouvir, na faixa sonora, os ruídos de uma briga no balcão. Carlos Moletta, que por vezes encobre o rosto de Nelson, chia para que parem de gritar.</p>		
<p>Os cineastas cortam para um plano próximo de Leléu batendo boca com o balconista. <i>Na cópia a que tivemos acesso, não conseguimos distinguir o que diz Leléu em um primeiro momento.</i> Os dois discutem alto, um em cima do outro. É difícil compreender o que dizem a partir da captação do som direto.</p>		
BALCONISTA	- Olha aqui, rapaz, respeito comigo, aí hein!	
LELEU	- Respeito é o cacete!	
BALCONISTA	- Mais respeito comigo!	
LELÉU	- Você é um ladrão! É um ladrão.	
<p><i>Mais um corte na cena e os cineastas voltam para o plano da mesa dos adultos.</i> Ivan está de pé e, junto a Moletta, olham para o balcão e tentam acalmar a situação. Os gritos do balconista e de Leléu continuam.</p>		
IVAN	- Atenção aí! Ó!	
<p>A gritaria continua. Ivan tenta continuar a dizer algo para apaziguar, mas é interrompido por Nelson Cavaquinho. Não vemos o rosto do músico, encoberto por Moletta no enquadramento.</p>		
NELSON CAVAQUINHO	- Mas essa criançada vai parar! Porque senão eu não... eu não continuo mais!	

<p><i>Os cineastas subitamente cortam para um novo plano com um corte brusco.</i></p> <p>Novamente, Leléu aponta o dedo para o balconista e eles discutem efusivamente.</p> <p>Não conseguimos distinguir o que eles dizem.</p> <p><i>A cena se desenrola em um plano mais longo, trepidante e com movimentos ligeiros.</i></p>		
<p><i>Com uma panorâmica rápida, em um movimento de chicote, a câmera passa para Ivan, que se aproxima dos dois tentando apaziguar a situação.</i></p>		
IVAN	- Xiu! Que que há aí, ô?	
LELEU	- Ladrão!	
BALCONISTA	- São esses moleques aí, que tomaram quatro (inaudível) e não querem pagar meu (inaudível).	
LELEU	- Ladrão!	
BALCONISTA	- Tira a mão daí, seu safado! Que negócio é esse?	
IVAN	- Xiu! Quietos todos! Bota as deles na minha conta, entendeu? Tá resolvido.	
BALCONISTA	- Aah!	
IVAN (virando-se para Leléu)	- Tá bom, entendeu? Acabou agora. E não enche mais o saco, tá?	
<p>Pacheco faz a menção de dizer algo e ergue o braço contra Ivan. O arquiteto reage rapidamente.</p>		
IVAN	- Quietos! Fica quieto.	
<p>Um <i>raccord</i> de movimento liga o plano aberto e brusco a um plano mais próximo de Ivan e da mesa dos adultos onde estava Nelson Cavaquinho.</p>		
IVAN	- Nelson! Nelson Cavaquinho vai continuar! A noite é nossa! Vamo lá!	

<p>Os adultos animados comemoram. Nelson começa a tocar. Uma panorâmica leva o plano para perto do cantor. Lentamente, o plano se aproxima de seu rosto com um <i>zoom in</i> desajeitado.</p>	
<p>NELSON CAVAQUINHO</p> <p>Vingança, meu amigo, eu não quero vingança Os meus cabelos brancos Me obrigam a perdoar uma criança Vingança, meu amigo, eu não quero vingança Os meus cabelos brancos Me obrigam a perdoar uma criança</p>	

TABELA 14 – Descrição de cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)
Nelson Cavaquinho faz uma participação especial
FONTE: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

Como Avellar antecipava, a cena é significativa para o longa. Na camada semântica, *Notícia* resume bem o contexto da narrativa: a história de um homem traído por sua esposa com um grande amigo. Nesse momento do filme, ainda não fomos apresentados ao triângulo amoroso de Ivan, Nádia e Aquino, apenas à crise no casamento de Ivan, mas a música parece plantar pistas para a narrativa que se segue.

O momento, ainda, aparece no filme como homenagem ao ídolo Nelson Cavaquinho, tratado com grande carinho e afetividade pela câmera e mesmo em cena pelos outros personagens. A cena é povoada por amigos do diretor que atuam como figurantes participativos e, à maneira *davidneviana*, Nelson é filmado – como o ídolo Mauro em *Mauro, Humberto* – da forma mais cotidiana: em um encontro casual e espontâneo com os protagonistas na pequena roda de samba de um bar carioca qualquer.

Como também antecipa Avellar, a cena resume, em partes, o estilo de filmagem que guia o longa-metragem: tudo é registrado por uma câmera solta que, em movimentos livres, reenquadra a imagem ou promove o *zoom in* desconcertado para se aproximar de Nelson.

O filme, portanto, toma para si um estilo de abordagem quase documental, registrando a presença de Nelson e a cena de discussão entre as crianças e o balconista como se presenciasse aquele acontecimento e buscasse *ao vivo* a melhor maneira de enquadrar a situação.

Os cortes são, também, de certa maneira, displicentes. Por vezes, mantêm a continuidade da montagem em *raccords* de movimento, mas, em outros momentos, os

cinastas escolhem pela descontinuidade. Por exemplo, quando a câmera se aproxima pela primeira vez de Nelson – após o plano geral de estabelecimento –, a ligação entre os planos é feita através da música de maneira desajeitada, de forma que alguns acordes parecem simplesmente sobrar ou, ainda, em outro momento, quando a montadora opera um corte seco e bruto para o plano mais longo da cena – em que Leléu xinga o balconista –, a cineasta parece quase cortar em seco uma fala de Ivan no plano anterior.

Tais escolhas parecem contribuir com o sentimento de espontaneidade e autenticidade da cena. Em sua crítica, Avellar define bem esse movimento e introduz uma perspectiva interessante:

Muito Prazer tem igualmente um pouco da atmosfera de filme amador, como se a intenção do realizador fosse mesmo a de gravar em imagens e sons coisas que ele viveu ou presenciou. Registrar de modo imediato, espontâneo, assim como quem anota o cotidiano num diário ou como quem faz fotos para um álbum de família. Algo semelhante a um filme projetado em casa, na parede da sala, e não aquela coisa que nos habituamos a ver na tela de um cinema comercial. Algo com o sabor de produto caseiro, nem bem ficção nem bem documentário, mas história que fala de gente conhecida, história contada de modo espontâneo, num estilo mais ou menos imposto pelo tipo de equipamento disponível. (AVELLAR, 1980, p. 6)

Essa atmosfera amadora parece tomar o filme devido às técnicas de filmagem e de montagem escolhidas pelos cineastas. A captação de som direto, que registra os diálogos sobrepostos e, por vezes, quase ininteligíveis, contribui ainda mais para essa percepção. Discutiremos mais adiante, no item 4, como essa sensação de amadorismo e as técnicas de filmagem foram determinados por uma decisão prática e conceitual dos cineastas.

Por ora, continuemos com os indícios para essa interpretação e lembremo-nos de algo que ficou para trás na análise da sequência de créditos de *Muito Prazer*: a ausência do título do filme.

3.2.3 LULU E O APREÇO À CONVERSA

A princípio, pode parecer um detalhe pouco importante: *Muito Prazer* não está entre as cartelas iniciais. O espaço reservado para o título parece vazio e dá lugar a um balão de diálogo, como o de revistas em quadrinhos, que aparece junto ao texto: “Um filme de David Neves” (figura 1).



FIGURA 1 - Fotograma de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

A ausência do título do filme nas cartelas iniciais.

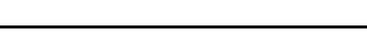
FONTE: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

Em um primeiro momento, o grafismo (o balão de diálogo no lugar da cartela de título) parece antever a importância que as conversas entre os personagens terão para o filme. As falas e interações entre os personagens – ora dramáticas com consequências para a trama, ora soltas com simples diálogos cotidianos – guiam os caminhos de *Muito Prazer* e, por vezes, como já antecipamos, tomam a frente das cenas e suplantam a trama principal.

Exemplo disso é uma interação entre os personagens aos 29 minutos e 34 segundos de filme. Nesse momento, quando, na trama principal, Nádia acaba de confrontar Ivan (por conta de seu vício na bebida), Aquino acaba de brigar com sua esposa (por ela se trocar nua de frente para a janela e estar sendo espionada pelas crianças) e começa a ser mais estabelecida a tensão entre os sócios, Chico e Aquino se encontram num bar para conversar sobre a situação de Ivan no escritório. Lá, encontram por acaso um velho amigo.

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
	Chico e Aquino estão sentados de costas para a câmera e são filmados em um plano aberto. <i>O ponto de vista é de um observador externo.</i> Há um pequeno recipiente com pães, de entrada, em sua mesa. Ao fundo, vemos, ainda, o movimento da cidade, um pequeno prédio residencial e alguns carros na rua.	
	No canto do quadro, um jovem rapaz, Lulu, aproxima-se da mesa e se senta com os dois. <i>A câmera acompanha seu movimento e suas falas com um zoom in que aproxima o plano do rosto de Lulu.</i>	

LULU	- Cumé que é?	
AQUINO	- Como é que é?	
CHICO	- Cumé que é, Luiz?	
LULU	- Não deu, cara. Não deu... eu fiquei impaciente, sabe como é que é? É um dilema pra mim... se eu faço o serviço meio devagar viro broxa, agora se eu completo direitinho elas não largam mais o meu pé. É aí, ó, que eu vou pra Búzios e fico lá bundando! Porque eu sou um mundano, sabe? Fascinado pela raça humana e eu não aguento muito tempo. Volto pra cá, fico pensando que que tá acontecendo lá... pelo Antonio's, pelo Luna's, pelo Alvaro's. Aí eu volto, começa tudo de novo...	
Os três riem da história de Lulu.		
Lulu se vira e fala com um garçom fora de quadro.		
LULU	- Ô Francisco! Traz aí uma caipirinha pra mim, falou?	
Lulu se vira novamente para Chico e Aquino.		
LULU	- E aí? Vocês já almoçaram?	
CHICO	- Não, eu tava pensando em comer umas coradas, mas eu não sei com o que...	
<i>Após 46 segundos, o primeiro corte da cena: vemos os rostos de Chico e Aquino, filmados no contracampo em um plano médio.</i> Chico está com uma feição de indeciso, mas Aquino parece incomodado com a conversa e olha sério para Lulu		
LULU	- Pede com mignon de porco... vai nessa que eu vou nessa, cara	

Aquino, incomodado, corta o papo antes que Chico (visivelmente interessado na ideia do mignon de porco) possa se pronunciar		
AQUINO	- Ô Lulu, eu e Chico temos aí um assunto pra resolver, a gente veio almoçar aqui só pra transar isso...	
LULU	- Não... tudo bem, tudo bem, eu tô com um pessoal aí na mesa...	
<p><i>A montadora realiza o segundo corte dentro da cena, retornando ao plano que abriu a sequência.</i></p> <p>Lulu sorri para Chico e Aquino, aparentemente de forma sarcástica, e se levanta da mesa.</p> <p><i>Em um zoom out, a câmera acompanha seu movimento, reenquadrando-o enquanto ele se levanta.</i></p>		
AQUINO	- Tá... olha, me telefona um dia desse, tá? Pra gente almoçar junto. Essa semana pra mim não dá, mas semana que vem é perfeito.	
Enquanto isso, um garçom entra no quadro e deixa o copo de caipirinha de Lulu sobre a mesa. Lulu rapidamente o pega enquanto se levanta.		
LULU	- Tá legal, te ligo mermo, hein? <i>(em seguida aponta para Chico)</i> Você, pinta lá depois... falou?	
CHICO	- Uhum... pode deixar!	
<i>A câmera termina de acompanhar o movimento de Lulu e, trepidantemente, reenquadra o plano com foco em Chico e Aquino.</i>		
AQUINO	- Eu gosto muito do Lulu, mas às vezes ele fala um pouquinho demais pro meu gosto.	
<i>Terceiro corte da cena. A montagem volta para o plano médio conjunto de Aquino e Chico.</i>		
CHICO	- Você não acha gênio essa dúvida dele? Aqui rapaz, enquanto um cara do Rio de Janeiro tiver essa dúvida... como, por exemplo, comprar um boi em Uberaba ou, então, caminhão de cimento no Espírito Santo, tá tudo salvo! Porque a gente fica nesse negócio de vai pro	

	escritório, sai do escritório, vai pro escritório, sai do escritório... esse cara não! Amanhã é um outro projeto, uma outra coisa, entendeu? Muda tudo... por exemplo, ele pode, de repente, querer implantar o jogo do bicho em Nova Iorque...	
AQUINO	- Chicão...Você não acha que tá na hora de a gente ter uma conversa séria sobre o Ivan?	
CHICO	- Bom, você que me convidou pra almoçar aqui, então as razões sérias devem ser suas.	
AQUINO	- Você não está se sentindo... ameaçado por ele?	

TABELA 15 – Descrição de Cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves).
Chico e Aquino encontram Lulu em um restaurante carioca.
FONTE: *Muito prazer* (1979, dir.: David Neves)

Com a pergunta final de Aquino, sem ouvir a resposta de Chico, a cena termina. Os dois arquitetos, que se reuniram no restaurante com o pretexto de falar da questão do sócio, trocam apenas algumas palavras sobre o trabalho e, curiosamente, não chegam a realmente falar sobre Ivan – os cineastas escolhem não mostrar a conversa *importante* nesse momento. No total, a cena dura 2 minutos e 5 segundos, porém o diálogo que de fato movimentaria a trama dura apenas 17 segundos.

Entre capturar um certo espírito da vida boêmia da Zona Sul carioca e contribuir para a reiteração dos conflitos da narrativa, Neves escolhe, na cena, a primeira opção. Novamente, temos acesso apenas a um fragmento, como descrevia Avellar. A cena aponta para caminhos e conversas que se concluirão mais no contato do espectador com o filme do que em sua materialidade fílmica.

A postura da câmera-observadora, que vimos na cena com Nelson Cavaquinho e na sequência de abertura, continua. O plano que abre e localiza os personagens no contexto é composto justamente por uma câmera distante que, com um *zoom in*, se aproxima dos arquitetos e de Lulu. Tal posicionamento lembra o de um documentário que espia a planejada interação *real* entre o grupo de personagens naquele ambiente pré-existente.

A direção de arte e o som direto também contribuem para essa impressão: o cenário é naturalista e parece não ter sofrido grande intervenção de cenografia enquanto o som direto capta o sotaque, as hesitações e os maneirismos de cada um dos personagens.

Aos poucos, a impressão de amadorismo que relata Avellar ganha outra dimensão. O amador se relaciona com a impressão de filme caseiro, realizado próximo de seus personagens, no íntimo do ambiente doméstico. É como se presenciássemos a conversa de velhos amigos.

Começamos a perceber como a “autenticidade”, tão “almejada” desde *Mauro, Humberto* e os primeiros textos de Neves, toma forma em *Muito Prazer*. As conversas se tornam *autênticas* pela maneira próxima como tudo é *espiado* pela câmera e escutado pelos gravadores de som direto. Em cenas de poucos cortes, a duração dos planos dá a ver a espontaneidade das atuações e das conversas entre os personagens.

3.2.4 CHICO E IVAN CONVERSAM

Caso semelhante à conversa de Chico e Aquino com Lulu é o encontro dos três arquitetos em seu escritório, aos 57 minutos e 20 segundos de filme. Nesse momento, o casamento de Ivan e Nádia já parece em frangalhos, a relação entre os sócios está quase no ápice de sua tensão e a narrativa parece caminhar para um clímax.

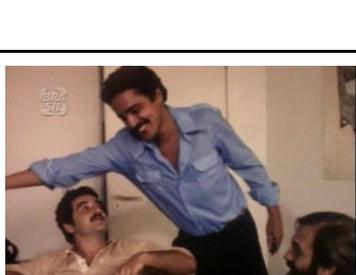
Porém, ao invés de assistirmos a discussão entre os três sócios, como poderíamos esperar a essa altura da narrativa, a cena parece iniciar justamente após eles terem discutido. Uma espécie de momento *pós-trama*, no qual a narrativa é comentada, mas logo esquecida no rumo da conversa prosaica.

Descreveremos, a seguir, essa cena de 153 segundos, composta unicamente por 2 planos.

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
	Aquino enrola, irritado, o que parece ser um projeto do escritório. Ivan está parado em silêncio, observando-o. A princípio, vemos apenas Ivan e Aquino.	

<p>Sem pestanejar, Aquino se levanta e olha feio para Ivan.</p>		
<p>Aquino sai do escritório. <i>A câmera acompanha seu movimento com uma panorâmica e revela Chico sentado confortavelmente em sua cadeira na sala, ocupado com a escrita de algo.</i></p>		
<p>Com a saída do sócio, Ivan começa a resmungar com Chico. <i>Aos poucos, a câmera continua a panorâmica e enquadra Chico totalmente.</i></p> <p>Enquanto diz a fala a seguir, Ivan se senta ao lado de Chico e <i>a câmera enquadra os dois em um plano conjunto.</i></p> <p><i>Após estabelecer o novo enquadramento, os cineastas operam um lento zoom in que aproxima o plano dos personagens.</i></p>		
<p>IVAN</p>	<p>- Puta! Que bicho mordeu ele hoje, hein? De manhã, deu a maior esculhambação com Zezinho. Passou o dia inteiro aí, enchendo o saco da recepcionista, e agora pegando no meu pé o tempo todo. Ahn! Pô... que que há?</p>	
<p>CHICO</p>	<p>(quase inaudível) - Quem?</p>	
<p>IVAN</p>	<p>- Como quem? O Aquino, não é? É... diz que eu estou desrespeitando a Nádia em casa... que eu estou prejudicando vocês dois aqui no escritório. Qual é a dele?</p>	
<p>CHICO</p>	<p>- Você quer minha opinião sincera?</p>	
<p>IVAN</p>	<p>- Ahn...</p>	

CHICO	- Eu acho que você nem dá o veado pra onça, nem deixa ela morrer de fome.	
IVAN	- Em relação a quê?	
CHICO	- Tudo.	
IVAN	- Inclusive à Nádia?	
CHICO	- Ó aqui, Ivan... Mulher bonita é que nem caixão de defunto rico: quando 'cê larga a alça, tem sempre um malandro que vai segurar, entendeu?	
IVAN	- É... tá aí... tá aí, baixinho. Esse papo 'tá legal, entendeu? Muito legal. 'Pera aí. Ô, Sueli!	
<p>Sueli abre a porta. <i>Há um corte (o primeiro e único da cena) para um close do rosto da recepcionista enquanto ela abre a porta. Logo que se ouve a voz de Ivan, o quadro é corrigido com um rápido zoom out para enquadrar os três personagens.</i></p>		
IVAN	- Pede gelo, meu amor.	

<p>Sueli fecha a porta e sai. <i>O enquadramento é corrigido novamente para o plano conjunto de Ivan e Chico.</i></p>		
IVAN	- Ó... nós vamos tomar esse whiskynho aqui, depois eu vou te levar num boteco em Botafogo que eu descobri. Coisa de gênio! Tem uns belisquinho lá e uma caipira que você cai duro, rapá. Maravilha, entendeu? Sueli!	
SUELI (voltando a abrir a porta)	- Oi...	
IVAN	- Meu amor, 'tá fabricando esse gelo?	
SUELI	- 'Tá chegando aí.	
<p>Ximira, o porteiro e zelador, entra na sala com uma caixa de gelo.</p>		
XIMIRA	- Olha o gelo! Olha o gelo!	
CHICO	- Aí, Ximira!	
IVAN	- Tartaruga.	
XIMIRA	- Como é que é? Devagar e sempre...	
IVAN	- Como é que tá lá, a sua Portela?	

XIMIRA	- Ê, doutor, esse ano a gente vai pras cabeças.	
CHICO	- É mesmo?	
XIMIRA	- Não vai ter pra sua Mangueira não!	
IVAN	- Ê... isso é papo!	
XIMIRA	- Vem aí um samba que o senhor vai ver!	
IVAN	- Já foi escolhido o samba?	
XIMIRA	- Ainda não. Mas vêm aí ó um... que, ih, rapaz! Tá agitando a quadra.	
IVAN	- Dá uma palinha, dá uma palinha, dá uma palinha.	
XIMIRA	- Aí, ó, vou levar, hein.	
CHICO	- Leva!	

<p>Ximira começa a batucar na caixa de fósforo e cantarolar: “Lá lá lá lá ia lá”. Ivan acompanha, batucando em sua cadeira. Chico apenas observa. Ivan provoca Chico a batucar também.</p>		
<p>CHICO</p>	<p>- Não... sou branco demais, não consigo bater nesse negócio.</p>	
<p>IVAN</p>	<p>- É hehehe. Branco não samba.</p>	
<p>Os três começam a falar um por cima do outro, a conversa se torna quase ininteligível.</p>		

TABELA 16 – Descrição de Cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves).

Os arquitetos começam a conversar em seu escritório e logo a conversa descamba para assuntos triviais.

FONTE: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

A preocupação dramática em fazer avançar a narrativa que parece iniciar o diálogo – e parece ser a justificativa do roteirista para Ivan começar a falar com Chico – segue apenas até o personagem de Antônio Pedro dizer: “Ó aqui, Ivan... Mulher bonita é que nem caixão de defunto rico. Quando ‘cê larga a alça, tem sempre um malandro que vai segurar, entendeu?”, aos 58 minutos e 22 segundos, com aproximadamente 1 minuto de cena. Daí em diante, seguem-se 1 minuto e 30 segundos de diálogo puramente casual, que pouco tem a ver com o desenvolvimento da trama.

Como na cena de Lulu, saltam aos ouvidos os diálogos entre os personagens: casuais e informais, povoados pelas gírias e regionalismos cariocas. O interesse dos cineastas está,

também, na captação do linguajar do Rio de Janeiro e, principalmente, na espontaneidade entre os atores, isto é, fazer com que aquele encontro pareça não só verossímil, mas *autêntico*, condizente com a realidade da vizinhança que habitam os personagens. Um interesse que parece, nas cenas citadas, superar o interesse pelo desenlace dramático.

A conversa entre Ivan e Chico, que poderia ter somente referenciado a discussão entre Aquino e Ivan e reiterado a tensão entre os sócios, rapidamente se torna banal e talvez a mais carioca possível. Entre as escolas de samba, os bares, os bairros da Zona Sul, os cineastas nos colocam a ouvir os frívolos causos do dia a dia dos personagens.

Ademais, a câmera ágil do diretor de fotografia Jom Tob Azulay se movimenta com liberdade na cena, operando os trepidantes reenquadramentos e acionando *zooms* que se aproximam e se distanciam da cena bruscamente, novamente como se a estivessem documentando ao vivo.

O *zoom in*, usado para aproximar o plano de Lulu ou do rosto de Nelson Cavaquinho – e que parecia, assim, demonstrar interesse nos personagens –, é usado de maneira e com significado semelhante na cena, aproximando o plano dos dois sócios. Já o *zoom out* é operado de maneira ainda menos rebuscada, apoiando a montagem: os cineastas criam um plano (próximo de Sueli) simplesmente para, logo em seguida, retornar com o *zoom* rápido à posição original.

Esse *zoom out* nos provoca, mais uma vez, a sensação de assistir a uma certa “displicência” geral dos cineastas com a *mise en scène*. A discussão entre os arquitetos (filmada somente em um oscilante enquadramento conjunto) é unida pelo corte brusco à porta de onde surge a recepcionista e o rápido *zoom out* que desajeitadamente os reenquadra. Saltamos a impressão de acompanhar a “desarrumação” que José Carlos Avellar cita na conversa de *A Linguagem do Cinema* como uma marca do cinema de Neves. Ivan e Chico estão largados em suas cadeiras, sem se preocupar com a postura ou, ainda, com marcas exatas para a câmera, que se ajusta de acordo com seus movimentos para melhor enquadrá-los.

Tanto na cena de Lulu quanto no diálogo entre os arquitetos há uma desordem, um aparente descontrole. No restaurante, por exemplo, a mão do garçom que traz a bebida de Lulu invade o quadro meio desajeitadamente; Lulu ensaia se levantar para receber o pedido em um movimento também pouco calculado e mal enquadrado pela câmera hesitante. Enquanto isso, na cena de Ivan e Chico, a câmera realiza o *zoom in* para filmar de perto os personagens, mas parece, por vezes, errar a aproximação e rapidamente reenquadrar os personagens um pouquinho para a direita ou um tiquinho para a esquerda.

A displicência (que, veremos, é programada) rege a ação da câmera e as escolhas de *mise en scène* dos cineastas e conduz as cenas, fazendo com que elas pareçam ganhar aquele ar autêntico e uma espontaneidade particular nos três exemplos de momentos casuais citados acima. Porém, esse estilo de filmagem é escolha dos cineastas e se espalha ao longo de todo o filme, inclusive em suas cenas mais dramáticas.

3.2.5 IVAN E NÁDIA DISCUTEM

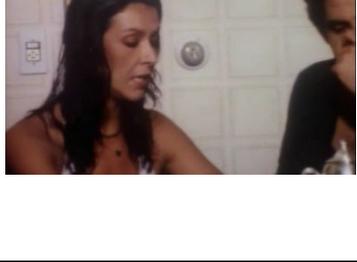
Aos 25 minutos e 21 segundos de filme, Ivan está na cozinha de sua casa, mexendo na geladeira. Ele está de ressaca. Na noite anterior, havia bebido no bar com Nelson Cavaquinho e, em seguida já bêbado, foi encontrar Nádia na casa de Aquino, onde seu sócio e a esposa Ângela haviam organizado uma pequena festa.

Enquanto Ivan procura algo na geladeira, Nádia chega na cozinha.

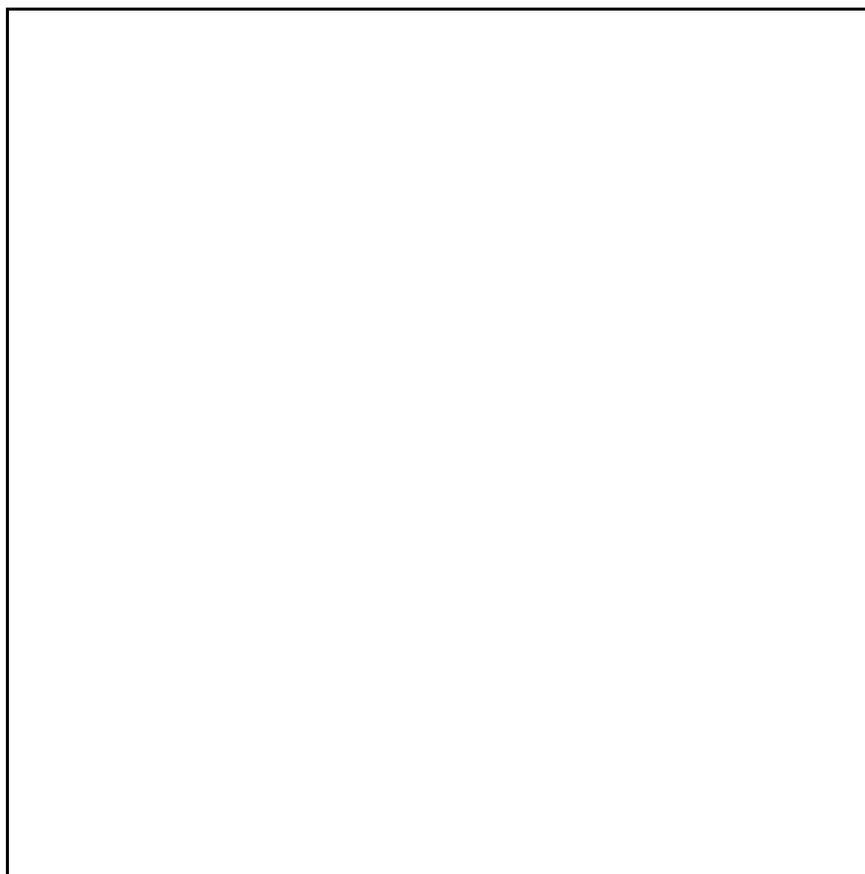
PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
	<p>Ivan abre a geladeira, pega uma garrafa de refrigerante.</p> <p><i>Ele é enquadrado em plano aberto à altura de sua cintura.</i></p> <p>Subitamente, ouvimos a voz de Nádia, fora do quadro. Ivan fecha a porta da geladeira e revela Nádia entrando na cozinha.</p>	
NÁDIA (encoberta pela geladeira)	Ivan...	
NÁDIA	Oi... vamo conversar?	

IVAN	Pra quê, Nadinha? Olha, eu tô morto!	
NÁDIA	Não Ivan... tenha paciência, hoje nós precisamos conversar porque senão acabo ficando louca.	
IVAN	Ué, o que que foi?	
NÁDIA	Como... como você pode dizer o que que foi, Ivan?	
NÁDIA	Será que você não 'tá percebendo como é que você tá se tratando? Como você tá me tratando? Como você tá tratando as meninas?	
IVAN	Ai... tá legal, tá legal. Só porque eu cheguei tarde na casa do Aquino também não precisa fazer um sermão, não é? Tá legal, desculpa. Pronto, acabou. Sabe o que que foi? Eu tava indo pra casa dele, aí passei lá em frente ao Gonçalo. Vi o Nelson Cavaquinho, você sabe que eu curto aquele coroa, não é? (<i>Nádía, retraída, assente com a cabeça e fala baixinho: "É..."</i>) Então, saí um pouquinho mais, foi só isso, pronto.	 
Ivan se distancia de Nádía, na direção da pequena mesa da cozinha. Nádía vai atrás rapidamente.		
NÁDIA	Ivan... não é nada disso. Deixa... senta, vamos conversar. Senta, meu amor.	
IVAN	Tá bem, tá bem, tá...	
NÁDIA	Tá? Por favor...	
Ivan e Nádía se sentam na pequena mesa. <i>Sem mudar de posição, o plano se aproxima dos dois com um pequeno zoom. A câmera é ajustada para o novo enquadramento.</i>		

		
		
NÁDIA	Ivan... você tá contente com a vida que você tá levando?	
IVAN	Ah... tudo bem...	
NÁDIA	E você tá contente comigo, Ivan? Tá satisfeito?	
IVAN	Nadinha... eu curto você... você sabe disso.	
NÁDIA	Ai... que maneira mais esquisita de alguém curtir alguém, não é? É possível uma curtição dessas?	
IVAN	Não, Nádia, você compreende... é o meu jeito, né? É isso.	

NÁDIA	Não, não... não é teu jeito. Porque se fosse teu jeito, não 'taria todo mundo vendo diferente. Nem eu, nem as meninas e nem teu sócio.	
<p>Enquanto responde Ivan, irritada, Nádia se afasta do esposo, gesticula e vai para a frente da geladeira.</p> <p><i>O plano é distanciado em um rápido e um pouco desajeitado (não uniforme) zoom out que acompanha a personagem. O plano é novamente reenquadrado de acordo com a nova configuração.</i></p>		
Ivan	Quem, o Aquino?	
Nádia	É.	
Ivan	Ah, engraçado, hein? Até ontem o Aquino era um bolha, um chato, dono da verdade, não sei o quê. Agora, de repente, que a opinião dele é que passa a te interessar passa a ser a opinião mais importante do mundo.	
Nádia	Não. Eu tô falando é de fatos, fatos concretos.	
<p>Nádia volta a se aproximar de Ivan na direção da mesa. Ela se senta ao lado do marido.</p> <p><i>A câmera a acompanha e aproxima o plano de seu rosto com um zoom in ágil, que tenta enquadrar somente sua face.</i></p> <p><i>Enquanto a filma, a equipe corrige o enquadramento à medida que a personagem se aproxima das bordas do quadro.</i></p>		
Nádia	Ivan... você... você sabe há quanto tempo que... nós não transamos mais, Ivan? Hein?	
Ivan	Hm?	
Nádia	São cinco meses, cinco meses, Ivan. Eu não sou nenhum lixo, não sou não. Ivan... as pessoas já tão farejando, elas tão no meu rastro. E, depois, a minha vontade, ela já tá ficando maior do que o meu medo, do que a minha necessidade de segurança, Ivan. As pessoas estão farejando, tão atrás de mim.	

		 
<p>Ivan interrompe Nádya bruscamente. <i>A câmera passa a seu rosto em uma rápida panorâmica.</i></p>		
<p>Ivan</p>	<p>Tá legal, tá bem, tá bem, tá bem. Agora, você não precisa começar, aí, a colocar ameaça em tudo quanto é assunto nosso, vai.</p>	
<p>Ivan, encurralado, se levanta para sair de perto da esposa. <i>O plano acompanha seu movimento com um rápido zoom out e uma panorâmica para reenquadrar a cena.</i> Nádya o interrompe. Ivan resmunga.</p>		
<p>Nádya</p>	<p>Mas não é ameaça. Eu não tô falando de ameaça. Eu tô falando de uma coisa concreta.</p>	
<p>Ivan</p>	<p>Que concreta?</p>	
<p>Nádya</p>	<p>São cinco meses. Cinco meses tá que <i>(inaudível pela interrupção de Ivan)</i></p>	
<p>Ivan</p>	<p>Tá bom, tá bom. Muito bem. Agora uma relação sexual depende de pelo menos duas pessoas</p>	
<p>Nádya</p>	<p>Mas você cheira mal! Você fede a bebida!</p>	
<p>O som da discussão que, após a revolta de Ivan, tornara-se alto, e o bate e volta dos diálogos cada vez mais rápido são interrompidos pela fala de Nádya. Ivan, sem reação, fica em silêncio e se senta.</p>		



Nádia

Eu não aguento mais! Não é teu cheiro, Ivan. Eu não reconheço você nesse cheiro. Não é mais você.

Os dois ficam em silêncio. Nádia olha para Ivan, que evita olhar para a esposa. Nádia tenta arrumar a mesa rapidamente, como se tivesse se arrependido de tê-la desarrumado.



Nádia	Esquece...	
<p>Ivan fica sozinho na cozinha. Ele evita olhar a esposa sair. Gesticula, bate no rosto e leva a mão à face, parece desapontado consigo mesmo.</p>		

TABELA 17 - Descrição de cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)
 Nádia e Ivan brigam na cozinha de sua casa.
Fonte: *Muito prazer* (1979, dir.: David Neves)

A cena dura 3 minutos e 3 segundos em um longo plano sequência, sem cortes. A câmera dos cineastas observa a interação entre os atores, investigando as reações e emoções de cada um dos personagens. Parada em um único eixo fixo, apenas navega em panorâmicas e *zooms*, sem mudar de posição.

A variação de enquadramento, porém, não é aleatória. A câmera acompanha os personagens e o jogo de cena entre eles: a cada ação, o quadro é repensado, ora concentrando-se em Nádia, ora em Ivan. Mesmo que ainda displicente – a câmera começa o enquadramento torta e segue assim por toda a cena –, a postura dos cineastas é diferente da observação cautelosa e distante dos outros fragmentos citados.

Além disso, a encenação dos atores opera, também, em lógica diferente. A relação de poder entre os personagens é renovada a cada fala e acentuada por sua movimentação dentro da cozinha. Ao invés de simplesmente se sentarem e falarem (lógica que guia muitas das cenas entre os bares e casas do filme), os personagens se movimentam pela cena, aproximando-se ou se distanciando de acordo com a emoção do momento da cena.

Ivan e Nádia começam a cena separados. Ivan está sozinho no plano e Nádia entra em quadro, aproximando-se do marido com uma abordagem carinhosa. Ivan logo se incomoda com o rumo da conversa e se distancia da esposa, indo em direção à mesa da cozinha. Nádia o segue e novamente tenta se aproximar e assumir o controle da situação.

Com um *zoom in*, o plano é aproximado dos dois à medida que Nádia começa a questionar Ivan. O arquiteto, em resposta, tenta persuadir a esposa e tocá-la com carinho. Com a aproximação de Ivan, Nádia começa a se irritar.

Quando finalmente explode, Nádia se levanta e se distancia do marido, de volta para perto da geladeira. A câmera acompanha seu movimento com um *zoom out*. Nádia se sente confrontada por Ivan. Aos poucos, porém, ela parece se acalmar e se aproxima de Ivan em uma nova tentativa. A câmera a acompanha novamente com um *zoom in* enquanto ela se senta e, desta vez, o plano é aproximado até enquadrar somente seu rosto.

A câmera acompanha Nádia desabafar. A personagem, por vezes, parece quase escapar do enquadramento, mas os cineastas rapidamente a reenquadram no plano.

Com o rumo da conversa, Ivan se irrita e ergue o tom de voz. A câmera passa em uma panorâmica rápida até seu rosto. Irritado e acuado, agora é ele que se levanta para se distanciar da esposa. Com dificuldade, ele sai detrás da mesa e vai se sentar longe, perto da pia da cozinha.

Nádia o segue, também erguendo o tom de voz e perdendo a paciência. Ela tenta se aproximar de Ivan. Antes de se sentar, Ivan ergue o dedo contra a esposa para confrontá-la e se aproxima dela novamente. Nádia ergue ainda mais a voz e gesticula alto. Ivan parece se dar por vencido e se senta. Nádia vê a situação do marido, desiste e sai da sala.

Ao fim da discussão, Ivan resta sozinho, largado em uma cadeira no plano aberto da cozinha. Como o beija flor da música que abria o filme, Ivan está sem ter “onde se agarrar”.

A movimentação dos atores parece calculada e bem ensaiada pelos cineastas na coreografia dentro do espaço comprimido da cozinha. A câmera ágil e livre, por exemplo, continua presente na cena como se documentasse o que vê diante de si, mas a movimentação dos personagens não é mais *aparentemente* desleixada e a cena já não é tão fragmentada. Começamos a perceber, assim, as pistas de como a “displacência” é programada e reservada

para técnicas específicas empregadas no filme. Os problemas narrativos da relação dos dois personagens estão expostos e toda a discussão se dá diante de nós, sem guardar tantas *sobras* para que o espectador imagine ou complete a situação em sua imaginação.

Essa é a última das cenas de *Muito Prazer* que exibimos em sua totalidade. Selecionamos os trechos acima conscientes de seu potencial significativo e sintético do todo do longa-metragem, enquanto marcas das principais operações estilísticas do filme. Porém, ainda nos cabe ressaltar que, embora o filme seja marcado por conversas filmadas em poucos planos, preservando a espontaneidade da interação entre os atores em cada *take*, algumas cenas respeitam a lógica clássica do plano e contraplano e fogem à regra geral do filme.

Evitamos, neste texto, analisar esses casos excepcionais, mas destacamos, a seguir, algumas situações e operações formais ainda não apontadas nas cenas citadas e que serão importantes para a continuação de nossa conversa no capítulo posterior.

3.2.6 OBSERVAÇÕES E OUTROS DESTAQUES

Encerramos nossa exibição com a apresentação de alguns detalhes de cenas espalhadas ao longo de *Muito Prazer* que chamam a nossa atenção na construção da estrutura do longa-metragem.

Primeiro, destacamos as observações entre os personagens. O jogo de vista é uma das marcas do filme. Desde a sinopse do longa e suas primeiras cenas, já antevíamos o jogo de pontos de vista entre as crianças, que observam os arquitetos da rua, e os arquitetos, que observam as crianças do alto do prédio.

Filmados à distância em um plano *plongée* (visto de cima para baixo) de 35 segundos, Leléu, Pacheco e Manteiga são observados logo no começo do filme em seu trabalho cotidiano. Os *pivetes* vendem produtos no sinaleiro e interagem com os motoristas. A interação parece *autêntica*.

Pelo enquadramento e a movimentação da câmera – apenas observando como se documentasse a encenação dos personagens interagindo livremente com os carros e as pessoas no trânsito –, poderíamos ser levados a acreditar que aquelas crianças realmente estavam ali, trabalhando. Como nas outras cenas, a câmera documenta a planejada interação dos atores com o ambiente como se espiasse uma ação *real*.



TABELA 18 - Fotogramas de cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

Os pivetes são observados do alto.

FONTE: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

O jogo de observação é mútuo. Embora o protagonismo recaia mais nos arquitetos – e, portanto, em seu ponto de vista –, as crianças também encontram sua maneira de espiar a vida dos adultos.

Aos 11 minutos de filme, por exemplo, os pivetes encontram Aquino e Ângela correndo na orla da praia. Eles correm até eles e, para a revolta de Aquino, observam Ângela passar de biquini. Mais adiante, aos 17 minutos, os três pivetes se empoleiram em uma árvore próxima ao apartamento de Aquino para ver Ângela trocar de roupa.



TABELA 19 - Fotogramas de cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

As crianças observam Ângela, esposa de Aquino, trocar de roupa.

FONTE: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

O jogo se desenrola, assim, até o final do filme, quando, depois de um tempo fora de cena, os *pivetes* voltam a aparecer como entrevistados, filmados (como Leléu na sequência de abertura) frontalmente e respondendo a perguntas que parecem ter sido feitas pela equipe de realização. Leléu, Pacheco e Manteiga comentam a história do filme, dando opiniões sobre as cenas que haviam visto. A sequência é curiosa: os comentários parecem espontâneos e os cortes mantêm as marcas do cinema realizado a partir dos fragmentos, completados de maneira diferente por cada espectador – inclusive pelas crianças, espectadores em cena.



TABELA 20 - Fotogramas de cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

Os pivetes são entrevistados pelos cineastas.

FONTE: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

Assim como a observação das crianças trabalhando no sinal, outro momento guarda especial gosto de autenticidade: aos 37 minutos e 15 segundos do filme, os cineastas conduzem a trama a uma de suas sequências mais extensas, a festa da Baby.

Na casa de uma amiga, os sócios e amigos se reúnem. Estão lá todos os personagens principais adultos: Ivan, Nádia, Aquino, Ângela e Chico. A festa é animada, várias pessoas dançam ao som das músicas contemporâneas que tocam alto.

Durante a festa, os personagens principais conversam e discutem suas relações. Ivan, bêbado, logo vai a um dos quartos dormir e deixa Nádia sozinha na festa. Em meio às conversas entre os protagonistas, os cineastas cortam repetidamente para planos da celebração que parecem ter sido gravados no calor do momento: planos curtos e ágeis das pessoas dançando, filmados com câmera na mão, entram na montagem e parecem colocar nós, espectadores, no interior da bagunçada festa.





TABELA 21 - Fotogramas de cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)
As pessoas dançam e interagem na festa da Baby.
FONTE: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

A câmera de Jom Tob Azulay caminha pelos participantes, registra o movimento de seus pés e braços e captura os trajes da festa que parece estar acontecendo enquanto ocorrem as filmagens.

No meio da celebração, como no Carnaval da sequência de abertura, um rosto conhecido. Desta vez, o de Paulo César Saraceni (tabela 21). O cineasta, companheiro cinemanovista de David Neves, entra em cena como um galã, que dá em cima e acaba transando com Nádía.

A cena tem grande importância para a narrativa e dá partida à jornada de Nádía em busca de independência. Mesmo nessa chave para o enredo, entram em foco mais uma vez a amizade e a afetividade que Neves destacava desde *Mauro*, *Humberto*, com a aparição de Matheus Colaço no filme de Humberto Mauro. Como Colaço, Saraceni é mais um amigo do cineasta em tela. Não à toa os créditos finais do longa-metragem contam com a seguinte descrição:



FIGURA 2 - Fotograma de cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)
FONTE: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

Nos créditos, Neves agradece aos tantos que o ajudaram a retornar à realização de longas-metragens após quase dez anos. Trata-se de um filme realizado com a participação de “um monte de amigos”.

Essa menção nos leva ao final de *Muito Prazer*, para um último destaque do filme.

A partir de uma hora de duração, o longa-metragem caminha para seu clímax e encerramento com a narrativa principal ainda a se desenvolver. O caso entre Aquino e Nádia, central à história, se consuma somente a 1 hora e 8 minutos de filme, quando os dois fogem para passar um final de semana juntos.

Sua relação, contudo, não tem futuro. Nádia retorna para Ivan, apesar da insistência de Aquino. Com o encerramento do assunto, em 1 hora e 25 minutos de filme, enquanto os adultos se resolvem no alto do prédio, no térreo as crianças se preparam para embarcar em um novo plano: entrar para algo que dará mais dinheiro, começar a roubar. Convencionados por um misterioso personagem, Leléu e Manteiga topam a empreitada, mas Pacheco recusa, abandona o grupo e briga com seus amigos.

Chico percebe a movimentação estranha dos garotos e, no escritório, conta para os sócios. Vemos, finalmente, os arquitetos comentarem sobre os *pivetes* uns com os outros –até então, antes desse momento, as interações entre os grupos sempre envolviam os pivetes e um ou dois dos arquitetos.

No escritório, Aquino e Ivan escutam o relato de Chico, mas não parecem se importar muito. O clima parece estar pesado na sala, como no início da cena que descrevemos no item 3.2.4. Mais adiante, compreendemos que Aquino e Ivan haviam conversado sobre a situação com Nádia.

Na cena, Chico percebe o desinteresse dos sócios e os chama para ver as crianças da janela. Os sócios se levantam. Diferente de outras sequências, em que vimos a câmera de Jom Tob Azulay ser corrigida para reenquadrar os corpos, a câmera, agora, mantém-se fixa.



FIGURA 3 - Fotograma de cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)
O quadro deslocado do escritório vazio.
FONTE: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

O plano sobra praticamente vazio e permanece assim por alguns instantes até o próximo corte. Na imagem, apenas parte do corpo dos arquitetos. A *displícência programada* e característica do filme parece estar manifestada, aqui, na demora para um novo corte ou na decisão por simplesmente não encontrar imagem melhor.

Na rua, os *pivetes* roubam a bolsa de Nádía. Os sócios veem tudo e saem correndo para tentar pegar os garotos. Leléu e Manteiga, contudo, conseguem fugir. Ao fim, os quatro protagonistas sentam-se na entrada do prédio, amuados.

Com a resolução da trama, os três arquitetos estão novamente juntos na porta do escritório, Ivan está novamente com Nádía, pouco mudou: a jornada dramática foi apenas mais uma semana na vida do grupo que logo deve se resolver sobre a questão da traição.

De repente, ainda em cena, os atores se levantam do meio-fio e, como em uma peça, agradecem a plateia. O plano congela e sobre os personagens surgem as cartelas de créditos finais e, finalmente, o título do filme, sobre o mesmo balão de diálogo que vimos nos créditos de abertura – agora, como se fosse uma fala dos protagonistas.



FIGURA 4 - Fotograma de cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)
O título de *Muito Prazer*.

FONTE: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

4. DISCUSSÃO

Tela preta, acendemos as luzes. Os filmes ainda reverberam em nós e nos ecos pela sala.

Expusemos, até aqui, apenas observações *diretas* no confronto com o material dos filmes. Já acessamos alguns textos externos, críticas escritas por amigos de David Neves à época de divulgação dos filmes, mas, para este novo momento, como antecipamos, faremos outro movimento de análise.

A partir da leitura dos textos do crítico-cineasta, dos relatos de produção de outros cineastas envolvidos nos filmes e de outros estudos e críticas escritas acerca destes e outros filmes de Neves, buscaremos analisar as obras a partir de uma ótica “externa” (PENAFRIA, 2009, p. 7), incorporando mais vozes e articulando outros discursos ao nosso visionamento.

Ainda no calor da sessão e do final de *Muito Prazer*, voltemos ao longa-metragem.

4.1 FILMAR DIRETAMENTE O FICCIONAL

Em trabalhos dentro ou fora da Academia, os filmes e textos de David Neves continuam a ser revistos e debatidos. Durante a pandemia do COVID-19, por exemplo, o cineclube *Casas Casadas* – organizado pela Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), com o apoio da RioFilme Distribuidora – organizou um encontro *online*⁴¹ em homenagem ao diretor, com mediação de Hernani Heffner e a presença de figuras como Antonio Pedro, Jom Tob Azulay, Affonso Beato, Walter Lima Jr. e Fabiano Canosa. A reunião tem, para nós, uma importância particular pelo registro de alguns depoimentos fundamentais de amigos de Neves sobre o crítico-cineasta e sobre a feitura de *Muito Prazer*.

Logo no início do encontro, aos 12 minutos e 30 segundos, Hernani Heffner pergunta a Antonio Pedro: “Como era o David como diretor?” A resposta do ator nos chama a atenção:

(...) ele **fingia que não dirigia**, entendeu? Acho ótimo. O diretor bom, ele pode até fingir que ele não dirige, mas ele dirige. Porque tá combinado, as coisas tão acontecendo porque a gente combinou, entendeu? Aí, no caso, eu acho que o Jomiko⁴² pode falar bem, porque **pra enquadrar isso é preciso haver muita improvisação de marca**. Que eu me lembre, a gente fazia muita coisa durante, não tinha nada rígido, entendeu? E agora fica aqui, não tinha esse negócio. **Era muito livre**, que eu lembre. O Jomiko pode dizer a respeito disso, de como é que ele

⁴¹ A reunião encontra-se gravada e publicada no canal do *Youtube* da ABC – *Cursos de Cinema* e está disponível no link: <https://youtu.be/ANOAT2vILmc?si=fEkuariDVA-rYRSb>

⁴² Como alguns dos amigos chamam Jom Tob Azulay.

enquadrava essa zona lá. Porque **a zona era a diversão do David**. Não era que ficava uma zona porque ele não conseguia dirigir, não. **Ele fazia essa zona, essa era a zona que ele queria filmar...** (Antonio Pedro em ABC Cursos de Cinema – Muito Prazer, aos 12 minutos e 30 segundos, 2021)

A “improvisação de marca” já parecia evidente no visionamento das cenas e, de certa maneira, “a zona” das filmagens também. O depoimento de Antonio Pedro parece comprovar a impressão de um *despojamento* da cena e de um estilo de filmagem no qual o operador de câmera era forçado a reenquadrar as ações enquanto elas aconteciam, improvisando as marcas de posição dos atores enquanto a cena se dava.

No início deste trabalho, citamos Neves conchamar – quando do lançamento de *Memória de Helena*, em 1970 – a concepção de “uma nova teoria da criação cinematográfica que surja do relacionamento realizador-realidade” (NEVES, 1970). Nesse sentido, a “zona” do *set* de *Muito Prazer* nos parece o cenário ideal para o crítico-cineasta levar a cabo a proposição e colher os frutos desse relacionamento no “corpo-a-corpo com esse fugidio meio de expressão” (*ibidem*).

Na mesma entrevista a Miriam Alencar, Neves complementa sua proposta, adicionando que “não se trata de improvisação, porque não há nada mais trabalhado” (*ibidem*). A movimentação livre dos atores, na bagunça (*zona*) do *set*, permite a improvisação, mas sempre combinada. Afinal, como relata Antonio Pedro: “as coisas ‘tão acontecendo porque a gente combinou” – a improvisação só se dá após o estabelecimento de suas condições, com as falas do roteiro decoradas e a câmera posicionada.

Após a fala de Antonio Pedro na reunião do cineclube, Hernani Heffner dirige a pergunta provocada pelo ator ao fotógrafo de *Muito Prazer*: “Jom Tob, como é que isso: fingir que não dirige, funciona pra direção de fotografia?”. Azulay responde ao pesquisador e adiciona uma curiosa camada à questão:

Olha, isso aí... isso era só pros atores. Isso é pros atores acreditarem que ele tava... David era muito esperto, sabia tudo, sabia todas as sacanagens, tudo. Só que ele efetivamente não aparentava. Pra vocês terem ideia como o David era obsessivo com negócio de técnica cinematográfica, a leitura de avião dele era o *American Cinematographer*. Eu nunca via ninguém ler por prazer o *American Cinematographer*. Ele ficava lendo o *American Cinematographer*, o manual. (...) Agora, **ele efetivamente tinha com os atores, dava pra perceber perfeitamente, ele tinha um jeito marcado pela afetividade, pela simpatia**, pela não... porque, também, a gente tava trabalhando com um elenco de primeiríssima linha, tá entendendo? Antonio Pedro, Ittala Nandi, Otávio Augusto, tão entendendo? (...) Nesse caso... **no caso do Muito Prazer, o que realmente marcava, o que determinava o estilo de filmagem era o cinema direto. Aquele foi, talvez, um dos primeiríssimos, dos poucos filmes de ficção tradicional que foram determinados por uma técnica de cinema direto.** (Jom Tob Azulay em ABC

Cursos de Cinema – Muito Prazer, aos 15 minutos e 45 segundos, 2021, grifos nossos)

A ligação afetiva novamente vem à tona. Conforme já acompanhamos ao longo do texto, as falas dos amigos na reunião e, principalmente, a introdução de Heffner à conversa online, na qual dizia que “David é uma pessoa que, a quem eu perguntei ao longo da vida, a primeira palavra que vinha na boca da pessoa era: querida”, confirmam o carinho de todos com David e vemos essa afeição repetida diversas vezes nos relatos de seus colegas de produção. A maneira afetuosa do crítico-cineasta se aproximar das pessoas e da realidade se espalhou por toda sua produção e, talvez, também esteja revelada na materialidade dos filmes, por meio da intimidade com a qual seus personagens são apresentados, tanto nos documentários como nas ficções.

Em *Muito Prazer*, essa intimidade ganha força a partir do estilo de filmagem empregado pelos cineastas e o trecho destacado da fala de Jom Tob Azulay nos apresenta uma fundamental definição para essas técnicas utilizadas. Mas o que o cineasta quer dizer com “um filme determinado por técnicas de cinema direto”?

A partir do visionamento das cenas no capítulo anterior, já podemos ter algumas pistas. Na movimentação ágil e, por vezes, até desajeitada da câmera ao longo do filme, na captação do som direto ou na busca pela espontaneidade da interação entre os personagens, a obra percorre caminho diverso à grande maioria dos filmes ficcionais brasileiros produzidos àquele momento e se aproxima do pensamento (de *cinema direto*) que guiara uma série de produções documentais brasileiras desde o começo dos anos 1960. Na sequência de sua fala, Azulay descreve mais do que significava, para eles, “cinema direto” no momento da realização:

[...] a técnica de cinema direto é uma coisa muito específica, muito diferente. Por exemplo, tem que haver um entendimento muito claro do quê que a cena vai ser. Então, ele acertava, combinava com os atores e tal... com o Del Pino (*Carlos Del Pino, assistente de direção do filme*). Del Pino foi importantíssimo. [...] Porque Del Pino tem uma formação de cinema tradicional, então ele dava uma disciplina muito grande pro set, não é? (...) **E eles, então, combinavam a cena e passavam pra equipe técnica, pra mim.** E eu tinha o meu assistente, que era o Nonato, e um chefe eletricitista, o Telles, também... que era ótimo. Eu sei que todo mundo entendia o que que ia ser feito. **E a câmera... câmera 16mm, você acompanha os atores, entendeu? De repente você pode precisar de um segundo take porque não funciona. Agora, muitas vezes funciona no primeiro take. É tudo muito do plano-sequência, muito plano-sequência, depois as coberturas óbvias. Mas o plano-sequência que determinava a cena.** (Jom Tob Azulay em ABC Cursos de Cinema – Muito Prazer, aos 18 minutos e 07 segundos, 2021, grifos nossos)

A continuação da fala indica parte das técnicas que compuseram o estilo da filmagem, entre a atenção ao plano sequência, a preferência pelas primeiras tomadas e a maneira com que a câmera acompanha os atores. A partir do comentário do cineasta-fotógrafo, começamos a compreender como essa técnica de cinema direto, desenvolvida no cinema documentário a partir dos anos 1950, poderia operar em um filme ficcional.

Desde os momentos de formulação do Cinema Novo Brasileiro, Neves se interessava pelo cinema direto. Em 1966, o crítico chega a publicar o texto *A descoberta da espontaneidade (Breve histórico do cinema-direto no Brasil)* como um dos artigos do livro *Cinema Moderno Cinema Novo*, organizado por Flávio Moreira da Costa (1966).

Nesse que viria a se tornar um de seus textos mais conhecidos, ele descreve um pequeno trajeto das incursões em cinema direto no Brasil até 1965 – ano anterior ao lançamento do livro. A escrita do texto costura a realização de filmes do Cinema Novo e eventos marcantes do trajeto de formação do crítico-cineasta, em particular o curso de Arne Sucksdorff, secretariado por Neves.

Como já relatamos, com o apoio do Itamaraty e da Unesco, o cineasta sueco veio ao país ministrar seu curso e deixou uma série de equipamentos doados ao acervo da DPHAN. A obtenção dos equipamentos realizou um interesse já antigo dos cineastas brasileiros por encontrar uma nova maneira, mais autêntica e espontânea, de filmar seu país. Um interesse aguçado ainda mais após a descoberta e o visionamento das novidades técnicas de *Chronique d'un Été* (Crônica de um verão, 1961, dir.: Edgar Morin e Jean Rouch), como Neves descreve:

Nos grupos em que fervilhava o interesse pela renovação do panorama cinematográfico brasileiro, o novo tipo de cinema (o direto) sempre despertou certa curiosidade. Duas eram as fontes de informação que traziam as notícias do extraordinário progresso alcançado pelos processos de filmagem e gravação: a revista francesa *Cahiers du Cinéma*, com a "revelação" de Jean Rouch, e a revista americana *American Cinematographer*, através de suas reportagens e seus anúncios. **Era, como se podia notar, um interesse mecânico, um pretexto para a obtenção desse equipamento e seu aproveitamento nos filmes convencionais.** (NEVES, 1966, p. 254, grifos nossos)

Anos antes de passar à realização, o crítico já expunha seu interesse por aproveitar das técnicas para aplicá-las nos “filmes convencionais”. O interesse por se utilizar dos equipamentos novos para chegar a uma nova abordagem para o cinema ficcional parece latente no trecho.

Antes de avançarmos, contudo, é importante abrir um pequeno parêntese para discorrer sobre o termo “cinema direto”. A expressão possui designação específica quando

utilizada em referência ao Cinema Direto (*direct cinema*) norte-americano e, particularmente, quando empregada em contraste ao Cinema Verdade (*cinéma vérité*) francês. Ambas tendências desenvolvidas a partir do cinema documentário desde o final dos anos 1950, as correntes divergiam na postura dos cineastas durante a realização, embora convergissem em muitas das técnicas utilizadas. No caso norte-americano – em filmes de diretores como Robert Drew, Irmãos Maysles, Frederick Wiseman e outros –, os cineastas tendiam à busca por uma ocultação e recuo do sujeito-câmera e, no caso francês – particularmente concentrado na figura de Jean Rouch –, a uma intervenção e interação ativa da câmera e dos cineastas com o ambiente filmado (RAMOS, 2008).

Com base nas colocações de Azulay e Neves, compreendemos que o crítico-cineasta e seus colegas se referiam ao “cinema direto” em sentido mais amplo, englobando as correntes em torno dos adventos técnicos que garantiram seus desenvolvimentos: o uso de equipamentos de gravação menos pesados e mais baratos. Dessa maneira, o diretor cita Jean Rouch e a revista *American Cinematographer* lado a lado, demarcando seu “interesse mecânico” por uma tecnologia que possibilitava uma nova abordagem para o “relacionamento realizador-realidade”.

Geraldo Sarno, amigo de Neves e componente desses “grupos em que fervilhava o interesse pela comunicação cinematográfica”, resume bem a perspectiva sobre o tema, em comunicação também datada de 1966:

Preliminarmente, o cinema direto é uma vitória da técnica. O etnólogo Jean Rouch e o sociólogo Edgar Morin puderam lançar-se à documentação cinematográfica porque a técnica solucionou os problemas de construção de uma câmara leve e insonora e de gravadores portáteis que permitiram a sincronização do som. Este fato tornou realizável a ambição de cineastas que desde Dziga Vertov ansiavam pela possibilidade de surpreender o real, colher o fato na sua integridade e no momento irrecuperável em que ele se dava. (SARNO, 1966)

A partir dessas proposições dos cineastas e para sedimentarmos o uso do termo nesta dissertação, emprestamos a conceituação de Fernão Ramos, que dizia que com “cinema direto”:

nos referimos, portanto, de modo amplo, à nova estilística documentária e sua tecnologia, englobando seus diferentes campos estilísticos. A expressão cinema direto parece mais adequada para representar o conjunto das tendências do novo cinema no contexto de sua emergência histórica e nas raízes que deixa na produção documentária. (RAMOS, 2008, p. 280)

Em *A descoberta da espontaneidade*, o interesse maior de Neves recai justamente sobre a técnica e os exemplos de filmes brasileiros que a adotavam, destacando o uso dos equipamentos cinematográficos necessários para a realização desse moderno cinema – a tecnologia a que se referia Ramos. Descrevendo o trajeto de realização desse cinema, o crítico completa:

Nos primórdios, portanto, o apelo do cinema-direto funcionava numa via indireta. Na imaginação, os brasileiros "usavam" as ousadias estrangeiras como uma maneira de corrigir as próprias deficiências. Para nós, esta foi a primeira real utilidade do novo sistema. **O observador alheio pode compreender o que representou, num país de poucos recursos, ouvir falar por exemplo, do processo canadense de ampliação de 16 para 35mm!** (NEVES, 1966, p. 255).

Após o curso de Arne Sucksdorff e a conseqüente chegada, no país, de dois gravadores de som Nagra, com as novas possibilidades mecânicas e as portas criativas abertas pelo cinema direto, os cinemanovistas vislumbravam a realização daquele cinema brasileiro autêntico que pretendiam, buscando, a princípio, a representação realista do Brasil e de sua gente, que não viam retratados até então.

O *subdesenvolvimento* poderia ser, então, minimamente *corrigido* ou, melhor, incorporado: era possível ir à rua e colocá-lo em tela e alto-falantes com os gravadores de som e as câmeras mais leves e ágeis. Em seu texto, Geraldo Sarno complementa a descrição do cinema direto, contrapondo-o às imagens de estúdio anteriormente compostas no país:

Uma nova imagem informativa, íntegra (imagem-som), arrancada da própria realidade, é o que se transmite ao público em substituição à imagem composta nos estúdios; uma nova dimensão se estabelece entre realizadores e imagem a ser captada: em vez de elementos dóceis (iluminação, cenografia, atores) as mãos dos realizadores – **a caótica agressividade do próprio real.** (SARNO, 1966)

Assim, em oposição às chanchadas (e outros exemplos de filmes gravados nos estúdios da época), nas quais, para Neves: “aboliram-se (...) os conceitos de *mise en scène* e de linha narrativa contínua e pode-se notar com facilidade que o falar é independente do agir: os personagens posam para falar e estão sumamente preocupados com a clareza das palavras” (NEVES, 2004, p. 207), os novos cineastas buscavam, com as possibilidades do *direto*, quebrar “a falsa e precária técnica de perfeição” (*idem*, p. 209) e almejavam formar aquela *nova* imagem “íntegra” – imagem e som gravados simultaneamente – com a “caótica agressividade do próprio real” (SARNO, 1966) “sem exageros ou cacoetes” (NEVES, 2004, p. 209).

Abriam-se, assim, as portas para realização de filmes como os já citados *Integração Racial* e *O Circo*, nos quais, ainda segundo Neves, seria encontrada certa “espontaneidade nacional” (NEVES, 1966, p. 261): seja no som de *Integração Racial*, que, “em momentos de rara espontaneidade” (*ibidem*), “denuncia o falar brasileiro” (*ibidem*) ou em *O Circo*, filme que, de acordo com o crítico, “retoma, na rua, a espontaneidade do carioca, reencontra a linguagem pura do dia a dia” (*ibidem*).

Porém, ainda estamos falando de filmes documentários – e são apenas documentários que cita o crítico-cineasta no texto como exemplos do cinema direto no Brasil em 1966. Afinal de contas, o uso de determinadas técnicas de filmagem imprescindíveis à captação da espontaneidade do cinema direto foi, por razões técnicas, dificultado no cinema de ficção convencional brasileiro por muito tempo. Particularmente, o peso e o ruído gerados pelas câmeras de 35mm – bitola de película tradicionalmente usada pelo cinema convencional em maior escala – criavam grande empecilho à captação de som direto em filmes de movimentação ágil da câmera.

Salvo esparsos – e *marginais* – casos, gravar, no Brasil, um longa-metragem ficcional inteiramente com som direto era das tarefas mais árduas até meados dos anos 1970, quando avanços tecnológicos e novos modelos de financiamento e produção surgiram no país, mudando o panorama da produção nacional. A realização de *Muito Prazer* acompanha esse novo contexto, já lidando com as heranças do Cinema Novo – após seu apogeu enquanto movimento coletivo – e do desenvolvimento do cinema direto no documentário brasileiro.

Selecionado na repescagem de uma chamada pública da Embrafilme e recebendo a verba restante após a distribuição dos recursos entre os primeiros selecionados, *Muito Prazer* é um filme de baixo orçamento e sua primeira distinção com a maioria dos longas-metragens brasileiros da época surge já antes da realização: na escolha da película. Como conta Jom Tob Azulay em entrevista para o catálogo da mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*, o filme foi filmado em 16mm e posteriormente ampliado para 35mm (AZULAY, 2015, p. 51).

Com a escolha, o diretor e o fotógrafo seguiam uma ordem de interesses que guiava suas conversas desde quando se conheceram no início dos anos 1970. Na mesma entrevista ao catálogo da Mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*, Azulay conta que conheceu Neves no Itamaraty. À época, Azulay era diplomata e se aproximou do crítico-cineasta quando se tornou cônsul em Los Angeles, em 1971. Naquele período, Jom Tob conta que Neves foi aos Estados Unidos junto a Fernando Duarte e Fernando Sabino. Era, ainda, o início de seu hiato na realização de longas – o período de viagens relatado no capítulo Apresentação – e o começo das relações que levariam à realização de *Cultura Nacional - Literatura Nacional*

Contemporânea (1974). Nesse contexto, os cineastas se aproximavam e Azulay conta das relações e dos interesses de Neves pela película 16mm:

Eu fiquei lá até 1974. Fiz alguns cursos de cinema por lá. Eu percebi o negócio do Cinema Direto. E o David, que era uma pessoa que enxergava na frente – e, neste sentido, ele via na frente de seus contemporâneos – percebeu que a bitola em 35mm, com som dublado, era um atraso, um passo atrás. Com este sistema de equipamento, não dava para fazer filmes como se faziam na *Nouvelle Vague*, ou algo do gênero. (AZULAY, 2015, p. 49)

Durante o decorrer dos anos 1970, os cineastas seguiram caminhos distintos, buscando respostas para essa inquietação. Azulay conta, no encarte de imprensa de *Muito Prazer*, que:

Ao longo dos anos foram participando desse diálogo, e dos projetos que iam sendo produzidos, Fernando Duarte, Christopher Gray, Alan Barker, Edgard Telles Ribeiro, Mario da Silva, Walter Carvalho e outros. Em termos brasileiros, a realidade de Highland Ave. (rua em Los Angeles onde concentravam-se lojas de equipamentos cinematográficos) nos era utópica. Mas assim mesmo cada um de nós partiu para seus projetos sempre com o objetivo de atingir um máximo de resultados com um mínimo de recursos, meta que cada vez mais se acentuava, à medida que os projetos se tornavam mais ambiciosos, como foi o caso de *Os Doces Bárbaros* e, agora, de *Muito Prazer*. (AZULAY, 1980, p. 3)

Esse método – que, como vimos, já fascinava Neves desde meados dos anos 1960, em *A descoberta da espontaneidade* – foi empregado pelos cineastas seguindo, também, o interesse do fotógrafo, que já acumulava experiências em 16mm e realizadas segundo as técnicas do cinema direto, em particular a direção de *Doces Bárbaros* (1976, dir.: Jom Tob Azulay), longa-metragem documental filmado em 16mm e submetido ao mesmo processo de ampliação para 35mm⁴³. Como relata Azulay: “como eu tinha saído dos Estados Unidos, e por influência do Cinema Direto, eu estava convencido que a bitola do momento era 16mm, com som direto” (*ibidem*).

Além de proporcionar a gravação simultânea de som e imagem e garantir o barateamento de custos com rolos de filme mais baratos, a câmera 16mm de Azulay era mais leve e menos ruidosa que as pesadas 35mm usadas à época. Os cineastas consideravam o novo sistema – “em câmera 16mm, com motor regulado a cristal, e o Nagra 4” (AZULAY,

⁴³ No encarte para imprensa de divulgação de *Muito Prazer*, Azulay explicita mais acerca do processo e conta do desenvolvimento da tecnologia: “Quando David Neves me convidou para fazer a fotografia de *Muito Prazer* sorri, cumplicemente, e aceitei no ato. No próprio convite estava toda a orientação do estilo final que a fotografia deveria apresentar. Filmar em 16mm. com som direto, com dois tipos diferentes (e excepcionais entre nós) de emulsão fotográfica Ektachrome para depois ampliar para 35mm. São decisões que valem por uma tese de estética cinematográfica”. (AZULAY, 1980, p. 3)

2015, p. 49) – uma possibilidade única para “uma captação sem intermediação tecnológica” (*ibidem*).

Além disso, a escolha do método acompanhava, também, as restrições orçamentárias do longa-metragem, como ainda conta Jom Tob: “O orçamento que ele tinha não dava pra fazer em 35mm. O que ele me pedia era uma imagem na tela melhor do que a imagem em 35mm. Uma expressão cinematográfica melhor, inclusive utilizando **a espontaneidade do som direto**” (*ibidem*, grifos nossos).

Embora, por um lado, imposta pelas condições de realização do longa-metragem, a escolha da película garantia a liberdade da câmera e do posicionamento dos cineastas frente à cena, aspectos necessários para a filmagem “segundo as técnicas de cinema direto”.

O depoimento do fotógrafo é, ainda, reforçado quando, em declaração de Neves, no encarte publicitário de *Muito Prazer* distribuído à época, o crítico-cineasta cita a leveza dos equipamentos e faz importantes aferições acerca de suas consequências:

Para começar, a filmagem foi feita em 16mm, o que implicou numa redução de peso de cinco para um, quer dizer, para um **filme gênero reportagem**, na rua, com três pivetes deslocando-se entre carros parados em um sinal de tráfego, a “leveza” era um fator indispensável. E realmente foi. O equipamento utilizado, em sociedade com o diretor de fotografia Jom Azulay, é adequado a esse tipo de trabalho e a estética ou a dramaturgia do filme “posado” foram remanejadas a partir dele. **Os preconceitos contra alguns elementos como a objetiva zoom, por exemplo, caíram por terra, não sem pouco esforço. O cinema passa a ser vivência imediata da realidade.** (NEVES, 1980, p. 4, grifos nossos)

A leveza dos equipamentos de filmagem em 16mm e a facilidade de gravação do som direto na película foram, então, determinantes para a produção do filme. Como defendia Sarno no já citado texto publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (1966), era possível criar a sensação de “vivência” com a realidade a partir das imagens e sons gravados em sincronia com as próprias mãos dos cineastas sobre aqueles equipamentos.

Muito Prazer era a primeira experiência de direção ficcional inteiramente com som direto de David Neves – seus dois primeiros contavam, ainda, com longos trechos dublados – e, com a possibilidade de gravar o filme sincronicamente, o cineasta parece buscar se aproveitar do equipamento ao máximo para capturar a “caótica agressividade do próprio real” (SARNO, 1966).

Ele começou a filmar com som direto comigo. Eu tinha uma câmera 16mm, de telejornalismo, na qual o som era gravado na banda sonora dentro da câmera. Mas com o motor regulado a cristal. Nós adaptamos esta câmera, fizemos inclusive um desenho para um visor, já que ela não foi feita para trabalhar no tripé, foi feita para

ser trabalhada apenas no ombro. (...) A gente adaptou aquela câmera para filmagens de um longa-metragem. (AZULAY, 2015, p. 50)

Como Neves já chamava a atenção em *Integração Racial* (exemplo de cinema direto): “os momentos de espontaneidade” denunciavam o “falar brasileiro”. A partir, então, das novas tecnologias, na ficção de *Muito Prazer*, como já era feito no registro das falas do documentário, os diálogos – não improvisados, mas escritos baseados na realidade boêmia da zona sul carioca que os cineastas frequentavam – parecem colocar em tela (e nos alto-falantes) essa vontade por filmar – ou seja ver, escutar e registrar – a espontaneidade do falar carioca.

Lembremos daquele 1 minuto e 30 segundos de diálogo puramente casual entre Chico e Ivan que apresentamos no subcapítulo 3.2.4, quando a informalidade da conversa toma a cena. Aqueles instantes podem sintetizar o resultado do interesse dos cineastas nas possibilidades da gravação em 16mm com som direto. Mesmo em um ponto avançado do filme, em um movimento pouco usual para um longa-metragem ficcional, a filmagem da conversa e sua reprodução no corte final parecem importar mais à caracterização dos personagens, à reafirmação de suas identidades cariocas e ao interesse cinematográfico por capturar o momento prosaico da conversa, em seus aspectos aurais – o sotaque, a cadência das falas, as acentuações de cada palavra – e verbais – as gírias típicas, as referências à cidade e à cultura do Rio de Janeiro.

Neves faz valer, assim, na realização, a máxima com que já havia iniciado uma de suas críticas: “Minha preocupação maior é com a maneira de dizer e não com aquilo a ser dito” (NEVES, 2004, p. 225)⁴⁴. Captados em som direto, os atores falam despreocupadamente um em cima do outro. Ouvimos as falas se acavalem, se atropelarem, até o momento em que se tornam, na cópia (ou na qualidade do som captado, é difícil concluir), quase ininteligíveis.

Trata-se, portanto, de uma sobreposição que parece conferir aquela sensação de *autenticidade* à cena. A construção nos coloca, como espectadores, a presenciar os amigos conversando como se estivéssemos dentro da sala, íntimos de seu universo particular.

⁴⁴ Citação originalmente publicada em depoimento do cineasta ao jornal *Opinião* em 1973, em ocasião da publicação de *Dez anos de cinema nacional*. Em *Telegrafo Visual*, a publicação tem o título atribuído de *Idiotas da subjetividade*.

4.2 A DISPLICÊNCIA E A INTIMIDADE

Ainda que os equipamentos de filmagem em 16mm e a facilidade de gravação do som direto na película tenham potencializado a busca cinematográfica de David Neves, antes mesmo do desenvolvimento dessas técnicas de filmagem, é possível identificar, nos filmes anteriores do crítico-cineasta, operações formais que pareciam buscar justamente contornar a dificuldade das gravações em 35mm com som direto, também conferindo às cenas certa “almejada autenticidade”.

Nos planos do primeiro segmento de *Mauro, Humberto*, por exemplo, já pudemos identificar um gesto de intenção semelhante. Filmando, sem som direto e com câmera na mão, os movimentos de Mauro por sua casa, Neves parece buscar imprimir na película uma mesma espontaneidade. Porém, sem a possibilidade das filmagens em 16mm, o cineasta, quando se dedica a ouvir seus personagens com som direto, precisa enquadrá-los em planos rígidos, fixos e aparentemente tomados à distância, com uma lente teleobjetiva que garantiria o afastamento necessário para que o ruído da câmera 35mm não atrapalhasse as entrevistas.

Como ainda conta Azulay, a câmera usada em *Muito Prazer* era originalmente uma câmera de telejornalismo, adaptada para a realização de cinema pelos próprios cineastas (AZULAY, 2015, p. 50). A mudança de película e câmera permitiu que o operador passasse a mover o quadro de maneira mais livre e ágil pela cena, acompanhando os movimentos dos personagens enquanto eles falavam. A partir da novidade tecnológica, desenhava-se, para os cineastas, uma outra maneira de evitar “a falsa e precária técnica de perfeição” que havia guiado o cinema brasileiro nos anos 1950 e que Neves parecia ver retornar no final dos anos 1970, com as grandes produções da Embrafilme⁴⁵. A aparente *displícência* com a *mise en scène*, que já citamos no capítulo anterior, ganha força particular no filme quando usada para evitar os “ornatos” (NEVES, 2004, p. 214), com a *desarrumação* e a *zona* do cinema direto.

Na já citada conversa de *A Linguagem do Cinema*, dirigida por Geraldo Sarno, o produtor de *Muito Prazer*, Carlos Moletta, complementa sobre as “técnicas de cinema direto”, citando uma preferência já apontada por Azulay e que pouco destacamos até aqui:

Sabe como ele exercitava isso (a desarrumação, a descontração) na prática? Uma das maneiras era adorar filmar no take um. Mas se você faz o take 1, mas o ator sabe que você vai fazer o take 2, ele sabe que vai ter o take 2. Ele fazia o take 1 radical. Só tem 1 mesmo! Contra a opinião de todos, do fotógrafo, da produção. (Carlos Moletta em *Uma conversa sobre David Neves*, 17 minutos e 20 segundos, 2001)

⁴⁵ Como podemos verificar nos textos: *Vale Quanto Pesa, ou: não compre gato por lebre, A Lua Vista da Terra, Vista para o Mar, Bye bye Brasil, Feu Follet e Cinema-Novo rico, Cinema Novo-rico*.

Como Azulay apontava durante a conversa do cineclube *Casas Casadas*: “muitas vezes funciona no primeiro take. É tudo muito do plano-sequência, muito plano-sequência, depois as coberturas óbvias. Mas o plano-sequência que determinava a cena” (AZULAY em ABC Cursos de Cinema – Muito Prazer, aos 18 minutos e 07 segundos, 2021). A construção das cenas se dava a partir dos primeiros *takes* em plano sequência. No depoimento à Mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*, a atriz Ittala Nandi confirma os relatos, compartilhando, também, sua visão enquanto uma das protagonistas do filme:

a gente rodava uma vez só. E tchau. Para mim, que sempre faço melhor na primeira vez do que na segunda ou na terceira, era ótimo. (...) Havia exceções, é claro. Quando tinha problemas técnicos ou coisas do tipo. Mas não me recordo jamais de algum problema ligado à interpretação. Não me lembro de termos sido obrigados a refazer nada. Claro que, às vezes esquecemos o texto, mas... Que eu me lembre, nunca... Porque ele tinha o prazer de fazer isso. De ter um elenco que grava no primeiro take. Para ele isso era o máximo. “Tudo feito no primeiro take, entendeu?” E eu também acho isso o máximo. (NANDI, 2015, p. 55)

Lembremos da cena de discussão entre Nádía e Ivan, descrita no subcapítulo 3.2.4, e dos destaques que fizemos sobre ela. É como se os cineastas presenciassem o fato ao vivo acontecendo e buscassem – constantemente reenquadrando os personagens, de modo até desajeitado, mas com muita mobilidade – extrair da discussão o que há de mais cinematográfico, decupando a cena enquanto a assistem. Tudo, segundo os relatos dos cineastas e amigos, rodado em único take (MOLETTA, 2015, p. 66).

Novamente destacamos que a sensação de “autenticidade” do contato com o *real* não surge, na cena, da documentação de um acontecimento factual, mas da conjunção de elementos que tornam a cena ficcional *aparentemente* autêntica e espontânea. A escolha da primeira tomada, em que os atores estão ainda no contato *fresco* com o texto e com as ações do parceiro de cena e da câmera, junta-se a uma série de técnicas, a cenografia naturalista até a filmagem em locais reais e a captação de som direto, para conceber essa aparência de espontaneidade, sempre fabricada; essa aparência de *improvisação*, sempre *trabalhada*.

Sobre a cena da discussão entre Ivan e Nádía, o fotógrafo ainda acrescenta: “É um plano-sequência fixo. Então, você vê, é toda uma linguagem, porque a utilização do zoom é quase imperceptível. Naquele tipo de filmagem, você faz o que dá. Você não tem tantas possibilidades de espaço, da luz etc. A câmera tem que ficar onde tem que ficar” (AZULAY, 2015, p. 51).

Muito Prazer, portanto, torna-se exemplo de um cinema que se quer espontâneo, próximo e íntimo porque é filmado com extremo despojamento sem o rigor, a ornamentação ou a marcação típica do cinema ficcional e convencional.

O uso de uma película diferente do tradicional 35mm, longe do que Azulay chama de “os padrões impostos pela Kodak às cores da nossa terra” (AZULAY, 1980, p. 3), garantia essa sensação de *rascunho*, de *amador*, de doméstico, compreendendo que o filme 16mm era mais utilizado nesses contextos. Como o fotógrafo relata: “Sabíamos que o clima cinematográfico do filme teria a espontaneidade dos *home-movies* com tons de tecticolor. O Rio de Janeiro filmado com as cores da Califórnia: era o que nos dava a emulsão *Ektachrome*” (*ibidem*). *Muito Prazer* – revelado em seu potencial de cores *novas* para o Rio de Janeiro – parece tornar-se, para quem conhece aquelas ruas por onde circulam os personagens, tão íntimo como um registro familiar.

O apreço por criar a sensação dessa intimidade no triângulo espectador-realizador-realidade é também interesse de Neves desde seus primeiros escritos, como já apontamos.

4.2.1 MIGALHAS DE VIDA

No texto *O Mestre e o Poeta*, escrito por Neves acerca do filme *O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo*, já estão expostos, por exemplo, alguns dos mais singulares interesses estilísticos do crítico-cineasta. Na crítica, o autor apresenta uma introdução com o relato da exibição conjunta, no C.E.C (Centro de Estudos Cinematográficos), do média-metragem de Joaquim Pedro e de *12 Homens e uma sentença* (1957, dir.: Sidney Lumet), em seguida conduzindo sua análise do filme dirigido por Andrade. Destacamos, a seguir, alguns pontos dessa segunda parte.

Logo no início do texto, Neves aponta sua emoção no contato com o filme a partir de um aspecto singular: “em última análise acabamos por assistir, emocionados, a um sincero paradigma de quebra da rigidez do documentário cinematográfico” (NEVES, 2004, p. 141). Naquele momento em que os jovens críticos principiavam os movimentos de luta por um Novo Cinema Brasileiro, destacar, de partida, essa “quebra” parece um gesto importante em defesa de um cinema brasileiro moderno e inventivo, em contraponto ao que vinha sendo produzido no Brasil. Além disso, a atenção dada a essa quebra parece encontrar ressonância no destaque do crítico-cineasta ao necessário rompimento com a “falsa e precária perfeição” (NEVES, 2004, p. 209), trazida à tona no já citado texto escrito seis anos depois de *O Mestre e o Poeta*, em defesa da postura dos filmes do Cinema Novo.

Em *O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo*, essa ruptura, segundo Neves, viria do estilo de Joaquim Pedro e da originalidade do filme em diversos aspectos, a começar por seu roteiro:

O roteiro já se apresenta, ele próprio, eivado de certa originalidade. De início, como já foi dito, vamos ao Recife, ao sítio de Gilberto Freyre. Como num diário ou numa biografia, tomamos conhecimento de alguns fatos rotineiros de um dia em Apipucos. (*ibidem*, p. 142)



TABELA 22 – Fotogramas de cenas de *O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo* (1959, dir.: Joaquim Pedro de Andrade)

Gilberto Freyre em algumas das imagens dos “fatos rotineiros” da vida d’*O Mestre de Apipucos*.

FONTE: *O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo* (1959, dir.: Joaquim Pedro de Andrade)

A “quebra da rigidez do documentário” norteia a análise e os destaques que Neves realiza ao longo da crítica. Longe da rigidez, o registro dos fatos “rotineiros” e a intimidade do contato entre a câmera de Joaquim Pedro e o sociólogo tem lugar proeminente no filme e são o ponto central dessa ruptura apontada pelo crítico.

Estabelecida essa pequena introdução ao texto, lembramos de *Mauro, Humberto* e da sequência na qual Neves observa o cineasta mineiro em seu cotidiano, a filmar os pequenos pássaros. Podemos já encontrar algumas semelhantes “quebras da rigidez” nas escolhas do crítico-cineasta. Ao anunciar, por meio da narração, o interesse por deixar com que “as impressões” contassem a respeito do cineasta biografado e por começar pelas “cenas de sua

rotina diária”, o diretor segue trilha parecida à de Joaquim Pedro e rompe aquela “rigidez do documentário” para encontrar-se, em um primeiro momento, com o íntimo de seu personagem também a partir de “fatos rotineiros” de sua vida.

Na crítica jornalística escrita acerca do curta-metragem de Neves, Novais Teixeira já observava a proximidade entre os dois filmes ao comparar o curta de Neves particularmente com o segmento do média-metragem de Andrade dedicado à Manuel Bandeira:

No quadro da “Retrospectiva do Cinema Novo”, muito bem organizada e que tem obtido aqui excelente acolhimento de público e crítica, foi apresentado um filme de David Neves sobre “O Diretor Humberto Mauro”. Deliciosa e útil coisa fez o jovem cineasta carioca! **Num colorido suave e palmilhando o mesmo caminho que Joaquim Pedro seguiu para se introduzir e nos revelar, poeticamente, a intimidade de “O Poeta do Castelo” (Manuel Bandeira), David Neves surpreende também Mauro na sua vida de todos os dias e nos aspectos mais reveladores do seu convívio familiar.** (TEIXEIRA, 1966, *grifos nossos*)

A primeira aproximação entre o filme de Joaquim Pedro e o de Neves é apontada justamente pela intimidade “poeticamente” revelada nas duas obras. O destaque nos primeiros minutos de *Mauro, Humberto* recai sobre a imagem da rotina e a familiaridade conquistada com o personagem, como em muitas das situações de *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo*.

Visualizando, na tabela 22, alguns dos enquadramentos de *O Mestre de Apipucos* e observando-as em comparação aos planos das cenas encenadas em *Mauro, Humberto*, como a descrita na tabela 3, traçamos a semelhança entre os filmes pelo enquadramento rígido e bem composto de seus planos, estruturados em cenas organizadas que parecem querer construir, a partir da rotina, determinadas imagens pacatas dos renomados personagens filmados.

Avançando na leitura do texto de 1960 de Neves, continuamos a identificar aspectos que ainda interessam ao crítico no filme de Joaquim Pedro e a apontar possíveis comparações desses interesses não só com *Mauro, Humberto* como também com aspectos aparentes em outros trabalhos do (crítico-)cineasta. Por exemplo, quando o crítico destaca do filme de Joaquim Pedro que:

A clareza fotográfica fornece uma documentação genuína – impressão que talvez se deva ao processo não habitual utilizado que emprega na trilha sonora, a narração do próprio biografado, outra *trouvaille* colaborando, pela enfática extratemporalidade das palavras, para a magnífica repercussão final da fita. (NEVES, 2004, p. 142)

O gosto pela “narração do próprio biografado”, *trouvaille* (achado) de Andrade no média-metragem, apesar de ainda não figurar em *Mauro, Humberto* – ouvimos Mauro apenas durante seu depoimento tomado frontalmente, enquanto a narração do filme é realizada por

outro profissional –, é um recurso utilizado com frequência na série *Cultura Nacional - Literatura Nacional Contemporânea* (1974).

A série apresenta diversas semelhanças temáticas e estilísticas com *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo* e *Mauro, Humberto*. Os episódios dedicam atenção a escritores da literatura brasileira e os filmam em sua rotina, a partir do registro de pequenos “fatos rotineiros do dia a dia”. Em alguns dos curtas-metragens, como *O Fazendeiro do Ar*, protagonizado e narrado por Carlos Drummond de Andrade, os cineastas dedicam ainda mais espaço à “clareza” das narrativas e à “subjatividade” dos personagens: a voz e o ponto de vista dos próprios escritores biografados tomam espaço central. Em *O Escritor na Vida Pública*, por exemplo, os cineastas intercalam a narração onisciente de uma voz superior (que conta detalhes da vida do contista) e a narração do próprio escritor Afonso Arinos de Melo Franco, como na sequência a seguir:

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
<p><i>A sequência se dá em planos rápidos que compõe um breve panorama da residência de Afonso Arinos, filmando, por primeiro, sua fachada, o escritor na sala e, em seguida, detalhes de seus objetos e fotografia. No fluxo do curta-metragem, a sequência anterior havia sido narrada pelo narrador onisciente, já esta será narrada pelo próprio escritor.</i></p>		
<p>AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO</p>	<p>- A importância desta casa para mim é que, há cerca de meio século, ela, de certa forma, representa a minha própria vida. Vida feita de fixação e de movimento.</p>	

		
AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO	- Por fixação eu entendo tudo o que existe dentro dela relativo à tradição de duas velhas famílias.	   

TABELA 23 - Descrição de cena de *O Escritor na Vida Pública* (1974, dir.: David Neves e Fernando Sabino)

A casa e a intimidade do escritor biografado.

Fonte: *O Escritor na Vida Pública* (1974, dir.: David Neves e Fernando Sabino)

No curta-metragem, temos acesso às imagens da casa do escritor por meio de sua própria narração. Enquanto espectadores, somos convidados pelos cineastas – e pela narração de seu personagem – à intimidade de Afonso Arinos. Os planos da sequência são fixos e rígidos, embora trepidantes, filmados em 35mm. Essa abordagem varia entre os episódios de *Literatura Nacional Contemporânea* a depender do escritor biografado em cada curta, mas em todos eles os cineastas dedicam sua atenção ao contato próximo com os personagens.

A atenção a esses pequenos “fatos rotineiros” ainda recebe mais destaques ao longo do texto seminal de Neves. O crítico-cineasta desenvolve o comentário e aponta, no estilo de Joaquim Pedro, “o fascínio das minúcias” a partir do registro do que chama de “migalhas” da vida de Gilberto Freyre.

O fascínio das minúcias caracteriza, em parte, o estilo do realizador. Entre outras **migalhas de vida, que o cinema sabe tão bem explorar**, salientamos ainda no primeiro episódio o paralelismo de algumas reações do sociólogo, da cozinheira e, finalmente, do gato que se encontra depois de um pulo no tempo, postado na rede do repouso vespertino. (*ibidem*, p. 142, grifos nossos)

A nomenclatura nos chama a atenção. Na série *Literatura Nacional Contemporânea* ou em *Mauro, Humberto*, “o fascínio das minúcias” parece caracterizar, também, o estilo de Neves. Continuando o cotejo com *Mauro, Humberto*, encontramos semelhantes “migalhas de vida” que o “cinema sabe tão bem explorar” nos tantos momentos cotidianos da sequência de abertura do filme. O registro de Gilberto Freyre “postado na rede do repouso vespertino” encontra certa semelhança com o registro de Mauro despindo-se de seu paletó: dois gestos caseiros dos renomados personagens apresentados como homens pacatos, para além dos arquétipos de suas personalidades na literatura ou no cinema, respectivamente.

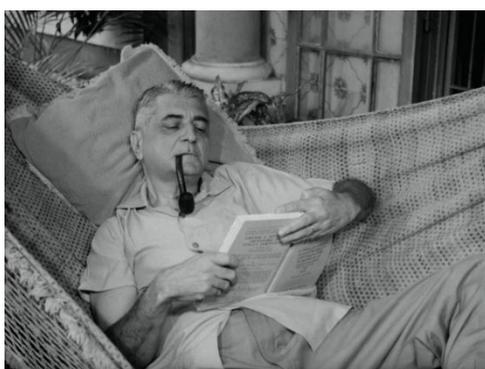


TABELA 24 - Comparação entre Fotogramas de *O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo e Mauro, Humberto*.

Gestos rotineiros.

FONTE: *O Mestre de Apipucos e O Poeta do Castelo* (1959, dir.: Joaquim Pedro de Andrade) e *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

Um outro trecho de *O Mestre e O Poeta* pode embasar essa observação. Mais adiante no texto, já se referindo ao segmento do filme dedicado a Manuel Bandeira, Neves destaca a atenção de Joaquim Pedro ao “emprego comedido dos grandes planos e sua harmônica reunião durante uma passagem, a utilização válida da subjetivação, os enquadramentos pouco rebuscados” que, segundo o crítico, “ensinam a arte da clareza que é o cinema” (*ibidem*, p.144).

Aliadas às minúcias, essas características também reverberam em *Mauro, Humberto*. Ao longo do filme, é na preferência por planos médios, no uso pontual dos planos abertos e de estabelecimento (o “emprego comedido dos grandes planos”), na atenção ao ponto de vista do cineasta (a “subjetivação”) ou, ainda, na forma descontraída, “pouco rebuscada”, com que enquadrava algumas das cenas e filmava seu amigo que Neves parece encontrar, no “corpo a corpo” (NEVES, 1993, p. 34) com a realidade, caminhos para a materialização fílmica dos interesses que vinha desenvolvendo em seus textos.

Da mesma maneira, talvez o apreço pela “clareza” – característica que, no texto de 1960, Neves afirma ser base do cinema – se demonstre, também, na virada da trajetória de Neves nos anos 1980, quando, com *Muito Prazer*, o crítico-cineasta passou à sua fase mais perene. Após a realização da série com Fernando Sabino e nas preparações para a realização de seu terceiro longa, percebemos que a “clareza” cinematográfica – entendida, aqui, quase como sinônimo à *objetividade* cinematográfica, em oposição a um sistema rebuscado de opacas operações formais – e o “fascínio das minúcias” que lhe interessavam no curta de Joaquim Pedro de Andrade vão tomando cada vez mais espaço em seus filmes.

A partir de *Muito Prazer*, com o apoio do “emprego comedido dos grandes planos” e do uso de “enquadramentos pouco rebuscados”, Neves substitui a invenção formal (que já relatamos encontrar nos seus dois primeiros longas-metragens, *Memória de Helena* e *Lúcia McCartney*) pela busca do particular a partir da construção de pequenas situações ordinárias entre os personagens. Filmado em película 16mm, com som direto e técnicas de cinema direto, *Muito Prazer* ganha ares de um certo inacabamento, como descrevia José Carlos Avellar (1980), e um gosto de documentário doméstico. Não apenas parecemos presenciar as cenas entre os personagens como presenciamos tudo em uma intimidade doméstica. A câmera navega pelos espaços privados – estamos presentes não em grandes eventos, mas no bar, na

casa, no escritório, no quarto, longe das grandes discussões coletivas, sempre caminhando pelo universo particular dos personagens.

Nas *displicentes* cenas de conversa entre os personagens, com o uso de “pouco rebuscadas” estratégias de encenação, e a emulação, na ficção, de técnicas familiares ao cinema documentário e doméstico, vemos, enquanto espectadores, nossa ligação com a cena tornar-se mais afetiva e participativa. Não estamos invadindo o universo particular dos personagens, mas temos a sensação de estar ali presentes, com essa câmera que caminha pelo cenário.

Ademais, é também nessa agilidade de movimentação que reside uma das grandes divergências entre o filme de Joaquim Pedro de Andrade – e os destaques de David Neves a ele – e os filmes dirigidos pelo crítico-cineasta. Lembremos daquele segundo movimento do primeiro segmento de *Mauro, Humberto*, no qual, em um registro mais solto e ágil (captado ainda em 35mm sem som direto), Neves se colocava a filmar o cotidiano de Mauro com a câmera na mão em enquadramentos tortos e, por vezes, desfocados.

A sequência nos indica pistas das particularidades estilísticas do crítico-cineasta que podemos identificar comparando o seu curta-metragem inicial mais uma vez a *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo* e, agora, também a uma leitura posterior do filme, realizada pelo próprio diretor.

Seis anos depois do lançamento do média-metragem de Andrade, já não tão emocionado com a estreia do filme, Neves rememora *O Poeta do Castelo* em uma crítica escrita para o *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* em 1966⁴⁶:

Em *O Poeta do Castelo* as imagens e os poemas ditos por Manuel Bandeira revelam a cristalina solidão do poeta (aqui, o processo de essencialização toma até ares de psicanálise) e sua aquiescente cumplicidade com ela. A elaboração prévia de um roteiro, a montagem rigorosa, a seleção dos textos, o ritmo, enfim, são produtos de uma consciência supervigilante que, por ambição estética, atinge o mundo inacessível dos arquétipos. (*ibidem*, p. 201)

⁴⁶ Neste texto, intitulado *A campânula mineira*, Neves realiza uma pequena rememoração da obra de Joaquim Pedro, com foco, também, no lançamento do primeiro longa-metragem dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, *O Padre e A Moça* (1966). Particularmente, Neves destaca o caráter racional da obra do cineasta: “Ato de razão: a obra de Joaquim Pedro de Andrade é a mais racional de todo o Cinema Novo. Para dar um exemplo, ele se coloca nas antípodas de Glauber Rocha” (NEVES, 2004, p. 200). Ao longo dos anos, a obra de Joaquim Pedro ganha outro aspecto. Apenas quatro anos depois, em 1969, ano do lançamento de *Memória de Helena* percebemos, por exemplo, uma quase inversão entre os cineastas. No festival de Brasília daquele ano, *Memória de Helena*, filme comedido, dirigido por David Neves sem rigor, mas com certa precisão e ares *bressonianos*, compete contra o surreal e alegórico *Macunaíma* (1969, dir.: Joaquim Pedro de Andrade) e ganha o prêmio de Melhor Filme.

O crítico-cineasta identifica o rigor e certa precisão como marcas do estilo de Joaquim Pedro. Em oposição, quando passa à realização – naquela sequência de *Mauro, Humberto*, e durante todo *Muito Prazer* –, ao contrário da “consciência supervigilante” de Joaquim Pedro, Neves parece buscar um filme menos ambicioso, mais *descontraído*, feito a partir de uma dedicação às minúcias que toma menos “ares de psicanálise” que “de afetividade”, como afirmava José Carlos Avellar. O diretor parece, então, se distanciar do “mundo inacessível dos arquétipos” e permanecer fiel ao mundo terreno, colocando-se ao lado de Mauro e de seus personagens de *Muito Prazer* em seus cotidianos.

Nos dois filmes dirigidos por Neves, a relação de intimidade também se espalha para o processo de criação. Como já pudemos ver indicado nos diálogos do cineclube *Casas Casadas* e nos créditos de *Muito Prazer* – um filme com “um monte de amigos” –, sua relação com os atores e a equipe era próxima e carinhosa.

Seu primeiro curta-metragem nasce dos contatos cotidianos que mantinha com Humberto Mauro mais do que da vontade de “fazer cinema”. Como o próprio conta, o filme nasce da filmagem despreocupada das já citadas “fotografias animadas” e do incentivo de outro amigo: “O João Ramiro Mello viu aquela coleção de fotografias animadas – naquela época podíamos nos dar a esse luxo porque era mais barato –, e pronto: editamos” (VIANY, 1999, p. 274-275). Sem a “elaboração prévia de um roteiro”, a “montagem rigorosa” ou a decupagem precisa do curta-metragem de Andrade, Neves encontra semelhantes “migalhas de vida” como as de Joaquim Pedro, mas, a princípio, a partir da intuição, do *despojamento* e da ligação afetiva.

Os planos das casas dos personagens, filmadas pelos cineastas em ambos os filmes, podem ser exemplos dessa diferença de abordagem. Enquanto em *O Mestre de Apipucos* a casa de Gilberto Freyre é apresentada em sua imponência, em um enquadramento preciso que acompanha delicadamente – em uma bela panorâmica vertical – o movimento de Freyre descendo as escadas para alcançar o jardim, em *Mauro, Humberto*, a casa de Humberto Mauro é mostrada em um plano filmado com a câmera na mão que caminha tortuosamente pelo quintal do cineasta.



TABELA 25 - Comparação entre Fotogramas de *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo e Mauro, Humberto*.

Fachadas das casas dos personagens biografados.

FONTE: *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo* (1959, dir.: Joaquim Pedro de Andrade e *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

Seis anos antes da realização de seu primeiro curta-metragem, em *O Mestre e O Poeta*, o crítico-cineasta já destacava de *O Poeta do Castelo* que: “O gênio poético de Bandeira se extravasa desde os planos iniciais, quando a tosse (silenciosa também) ou uma simples reunião de detritos que observa apresentam-se sob aspecto afetivo bastante ampliado” (NEVES, 2004, p. 144). Na tomada de planos despreziosos e desajeitados em *Mauro, Humberto*, Neves parece encontrar uma ampliação ainda maior desse aspecto afetivo. O “gênio poético” do escritor, que extravasa em tela nos momentos mais cotidianos, encontra um semelhante exacerbado quando as desajeitadas filmagens de Humberto Mauro observando os pássaros ou vendo uma corrida de cavalos parecem atingir efeito parecido. Por fim, poderíamos, quem sabe, dizer também que, em *Mauro, Humberto*, o gênio poético de Humberto Mauro se extravasa desde os planos iniciais quando a chegada em sua casa se apresenta sob aspecto afetivo ampliado.

Essa forma desarrumada de tomar as imagens garante um novo sabor de intimidade: um aspecto doméstico ou amador que parece causar a impressão de assistir a um filme familiar.

4.2.2 DIÁLOGOS EM UM FILME CONVERSADO

Ou, ainda, é como se estivéssemos diante de um filme amador. Diante de alguma coisa igualmente fragmentada porque registro pessoal, afetivo, feito para renovar o interesse do realizador e do espectador (aqui uma pessoa só) por alguma coisa que já se passou mais atrás, num espaço e num tempo passado. Em lugar de uma descrição atenta e organizada do desfile, anotações afetivas soltas (a presença de um amigo, o pedaço de um gesto engraçado) para a memória o que já foi. (AVELLAR, 1980, p. 6)

Assim escrevia Avellar acerca da sequência de abertura de *Muito Prazer*. Como já relatamos, as “migalhas de vida” dos personagens ficcionais do longa-metragem, embora ressoem os interesses do crítico-cineasta desde o início de sua carreira, são apresentadas no filme de outra maneira. Ainda ganham destaque os fragmentados instantes de rotina na casa dos personagens com o “aspecto afetivo ampliado”, mas a atenção maior parece recair sobre as conversas entre os personagens, nos sotaques e nas sequências casuais aparentemente fragmentadas, gravadas com som direto.

Não por acaso, nas cenas entre os personagens que falam e se atropelam, discutem um em cima do outro – como as descritas nos subcapítulos 3.2.2, 3.2.3 e 3.2.4 –, sentimos um “efeito de fala espontânea”, como descrito por Débora Opolski (2021). Nos filmes do “contexto da pós-retomada” do cinema brasileiro que analisa, a pesquisadora caracteriza o que chama de “verossímil da fala espontânea”, buscado e construído pelos cineastas, a partir de três atributos principais: “personagens com distúrbios de fala, o uso do improviso, que propicia o surgimento de marcas vocais como os regionalismos, e o emprego de sobreposição de vozes” (*idem*, p. 23).

Vinte e três anos antes do que a pesquisadora chama de “marco histórico” do pós-retomada – o lançamento do filme *Cidade de Deus* (2002, dir.: Fernando Meirelles e Kátia Lund) –, os cineastas de *Muito Prazer* articulavam as cenas segundo uma lógica semelhante. Buscando produzir um efeito de espontaneidade e a sensação de autenticidade brasileira nas falas de seus personagens, David Neves (diretor e coautor do argumento) e Joaquim Vaz de Carvalho (roteirista e coautor do argumento) arquitetam um jogo que põe em cena as “marcas vocais” do regionalismo carioca e emprega a “sobreposição de vozes”.

Embora não tanto através do improviso – como relata Vaz de Carvalho, os diálogos “basicamente eram os mesmos” (CARVALHO, 2015, p. 61) dos estabelecidos no roteiro –, mas sim criando trejeitos para os personagens, os cineastas e os atores constroem as variações da fala de cada um – Ivan fala “arrastado”, alongando as palavras; Chico fala em tom grave, “para dentro” – e criam alternativas à mera declamação das chanchadas, como descrevia Neves (2004, p. 233), e à inteligibilidade tradicional dos diálogos no cinema clássico.

Resquício de sua “necessidade obsessiva de autenticidade” (NEVES, 1970), a preocupação por essa sensação de *autenticidade* no diálogo cinematográfico brasileiro não é única do crítico-cineasta. Ela guiava desde as primeiras preocupações dos cinemanovistas com o cinema direto até o antigo interesse de cineastas como Humberto Mauro por encontrar

sua gente e língua nos alto-falantes dos cinemas, com a chegada do cinema de som sincronizado.

Já em 1932, preocupado com os rumos que tomaria o cinema com a recém-chegada sincronização entre o som gravado e a imagem, mas encantado pelas possibilidades do Cinema falado, Mauro escreveu:

O Cinema falado, portanto, agrada só pelo facto de ouvirmos a voz humana e a dos outros animaes, de onomatopéa bem feitas, de ruidos e sons bem combinados. Parece que o encanto resulta de uma sonorização bem estudada e, consequentemente, bem applicada e distribuida em todo o Film. Porque tudo o mais continúa a ser Cinema antigo, isto é, enredos opportunos, excellent photogenia, actores populares, tratamento esmerado, photographia impeccavel e, por vezes, surprehendente. Trazem belleza, emfim. A voz humana, apesar de aberração que sofre através da ampliação, não deixa de impressionar profundamente aos que a ouvem ao mesmo tempo que vêm os movimentos dos labios de quem pronuncia e a coincidência perfeita da articulação das syllabas. Parece que se tem a impressão de mais vida, de mais realidade. (MAURO, 1932)⁴⁷

Apesar das ressalvas quanto às mudanças do cinema com a sincronização, o cineasta vê seu potencial para criação de novas possibilidades de identificação com o público para o cinema brasileiro a partir de uma impressão maior de realidade, provocada pela sincronia dos “movimentos dos lábios” com a “articulação das sílabas” (e entendida, aqui, como sinônimo daquela impressão de *autenticidade* defendida por Neves). Para Mauro, com o Cinema Falado seria:

indispensavel sim e até essencial, que o nosso Film saiba traduzir a nossa civilização, o nosso progresso no pé em que está, o nosso conforto como o temos e utilizamos, as nossas aspirações no periodo de vida historica e economica que atravessamos, o nosso character e nosso ambiente social, emfim. (*idem*)

Porém, apesar de defender esse retrato nacional nas telas, àquela época, Mauro ainda não buscava tanto a captação dos sotaques e variações características do português brasileiro quanto defendia um projeto de cinema nacional em que o diálogo deveria exercer caráter pedagógico e contribuir para a padronização da língua:

O Cinema falado, desde que se organise entre nós, será um vastíssimo campo aberto a uma padronização da arte brasileira, a uma arte mais collectiva, mais uniforme, não se falando nos enormes beneficios que virá trazer à lingua portuguesa falada no Brasil, com a disseminação, por todo o paiz, da melhor linguagem dentro do nosso variado dialecto. Será uma propaganda nova, a que virá completar a do livro e da imprensa, pois que se trata da conversação, propaganda que se torna difficil ao theatre e que, para o Cinema, é muito mais exequivel, dado o seu character de multiplicidade em se transmittir ao povo. (*idem*)

⁴⁷ Visando a preservar a fala do cineasta, preferimos manter a grafia original tal qual publicada.

Um cinema brasileiro dialogado, que pudesse captar a língua brasileira em sua diversidade, em seus sotaques e variações, e que traduzisse a “nossa civilização” ainda demoraria a tomar forma e cabe inclusive perguntar *quando* e *se* de fato se formou.

Avançando alguns anos, em 1960, quando mesmo com o desenvolvimento internacional do cinema direto e as novas técnicas de filmagem as tecnologias ainda não haviam chegado no Brasil, o crítico Paulo Emílio Sales Gomes insistia que: “até hoje não houve um bom filme dialogado nacional” (GOMES, 2016, p. 115).

Como aponta Alexandre Rafael Garcia: “grande parte dos sucessos até o fim da década de 1950 eram filmes cantados (não dialogados, não conversados)” (GARCIA, 2022, p. 245), produzidos em uma indústria que privilegiava “uma prática da realização cinematográfica baseada no trabalho em estúdio e com pouca importância dada à captura do som direto (com mão de obra e equipamentos precários)” (*idem*). Nesse cenário escasso, Paulo Emílio conclama a realização de uma outra escola:

Os cineastas nacionais precisam encontrar outra escola, a da descoberta e da invenção, para o problema do diálogo. Mas, para isso, precisam libertar-se definitivamente da ideologia morta que lhes foi inculcada pela crítica, a respeito da preponderância do visual em cinema. Seria ótimo se eles caíssem no exagero contrário. A margem de oportunismo das ideologias é sempre muito grande. Nas condições brasileiras atuais, a ideologia cinematográfica mais útil e, portanto, “verdadeira” seria a que definisse o cinema como uma fala literária e dramática envolvida por imagens. (GOMES, 2016, p. 115-116)

Discípulo tanto de Paulo Emílio como de Humberto Mauro, David Neves era consciente seguidor de grande parte de suas ideias, mesmo que o contexto de suas preocupações, quando passou à realização, naturalmente já fosse diferente do de seus mestres.

Após o desenvolvimento do Cinema Novo e as tecnologias do cinema direto, o crítico-cineasta estava atento a um outro panorama. Em 1977, quando estava às vésperas da realização de *Muito Prazer*, Neves escreveu o texto *Por Uma Estética Cinematográfica Brasileira*, um pequeno artigo no qual apresenta uma revisão crítica do tratamento estético do som na história do cinema brasileiro e, inclusive, cita o referido escrito de Paulo Emílio, dizendo: “para P. E. Salles Gomes, criou-se um círculo vicioso pelo fato de os diretores brasileiros nunca terem visto, naquela época, um bom filme brasileiro dialogado” (NEVES, 2004, p. 233).

No texto, a resposta para a pergunta do crítico de se havia “uma estética cinematográfica brasileira” começa pelo tratamento dado ao som no cinema nacional a partir dos anos 1960. Destacamos de *Por Uma Estética Cinematográfica Brasileira* especialmente esse trajeto histórico-crítico descrito pelo autor até *Terra em Transe* (1966, dir.: Glauber

Rocha), filme que, para o autor, constitui “exemplo de busca de autenticidade” (*idem*, p. 235) no Brasil.

A princípio, em referência às chanchadas dos anos 1940 e 1950, Neves afirma: “Mais do que teatrais, os filmes eram gritados. Os atores se colocavam em posição distinta e visível para declamar seu diálogo ou seu caco” (*idem*, p. 234). Ainda segundo o crítico, nas chanchadas, por meio de sua “estética do deboche”, não havia espaço para as nuances: “era, enfim, um tipo de expressionismo ainda hoje inesquecível”. Para ele, as pequenas modulações e variações, os sotaques característicos do Brasil, davam lugar aos “cacos” gritados de cada ator.

Avançando em sua análise, Neves aponta que os filmes do estúdio Vera Cruz, em meados dos anos 1950, começaram a mudar esse paradigma escasso – que, à época, se constituía já enquanto uma “escola do cinema do brasileiro”. Segundo o crítico-cineasta, filmes como *O cangaceiro* (1953, dir.: Lima Barreto) “mostraram, entretanto que alguma coisa podia ser conseguida se, ao invés da concentração descabida no universo (conteúdo) do filme estrangeiro (basicamente o *american way of life*), alguém procurasse retratar o Brasil e sua gente” (*idem*).

Apesar dos avanços atingidos pelo estúdio, segundo Neves, seria somente no início dos anos 1960, com o amadurecimento do Cinema Moderno Brasileiro, a movimentação em torno do Cinema Novo e “a introdução dos equipamentos e das técnicas de captura de som direto em locações ao ar livre e a troca de experiências entre cineastas” (GARCIA, 2022, p. 249) que “o português começaria a soar diferente” nos filmes brasileiros. Ainda segundo ele, “ao chegar em 1965, os brasileiros já viam bons filmes falados em português” (NEVES, 2004, p. 235). Com os gravadores de som portáteis e as novas “técnicas de captura de som direto”, começava-se a ouvir outros “sotaques, dialetos e variações de formas da fala do português brasileiro”. (OPOLSKI 2021, p. 79).

Ciente de todo esse contexto, em 1979, dois anos após a escrita de *Por uma estética cinematográfica brasileira*, Neves realiza *Muito Prazer* buscando “retratar o Brasil e sua gente” em um filme ficcional e conversado⁴⁸, filmado com som direto, captando o sotaque e as variações da língua nos diálogos do filme.

⁴⁸ Distinguimos, diálogo de conversa a partir das definições de Alexandre Rafael Garcia (2022). Compreendemos, como o pesquisador, que “diálogo não é conversa” (MCKEE, 2006, p. 362), mas conversa é diálogo. Afinal, entendemos o diálogo cinematográfico enquanto elemento sonoro “constituído pelas falas dos personagens” (OPOLSKI, 2021, p. 117) e, portanto, incluímos, na definição do elemento, os monólogos, conversas e quaisquer interações verbais entre as personagens dos filmes. Porém, distinguimos a conversa dos diálogos tradicionais a partir de seu significado e importância na narrativa. No cinema dominante, de matrizes

Em entrevista ao catálogo da Mostra *Paisagens do Rio de Janeiro: A Poética de David Neves*, Joaquim Vaz de Carvalho conta um pouco do processo de escrita desses diálogos:

Joaquim: Tem muitas coisas, mas muitas mesmo, tiradas de episódios reais que eu vivi. Eu ia anotando aqueles troços e, quando fui partir pra escrever o roteiro, eu peguei várias coisas que eu tinha anotado como interessantes e coloquei. Por exemplo, tem uma frase no filme que ficou famosa, que era uma frase, assim, recorrente nas agências de publicidade. Quando o Otávio diz: “Bom, quarta feira, três horas da tarde, semana praticamente encerrada”. Isso daí eu não inventei, não foi da minha cabeça. [...] são frases comuns. Tem uma outra cena, assim, que o cara de bicicleta bate no carro do Fernando. Ele tá com um negócio na roupa, escrito “aspirante”. Aí o cara fala: “Você é aspirante, eu sou do primeiro time aqui do Lagoa, você é aspirante!”

DN: Nós achamos impressionante como o filme consegue de fato retratar uma informalidade tipicamente carioca.

Joaquim: É porque nessa época, particularmente nessa época, eu e o David estávamos vivendo uma boêmia desenfreada. Eu solteiro, o David também, então, a noite era nossa. Eu trabalhava na agência de publicidade, mas todo dia saía de casa às 23h da noite. [...] Dia de semana, final de semana, direto. Então, o que que eu fazia? Eu chegava em casa umas seis e meia da tarde. Eu dormia até umas onze horas da noite, acordava, tomava banho e ia jantar fora. Nem marcava com ninguém, era certo você encontrar várias pessoas, amigos, em todos os lugares. Quando começou esse negócio de se pensar mesmo esse negócio do filme, eu passei a não só prestar mais atenção nessas coisas, dos diálogos das coisas interessantes, engraçadas, como também anotar. Muitas coisas, se eu não tivesse anotado, teriam ficado esquecidas. (CARVALHO, 2015, p. 61-62)

Dessas conversas extraídas dos mais cotidianos encontros cariocas – somando-se, é claro, o roteiro à interpretação dos atores – surge a informalidade das cenas, por meio de suas falas triviais, despropositadas e nunca retomadas ao longo do filme, como a do porteiro Ximira que descrevemos no subcapítulo 3.2.4, que, referindo-se à “sua Portela”, diz para Ivan: “Ê, doutor, esse ano a gente vai pras cabeças”.

As marcas vocais do regionalismo, desde seu conteúdo temático e verbal – as observações a respeito das escolas de samba (a Portela, a Mangueira) e a referência ao bar em

mais clássicas, o diálogo possui função objetiva: guiar e enunciar as ações das personagens; conotar questões que não estão presentes nas próprias palavras (seja pelo peso de um passado, seja pela impossibilidade de encenação de um fato); e “avançar” a narrativa. As personagens falam sem tropeços, sem gaguejar e assertivamente; a comunicação é efetiva (GARCIA, 2022, p. 43). Em oposição, o papel das conversas, por exemplo, nos filmes dirigidos por Éric Rohmer – representante mais proeminente do estilo que caracteriza como “filmes de conversação” –, é outro. O pesquisador define que, nos filmes dirigidos pelo francês, “as conversas não têm função somente de apoiar uma narrativa maior: a narrativa é baseada nas próprias conversas entre personagens; a história dá suporte para que as conversas aconteçam” (GARCIA, 2022, p. 48). Os filmes dedicados às conversas (ou conversações) invertem a lógica do diálogo clássico e subserviente às tramas cinematográficas. Sem privilegiar somente o desenvolvimento da narrativa nas falas, os “filmes de conversação” constituem suas *mise en scène* para explorar esteticamente as conversas. O diálogo cinematográfico deixa, nesses filmes, de ser puro acessório à trama e é, enfim, explorado cinematograficamente por seus realizadores. Como já comentamos, em muitos momentos de *Muito Prazer*, o *plot* serve mais como razão e primeiro assunto para as conversas. De maneira não tão radical como fizera Rohmer, em *Muito Prazer* – como nos filmes analisados por Garcia – “a história dá suporte para que as conversas aconteçam” (GARCIA, 2022, p. 48).

Botafogo (bairro carioca) – até a forma empregada pelos atores no dizer de suas falas – o sotaque e as variações de entonação – situam o filme no Rio de Janeiro. Os *esses* com som de *xis* característicos do sotaque carioca são acentuados na maneira como Ivan, o personagem de Otávio Augusto, saboreia cada uma de suas falas. Em frações do diálogo como as seguintes:

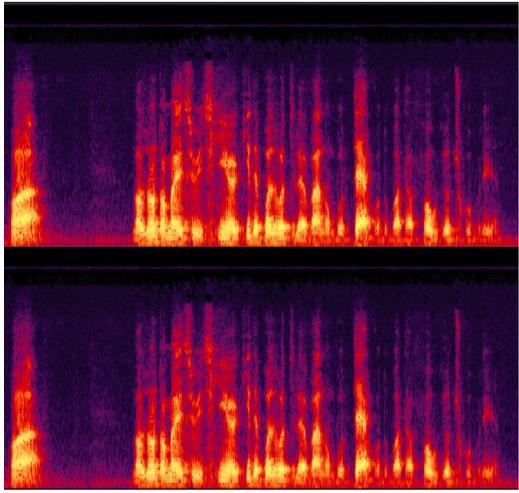
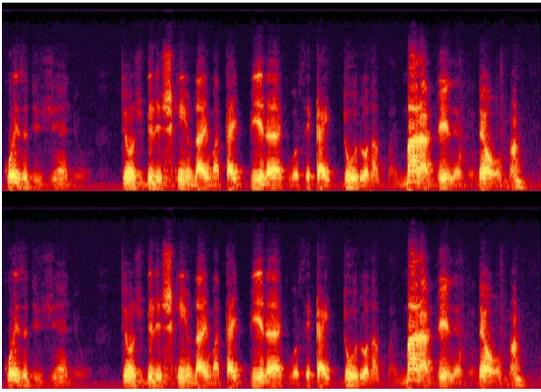
PERSONAGEM	FALA	REPRESENTAÇÃO ESPECTRAL
IVAN	Ó...Nós vamos tomar esse whiskynho aqui, depois eu vou te levar num boteco em Botafogo que eu descobri.	
IVAN	Coisa de gênio! Tem uns belisquinho lá e uma caipira que você cai duro, rapá. Maravilha!	

TABELA 26 - Representações espectrais extraída com o software Adobe Audition e descrição verbal dos diálogos de cena de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves).

FONTE: Acervo Pessoal.

Ivan estica as palavras em uma cadência associada ao comportamento bêbado e fala nas frequências mais graves, com a voz *arranhada*. Quanto ao sotaque, palavras como “belisquinho” têm sua pronúncia transformada pelo *esse* carioca, efeito que podemos verificar na análise espectral quando, mesmo em uma fala grave de Ivan, as frequências agudas assumem tom mais claro, indicando maior intensidade correspondente à pronúncia do som do *xis*.

Cabe, também, observar novamente a cena em seu caráter visual. Os dois simples planos que compõem o fragmento parecem enquadrados de maneira quase *displacente*: a câmera com seus *zooms* desajeitados navega pela cena, fixa no tripé, mas sem rigor ou precisão em suas panorâmicas, acompanhando a interação entre os personagens e, aparentemente, à sua mercê. Otávio Augusto e Antonio Pedro, diferentemente da postura dos atores da Chanchada, que – segundo Neves – “se colocavam em posição distinta e visível” (NEVES, 2004, p. 234), estão *largados* em suas cadeiras e se apoiam nelas também desajeitadamente.

Dessa maneira, o crítico-cineasta parece cumprir parcialmente os preceitos da escola que conclamava Sales Gomes e "libertar-se definitivamente da ideologia morta que lhes foi inculcada pela crítica, a respeito da preponderância do visual em cinema", abandonando o rigor e a rigidez da composição do quadro para preferir a aparência amadora do momento casual entre os sócios, no qual o que mais importa é ouvir o seu diálogo.

Como ainda descreve Opolski, em referência ao cinema dominante: “o diálogo cinematográfico é confeccionado para o público, ou seja, possui a plateia como terceira parte da interação. Quem assiste participa da conversa sem interagir diretamente, mas se apropriando das informações para entender a narrativa” (OPOLSKI, 2021, p. 127). Naturalmente, no filme dirigido por David Neves, a lógica é semelhante: o diálogo é filmado também para o público, mas a participação do espectador não está tanto na apropriação de “informações para entender a narrativa” quanto em sua identificação com os personagens e com a maneira como dizem suas falas.

Afinal, o diálogo parece muitas vezes mais confeccionado para os próprios interlocutores do que para o público. Não informando narrativamente, os personagens dirigem suas falas triviais uns para os outros e não para nós. Ao fim do filme, não saberemos onde é esse tal bar em Botafogo que Ivan citou, nem mesmo ouviremos o samba original que Ximira cantava; nossa participação em cena está mais na escuta atenta da sonoridade do diálogo do que na compreensão do seu valor semântico para a narrativa.

A participação dos atores na construção desse efeito é fundamental. Apesar de já estar tudo combinado, como relatavam Antonio Pedro e Joaquim Vaz de Carvalho, Neves concedia liberdade aos atores para que se movimentassem nas cenas e conduzissem a movimentação da câmera. A escolha do elenco e sua interpretação era, portanto, primordial à realização. Tanto

que, em um dos fragmentos de *Cartas do Meu Bar*, o crítico afirma (em referência a seu último projeto, o não realizado em vida *As Meninas*⁴⁹):

O nascimento da ideia de filmar *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, tem, **sem falar da relação quase familiar que persegue inexoravelmente meus filmes desde *Memória de Helena até hoje***, seu fundamento numa pressão de fora para dentro, tanto parte das pessoas, como do elenco propriamente dito. **Elenco é roteiro.** (NEVES, 1993, p. 41, grifos nossos)

A ideia de um filme nascido a partir da escolha do elenco dá a ver a importância dada pelo cineasta aos atores. Em entrevista ao catálogo da mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*, Ittala Nandi ainda confirma essa percepção: “Os filmes com ele eram muito simples de se fazer. A escolha principal dele eram os atores. E aí, ele deixava a gente praticamente construir a cena” (NANDI, 2015, p. 54). Em seguida, quando perguntada se Neves ensaiava muito com os atores, a atriz complementa: “Não, não. Ele posicionava a câmera, definia o quadro e o resto era por nossa conta. **Eram os chamados atores-autores**” (*ibidem*, grifos nossos). Não desenvolveremos aqui a noção de ator-autor apresentada por Nandi dada a limitação desta dissertação, mas o depoimento da atriz registra a liberdade concedida pelo diretor para o elenco durante a cena. Essa perspectiva nos permite visualizar a importância das “técnicas de cinema direto” para a realização de *Muito Prazer* e a maneira como os cineastas criaram as condições para que a captação da espontaneidade se destaque no filme.

4.2.3 A ZONA, O ERRO E O TEMPERO DO IMPREVISÍVEL

Nós fizemos uma festa que eu tinha uma fala, uma fala que era assim... era alguém que se deu mal... um negócio não sei que... que eu falo pra Ittala e isso foi filmado no final de uma festa *festa*, entendeu? Com bebida *bebida*. E de vez em quando vinha alguém dizia assim: “Escuta você ainda tem uma cena”. Eu digo: “é uma fala só, pô. Se eu não conseguir dizer uma fala porque eu bebi... realmente pode me internar”. E, no dia seguinte, disseram que eu não disse a fala... que eu fiquei na dúvida porque é claro eu tava doidão... **e ele queria isso** (Antonio Pedro, em ABC Cursos de Cinema – *Muito Prazer* aos 13 minutos, 2021, grifos nossos).

O descontraído relato de Antonio Pedro durante a conversa online do cineclubes *Casas Casadas* descreve a maneira como se deu a filmagem da festa da Baby, cena cujos planos apresentamos brevemente no subcapítulo 3.2.6. A descrição do ator é particularmente curiosa, pois dá a ver na prática os aspectos apontados por Ittala Nandi e Jom Tob Azulay: desde a

⁴⁹ Neves falece pouco antes da produção de *As Meninas*. O projeto, produzido por Carlos Moletta, foi então dirigido por seu assistente de direção, Emiliano Ribeiro, em 1995.

liberdade dada por Neves aos atores à maneira como se davam as filmagens, segundo “técnicas de cinema direto”.

Os cineastas filmam e preparam a cena ficcional, mas o fazem promovendo uma festa real com bebidas reais, na qual os atores se embriagam de verdade. Assim, a câmera, nos planos que descrevemos no subcapítulo supracitado, registra a ação como se a documentasse, afinal a festa estava acontecendo diante dos cineastas.

Como retratado nos fotogramas da tabela 21, as pessoas dançam efusivamente na cena. Vemos detalhes de seus pés, seus braços, a câmera na mão parece caminhar livremente entre os corpos e destaca alguns personagens com *zooms* e panorâmicas desajeitadas. Entre os planos rápidos, por vezes vemos os corpos na contraluz de uma luminária forte que parece uma das luzes profissionais usadas para iluminar o *set* de filmagem.

Entre os figurantes, os protagonistas continuam a circular pela cena e param em alguns cantos para conversar e dar segmento à trama. Em uma dessas conversas, identificamos o personagem de Antonio Pedro e seu comportamento, aparentemente, embriagado.

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
	<i>A cena inicia em um plano aberto filmando Chico, Nádia e uma figurante que parece conversar com Chico. Na borda do quadro, as pernas de outros figurantes. A cena se desenrola neste plano-sequência que acompanha o movimento dos personagens. Chico fala em uma cadência claramente embriagada, embaralhando as palavras em um raciocínio confuso.</i>	
CHICO	- Pacheco é o seguinte... o Pacheco é o meu guru... e eu vou mandar, na TV Globo, fazer um especial pra ele, entendeu?	
	A personagem figurante ri enquanto Chico fala e parece olhar para alguém da equipe, que está ao lado da câmera. Nádia parece mais sóbria e desinteressada. Chico se aproxima desconfortavelmente de seu rosto.	
CHICO	- Num enquadramento assim... o Pacheco vem lá de dentro, tal vem seguindo. Não, a pé! Porque o Pacheco anda a pé, entendeu?	
NÁDIA	- Hum.	
CHICO	- O Pacheco não é que nem esses filósofos que andam aí... de...	
NÁDIA	- De carro.	

CHICO	- Não, não, não.	
NÁDIA	- Deixa de conversa fiada, vem cá que eu quero falar com você.	
<p>Nádia puxa Chico pelo braço e o conduz para uma mesa próxima. <i>A câmera acompanha o movimento com uma panorâmica e realiza pequenas correções de enquadramento para filmar também o rosto de Nádia.</i> Nádia volta a falar com Chico assim que se distancia do grupo e se senta.</p>		
FIGURANTE 1	- Até mais.	
NÁDIA	- Chico...tô perdida! Encontrei um homem que me atrai depois de anos... o Ivan tá lá em cima dormindo... aliás, ele dorme há cinco meses... cinco meses... desculpa falar isso pra você, mas eu não tinha com quem conversar... posso confiar em você?	

Enquanto ouve Nádia, Chico toca alguma música em um piano imaginário.		
CHICO	- Jamais.	
Nádia se senta na cadeira.		
NÁDIA	- Então, tô frita.	
CHICO	- É, confiar é no Aquino... que o Aquino pode te dizer o que fazer e tal. Como é que você se comporta, te proteger etc. Comigo, comigo você vai falando, eu vou escutando atentamente. No final, o máximo que eu posso dizer é: tudo bem!	
Chico volta a dedilhar o teclado imaginário. <i>Neste pequeno monólogo da cena, Ittala Nandi diz as falas da personagem de maneira mais hesitante, em um passo torto.</i>		
NÁDIA	- É que eu tô a fim dele e ele tá a fim de mim... e eu vou sair com ele hehe... você... é que eu não vou aguentar chegar em casa e ver o Ivan dormir... duro, quieto na cama. Não vou aguentar. Você, quando o Ivan acordar, fala com ele que eu já fui... tá?	

Chico abre a mãos. <i>Antonio Pedro diz as falas do personagem em um gesto bêbado, hesitante e exagerado. O corte para a cena seguinte é rápido e quase encobre sua ação.</i>		
CHICO	- Pode... deixar!	

TABELA 27 - Descrição de Cena do filme *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)
Nádia comenta de seu desejo de sair com o personagem de Paulo César Saraceni para Chico.
FONTE: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

As condições de filmagem abriam, assim, margem para a captação *autêntica* da espontaneidade dos hesitantes e balbuciantes diálogos entre os atores. As escolhas dos cineastas abrem espaço para o registro dos *erros*, da *zona do set* de filmagem – como descreve Antonio Pedro – e da confusão da caótica *realidade* que está diante da câmera.

Com as “técnicas de cinema direto”, Neves exacerbava o interesse pela captação e reprodução do *erro*, mas o gosto pelo imprevisível não era novo para o cineasta. Dentro ou não do enquadramento ficcional, com ou sem as possibilidades do cinema direto, por diversas vezes, ao longo de sua trajetória, o crítico-cineasta declara seu interesse pelo aspecto em oposição àquela “falsa e precária perfeição” que via norteando o cinema brasileiro pré-Cinema Novo.

Voltamos à *Mauro, Humberto* e rememoramos aquele plano desfocado de Humberto Mauro: a primeira imagem de seu rosto em *Mauro, Humberto*.



FIGURA 5 - Fotograma de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)
Humberto Mauro aparece em *Mauro, Humberto*
FONTE: *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves)

Quando descrevemos a cena, no subcapítulo 3.1.1, tivemos a sensação de que algo estava errado. Agora, repetimos a cena com mais atenção.

No primeiro plano da sequência, Mauro é enquadrado, em um plano médio, fixo, à altura do olho do personagem; o foco da câmera oscila, mas nunca se fixa no cineasta; a

música para e ouvimos apenas a ambiência da cidade. Após Mauro chegar perto da câmera, o corte. No plano seguinte, sua correção: Mauro é enquadrado em plano semelhante, médio, fixo, à altura de seu olho. O foco não é preciso, ainda oscila, mas inicia *corretamente* no rosto do cineasta e o acompanha caminhar.

Com essa breve decomposição da cena, voltamos a nos perguntar das intenções por detrás do gesto: seria mesmo um erro? Se não, por que reproduzi-lo na versão de exibição do filme? E, ainda mais: por que reproduzir sua correção? O que o cineasta tentava extrair do aparente *erro*?

Operações semelhantes a essa se repetem ao longo da trajetória de Neves. Lembremos dos enquadramentos aparentemente displicentes de *Muito Prazer*, desde os planos rápidos filmados durante o bloco de Carnaval e na festa da Baby, às vezes sem foco e pouco rebuscados, até o plano citado na figura 3, em que vemos os arquitetos mal enquadrados a olhar pela janela. Essas e outras escolhas e técnicas empregadas pelos cineastas parecem ressoar a decisão do diretor em seu curta-metragem inicial.

Não por acaso: a importância dada ao *erro* reverbera nos trabalhos de David Neves, entre seus filmes e textos. Retornando à sua obra crítica, podemos perceber que o interesse pela “desarrumação” – aspecto destacado por Avellar na conversa com Geraldo Sarno e que também parece ressoar o *erro* percebido no filme inicial – ou, em outras palavras, por uma certa *displicência* já aparecia em seus primeiros textos.

Em *A Poética do Cinema Novo*, por exemplo, texto publicado no já citado compilado *Cinema Novo no Brasil* (NEVES, 1966), o crítico-cineasta identifica a “forma mais brasileira possível” como sendo “displicente, balbuciante, tímida ainda” (NEVES, 2004, p. 215). Àquele momento, ele se referia às considerações verbais dos cineastas cinemanovistas, mas, treze anos depois, *Muito Prazer* parece reverberar filmicamente essa “forma brasileira” manifesta na câmera ágil, trêmula, no falar “balbuciante” e nos diálogos soltos e desajeitados entre os personagens, sempre captados com som direto.

O destaque a essa displicência é recorrente nos textos de Neves e volta, ainda, a aparecer em outro texto compilado em *Cinema Novo no Brasil, Introdução ao cinema novo*, no qual ele afirma a respeito da constituição do Cinema Novo:

Como nasceu esse movimento? De forma espontânea, natural e algo complexa. Pode-se dizer que seu núcleo central originou-se de um grupo de jovens idealistas que se reunia nas sessões semanais da Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Esses jovens, através de um **sentimento misto de displicência e obstinação**, resolveram trazer a chancela de arte para uma atividade artística que vinha sendo desviada de suas verdadeiras características. (*idem*, p. 205, grifos nossos)

No trecho, a “displícência” – no misto com a obstinação – é identificada na gênese do movimento coletivo do Cinema Novo e, na leitura da obra autônoma de Neves, compreendemos que o mesmo sentimento pode ser visualizado em suas primeiras produções. Ao longo de sua trajetória, o crítico-cineasta desenvolve essa ideia em diferentes termos, que aparecem com semelhantes significados em outros de seus textos, nos quais ganha ainda mais definição.

Por exemplo, em crítica escrita em 1980 à revista *Filme Cultura*, tratando do filme *O País de São Saruê* (1971, dir.: Vladimir Carvalho)⁵⁰, Neves rememora o início do cinema paraibano e, a partir dos filmes, destaca um aspecto semelhante:

O cinema na Paraíba começou quase ao mesmo tempo que o movimento do Cinema Novo Brasileiro. Cinema parece parente de Coragem ou Ousadia, sobretudo no Brasil. É que, aqui, fazer cinema foi sempre um sufoco, por causa da pressão dos gringos. Completo dizendo que à palavra ousadia deve se acrescentar outra: Malandragem; único complemento à estratégia da pouca força (\$\$\$) a se conjugar com a supracitada Coragem. (NEVES, 2004, p. 248)

Interpretamos “o sentimento misto de displícência e obstinação”, citado no texto de 1966, como sinônimo à junção entre a “coragem ou ousadia” e a “malandragem”, citadas pelo crítico-cineasta 14 anos depois.

Para ilustrar o sentimento, lembramos dos relatos do processo de realização de *Mauro, Humberto*: no “sufoco” de fazer cinema no Brasil, foi necessária a “obstinação” ou a “coragem” para realizar um filme a partir das sobras dos trabalhos de seus colegas. Esse reaproveitamento seria uma das “malandrangens” necessárias para Neves passar à realização.

Essa “ousadia” ganha ainda mais destaque no novo texto de Neves. “Parente” do cinema ou sinônimo de realização de cinema no Brasil, Neves lhe adiciona um novo aspecto, a “garra”:

Quando *Aruanda*, de Linduarte Noronha, foi feito com os mais poucos recursos, nós, os “metropolitanos”, **descobrimos que cinema precisava mais de garra do que propriamente de “arte cinematográfica”**, coisa que P. E. Salles Gomes começava a nos ensinar paulista e disciplinadamente. (*ibidem*)

A “chancela de arte”, citada no texto de 1966, é lida de outra maneira em 1980. Mais do que buscar fazer “arte cinematográfica” ou conferir à prática essa “chancela”, o destaque passa à “garra” (ou “coragem” ou “ousadia”) necessárias para a realização de cinema.

Uma ideia tipicamente cinemanovista, aprimorada daquele “sentimento misto” do início do movimento. Não é à toa que, no início do texto de 1980, o autor escrevia: “o cinema

⁵⁰ Filme realizado em 1971, mas que, proibido pela censura, só foi lançado em 1979.

na Paraíba começou quase ao mesmo tempo que o movimento do Cinema Novo Brasileiro” (*ibidem*). Enquanto, na Paraíba em 1960, Linduarte Noronha fazia um filme com “garra”, em 1955, Nelson Pereira dos Santos – um dos cineastas fundadores do Cinema Novo Brasileiro – lançava o precursor *Rio, 40 Graus* (1955, dir.: Nelson Pereira dos Santos), com muita “malandragem” frente “à pouca força (\$\$\$)” de seu orçamento.

Segundo Neves em *Cinema Novo no Brasil*, com seu primeiro longa-metragem, Nelson Pereira lança “as bases de uma nova escola: a da ‘autenticidade’”:

Defeituoso, maladroit⁵¹, eis a chave-mestra para se classificar formalmente o seu mundo e o que lhe seguirá. **Esperar a perfeição, os ornatos, o rigor num filme brasileiro somente se se tivesse uma visão brasileira desses elementos. O Brasil e seu cinema para os brasileiros.** Num determinado momento, a ousadia máxima para um filme de produção pobre e de conceitos pobres a respeito da produção: a grua improvisada que termina por trucagem numa maquete da visão-tipo do Rio: o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara. Nelson Pereira dos Santos, usando recursos de todo um Cinema que lhe antecedeu, traça as bases de uma nova escola: a da **autenticidade**. (NEVES, 2004, p. 214, grifos nossos)

O “defeituoso” filme anunciador do Cinema Novo Brasileiro carrega o sentimento de *displacência*, mas também as marcas daquela “garra” de Noronha e, “com os mais poucos recursos” à disposição, utiliza-se do improviso e da “malandragem” – sempre com aquela “ousadia” (palavra-chave repetida nos dois textos, tanto no de 1980 como no de 1966) – para alcançar a tão almejada “autenticidade”.

O *erro* está nas bases da defesa de Neves sobre o longa: “Esperar a perfeição, os ornatos, o rigor num filme brasileiro somente se se tivesse uma visão brasileira” e parece um conceito chave para a compreensão do que seria essa escola da *autenticidade* brasileira. A “garra”, por sua vez, está na ousadia máxima do longa e segue na raiz do Cinema Novo, seja no filme de Nelson Pereira dos Santos ou na simplicidade do aforismo atribuído a Glauber Rocha: “Uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”. Bastaria à pessoa realizadora a premissa para a filmagem, o equipamento necessário e a “coragem” ou “ousadia” para partir à realização de cinema.

Quando ele próprio fez esse movimento e passou à direção de *Mauro, Humberto*, Neves parece ter seguido interesses parecidos com os expostos nas críticas e nos textos de discussão do início do movimento cinemanovista. Com a “garra” e a “malandragem”, em um filme de produção muito simples (equipamentos e sobras de filmes emprestados), buscou pôr em tela a autenticidade de seus encontros com Mauro. Gesto característico de cinema moderno, de Cinema Novo, a inclusão daquele plano inicial desfocado parece imprimir a

⁵¹Em tradução livre do francês: “desajeitado”.

marca dessa “coragem”. O crítico-cineasta não se atém ao rigor, à teoria ou à perfeição e revela o *erro*, fruto natural da estrutura de produção do filme de tão “pouca força (\$\$\$)”.

Em uma especial nota incluída em *Cartas do Meu Bar*, vemos exposta uma reflexão que nos parece resumir, em partes, os conceitos que regem os filmes dirigidos por David Neves entre a *displicência* e a *intimidade*. O crítico-cineasta escreve:

Na impossibilidade de fugir das influências, tentar, ao menos, deturpá-las, misturando, por exemplo, a europeia com a americana, “*stream of consciousness*”, pontos de vista diferentes. Essa deturpação poderia ser cuidadosamente obtida com a **desordem** (e acho que foi), de certa maneira, com a gratuidade funcional – **forma de displicência que presidiu a elaboração de meus filmes**. (NEVES, 1993, p. 43, grifos nossos)

Após identificar a forma “displicente” e “balbuciante” como base para o Cinema Novo, apresentá-la enquanto elemento de certa identidade nacional e demonstrar seu interesse pelo “defeito”, Neves descreve a “desordem”, “forma de displicência”, como um aspecto central para a “elaboração” de seus filmes.

Seja na *zona* criada para a filmagem de *Muito Prazer*, na reprodução do *erro* em *Mauro, Humberto* ou nos planos filmados com a câmera na mão desajeitada, em ambos os filmes percebemos a “deturpação” ou – como definia na crítica ao filme de Joaquim Pedro – “a quebra da rigidez” – tanto das estruturas típicas do documentário como da ficção – ganhar espaço nos filmes.

Os conceitos são ainda mais esclarecidos quando acessamos um pequeno caso, registrado pelo próprio crítico-cineasta em diário de gravação de um filme pouco citado até aqui: *Luz del Fuego* (1982, dir.: David Neves). Em determinado momento do processo de realização do filme, quando seguia o visionamento dos copiões, Neves revela, nos documentos do processo, uma preocupação curiosa: o filme estava *correto* demais. Como conta: “Na projeção do dia 17/06/1981 veio à tona primeiro uma ideia de coisa passada a limpo, quase sempre ausente em meus trabalhos anteriores” (NEVES, 2015, p. 95). Faltava ao filme “**a noção de erro que é um pouco a chave do meu específico filmico**” (*ibidem*, grifos nossos). Uma noção curiosa, que o crítico-cineasta logo define:

O erro: para não ser “teatral”, isto é humano, isto é, realista, ou seja acadêmica, melhor dizendo, nos padrões normais de temperatura; pressão, exposição, tiragem e sonorização, **é necessário certo tempero de deficiência, de**

dúvidas, do imprevisível, do acidente, de novidade, de erro, de cinema, enfim. Organizar a imperfeição é um trabalho árduo que se aproxima da música, da composição, da harmonia. Mas não é dentro de um esoterismo e da cronologia da linguagem cinematográfica em estado bruto, que esse erro se resolve, mas, na expectativa das etapas pelas quais passará o filme, do momento de filmagem até a confirmação definitiva que o *retake* não é necessário. (*ibidem*, grifos nossos)

Esse “certo tempero” está, como vimos, espalhado por suas produções anteriores a *Luz del Fuego*. A inserção e a duração do desfoque no primeiro plano de Mauro conferem ao filme esse tempero de dúvida, de novidade, “de cinema, enfim”. Para tornar seus filmes mais “humanos” e mais íntimos, o cineasta se apropria do *erro*. “Defeituoso” como *Rio Quarenta Graus*, *Mauro*, *Humberto* vai além da biografia oficial para tornar-se, com seus *erros*, a apresentação afetiva e espontânea do cineasta brasileiro homenageado.

Já em *Muito Prazer*, para se tornar mais “realista” e afetivo, Neves escolhe o cinema direto, abrindo-se à “imprevisível” espontaneidade dos primeiros *takes* e absorvendo as dúvidas e hesitações dos atores e da câmera. Aproveitando-se ao máximo da leveza dos equipamentos e da inédita facilidade de filmagem, o diretor se demonstrava aberto ao “acidente” e pedia a Jom Tob Azulay – como o fotógrafo relata – para sempre ter a câmera “pronta para filmar” (AZULAY, 2015, p. 51-52). Como ainda diria Azulay: “É o paraíso do cineasta poder trabalhar diretamente, sem aquela parafernália tecnológica enchendo a paciência, ditando o que pode ou o que não pode ser feito. Ele podia filmar na hora. E o filme teve uma espontaneidade que nunca se viu no Cinema Brasileiro” (*ibidem*).

Com os recursos à disposição, o cineasta se abria ao inusitado, inclusive disposto a construir, de acordo com Carlos Moletta, o que chamava de “gatos” (MOLETTA, 2015, p. 64-65), cenas que não estavam no roteiro. Em *Cartas do Meu Bar*, Neves discorre mais a fundo sobre a questão:

Uma coisa básica: deixar ao acaso uma parcela da construção da estrutura, o que significa, por exemplo, filmar cenas que se integram no espírito geral, por exemplo, mas que não foram inseridas no roteiro etc., etc. De forma que, ao fim, sua inserção seja como uma incógnita, que a montagem venha a fazer inteligível. (NEVES, 1993, p. 43)

O acaso ganha aspecto importante em sua concepção de cinema, particularmente em uma realização em que é possível estar sempre pronto para filmar.

Uma dessas cenas criadas durante a realização constitui uma das estratégias mais marcantes do filme: as já descritas entrevistas das crianças. Aparecendo tanto na sequência de abertura como nos planos ao final do longa, tais cenas encadeiam o filme e, como conta Moletta em entrevista, foram filmadas espontaneamente:

Carlos: (...) Como “pivete” era uma palavra nova, o David queria saber o que pensavam aqueles pivetes da rua. Tanto é que aquela cena da entrevista dos pivetes não estava no roteiro. Estávamos realizando uma cena com o Cecil e a turma, com toda a estrutura montada, com Kombi e tudo. Então, o David vira para os meninos e começa a realizar aquela entrevista no ato.

DN: Com os meninos comentando o próprio filme.

Carlos: Exato. E isto foi genial porque eles realmente não sabiam, não tinham lido o roteiro. Eles acompanhavam vendo, por que eles viviam nas filmagens. Então, era a impressão imediata dos meninos do próprio filme que estavam fazendo. Isto se encaixava perfeitamente com a proposta do projeto. É sensacional. (*idem*, p. 64)

A invenção quase ao acaso dessa operação tão importante para a estrutura do filme e que chega, de certa maneira, a conduzir nossas impressões da obra, demonstra claramente a postura do diretor aberto ao tempero do acidente. A escolha pela inclusão da cena – que ganha sentido na montagem, embora descolada da sequência narrativa e estilística do filme ao romper o padrão de cenas de encenação clássica dialogadas entre os personagens – nos ajuda a compreender, ainda, a natureza da realização desse crítico-cineasta que se lastimava por não ver, nas primeiras imagens de *Luz del Fuego*, o “erro” que o caracterizava.

Entre os “gatos”, o erro e a construção de pequenos momentos íntimos de interação entre os personagens, o cineasta empreende, em seu filme, uma dinâmica solta, que confere às produções não só a sensação de autenticidade, mas também uma profunda sensação de intimidade com seus protagonistas.

4.3 A RETOMADA OPORTUNA DO CONVENCIONAL

Só lá pela metade da história é que o espectador se dá conta de que a informalidade da conversa é apenas aparente. Isoladamente as situações são efetivamente banais, mas o conjunto das banalidades forma um jogo dramático que dá significado especial à brincadeira mais simples. (AVELLAR, 1980)

O comentário de Avellar, em sua crítica a *Muito Prazer*, antecipa uma percepção fundamental para as conclusões de nossas análises. Até aqui, discorreremos acerca do “erro”, da “displicência” e das “migalhas de vida”, mas esses momentos de casualidade ou sinais de certa deturpação da “perfeição”, aspectos particulares da obra de Neves, estão presentes nos filmes em meio às convencionais estruturas dramáticas ou documentais.

No caso de *Mauro, Humberto*, embora o filme seja iniciado com uma sequência longa de atenção às cenas da “rotina diária” do cineasta mineiro, logo a curta-metragem se volta à exposição sobre a obra de Mauro e aos depoimentos de cineastas e amigos de Neves, tomados de maneira convencional, sobre sua influência.

Já em *Muito Prazer*, os momentos informais de intimidade recebem destaque e povoam o filme, como no caso de algumas das cenas que descrevemos – particularmente, a conversa dos arquitetos com Lulu (subcapítulo 3.2.3), a cena com Nelson Cavaquinho (subcapítulo 3.2.2) e a conversa entre Ivan e Chico (subcapítulo 3.2.4). Entretanto, como aponta Avellar, aos poucos esses momentos se complementam e dão sentido especial à trama. Além de se destacarem pelo interesse formal pela captação da *espontaneidade*, tais cenas têm importância narrativa e informativa, pois, mesmo em seus momentos casuais, caracterizam e identificam os personagens principais.

Em um filme cujo centro é a articulação e interação entre os grupos, esses momentos banais contribuem para a composição geral da trama. Não é à toa que Ivan repreende as crianças quando elas aprontam no bar com Nelson Cavaquinho – mesmo em meio à frivolidade da cena, trata-se de um dos poucos momentos em que os integrantes dos grupos interagem entre si e nos quais compreendemos a maneira como os adultos e as crianças se relacionam dentro do filme.

Além disso, os acontecimentos narrativos, como já destacamos, são mais comentados pelos personagens do que vistos, mas ainda é interessante ao filme localizá-los e apresentá-los objetivamente em determinados momentos. A cena descrita no subcapítulo 3.2.5 é exemplo desse interesse.

Jom Tob Azulay já dizia: “Aquele foi talvez um dos primeiríssimos, dos poucos filmes de ficção tradicional que foram determinados por uma técnica de cinema direto” (Jom Tob Azulay em ABC Cursos de Cinema – *Muito Prazer*, 2021). Embora determinado por tais técnicas, *Muito Prazer* ainda é um filme de ficção tradicional.

Na entrevista publicada no catálogo da Mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*, Carlos Moletta comenta sobre esse estilo de narrativa e as preferências de Neves em suas obras:

Ele defendia que os filmes se dividem em dois grandes gêneros: o filme de personagem e o filme de roteiro. E ele gostava de filme de personagem, onde o roteiro não interessa, interessa o que o personagem faz. Então, dentro dessa lógica, ele se permitia, na lógica do filme, a ter estes momentos, estas exceções. (MOLETTA, 2015, p. 65)

A dedicação ao desenlace narrativo – que, na dicotomia, interpretamos ser elemento chave desses “filmes de roteiro” – parece não interessar tanto ao diretor de *Muito Prazer* quanto a caracterização e o desenvolvimento de seus personagens – o que interpretamos como chave dos “filmes de personagem”.

A partir do encontro com esse depoimento de Moletta, a máxima “Elenco é roteiro” não parece mais dizer respeito somente à importância da escolha e interpretação dos personagens, mas também a seu papel narrativo: são os personagens que guiam o encadeamento da história.

Ainda, o *erro* e a *displacência* são aspectos importantes e caros aos filmes, pois lhes conferem a forma “brasileira” e “autêntica”, como o crítico-cineasta obsessivamente pretendia. O cineasta, porém, está longe de produzir o que categorizaríamos, no senso comum, como filmes experimentais, e está, também, afastado da realização dos filmes de invenção do que ficou conhecido como *Cinema Marginal*, apesar de manifestar seu interesse por muitas das obras dos cineastas *underground* (NEVES, 2004, p. 226).

Quando do lançamento de *Memória de Helena* (1969, dir.: David Neves), Neves inclusive elogia Julio Bressane e seu *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969, dir.: Julio Bressane). Na já citada entrevista a Miriam Alencar, ele define o longa como “a obra mais coerente, densa e completa do cinema nos últimos anos” para, em seguida, demonstrar uma importante diferença entre seus filmes e os dirigidos por Bressane:

O meu cinema só almeja esta perfeição (a de Bressane). **Sou, entretanto, muito tenso para não tomar certas precauções, que bloqueiam a liberdade procurada. O lado cultura cinematográfica, por sua vez, me faz sempre homenagear ou reverenciar alguém (é uma tendência que não renego) e surgem então os compromissos que definiriam meu estilo como nostálgico, apesar de achar vaga essa palavra. Geralmente (sempre quando estou em dúvida) adoto uma linha de ação que poderia ser resumida na frase a retomada oportuna do convencional e fico, por isso mesmo, beirando perigosamente o simplismo.** (NEVES, 1970, grifos nossos)

O crítico-cineasta, então, em seu jeito particular, aponta a escolha pela “retomada oportuna do convencional” como marca de seu trabalho. Com a influência de seu “lado cultura cinematográfica” e o olhar do David Neves-crítico interessado pelo cinema clássico que tanto admirava, o David Neves-cineasta não encontra a liberdade de Bressane em seus filmes, tampouco a “falsa e precária perfeição” das chanchadas ou dos grandes empreendimentos da Embrafilme. Na entrevista, Neves parece se colocar em um meio de caminho, entre a dedicação à narrativa clássica e a rebeldia formal.

No texto de título atribuído *Idiotas da Subjetividade*, publicado em 1973, três anos depois da entrevista à Alencar, o diretor defendia uma posição interessante dentro dessa perspectiva:

Quando penso num filme, procuro encaixar o assunto numa forma original. Acho que se pode comunicar com o público sem se conceder demais, sem se

rebaixar demais. O cinema deveria ser considerado como coisa lúdica, sempre, até quando se dedica a reproduzir ou documentar a História.

Se meus filmes não são plenamente originais como eu desejaria que fossem, ao menos tem qualquer coisa de enigmático ou marginal que me agrada. (NEVES, 2004, p. 225, grifos nossos)

Novamente, a expressão de Neves carrega a menção à “coisa lúdica”, à vontade de fazer cinema *de brincadeira*, que o interessava desde seu começo na área. Nesse contexto de análise, interpretamos a “coisa lúdica” ainda como um possível sinônimo ao conceito que o crítico-cineasta desenvolve enquanto *erro*, próximo da *malandragem* que aproximava o Cinema Novo do paraibano. A *coisa lúdica* nos aparece, pois, como aquele aspecto necessário para temperar, mesmo o filme mais *sério*, com gosto de “dúvida”, de “acidente”, de “cinema”, enfim.

Em provável referência a *Memória de Helena* e *Lúcia McCartney*, longas que havia dirigido até então, o crítico-cineasta complementa o trecho dizendo que seus filmes “não são plenamente originais”, mas “tem qualquer coisa de enigmático ou marginal que me agrada”. Não por acaso: os filmes que dirigiu não são “plenamente originais” justamente pela “oportuna retomada do convencional” e, se em dois primeiros longas-metragens o “enigmático” e “marginal” se manifestava em opacas manipulações formais, em *Muito Prazer* o “marginal” parece estar nas “técnicas de cinema direto” escolhidas para alcançar a sensação de *autenticidade*.

No encarte publicitário de seu terceiro longa-metragem, o cineasta ainda define: “Cinema para mim varia entre certas fixações pessoais e alguns (oportunos) retornos às convenções estabelecidas, mais conhecidos como “lugares comuns” (NEVES, 1980, grifos nossos). Enfim, a partir dos comentários do próprio crítico-cineasta, compreendemos suas fixações pessoais, tais como os *erros*, aquele “tempero”, o “enigmático e marginal” que atravessa seus filmes em meio aos “lugares comuns” de suas histórias, que, oportunamente, ainda se comunicam com o público.

É a partir dessas constatações – da compreensão do interesse pelo *erro* e de seus, quando oportunos, retornos às convenções – que compreendemos a *displícência programada*, as “técnicas de cinema direto” e outras estratégias de encenação citadas até aqui como elementos da construção fílmica de uma sensação de autenticidade, buscada, nos filmes em

que Neves dirigiu, a partir dessa duplicidade entre a experimentação formal (e narrativa) e a familiaridade narrativa (e formal).

Os filmes de David Neves apresentam estratégias de filmagem inventivas e pouco comuns para capturar a espontaneidade dos acontecimentos roteirizados ou planejados. Muitas dessas estratégias são familiares aos espectadores porque são recorrentes em outros modos de enunciação como os do cinema documentário (em particular, o cinema direto) ou do cinema amador e doméstico. O emprego dessas ferramentas e sua articulação dentro de uma história contada com início, meio e fim e personagens reconhecíveis aproximam intimamente o espectador da obra.

Chegamos, aqui, ao fim de nossa sessão. Aproxima-se o momento de ir embora. Mas, antes que deixemos a sala, cabe um último destaque. Chegamos ao fim de *Muito Prazer* com um agradecimento dos atores ao público. Um gesto que, como Antonio Pedro conta, também não estava no roteiro.

Aquele final, todo mundo agradecendo, a gente depois da filmagem... aí, de manhã cedo, fomos pra minha casa, que eu morava na Sá Ferreira, numa casinha de vila ali, e aí ficamos conversando e tal, sobre como acabar, como acabar porque, pô, como acabar? Isso. Não tem nenhum final TCHAN TCHAN TCHAN Corta! A morte no terceiro ato... não tinha. Como acabar? Aí, eu lembro que a gente conversando e saiu essa: no teatro a gente agradece. Então, pô, vamo agradecer. Aí, levanta todo mundo e no final a gente agradece. **Não é que tem que terminar dramaturgicamente e tal porque não era essa a intenção.** Foi interessante demais. (Antonio Pedro em ABC – Cursos de Cinema aos 10 minutos, grifos nossos)

Assim, incorporando o imprevisível, o filme de ficção tradicional mantém seu tempero de acidente até o fim.

Com o agradecimento ao público dos atores do filme, repetimos metaforicamente o gesto nesta dissertação e agradecemos quem acompanhou essa discussão até aqui. Passemos ao último item deste trabalho com a sensação de intimidade construída nos dois filmes exibidos.

Afinal, em *Muito Prazer*, como bem descreve Ruy Gardnier: “todo momento delicado deixa de ser uma invasão da privacidade para tornar-se momento universal, partilhável pois que estamos com eles junto, participando de tudo” (GARDNIER, 2002, *on-line*). Ouvindo seu lero-lero, seu papo de boteco, nos sentimos ao lado dos protagonistas e estamos ali, entre amigos.

A construção afetiva de que falava José Carlos Avellar se reflete na abertura para os personagens também interagirem e alcançarem essa dinâmica solta e autêntica que vai se

desprendendo ao longo do filme, ganhando cada vez mais ares de um pequeno “*home movie*” (AZULAY, 1980).

Mas não nos enganemos, há sempre que fazer a ressalva: a aparente displicência é programada, o imprevisível é apenas tempero. O prato principal, a massa a ser servida, continua retomando oportunas convenções, *coisa* de encenação planejada e estudada.

5. DESPEDIDA

Encerramos nossa sessão. Passamos às despedidas e tateamos as conclusões.

Discorreremos, ao longo desta dissertação, acerca do estilo de um crítico-cineasta interessado pela construção de uma sensação de autenticidade. Em trabalhos guiados por uma “necessidade obsessiva”, David Neves manifestou o interesse pelo *erro* e pela *espontaneidade* em diferentes expressões, técnicas e posturas entre seus textos e filmes.

A recorrência, em suas críticas e entrevistas, de expressões como as duas supracitadas e *displícência*, *ousadia*, *acidente*, *improviso* ou *brincadeira*, embora sempre apresentadas em contextos e significados particulares, dão a ver o interesse do diretor por uma realização de cinema mais *despojada*.

Desde o início de sua trajetória mais atento ao particular, em oposição à “visão de mural” (NEVES, 2004, p. 319) de seus companheiros cinemanovistas, Neves intensifica essa realização nos anos 1980. Na década de lançamento de cinco de seus sete longas-metragens, longe da “incorporação imobiliária” (*idem*, p. 263) – como caracterizava alguns dos filmes brasileiros da época –, o crítico-cineasta aprimora seu estilo de produção *desarrumado*, que parece bem exemplificado em uma nota de *Cartas do Meu Bar*. Em excerto no qual discorre sobre lançamento de *Fulaninha*, Neves diz que o filme “foi lançado de pijama, contra os filmes feitos de *smoking* ou *black-tie*” (NEVES, 1993, p. 46).

Esse caráter *menor* de suas realizações ressoa em um bonito e supracitado texto publicado por ele na revista *Homem Vogue* em 1977, em que afirma: “Cá estou entre a realidade e a ficção, preferindo o *xerox* ao original, o rascunho ao passado a limpo, o esboço ao trabalho acabado, a aquarela ao bronze, a Polaroid à Kodak” (NEVES, 2004, p. 351). Entre a realidade e a ficção, o cineasta marca e encena os passos de Humberto Mauro por sua própria casa e faz de uma convencional comédia de costumes (*Muito Prazer*) um “filme gênero reportagem”.

Ainda no encarte publicitário de *Muito Prazer*, em uma breve colocação, Neves expõe mais dessa imagem *pequena* que buscava construir para o longa-metragem:

Dizem que a arte cinematográfica se assemelha às construções das antigas catedrais, na medida em que várias pessoas participam de um trabalho coletivo visando a um fim único.

Acho que não farei charme de modesto se disser, na mesma linha de pensamento, que *Muito Prazer* mais se parece a uma aconchegada e liberal capela ecumênica, construída num simpático mutirão que contou com a colaboração de vários amigos. (NEVES, 1980, p. 1)

O aspecto coletivo e afetivo é destacado em proeminência mais uma vez. O estilo do crítico-cineasta, é claro, não foi construído somente a partir de seu trabalho enquanto criador, mas da conjugação e organização (ou desorganização) – por parte do diretor – das muitas ideias e contribuições de diferentes agentes criativos e ambientes envolvidos na criação de suas obras.

A afetividade *daidneviana* e a referência à sua habilidade de agregar as pessoas são marcas recorrentes nos relatos de seus amigos e nos registros das produções. Lembramos dos elogios de seus colegas e, a fins de registro e comprovação, expandimos a citação ao texto de Carlos Diegues publicado na orelha de *Cartas do Meu Bar*: “Entre os inúmeros fundadores do Cinema Novo brasileiro, David E. Neves se destaca como seu líder ecumênico, ponte entre todos os grupos, tendências, fontes de produção e inspiração” (NEVES, 1993).

Essa postura aberta – às contribuições, aos amigos e ao acidente – do crítico-cineasta, estabelecendo pontes entre diferentes referências, grupos e gerações, está materializada, como vimos, em diversos de seus filmes: seja nos créditos de *Muito Prazer* (feito “com” “um monte de amigos”) ou na participação de Bressane, Sganzerla e Ignez em *Mauro, Humberto*, exibida enquanto ouvimos a voz de Glauber Rocha.

Mas, para além do que está materializado nas películas, essas relações também estão registradas nos processos de criação de seus filmes. Talvez inspirado pela aproximação e o caráter afetivo das últimas realizações de Humberto Mauro – lembremos da participação de Matheus Colaço em *A Velha a fiar* e do retorno de Mauro à sua terra natal para a realização de *O Canto da Saudade*, traços de um cinema feito entre amigos ou mesmo em família –, Neves empregou, em seus filmes, um estilo de realização baseado em sua vizinhança, com pessoas em que confiava, muitos deles estreados ou não profissionais.

Em suas entrevistas ao catálogo da Mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*, Joaquim Vaz de Carvalho e Carlos Moletta contam de suas participações no longa-metragem, o primeiro que realizaram. Carvalho relata com certa inocência que, após terminar a escrita do roteiro em 1977, achava que o filme logo sairia: “Como eu não conhecia nada, mecanismo nenhum de cinema, eu achei que, com o roteiro pronto, o filme sairia logo” (CARVALHO, 2015, p. 57). Moletta, por sua vez, contextualiza sua participação como estreado: “O David confiava muito em mim. Ele tinha este jeito dele de confiar. Embora ele já fosse um diretor do Cinema Novo, e eu e o Joaquim novatos” (MOLETTA, 2015, p. 67). O caso dos produtores – que, inclusive, devido ao filme, se associaram e criaram a Morena Produtores de Arte – é o mesmo de Jom Tob Azulay, fotógrafo mais experiente, mas cujas câmeras não haviam filmado um longa ficcional. No mesmo catálogo, Azulay conta: “(...) eu já havia feito a fotografia de alguns

curtas e tal, mas nunca tinha feito a fotografia de um longa-metragem” (AZULAY, 2015, p. 49).

Nos três exemplos, vemos como o cineasta discreto – e, talvez, por isso também pouco lembrado em algumas principais histografias do cinema brasileiro – exercia a “ponte” que citava Diegues, iniciando no cinema ou apresentando – como o primo Alexandre Eulálio havia feito entre ele e Joaquim Pedro – profissionais que viriam a trabalhar juntos.

Contudo, para além dos encartes de imprensa e entrevistas de lançamento de seus filmes, Neves comenta pouco sobre suas próprias realizações. Em diversas entrevistas, o crítico-cineasta parecia minimizar seus trabalhos para valorizar o de seus amigos.

O registro do diálogo com Geraldo Sarno, por exemplo, reproduzido na revista *Cinemas* (NEVES, 2001, p. 13), é marca dessa expressão: “Você se recusa a falar do seu cinema”, repreende Sarno ao ver que o colega sempre desvia o assunto quando perguntado de sua obra. Não à toa, ele reafirma diversas vezes ao longo de sua trajetória uma postura singular: “ouço mais do que falo, vejo mais do que sou visto” (NEVES, 2002, *online*). Em suas obras, portanto, termina por construir a intimidade atento ao diálogo, assumindo uma postura dedicada à observação do outro ao invés do comentário de si.

Em *Cartas do Meu Bar*, ainda escrevia: “A ideia de cinema me veio assim, vendo o mundo de lado, sem ser notado... ‘*eavesdropping*’” (NEVES, 1993, p. 57). A observação está na chave do estilo de seus filmes. Acompanhando Mauro em seu cotidiano e assistindo – ou nos fazendo assistir – aos fragmentos de seus filmes ou, ainda, observando o dia a dia dos arquitetos e das crianças em *Muito Prazer*, o crítico-cineasta convida os espectadores a um cinema de quase *espionagem afetiva do cotidiano*. Construir um filme como *eavesdropping* (escuta clandestina, espionagem ou bisbilhotagem, em tradução livre), mas de uma maneira próxima, sem invasão. Jogo de vistas: os arquitetos observam as crianças de cima para baixo, as crianças de baixo para cima – ou empoleirados em uma árvore. Enquanto grupos, ambos se comentam e se relacionam praticamente apenas pelos olhares e comentários uns sobre os outros até a chegada do clímax.

O comentário, como no ofício do crítico (ver, analisar e comentar sobre o que viu), ocupa, também, papel central na construção dos dois filmes apresentados. Em *Mauro*, *Humberto* é o comentário de Neves sobre a obra de Mauro que guia nossa visão de seus filmes. Em *Muito Prazer*, evitando o rigor e a perfeição, é também na observação das construídas conversas frívolas dos personagens sobre a trama, no registro com som direto da planejada fala espontânea, que os cineastas garantem a seu filme ficcional o tempero de um filme doméstico.

Se o crítico Jean Louis Comolli dizia que “a utopia do cinema direto, depois da nouvelle vague e dos primeiros filmes de John Cassavetes, é a de (re) familiarizar o cinema. Levá-lo de volta à simplicidade de seus inícios, misturando-o com o ordinário da vida” (COMOLLI, 2008, p. 109), em *Muito Prazer*, com as “técnicas de cinema direto” misturando ficção com o “ordinário da vida”, parece também ser a utopia dos cineastas garantir o aspecto *familiar* ou *autêntico*. A sensação espalhada por *Muito Prazer* e pelo “colorido suave” (TEIXEIRA, 1966) de *Mauro, Humberto* é a de um *home-movie*, como citavam os realizadores.

Nesta dissertação, pretendemos lançar luz a esses aspectos que nos chamam a atenção na obra do crítico-cineasta e discutir a construção desses dois filmes centrais à sua filmografia, quando analisada a partir da busca pela construção de uma sensação de *autenticidade*.

Agora, na conclusão deste trabalho, não podemos deixar de mencionar o aspecto “particular” desta *autenticidade*. Evitando a “visão de mural”, como já tanto citamos, Neves se atém à vizinhança da casa de Mauro ou às imediações de sua própria casa, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Em seus filmes, o diretor parece buscar o específico da vizinhança em um município brasileiro, e não um registro de Brasil ou de uma autenticidade *brasileira*.

Com a representação *familiar* de seu convívio diário, Neves constrói em *Mauro, Humberto* uma imagem do cineasta mineiro que admirava – e que, ao final do curta-metragem, também somos convencidos a admirar. Já em *Muito Prazer*, com a encenação de um universo ficcional povoado por personagens criados a partir do cotidiano dos cineastas, assistimos, também, à criação de uma imagem daquele Rio de Janeiro do final dos anos 1970.

A imagem *autêntica*, que se quer condizente com a *realidade*, é, nos dois casos, uma imagem construída por cineastas que dedicam seu olhar a fragmentos específicos e particulares do espaço e tempo que pretendem representar. A *autenticidade* é, pois, um aspecto construído e conferido ao filme por meio do emprego de técnicas específicas por parte dos cineastas. Portanto, essa ideia e sensação são conduzidas, nas obras, segundo as vontades, escolhas e visões dos cineastas no momento de escrita do roteiro, na escolha de locações, nas filmagens e na etapa de montagem.

Produzido, escrito e dirigido por cineastas boêmios da Zona Sul do Rio de Janeiro, não parece à toa a presença de tantos bares no longa-metragem. Também não parece por acaso o protagonismo dos arquitetos e suas esposas, pessoas brancas, profissionais liberais de classe média, que vivem suas vidas relativamente pacatas na região.

Caso analisássemos a obra de Neves em sua totalidade, veríamos que esse protagonismo e a *aparência* da Zona Sul carioca muda após *Muito Prazer* e acompanha as alterações na paisagem da região durante os anos 1980.

Iniciamos esta pesquisa partindo das observações carinhosas de admiradores e amigos do crítico-cineasta. Líamos os textos elogiosos de Avellar (1980), de Gardnier (2002), as orelhas de *Cartas do Meu Bar* e *Telégrafo Visual* – escritas respectivamente por Diegues e Arnaldo Jabor – ou mesmo a introdução Carlos Augusto Calil (2004) e nos encantávamos com os destaques críticos dos autores. No percurso da escrita desta dissertação, buscamos, porém, superar a experiência primeira do visionamento influenciado pelos amigos e formular, a partir das expressões do crítico-cineasta, do mapeamento de suas atividades, dos registros do processo de produção de seus filmes e da análise filmica de suas obras, considerações pertinentes e embasadas acerca de seu estilo.

Nosso objetivo de pesquisa passava por encontrar o artista e as expressões de seu pensamento em seus textos e filmes, mas, para além de uma nova revisão bibliográfica, buscamos conectar os pontos, rastrear as pistas e constituir um singelo mapa que visa não o X de uma resposta, mas o traçado de um estilo empregado em suas obras.

Lidando com diferentes materialidades, definimos David Neves como um crítico-cineasta, um profissional que, em sua trajetória, atuou constantemente entre a crítica e a realização de filmes e que manifestou em ambas as áreas recorrências estilísticas e proposições cinematográficas sobre o que pretendia encontrar ou construir com o cinema.

Muitas portas ainda se abrem, ao fim desta dissertação, para futuras sessões de nosso cineclube. Os outros longas e curtas-metragens dirigidos por Neves, em suas particularidades, ainda merecem análise mais dedicada, tal qual sua parceria com Fernando Sabino na realização da série *Cultura Nacional – Literatura Nacional Contemporânea*, além de que nos parece importante, também, a constituição de um registro biográfico mais completo da sua vida a partir de meados dos anos 1960.

Além disso, a própria ideia de *crítico-cineasta*, enquanto conceito delimitador de uma atividade cinematográfica, merece outros desdobramentos e questionamentos na análise conjunta dos diferentes textos e filmes que compõem a obra de tantos outros críticos-cineastas.

As bifurcações e ramificações no mapa são várias, mas gostaríamos de nos despedir no mesmo tom do final *Mauro, Humberto*. Ao longo desta dissertação, como o crítico-cineasta que em seu curta inaugural estava interessado pela construção da imagem de seu

ídolo, também construímos, nós, a imagem de um cineasta. Não nos parece haver melhor saída que deixar a sala com a imagem de Neves na tela.

Agradecemos a presença de todos. Até a próxima!

Muito prazer:



FIGURA 6 - O rosto de David Neves em *Uma Conversa com David Neves* (dir.: Geraldo Sarno, 2001).

FONTE: *Uma Conversa com David Neves* (dir.: Geraldo Sarno, 2001)

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABC CURSOS DE CINEMA. Muito Prazer. YouTube, 07 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/ANOAT2vILmc?si=cRtiWLOXkTXtWkOw>. Acesso em: 11 abr. 2024.

ARÓSTEGUI, Julio. **A Pesquisa histórica: teoria e método**. Bauru: Edusc, 2006.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução de Hélder Viçoso. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2019.

AUTRAN, Arthur. David Neves e o Cinema Novo. In: **Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves**. Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015, p. 31-36.

AVELLAR, José Carlos. Um Lugar ao Sol. **Jornal do Brasil**. 1980, p. 6.

AVELLAR, José Carlos. Um Lugar ao Sol. In: **Cinemais**, n. 31. 2001.

AZULAY, Jom Tob. [Entrevista concedida a] Thiago Brito e Pedro Henrique Ferreira. In: BRITO, T.; FERREIRA, P. H. **Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves**. Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015, p. 48 – 52.

AZULAY, Jom Tob. Entrevista para Press-Release. In: **muito prazer**. Embrafilme. São Paulo, 1980, p. 3 - 4.

BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.12, p. 19-32, jan./jun. 2015.

BAZIN, A. **Ecrits complets I**, Edition établie, annotée et présentée par Hervé Joubert-Laurencin. Paris, Éditions Macula, 2018, pp. 1081-1083.

BORDWELL. David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

BRITO, T.; FERREIRA, P. H. **Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves**. Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015.

CALIL, Carlos Augusto. Introdução: O jardim particular de David. In: NEVES, D. E. **Telégrafo visual: crítica amável de cinema**. Org: Carlos Augusto Khalil. São Paulo: Editora 34, 2004.

CARREIRO, Rodrigo; OPOLSKI, Débora. O espectro do som como ferramenta de análise fílmica. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**, Belo Horizonte, v. 12, n. 24, p. 388–414, 2022. DOI: 10.35699/2237-5864.2022.36118. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/36118>. Acesso em: 11 abr. 2024.

CARVALHO, Joaquim Vaz de. [Entrevista concedida a] Thiago Brito e Pedro Henrique Ferreira. In: BRITO, T.; FERREIRA, P. H. **Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves**. Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015, p. 57 - 63.

CARVALHO, Joaquim Vaz de. Entrevista para Press-Release. In: **muito prazer**. Embrafilme. São Paulo, 1980, p. 1 - 2.

CINEMATECA BRASILEIRA. Filmografia Brasileira. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em 25/06/2022.

COLAGEM. Direção: David Neves. Agedor Produtora de Filmes Ltda. 1968, 35mm (10min). Son., color.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CONTRACAMPO: revista de cinema, 39/40. Rio de Janeiro, 2002.

CULTURA NACIONAL - LITERATURA NACIONAL CONTEMPORÂNEA. Direção de David Neves e Fernando Sabino. 1974. 35mm (10 episódios). Son., color.

CUNHA, Tito Cardoso e. Teoria dos Cineastas versus Teoria de Autor. In: **Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos Cineastas v. 3**. (Manuela Penafria; Eduardo Baggio; André Graça; Denize Araújo – editores). Covilhã: Editora LabCom. IFP, 2017, p. 15 – 27.

FLAMENGO Paixão. Direção: David Neves. Morena Produtores de Arte. 1980, 35mm (70 min). Son., color.

FORSTER, Lila. O Cinema Amador em Memória de Helena: Verdade e Sentimento. In: **Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves**. Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015, p. 16-21.

FULANINHA. Direção: David Neves. Encontro Produções Cinematográficas Ltda.; Ipê Artes Cinematográficas Ltda.; Skylight Cinema; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Nádia Filmes. 1986, 35mm (90 min). Son., color.

GARCIA, Alexandre Rafael. **Filmes de conversação: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico**. 2022. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

GARDNIER, Ruy. Muito Prazer. **Contracampo**: revista de cinema, 39/40. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/39/muitoprazer.htm> . Acesso em: 13 abr. 2024.

GERBER, Raquel. **O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978): bibliografia e filmografia crítica e seletiva (ênfase no cinema novo e Glauber Rocha com entradas na área política e da cultura)**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/DAC, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico. In: GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 115-118.

JAGUAR. Direção: David Neves. Filmes da Matriz. 1968, 35mm (8min). Son., color.

JARDIM DE ALAH. Direção: David Neves. Júpiter Filmes; Morena Produtores de Arte; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. 1989, 35mm (86 min.). Son., color.

LEITES, Bruno.; BAGGIO, Eduardo.; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, Porto Alegre, n. 48, p. 6–21, 2020

LÚCIA McCartney: Uma Garota de Programa. Direção: David Neves. Filmes da Matriz. 1971. 35mm (65min). Son., color.

LUZ del Fuego. Direção: David Neves. Riofilme; Morena Produtores de Arte Ltda.; Sky Light Cinema. 1982, 35mm (106 min.). Son., color.

MAURO, Humberto. Cinema falado no Brasil. **Revista Cinearte**, v. 7, n. 324, 1932

MAURO, Humberto. Direção: David Neves. INC - Instituto Nacional do Cinema. 1966. 35mm (21 min.). son., color.

MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional.** Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) - FGV - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.

MEMÓRIA de Helena. Direção: David Neves. Filmes da Matriz e Estrela Dalva Produções Cinematográficas Ltda. 1969. 35mm (80 min). Son., color.

MILLARCH, Aramis. "Muito Prazer", segundo Ítala. **Estado do Paraná**. Ed. 02/agosto/1980, p. 15. Disponível em: <https://millarch.org/artigo/muito-prazer-segundo-itala>

MOLETTA, Carlos. [Entrevista concedida a] Thiago Brito e Pedro Henrique Ferreira. In: BRITO, T.; FERREIRA, P. H. **Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves.** Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015, p. 64-70.

MUITO Prazer. Direção: David Neves. Morena Produtoras de Arte e Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes. 1979. 16mm (105 min.). Son., color.

NANDI, Ittala. [Entrevista concedida a] Thiago Brito e Pedro Henrique Ferreira. In: BRITO, T.; FERREIRA, P. H. **Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves.** Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015, p. 53-56.

NEVES, David Eulálio. **Cinema Novo no Brasil.** Petrópolis: Editora Vozes, 1966.

NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (Breve histórico do cinema direto no Brasil). In: COSTA, Flávio Moreira da. **Cinema Moderno Cinema Novo.** Rio de Janeiro: José Álvaro Ed., 1966.

NEVES, David Eulálio. **Memória de Davi**. [Entrevista concedida a] Miriam Alencar. *Jornal do Brasil*, 1970.

NEVES, David Eulálio. Ao Mestre com Carinho. **Ensaio de Opinião**, vol. 6, 1978, p. 23-27.

NEVES, David Eulálio. Entrevista para Press-Release. In: **muito prazer**. Embrafilme. São Paulo, 1980, p. 1.

NEVES, David Eulálio. **Cartas do meu bar**. São Paulo: Editora 34, 1993.

NEVES, David Eulálio. **Memória do Cinema - Entrevista com David Neves**. [Entrevista concedida a] Amir Labaki, Carlos Augusto Calil e Rudá de Andrade. São Paulo: Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 1994. Digital.

NEVES, David Eulálio. Faixa de Campeão In: **CINEMAIS**, nº 01. Rio de Janeiro, 1996, p. 201-204.

NEVES, David Eulálio. [Entrevista concedida a] Alex Viany. In: VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Org. José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

NEVES, David Eulálio. **Por uma estética Cinematográfica Brasileira**. [Entrevista concedida a] Geraldo Sarno. *Cinemas*, n. 31. 2001.

NEVES, David Eulálio. **Sobre técnica no cinema brasileiro**. *Contracampo: revista de cinema*, 39/40. Rio de Janeiro, 2002.

NEVES, David Eulálio. **Telégrafo visual: crítica amável de cinema**. Org: Carlos Augusto Khalil. São Paulo: Editora 34, 2004.

O MESTRE de Apipucos e o Poeta do Castelo. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Saga Filmes Ltda. 35mm (18min). Son., preto e branco.

OPOLSKI, D. R. **Edição de Diálogos no cinema: a fala cinematográfica como um elemento sonoro**. Curitiba. Ed. UFPR, 2021.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: **VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos**. Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 3 jul. 2024.

PESSOA, Ana. **David Neves - Muito prazer**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emílio e a emergência do cinema novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves**. 2008. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PINTO, Pedro Plaza. David Neves: projetos de vida e autonomia do crítico-cineasta. **Intexto**, v. 48, p. 194-211, jan./abril. 2020.

PHILIPPINI Ferreira Borges da Silva, Gabriel; BAGGIO, Eduardo Túlio. O Texto e o Documentário: Um estudo da produção cinematográfica e da estilística do registro na obra de David Neves e Gustavo Dahl. **O Mosaico**, [S.l.], abr. 2021a.

PHILIPPINI Ferreira Borges da Silva, Gabriel; BAGGIO, Eduardo Túlio. O FAZENDEIRO DO AR: RASCUNHOS DO HOMEM POR TRÁS DO POETA. *Revista Livre de Cinema*, v. 8 n.3, 2021b.

PHILIPPINI Ferreira Borges da Silva, Gabriel. Impressões de formação: Relatos dos primeiros anos no cinema de David Neves. **Revista Movimento**, v. 19, p. 142-141, out. 2022.

PHILIPPINI Ferreira Borges da Silva, Gabriel; PINTO, Pedro Plaza. Pensar um crítico-cineasta: um olhar para Mauro, Humberto ao lado dos escritos de David Neves. **O Mosaico**, [S. l.], v. 16, n. 1, 2023. DOI: 10.33871/21750769.2023.16.1.7398. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/7398> . Acesso em: 10 abr. 2024.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.

SABINO, Fernando. **Gente I e II**. Rio de Janeiro: Record, 1975.

SARNO, Geraldo. Cinema Direto. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 1, p. 171–173, 1966. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i1p171-173. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45631>. Acesso em: 11 abr. 2024.

SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. In: John Caughie (ed.). **Theories of Authorship**. London: BFI, 1981.

TEIXEIRA, Novais. **Humberto Mauro, o pioneiro**. *Jornal do Brasil*. 1966.

TORRES, Bolivar. Muito Prazer, de David Neves. **Contracampo**: revista de cinema, 39/40. Rio de Janeiro, 2002

UMA Conversa com David Neves. In: A LINGUAGEM do Cinema. Direção: Geraldo Sarno. Saruê Filmes. 2001. digital (48 min.). son., color.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Org. José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VINÍCIUS DE MORAIS. Direção de David Neves. Bennio Produções Cinematográficas. 1968. 35mm (11 min.). Son., color.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify. 2012.

WOLLEN, Peter. A Teoria de Autor. In: **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.