

O TEXTO E O DOCUMENTÁRIO: UM ESTUDO DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E DA ESTILÍSTICA DO REGISTRO NA OBRA DE DAVID NEVES E GUSTAVO DAHL<sup>1</sup>Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva<sup>2</sup>  
Eduardo Tulio Baggio<sup>3</sup>

**Resumo:** Dois dos principais críticos-cineastas envolvidos na constituição do Cinema Novo Brasileiro, nova onda de cinema moderno desenvolvida no país a partir do final dos anos 50, David Neves e Gustavo Dahl tiveram trajetórias bastante prolíficas em diferentes áreas do cinema. Muitas vezes mais lembrados por suas atuações na crítica e na política do que propriamente por seus filmes, ambos tiveram intensa produção fílmica, realizando, além de seus longas-metragens ficcionais, uma série de curtas-metragens documentais. Tomando como ponto de partida os textos críticos escritos pelos cineastas e a obra historiográfica de Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes, este artigo busca encontrar as relações existentes entre o cinema documentário de Gustavo Dahl e o de David Neves e identificar, pela análise de seus filmes e das correlações entre os diferentes textos produzidos pelos autores, algumas das particularidades autorais e aproximações entre as obras, estilos e influências dos cineastas. A partir da análise dos filmes *Mauro, Humberto* (1965, dir: David Neves) e *Museu Nacional de Belas Artes* (1971, dir: Gustavo Dahl, João Carlos Horta, Hugo Carvana, Antônio Penido, Eduardo Gomes dos Santos e Nelson Honorino), concluiu-se que, em comum a Neves e Dahl, estava uma forte consciência nacional e a busca por um cinema brasileiro ligado a suas autênticas raízes e ao contato com sua História e sociedade. Seja na solenidade de *Museu Nacional de Belas Artes* ou na “ingenuidade” da visita ao cotidiano de *Mauro, Humberto*, ambos os cineastas buscaram os sujeitos brasileiros e as raízes de seu agrupamento humano.

**Palavras-Chave:** David Neves; Gustavo Dahl; Cinema Novo; Cinema Brasileiro.

## TEXT AND DOCUMENTARY: A STUDY OF THE FILM PRODUCTION AND THE STYLISTICS OF RECORD IN THE WORK OF DAVID NEVES AND GUSTAVO DAHL

**Abstract:** Two of the most important film critics and directors involved in the formulation of Cinema Novo, a new wave of modern cinema developed in Brazil from the late 1950s, David Neves and Gustavo Dahl, had very prolific careers in different areas of cinema. Often mostly remembered for their work in critics and politics than for their films, both had an intense film production, directing, beyond their fictional feature films, a series of documentary short films. From the critical texts written by the film makers and the historiographical work of Alex Viany and Paulo Emílio Salles Gomes, this article seeks to find the relations between the documentary cinema of Gustavo Dahl and that of David Neves and to identify, through the analysis of their films and the correlations between the different types of texts produced by the authors, some of the particularities and approximations between their works, styles and influences. Through the analysis of *Mauro, Humberto* (1965, dir: David Neves) and *Museu Nacional de Belas Artes* (1971, dir: Gustavo Dahl, João Carlos Horta, Hugo Carvana, Antônio Penido, Eduardo Gomes dos Santos and Nelson Honorino), it has been observed that, in common with Neves and Dahl, there was a strong national conscience and the search for a Brazilian cinema connected to its authentic roots and produced in contact with its own history and society. Whether on the solemnity of the *National Museum of Fine Arts* or the “ingenuity” of *Mauro, Humberto*, both film makers sought out the Brazilian subjects and the roots of their human group.

**Keywords:** David Neves; Gustavo Dahl; Cinema Novo; Brazilian Cinema.

1 Artigo realizado em Projeto de Iniciação Científica - PIC da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), durante o período 2019-2020 sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio.

2 Graduando do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar/FAP e membro do grupo de pesquisa Cineciare – Cinema: Criação e Reflexão (PPG-CINEAV/Unespar/CNPq). E-mail: gpfbasilva@gmail.com

3 Professor do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, ambos da Unespar/FAP. É doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É co-líder do grupo de pesquisa Cineciare – Cinema: Criação e Reflexão (PPG-CINEAV/Unespar/CNPq). Integra o ST Teoria de Cineastas da Socine desde 2016 e o GT Teoria dos Cineastas da AIM desde 2015. E-mail: eduardo.baggio@unespar.edu.br

## À GUIA DE APRESENTAÇÃO E PRÓLOGO

Dois dos principais críticos-cineastas envolvidos na formulação e constituição do Cinema Novo Brasileiro, David Neves e Gustavo Dahl tiveram carreiras bastante prolíficas em diferentes áreas do cinema. Seja na realização, na crítica, na organização de mostras ou mesmo na gestão pública, Neves e Dahl atuaram pela defesa de um cinema brasileiro atento à realidade de seu país, trabalhando, desde os momentos iniciais do movimento, na postulação de ideias e na promoção dos filmes cinemanovistas mundo afora.

Este similar início de trajetória, paralelo à realização e focado na crítica, levou os dois cineastas a passarem à direção cinematográfica, por coincidência, no mesmo ano<sup>4</sup> e quase paralelamente ao epicentro do Cinema Novo<sup>5</sup>. Em 1965, Dahl estreava com *Em busca do Ouro* (1965, dir: Gustavo Dahl) e Neves com *Mauro, Humberto* (1965, dir: David Neves), dois documentários dedicados a tentar encontrar uma identidade brasileira, seja na atenção a um de seus ícones (como em *Mauro, Humberto*) ou na “história do apogeu e derrocada do garimpo no Brasil” (NIN, 2011) de *Em Busca do Ouro*.

Nessa busca por uma consciência nacional, pelas “raízes autenticamente brasileiras”, veremos que as trajetórias e interesses dos cineastas se cruzarão constantemente, tanto em seus textos como no “espírito observador” de seus documentários. Afinal, mirando cinemas tão dedicados ao contato com o outro e à “busca da face de seu povo” (DAHL, 1971), não havia lugar mais interessante de onde ambos pudessem partir senão do “aguçamento do espírito observador e da noção de ritmo” (NEVES, 2004, p.71), que Neves defendia o documentário permitir.

Esta pesquisa buscou, assim, encontrar as relações existentes entre o cinema documentário de Gustavo Dahl e o de David Neves identificando, por meio da análise fílmica de seus trabalhos, os traços estilísticos autorais pertinentes a cada uma de suas obras,

4 Pensando aqui em uma produção “dentro do Cinema Novo”, afinal, em 1962, enquanto estava na Itália, Gustavo Dahl dirige o curta-metragem *Dança Macabra* (*Danza Macabra*, 1962, dir: Gustavo Dahl) resultado de seus estudos no *Centro Sperimentale di Cinematografia*.

5 O Cinema Novo Brasileiro, nova onda de cinema moderno desenvolvida no país a partir do final dos anos 50, desenvolve-se em diferentes focos de produção, passando por estados como Bahia, São Paulo, Paraíba e Rio de Janeiro. Chamo aqui de “epicentro” do Cinema Novo, justamente este último, o grupo que teve mais destaque na crítica, na política e na afirmação e promoção do movimento tanto dentro do Brasil, como no exterior. Faziam parte desse grupo cineastas como Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e, também, figuras “importadas” de outros focos de produção do país, como o crítico-cineasta baiano Glauber Rocha. Enquanto os cineastas aqui citados haviam já passado a dirigir longas-metragens (entre 1962 e 1966), Dahl e Neves, mesmo que muito inseridos no grupo, começam a realizar seus curtas e se assumir enquanto diretores apenas a partir de 1965.

tomando como ponto inicial para a análise a produção textual dos críticos-cineastas. Pela análise das obras fílmicas e das correlações entre os diferentes tipos de texto produzidos pelos autores, este artigo visa identificar algumas das particularidades autorais e das aproximações entre as obras, estilos, pensamentos e influências dos cineastas.

Podemos ter um primeiro breve vislumbre dessas aproximações acessando a biografia dos realizadores.

## BIOGRAFIAS, HISTÓRIAS DE HOMENS DE CINEMA

David Eulálio Neves (1938-1994) iniciou sua carreira pela crítica. Ainda muito jovem, em 1957, publicou seus primeiros textos no jornal *Opinião Estudantil* (RJ) e, dois anos depois, passou à redação de *O Metropolitano*, jornal da União Metropolitana dos Estudantes (que à época era composta por nomes como Artur da Távola, Carlos Diegues e Arnaldo Jabor) (CALIL, 2004, p. 9)

Nesse último, Neves assumiu a coluna de cinema e, por meio dos amigos do Jornal e da aproximação ao movimento estudantil, começou a se envolver também na realização de filmes. O apreço pela pintura e, especialmente, a aquarela o levaram a se dedicar a fotografia e também a fotografar os primeiros trabalhos do amigo Carlos Diegues.

Seguindo na área, Neves logo passou à assistência do fotógrafo Mário Carneiro em *Couro de Gato* (1962, dir: Joaquim Pedro de Andrade) e a aproximar-se ainda mais do grupo que constituiria as bases do Cinema Novo Brasileiro. A partir de então, David Neves construiu uma relação com o grupo cinemanovista que Pedro Plaza Pinto descreve da seguinte forma: “David Neves forma-se crítico, insere-se no grupo e é alçado às tarefas de cronista e representante internacional, construindo-se cineasta durante a promoção do projeto coletivo” (PINTO, 2008).

E assim, como cronista, o crítico-cineasta passou em 1963 à redação do Jornal do Brasil e em 1965 a fazer parte da equipe do Suplemento Literário do Estado de S. Paulo. Essa entrada na coluna paulistana marcava, então, o resultado do interesse e da aproximação que Neves mantinha com Paulo Emílio Salles Gomes, do qual era intenso leitor e ao qual recorrentemente fazia referência em seus textos, como também constatado por Pinto (PINTO, 2008).

Já no ano seguinte, 1966, Neves escreveu *Cinema Novo no Brasil* (NEVES, 1966), a primeira publicação específica sobre o movimento, e circulou por festivais com seu primeiro filme autoral, o já citado, *Mauro Humberto*. Com o curta-metragem, Neves dá início a sua série de realizações filmicas no cinema brasileiro que culminaria na produção de 6 longas-metragens ficcionais e diversos curtas-metragens documentais.

Gustavo Dahl (1938-2011), por sua vez, também começou cedo seus estudos na área. Em 1957, publicou um artigo sobre cinema no jornal do Colégio Pais Leme, onde estudava. O texto *Introdução à Cultura Cinematográfica* seria, assim, o primeiro dos inúmeros artigos e críticas que publicou ao longo da vida.

O apreço pela crítica logo o levou a se aproximar do meio cinematográfico paulista e, ainda no mesmo ano, Rudá de Andrade (importante personagem da cena paulistana na época) o convidou a fundar e presidir um cineclubes junto com Jean-Claude Bernardet no Centro Dom Vital em São Paulo (ALMEIDA, 2016, p. 3).

Apartir do cineclubes, Dahl passou a promover movimentados debates e a frequentar um curso para dirigentes de cineclubes ministrado por Paulo Emílio Salles Gomes. A partir dessa primeira aproximação, Gomes, então, o convidou a se tornar funcionário da Cinemateca Brasileira e começar a colaborar com escritos para o Suplemento Literário do Estado de S. Paulo, do qual à época era editor.

Em 1960, já funcionário da Cinemateca, Dahl conseguiu uma bolsa de estudos para partir à Itália, onde estudou no *Centro Sperimentale di Cinematografia* e se aproximou de alguns dos jovens que viriam a dar origem ao Cinema Novo no Brasil. Em Roma, morou com Paulo César Saraceni e começou a se envolver mais ativamente no movimento, atuando na distribuição do Cinema Novo em festivais pela Europa e produzindo artigos e reflexões sobre os filmes e a movimentação do grupo.

Em 1964, Dahl retornou ao Brasil e, já no ano seguinte, com *Em Busca do Ouro*, deu início a sua série de realizações dentro do cinema brasileiro que culminaria na produção de 3 longas-metragens ficcionais, diversos curtas documentais e alguns trabalhos para a televisão.

Em comum a ambos os cineastas, estava, portanto, (além do semelhante início no documentário) o início pela crítica nos jornais e a importância de um “mentor”: Paulo Emílio Salles Gomes. O “velho” (como Gomes assinava algumas das cartas para sua jovem equipe da Cinemateca) teria influências bastante diferentes para cada um dos cineastas, mas ambos manteriam sua herança na consciência nacional, na reflexão sobre a situação colonial do cinema do país e na busca por um cinema brasileiro ligado a suas autênticas raízes que defendiam. Como aponta Julierme Souza, essa busca pelas raízes fora peça-chave dentro do pensamento de Gomes:

Sabemos que ele (Salles Gomes), ao acentuar o ‘nascimento’ do cinema brasileiro, incorre em uma ‘profissão de fé ideológica’, na qual a busca de raízes autenticamente brasileiras para o cinema é uma premissa salutar no contexto de construção de uma efetiva tradição cinematográfica nacional (SOUZA, 2009).

## CINEASTAS EM BUSCA DE RAÍZES AUTENTICAMENTE BRASILEIRAS

Genuínos herdeiros do pensamento do “velho”, os cinemanovistas tomarão essa busca pelo autêntico como, também, uma das chaves para pensar o novo projeto de cinema que pretendiam. Parte dessa busca se reflete na forma como Neves escreve sobre o cinema de Nelson Pereira dos Santos, especialmente em referência à *Rio, 40 Graus* (1955, dir: Nelson Pereira dos Santos):

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 (...). Nelson Pereira dos Santos, usando recursos de todo um Cinema que lhe antecedeu, traça as bases de uma nova escola: a da autenticidade (NEVES, 1965).

A autenticidade brasileira, para Neves, não viria, então, do rigor, da perfeição e sim da atenção à própria realidade nacional. Em outro texto, escrito posteriormente e não publicado em vida, o cineasta complementaria:

Em Nelson Pereira dos Santos fica mais ou menos estabelecido o que é linguagem padrão do cinema brasileiro. É uma linguagem ingênua de quem *aprecia* o cinema de fora e de amor a ele. (...) Um bom exemplo de filme brasileiro, ou melhor uma prova de talento de diretor brasileiro seria o filme sem roteiro onde a improvisação predominasse e onde só se lhe permitisse um gozo da própria realidade (NEVES, 2002).

Essa busca pela realização de um “cinema brasileiro para os brasileiros”, onde a autenticidade imperasse, parece guiar o cinema de Neves. Em seus textos e filmes, o crítico-cineasta busca essa que chamava de “linguagem padrão do cinema brasileiro”, um cinema que fosse tomado pela liberdade e que se permitisse gozar da própria realidade.

Gustavo Dahl, por sua vez, interpreta essa busca de forma diferente, mesmo que ainda ressoando a autenticidade e a busca pelas raízes nacionais tanto em sua realização como em sua atuação na política cinematográfica.

Desde 1975, quando fora convidado por Roberto Farias (então presidente da Embrafilme) para trabalhar na distribuidora da empresa, Dahl passou à gestão pública. Como Gerente Geral de Distribuição (e posteriormente Superintendente de Comercialização), Dahl e sua equipe remodelaram a área de comercialização da Embrafilme de tal forma que ao fim de sua gestão, aponta Schvarzman, as políticas implantadas por eles: “permitem ao filme brasileiro encontrar, em seu próprio mercado, um papel que jamais tivera” (SCHVARZMAN, 2011).

Essa entrada no campo da gestão e da política marca um ponto de transição na trajetória de Dahl. A partir de sua entrada na Embrafilme, o cineasta diminui o ritmo intenso de realizações fílmicas e concentra-se na política, sempre guiado pela “consciência nacional que pautou a sua geração” (SCHVARZMAN, 2011), como destaca Schvarzman.

Consciência nacional que tomava forma na defesa de Dahl por um cinema brasileiro que finalmente conseguisse se apresentar como um cinema nacional, um “cinema de contato com sua sociedade e História” (DAHL, 1972).

Dahl defendia que o cinema brasileiro nascera de uma “fome de modernidade”, de uma vontade nacional de dotar o país de uma arte que conscientemente exprimisse seus anseios. Um projeto que, segundo o autor, encontrou pela primeira vez um resultado coletivo e não individual (ou descompassado de seu meio) na década de 1960 com a eclosão do Cinema Novo. (DAHL, 1972).

No mesmo texto, Dahl ainda critica os intelectuais brasileiros pela forma como interpretavam a arte de seu país e formula algumas ideias que seriam base para o entendimento de sua busca na arte:

A formação aristocrática dos intelectuais brasileiros os leva a confundir a representação da realidade com a própria realidade (...) e desconhecer que o cultural supera o estético. A forma denota o ser e na obra de arte o homem de cultura procura a face de seu povo, do agrupamento humano, a que ele pertence e que coloca como sujeito da História e não objeto dela. E isso nada lhe custa, pelo contrário, só lhe acrescenta. Sem negar-se ao prazer lúdico que a obra de arte provoca, a ele não se limita porque o seu mundo é maior que o mundo das sensações (DAHL, 1972).

A busca na obra de arte pela “face de seu povo” será chave para a constituição do cinema de Dahl. “Sem negar-se ao prazer lúdico que a obra de arte provoca”, o cineasta valorizava a identificação. Tanto que, em crítica sobre o filme *Pequeno Dicionário Amoroso* (1997, dir: Sandra Werneck) destacava:

Sem pieguice, PDA, para os íntimos, restaura a ilusão de possuir de novo aquilo que franceses, italianos, alemães, ingleses e até japoneses já tiveram um dia. O gosto de se ver nas telas e poder dizer-se: eu sou quem eu sou (DAHL, 2002).

“O gosto de se ver nas telas”. O interesse de Dahl estava no reconhecimento de sua história, na afirmação de um sujeito brasileiro por uma arte genuinamente brasileira.

Neves se mantinha em linha parecida. Contudo, menos solene que o companheiro, mais atento à “autenticidade” que à História, o cineasta buscava nos cotidianos as faces nacionais.

Dessa forma, nos documentários que dirige, Neves encontra uma série de importantes ícones nacionais, sempre a partir dos particulares instantes de suas rotinas, em suas casas, bairros e cidades. O cineasta parece buscar, na “essência da rotina” (NEVES, 1993), o “gozo da própria realidade”. Dizia ele: “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” (NEVES, 2002b).

## O ENCONTRO COM O CINEASTA QUE MAIS AMOU O BRASIL

Dentre os ícones encontrados pela câmera de Neves, o primeiro foi justamente um dos cineastas mais valorizados pelo Cinema Novo: Humberto Mauro.

Cineasta que, segundo Gustavo Dahl<sup>6</sup>, seria o “cineasta que mais amara o Brasil”. E cujo apreço do grupo, também fora herdado de P. E. Salles Gomes e a quem “o velho” atribuía a “primeira carreira contínua, coerente e bela que o Cinema do Brasil conheceu” (GOMES, 1980).

Dentro da busca pelas “raízes autenticamente brasileiras”, Gomes exaltava, por exemplo, o filme *Favela de Meus Amores* (1935, dir: Humberto Mauro), onde, segundo o crítico, Mauro “volta o nosso cinema aos morros cariocas, não para procurar celerados, como fez a polícia de *A jóia maldita*, mas para simplesmente contemplar com simpatia e lirismo uma parcela do povo” (GOMES, 1980).

Contemplar seu povo “com simpatia e lirismo”, com a “intuição bem fundada”, “a captura da espontaneidade” que a narração de *Mauro, Humberto* exaltará mais à frente. Um cinema também exaltado pelo cineasta Alex Vianny, tanto na entrevista concedida ao filme inaugural do amigo David Neves, como em seu livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*, onde escreve: “Mauro sempre quis fazer filmes nitidamente brasileiros, quase com cheiro de terra” (VIANY, 1987, p. 80). E ainda afirma reconhecer no conjunto do trabalho de Mauro: “não só um dos mais ilustres na história do cinema brasileiro, mas também - o que é mais importante - um exemplo de tentativa consciente de fazer um cinema legitimamente nacional” (VIANY, 1987, p. 80).

No encontro entre esses dois cinemas, entre a busca pela autenticidade de Neves e o cinema “nitidamente brasileiro” de Mauro, chegamos a *Mauro, Humberto*. Analisemos o filme isoladamente.

## MAURO, HUMBERTO

Como se pedisse licença a um de seus grandes mestres para partir à realização, em *Mauro, Humberto* (1965, dir. David Neves), Neves adentra o cotidiano de Humberto Mauro e, em seu trabalho e sua casa, visita sua obra.

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. (...) Um dia, como já disse, levei a câmera do Patrimônio, que estava comigo, eu tomava conta do

<sup>6</sup> Depoimento incluso em fala nos Extras do Lançamento em DVD do filme *O Canto da Saudade* (1955, dir: Humberto Mauro) realizado pelo CTAV do qual à época Gustavo Dahl era diretor.

equipamento. Peguei umas sobras de filmes, de *O circo* e de outros filmes que estavam sendo feitos no Patrimônio. Peguei e fui filmando. Rolinhos de vinte metros, de trinta metros...Fui filmando (VIANY, 1999, p. 274-275)

Desse processo inicial, Neves compartilha ainda algumas reflexões em *Cartas do meu bar* (NEVES, 1993):

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 a almejada autenticidade. É num terrível corpo a corpo com esse fugidio meio de expressão. O cinema é uma permanente aferição da realidade com nosso estado de espírito (NEVES, 1993, p. 34)

A busca pela almejada autenticidade se apresenta aqui nas “fotografias filmadas” (VIANY, 1999, p. 275) dos breves momentos de “aferição da realidade” e do registro do hábito deste que, a princípio, não aparece como o cineasta “fundador do estilo cinematográfico brasileiro” (como Glauber Rocha refere-se a ele em entrevista apresentada em *Mauro, Humberto*) e sim como o pacato servidor público interessado pela observação do mundo.

Neves não parte (a princípio) para enaltecer os feitos ou o renome do cineasta, e, sim, o busca a partir do particular, do íntimo. Como se buscasse “eternizar aqueles momentos de extrema felicidade, misto de reverência por um mestre e amor por um amigo” (GARDNIER, 2002), Neves parte à observação de sua rotina. O cineasta parece querer partir do homem simples para só assim encontrar o “*grand cinéaste*” do verbete em francês que abre o filme.

“Como contribuição para a história de um bar, de um reduto especialíssimo de Copacabana, há ainda muito a contar, mas não interessa o quadro estatístico, e sim o geral visto do particular” (NEVES, 1993) escreveria Neves.

“Há ainda muito o que contar”. Não tocamos aqui a história do bar de Neves como este o fez em suas *Cartas do meu bar* (NEVES, 1993), mas buscaremos cingir brevemente seu cinema. Afinal, o “desinteresse pelo quadro estatístico” parece guiar não só sua publicação, mas também os filmes que o cineasta realizou. “O geral visto do particular”; um cinema onde “não se pretendeu fazer um levantamento (...) São as impressões que vão contar”, como diz a narração de *Mauro, Humberto*.

Afirmava já Neves: “Farei sempre filmes em clave baixa. Nunca poderei alcançar o épico, mesmo numa escala inferior. Devo esforçar-me para atingir a essência da rotina” (NEVES, 1993, p. 58). Ao seu modo, com seu “vício da observação” (NEVES, 2002b), Neves parece buscar, nessa “essência”, encontrar aquele cinema brasileiro que defendia.

## IMPRESSÕES DE UM HOMEM BRASILEIRO

*Mauro, Humberto* inicia-se com a imagem de um verbete de dicionário, o registro da importância do “*grand cinéaste MAURO Humberto*” na sua definição em francês. Do autor de um “cinema imune à alienação anti-brasileira” (como afirma o cineasta Alex Viany em entrevista contida no filme), por enquanto, temos apenas o registro estrangeiro.

Após a breve imagem do verbete, o estandarte de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, dir: Glauber Rocha) aparece em tela. A narração disserta: “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” (NEVES, D. 1965). Novamente, a busca do cineasta pela autenticidade reaparece, mas agora parece encontrar sua raiz. O filme passa a intercalar a imagem do estandarte e do verbete. Mauro e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* tornam-se (quase) causa e consequência. É do “fundador do estilo cinematográfico brasileiro” (como Glauber Rocha o denomina ao longo do filme) que nascerá o Cinema Novo.

Mas, por enquanto, repito: de Mauro temos apenas a breve descrição estrangeira. Restam as impressões. A narração anuncia: “Começamos por algumas cenas de sua rotina diária”.

O cinema pode ser:

- 1) A maquiagem da vida
- 2) A revelação pura e simples da vida
- 3) A destruição da própria vida (NEVES, 1993)

O primeiro passo de Neves, após o breve prólogo, é aproximar-se da rotina de Mauro, revelá-lo na pura e simples vida. Filma-o, então, a caminhar com um jornal sob o braço; entrar em sua casa; tirar o terno; olhar pela janela e observar os pássaros. Tudo captado pelo “simples registro, simples gosto de fazê-lo” (GARDNIER, 2002), com uma ingenuidade e despreensão que, como Gardnier ensaia, “povoa tudo e parece espantar-se com cada instante da existência humana” (*ibidem*).

A câmera de Neves fascina-se pelo hábito. Em cena, Humberto Mauro observa alguns pássaros em seu quintal e os registra com sua câmera. Como o jovem Neves que encanta-se pelo mundo, Mauro se encanta pela vida e o registro da existência. Vemos os pássaros através de sua lente. As pequenas coisas roubam o olhar da câmera.

Ao fim das tomadas da rotina, a câmera filma Mauro assistir à televisão. No plano, parece existir resumido o desejo, de realizador e personagem, por observar as imagens, os instantes de vida. O “gozo da própria realidade” a que se proporia o grande filme brasileiro que Neves projetava.

Com um corte, o filme passa à fachada do Instituto Nacional de Cinema Educativo e deixa a rotina particular do homem pacato para entrar na rotina de trabalho do servidor. *Mauro, Humberto* toma ares biográficos mais clássicos: a narração que se ausentara após deixar as “impressões contarem”, retorna à cena e descreve a trajetória profissional do cineasta.

A câmera filma a projeção de algumas das principais obras de Mauro. A narração torna-se introdutória e apresenta a importância de seus filmes, descrevendo sua influência para o Cinema Novo. Em especial, na narração, Neves verbaliza alguns dos pontos caros a ele e seus companheiros: o gosto pela espontaneidade (a autenticidade a que tanto se referia) e o retrato de um certo Brasil filmado como nunca antes: “Tudo parece tomado de uma convicção que em nenhum momento se relaciona com o cinema feito no Brasil.(...) A intuição bem fundada substitui o excesso de teoria e artificialismo” (NEVES, D. 1965).

Os trechos das obras duram em tela. O filme se encanta pela forma como Mauro via o mundo, por uma certa “ingenuidade” no olhar, talvez semelhante a que Rui Gardnier se referia quando descrevia o cinema de Neves. Afinal, em suas análises da obra mauriana, Neves parece discorrer também sobre seus interesses em comum: um semelhante apreço às impressões, a vontade de registrar os filmes “quase com cheiro de terra” como dizia Viany.

Após as descrições da obra do cineasta, *Mauro, Humberto* passa a um terceiro bloco, à materialização da influência de Mauro sobre a nova geração do cinema brasileiro. Alex Vianny e Glauber Rocha aparecem e, em suas falas, discursam sobre a importância de Mauro para a realização de um novo projeto de cinema no país, reverenciando aquele que consideravam o pai do Cinema Brasileiro.

A partir dos relatos dos cineastas, Neves termina a construção fílmica do ícone buscando, nas vozes de seus colegas, a tradução para o verbete em francês que abre o filme. Fomos apresentados a: “MAURO, Humberto, um grande cineasta”.

“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” (MAURO, 1965). Como em um epílogo, ouvimos, pela primeira vez, a voz do próprio Mauro. Chegamos à última parte do documentário com Mauro a explicar seu famoso aforismo: “Cinema é cachoeira”.

Na frase, está algo da essência do cinema de Mauro e também do que seria parte da essência da realização de Neves: a paixão pelo registro do mundo, o encantar-se “com cada instante da existência humana” (GARDNIER, 2002).

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

## MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

Essa atenção ao ícone nacional e à busca por um sujeito brasileiro encontrariam eco no cinema de Gustavo Dahl. Contudo, talvez pela ausência da “moleza do temperamento carioca”<sup>7</sup> de Neves, ou pela afeição à burocracia, Dahl seguiu sua busca de maneira mais “solene”, com uma seriedade característica daquele que buscava a História, o “quadro estatístico” que rejeitava Neves. Mesmo, é claro, “sem negar-se ao prazer lúdico que a arte provoca”.

<sup>7</sup> Como diz Carlos Drummond de Andrade em *O Fazendeiro do Ar*.

A atenção de Dahl passa, assim, por diferentes interesses, alguns dos quais foram descritos por Joana Nin, em breve texto onde analisava 4 curtas dirigidos por Dahl e destacava:

O amor pela pintura e o gosto musical – essencialmente europeu; a preocupação com a preservação do patrimônio artístico realizado pelo homem nos diferentes momentos da História; uma certa filosofia do cinema sem dispensar a importância do trabalho braçal, a exemplo da montagem; e as referências históricas do Brasil, as relações viscerais do país com suas origens, colonizadores e forte interferência africana (NIN, 2011).

À época, Nin se referia a alguns dos curtas do diretor que pareciam mais incluir as “referências históricas do Brasil”, “a busca pela face de um povo” que Dahl descrevia. Eram eles: um curta-metragem sobre o garimpo no país: o já citado *Em busca do Ouro* (1965); um sobre o laboratório de restauração do Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (Iphan): *O Tempo e a Forma* (1973, dir: Gustavo Dahl); um sobre sua relação com o cinema brasileiro: *Cinema Brasileiro: eu e ele* (1970, dir: Gustavo Dahl) e um sobre o acervo do *Museu Nacional de Belas Artes* (1971, dir: Gustavo Dahl, João Carlos Horta, Hugo Carvana, Antonio Penido, Eduardo Gomes dos Santos e Nelson Honorino), realizado em parceria com alguns de seus colegas.

Em uma breve análise, gostaria de me ater ao interesse de Dahl pelo “amor pela pintura, o gosto musical” e as “referências históricas do Brasil” para tratar de *Museu Nacional de Belas Artes*.

Em um filme em que dividem a assinatura de autoria, Dahl e seus companheiros conduzem, ao som de uma trilha musical barroca (marca do “gosto musical essencialmente europeu” que Joana Nin cita), uma viagem pelo acervo do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde apresentam mais do que uma jornada pelas exposições, uma jornada pela história do país e da arte que formara o sujeito brasileiro.

Se David Neves já dizia que o cinema poderia ser: “a maquiagem da vida; a revelação pura e simples da vida ou a destruição da própria vida” (NEVES, 1993), *Museu Nacional de Belas Artes* parece construído como a revelação da vida através de sua maquiagem. A história de um país através das imagens que a contaram. Os cineastas parecem buscar aqui

(tendo em vista também o financiamento do filme pelo Departamento do Filme Educativo do Instituto Nacional de Cinema) encontrar as “raízes de seu agrupamento humano” na história contada pelas obras do Museu.

Se, por fim, Neves buscava encontrar a face de seu povo no cotidiano, Dahl e seus companheiros a buscarão na História, na valorização do espaço “oficial” de preservação de suas raízes.

### “A PROCURA DA FACE DE SEU POVO”

O filme inicia-se com um plano, quase cartela, da placa de entrada do Museu Nacional de Belas Artes. Ao fundo, o som da rua. O filme ainda está do lado de fora do Museu.

Com um corte brusco para uma paisagem do Porto Seguro colonial, a câmera adentra as pinturas. O filme inicia-se com uma panorâmica que percorre um quadro da Primeira Missa do Brasil. Não vemos moldura ou qualquer referência física do espaço do Museu. A câmera posiciona-se como se estivesse “dentro do quadro”, a presenciar a baía. A voz do narrador, Ferreira Gullar, começa a contar a história de “uma terra de Santa Cruz”:

Era uma vez um monarca português, cujos súditos as terras de Ásia e África andavam devastando. E como navegar é preciso, ordenou que suas caravelas fossem em demanda das Índias, mas que no caminho se perdessem até que encontrassem um Porto Seguro, um Monte Pascoal. Achada a terra parecia uma Ilha... de Vera Cruz. (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1971)

A câmera descobre a paisagem do Brasil pré-colonial a partir do olhar que marca a obra filmada: o do português que se deslumbra com a terra nova. A narração, por outro lado, não compartilha da mesma “inocência” da pintura. Diferente do quadro, o texto narrado assume uma posição crítica frente à História. Afinal, como afirmava Dahl, o importante é dar-se uma opinião<sup>8</sup>: “O monarca (...) ordenou que se perdessem” diz a narração.

Com mais um corte, o filme dá um primeiro salto no tempo. Passa ao *Retrato de D. João VI* feito por Jean Baptiste Debret e a um novo momento na história do Brasil: a vinda da família real para o Rio de Janeiro. A câmera passa a investigar as cidades e, agora, os

8 Dizia o cineasta em entrevista à Alex Vianny: “o importante não é mostrar um tema na tela; o importante é o diretor envolver-se nele, entrar nele, estar dentro dele e dar uma opinião, errada ou não” (VIANNY, 1992, p. 121).

sons do mundo colonial. Ouvem-se os pássaros, os carros de boi, os transeuntes, os sons do mundo no quadro *Entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do convento de Santo Antônio* (de Nicolas-Antoine Taunay) recortado pela câmera em uma série de detalhes. Como a ausência de moldura na paisagem da Primeira Missa, as movimentações sonoras e os detalhes parecem transportar a câmera do lugar de simples visitante do museu para (figurativa e idealmente) habitar o mundo das imagens. A paisagem de Taunay “toma vida”.

O filme parece querer não representar apenas pinturas e sim (repito) paisagens. Paisagens de um passado do qual teremos o som, o movimento, os detalhes. Tudo, é claro, estabelecido pela montagem. A câmera caminha (na decupagem da pintura) pela *Entrada da baía*. O museu é, também, espaço de vida e beleza.

Corta. O plano de um vaso com uma imagem gravada do Brasil Colônia posiciona a câmera pela primeira vez dentro do espaço físico do museu. A câmera filma, por enquanto apenas nas bordas do quadro, partes das salas. E com a câmera posicionada dentro do espaço, como se lesse a descrição de um quadro exposto, o filme, pela primeira vez, cita nominalmente um artista e parece começar a navegar por uma exposição em sua homenagem ou (como no caso aqui) em homenagem à escola da qual esse fizera parte.

A partir das pinturas da Missão Artística Francesa, a câmera filma as obras de Nicolas Antoine Taunay e apresenta suas “paisagens do Rio, lembranças da Europa e retratos de seus familiares” (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1971). O filme parece fascinar-se pelo traço do artista e constrói um breve mural de seus personagens. Entre as “paisagens, lembranças e retratos” da obra do francês, o filme escolhe por, nos recortes dos quadros, atentar-se especialmente aos rostos, às pessoas, às “faces” de seu povo.

Mas Taunay é apenas o primeiro dos muitos pintores que terão seus traços e estilos retratados pela câmera ao longo do filme. Em momentos onde dedica-se à pura fruição das imagens, a câmera dos cineastas se demora nas pinturas e, enquanto passa pela História do Brasil, analisa-as, recorta-as, busca seus detalhes e parece deixar a História em segundo plano (nunca a esquecendo).

Dedicando-se a um segundo artista da Missão Artística Francesa, o filme chega a Jean-Baptiste Debret e suas pinturas históricas. Com uma delas, seu *Dia do Fico*, passa ao turbulento reinado de D. Pedro I. A narração fala, então, do homem “que, aclamado, dava o grito: Independência ou Morte” e, embora o quadro original mostre o povo a saudar o príncipe tornado imperador, no *Dia do Fico* de *Museu Nacional de Belas Artes*, o povo aparece ainda em construção. Ouvimos o brado da população mas os cineastas optam pela reprodução do rascunho, da falsidade na aclamação “popular” do primeiro Imperador brasileiro.

E dessa forma, repetindo a mesma operação, o filme passa a outros salões do Museu. Como fizera com a Missão Artística Francesa, percorre diferentes períodos históricos do Brasil, passa pela Invasão Holandesa em Pernambuco, a *Batalha dos Guararapes* de Victor Meirelles e outras pinturas históricas.

Na apresentação das obras de Frans Post, por exemplo, atenta-se às paisagens do Pernambuco Holandês e encontra o verde dos cenários, os detalhes do traço, o céu azul do estado. Em outra sala, passa à Europa e dedica-se a filmar os barrocos e rococós do século XIX contrastando-os à simplicidade da representação do mundo colonial brasileiro. Em mais outra, introduz um novo movimento artístico, o impressionismo, e parece fascinar-se pela simples imagem que se quer imagem. O som do vento, na montagem, se une à “pura matéria, cor que sequer cor” da *Ventania*, de Alfred Sisley.

E com o impressionismo, o filme retorna ao Brasil do começo do Século XX em uma sala que homenageia os pintores pré-modernistas brasileiros. Seja na atenção às obras dos brasileiros na Belle Époque parisiense ou às obras dos alunos da Academia Imperial, os cineastas dedicam-se à apreciação de pinturas onde (dirá a narração) “a beleza e a emoção estão ao alcance da vista”.

Por fim, em uma última sala, o filme alcança o limite de sua História cronológica e chega à representação da vontade “romântica de brasilidade que prenuncia o aparecimento daqueles que serão pouco depois os fundamentos da pintura moderna brasileira”. O filme chega às obras do modernismo brasileiro do século XX, de artistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Pancetti: “todos voltados para seu país e sua gente”.

A busca pela face e a arte de um povo culmina, assim, na arte nacionalista, na “consciência nacional” que Schvarzman citava enquanto constante busca de Dahl. A arte, antes desenvolvida por artistas estrangeiros (Debret, Taunay, etc.) contratados para representar a colônia, chega às mãos dos brasileiros para a representação de seus próprios “contornos geográficos, sociais e políticos” (NEVES, 1978).

Um *zoom out* traz a câmera de volta ao espaço físico do Museu. Os diretores finalmente filmam as molduras. A câmera chega ao *Museu* após, na decupagem das obras e na narração, conhecer um outro mundo, o mundo das pinturas atribuídas, aqui, de som e movimento.

Depurar os quadros para a interpretação de uma História. Criar uma identidade através das imagens de um passado. Adentrar o mundo inacessível das pinturas. Tudo é possível em uma rápida visita ao museu.

A câmera se distancia para ver (e ouvir) a fachada do espaço de fabulação onde todo o filme se desenrolara. As aparências de um outro mundo estiveram sempre ali quase escondidas no meio da cidade. A narração completa:

Um museu não é um funeral da beleza, um armazém da história. Em suas salas pulsa a vida, em suas obras estão a beleza e a emoção ao alcance da vista de quem se dispuser a vê-las. O museu diverte e ensina. Ensina e diverte enchendo nossos olhos de imagens maravilhosas. Sentimos a marca das civilizações passadas, as descobertas do artista num mundo que a outros olhos parece banal. O sentimento de dor ou alegria de um universo feito de homens, mulheres, batalhas, paisagens, cidades, crianças, animais, flores e frutos. Cultura é só um dos tantos nomes que a vida toma. E nesse *Museu Nacional de Belas Artes*, como tantos outros, se entra por uma porta que dá para a rua (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1971).

A vida e a História estão lá fora, nos sons e movimentos da cidade, mas também estão dentro do museu. Ao fim de *Museu Nacional de Belas Artes*, a câmera se afasta para mostrar o lugar repleto de vida, dos retratos de “homens, mulheres, batalhas, paisagens, cidades, crianças, animais, flores e frutos”, da história da formação de um país e seus sujeitos.

E a porta para tudo está logo ali, na rua.

## PARA FINAIS E FINALMENTES

Mesmo em suas diferenças, ou até mesmo oposições de estilo, Gustavo Dahl e David Neves construíram em seus cinemas propostas que buscaram um país, as raízes do povo brasileiro, as origens e a essência de seu agrupamento humano. “Um cinema brasileiro para os brasileiros”, onde os brasileiros pudessem “olhar para a tela e dizer: eu sou quem eu sou”. “Filmes com cheiro de terra”, como dizia Vianny.

Seja na solenidade da narração de *Museu Nacional de Belas Artes*, ou na “ingenuidade” da visita ao cotidiano em *Mauro, Humberto*, ambos os cineastas buscaram os sujeitos brasileiros “sem negar-se ao prazer lúdico que a arte provoca”.

Já dizia Neves, “a importância maior do cinema, no Brasil, neste momento em que a civilização da imagem vai se tornando irreversível, é a progressiva focalização de nossos contornos sócio-político-geográficos, tudo isso sendo continuamente fruído por nossa gente” (NEVES, 1978).

Hoje, que a civilização da imagem já se sedimentou, irreversível, a progressiva focalização de nossos contornos merece cada vez mais atenção. Redescobrir o cinema de Dahl e Neves talvez seja também poder “olhar para a tela e dizer: eu sou quem eu sou”.

Afinal, é nossa gente, nosso cinema.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, H. Gustavo Dahl: Um olhar sobre juventude e formação. **Anagrama**, v. 10, n. 1, p. 1-22, 4 jan. 2016.

Base de dados da Cinemateca Brasileira. **Filmografia Brasileira**. Disponível em:

<<http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>> Acesso em: 08/06/2020.

DAHL, Gustavo. Coisas Nossas. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, p.5, São Paulo, 14 jan. 1961.

DAHL, Gustavo. Premissas a um projeto de cinema brasileiro. **Filme Cultura**. Rio de Janeiro, n. 20, mai./jun: 20-2. 1972.

DAHL, Gustavo. Uma arte em busca da verdade humana: Evolução e Problemas do Argumento Cinematográfico. **Revista Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, n. 03, p.171-181. 1965.

**EM BUSCA DO OURO.** Direção de: Gustavo Dahl. Rio de Janeiro: Gustavo Dahl Produções Cinematográficas. 1965. 28 min. Son. P & B, 35 mm.

GARDNIER, Rui. David Neves, íntimo e pessoal. **Contracampo:** revista de cinema, 39/40. Rio de Janeiro, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

**MAURO, HUMBERTO.** Direção: David Neves. INC - Instituto Nacional do Cinema. 1965. 21 min. Son., Cor, 35 mm.

**MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES.** Direção de Gustavo Dahl, João Carlos Horta, Hugo Carvana, Antônio Penido, Eduardo Gomes dos Santos e Nelson Honorino. Rio de Janeiro: Gustavo Dahl Produções Cinematográficas. 1971. 22 min. Son. COR, 35 mm.

NEVES, David Eulálio. **Cartas do meu bar.** São Paulo: Editora 34, 1993.

NEVES, David Eulálio. **Cinema Novo no Brasil.** Petrópolis: Editora Vozes, 1966.

NEVES, David Eulálio. Conclusão estética. **Contracampo:** revista de cinema, 39/40. Rio de Janeiro, 2002.

NEVES, David Eulálio. Sobre técnica no cinema brasileiro. **Contracampo:** revista de cinema, 39/40. Rio de Janeiro, 2002b.

NEVES, David Eulálio. **Telégrafo visual:** crítica amável de cinema. Org: Carlos Augusto Khalil. São Paulo: Editora 34, 2004.

NIN, Joana. A arte é longa, a vida é breve. **Revista Filme Cultura**, n.55, p.72-73, dez.2011. O FAZENDEIRO do Ar. Direção: Fernando Sabino e David Neves. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Filmes, 1974. 09 min. Son., P&B, 35 mm.

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.

SCHVARZMAN, Sheila. Ensaio de uma autobiografia. **Revista Filme Cultura**, n.55, p.4-8, dez.2011.

SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento, de Paulo Emílio Salles Gomes: Profícua Interlocação Ideológica com ISEB e PCB. **Revista Fênix - História e estudos culturais**, v. 6, 2009.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro.** Alhambra-Embrafilme, 1987.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo.** Org. José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

Recebido em: 28/11/2020

Aceito em: 26/02/2021