



PENSAR UM CRÍTICO-CINEASTA: UM OLHAR PARA MAURO, HUMBERTO AO LADO DOS ESCRITOS DE DAVID NEVES

Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva¹

Pedro Plaza Pinto²

Resumo: Em uma “vida dedicada às tarefas do cinema”, o crítico-cineasta David Neves constituiu um projeto cinematográfico particular manifestado tanto em seus filmes, como em sua atuação na política e na crítica cinematográfica. Neste artigo, o centro do problema é a passagem à direção cinematográfica do colaborador em filmes e na definição do Cinema Novo, daquele que até então trabalhava como produtor e fotógrafo, além de conhecido crítico associado ao movimento. Destarte, à luz da abordagem proposta pela Teoria de Cineastas, buscamos destacar o modo como a atenção ao pensamento do crítico-cineasta pode ser uma interessante porta de entrada para o estudo de seu estilo cinematográfico. Tal estilo emerge de modo autônomo pela assunção de interesses já manifestados em suas críticas e pelo projeto próprio ao redor da figuração do cineasta Humberto Mauro. Por meio de cotejamentos entre os escritos de Neves e as escolhas estilísticas em seu primeiro curta-metragem Mauro, Humberto (1966), tomamos seus textos, de variadas naturezas, como importantes fontes diretas e espaços de exposição de seus paradigmas para a prática do cinema, visando desenhar as bases de um olhar diferenciado, atento à especificidade da obra do crítico-cineasta em torno da sua própria noção de “erro”.

Palavras-chave: David Neves; Cinema Brasileiro; Cinema Novo; Estilo Cinematográfico; Teoria de Cineastas.

TO THINK A CRITIC-FILMMAKER: A LOOK TO MAURO, HUMBERTO ALONGSIDE THE TEXTS OF DAVID NEVES

Abstract: In a “life dedicated to the tasks of cinema”, the critic-filmmaker David Neves constituted a particular cinematographic project manifested both in his films and in his work in politics and film criticism. In this article, the core of the problem is the transition to cinematographic direction by the collaborator in films and in the definition of Cinema Novo, who until then worked as a producer and photographer, as well as a well-known critic associated with the movement. Thus, in the light of the

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, orientado pelo Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto e membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq), gpfbsilva@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2645226106162027>

² Professor Associado do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo e membro do Grupo de Pesquisa CineCriare/Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq), pedroplazapinto@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4210264642096088>



approach proposed by the Theory of Filmmakers, we seek to highlight how attention to the thinking of the filmmaker-critic can be an interesting gateway to the study of his cinematographic style. Such a style emerges autonomously through the assumption of interests already manifested in his texts and through his own project around the figuration of filmmaker Humberto Mauro. Through comparisons between Neves' writings and the stylistic choices in his first short film *Mauro, Humberto* (1966), we take his texts, of various natures, as important direct sources and spaces to present his paradigms for the practice of cinema, aiming to lay the foundations for a different look, attentive to the specificity of the work of the critic-filmmaker around his own notion of "error".

Keywords: David Neves; Brazilian Cinema; Cinema Novo; Cinematographic Style; Filmmakers on Film.

Introdução - Um começo de conversa sobre *Mauro, Humberto*

Ao longo dos últimos anos, temos nos dedicado ao estudo da obra e do estilo do crítico-cineasta David Neves. Em particular, *Mauro, Humberto* (David Neves, 1966), curta-metragem já investigado em trabalhos anteriores, tem sido importante objeto de aproximação para a pesquisa. Porém, a partir do contato com a obra de Neves, identificamos a necessidade e possibilidade de expandir o *corpus* de nossas análises para além dos filmes que o crítico-cineasta dirigiu. Buscando compreender a fundo o pensamento e o múltiplo projeto cinematográfico desenvolvido por Neves, dedicamos atenção também à sua produção crítica, analisando-a lado-a-lado com sua produção fílmica.

Neste artigo, partimos para outra sessão de estudo de *Mauro, Humberto*. Desta vez, buscaremos sedimentar as bases metodológicas para a análise da obra do crítico-cineasta em sua particularidade, nos dedicando a sua dupla atuação. Analisaremos o curta-metragem cotejando-o com o pensamento de Neves exposto em diversos de seus textos, mas antes de passarmos à projeção do filme, apresentamos o diretor e as origens deste pequeno retrato.



À época do lançamento de *Mauro, Humberto* na II Semana do Cinema Brasileiro de Brasília³ em 1966, David Neves já era um crítico brasileiro conhecido. Até aquela metade da década de 1960, Neves havia contribuído para periódicos como *O Metropolitano* e o *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, desempenhando papel fundamental na constituição dos quadros e do projeto ideológico do Cinema Novo Brasileiro e ocupado cargos no Itamaraty e na então Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN)⁴.

Nesta última, atuava no Setor de Filmes Documentários cuidando dos equipamentos cinematográficos que haviam sido doados pela Fundação Rockefeller para a instituição de Patrimônio⁵. “Tomando conta do equipamento”, Neves começou a se aproximar da realização de filmes de seus colegas cinemanovistas e obteve alguns restos de seus negativos com os quais passou à realização, como registrado em entrevista de 1983 a seu amigo Alex Viany:

(...) 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 [esposa de Mauro]. E assim fiz *Mauro, Humberto*, em 1966. (NEVES, 1999, p. 273)

A produção de um filme a partir de pontas de negativo parece um gesto simbólico para a trajetória deste cineasta que tanto se dedicou a registrar as “sobras” do cotidiano, as pequenas cenas que usualmente não chegariam à versão final de um filme qualquer. Segundo o relato do cineasta: “Um dia [...] levei a câmera do Patrimônio, que estava comigo, eu tomava conta do equipamento. Peguei umas

³ Já em 1967 a Semana do Cinema Brasileiro se transformaria no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ativo até hoje. A Semana fora lançada no ano anterior e é um marco da solidarização de seu organizador – o crítico Paulo Emílio Salles Gomes – com o Cinema Novo no contexto de avanço da Ditadura de 1964.

⁴ Em 1970, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional se transformou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN. Já dissertamos mais acerca deste período de “formação” do cineasta em texto publicado na Revista Movimento (PHILIPPINI, 2022) e disponível para acesso no link: <https://drive.google.com/file/d/1gKLUJLYXqiz1RQWhvyvQEA1kFmYXS4V1/view>.

⁵ No texto “A descoberta da espontaneidade (Breve Histórico do cinema-direto no Brasil)”, Neves disserta mais acerca da doação de equipamentos e da composição do setor da DPHAN: “A Rockefeller Foundation, sob cujos auspícios Joaquim Pedro estudou na Inglaterra e nos USA, com uma doação maciça à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, permite a criação ali de um Setor de Filmes Documentários, pela compra de uma câmera *Arriflex* 35mm equipada e de um gravador *Nagra* (não acoplados)” (NEVES, 1966, p. 257)



sobras de filmes, de *O Circo* e de outros filmes que estavam sendo feitos no Patrimônio. Peguei e fui filmando” (*idem*, p. 274-275). À época, entre outros, “estavam sendo feitos” com o apoio da DPHAN, *Integração Racial* (1964, dir.: Paulo César Saraceni); *Maioria Absoluta* (1964, dir.: Leon Hirszman); *O Circo* (1965, dir.: Arnaldo Jabor) e *Memória do Cangaço* (1964, dir.: Paulo Gil Soares). Foi então das sobras de filmes do Cinema Novo que ajudara a construir, que nasceu – um tanto despretensiosamente – o primeiro curta-metragem dirigido pelo crítico: *Mauro, Humberto*.

Paramos a apresentação por aqui. Por ora, esvaziamos a cena histórica e damos início à projeção, em busca de uma análise fílmica *pari passu* com evidências documentais.

Na tela, vemos a imagem de um dicionário francês aberto no verbete “MAURO, Humberto”. O plano dura cerca de 10 segundos. Enquanto isso, na trilha sonora, a voz do narrador fala da importância de Humberto Mauro para a construção do Cinema Novo Brasileiro:

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. Este é um filme sobre este homem que chegou a ser um cineasta de reputação mundial. (MAURO, Humberto, 1966, 2 segundos)

Embalado por uma música que aumenta de volume ao fim da narração, o filme passa a uma sequência de montagem alternada entre o plano do verbete de Mauro e a imagem do cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, dir.: Glauber Rocha). Seguindo o mesmo sentido do texto, o cineasta induz, na montagem, a relação entre o “pioneiro” e a onda de cinema moderno que se desenvolvia no país.

Em seguida, a voz do narrador retorna dizendo: “Não se pretendeu fazer um levantamento detalhado de sua vida, são as impressões que vão contar. Começamos por algumas cenas de sua rotina diária” (MAURO, Humberto, 1966, 22 segundos)

Corta. Em um plano próximo, Mauro finalmente aparece em tela.

Porém, 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, mais um corte. No plano seguinte, o mesmo enquadramento agora com o foco “corrigido”. Vemos de forma nítida: Mauro caminha novamente pela calçada.

Pausamos o filme aqui, aos 43 segundos de rodagem.

Alguns aspectos já nos chamam a atenção. 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 uma primeira vista, aqueles primeiros segundos de apresentação quase solene do “cineasta de reputação mundial”, poderiam nos fazer esperar por uma espécie de documentário “oficial” do Cinema Novo.

Entretanto, a frase seguinte da narração muda nossa percepção. O cineasta opta por uma abordagem peculiar: em um filme biográfico, se além às “impressões” do personagem mais do que ao “levantamento detalhado de sua vida”. “Começando pelas cenas de sua rotina diária”, o filme, que havia iniciado com um discurso impessoal, toma um gosto diferente: para além das visões gerais sobre Mauro, se assume uma visão própria de um cineasta por outro, uma visão que é (ou produz) uma impressão.

Já comentamos sobre este aspecto em outros momentos⁶. Para este artigo, nosso maior destaque será outro: o plano mostrado logo após a última frase da narração, a primeira imagem de Humberto Mauro em Mauro, Humberto.

⁶ Ver PHILIPPINI; BAGGIO (2021), disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3880>. Acesso em 30 dez. 2022.



Figura 01 – Humberto Mauro aparece em *Mauro, Humberto*



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. Como já descrevemos, 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 versão 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?

A primeira resposta no “confronto direto” com o filme é essa estranheza, nossa sensação imediata como espectadores. Contudo, quando avançamos em um segundo movimento, rebobinando a cena, pausando e tocando novamente, já entra em cena nosso perfil analista. Ao decompor os planos e descrevermos a articulação, percebemos que 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.

Com esta breve decomposição da cena, já poderíamos começar a interpretar, estabelecer alguma relação teórica, supor uma operação de opacidade no filme ou relacionar o gesto com outros semelhantes recursos utilizados no cinema moderno. Porém, em favor de uma reflexão metodológica, damos um passo para trás e voltamos à questão que nos instigava: O que o cineasta tentava extrair do aparente erro?



O Cineasta como produtor de fontes: Teoria do Autor e Teoria de Cineastas

O cineasta é o sujeito da pergunta. Neste trabalho, buscamos nos posicionar ao lado de David Neves para nos defrontarmos com a sua obra e investigarmos sinais das intenções e do pensamento do crítico-cineasta. Mais do que realizar uma produção historiográfica, com interpretações cronológicas, sociológicas ou do ponto de vista da recepção, interessa-nos cotejar a obra fílmica de Neves com suas próprias ideias escritas para então refletir sobre a constituição de um estilo singular em *Mauro, Humberto*. Buscamos, assim, encontrar não só os interesses por detrás deste plano desfocado em específico, mas também apresentar uma possibilidade de abordagem teórico-metodológica para o estudo da obra de um crítico-cineasta a partir da diversidade e da fragmentação dos materiais onde compôs e expôs seu projeto cinematográfico.

A partir do ângulo da documentação utilizada, tomaremos como objetos e fontes de pesquisa principais o visionamento do curta-metragem e o estudo das críticas do crítico-cineasta. Valemo-nos da distinção possível entre a pesquisa com fontes para a História e para a Historiografia, cientes da ambiguidade da terminologia da área, conforme pontuou Aróstegui (2006, p. 25-44). Do ângulo categorial, ao qual acessamos como resultante do trabalho com a documentação, cuidaremos do conceito de “erro” apresentado pelo próprio autor em um diário de gravação do filme *Luz del Fuego* (1982, dir.: David Neves) e das ideias defendidas por Neves em crítica ao filme *O País de São Saruê* (1971, dir.: Vladimir Carvalho). Atendo-nos aos textos do crítico-cineasta e à revisão bibliográfica de escritos acerca de estudos autorais (bases para nossa abordagem teórica), visamos posicionar o autor como possível referência para a produção de teoria de cinema e para a leitura de sua obra.

Porém, se esta é a nossa intenção, para respondermos àquela primeira questão, precisamos nos fazer outra: onde e como encontraremos marcos conceituais e categorias para estudar o pensamento do cineasta em ação?

De pronto, pensamos: “podemos partir da Teoria do Autor”. Baseada nos escritos dos críticos franceses das *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.

Porém, 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. 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 outro sentido em nossa análise. Afinal, nosso intento não passa tanto por “determinar o valor” dos filmes de Neves quanto por buscar um outro olhar para sua obra e fomentar uma visão com base em seu pensamento. Sobretudo, nos interessa a ideia de termo somatório das atividades do sujeito histórico que se expressa no conceito proposto de “crítico-cineasta”, ponto de chegada da pesquisa mais ampla que dá origem a este escrito construído com base no estudo das fontes diretas sobre a sua presença e vida no cinema e na literatura cinematográfica brasileira.

Buscando nos colocar ao lado do ponto de vista de David Neves em vez de estabelecer um “critério axiológico” para a interpretação de sua produção, outra abordagem nos parece mais frutífera: a Teoria de Cineastas. Abordagem teórico-metodológica desenvolvida a partir dos trabalhos do ST Teoria de Cineastas da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) e do GT Teoria dos Cineastas da AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento - Portugal) que busca, nas palavras de Manuela Penafria, “fazer teoria do cinema a partir dos cineastas e do pensamento dos cineastas” (LEITES; BAGGIO; CARVALHO, 2020, p. 13).

Prontamente, esta atenção alargada ao pensamento dos cineastas e não somente aos filmes representa uma 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 (neste caso referindo-se especialmente a teoria do crítico 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” é parte fundamental de nossos estudos e a abertura teórica incitada pela Teoria de Cineastas descortina caminhos instigantes e importantes para nós. Segundo Penafria, a proposta: “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). É com esse reposicionamento do ponto de vista do pesquisador que chegamos à interpretação de *Mauro, Humberto* tentando olhar para o filme a partir de Neves.

Nossos objetivos, assim, aproximam-se aos objetivos prioritários da abordagem 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” David Neves pensava “o cinema”. No caso estrito deste artigo, por exemplo, conhecer o modo como David Neves pensava o cinema pode ajudar a responder nossa pergunta inicial.

Contudo, as questões ainda se acumulam. Se para responder: “O que o cineasta tentava extrair do aparente erro?” buscamos “conhecer e divulgar o modo



como o” crítico-cineasta pensava o cinema, precisamos também nos perguntar: onde encontraremos essas respostas?

No mesmo texto supracitado, os pesquisadores já apontam maneiras de operacionalizar a aproximação aos cineastas e indicam possíveis fontes diretas para a abordagem. 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). Segundo Baggio, Graça e Penafria:

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. (2015, p. 28)

Destacamos especialmente as três primeiras fontes apresentadas pelos pesquisadores. Como citamos, os filmes e os escritos de Neves constituem os objetos de nossa aproximação e as poucas e esparsas entrevistas concedidas pelo crítico-cineasta exercem importante papel enquanto registro de seu pensamento e processos de criação.

Entendendo a vida no cinema de David Neves em sua diversidade – na realização, na crítica, na política e na diplomacia –, adicionamos aos exemplos de



“todo tipo de material escrito pelo cineasta” também as notas, os rascunhos, as crônicas e, principalmente, os textos críticos de Neves⁷.

Afinal, acreditamos que as críticas escritas pelos cineastas podem ser importantes portas de entrada para o pensamento destes que chamamos críticos-cineastas, tendo sempre em vista as diferentes materialidades, linguagens e especificidades de cada um dos textos: a disposição de pensamentos coetâneos entre filmes e críticas, os dados da conjuntura, o seu nível de intencionalidade e a própria classe de materiais envolvidos.

Fazer teoria a partir do crítico-cineasta

Como muitos dos cineastas ligados às novas ondas de cinema moderno a partir dos anos 1950, o “líder ecumênico, ponte” (Cf. NEVES, 1993, não p.)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, inclusive, encontraram na cinefilia a primeira 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 este 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” (1982, p. 1).

Porém, ao contrário de outros exemplos de cinemanovistas ou “cinema-modernistas” que logo abandonaram a crítica e se dedicaram apenas à realização cinematográfica, o David Neves-crítico raramente saiu de cena e sua produção textual

⁷ Tais materiais vieram a lume ao longo das últimas décadas em trabalhos anteriores, principalmente em pesquisas realizadas para mostras e constantes do livro com materiais inéditos *Telégrafo visual: crítica amável de cinema* (NEVES, 2004). Estudos como estes nos instigaram ao retorno aos arquivos e cotejamento com publicações originais.

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



seguiu par-a-par com (e por vezes, inclusive, até mais perene que) a produção do David Neves-cineasta.

À primeira vista, a obra de Neves se destaca, portanto, não somente pela existência dessa dualidade, mas pela constância desta e a coerência de um pensamento que se espria entre os diferentes materiais produzidos pelo crítico-cineasta. 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 alimentou-se da reflexão crítica para a realização (fílmica e crítica) de filmes em que Neves atuou, seja em um pensamento crítico (e criativo) que constantemente se influenciou da atuação criativa de Neves na realização dos filmes.

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, praticamente por definição, obrigava o crítico-cineasta – desde antes de passar à realização – a exercer o pensamento sobre o próprio fazer cinematográfico e fez com que, ao passar à realização, sua crítica também se retroalimentasse da reflexão sobre o ofício e a função do crítico na recepção de uma obra.

Desta maneira, encontramos nas críticas de David Neves importantes espaços de exposição de seus interesses em cinema e partimos para o estudo de sua obra mirando o “termo somatório” (PINTO, 2020, p. 207) de suas atividades entendendo-o como já definia o companheiro Glauber Rocha na primeira edição de *A Revolução do Cinema Novo* como um “suave, dedicado, inteligente e excitante crítico cineasta” (ROCHA, 1981, p. 378).

Por enquanto, para os efeitos deste artigo, nos privamos dos adjetivos elogiosos de Rocha e insistimos no posicionamento do hífen para ilustrar a ponte entre as duas atuações do crítico-cineasta.

Sem separar o pensamento crítico da produção cinematográfica, é importante, enfim, analisarmos 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 estudarmos os filmes que os cineastas realizaram, mas também os filmes e os cineastas que mais lhes instigavam e o que lhes interessava nestes filmes e no trabalho destes 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 a que realizaremos a seguir, entendemos que os destaques e o valor que os críticos-cineastas concediam aos filmes dirigidos por outras pessoas podem fornecer, 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 em que os críticos-cineastas atuaram. 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.



Novamente *Mauro, Humberto*

Para colocarmos em prática essa vontade de produzir teoria de cinema a partir do pensamento do crítico-cineasta, voltamos ao plano desfocado de *Mauro, Humberto* e àquela pergunta inicial: “o que o cineasta tentava extrair do aparente erro?”

A partir dos procedimentos metodológicos indicados pelos pesquisadores no texto de apresentação da Teoria de Cineastas, em desfavor de critérios axiológicos da Teoria do Autor, visitamos – em um “confronto direto” – outros filmes dirigidos por David Neves.

Cada projeto, sem dúvidas, guarda sua especificidade, mas a produção de Neves parece manter, no todo, certa coerência e consistência de interesses. Como em *Mauro, Humberto*, vemos permanecer em seus curtas-metragens documentais e em seus longas ficcionais a vontade por ater-se às “impressões” e buscar conferir aos filmes certo aspecto de rascunho e inacabamento. Os enquadramentos “desleixados”, às vezes sem foco e pouco rebuscados de *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves) parecem ressoar o “erro” inicial de *Mauro, Humberto* (1966, dir.: David Neves), como também a escolha pela câmera na mão ágil e livre que caminha sem rigor pela casa de escritores brasileiros nos curtas da série *Literatura Nacional Contemporânea* (1974-1976, dir.: David Neves e Fernando Sabino).

A importância dada à despretensão e ao “erro” reverbera nos trabalhos de Neves e aparece juntamente em vários de seus escritos. Por exemplo, em crítica escrita em 1980 à revista *Filme Cultura* tratando do filme *O País de São Saruê* (1971, dir.: Vladimir Carvalho)⁹, Neves rememora o início do cinema paraibano e, a partir dos filmes, destaca um aspecto caro a seu cinema:

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)

⁹ Filme realizado em 1971, mas que, proibido pela censura, só foi lançado em 1979.



Acrescida da “malandragem”, a “Coragem ou Ousadia” guia as realizações de Neves e aqueles relatos do processo de criação de *Mauro, Humberto*, que citamos no início do texto, parecem perfeito exemplo disso. No “sufoco” de fazer cinema no Brasil, realizar um filme a partir das “sobras” de filmes de seus colegas seria a malandragem necessária para Neves passar à realização. Mais à frente no texto, o crítico continua a descrever essa ousadia – “parente” do cinema – e 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. (NEVES, 2004, p. 248)

Mais do que buscar fazer “arte cinematográfica” ou prezar por uma virtuosidade técnica, bastaria à realização de cinema esta “garra”. Uma ideia tipicamente cinemanovista que rege a realização de Neves e de muitos de seus companheiros. Não é à toa que, no início do texto, o autor escrevia: “o cinema na Paraíba começou quase ao mesmo tempo que o movimento do Cinema Novo Brasileiro” (*ibidem*). Contemporâneos, os movimentos iniciam-se com intenções parecidas. 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 *Rio, 40 Graus* (1955, dir.: Nelson Pereira dos Santos) e, segundo Neves, ‘as bases de uma nova escola: a da “autenticidade”’:

Defeituoso, *maladroit*, 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)



O “defeituoso” filme anunciador do Cinema Novo Brasileiro carrega também as marcas daquela “garra” de Noronha e, “com os mais parcos recursos” à disposição, utiliza-se do improvisado e da “malandragem” com aquela “ousadia” (palavra-chave que se repete nos dois textos) para alcançar a tão almejada “autenticidade”.

Quando passou à realização de *Mauro, Humberto*, Neves seguiu interesses parecidos com os expostos nas críticas e com a “ousadia” e a “garra” buscou pôr em tela a autenticidade de seu encontro com Mauro. De tal forma que, como diria em nota publicada no livro “Cartas do Meu Bar” (NEVES, 1993), com seu primeiro curta-metragem Neves descobriu “ao vivo” como era necessária aquela mesma “garra” que havia lhe instigado em *Aruanda*, descobriu: “(...) 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” (NEVES, 1993, p. 34).

Gesto característico de cinema moderno, de Cinema Novo, a inclusão daquele plano inicial desfocado imprime a marca deste corpo a corpo com o cinema. Neves não se atém ao rigor, à teoria ou à perfeição e mantém o “erro”, fruto natural da estrutura de produção do filme em sua “pouca força (\$\$\$)”.

Encontramos, inclusive, uma definição para esta abertura ao “erro” com ares de “malandragem” passando à leitura de documentos de processo do crítico-cineasta. Em um diário de montagem de *Luz del Fuego* (1982, dir.: David Neves), seu quarto longa e talvez filme mais “bem-acabado”, Neves registra um receio peculiar:

Na projeção do dia 17-6-81 veio à tona primeiro uma ideia de coisa passada a limpo, quase sempre ausente em meus trabalhos anteriores. Muito sol, muito hiper-realismo, digamos assim. A noção de erro, que é um pouco a chave do meu “específico fílmico” apareceu, porém, em alguns momentos para satisfação íntima. (NEVES, 2015, p. 95)

Quinze anos depois do primeiro curta-metragem, o erro agora já é citado como “a chave” de seu “específico fílmico” e logo em seguida recebe uma pequena definição:

O erro: para não ser teatral, isto é humano, isto é, realista, ou seja acadêmico, 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. (NEVES, 2015, p. 95)

Revisitando o desfoque do primeiro plano de Mauro, olhamos para o filme a partir dessa noção. De certa forma, a inserção e manutenção do plano confere ao filme este tempero de dúvida, de novidade, de brasilidade, “de cinema, enfim”. É o que nos causa aquela “estranheza” que relatamos no começo do texto.

Caso continuássemos o visionamento do curta-metragem veríamos que, ao longo da sequência inicial do filme, outros planos desfocados ou de enquadramentos tortos se repetem. “Defeituoso”, *Mauro, Humberto* vai além da “biografia oficial” para tornar-se o registro das impressões de um cineasta brasileiro, filmado da forma mais brasileira possível segundo Neves: sem a perfeição, os ornatos, em um filme de “parcos recursos”, mas muita “autenticidade”, isto é, “humano”.

Dizíamos no início do texto que a preferência por essas “impressões” poderia desviar a sensação de um documentário oficial do Cinema Novo. Mas carregando esse tempero do imprevisível, o documentário talvez ganhe, de fato, aqueles ares de filme “característico” do movimento. Não por representar ou propagandear de maneira “perfeita” os ideais do grupo (afinal, buscar perfeição técnica em um filme cinemanovista seria quase paradoxal), mas justamente por carregar o espírito de “explosão de pensamento” e “explosão emocional em busca de imagens-sons brasileiros através da moderna ótica audiovisual” no retrato do pioneiro daquele novo cinema que vinham construindo.

Conclusão: por uma abertura de novas possibilidades

Enfim, esses dados e reflexões são apenas alguns entre outros tantos que caberiam neste artigo. Nosso principal objetivo resulta de pesquisa mais ampla e diz respeito à reflexão de caráter metodológico sobre como cultivar a aproximação entre a crítica e os filmes de David Neves. Buscávamos chegar ao fim deste texto apresentando mais uma possibilidade de aproximação com a produção do crítico-cineasta do que conclusões sobre seu projeto cinematográfico. Todavia, a pesquisa



sobre a contribuição própria do realizador, entre a miríade de contribuições de cinemanovistas, levou-nos a desenhar aspectos de procedimentos para este acercamento. Talvez esta possa ser considerada uma rotina possível de trabalho também sobre outros cineastas que foram também críticos por toda a vida de dedicação às tarefas cinematográficas, casos pontuais, alguns mais estudados como é mais amplamente conhecido em torno da obra de Glauber Rocha.

Por enquanto, no caso de David Neves aqui abordado, nos restringimos a apontar as possibilidades de trabalho com indícios de um pensamento carente de sistematização e as pistas iniciais de um estilo coerente que apresenta recorrências na forma como Neves dirigiu seus filmes e orientou seus textos. Em primeiro plano, ao tentarmos estabelecer o foco de um estilo imantado de pensamento, apareceu lenta e repetidamente a particular noção de “erro”. Destarte, veio também à mão, com o apoio da Teoria de Cineastas, o próprio mecanismo de possível focalização de aspectos da contribuição estilística deste crítico-cineasta. Em outras palavras, nos colocamos na posição de busca de um pensamento que se quer uma espécie de despreocupado, mas metódico assistente de câmera muito interessado pelo sabor de realidade, pelo erro como marca da “ousadia”, da “garra”, da “autenticidade” e da “malandragem” brasileiras.

Para tanto, foi necessário perceber aspectos mais amplos de correlação entre fontes diretas, de trabalho de análise atenta em relação aos filmes, de disposição metódica de avanços e recuos. Caracteriza-se, em primeiro lugar, por uma postura que tem seu lado de pesquisa com materiais de arquivos, sempre em busca da procedência de conteúdos e da determinação dos graus de relação entre eles, uma busca de mais e mais informações em contato direto com os originais publicados ou guardados em repositórios. Mas, também, de estudo e disposição crítica diante de trabalhos de pesquisas anteriores, procurando um modo de pensar que tem seu aspecto hermenêutico, para quem pretenda se colocar, ao fim e ao cabo, ao lado do (crítico-)cineasta.

Neste artigo, finalizamos afirmando que é possível pensar e criar teoria de cinema ao lado de David Neves e é possível e talvez ainda mais interessante não olharmos seus filmes “a partir de seu pensamento”, mas olharmos sua produção lado-a-lado. Como nos ensinam Raquel Gerber e a Teoria de Cineastas, trata-se de tomar



notas, examinar documentos de processo, estudar atentamente textos críticos e analisar filmes, todas as tarefas reunidas. Aqui, o principal desafio foi construir o vetor de uma procura, de um entendimento e de correlações, portanto, entre as fontes diretas em rastros de um projeto cinematográfico que se espraia entre os materiais pesquisados, se contradizendo, se confirmando: o pensamento de um “teórico *in fieri*”¹⁰ (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA; 2015, p. 31), escritor de pistas a serem sistematizadas.

Referências

- ARÓSTEGUI, Julio. **A Pesquisa histórica: teoria e método**. Bauru: Edusc, 2006.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004
- BAGGIO, Eduardo Túlio; 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.
- 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.
- BRITO, Thiago; FERREIRA, Pedro Henrique. **Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural. 2015.
- 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.
- 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.
- MAURO, Humberto**. Direção: David Neves. INC - Instituto Nacional do Cinema. 1966. 35mm (21 min.). son., color.
- NEVES, David Eulálio. **Telégrafo visual: crítica amável de cinema**. Org: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Editora 34, 2004.
- NEVES, David Eulálio. 1983: David Neves [entrevista]. In: VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

¹⁰ Do italiano, “em via de se tornar”.



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

NEVES, David Eulálio. A descoberta da espontaneidade (Breve Histórico do Cinema-Direto no Brasil). In: COSTA, F. M. (org.). **Cinema Moderno Cinema Novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

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.], n. 20, abr. 2021.

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.

PINTO, Pedro Plaza. David Neves: projetos de vida e autonomia do crítico-cineasta. **Intexto**, v. 48, p. 194-211, jan./abril. 2020.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.

SARRIS, Andrew. Notes on the auteur theory in 1962. In: John Caughie (ed.). **Theories of Authorship**. London: BFI, 1981.

WOLLEN, Peter. A Teoria de Autor. In: **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

Recebido em 24/01/2023, aceito em 08/05/2023