

David Neves: projetos de vida e autonomia do crítico-cineasta

Pedro Plaza Pinto

Doutor; Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil
pedroplazapinto@gmail.com

Resumo

O objetivo deste estudo é considerar a partilha do projeto ideológico do cineasta David Neves em direção à autonomização dos elementos de seu projeto estético durante uma década, até o final dos anos 1960. Conforme a separação esclarecedora entre projeto estético e ideológico proposta por João Luiz Lafetá ao estudar o modernismo dos anos 1930, o caso do David Neves demonstra-se particular em relação ao Cinema Novo. No primeiro momento, a formação do crítico-cineasta e sua estreia nas letras apontam para a emergência de paradigmas estéticos próprios ou mimetizados de figuras admiradas. No segundo momento, há o eclipse destes aspectos em favor da batalha pelo Cinema Novo. Contudo, a estreia como diretor de longas-metragens retoma a sua distinção e promove o jovem ao quadro próprio da sua intervenção. O estudo das críticas e da posição intelectual de David Neves esclarecem a sua dupla contribuição no período. O fio da meada é desenrolado através de necrológio publicado como escrito de crítica cinematográfica deste que foi efetivamente um crítico-cineasta. A abordagem seleciona segmentos da vida do realizador através do destaque de biografemas e das suas relações com o movimento Cinema Novo.

Palavras-chave

David Neves. Cinema brasileiro. Cinema Novo. Crítica cinematográfica.

1 Introdução

A proposta deste escrito é indicar os marcos de uma pesquisa iniciada indiretamente, após acúmulo de dados e reflexões que conduziram a destacar a contribuição de David Neves ao cinema brasileiro, momento de tratar de um recorte em específico. A obra e o estudo do trabalho do cineasta se impuseram desde que propusemos uma discussão

sobre o diálogo na crítica brasileira moderna (PINTO, 2008). O presente artigo retoma o estudo de paradigmas, trechos de vida e relações dialógicas da obra intelectual do cineasta David Neves com o objetivo de refletir sobre os critérios e demarcações para o seu estudo. Além disso, dedica-se a demarcar um processo no qual este trabalho de crítico-cineasta está conectado ao projeto estético de cunho mais pessoal que se define a partir de meados dos anos 1960. As linhas de expressão pela crítica definidas no período de formação ganham força após meados da década quando David Neves orienta-se para a realização de seu primeiro longa-metragem *Memória de Helena* (David Neves, 1969). Concomitante à produção do longa-metragem Neves escreve alentado necrológio e crônica a propósito da morte de João Guimarães Rosa.

Por se tratar de uma abordagem em forma de panorama histórico, vamos observar o quadro sem entrar detalhadamente na análise dos filmes. De qualquer modo, podemos anotar que os materiais são extremamente coerentes com questões delineadas em trechos de vida da trajetória do escritor, animador cultural, confidente, cineasta em sentido lato, diretor tardio mas prolífico. Os filmes demandam exposição própria que não será detalhadamente focalizada por aqui. Destacaremos apenas alguns apontamentos sobre os materiais de modo sintético, observando uma sinergia das tarefas para as letras e para os filmes quando for necessário no esforço de compreensão proposto.

Trata-se de um estudo do trabalho do cineasta porque o momento anterior da nossa própria pesquisa, de busca e iniciação sobre este crítico, conduziu à ampliação do escopo de estudo do texto para o estudo de uma vida dedicada às tarefas do cinema, portanto com momentos diferentes e novos problemas em novos contextos. A teoria do cineasta aqui é expressão do encontro de “biografemas”¹, que conectam pensamento e obra por fora do esquadro das sobredeterminações. A ideia da “vida dedicada às tarefas do cinema” não é acidental, vem do próprio David Neves, que a enunciou em texto memorialista de 1977 para a revista *Homem Vogue*, intitulado *A Vida como rascunho*, onde elabora um pouco da sua personalidade, algo que apenas lhe vem à tona de fato neste tardio momento da sua trajetória intelectual. A conexão entre cinema e vida não é casual, é retrospectivamente

¹ O biografema em contraponto às grandes linhas historiográficas tradicionais, de modo a ser um caminho construído pelo sinal de objetos parciais, “tocantes”, da vida de um escritor, foi proposto por Roland Barthes e mencionado em mais de uma obra. Utilizamos a noção segundo a problematização e esclarecimentos de Luciano Bedin da Costa (2010). “O biografema mina os símbolos hierarquizados na medida que estabelece uma nova ordem para aquilo que a cultura oferece acerca de um autor. O biografema coloca-se como entrave à teleologia de certas biografias <que se tome esta tipologia teleológica como thanatográfica>, na medida que não busca converter o leitor <talvez apenas convencer>.” (COSTA, 2010, p. 108). Neste sentido, o biografema se distancia do biografismo de Salles Gomes na medida em que este jogava com sínteses históricas em seus estudos *Jean Vigo e Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte*. Para mais comparações, ver estudo de Zulmira Ribeiro Tavares sobre o biografismo em Paulo Emilio Salles Gomes (TAVARES, 1986).

programática. Como nos diz Neves: “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). A ironia da última frase é uma alusão à famosa frase do crítico Paulo Emilio Salles Gomes da definição do cinema como “a aflitiva tranqüilidade das coisas definitivamente organizadas” (GOMES, 2004a, p. 113), frase publicada em opúsculo com os amigos vindos da revista *Clima* (1941-1944), *A Personagem de ficção*, originalmente disponível no Boletim no 284 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, nascido de uma experiência de ensino (CANDIDO et al, 2004).

Esta conexão entre cinema e vida foi se estreitando no discurso do jovem a experiente crítico, do período nacional-desenvolvimentista à afirmação, voga e dispersão do Cinema Novo. Quer dizer, entre a afirmação do jovem crítico no periódico estudantil da UFRGS, *O Metropolitano*, em 1958, passando pela busca própria de uma dicção de diretor em seus projetos fílmicos, do final dos anos 1960, até o último projeto muito adiado e finalmente interrompido com a própria morte em 1994, há período de claros e escuros para todo o cinema local, de vida e morte no cinema. A contribuição fílmica, entretanto, no estágio da pesquisa aqui apresentada, ainda está por ser exposta com detalhamento, já que foi possível apenas começar a entender em termos gerais o trabalho do crítico como diretor, discreta figura de proa, amálgama entre integrantes do Cinema Novo em seu período de emergência.

Neves é ponta de lança na dedicação ao diálogo e à alteridade. Se os seus filmes fixam, na trajetória, o dado da emanção da figura feminina como objeto do olhar ou como ponto de sustentação da narrativa, a sua crítica foi pioneira na conexão com o outro. Mencionemos, a título de exemplo, o pioneiro manifesto sobre a questão do negro no cinema brasileiro lido na Itália e posteriormente publicado (NEVES, 1968). Trata-se do eixo de uma existência crítica completamente aberta que se torna subterrânea dentro da batalha pelo Cinema Novo ao redor de meados da década, mas que novamente emerge com força quando da virada para os anos 1970. Se o David Neves de *Cinema Novo no Brasil* (1966) ainda polemiza com o tipo de desdobramento da chanchada no cinema brasileiro presente, o cineasta de *Memória de Helena* (David Neves, 1969) retoma a construção da sua própria expressão lastreada num conjunto de influências sempre muito anunciadas.

A sua personalidade pode ser compreendida como avizinhada ao estilo do modo de ser de Joaquim Pedro de Andrade, amigo por quem Neves nutria grande admiração e amizade. Foi classificado como um *sournois*², que podemos traduzir como velhaco ou matreiro, sem peso negativo, substantivos que apareceram no verbete reflexivo “David Neves”, dentro do livro *Cartas do meu bar*:

Asmático, primo, mimado, matreiro, carioca, mineiro, retraído, platônico, secreto, aberto, óbvio, lúbrico, místico, marista, clumay, malandro, desajeitado, malandroit, esperto, estilista, cineasta, atípico, surnois, cumulativo, poliglota, fugidio, globetrotter, bissexto, cocu, pródigo, duro, quebrado, solvente, generoso, selfish, rico, pobre, elegante, desleixado, suave, galante, gaffeur, brocha, insuperável, chato, escuso, rebarbativo, orgulhoso, eremita, bicho-do-mato, alcalóide, herbívoro, ecológico, metropolitano, suburbano, [...]” (NEVES, 1993, p. 13).

Os inúmeros modos de apreensão desta irônica e derivativa autodefinição persistem mais um tanto com deslizamentos entre locais (“Central, Grajaú”) e várias cidades, em seguida compreensivo com mais adjetivos e substantivos. Não é o caso aqui sequer de esboçar um quadro das muitíssimas combinações paradigmáticas e sintagmáticas do escrito. Contudo, não deixemos escapar algumas seqüências como “matreiro, carioca, mineiro, retraído” e “esperto, estilista, cineasta, atípico”. De qualquer modo, há campo vocabular com pontuações de oposição: secreto e aberto; óbvio e atípico; quebrado e solvente; rico e pobre; elegante e desleixado. Há alusões a locais e palavras estrangeiras que remetem à prática de viajante entre festivais de cinema (Setri-Levante, Gênova, Roma, Berlim), em momentos importantes de desempenho na sua trajetória, no caso, como “embaixador do Cinema Novo”.

Ao lado do primo professor estudioso e erudito de Literatura, Alexandre Eulálio, Joaquim Pedro de Andrade foi uma das personalidades marcantes no romance de formação de David Neves. Mas não deixemos escapar a sempre proclamada condição de discípulo do crítico cinematográfico conservador da Cinemateca Brasileira Paulo Emilio Salles Gomes. Em outro escrito abordamos mais concentradamente tal relação (PINTO, 2014), não será o caso de retomar no detalhe este diálogo muito produtivo na crítica do cinema moderno. Veremos apenas como o crítico reaparece no jogo de referências e alusões na forma de crônica em artigo por ocasião da morte de João Guimarães Rosa, de 1968, que envolve uma leitura da obra do escritor por outro crítico, de volta ao grupo oriundo da revista *Clima*, de

² A definição do amigo foi então aplicada ao próprio David Neves que, segundo Sérgio Augusto, havia utilizado a expressão para explicar Joaquim Pedro de Andrade. (AUGUSTO, 1993).

Antonio Candido. O jovem crítico e cineasta representa a consciência de um processo histórico no campo literário pelo qual orienta-se, ao mesmo tempo em que retira para si lições sobre o próprio fazer cinematográfico.

É também o momento em que se acertam os ponteiros de uma expressão comum entre Neves e Salles Gomes para a escrita do roteiro a quatro mãos para *Memória de Helena* (1969). Não por acaso o artigo sobre Guimarães Rosa sai publicado no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, o último de sete que David Neves emplacou neste que fora um guia para ele próprio com a leitura do espaço de cinema ocupado majoritariamente com as letras da Cinemateca Brasileira: Paulo Emilio publicara regularmente uma coluna em longo período de 1956 a 1961, mas também Almeida Salles, Rudá Andrade, Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, Lucila Ribeiro Bernardet, Maurice Capovilla, e Ilka Brunilde, posteriormente.

Enquanto crítico e soldador do Cinema Novo, Neves não embarcava em conclusões fáceis, dedicava-se ao pensamento desenvolvido com autêntico esforço, numa busca de compreensão e diálogo através de seus escritos. Resistia ao lugar-comum de uma integralização narrativa ao redor da sua personalidade e não promovia a sua própria valorização. Procurava nuances e impressões em seu contato com o leitor. Observador atento, bom ouvinte e escritor de talentosa pena, Neves foi reconhecido como o melhor cronista do Cinema Novo, a ponto de Arnaldo Carrilho o homenagear com um elogio fúnebre intitulado “Morreu o Cinema Novo” (CARRILHO, 2004). O que se pretende demonstrar é uma oscilação nesta identificação direta na qual o próprio cineasta alonga o projeto estético quando chega o seu tempo primaveril de produção autônoma, já destacada do projeto ideológico comum.

Afeito à escuta, David Neves foi uma presença aglutinadora e excêntrica em meio às personalidades marcantes do período gregário do Cinema Novo. Ainda que tenha tido destaque como crítico na revista *Filme Cultura* na virada dos anos 1970 aos 1980, sua contribuição comum ao Cinema Novo e particular de seus trabalhos ficou escamoteada no período seguinte e no começo do século XXI. Destaca-se, no contrafluxo desta realidade, a mostra de filmes *David Neves: Muito prazer*, com a curadoria de Ana Pessoa, em São Paulo. Produzida em 2003, gerou também um catálogo de mesmo nome e ajudou a resgatar a importância do crítico-cineasta (PESSOA, 2004). A organização de grande parte do material publicado como crítico saiu no livro editado pelo Carlos Augusto Calil (2004), denominado *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. Tal publicação serviu-nos de guia, pois conta com

alentado material, pesquisado e coletado pelo próprio Calil, por Ana Pessoa, Eduardo Escorel, Olga Fudemma e Luciana Araújo, entre outros.

Destaquemos, entre estudos que apontam para questões envolvendo Neves, o livro *A Nova onda baiana*, de Maria do Socorro Silva Carvalho (2002) e a entrevista realizada por Alex Viany (NEVES, 1999), além do prefácio de Calil (2004) intitulado “O Jardim particular de David”, intróito ao livro com obra reunida, acima mencionado .

2 Projeto estético e projeto ideológico: marcos para uma distinção

A vida de David Neves para o cinema está associada ao desempenho pífio de um *sprit* de *corps* para o Direito, curso finalizado na PUC-RJ, ao passo que vai se distanciando do trabalho arranjado pelo pai na Cia Vale do Rio Doce, um trabalho ligado às vias férreas, qual seja, por um lado, ligado à mitologia do cinema e à mitologia das Minas Gerais, de um carioca que se considerava mineiro de Diamantina. Amigo de Cacá Diegues e Paulo Monteiro de Barros (sob pseudônimo de Nelson Pompéia) nestes verdes anos, David Neves compartilha com estes e com Arnaldo Jabor e Sérgio Augusto a escrita do cinema (mas não só) para as páginas do jornal *O Metropolitano*, do movimento estudantil. Passa a exercitar a crítica também em outros jornais, *Jornal do Brasil* e *Diário Carioca*, além da estréia exitosa no campo dos periódicos dedicados a cinema, na emblemática *Revista de Cultura Cinematográfica*, em 1962. Contribui para o *Diário Carioca* em substituição a Glauber Rocha, num pareamento conhecido pelo fato de Neves ser talvez o maior confidente do vulcão, luz e sombra que se combinavam com êxito. Neves vai ser também um dos melhores leitores de Rocha, fato reconhecido no necrológio do próprio crítico escrito por Arnaldo Carrilho (2004).

Quando passa a escrever para o *Diário Carioca* e na sessão de cinema do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* em meados da década, já é reconhecido como cronista do Cinema Novo. Dedicção que o leva a preparar e publicar o opúsculo *Cinema Novo no Brasil* (1966), material que foi duramente criticado pelo mestre Paulo Emilio em correspondência privada, caracterizada por este como uma espécie de crônica entre amigos, num processo que o conservador da Cinemateca Brasileira definiu como “autoconstrução do Cinema Novo” (GOMES, 2004b). Este momento é o ponto de maior escamoteamento do

projeto estético pessoal em favor de um projeto ideológico comum, de afirmação do Cinema Novo.

Com o pendor para a fotografia, realizada nos primeiros curtas dos amigos Paulo Perdigão e Cacá Diegues, desempenha a tarefa de assistente de direção em *Garrincha, alegria do povo* e de coordenador de produção de *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964). Presente nos momentos decisivos desta fase do movimento do *Cinema Novo*, entretanto, sua discrição leva o amigo Joaquim Pedro de Andrade a declinar uma pequena piada no média-metragem *Improvisiert und Zielbewusst* (*Cinema Novo*, Alemanha, Joaquim Pedro de Andrade, 1967) quando a voz over do filme, tendo por imagem um passeio pelo bar ao lado do laboratório Líder com imagens dos integrantes da turma, diz: “E sempre uma pergunta: onde está David Neves?”.

David Neves seguirá a sua trajetória no começo dos anos 1970 com o interesse genuíno pela literatura brasileira, pela figura feminina, pela figura de Humberto Mauro. Neste último caso, de Humberto Mauro, enlaça duas figuras que admirava: Paulo Emilio Salles Gomes e Glauber Rocha. A participação no periódico *Filme Cultura* é das mais profícuas, e o então jovem crítico, que o italiano Gianni Amico, das resenhas latino-americanas na Itália do começo dos anos 1960, definira carinhosamente como Il Critico, ou seja, crítico de cinema, dos amigos, da vida, do cinema, agora é já uma das mais poderosas escritas do cinema brasileiro (CARRILHO, 2004). Já não defende incondicionalmente o Cinema Novo, vide o famoso texto *Cinema-Novo rico, Cinema Novo-rico*, publicado em *Luz, Ação* n.1 (NEVES, 1981), mas persiste como referência maior de crítica para todas as correntes, inclusive mais próximo da linha marginal do cinema brasileiro e em busca de uma obra cinematográfica cronista da vida carioca na zona sul do Rio de Janeiro.

Para a abordagem do cineasta, refletimos sobre se o movimento de afirmação e autonomização do jovem se relaciona com as ênfases de momentos que o estudioso João Luiz Lafetá (2001) definiu entre os momentos de afirmação de um projeto ideológico e/ou de um projeto estético. No seu alentado estudo sobre as expressões da crítica modernista nos anos 1930, Lafetá identificou, por exemplo, dois momentos da obra de Mário de Andrade, fases heterogêneas que podem ser distinguidas, grosso modo, entre um Mário dos anos 1930 e o Mário dos anos 1920 para 1930, cada qual pendendo para um pólo de atração da escrita crítica. Este antológico estudo saiu no ano de 1974 em livro com o título *1930: a crítica e modernismo* e resulta, entre outras, na pergunta básica “de como o projeto estético contrasta com o projeto ideológico, nele interfere e às vezes o determina.” (LAFETÁ, 2001, p.

299). O jogo dos opostos faz parte da estratégia analítica das construções críticas deste estudioso que elabora estruturas amplas e conectadas ao dado social.

Pensemos a cronologia do crítico-cineasta na mesma chave. Inicialmente, David Neves traça um claro viés de trabalho de leitura e incorporação de aspectos da crítica do mestre Paulo Emilio Salles Gomes: descrição 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. No passo a passo do romance de formação, a maturação de um projeto estético se sobrepõe ao projeto ideológico. Tal narrativa de formação do jovem talentoso não envolve autonomização de perspectivas, mas a construção de paralelos com mestres inspiradores, de Joaquim Pedro de Andrade a Jean Rouch, de Salles Gomes a Glauber Rocha, Antonio Candido ao primo erudito Alexandre Eulálio. Música, quadrinhos e literatura se somam para preparar o jovem diante da moldura que se esboçava e que se completou até 1964: quando do lançamento de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), a premissa de cultivo para fruição do filme está dada no conhecimento do Brasil e de sua literatura, como bem pontua Nuno Ramos, tratando-se de um “filme já filmado” (RAMOS, 2019, p. 62).

As discussões propostas pelo realizador entre o final dos anos 1950 e meados da década seguinte refletem, portanto, o período formativo que prepara o engajamento no movimento Cinema Novo. A liberdade formal e o pressuposto de que, em matérias estéticas, não devemos estabelecer princípios, dá lugar à defesa dialógica para com o leitor, sempre instigante, dos ainda modestos frutos do Cinema Novo. Neste sentido, há um escamoteamento de um projeto estético que vinha sendo mimetizado do mestre Paulo Emilio Salles Gomes – “Em matéria de estética, sou um homem sem princípios” (GOMES, 1963). A presença e trabalho do realizador dentro do movimento passou pela definidora assistência ao amigo Joaquim Pedro no curta que pode ser reconhecido como a catapulta do Cinema Novo, *Couro de gato* (1959). Mesmo sem poder freqüentar as famosas reuniões iniciais do Cinema Novo na casa de Joaquim Pedro por ser ainda funcionário da Vale do Rio Doce, David Neves é convocado a contribuir no filme como assistente de fotografia. Do mesmo modo, o jovem fotógrafo se imbuí de uma expressa admiração pelo mestre fotógrafo Mário Carneiro e irá depois compor o corpo de fotógrafos que sustenta a realização de *Garrincha, alegria do povo* (1962). O intervalo entre este momento e 1966 condensa a intervenção e trabalho no Itamaraty em defesa do Cinema Novo.

Então, a formação só se complementa com a inversão de sinais nos anos seguintes, de combate mais direto pelo Cinema Novo e apelo ao projeto ideológico. Se delineamos a sua maneira de abordar alguns dos filmes do Cinema Novo até então exibidos, nos surpreenderemos com uma escrita muito atenta à reconstrução das imagens e sons para o leitor, consciente do dever de apontar seus elementos formais. Sinaliza tais elementos com minúcia de expressão poética e apresenta uma tese em defesa dos objetos mais débeis. Quando os filmes são vigorosos, a tese procura expor algo “essencial”, específico, mais próprio e distintivo dos filmes. Em ambos os casos, a construção se quer dialogal. É neste pulso crítico que encontramos David Neves no capítulo de sua escrita, no início dos anos 1960, peremptoriamente afirmativo a propósito de filmes do Cinema Novo nos *periódicos O Metropolitano, Correio da manhã, Jornal do Brasil, Diário Carioca e Estado de S. Paulo*.

3 Elogio fúnebre: escrita de si, escrita de outrem

O artigo de jornal ou revista onde se instala o jovem é o fio que nos conduz por uma vida excêntrica, única em sua configuração como cineasta e crítico que oscila da formação em meio ao tateio de um projeto estético, para a batalha que se segue pelo Cinema Novo, todavia com o retorno à definição de pendores de seu projeto estético pessoal. A crítica de cinema compõe vetores do esboço de uma teoria, mas esta perde força na formação do jovem para se tornar subterrânea e finalmente reemergir com os filmes próprios. O fio de Ariadne que nos guia por esta oscilação é a crítica em forma de elogio fúnebre, forma na qual David Neves possuía o dom de suscitar emoções e interessantes problemas para a vida no cinema brasileiro.

Especificamente, aqui a crítica de cinema serve de homenagem a uma vida por ocasião da sua finalização. Orna vida e morte e carrega o pendor da escrita do gênero crônica, seja pela alusão a outrem ou testemunho de situações vividas nesta ocasião da notícia de falecimento de amigos ou de uma personalidade importante no rol desta mesma crítica. Mas mesmo o humilde eletricitista de filmes pode receber esta dignificação, como é o caso de Ulisses Alves Moura, evocado pertencendo à tradição de estrábicos no cinema e singular por seu distanciamento crítico (NEVES, 1984). É o modo expressivo do necrológio criando ornamentos para as existências únicas, “a morte enfeitada”, como propôs Carlos

Augusto Calil ao reunir tais notas elegíacas que já começam em 1962, com texto sobre o amigo de movimento estudantil, Nelson Pompéia (NEVES, 2004, p. 315-347).

O elogio fúnebre aparece como lugar de enunciação indireta sobre a vida, como é típico da experiência realizada. O crítico-cineasta distingue seus escolhidos a partir da sua própria vivência, daqueles que de algum modo tiveram espaço próprio no seu panteão estético ou político, o que de certo modo rebate sobre ele mesmo: as escolhas nos fazem perceber linhas e traços do projeto estético do próprio David Neves. Entre os “homenageados” talvez com a escrita mais emotiva de que se tem notícia no cinema brasileiro: Nelson Pompéia, Guimarães Rosa, Novais Teixeira, Paulo Emilio Salles Gomes, Marcos Faria, o electricista Ulisses Moura, Vinícius de Moraes, Humberto Mauro, Nello Melli, Alexandre Eulálio, Gianni Amico. A maior parte destes textos foi publicada após os anos 1960. Contudo, justamente como ressaltamos na introdução deste estudo, apontam para a absorção do diálogo com tais figuras e trazem David Neves através da vocalização de outrem.

Em 1968, Neves já está mais experiente na crítica e no cinema. O próprio Cinema Novo já está curtido no couro pelo sol inclemente do autoritarismo e pela brisa suave da repercussão internacional, na qual o nosso crítico-cineasta foi fundamental. Neste ano, David esteve em trabalho com Salles Gomes para a escrita do roteiro e na produção de *Memória de Helena* (1969). No mesmo período, realiza sua curta-metragem *Mauro, Humberto* (1968).

“Guimarães Rosa e o cinema” é o título do último texto publicado por Neves no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, em janeiro de 1968. Décio de Almeida Prado já não era editor do suplemento, neste momento em vias de extinção (LORENZOTTI, 2007; WEINHARDT, 1982). Sigamos a exposição do texto-homenagem, passo a passo. E vejamos como o “arquiteto David” se manifesta seguindo um conjunto simétrico que se forma na sua relação com quatro escritores.

Tendo por motivo a morte de Guimarães Rosa, o crítico rememora o contexto no qual conheceu o escritor nos corredores do Itamaraty, durante os preparativos para a V Resenha do Cinema Latino-Americano de Gênova, onde se realizaria o Congresso sobre o Cinema Novo brasileiro, com a presença de Glauber Rocha, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl. A timidez do jovem e a “mineirice” do escritor, segundo Neves, limitaram o contato a conversas sobre Diamantina-MG. Já na Itália, a desenvoltura de Glauber Rocha manifestou-se em forma de recomendação para Rosa assistir ao filme *Il*

Vangelo secondo Matteo (O evangelho segundo São Mateus, Pier Paolo Pasolini, 1965), prontamente cumprida pelo escritor. O filme foi depois objeto de uma conversa entre ele e os jovens, em um fim de jantar, como testemunhou e participou Neves. Rosa teria, segundo nosso jovem crítico, uma relação especial com Glauber Rocha, talvez em função das muitas aproximações feitas, em muitos textos, entre a obra de um e o filme *Deus e o diabo na terra do sol*.

A narração dá um salto para o futuro, para a época de preparação de *Terra em transe*, em outro encontro, novamente em Brasília, no qual David Neves informou a Rosa o título definitivo da fita. A desaprovação do escritor foi seguida de um conselho: “Diga ao Glauber que Deus está no detalhe”. Sem contar quando, onde, ou mesmo se transmitiu o conselho, o jovem crítico continua:

Esse conselho nunca mais me abandonou. Chegou mesmo a se tornar um *leitmotiv* de todas as minhas considerações sobre o cinema brasileiro, cuja grande constante tem sido a visão de conjunto, o mural. Partindo dele reconsiderarei grande parte da própria obra de Guimarães Rosa, passando a relê-la sob um prisma novo e totalmente revelador. Recentemente tive nova luz a respeito com a recomendação de P. E. Salles Gomes de se fazerem filmes sobre “coisas e não sobre idéias” (NEVES, 2004, p. 319).

O cruzamento de pessoas, obras, ditos e escritos é extremamente significativo: Neves acolhe para si o conselho e o promove a *leitmotiv*, elucida-o a partir da recomendação do outro mestre, tomando-o como guia para o seu próprio trabalho e para compreender a obra de Rosa. Ora, o quadrilátero de referências Rosa-Rocha-Neves não termina no vértice Gomes – teria antes partido dele? Sim, pois a “luz” sobre o conselho do grande escritor Guimarães Rosa, fornecida na fala de Paulo Emilio, reproduzida entre aspas, funciona como no processo de enunciação: de trás para diante, do fim para o começo.

No mesmo necrológio, David Neves traz as palavras do artigo *O homem dos avessos*, presente no livro *Tese e antítese*, de Antonio Candido, que conteria a “chave do caráter cinematográfico de Guimarães Rosa”³. Não nos interessa a questão em si, mas a ênfase na ideia de “lastro de realidade” como “plataforma”, realmente uma boa síntese do artigo de

³ O trecho em questão está logo no princípio do texto: “Parecia que, de fato, o autor quis e conseguiu elaborar um universo autônomo, composto de realidades expressionais e humanas que se articulam em relações originais e harmoniosas, superando por milagre o poderoso lastro de realidade tenazmente observada, que é a sua plataforma.” (CANDIDO, 2006, p. 112).

Candido sobre o procedimento fundamental do autor de *Sagarana*. O mesmo artigo do eminente crítico literário foi utilizado por David Neves (1966, p. 26) na exposição da sua tese “Poética do Cinema Novo”, publicada dentro do livro *Cinema Novo no Brasil*. Neves cita Candido para se perguntar, a propósito da personagem Antonio das Mortes, se ele não seria o modelo de “homem diferente” de *Grande: Sertão Veredas*, “composto de deformação dos modelos reais”. Plataforma do real e salto no imaginário: são os dois tempos da inspiração “roseana”, segundo a tradução de Candido, para o interesse estético do jovem crítico.

Aqui, estamos lidando com a elucidativa interpretação que vale reproduzir, já que será também utilizada por Paulo Emilio nas notas da sua apresentação em reunião da UNESCO, justamente para abordar as apropriações literárias do Cinema Novo:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, tudo se transformou em significado universal graças à invenção [...] mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo (CANDIDO, 2006, p. 112).

“Paixão pelas coisas e pelo nome das coisas”. Esta expressão consta no fólio “I” do documento “Roteiro p/ UNESCO”, manuscrito por Paulo Emilio Salles Gomes, no trecho cujo título é “Glauber e Euclides” (GOMES, s.d.). A leitura não permite concluir que o crítico utilizou os pressupostos de “O Homem dos avessos” para entender *Deus e o diabo na terra do sol*, mas, talvez guiado pela referência de David Neves, dispôs-se a raciocinar de acordo com eles, inserindo a referência a Candido entre a descrição e interpretação do filme de Glauber Rocha e de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. O discípulo David orientou a apreensão do mestre Paulo Emilio? Espelho especulado, imagem multiplicada, o retorno ao esboço literário de apreensão do cinema local conduz David Neves de volta ao próprio esforço de criação estética, dado imediato da estreia do rapaz.

4 À guisa de conclusão: vida de menina, vida no cinema

Em novo delineamento final que nos interessou, para o final dos anos 1960, há o florescimento mais decisivo de uma estética própria, única em sua delicadeza e que vai compor o principal elemento distintivo do Cinema Novo que é a livre diversidade de soluções formais frente aos obstáculos à florescência do cinema local. Vem a primeiro plano a contribuição própria de David Neves através dos filmes *Mauro, Humberto e Memória de Helena*. O projeto ideológico perde força em favor da primavera pessoal de David Neves. O cultivo, no caso, envolve imiscuir-se com interesses de Paulo Emilio Salles Gomes sobre a figura feminina e o problema do ângulo da narração na posição feminina impossível para subjetividades masculinas realmente existentes. Do convite ao mestre nasce a parceria para o roteiro do filme que tem inspiração no livro de Helena Morley, *Vida de menina*.

A realização de *Memória de Helena* faz par com o filme interrompido para o próprio David Neves em 1994, projeto nascido do livro *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles, lançado em 1973. Em seu livro de crônicas e “achados”, *Cartas do meu bar*, Neves aponta-o “filme de cabeceira”, como ele diz sobre a produção, “até agora em compasso de espera” (NEVES, 1993, p. 67). 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). Ao mesmo tempo, dedica-se também, com Fernando Coni Campos, à realização do curta-metragem *Tarsila do Amaral* (1970), fase prolífica do final dos anos 1960 por estabelecer um projeto que vai marcar a década seguinte, de dedicação ao documentário sobre escritores e escritoras da literatura brasileira. A obsessão de David Neves por “vidas de meninas” ainda se desdobraria nos longas *Luz del fuego* (1981) e *Fulaninha* (1985), fora a participação como fotógrafo em *A Noiva da cidade* (Alex Vianny, 1978).

Por outro lado, a título de confirmação da hipótese, foi espantoso encontrar o documento ‘ROTEIRO P/ UNESCO’, no espólio do crítico Paulo Emilio Salles Gomes na Cinemateca Brasileira. Nele, o “eterno guru” de David Neves raciocina sua análise estética comparatista – Cinema e Literatura no Cinema Novo – de acordo com os termos elucidativos de também espantoso necrológio de João Guimarães Rosa escrito por David Neves em 1968 para *O Estado de S. Paulo*. Como vimos antes, a experiência da literatura brasileira no ponto culminante de Rosa serve como lição para o documentarista que inclusive seria co-produtor do curta-metragem de Paulo Thiago, *A Criação literária em João Guimarães Rosa* (1970). Tal experiência percebe a encruzilhada de paradigmas do Cinema Novo, da Literatura brasileira de 1930 a 1950 e ainda esboça uma teoria da relação entre real e imaginário que tanto interessava ao leitor de Edgar Morin. Tal teoria é elucidada na voz do “crítico n.1” da nossa modernidade literária, Antonio Candido, ao mesmo tempo em que elabora o seu fazer cinematográfico, mas não deixando-o de emparear com a prática cinematográfica do amigo Glauber Rocha, que se encontrava entre a realização de seu segundo e terceiro longas-metragens. Tal teoria poderia ser resumida com dois aspectos. O primeiro é justamente aquele pontuado por David e Paulo Emilio como espécie de premissa: “Paixão pela coisa e pelo nome da coisa”. O segundo aspecto nós podemos depreender da leitura do mesmo *O homem dos avessos*, de Candido: “Plataforma do real e salto no imaginário”. No universo misturado de Guimarães Rosa encontramos um projeto estético posto como pressuposto para o projeto estético de David Neves.

A título de conclusão, retomemos a hipótese de que o estudo do trabalho do cineasta, então, no presente artigo, diz respeito a compreender o termo somatório das tarefas deste crítico e realizador em pouco mais de uma década, fotógrafo e assistente de direção, produtor, diretor tardio. Estabelece-se uma gradação e nuances na polarização, combinação ou determinação entre a imantação dos projetos estético e ideológico, todavia sempre e dedicadamente crítico de cinema e animador de movimento, seja no Cinema Novo na virada e primeiros anos da década de 1960, seja na revista *Filme Cultura* no final da década seguinte, diluído o trabalho sobre o Cinema Novo, mas imposto outro trabalho de aglutinação da inteligência do cinema brasileiro na revista da Embrafilme.

Entre lá e cá, a afirmação de um estilo acidentado, de um asmático em busca de ar a plenos pulmões, um estilo que buscava o encontro e reencontro com figuras do seu jardim particular, encontros nos quais pudesse respirar e continuar, sendo a ideia de encontro o paradigma maior da obra de outro grande mestre, distante, mas afetivamente próximo, o

cineasta Jean Rouch, segundo próprio David Neves identificou no *Diário Carioca* em 1965 (2004, p. 128)⁴. Eis o fio de Ariadne de uma vida: primeiro, lidar com a morte dos amigos e ídolos através do necrológio, e sempre em busca do reencontro no rarefeito panorama de um cinema subdesenvolvido. Enfim, uma crítica que se define esteticamente, no primeiro momento, pautada por um profundo interesse por outrem, característica que ficaria mais clara no passo a passo da sua entrega ao documentário e à literatura brasileira efetivamente apenas nos anos 1970. Afinal, como diz o próprio crítico-cineasta em alentado currículo pessoal publicado no jornal *O Pasquim* em 1985: “No cinema o estilo é que é o nosso autor” (NEVES, 2004, p. 356).

INSTANTÂNEO

Fica-se então estático,
Esculpido no ar,
palpáveis apenas os contornos.
Gelado. Gelo,
Triturado que jorra.
Repuxo: água dura (cristalizada) em água.
Num segundo imóvel, como espectro que
reflito (NEVES, 2004, p. 27).

Referências

AUGUSTO, Sérgio. David Neves vê o cinema da mesa de um bar. **Folha de S. Paulo, Caderno Ilustrada**, São Paulo, p. 5-11, 18 nov. 1993.

CALIL, Carlos Augusto. O Jardim particular de David. *In*: NEVES, David Eulálio. **Telégrafo visual**: crítica amável de cinema. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 9-24.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A Personagem de ficção**. 10. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. O Homem dos avessos. *In*: **Tese e antítese**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 111-130.

⁴ Segundo Carlos Augusto Calil (2004, p. 11), a influência de Edgard Morin e Jean Rouch sobre David Neves dá-se através do exercício do documentário de intervenção, segundo a técnica do então recente *cinéma-vérité*, além da própria abordagem do cinema pelo lado antropológico, algo incomum à época. No mesmo plano deste diálogo distante indicamos a presença do livro *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* e do filme *Chronique d'un été*.

CARRILHO, Arnaldo. Morreu o Cinema Novo. *In*: NEVES, David Eulálio. **Telégrafo visual**: crítica amável de cinema. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 346-347.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A Nova onda baiana**: cinema na Bahia (1958-1962). Salvador: EDUFBA, 2002.

COSTA, Luciano Bedin. **Biografema como estratégia biográfica**: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller. 2010. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

GOMES, Paulo Emilio Salles. A Personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A Personagem de ficção**. 10. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2004a. p. 104-119.

GOMES, Paulo Emilio Salles. Autoconstrução do Cinema Novo. *In*: NEVES, David Eulálio. **Telégrafo visual**: crítica amável de cinema. São Paulo: Editora 34, 2004b. p. 217-218.

GOMES, Paulo Emilio Salles. Começo de conversa. **Brasil, Urgente**, São Paulo, n. 1, 5 abr. 1963.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Roteiro p/ UNESCO**. São Paulo: Cinemateca Brasileira (BR CB PE/PI. 0516). S. d.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Editora 34, 2001.

LORENZOTTI, Elizabeth. **Suplemento literário**: que falta ele faz! São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2007.

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. Cinema-Novo rico, Cinema Novo-rico. **Luz, Ação**, Rio de Janeiro, n. 1, 1981.

NEVES, David Eulálio. David Neves (Entrevista). *In*: VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 271-282.

NEVES, David Eulálio. Morte de um silencioso electricista. **Filme Cultura**, São Paulo, n. 43, p. 119, jan./abr. 1984.

NEVES, David Eulálio. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. **Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição**, Rio de Janeiro, n. 47, p. 75-81, 1968.

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

PESSOA, Ana. **David Neves - Muito prazer**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emilio e a emergencia do Cinema Novo**: débito, prudencia e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação)-Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PINTO, Pedro Plaza. Relações críticas no cinema moderno: David Neves e o “Guru eterno”. *In*: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 119-136.

RAMOS, Nuno. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: Todavia, 2019.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Biografismo em Paulo Emilio (simplicidade e ardil). *In*: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (orgs.). **Paulo Emilio**: um intelectual na linha de frente. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

WEINHARDT, Marilene. **O Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo**: 1956-1967. 1982. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

David Neves: Life projects and autonomy of the critics-filmmaker

Abstract

The objective of this study is to consider the sharing of the ideological project of the filmmaker David Neves towards the autonomization of the elements of his aesthetic project during a decade, until the end of the 1960s. According to the clarifying separation between aesthetic and ideological project proposed by João Luiz Lafetá when studying the modernism in the 1930s, the case of David Neves is particular in relation to Cinema Novo. In the first moment, the formation of the critic-filmmaker and his debut as critics point to the emergence of own aesthetic paradigms or the aesthetic paradigms of admired figures. In the second moment, there is the eclipse of these aspects in favor of the battle for Cinema Novo. However, the feature film director's debut retakes his distinction and promotes the young man to the very frame of his intervention. The study of the criticism and the intellectual position of David Neves clarify his double contribution in the period. The thread of the skein is unrolled through necrology published as film critic of this who was effectively a critic-filmmaker.

Keywords

David Neves. Brazilian Cinema. Cinema Novo. Film Criticism.

Recebido em 30/04/2019

Aceito em 26/06/2019

Copyright (c) 2020 Pedro Plaza Pinto. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

