

**Muito prazer (1979, David Neves):
diálogos em um filme conversado**

*Muito prazer (1979, David Neves):
dialogues in a conversated film*

Gabriel Philippini Ferreira Borges da SILVA¹

Resumo

No longa-metragem, *Muito prazer* (1979, David Neves), os cineastas parecem, por vezes, deixar de lado a trama do filme para se ater às mais prosaicas e despretensiosas conversas entre seus personagens. Neste artigo, buscamos analisar uma cena deste filme dirigido por David Neves com uma atenção dedicada a seus diálogos, a partir dos estudos sobre conversação no cinema desenvolvidos por Alexandre Rafael Garcia (2022), os estudos sobre diálogo cinematográfico enquanto elemento sonoro de Débora Opolski (2021) e com base no próprio pensamento do crítico-cineasta David Neves. Ademais, realizamos uma pequena revisão bibliográfica acerca da discussão sobre os “filmes falados” brasileiros e analisamos a maneira como os diálogos do filme, captados com som direto, parecem conferir-lhe certa dose de autenticidade, uma “impressão de realidade” (Mauro, 1932) brasileira.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Diálogo cinematográfico. Filmes de conversação.

Abstract

In the feature film *Muito prazer* (1979, David Neves), the filmmakers seem to, sometimes, leave aside the film's plot to focus on the most prosaic and unpretentious conversations between their characters. In this article, we seek to analyze a scene from this film directed by David Neves with dedicated attention to its dialogues, based on studies on conversation in cinema developed by Alexandre Rafael Garcia (2022), studies on the cinematographic dialogue as a sound element by Débora Opolski (2021) and based on the own thinking of critic-filmmaker David Neves. Furthermore, we conducted a small bibliographical review on the discussion about Brazilian “talking films” and analyzed the way in which the film's dialogues, captured with direct sound, seem to give it a certain dose of authenticity, a Brazilian “impression of reality” (Mauro, 1932).

Keywords: Brazilian cinema. Cinematographic dialogue. Conversation films.

Introdução

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR).
Email: gpfbasilva@gmail.com

Como nos ensinam Alexandre Rafael Garcia (2022) e Robert McKee (2006) “diálogo não é conversa” (Garcia, 2022, p. 15). Para evitarmos confusões no estudo específico deste artigo, aproveitamos a frase dos pesquisadores, mas talvez soe melhor complementarmos: “diálogo não é conversa” (McKee, 2006, p. 362), mas conversa é diálogo.

Afinal, entendendo o diálogo cinematográfico enquanto elemento sonoro “constituído pelas falas dos personagens” (Opolski, 2021, p. 117): os monólogos, conversas e quaisquer interações verbais entre as personagens dos filmes são considerados diálogos e tomados assim pelas cineastas durante todo o processo de edição e captação de som no cinema.

Mas a distinção que propõem Garcia e McKee não é tanto da natureza elementar dos diálogos quanto de seu significado e importância na narrativa. No cinema dominante, de matrizes mais clássicas, sobre o qual McKee disserta:

o diálogo possui função objetiva: de guiar e de enunciar as ações das personagens; de conotar questões que não estão presentes nas próprias palavras (seja pelo peso de um passado, seja pela impossibilidade de encenação de um fato); e de “avançar” a narrativa. As personagens falam sem tropeços, sem gaguejar e assertivamente; a comunicação é efetiva (Garcia, 2022, p. 43).

Em oposição, quando lemos a definição que Garcia dá ao papel das conversas nos filmes dirigidos por Éric Rohmer – representante mais proeminente do estilo que caracteriza como “filmes de conversação” –, tomamos contato com uma outra maneira de se pensar o diálogo no cinema. O pesquisador define que nos filmes dirigidos pelo francês: “as conversas não têm função somente de apoiar uma narrativa maior: a narrativa é baseada nas próprias conversas entre personagens; a história dá suporte para que as conversas aconteçam” (Garcia, 2022, p. 48).

Os filmes dedicados às conversas (ou conversações) invertem a lógica do diálogo clássico e subserviente às tramas cinematográficas. Sem privilegiar somente o desenvolvimento da narrativa nas falas, os “filmes de conversação” constituem sua *mise en scène* para explorar esteticamente as conversas. O diálogo cinematográfico deixa, nesses filmes, de ser puro acessório à trama e é, enfim, explorado cinematograficamente por seus realizadores.

Estamos, conscientemente, hiperbolizando e polarizando um tanto a questão. As invenções com o diálogo são, com certeza, anteriores aos filmes de Rohmer ou aos “filmes de conversação” definidos por Garcia e não são tão raras no cinema narrativo clássico. Mas para este artigo nos interessa especialmente a forma que tomam os diálogos

naquele estilo alternativo e moderno de cinema, realizado a partir da popularização dos gravadores de som portáteis e das câmeras mais leves no final dos anos 1950.

No caso dos filmes dirigidos por Rohmer, por exemplo, valoriza-se a “imperfeição, a profusão e o excesso de diálogos” (*idem*, p. 44). Como define Michel Mourlet, em referência ao filme *Minha noite com ela* (1969, Éric Rohmer), no filme de Rohmer: “nós assistimos, não à mise en scène de uma ação comentada pela linguagem, mas a mise en scène da linguagem” (Mourlet, 1987 *apud* Garcia, 2022, p. 44).

É esta outra maneira, esta possibilidade de exploração criativa, de comunicação não “efetiva” ou funcional que será norteadora para nosso artigo. Conduziremos a seguir a análise de uma cena do filme *Muito prazer* (1979, David Neves) tendo em vista a maneira como os cineastas encenam seus diálogos.

Para adensarmos essa aproximação, passamos antes a uma breve revisão bibliográfica acerca dos filmes falados brasileiros e a uma apresentação do diretor de *Muito prazer* e seu terceiro longa-metragem ficcional.

***Muito prazer*, David Neves e um cinema falado em português**

Crítico-cineasta cinemanovista, David Neves constituiu, nos diferentes materiais que produziu, um projeto estilístico caracterizado especialmente pelo apreço ao íntimo, ao particular e a busca cinematográfica por uma *autenticidade* brasileira. Em uma prolífica trajetória entre a crítica e a realização, Neves se mostrou, como muitos de seus companheiros cinemanovistas, sempre preocupado com a captação da *espontaneidade* e o retrato de um Brasil e de sua gente que – para eles – não vinham sendo foco do cinema brasileiro até meados dos anos 1950. Interesses e preocupações que aparecem explícitas na obra do crítico-cineasta desde seus primeiros escritos e afloram na película a partir do momento em que Neves passou à direção em 1966.

Nesse momento, durante a produção de *Mauro, Humberto*, seu primeiro curta, Neves diz ter descoberto “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” (Neves, 1993, p. 34). Para além da “riqueza de produção” ou da “teoria”, Neves buscou em seus filmes encontrar a “autenticidade” a partir de um contato direto entre cinema e realidade. Particularmente, nos interessará falar dessa busca levando em conta seu interesse pelo registro *autêntico* do diálogo cinematográfico em seu sotaque carioca, um aspecto caro para Neves e aparente em seus filmes.

Porém, é importante ressaltarmos que esta preocupação ou obsessão por encontrar uma autenticidade brasileira nas falas, por registrar a gente do país nos alto falantes do cinema, existia há muito tempo no cinema brasileiro.

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

A voz humana, apesar de aberração que sofre através a ampliação, não deixa de impressionar profundamente aos que a ouvem ao mesmo tempo que vêm os movimentos dos lábios de quem pronuncia e a coincidência perfeita da articulação das sílabas. Parece que se tem a **impressão de mais vida, de mais realidade** (Mauro, 1932, grifos nossos).

Essa nova dimensão da “impressão de realidade” provocada pela sincronia dos “movimentos dos lábios” com a “articulação das sílabas” apresentava também novas possibilidades de identificação e autenticidade para o cinema brasileiro. Para Mauro, com o Cinema Falado seria:

[...] indispensável sim e até essencial, que o nosso Film saiba traduzir a nossa civilização, o nosso progresso no pé em que está, o nosso conforto como o temos e utilizamos, as nossas aspirações no período de vida histórica e econômica que atravessamos, o nosso carácter e nosso ambiente social, enfim (*idem*).

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

O Cinema falado, desde que se organize entre nós, será um vastíssimo campo aberto à uma padronização da arte brasileira, a uma arte mais coletiva, mais uniforme, não se falando nos enormes benefícios que virá trazer à língua portuguesa falada no Brasil, com a disseminação, por todo o país, da melhor linguagem dentro do nosso variado dialeto. Será uma propaganda nova, a que virá completar a do livro e da imprensa, pois que se trata da conversação, propaganda que se torna difícil ao teatro e que, para o Cinema, é muito mais exequível, dado o seu carácter de multiplicidade em se transmitir ao povo (*ibidem*).

Um cinema brasileiro dialogado e captado em seus sotaques e variações e que traduzisse a “nossa civilização” ainda demoraria a tomar forma. Em 1960, no texto: *A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico*, o crítico Paulo Emílio Sales Gomes insistia que: “até hoje não houve um bom filme dialogado nacional” (Gomes, 2016, p. 115). Como aponta Garcia: “grande parte dos sucessos até o fim da

década de 1950 eram filmes cantados (não dialogados, não conversados)” (2022, p. 245) produzidos em uma indústria que privilegiava: “uma prática da realização cinematográfica baseada no trabalho em estúdio e com pouca importância dada à captura do som direto (com mão de obra e equipamentos precários)” (*idem*). Neste cenário escasso, Paulo Emílio conclama a realização de uma outra escola:

Os cineastas nacionais precisam encontrar outra escola, a da descoberta e da invenção, para o problema do diálogo. Mas, para isso, precisam libertar-se definitivamente da ideologia morta que lhes foi inculcada pela crítica, a respeito da preponderância do visual em cinema. Seria ótimo se eles caíssem no exagero contrário. (Gomes, 2016, p. 115-116)

"Discípulo" tanto de Paulo Emílio, como de Humberto Mauro, David Neves era consciente seguidor de parte de suas ideias. De tal maneira que em 1977 (às vésperas da realização de seu terceiro longa-metragem, *Muito prazer*, no ano em que preparava o argumento do longa) Neves escreveu o texto *Por Uma Estética Cinematográfica Brasileira*, um pequeno artigo onde apresenta uma revisão crítica do tratamento estético do som na história do cinema brasileiro e, inclusive, cita o já referido artigo de Paulo Emílio. O crítico-cineasta afirma: “para P. E. Salles Gomes, criou-se um círculo vicioso pelo fato de os diretores brasileiros nunca terem visto, naquela época, um bom filme brasileiro dialogado” (Neves, 2004, p. 233).

Destacamos do texto especialmente o trajeto histórico-crítico descrito pelo autor. A princípio, em referência às chanchadas dos anos 40 e 50 (os filmes cantados citados por Garcia), Neves afirma que:

o som, porém, condicionou bastante a nova imagem. Mais do que teatrais, os filmes eram gritados. Os atores se colocavam em posição distinta e visível para declamar seu diálogo ou seu caco. A iluminação dos estúdios não deixava margem para nuances (*idem*, p. 234).

Segundo Neves, nas chanchadas, as pequenas modulações e variações, os sotaques característicos dão lugar aos “cacos” gritados de cada ator. Para o crítico, foram os filmes do estúdio Vera Cruz, em meados dos anos 50, que começaram a mudar esse paradigma. Filmes como *O cangaceiro* (1953, Lima Barreto): “mostraram, entretanto que alguma coisa podia ser conseguida se, ao invés da concentração descabida no universo (conteúdo) do filme estrangeiro (basicamente o *american way of life*), alguém procurasse retratar o Brasil e sua gente” (*idem*).

Porém, segundo Neves, seria somente no início dos anos 1960, com o amadurecimento do Cinema Moderno Brasileiro, a movimentação em torno do Cinema Novo e “a introdução dos equipamentos e das técnicas de captura de som direto em locações ao ar livre e a troca de experiências entre cineastas” (Garcia, 2022, p. 249) que “o português começaria a soar diferente” nos filmes brasileiros. Segundo Neves, “ao chegar em 1965, os brasileiros já viam bons filmes falados em português” (Neves, 2004, p. 235). Com os gravadores de som portáteis e as novas “técnicas de captura de som

direto”, começava-se a ouvir outros “sotaques, dialetos e variações de formas da fala do português brasileiro”. (Opolski, 2021, p. 79)

Ciente de todo este contexto, em 1979, dois anos após a escrita de *Por uma estética cinematográfica brasileira*, Neves realiza *Muito prazer*, um filme ficcional e conversado, filmado com som direto, captando o sotaque da zona sul carioca nos diálogos do filme.

O longa conta a história de três arquitetos – Chico (Antonio Pedro), Aquino (Cecil Thiré) e Ivan (Otávio Augusto) –, as esposas de Aquino e Ivan, respectivamente, Angela (Vera Barroso) e Nádia (Itala Nandi) e três “pivetes” – Leleu (Irving São Paulo), Pacheco (Júlio Luiz) e Manteiga (Marcelo Lopes).

Sócios, os arquitetos dividem um escritório em frente ao sinal onde as crianças vendem amendoim. A trama gira principalmente em torno de Ivan e seu alcoolismo, acompanhando as complicações provocadas pelo vício: da crise em seu casamento com Nádia à tensa relação com Chico e Aquino. As coisas se acirram no longa quando Nádia começa a se relacionar com o sócio de Ivan, Aquino.

Porém, essa aparentemente convencional estrutura narrativa do filme parece ser retomada ao longo das cenas mais como disparador para as interações entre os personagens do que foco primeiro do longa.

Em muitos momentos, o *plot* serve mais como razão e primeiro assunto para as conversas. No filme, o interesse de Neves parece não estar tanto em mostrar o fato (a narrativa), quanto em ver seus personagens falando sobre o fato. Ao cineasta, parecem mais interessar os molhos² e os acompanhamentos do almoço (as pequenas interações resultantes dos atos dramáticos) que o prato principal (a grande trama). De maneira não tão radical como fizera Rohmer, em *Muito prazer* – como nos filmes analisados por Garcia – “a história dá suporte para que as conversas aconteçam” (Garcia, 2022, p. 48).

Os cineastas (usamos o plural para incluir também a montadora do filme, Martaluz, e o roteirista, Joaquim Vaz de Carvalho), se atendo ao prosaico e à prosódia característica do “temperamento carioca”³, por vezes suplantam a trama ficcional em prol de uma atenção dedicada às interações entre seus personagens.

E é destas interações que finalmente destacamos a cena/conversa central deste artigo.

Estamos quase prontos para passar à análise e ouvirmos como estes diálogos se dão em cena. Mas antes, ainda precisamos fazer algumas ressalvas quanto ao material que assistimos. A cópia do filme a que tivemos acesso é um arquivo em baixa resolução (640x480), com o som ruidoso e agudo de uma cópia gravada de uma exibição do filme na televisão. Destacamos este estado da cópia devido às observações e análises que

²Em episódio da série *A Linguagem do Cinema*, dedicado a David Neves, o diplomata Arnaldo Carrilho diz acerca do cinema do amigo: “Era o que ele chamava de cinema de molhos, ele ia guardando os molhos.” e depois imitando-o completa: “Eu gosto de fazer cinema assim como os molhos, eu guardo os molhos e depois preparo os pratos e tal”

³Em *O Fazendeiro do Ar* (1974, David Neves e Fernando Sabino), episódio da série documental *Literatura Nacional Contemporânea*, dirigida por David Neves e Fernando Sabino entre 1974 e 1976, Carlos Drummond de Andrade, personagem biografado no filme diz: “Eu vim para o Rio com as ideias de eficiência, de energia, de disciplina, de ordem, tudo isso que diante da moleza do temperamento carioca, do clima carioca foram se dissipando, né?” É a esta “moleza do temperamento carioca” que nos referimos.

faremos após a descrição da cena. Afinal, os problemas podem também levar a erros na escuta do investigador.



Ressalvados, passemos logo ao filme. Descreveremos uma cena de 153 segundos, composta por 2 planos e iniciada a partir dos 57 minutos e 20 segundos de filme. Neste momento do longa-metragem, o casamento de Ivan e Nádia já parece em frangalhos, a relação entre os sócios está quase no ápice de sua tensão e a narrativa parece caminhar para um clímax. Neves, então, filma o encontro dos três arquitetos em seu escritório.

Porém, ao invés de assistirmos a alguma discussão entre os três, como talvez esperaríamos a essa altura da narrativa, a cena parece iniciar justamente após os sócios terem conversado. Vemos uma espécie de momento “pós-trama”, em que a narrativa é comentada, mas logo esquecida no rumo da conversa prosaica.

Aos 57 minutos e 20 segundos de Muito Prazer

A cena começa. Para a descrição neste texto, reproduzimos a seguir as falas e ações dos personagens. Visando lançar luz e foco aos diálogos em análise da cena, bem como destacar a construção cênica organizada pela direção do filme sob o qual esses diálogos se dão, elaboramos uma tabela dividida nas seguintes colunas: *Personagem* (referindo-se a quem diz a determinada fala indicada na coluna a seguir), *Fala/Ação* (coluna na qual reproduzimos os diálogos ditos na cena, assim como as ações dos personagens) e *Plano* (na qual reproduzimos em figuras o que se dá no plano imagético).





Tabela 1. Descrição de Cena do filme Muito prazer (1979, David Neves).




PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
	Aquino enrola, irritado, o que parece ser um projeto atrasado. Ivan e Chico estão parados em silêncio, o observando. A princípio vemos apenas Ivan e Aquino. Sem pestanejar, Aquino se levanta e olha feio para Ivan.	
	Aquino sai do escritório. A câmera acompanha seu movimento com uma panorâmica e revela Chico sentado na sala.	


Com a saída do sócio, Ivan começa a resmungar com Chico. Aos poucos, a câmera continua a panorâmica e enquadra Chico totalmente. Enquanto diz a fala a seguir, Ivan se senta ao lado de Chico e a câmera enquadra os dois em um plano conjunto. Após estabelecer o novo enquadramento, os cineastas operam um lento *zoom in* que aproxima o plano dos personagens.



Ivan	- Puta! Que bicho mordeu ele hoje, hein? De manhã, deu a maior esculhambação com Zezinho. Passou o dia inteiro aí enchendo o saco da recepcionista e agora pegando no meu pé o tempo todo. Ahn! Pô... que que há?
Chico	(quase inaudível) - Quem?
Ivan	- Como quem? O Aquino, não é? É... diz que eu estou desrespeitando a Nádia em casa... que eu estou prejudicando vocês dois aqui no escritório. Qual é a dele?
Chico	- Você quer minha opinião sincera?
Ivan	- Ahn.
Chico	- Eu acho que você nem dá o veado pra onça, nem deixa ela morrer de fome.
Ivan	- Em relação a que?
Chico	- Tudo.
Ivan	- Inclusive à Nadia?
Chico	- Ó aqui, Ivan... Mulher bonita é que nem caixão de defunto rico. Quando

	‘cê larga a alça, tem sempre um malandro que vai segurar, entendeu?	
Ivan	- É... tá aí...tá aí baixinho. Esse papo ‘tá legal, entendeu? Muito legal. ‘Pera aí. Ô Sueli!	
Sueli abre a porta. Há um corte (o primeiro e único da cena) para um close de seu rosto enquanto ela abre a porta. Logo que se ouve a voz de Ivan, o quadro é corrigido com um rápido <i>zoom out</i> para enquadrar os três personagens.		
Ivan	- Pede gelo, meu amor.	
Sueli fecha a porta e sai, o enquadramento é corrigido novamente para o plano conjunto de Ivan e Chico.		
Ivan	- Ó... Nós vamos tomar esse whiskynho aqui, depois eu vou te levar num boteco em Botafogo que eu descobri. Coisa de gênio! Tem uns belisquinho lá e uma caipira que você cai duro, rapá. Maravilha, entendeu? Sueli!	
Sueli	- Oi	
Ivan	- Meu amor, tá fabricando esse gelo?	
Sueli	- Tá chegando aí	
Gibira, o porteiro e zelador, entra na sala com		

uma caixa de gelo		
Gibira	- Olha o gelo! Olha o gelo!	
Chico	- Aí Gibira!	
Ivan	- Tartaruga.	
Gibira	- Como é que é? Devagar e sempre...	
Ivan	- Como é que tá lá a sua Portela?	
Gibira	- É doutor, esse ano a gente vai pras cabeças.	
Chico	- É mesmo?	
Gibira	- Não vai ter pra sua Mangueira não!	
Ivan	- Ê... isso é papo!	
Gibira	- Vem aí um samba que o senhor vai ver!	
Ivan	- Já foi escolhido o samba?	
Gibira	- Ainda não. Mas vêm aí ó um...que ih rapaz! Tá agitando a quadra.	
Ivan	- Dá uma palinha, dá uma palinha, dá uma palinha.	
Gibira	- Aí ó, vou levar, hein.	
Chico	- Leva!	
Gibira começa a batucar na caixa de fósforo e cantarolar: "Lá lá lá lá ia lá". Ivan acompanha batucando em sua cadeira. Chico apenas observa. Ivan provoca Chico a batucar também.		
Chico	- Não... sou branco demais não consigo	

	bater nesse negócio.	
Ivan	- É hehehe. Branco não samba	
Os três começam a falar um por cima do outro, a conversa se torna quase ininteligível.		

Fonte: Muito prazer (1979, David Neves).

A informalidade da conversa toma a cena. A preocupação dramática em “avançar a narrativa” que parece iniciar o diálogo (e é a justificativa para Ivan começar a falar com Chico) segue apenas até o personagem de Antônio Pedro dizer: “Ó aqui, Ivan... Mulher bonita é que nem caixão de defunto rico. Quando ‘cê larga a alça, tem sempre um malandro que vai segurar, entendeu?” aos 58 minutos e 22 segundos, com aproximadamente 1 minuto de cena.

Daí em diante, seguem-se 1 minuto e 30 segundos de diálogo puramente casual, que pouco tem a ver com o desenvolvimento da trama. Estes instantes mais dizem respeito à caracterização dos personagens, à reafirmação de suas identidades cariocas e ao interesse cinematográfico por simplesmente registrar o momento prosaico da conversa, em seus aspectos aurais (o sotaque, a cadência das falas, as acentuações de cada palavra) e verbais (as gírias típicas, as referências à cidade e à cultura do Rio de Janeiro).

Neves faz assim valer, na realização, a máxima com que já havia iniciado uma de suas críticas: “Minha preocupação maior é com a maneira de dizer e não com aquilo a ser dito” (Neves, 2004, p. 225). Captados em som direto, os atores falam despreocupadamente um em cima do outro. Vemos as falas se acavalarem, se atropelarem, até o momento em que se tornam na cópia (ou na qualidade do som captado, é difícil concluirmos) quase ininteligíveis. Uma sobreposição que parece conferir aquela “impressão de realidade” à cena.

Um “efeito de fala espontânea” semelhante ao buscado em filmes do “contexto da pós-retomada” do cinema brasileiro, nos quais Opolski (2021) caracteriza o que chama de “verossímil da fala espontânea” buscado, nestes filmes, a partir de três atributos principais: “personagens com distúrbios de fala, o uso do improvisado, que propicia o surgimento de marcas vocais como os regionalismos, e o emprego de sobreposição de vozes” (idem, p. 23).

Vinte e três anos antes do que a pesquisadora chama de “marco histórico” do pós-retomada – o lançamento do filme *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles e Kátia Lund) – os cineastas de *Muito prazer* operavam em lógica semelhante. Buscando registrar a autenticidade brasileira nas falas de seus personagens, David Neves (diretor e coautor do argumento) e Joaquim Vaz de Carvalho (roteirista e coautor do argumento) arquitetam um jogo que busca pôr em cena as “marcas vocais” do regionalismo carioca e empregar a sobreposição de suas vozes. Embora não tanto através do improvisado – como relata Vaz de Carvalho os diálogos “basicamente eram os mesmos” (Carvalho, 2015, p. 61) dos estabelecidos no roteiro –, criando trejeitos para os personagens, os cineastas e os atores constroem as variações da fala de cada um (Ivan fala arrastado, alongando as palavras, Chico fala em tom grave, para dentro) e criam alternativas à declamação das chanchadas ou à inteligibilidade tradicional do cinema clássico.

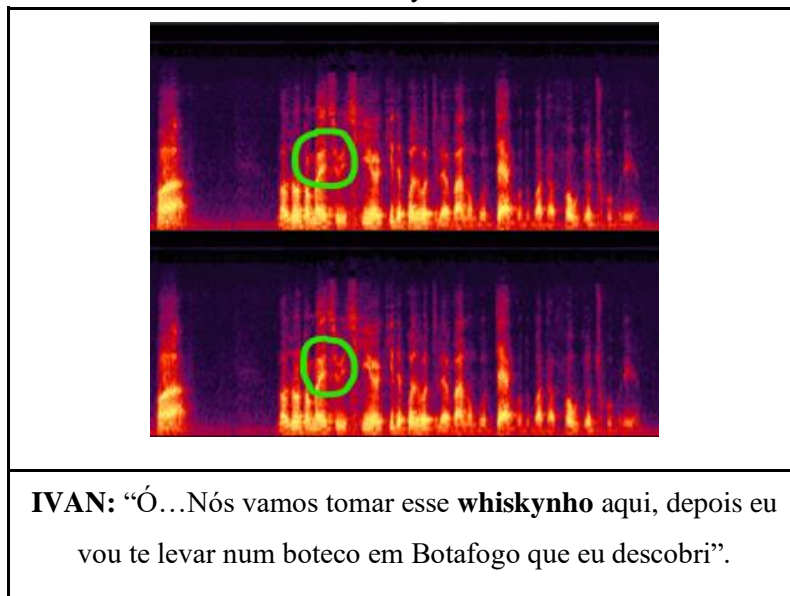
Em entrevista ao catálogo da *Mostra Paisagens do Rio de Janeiro: A Poética de David Neves* (Brito, Ferreira, 2015), Joaquim Vaz de Carvalho conta do processo de escrita desses diálogos:

Tem muitas coisas, mas muitas mesmo, tiradas de episódios reais que eu vivi. Eu ia anotando aqueles troços e, quando fui partir pra escrever o roteiro, eu peguei várias coisas que eu tinha anotado como interessantes e coloquei. Por exemplo, tem uma frase no filme que ficou famosa, que era uma frase, assim, recorrente nas agências de publicidade. Quando o Otávio diz: “Bom, quarta feira, três horas da tarde, semana praticamente encerrada”. Isso daí eu não inventei, não foi da minha cabeça. [...] são frases comuns (Carvalho, 2015, p. 61-62).

Destas falas extraídas dos mais cotidianos encontros cariocas surge – somando-se, é claro, o roteiro à interpretação dos atores – a informalidade da cena e as falas triviais, despropositadas e nunca retomadas ao longo do filme, como a do porteiro Gibira, quando referindo-se à “sua Portela” diz para Ivan: “Ê doutor, esse ano a gente vai pras cabeças”.

As marcas vocais do regionalismo, desde seu conteúdo temático e verbal – as observações a respeito das escolas de samba (a Portela, a Mangueira) e a referência ao bar em Botafogo (bairro carioca) – até a forma empregada pelos atores para dizerem suas falas (o sotaque e as variações de entonação) situam o filme no Rio de Janeiro. Os “esses” com som de “xis” característicos do sotaque carioca são acentuados na maneira como Ivan, o personagem de Otávio Augusto, saboreia cada uma de suas falas. Em frações do diálogo como a seguinte:

Tabela 2. Fala de cena de *Muito Prazer* (1979, David Neves). Representação espectral⁴ e descrição verbal de diálogo. Na imagem, destaque para a representação espectral dos “esses” em “whiskynho”



Fonte: Acervo Pessoal

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

Cabe também observarmos rapidamente a cena em seu caráter visual. Os dois simples planos da cena parecem enquadrados de maneira quase “displicente”: a câmera solta navega desajeitadamente pela cena, sem rigor ou precisão, seguindo a interação entre os personagens e, aparentemente, à sua mercê.

Ivan e Chico, de maneira oposta à postura observada por Neves nos atores da Chanchada que “se colocavam em posição distinta e visível”, estão “largados” em suas cadeiras e se apoiam nelas também desajeitadamente.

⁴ Para analisar a cópia que possuímos, destacamos o som do arquivo na máxima qualidade que conseguimos em um processo de exportação digital no programa Adobe Premiere e o transferimos para o programa Adobe Audition de onde extraímos a representação mencionada. O espectrograma, como descrevem Rodrigo Carreiro e Debora Opolski: “forma gráfica útil para analisar sons complexos”, de forma que sua análise: “fornece informações sobre os parâmetros de tempo, frequência e intensidade, de forma tridimensional” (2022, p. 390). Na representação espectral, as frequências são indicadas no eixo vertical, a linha do tempo se desenrola no eixo horizontal e a intensidade é marcada pelas cores, mais claras (intensas) ou mais escuras (menos intensas). As duas representações indicam cada uma um canal do arquivo (direita ou esquerda).

Desta maneira, Neves parece cumprir os preceitos da escola que conclamava Sales Gomes e “libertar-se definitivamente da ideologia morta que lhes foi inculcada pela crítica, a respeito da preponderância do visual em cinema”, abandonando o rigor composicional do quadro para preferir a encenação solta do momento casual entre os sócios.

São escolhas como essa que conferem ao filme aquela impressão de uma autenticidade brasileira e indicam a maneira “moderna” com a qual os diálogos cinematográficos são pensados em Muito prazer. Como ainda descreve Opolski, em referência ao cinema dominante:

o diálogo cinematográfico é confeccionado para o público, ou seja, possui a plateia como terceira parte da interação. Quem assiste participa da conversa sem interagir diretamente, mas se apropriando das informações para entender a narrativa (Opolski, 2021, p. 127).

No filme dirigido por David Neves, a lógica é semelhante: o diálogo é filmado também para o público, mas a participação do espectador não está tanto na apropriação de “informações para entender a narrativa”, quanto em sua identificação com os personagens.

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

Considerações finais

Momentos como esse se seguem no longa-metragem. Privilegiando o registro dos pequenos momentos de interação entre os personagens e seus peculiares diálogos, os cineastas empreendem no filme uma dinâmica *solta*, que confere ao filme não só a

impressão de autenticidade, mas também uma profunda impressão de intimidade com seus personagens. Neves empreende em seu cinema um movimento bem descrito por José Carlos Avellar, em conversa filmada para a série *A Linguagem do Cinema*:

Quando penso no *Muito prazer*, eu vejo ele muito perto do *A Lira do Delírio*, porque é uma preocupação do David de desarrumar. Deixa uma coisa solta. Uma conversa assim como a gente tá fazendo, um fala o outro atropela e fala. E isso era uma coisa extremamente vigorosa naquele momento. Porque era algo da gente. Deixava de ser uma construção intelectual e passava a ser uma construção afetiva (Avellar em *A Linguagem do Cinema*, 2001)

Em *Muito Prazer*, como bem descreve Ruy Gardnier: “todo momento delicado deixa de ser uma invasão da privacidade para tornar-se momento universal, partilhável pois que estamos com eles junto, participando de tudo” (Gardnier, 2002). Ouvindo seu lero-lero, seu papo de botequim, nos sentimos ao lado dos protagonistas, estamos ali, entre amigos. Talvez sejam nas conversas frívolas e na forma como cada gíria, cada diálogo é saboreado pelos atores e filmado pela câmera, que os cineastas encontram os momentos mais deliciosos e autênticos do filme. Evitando o rigor e a perfeição para achar sua maneira de filmar e escutar, Neves parte ao registro da planejada fala espontânea com som direto em um filme conversado.

Referências

A LINGUAGEM do Cinema. Direção: Geraldo Sarno. Saruê Filmes. 1998 - 2001. digital (445 min.). son., color.

CARVALHO, Joaquim Vaz de Carvalho. [Entrevista cedida a] Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito. In: BRITO, T.; FERREIRA, P. H. **Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves.** Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico. In: GOMES, Paulo Emílio Sales; CALIL, Carlos Augusto (Org.). **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016b, p. 115-118.

GARCIA, Alexandre Rafael. **Filmes de conversação: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico.** 2022. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

GARDNIER, Ruy. Muito Prazer (1979). *In: Contracampo: revista de cinema*, 39/40. Rio de Janeiro, 2002

BRITO, Thiago; FERREIRA, Pedro Henrique. **Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves**. Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015.

MAURO, Humberto. Cinema falado no Brasil. *In: Revista Cinearte*, v. 7, n. 324, 1932

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Tradução: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MOLETTA, Carlos. Carlos Moletta. [Entrevista cedida a] Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito. *In: BRITO, T.; FERREIRA, P. H. Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves*. Rio de Janeiro. Caixa Cultural. 2015.

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

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

OPOLSKI, Débora. **Edição de diálogos no cinema: a fala cinematográfica como um elemento sonoro**. Curitiba. Ed. UFPR, 2021.

OPOLSKI, Débora; CARREIRO, Rodrigo. O espectro do som como ferramenta de análise fílmica. *In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 12, n. 24, jan-abr. 2022.

TORRES, Bolivar. Muito Prazer, de David Neves: *In: Contracampo: revista de cinema*, 39/40. Rio de Janeiro, 2002.