



MUITO PRAZER, NELSON CAVAQUINHO

UMA EPIFANIA DE RIO DE JANEIRO

MUITO PRAZER, NELSON CAVAQUINHO – AN RIO DE JANEIRO'S EPIPHANY

GABRIEL PHILIPPINI FERREIRA BORGES SILVA¹

1. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS-UFPR). E-mail: gpfbasilva@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6941-1148>

RESUMO Aos 18 minutos e 30 segundos de *Muito Prazer* (1979, David Neves) somos surpreendidos pela súbita aparição de Nelson Cavaquinho tocando seu violão em um bar e interagindo com os personagens da trama deste que é o terceiro longa-metragem ficcional dirigido pelo crítico-cineasta David Neves. Neste artigo, à luz da abordagem proposta pela rede Teoria de Cineastas e tendo em conta a intermedialidade como método historiográfico para o estudo de números musicais em filmes a partir das pesquisas de Flávia Cesarino Costa, analisamos a cena de Nelson Cavaquinho a tocar "Notícia", uma de suas principais canções. Tendo em vista a busca do crítico-cineasta por conferir a suas obras uma almejada autenticidade, analisamos a referência intermediária caracterizada pela presença do sambista na obra e sua relação com a construção de um aspecto *autenticamente brasileiro* para o filme.

PALAVRAS-CHAVE Cinema brasileiro; análise cinematográfica; *Muito prazer*; Nelson Cavaquinho.

ABSTRACT At 18 minutes and 30 seconds into "Muito Prazer" (1979, David Neves), the third fictional feature film directed by critic-filmmaker David Neves, we are surprised by the appearance of Nelson Cavaquinho playing his guitar in a bar and interacting with the characters of the film. In this article, in light of the approach proposed by the Filmmakers' Theory group and considering intermediality as a historiographical method for studying musical numbers in films based on the research of Flávia Cesarino Costa, we analyze the scene in which Nelson Cavaquinho plays "Notícia", one of his most famous songs. Considering the critic-filmmaker's quest to imbue his works with a desired authenticity, we analyze the intermedial reference characterized by the samba artist's presence in the work and its relationship to the construction of an authentically Brazilian aspect to the film.

KEYWORDS Brazilian Cinema; film analysis; "Muito Prazer"; Nelson Cavaquinho.

INTRODUÇÃO – UMA CENA DE MUITO PRAZER (1979, DAVID NEVES)

*Ivan, ridicularizado e invejado pela intimidade com a noite, o jeitão de poeta. Recita piadas sem graça, dorme fora de horário, o fígado piscando. É a personagem que apronta a participação de **Nelson Cavaquinho, aquela epifania de Rio de Janeiro, o violão em pé sobre o colo, os dedos pulando manhosos. Os garotos aparecem, azucrinam, Ivan os afasta, mas acalma o dono do boteco, coitado ludibriado** (Ormond, 2011, grifos nossos).*

O *player* está aberto com o arquivo de *Muito Prazer*, filme de 1979, o terceiro longa-metragem ficcional dirigido por David Neves.

Antes da sessão começar, lemos a sinopse e conhecemos um pouco do diretor. Carioca, o crítico-cineasta iniciou sua trajetória na crítica junto aos então jovens cinemanovistas, tendo sido um dos mais importantes articuladores do movimento, mas que ao contrário de grande parte dos membros do movimento raramente saiu de cena nos periódicos. Em 1979 com o lançamento de *Muito Prazer*, Neves, na verdade, rompia um hiato na realização de longas ficcionais de quase dez anos desde as filmagens de *Lúcia McCartney, Uma Garota de Programa* (1971) e *Amor de Mulher* (inacabado).²

Em meio aos grandes lançamentos da Embrafilme e a um Cinema-Novo rico (Neves, 2004, p. 261) de cada vez maior *valor de produção*, David Neves e seus colegas de produção Carlos Moletta e Joaquim Vaz de Carvalho lançam um filme *menor*, filmado em 16mm e trazido à vida graças a uma série de novas parcerias firmadas após a conturbada primeira metade dos anos 1970 no Brasil.

Em destaque nas cenas de *Muito Prazer*, estão três arquitetos — Chico (Antonio Pedro), Aquino (Cecil Thiré) e Ivan (Otávio Augusto) — e três pivetes³ — Leléu (Irving São Paulo), Pacheco (Júlio Luiz) e Manteiga (Marcelo Lopes). Os arquitetos são sócios e convivem em um escritório no prédio em frente ao sinal onde as crianças vendem produtos. A trama é capitaneada por Ivan, acompanhando a crise de seu casamento com Nádia (Itala Nandi), seu alcoolismo e a crescente tensão entre ele, Chico e Aquino.

2. Em entrevista a Luis Alberto Rocha Melo, realizada originalmente em 1992 e publicada na *Revista Contracampo* em 2002, Neves comenta: “tem um filme inacabado com a Françoise Forton que eu fiz em 1970, e que a produção acabou, tem o material guardado” (Melo, 2002).

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

Como analisado por Silva (2025, p. 96), embora o filme ainda siga embalado pelo ritmo da contação de um fio narrativo aparentemente convencional, os cineastas parecem, por vezes, dedicar maior atenção às pequenas interações entre seus personagens do que ao desenlace narrativo da trama. São os diálogos e as relações cotidianas que tomam o primeiro plano em grande parte das sequências de *Muito Prazer*, mesmo que norteadas por uma narrativa que une as cenas e confere coerência e importância às ações de seus personagens.

Embora disparadas por um gatilho narrativo, as conversas logo descambam para assuntos triviais e se mostram puro *bate-papo de boteco*. Neste artigo, dedicaremos-nos, particularmente, a uma dessas interações, justamente no bar, ambiente central à trama e ao cotidiano de David Neves.

Pretendemos, assim, elaborar uma análise fílmica a partir da abordagem proposta pela Teoria de Cineastas (Baggio; Graça; Penafria, 2015), no que diz respeito à sua escuta às fontes primárias e ao discurso dos próprios cineastas — em nosso caso, *crítico-cineasta* (Silva; Pinto, 2023) — dialogando também com a proposta de tomada da intermedialidade como método historiográfico para a mirada particular a uma cena em que música popular e cinema se encontram.

Partimos da proposição de Flávia Cesarino Costa, segundo a qual: “a intermedialidade torna claros não apenas os subsistemas em jogo (tais como o musical hollywoodiano, as performances no rádio ou as encenações das revistas), mas também a relação entre mídias nos produtos que se acreditam específicos da mídia cinema” (Costa, 2018, p. 183), para analisar a inter-relação entre cinema e música (em nosso caso, o samba) na presença de “Notícia” e Nelson Cavaquinho em *Muito Prazer*.

Para tanto, de maneira a substanciar nossa análise e tendo em vista a possibilidade desvelada por Manuela Penafria e o grupo Teoria de Cineastas de “fazer teoria do cinema a partir dos cineastas e do pensamento dos cineastas” (Leites; Baggio; Carvalho, 2020, p. 13), tomamos como ponto de partida para a análise declarações e manifestações do próprio crítico-cineasta expostas em variados materiais. As possíveis chaves conceituais apresentadas por Neves são desenvolvidas em apontamentos conceituais próprios, úteis para a análise dos próprios fílmicos que o autor dirigiu.

Com esse contexto em mente, voltamos ao *player*. Avançamos até os 18 minutos e 30 segundos do longa-metragem.

UMA CENA DE MUITO PRAZER

Deparamo-nos com um plano desajeitado. Filmados de cima para baixo, em um plano *plongée* um tanto torto, estão alguns adultos em um bar, sentados ao redor de uma mesa. Em uma outra mesa mais próxima da câmera, Leléu, Pacheco e Manteiga — as crianças que apresentamos — comem e dançam animadamente ao som da música. Entre os adultos, estão Ivan — personagem central do filme — e, surpreendentemente, Nelson Cavaquinho com um violão no colo enquadrado com destaque no plano.

Todos batucam ao som da música que Nelson canta e toca em seu violão: “Notícia”.

QUADRO 1 – Descrição de cena de *Muito Prazer* (1979, David Neves)

Nelson Cavaquinho faz uma participação especial no terceiro longa dirigido por David Neves

PERSONAGEM	FALA / AÇÃO	PLANO
	A cena inicia com um plano aberto enquadrando toda a ação. Ao fundo, Nelson Cavaquinho toca “Notícia”. Ouvimos os acordes do violão e sua voz rouca cantando, junto ao som ambiente do boteco. Os cineastas se demoram a observar Nelson tocando: o plano dura 37 segundos e acompanha o artista tocar a música até o primeiro refrão. Notamos, no quadro, uma série de ações simultâneas acontecendo: o homem de vermelho pega uma bebida no balcão, os garotos comem e batucam em sua mesa. O bar está vivo.	
NELSON CAVAQUINHO	<i>Já sei a notícia que vens me trazer / Os seus olhos só faltam dizer / O melhor é eu me convencer / Guardei até onde eu pude guardar / O cigarro deixado em meu quarto / É a marca que fumas / Confessa a verdade, não debes negar. / Amigo como eu jamais encontrarás / Só desejo que vivas em paz / Com aquela que manchou meu nome.</i>	
	Os cineastas cortam para um plano mais próximo da mesa dos adultos. É possível identificar, próximo da câmera, o produtor e compositor Carlos Moletta sentado à mesa. O carinho de todos por Nelson é grande: o homem que estava de pé com camiseta vermelha se aproxima e beija a sua testa.	
NELSON CAVAQUINHO	<i>Vingança, meu amigo, eu não quero vingança/ Os meus cabelos brancos /Me obrigam a perdoar uma criança/ Vingança, meu amigo, eu não quero vingança/ Os meus cabelos brancos/ Me obrigam a perdoar uma criança</i>	

Enquanto Nelson canta, começamos a ouvir, na faixa sonora, os ruídos de uma briga no balcão. Carlos Moletta, que por vezes encobre o rosto de Nelson, chia para que parem de gritar.



Os cineastas cortam para um plano próximo de Leléu batendo boca com o balconista.
[obs.: na cópia a que tivemos acesso para esta análise, não conseguimos distinguir o que diz Leléu em um primeiro momento].
Os dois discutem alto, um em cima do outro. É difícil compreender o que dizem a partir da captação do som direto.



BALCONISTA	Olha aqui, rapaz, respeito comigo, aí, hein!
------------	--

LELÉU	Respeito é o cacete!
-------	----------------------

BALCONISTA	Mais respeito comigo!
------------	-----------------------

LELÉU	Você é um ladrão! É um ladrão.
-------	--------------------------------

*Mais um corte na cena e os cineastas voltam para o plano da mesa dos adultos.
Ivan está de pé e, junto a Moletta, olham para o balcão e tentam acalmar a situação.
Os gritos do balconista e de Leléu continuam.*

IVAN	Atenção aí! Ó!
------	----------------



A gritaria continua. Ivan tenta dizer algo para apaziguar a situação, mas é interrompido por Nelson Cavaquinho. Não vemos o rosto do músico, encoberto por Moletta no enquadramento.

NELSON CAVAQUINHO	Mas essa criançada vai parar! Porque senão eu não... eu não continuo mais!
-------------------	---



Os cineastas subitamente cortam para um novo plano com um corte brusco. Novamente, Leléu aponta o dedo para o balconista e eles discutem efusivamente. Não conseguimos distinguir o que eles dizem. A cena se desenrola em um plano mais longo, trepidante e com movimentos ligeiros.



Com uma panorâmica rápida, em um movimento de chicote, a câmera passa para Ivan, que se aproxima dos dois tentando apaziguar a situação.

IVAN	Xiu! Que que há aí, ô?
------	------------------------

LELÉU	Ladrão!
-------	---------

BALCONISTA	São esses moleques aí, que tomaram quatro (inaudível) e não querem pagar meu (inaudível).
------------	---

LELÉU	Ladrão!
-------	---------

BALCONISTA	Tira a mão daí, seu safado! Que negócio é esse?
------------	---



IVAN

Xiu! Quietto todo mundo!
Bota as deles na minha conta, entendeu? Tá resolvido.

BALCONISTA

Aah!



IVAN
(virando-se para Leléu)

Tá bom, entendeu? Acabou agora. E não enche mais o saco, tá?

Pacheco faz a menção de dizer algo e ergue o braço contra Ivan.
O arquiteto reage rapidamente.



IVAN

Quietto! Fica quietto.

Um raccord de movimento liga o plano aberto e brusco a um plano mais próximo de Ivan e da mesa dos adultos onde estava Nelson Cavaquinho.

IVAN

Nelson! Nelson Cavaquinho vai continuar!
A noite é nossa! Vamo lá!



Os adultos animados comemoram. Nelson começa a tocar. Uma panorâmica leva o plano para perto do cantor. Lentamente, o plano se aproxima de seu rosto com um zoom in desajeitado.



NELSON CAVAQUINHO

Vingança, meu amigo, eu não quero vingança/ Os meus cabelos brancos/ Me obrigam a perdoar uma criança/ Vingança, meu amigo, eu não quero vingança/ Os meus cabelos brancos/ Me obrigam a perdoar uma criança



Fonte: Elaboração do autor com base em *Muito Prazer* (1979, David Neves), 2025.

Ao contrário de Otávio Augusto (Ivan), Irving São Paulo (Leléu), Júlio Luiz (Pacheco) e Marcelo Lopes (Manteiga), Nelson Cavaquinho não interpreta na cena outra personagem se não o seu próprio, aquele conhecido das músicas e apresentações de sucesso. Dessa maneira, parece estar ali convocada diante de nós a figura do sambista, o mesmo lendário compositor que conhecemos para além daquele microuniverso ficcional do longa.

Por alguns segundos, parecem se quebrar as paredes do registro ficcional encenado para registrar a participação do ícone, para vê-lo e ouvi-lo — com som direto — a cantar com sua voz rouca e o tocar do violão característico. Tudo interrompido pela bagunça das crianças que força Ivan a intervir e interagir com os outros personagens em prol do avanço da trama.

Como destacamos durante a exposição da cena, a mesa do bar é povoada por amigos de David Neves que atuam como figurantes participativos e, à maneira *davidneviana*, Nelson Cavaquinho é filmado da forma mais cotidiana possível, com um despojamento característico do cineasta e uma despreocupação com o rigor, mesmo que sempre respeitando a posição do ídolo na pequena roda de samba.

Antes de avançarmos, é importante deixar bem evidente: a aparição do sambista é súbita e inesperada. Nelson Cavaquinho não retornará ao filme, nem outro músico terá momentos de semelhante atenção. A cena não detém importância narrativa para além de continuar a nos apresentar o personagem de Otávio Augusto e sua boêmia, promover o contato entre Ivan e as crianças e justificar sua embriaguez na cena seguinte. O bar e a cena voltarão a ser mencionados, mas apenas como um pequeno caso em triviais conversas entre as personagens principais.

À primeira vista, o encontro parece descolado do todo. Como espectadores, depois de nos encantarmos — como os personagens — com sua presença, parece surgir a pergunta: por que Nelson Cavaquinho está aqui?

Conhecido por sua boêmia e também símbolo da autêntica *cultura de bar* carioca, não parece ser somente a admiração de David Neves que fez com que Nelson fosse o escolhido para estar ali. O cantor e compositor já estava, quando das filmagens em 1978, com 67 anos e era respeitado e consagrado pelos anos de composições de sucesso, sendo um veterano conhecido pelas diversas parcerias que marcaram sua trajetória no samba. Vindo de duas décadas, em geral, bem sucedidas com importantes lançamentos autorais a consolidar sua transição para também intérprete das próprias composições — com destaque para o lançamento de seus dois primeiros LP's solo *Depoimento de Poeta* (1970), *Nelson Cavaquinho – Série Documento* (1972) e o autoral *Nelson Cavaquinho* (1973), além das parcerias em *Fala Mangueira* (1968) e *Quatro Grandes do Samba* (1977) —, Nelson já havia sido inclusive retratado no cinema por um outro cineasta cinemanovista dez anos antes em *Nelson Cavaquinho* (1969, Leon Hirszman).

Como outros sambistas de seu grupo, Nelson Cavaquinho era figura de interesse entre os grupos que no passado figuravam pelos CPC's (Centro Popular de Cultura) da UNE como David Neves e Leon Hirszman. Como José Roberto Zan aponta, já no início da década de 1960 e junto de parceiros como Cartola, Aracy de Almeida e Dalva de Oliveira, Nelson havia sido convidado para apresentações e gravações de discos por diferentes articuladores tanto do CPC como de outros movimentos de esquerda da época que pretendiam a valorização da “música popular brasileira autêntica” (Zan, 1997, p. 131).

Essa chave de valorização da tradição popular “autêntica” parece ainda importante em *Muito Prazer*. No filme dirigido por Neves a encenação, ao apresentá-lo justamente naquele espaço (o boteco popular) e sob aquela construção fílmica — revestida pela trajetória de seus agentes criadores, formados a partir daquele ideário nos anos 1960 —, evoca-nos semelhantes conceitos e efeitos de “valorização” aos pretendidos pelos sessentistas. Mesmo que *Muito Prazer* esteja situado no final da década de 1970, já distante da realidade dos CPC’s, tendo vivenciado o golpe militar e acompanhando as constantes reavaliações dos conceitos do “nacional” e do “autêntico”, os cineastas provocam a presença do sambista “popular” em um bar “tradicional”.

Ao longo do texto, buscaremos desenvolver essa ideia mais detidamente, apresentando algumas possíveis aproximações de análise com a cena e os impactos e intenções da presença de Cavaquinho em Neves. Primeiramente, repetimos: a presença do veterano no filme tem ares de homenagem ao artista, tratado com respeito pela câmera e afetividade pelos outros personagens em cena. O beijo do homem na testa de Nelson, logo no início da cena; a reverência de Ivan ao mencioná-lo; ou mesmo o primeiro enquadramento no qual vemos o sambista ilustram essa abordagem.

Neste primeiro plano, a composição do quadro estabelece Nelson, sentado propositalmente na ponta da mesa, como ponto de fuga. A posição das mesas — tanto dos meninos em primeiro plano como dos adultos no segundo — dirigem nosso olhar para o topo do quadro onde encontramos o cantor. Além do mais, tendo em vista o luminoso reflexo quase em contraluz no cabelo de Nelson, compreendemos haver uma luz apon-tada diretamente para o cantor que o destaca na cena. Todos — inclusive nós, espectadores — observam carinhosamente o mestre em cena.

Contudo, para além da simples homenagem a um artista reconhecido ou do gosto e interesse particular do diretor pelo sambista, a escolha de Nelson Cavaquinho evoca diferentes sentidos. Dedicuemos maior atenção à especificidade, primeiramente nos deslocando da imagem, e ouvindo com atenção particular a letra e melodia de “Notícia”.



Figura 1 – Primeiro plano da cena de Nelson Cavaquinho em *Muito Prazer* (1979, David Neves)

Para resumir a história posada é só trazer à memória um pedacinho de um samba de Nelson Cavaquinho, Alcides Caminha e Nourival Bahia, *Notícia*. Basta lembrar o que diz o samba no começo (“já sei a notícia que vens me trazer, os teus olhos não querem dizer, mas preciso saber da verdade”), lembrar a voz rouca de Nelson e o som especial que ele tira do violão. Aí temos resumida a história do filme (escrita por Joaquim Vaz de Carvalho e David Neves) e também o estilo usado para contar a história (filmagem em cenários naturais e em som direto com a câmara muitas vezes se movimentando livremente, na mão do fotógrafo, no meio dos intérpretes) (Avellar, 2001).⁴

Apesar de parecer casual e deslocada frente ao restante do filme, como José Carlos Avellar (2001) antecipa em sua crítica, a cena é significativa — para não dizer ilustrativa — para o longa. Na camada semântica de sua letra, “Notícia” resume bem o contexto da narrativa: a canção narra o caso de um homem traído por sua esposa com um grande amigo.

Embora ainda não tenhamos sido apresentados ao triângulo amoroso de Ivan, Nádia e Aquino, a letra antecipa o desenrolar da trama. Logo após esta sequência, quando Ivan chega bêbado e cansado da noite no bar em uma nova festa entre amigos na casa de seu sócio, vemos pela primeira vez Nádia e Aquino interagindo sozinhos. Ali, justo em seguida à aparição de Nelson e “Notícia”, parece nascer a centelha da aproximação entre os dois. A música parece plantar pistas para a narrativa que se segue.

Na gravação da canção em *Depoimento de Poeta*, LP solo de estreia de Nelson Cavaquinho, uma voz introduz a apresentação e diz: “Você tem um samba que é sempre citado quando se fala em Nelson Cavaquinho, chama-se *Notícia*. Canta ele pra nós, canta” (Notícia, 1970). A escolha da canção, além de encontrar coincidência com a história do filme, remonta também à história do mestre. “Notícia”, gravada pela primeira vez — segundo o próprio Nelson Cavaquinho em gravação da faixa em Quatro Grandes do Samba (Notícia, 1977) — entre 1954 e 1955 é uma das mais reconhecidas do artista, quase sinônimo de Nelson Cavaquinho de acordo com a voz da narração em seu primeiro álbum.

4. Este trecho do texto “Um Lugar ao Sol”, escrito por José Carlos Avellar (1980), não consta na publicação original da crítica no *Jornal do Brasil*, mas aparece em nota de rodapé que reproduz o texto em sua totalidade na reedição da *Revista Cinemas*, n. 31, publicada em homenagem a David Neves, em 2001.

Sua reprodução no filme também aponta, portanto, para a *familiaridade* dos espectadores com a canção e para um desejo de referência ao samba e à cultura popular brasileira. Retornaremos a esse ponto mais adiante. Por ora, voltemos à canção.

Para além da letra, o arranjo e o estilo característico de Nelson também antecipam, metaforicamente, o tom e o estilo de filmagem que guiam o longa-metragem. Como Avellar cita, a maneira despojada como o sambista se colocava e a maneira igualmente despojada como, àquele momento, foi colocado diante da câmera apontam para chaves que também marcam o estilo de filmagem que guia o longa-metragem. Em seu basilar ensaio “Rugas — Sobre Nelson Cavaquinho”, Nuno Ramos comenta o estilo melódico de Nelson:

Se em Cartola as melodias parecem espalhar-se, num desenvolvimento arrebatador e expansivo, em Nelson progridem, passo a passo, num movimento pontual, mas inexorável, entre o aqui e o ali, como se pudessemos apontar com o dedo o seu movimento. Parecem circunscritas, presas a um meio que lhes oferece resistência. Seu canto reforça como nenhum outro tal aspecto. Nelson parece cantar ca-da sí-la-ba como se fosse ela a unidade de significação final; separa-a de sua vizinha como se existisse por si mesma. Assim, o acento em cada ponto do percurso acaba impedindo a expansão lírica típica das canções de Cartola (e o bel-canto correspondente, ainda presente nas interpretações do próprio Cartola) e reforça o aqui e agora aprisionado do cantor. Há uma clausura, uma gravidade, uma força entrópica que a melodia deve vencer, ausentes em Cartola. **Muito da beleza e singularidade de Nelson vem dessa espécie de conta final entre dois adversários — é quase um espanto que a canção tenha conseguido desenvolver-se, que tenha sido composta, afinal. Parece que poderia ter cedido, ter-se deixado perder em algum ponto.** O compositor arrasta a melodia para cima e para baixo, numa espécie de câmera lenta entre as notas, fazendo questão de mostrar isso — estou indo daqui até ali. **A composição, aliás, é exatamente assim — o sobe e desce, ponto por ponto, de uma melodia que ameaça falhar** (Ramos, 2009, p. 1, grifos nossos).

O destaque de Ramos a este estilo arrastado, que sempre “ameaça falhar” em suas variações, por conta justamente de “uma força entrópica que a melodia deve vencer” aponta para possíveis chaves de análise quando somos colocados diante do encontro entre o estilo melódico do sambista e o de filmagem dos cineastas.

Em um desdobramento da interpretação, enxergamos na estrutura narrativa típica assumida pelo roteiro do longa-metragem em sua trama ainda convencional e povoada por códigos da comédia de costumes brasileira

a “clausura”, a “força entrópica” mencionada por Nuno Ramos. No entanto, como o canto de Cavaquinho, que separa as “unidades de significação final”, o estilo de filmagem e encenação escolhido pelos cineastas parece deslocar os movimentos de cada cena, fazendo com que a narrativa progrida, “passo a passo, num movimento pontual, mas inexorável, entre o aqui e o ali” (Ramos, 2009, p. 1) e dando a impressão de que cada uma delas poderia existir por si só.

A cena-mãe deste texto encapsula e leva ao extremo este efeito. Em relação ao todo, a excepcional presença de Nelson Cavaquinho e a, tão excepcional quanto, maneira como a cena é apresentada na montagem do longa são parte de uma linha que ora encaminha o espectador para outros sentidos, ora o devolve ao enredo tradicional.

Curiosamente “aprisionado” em sua narrativa *maior*, centrada no já citado alcoolismo de Ivan e seu distanciamento de Nádia, o filme dedica atenção e relevância às pequenas interações entre os personagens como já mencionamos, sem nunca se desgarrar da força entrópica que o leva adiante. Este retorno à *convencionalidade* garante com que o filme de Neves mantenha os traços do longa-metragem ficcional tradicional, em um movimento que o próprio cineasta já descrevia em 1970:

O meu cinema só almeja esta perfeição (a de Bressane). **Sou, entretanto, muito tenso para não tomar certas precauções, que bloqueiam a liberdade procurada. O lado cultura cinematográfica, por sua vez, me faz sempre homenagear ou reverenciar alguém (é uma tendência que não renego) e surgem então os compromissos que definiriam meu estilo como nostálgico, apesar de achar vaga essa palavra. Geralmente (sempre quando estou em dúvida) adoto uma linha de ação que poderia ser resumida na frase a retomada oportuna do convencional e fico, por isso mesmo, beirando perigosamente o simplismo** (Neves, 1970, p. 5, grifos nossos).

A “retomada oportuna do convencional” distancia Neves do cinema de experimentação de cineastas como Julio Bressane e o aproxima da tradição cinematográfica que lhe inspirava na crítica. Como o próprio José Carlos Avellar aponta em sua crítica ao terceiro longa-metragem de Neves: “isoladamente as situações são efetivamente banais, mas o conjunto das banalidades forma um jogo dramático que dá significado especial à brincadeira mais simples” (Avellar, 1980, p. 6).

Desta maneira, as pequenas interações, como a cena de Nelson Cavaquinho, ganham atenção e destaque no filme, mas são logo seguidas por uma nova sequência que dará prosseguimento à trama do longa — neste caso, a cena que retrata Nádia e Aquino em seu primeiro diálogo sozinhos.

Como na leitura da música de Nelson Cavaquinho por Nuno Ramos, o contraste entre essa construção narrativa (a força entrópica) e sua tentativa de quase desconstrução interna (no caso de Nelson, a melodia de seu canto e, no caso de *Muito Prazer*, o estilo despojado de filmagem e a atenção às pequenas interações entre os personagens) é tamanha que é quase espantoso quando chegamos ao final da obra e a sentimos tão coerente.

O efeito parece semelhante quando tomamos uma análise interna da cena a partir de sua especificidade: capturada por uma câmera solta que, em movimentos livres, reenquadra a imagem de acordo com a movimentação dos personagens ou do interesse da cena e que também se utiliza de *zooms* desconcertados para se aproximar ou distanciar das atuações. Em geral, os cineastas — e aqui compreendemos tanto David Neves como seu fotógrafo Jom Tob Azulay — tomam um estilo vacilante e filmam Nelson Cavaquinho de maneira a valorizar sua presença *real* em cena. Porém, ainda estamos sob a ação “força entrópica” do regime ficcional do longa e a participação é interrompida pela encenação da briga entre as crianças e o dono do bar.

Como destacado em publicação anterior (Silva; Pinto, 2024), *Muito Prazer* teve suas filmagens determinadas por “técnicas de cinema direto” (Muito Prazer, 2021), estilo historicamente usado para a realização de documentários a partir dos anos 1950 — e no Brasil sobretudo a partir dos anos 1960. Constituíam-se assim uma forma de encenar pouco comum à ficção brasileira, em especial naquele momento em que se consolidava um cinema de encenação clássica filmado com orçamentos crescentes em uma indústria que já se organizava em torno do sucesso das políticas de produção e comercialização da Embrafilme.

O uso de técnicas como as que mencionamos — filmagem em 16mm com câmera na mão que acompanha os personagens e captação em som direto — em um filme ficcional parece aproximar o espectador da cena ao acionar efeitos familiares — construindo no movimento trôpego uma atmosfera caseira semelhante à dos filmes domésticos da época⁵ — e intuí-nos a entrar em contato com a cena como se víssemos um documentário.

Dessa maneira, os cineastas encenam a presença de Nelson e a discussão entre as crianças e o balconista como se nos pusessem a presenciar aqueles acontecimentos reais, ao buscarem ao vivo — enquanto a cena se desenrola

5. Tal aspecto, comentado pelo próprio crítico-cineasta em materiais de divulgação do filme (Neves, 1980) convida a uma análise detida e comparativa a ser desenvolvida em outros trabalhos com maior profundidade, a partir da natureza da encenação dos personagens e do posicionamento livre da câmera diante da cena filmada. Porém, a especificidade dos filmes domésticos mencionados refere-se particularmente aos “filmes de família” registrados de forma amadora em câmeras leves de película 16mm, 8mm ou Super 8 ao longo dos anos 1970 e 1980. Além disso e particularmente tendo em vista o discorrido no texto “O cinema amador em Memória de Helena: verdade e sentimento”, de Lila Foster (2015), no qual a autora analisa o caráter do filme doméstico no primeiro longa dirigido por David Neves, compreendemos que a aproximação ao filme doméstico ou caseiro tem natureza programática no trabalho do crítico-cineasta e antecede *Muito Prazer*. Como menciona Foster: “Nos últimos anos, a produção audiovisual brasileira tem explorado com frequência o uso de imagens domésticas de arquivo e a estética amadora como elementos da criação. (...) Cada um a seu modo, todos apontam para a centralidade que essas imagens ocupam no cenário atual. Memória, arquivo, poética amadora, cotidiano, intimidade, amorosidade, observação, corporeidade, subjetividade, efeito de real, autenticidade, biografia e morte são algumas palavras-chave que podem sintetizar essa diversidade de relações. E são palavras que também definem *Memória de Helena* (1969)” e talvez possam definir também *Muito Prazer* (1979).

diante da câmera — a melhor maneira de enquadrar a situação. Tais escolhas parecem contribuir com a sensação de grande *espontaneidade* que sentimos ao ver a cena e garantir certa *autenticidade* à história.

Em sua crítica, Avellar observa bem este movimento e introduz outra perspectiva, ao identificar o aspecto doméstico e amador no filme:

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

Essa atmosfera amadora parece tomar o filme devido às técnicas de filmagem e de montagem e a captação de som direto, que também captura em tempo real a música, os ruídos e os diálogos sobrepostos e, por vezes, quase ininteligíveis, entre os personagens.

A performance de Nelson, igualmente registrada com todos os seus pequenos erros, estabelece uma relação de troca com o filme ficcional, para o qual compartilha seu *tom menor, ameno*,⁶ quase *caseiro*. “Notícia” e o sambista captados com o violão no colo e as notas *emboladas* de uma melodia “que ameaça falhar”, ainda mais carregada com as marcas da idade avançada na voz do sambista e os ruídos do próprio espaço — seja a cantoria dos outros à mesa ou os talheres do bar — que entram e interrompem a escuta da canção conferem à cena a criação de um *clima* ou, como diria Drummond em “O Fazendeiro do Ar” (1974, David Neves e Fernando Sabino), de um “*temperamento carioca*” para o filme.

Para ilustrarmos o efeito, retomamos uma semelhante operação reproduzida pelos cineastas anteriormente em *Muito Prazer*. No início do filme, ouvimos uma outra canção, esta não apresentada ao vivo ou em tom de homenagem, mas sim reproduzida como um *tema* da obra.

6. Em texto publicado no *Jornal do Brasil* em 1980 quando do lançamento de *Muito Prazer*, David Neves contextualiza de maneira interessante e relaciona a amenidade de seu longa-metragem ao aspecto caseiro: “Pode ser que *Muito Prazer* tenha um lado ameno; ameno ao ponto de ser comparado a um *home movie*, mas é inegável que nessa amenidade estejam contidas algumas provocações. Certo tipo de displicência provoca, ou melhor, intriga” (Neves, 1980)

Logo no início do longa-metragem, aos dois minutos de reprodução, a imagem subitamente congela no rosto de uma das crianças: Leléu. Sobre a imagem, entram na tela os créditos iniciais do filme. Entre eles, chama a atenção a ausência do título do filme⁷ entre as cartelas iniciais e a canção original que embala a sequência: *Coração Pivete*,⁸ escrita por Carlos Moletta (aquele mesmo, presente na cena à mesa com Nelson Cavaquinho) e Joaquim Vaz de Carvalho — também produtores do filme.

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

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

(*Muito Prazer*, 1979, a partir do 1' 37")

Como *Notícia*, a canção-tema parece antecipar o tom do filme e sua narrativa. O samba, composto — e reproduzido — em violão e flauta, também introduz o clima ameno do longa.

7. O título do filme só será visto em um de seus últimos planos, quando os atores do filme subitamente se levantam e agradecem ao público e, em operação semelhante à acionada nos créditos iniciais, a imagem é congelada. Entra sobre a tela o título do filme: “Muito Prazer” dentro de um balão de diálogo de história em quadros, como se aquela fosse também uma fala dos personagens.

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

Os versos apresentam a história de um beija-flor que vagueia por entre as flores durante o dia, mas, ao final, com a chegada da noite, fica sem ter onde se agarrar. Assistindo ao filme, poderíamos encontrar um paralelo do beija-flor com a história de Ivan, que inicia o filme se entregando à boêmia, caminhando entre bares e porres — “vagueando por entre as flores” —, e acaba por deixar de lado seus sócios e sua esposa — ficando “sem ter onde se agarrar” ao longo da história.

Porém, como já ressaltamos, a presença de Nelson e os sentidos evocados por ela transbordam para além da contextualização narrativa e *climática* trazida pela canção de abertura. A intermedialidade como categoria crítica para a análise cinematográfica, como entendida por Flávia Cesarino Costa em “Considerações sobre os números musicais das chanchadas” (2018), nos parece útil para outro possível olhar para sua participação.

AUTENTICIDADE BRASILEIRA, NEVES E CAVAQUINHO

Conjugam-se em cena música e cinema, uma natural “combinação de mídias” (Ramazzina Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 19), praticamente inerente ao cinema como arte, mas a operação alude também a uma espécie “referência intermediática” (Ramazzina Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 19), na qual, apesar de haver a reprodução da outra mídia — a canção —, os cineastas convocam também, mais do que a música, o gênero musical do samba, sua história e seus contextos de criação.

Como buscamos introduzir nas linhas anteriores, não está lá somente o homem Nelson Cavaquinho, mas também seu personagem e toda a carga histórica e representativa do Rio de Janeiro, da Mangueira, do samba carioca, que a imagem de Nelson carrega consigo. Dessa maneira, nos aproximamos da definição proposta por Flávia Cesarino Costa, segundo a qual: “as referências intermediáticas” só podem gerar uma ilusão de práticas específicas de outra mídia, mas tal ilusão provoca no receptor sensações específicas de outras mídias” (Costa, 2018, p. 183).

O *clima ameno* a que nos referimos parece justamente uma dessas “sensações específicas”, quase indescritíveis, e que talvez só o contato entre as duas mídias, entre cinema e música — revelado pela impressão da imagem e gravação de som da performance *ao vivo* do artista em cena —, torna demonstrável.

A performance apesar de dialogar com aspectos de todo o filme ainda aponta para fora dele. A impressão de *rompimento* do pacto ficcional, o deslocamento que descrevemos no primeiro contato permanece. Com essa impressão em mente, retornamos ao texto de Costa e particularmente ao pensamento de Agnes Pethö como apresentado pela pesquisadora:

Agnes Pethö entende a experiência do filme como uma vivência ambígua em que convivem a imersão dos sentidos na obra e ao mesmo tempo a **quebra do fluxo, quando surge um componente reflexivo**. Para a autora, **as técnicas de intermedialidade seriam as que quebram a transparência da imagem fílmica e efetuam transgressões, não apenas nos óbvios casos de visível estilização, mas também dentro do cinema de representação realista**. A intermedialidade aparece, portanto, quando o filme aponta ao mesmo tempo para o mundo real e para sua própria midialidade. A lógica poética da intermedialidade no cinema é localizada por Pethö no mecanismo pelo qual uma mídia aparece como se fosse outra. Assim, **a intermedialidade pode ser entendida como a repetição ou a reinscrição de uma mídia como forma na forma de outra mídia**, onde o próprio procedimento de intermedialidade é figurado, quer dizer, torna-se observável e se refere, reflexivamente, a si mesmo (Costa, 2018, p. 184, grifos nossos).

Em *Muito Prazer*, a presença de Nelson Cavaquinho em meio ao ordinário bar cênico e sua interação com os personagens ficcionais parece ser este componente reflexivo, que quebra a transparência fílmica. Otávio Augusto não é mais Otávio Augusto, é Ivan. As crianças-atores são os *pivetes* da rua. Todos representam até a chegada de Nelson Cavaquinho. A presença do sambista é filmada e encenada de maneira como se aquele personagem ali presente e interpretado por Nelson fosse mesmo aquele Nelson Cavaquinho que habita nossa realidade factual e os discos que compôs.

Dessa maneira, enquanto os próprios atores maravilham-se com sua presença, a participação do sambista “quebra o fluxo” da representação naturalista construída até então, como um elemento reflexivo e intermediático. Por alguns segundos, enquanto todos sambam e dançam, ninguém mais parece personagem. Ainda mais estando filmada sob as “técnicas de cinema direto”, a cena aponta para o *mundo real* e por consequência para toda a obra de Nelson Cavaquinho, para sua presença naquele *filme* e para o gênero musical a que Nelson tanto se dedicou.

Dessa maneira, o samba de Nelson evoca no público o imaginário carioca, dos grandes sambistas, da boêmia, dos bares tradicionais do Rio de Janeiro. Os cineastas trazem para dentro do filme essa “referência” e, neste gesto,

emprestam do cantor sua postura e imagem para conferir ao filme uma dose de *autenticidade carioca*. Ivan e os pivetes habitam o mesmo espaço deste imaginário trazido por “Notícia” e a voz rouca de Cavaquinho.

Desde o início de sua trajetória, David Neves dizia buscar por “autenticidade” no cinema. Em particular, uma entrevista com o crítico-cineasta realizada por Miriam Alencar à época do lançamento de seu primeiro longa-metragem *Memória de Helena* (1969, David Neves) demarca essas posições.

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

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

Com as leituras de sua obra — tomando textos e filmes lado-a-lado na análise do crítico-cineasta —, compreendemos que Neves buscou ao longo de toda sua trajetória encontrar a *autenticidade* a partir de um contato direto entre o cinema e a realidade, enfrentando a realidade em um “terrível corpo a corpo” com suas histórias e seu “estado de espírito”.

A partir do pequeno trecho, compreendemos que a noção de autenticidade de Neves é oposta aos “abusos no campo da gratuidade e do artificialismo” e se aproxima, assim, da concepção de *verdade*, discussão importante para as novas ondas de cinema moderno dos anos 1950 e 1960 e para todo o projeto historiográfico brasileiro desde os anos 1930, particularmente concentrado no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e que tanto influenciou a geração de Neves. Em uma questionável máxima: aproximar-se da realidade, do “povo” ou daquilo que consideravam ser o “popular” para satisfazer esta obsessão por autenticidade.

Porém, ao invés de ater-se a uma busca de visão totalizante do “povo” como pretenderam outros cinemanovistas, Neves tomou a busca da autenticidade por outras vias. Em geral, suas obras parecem mais atentas às “coisas

do que às ideias” (Neves, 2004, p. 319). Neves parece ter carregado consigo, desde seus primeiros filmes, uma vontade por encontrar o detalhe. Uma busca que, segundo o próprio, “chegou a se tornar leitmotiv de todas as minhas considerações acerca do cinema brasileiro, cuja grande constante tem sido a visão de conjunto, de mural” (Neves, 2004, p. 319). Em suas aproximações com o mundo — e o cinema —, o crítico-cineasta se atém ao “geral visto do particular” (Neves, 1993, p. 22).

A autenticidade, portanto, não viria tanto da análise ou do retrato sociológico de seu povo quanto do retrato das pequenas relações entre os indivíduos brasileiros — e em seu caso particularmente os indivíduos da Zona Sul carioca. Retomando sua obra crítica, percebemos esse estilo ganhar “forma”.

Por exemplo, em “A Poética do Cinema Novo”, texto publicado na coletânea “Cinema Novo no Brasil” (Neves, 1966), o crítico-cineasta, ao analisar a maneira de se expressar e as considerações verbais dos cineastas cinema-novistas, identifica a “forma mais brasileira possível” como sendo “displicente, balbuciante, tímida ainda” (Neves, 2004, p. 215). *Muito Prazer* parece reverberar filmicamente essa “forma brasileira” presente no discurso e agora manifesta na câmera trêmula, no falar “balbuciante” dos personagens, nos diálogos soltos e desarrumados ou mesmo na “melodia que ameaça falhar” de Nelson Cavaquinho.

Em outro texto também compilado em *Cinema Novo no Brasil* (1966), Neves indica essa forma no precursor cine-manovista *Rio, 40 Graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos) e aponta características interessantes para nossa análise.

Defeituoso, *maladroit*,⁹ eis a chave-mestra para se classificar formalmente o seu mundo e o que lhe seguirá. Esperar a perfeição, os ornatos, o rigor num filme brasileiro somente se se tivesse uma visão brasileira desses elementos. O Brasil e seu cinema para os brasileiros. Num determinado momento, a ousadia máxima para um filme de produção pobre e de conceitos pobres a respeito da produção: a grua improvisada que termina por trucagem numa maquete da visão-tipo do Rio: o Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara. Nelson Pereira dos Santos, usando recursos de todo um Cinema que lhe antecedeu, traça as bases de uma nova escola: a da **autenticidade** (Neves, 2004, p. 214, grifos nossos).

Não é somente a visão de um povo ou a mirada para o Brasil *verdadeiro* que interessa a Neves, mas são o *erro* e o *despojamento* que estão nas bases da defesa sobre o longa e parecem fundamentais para a compreensão do que seria essa escola da *autenticidade* brasileira inaugurada pelo outro Nelson (Pereira dos Santos).

9. Em tradução livre do francês: “desajeitado”.

Pretendendo encontrar este ideal, de uma certa *displícência programada*, o crítico-cineasta passa à realização e persegue ao longo de sua trajetória diferentes estratégias de filmagem e elementos narrativos que o pudessem conduzir à *autenticidade*. Em *Muito Prazer*, essa busca se materializa, entre outras operações, nas “técnicas de cinema direto”, já citadas, e na “referência intermediática” a Nelson (Cavaquinho) e ao samba.

Afinal, a busca por um cinema brasileiro “para os brasileiros” condiz, no filme, também com a criação de uma impressão de realidade mais próxima de seu povo. O contato com o “popular” — conceito tão referido nas considerações e estudos acerca do Cinema Novo e particularmente da origem de seu núcleo CPCista — retorna a questão, mas longe de ser apresentada a partir de uma visão “rigorosa”, como a que caracterizou muitos dos primeiros curtas-metragens documentais atrelados ao movimento.

Na ficção cotidiana, o desejo por realizar seus filmes da “forma mais brasileira possível” (Neves, 2004, p. 214) desemboca no destaque à cultura popular brasileira — e aqui lemos, nesse contexto, carioca. Os personagens/atores falam despreocupadamente, com seus sotaques carregados dos personagens/atores, e o roteiro coloca em falas uma série de ditados populares repetidos pelos arquitetos e crianças ao longo de todo o filme. Mas também, os cineastas incluem paisagens típicas — os morros e a praia —, o desfile de um bloco de Carnaval e, é claro, o sambista Nelson Cavaquinho.

Na cena que defendemos constituir a referência intermediática, ao escolher por convocar o sambista da Velha Guarda (Zan, 1997, p. 131) e não outro talvez mais contemporâneo, os cineastas evocam aquela que os CPCistas poderiam entender como “cultura popular autêntica” e parecem buscar participar de um movimento de valorização do samba tradicional carioca — em um momento no qual ele estava fora dos grandes movimentos do mercado fonográfico. A participação de Nelson Cavaquinho e sua representação parecem surgir para também posicionar este filme e seus personagens no caldeirão cultural da vida boêmia do Rio de Janeiro no final dos anos 1970.

É salutar posicionarmo-nos no tempo. Estamos em 1979 e já não é mais tempo da ideia de “popular” do CPC, nem mesmo é tempo áureo para o samba carioca. Realizado em um tempo em que aquela cultura dos bares ainda era comum, mas já via grande mudança à frente, David Neves parece querer, em 1979, imortalizar naquelas imagens não somente Nelson Cavaquinho, mas a figura popular do sambista carioca, malandro, boêmio, despojado, sentado em um bar qualquer com seus pares de todo tipo e classe.

CONCLUSÃO

Andrea Ormond em seu texto para a revista *Cinética* dizia d’ “aquela epifania de Rio de Janeiro” provocada pela presença de Nelson e seu “violão em pé sobre o colo, os dedos pulando manhosos”. A escolha por abrir o texto da citação tentava antecipar, como as músicas de *Muito Prazer*, a trama que teceríamos a seguir. A busca pela autenticidade nas imagens, por meio do encontro entre filme — leia-se cineastas, atores, personagens, equipamentos e técnicas — e Nelson Cavaquinho, nos provoca uma imagem de Rio de Janeiro.

Em cena, David Neves immortaliza a encenação do sambista, em um “terrível corpo a corpo” com a realidade da boemia carioca em decadência — nunca esquecer da situação de Ivan, que curte e movimenta a cena, mas carrega ali o alcoolismo que faz desmoronar seu casamento e trabalho — e sua relação com o samba.

Dissemos anteriormente que a cena analisada rompia de certa forma o pacto ficcional estabelecido. E de fato, o faz. O jogo cênico muda e os personagens ficcionais parecem por alguns segundos se desmontar com a presença do ícone, do personagem *real*.

Contudo, o jogo muda de tal maneira, que talvez a impressão de realidade provocada justamente pela presença *factual* do artista inverta novamente o plano. Afinal, se aqueles personagens, que já vinham se demonstrando tão vivos, tão despojados, tão à vontade coabitam o mesmo espaço que Nelson Cavaquinho, então eles também hão de ser reais! Aquele não é Otávio Augusto, é Ivan.

Eis que o pacto ficcional está restabelecido em uma epifania de Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

- AVELLAR, José Carlos. "Um Lugar ao Sol". *Jornal do Brasil*, 1980, p. 6.
- AVELLAR, José Carlos. "Um Lugar ao Sol". *Cinemas*, n. 31, 2001.
- BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. "Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema". *Revista Científica/FAP, Curitiba*, v. 12, jan.-jun. 2015, p. 19-32.
- COSTA, Flávia Cesarino. "Considerações sobre os números musicais das chanchadas". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [S. l.], v. 45, n. 50, 2018, p. 179-203. DOI: [10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.138619](https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.138619). Disponível em: <https://x.gd/QICAv>. Acesso em: 04/03/2026.
- FOSTER, Lila. "O cinema amador em Memória de Helena: verdade e sentimento". In: BRITO, T.; FERREIRA, P. H. *Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural. 2015, p. 16-21.
- 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.
- MELO, Luis Alberto Rocha. "O cinema ausente: entrevista inédita com David E. Neves". *Contracampo*, n. 39/40, 2002.
- MILLARCH, Aramis. "Muito Prazer", segundo Ítala". *Estado do Paraná*, 02 de agosto de 1980. p. 15. Disponível em: <https://x.gd/Eniyyv>. Acesso em: 04/03/2026.
- MOLETTA, Carlos. [Entrevista concedida a] Thiago Brito e Pedro Henrique Ferreira. In: BRITO, T.; FERREIRA, P. H. *Paisagens do Rio de Janeiro: A poética de David Neves*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015, p. 64-70.
- MUITO Prazer. Direção: David Neves. Morena Produtoras de Arte e Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes. 1979. Son., color. 16mm. (105 min.).
- MUITO Prazer. Encontro / Homenagem ao diretor David Neves, com a presença do ator Antonio Pedro, do diretor de fotografia Jom Tob Azulay, a vídeo presença do produtor Carlos Moletta e mediado por Hernani Heffner, ABC. ABC Cursos de Cinema, 07 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://x.gd/iuD3o>. Acesso em: 11 abr. 2024.
- NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, set.-nov.2010, p. 56-73.
- NEVES, David Eulálio. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1966.
- NEVES, David Eulálio. *Memória de Davi*. [Entrevista concedida a] Miriam Alencar. *Jornal do Brasil*, 1970.
- NEVES, David Eulálio. Entrevista para Press-Release. In: *Muito prazer*. Embrafilme. São Paulo, 1980, p. 1.
- NEVES, David Eulálio. *Cartas do meu bar*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- NEVES, David Eulálio. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- NOTÍCIA. Intérprete: Nelson Cavaquinho. Compositor: Alcides Caminha; Nelson Cavaquinho; Norival Bahia. In: *DEPOIMENTO do Poeta*. Intérprete: Nelson Cavaquinho. Selo Castelinho, 1970. 1 disco vinil, lado A, faixa 3 (3 min).
- NOTÍCIA. Intérprete: Nelson Cavaquinho. Compositor: Alcides Caminha; Nelson Cavaquinho; Norival Bahia. In: *QUATRO GRANDES DO*

SAMBA. Intérprete: Nelson Cavaquinho, Candeia, Guilherme De Brito, Elton Medeiros. São Paulo: RCA Victor, 1977. 1 disco vinil, lado A, faixa 3 (2 min.).

ORMOND, Andrea. "Crônica de um desaparecimento - Muito Prazer, documento da vida de David Neves". Revista Cinética, jul. 2011.

RAMAZZINA GHIRARDI, Ana Luiza. RAJEWSKY, Irina. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. "Intermedialidade e referências intermidiáticas: uma introdução". Revista Letras Raras, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020.

RAMOS, Nuno. Rugas – sobre Nelson Cavaquinho. Revista Serrote, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Sales, n. 1, mar. 2009. Disponível em: <https://x.gd/jqMYv>. Acesso em: 04/03/2026.

SILVA, Gabriel Philippini Ferreira Borges da. "Muito Prazer (1979, David Neves): diálogos em um filme conversado". Revista Temática, v. 21 n. 6, p. 91-106, 2025.

SILVA, Gabriel Philippini Ferreira Borges da; PINTO, Pedro Plaza. "Pensar um crítico-cineasta: um olhar para Mauro, Humberto ao lado dos escritos de David Neves". O Mosaico, [S. l.], v. 16, n. 1, 2023. DOI: 10.33871/21750769.2023.16.1.7398. Disponível em: <https://x.gd/wUMny>. Acesso em: 25 jul. 2025.

SILVA, Gabriel Philippini Ferreira Borges da; PINTO, Pedro Plaza. "Muito Prazer, David Neves - Filmar diretamente o ficcional". In: GARCIA, Alexandre Rafael; OPOLSKI, Débora (org.). Cinema, criação e reflexão: 10 anos de Cineciare. 1. ed. Araraquara (SP): Letraria, v. 1, 2024, p. 158-176.

ZAN, José Roberto. Do Fundo de Quintal à Vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira. 254 f. Tese de Doutorado em Sociologia, Unicamp, 1997.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITOR(A)(ES) RESPONSÁVEL(IS)

Marina Cavalcanti Tedesco

Renata Masini Hein

ASSISTENTE EDITORIAL

Felipe Davson Pereira da Silva

Pedro Pone

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 01/09/2025

Aprovado em 11/12/2025



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença **Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY)**.

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.