



RELICI

O FAZENDEIRO DO AR: RASCUNHOS DO HOMEM POR TRÁS DO POETA¹

THE AIR FARMER: DRAFTS OF THE MAN BEHIND THE POET

Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva²

Eduardo Tulio Baggio³

RESUMO

Em meio à diversificada e prolífica trajetória de David Neves, um dos principais críticos-cineastas envolvidos na formulação do Cinema Novo Brasileiro, podemos destacar os pouco vistos e analisados curtas-metragens documentais dirigidos pelo cineasta. Afeito ao espírito observador e mais dedicado a ver do que ser visto, Neves realizou uma série de documentários onde constrói uma proposta de contato com a realidade a partir do particular e, rejeitando o levantamento detalhado ou o panorama geral, atenta-se às impressões do cotidiano. Forte exemplo disso é *Literatura Nacional Contemporânea* (1972-1976), série de curtas-metragens documentais co-dirigida por Neves em parceria com Fernando Sabino, onde os cineastas dedicam-se ao encontro com importantes ícones da literatura nacional, partindo sempre de suas rotinas e mundos particulares. Neste artigo, buscamos compreender como essa busca pelo cotidiano se dá em um episódio específico da série: *O Fazendeiro do Ar* (1974). Por meio da análise fílmica do curta-metragem e partindo de textos críticos e depoimentos deixados por David Neves, o presente texto busca o contato com o filme a partir da busca pelo desvelamento do ícone e o encontro dos cineastas com o homem comum em seu cotidiano.

Palavras-chave: David Neves, Fernando Sabino, cinema brasileiro, documentário.

¹ Recebido em 07/06/2021. Aprovado em 10/06/2021.

² Universidade Estadual do Paraná. gpfbasilva@gmail.com

³ Universidade Estadual do Paraná. eduardo.baggio@unespar.edu.br



RELICI

165

ABSTRACT

Amidst the diverse and prolific trajectory of David Neves, one of the main critics-filmmakers involved in the formulation of Cinema Novo Brasileiro, we can highlight the little seen and analyzed documentary short films directed by the filmmaker. Accustomed to the observant spirit and more dedicated to seeing than being seen, Neves made a series of documentaries where he built a proposal for contact with reality from the particular point of view and, rejecting the detailed survey or the general panorama, he pays attention to the impressions of the daily. A strong example of this is *Literatura Nacional Contemporânea* (1972-1976), a series of documentary short films co-directed by Neves in partnership with Fernando Sabino, where the filmmakers dedicate themselves to meeting important icons of the national literature, always starting from their routines and private worlds. In this article, we seek to understand how this search for everyday life takes place in a specific episode of the series: *O Fazendeiro do Ar* (1974). Through film analysis of the short film and based on critical texts and statements left by David Neves, this text seeks contact with the film from the search for the unveiling of the icon and the meeting of filmmakers with the common man in his daily life.

Keywords: David Neves, Fernando Sabino, Brazilian cinema, documentary.

UM BREVE PRÓLOGO

O ano é 1972. David Neves e Fernando Sabino retornam ao Brasil após uma passagem por Los Angeles e fundam a produtora Bem-te-vi Filmes dedicando-se à realização de uma série de 10 curtas-metragens documentais que abordariam a vida e obra de escritores brasileiros contemporâneos à época: *Literatura Nacional Contemporânea* (1972-1976, dir. David Neves e Fernando Sabino).

Na série, Neves e Sabino dirigem 8 dos 10 episódios - sendo 2 episódios exceções à regra, um destes (*O Curso do Poeta*) dirigido por Jorge Laclete e outro (*O Habitante de Pasárgada*) uma reapresentação do filme *O poeta do Castelo*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade - e encontram alguns ícones da literatura nacional, os escritores: Érico Veríssimo, Pedro Nava, Afonso Arinos, Jorge Amado, José Américo de Almeida, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Carlos



RELICI

Drummond de Andrade e personagens da obra de Guimarães Rosa, todos a partir dos íntimos cotidianos de seus lares.

Neste texto, nos curvaremos sobre um dos episódios da série que, cremos, carrega um tanto da essência do que os cineastas tentaram encontrar em *Literatura Nacional Contemporânea*. Para tanto, será interessante antes visitarmos algumas notas de David Neves acerca de um de seus processos anteriores, sendo ele o personagem da dupla com maior⁴ experiência na realização e especialmente o único com experiência na fotografia para cinema.

Voltemos, então, à sua primeira realização: *Mauro, Humberto* (1965, dir. David Neves).

O meu primeiro filme foi *Mauro, Humberto* porque eu ia me enriquecer de cinema lá na casa dele, visitá-lo todos os sábados. Eu tinha essa mania. (...) Um dia, como já disse, levei a câmera do Patrimônio, que estava comigo, eu tomava conta do equipamento. Peguei umas sobras de filmes, de *O circo* e de outros filmes que estavam sendo feitos no Patrimônio. Peguei e fui filmando. Rolinhos de vinte metros, de trinta metros...Fui filmando. O Mauro com lupa para ver o cavalo no Jóquei, vendo corrida de cavalos, jogando (ele sempre gostou dessas coisas), falando com dona Babe...Não entrei nisso de cinema. Nada de cinema. Era como se fizesse fotografias para um álbum de fotografias. Eu filmei Mauro. Não tinha câmera fotográfica, filmei. (NEVES in VIANY, 1999, p. 274-275)

E ainda desse mesmo processo, Neves compartilhou algumas reflexões em *Cartas do meu bar* (NEVES, 1993):

Quando passei à realização, em 1966, depois de alguns anos de relutância, descobri “ao vivo” que não é pela teoria, não é na ideologia, não é na riqueza de produção que se extrai de uma história a almejada autenticidade. É num terrível corpo a corpo com esse fugidio meio de expressão. O cinema é uma permanente aferição da realidade com nosso estado de espírito (*idem*, p.34)

⁴ Até o início da década de 70, Fernando Sabino havia trabalhado no roteiro de dois longas-metragens ficcionais, *Crônica da Cidade Amada* (1965, dir: Carlos Hugo Christensen) e *O Homem Nu* (1968, dir: Roberto Santos). David Neves, por sua vez, trabalhara na realização de uma série de curtas-metragens ao lado de Cacá Diegues, havia dirigido um curta-metragem documental - *Mauro, Humberto* (1965, dir: David Neves) - e vinha da realização de seus primeiros longas-metragens ficcionais: *Memória de Helena* (1969, dir: David Neves) e *Lúcia McCartney: Uma garota de programa* (1971, dir: David Neves).



RELICI

167

Como já nos referimos em análise anterior (PHILIPPINI, BAGGIO, 2021), a partir da busca por essa almejada autenticidade e do processo inicialmente despretensioso descrito pelo cineasta, *Mauro, Humberto* nos apresentará os “autênticos” resultados desse “terrível corpo a corpo” entre câmera e realidade, as “fotografias filmadas” (VIANY, 1999, p. 275) dos breves momentos de observação da rotina de Mauro.

Após a experiência desta primeira realização, o “espírito observador” (NEVES, 2004, p.71) influencia toda a obra de Neves, sejam seus longas-metragens ficcionais ou os citados curtas-metragens documentais que realizará com Fernando Sabino, nos quais podemos, inclusive, ver tal espírito aflorar ainda mais claramente.

Afinal, *Literatura Nacional Contemporânea* parece reunir, na série de filmes biográficos, as “fotografias filmadas” dos pequenos instantes da rotina dos escritores retratados nos episódios. E, na série, o cotidiano do homem pacato que em *Mauro, Humberto* compunha apenas a primeira parte do filme se estenderá para compor quase o todo das realizações. Os episódios não se concentram somente em apresentar a obra ou a importância dos escritores, mas também (e principalmente) em buscar encontrar nos espaços, nas vozes e nos arquivos as pessoas que são e como vieram a ser os ícones e, enfim, encontrá-los em seus mundos particulares.

A seguir, nos debruçaremos sobre um dos filmes da série que parece mais reunir este espírito: *O Fazendeiro do Ar* (1974, dir: David Neves e Fernando Sabino).

ABERTURAS E IMAGINAÇÕES

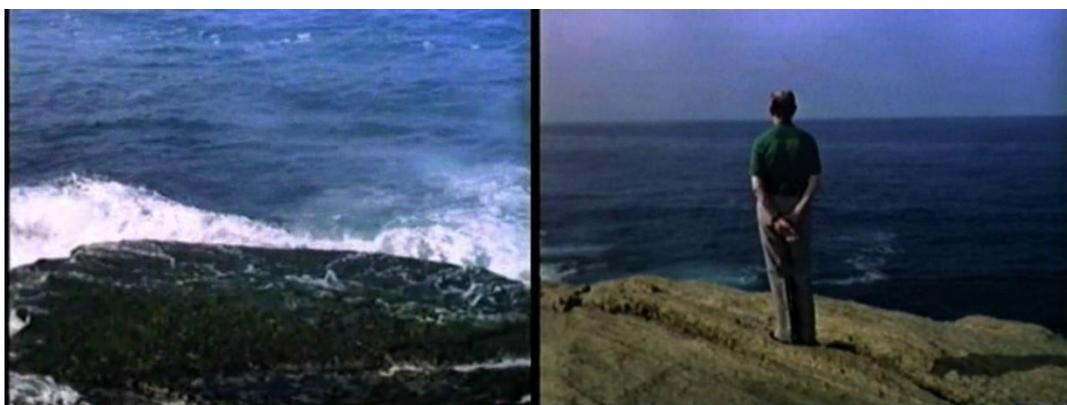
O episódio protagoniza Carlos Drummond de Andrade e começa com planos do escritor em meio a um lugar simbólico para ele. Em gesto repetido em outros episódios da série, usualmente na sequência que precede a apresentação da cartela inicial, os cineastas parecem querer construir uma “síntese imagética” do escritor retratado no curta, mostrando-o imerso em um espaço ou ambiente que lhe são caros.



RELICI

168

Antes de adentrarmos os cotidianos, conhecemos as aparências, nos familiarizamos com os ícones dos escritores - em imagens usualmente tomadas à distância - para somente no decorrer do filme nos aproximarmos de seu rosto e de seu mundo particular.



Figuras 1 e 2. Fotogramas iniciais do filme *O Fazendeiro do Ar*.

Em *O Fazendeiro do Ar*, Drummond é filmado em um plano geral, à beira do mar carioca, olhando para a praia do estado que o acolhera (figura 2). A montagem intercala o plano do escritor com um plano subjetivo do mar revolto se chocando com as pedras (figura 1).

Assim como em outros episódios da série, os cineastas iniciam o filme a partir da observação - do já citado “espírito observador” - mas, diferente de um certo padrão estabelecido na série, *O Fazendeiro do Ar* parte de um ponto de vista diferente. Aqui é o escritor quem olha para o mundo e não os cineastas quem olham para o escritor e para o mundo. Tal ponto de vista, antecipado aqui pelo plano subjetivo, permeará a estrutura do filme e será reafirmado, tanto em momentos mais à frente, como na *voice over*⁵ que guia o filme e é tomada pelo próprio poeta.

⁵ Entende-se, aqui, o *voice over* a partir da definição de Sarah Kozloff para narração em *voice over*: “declarações orais que dizem respeito a qualquer porção de uma narrativa, proferidas por uma entidade que não é vista e que se situa em um espaço e em um tempo que ficam fora daqueles simultaneamente apresentados na tela” (KOZLOFF *apud* HACK, 2014)



RELICI

169

O plano geral e estático do escritor olhando para o horizonte passa para uma panorâmica que o acompanha. Ao fundo, passamos a ouvir a voz de Drummond declamar um poema:

Não me fuja no Rio de Janeiro,
como a nuvem se afasta e a ave se alonga,
mas abre um portulano ante meus olhos
que a teu profundo mar conduza, Minas,
Minas além do som, Minas Gerais.
(DRUMMOND em NEVES, SABINO, 1975)⁶

Com o movimento de câmera, o escritor aproxima-se do quadro e, quando sua voz cita Minas Gerais, Neves e Sabino quebram novamente o registro, majoritariamente objetivo, estabelecido na série. Temos acesso a um segundo plano subjetivo de Drummond, agora não de seu olhar e sim de sua imaginação: vemos as colinas de Minas (figura 3). Retornamos com a nostalgia do escritor às imagens de sua terra, ou melhor, à projeção das imagens de sua terra. Estamos em outro campo e a diferença de natureza entre o registro real (das imagens tomadas pelos cineastas) e a memória virtual é localizada pela diferença de enquadramento dos planos.



Figura 3 e 4: Fotogramas de *O Fazendeiro do Ar*.

⁶ Versos extraídos do poema *Prece de um mineiro no Rio*, de Carlos Drummond de Andrade. O poema terá grande importância durante o filme, ao ser retomado em diferentes formas, seja como uma espécie de “guia temático” para a trama, ou seja na citação final quando o poeta lê mais alguns de seus versos.



RELICI

170

A evocação visual dessas imagens (quase) oníricas se repetirá ao longo do filme, dando-nos, progressivamente, maior acesso ao mundo das memórias e origens de Drummond e construindo um outro cotidiano, de retratos contrastantes ao atual cotidiano urbano, simples e carioca do servidor público.

Dizíamos acima que a série se concentraria em retratar os homens que os escritores são e como vieram a sê-los, referimo-nos a esta sequência inicial como uma “síntese imagética” por acreditarmos que ela materializa essa ideia. E apontaremos isto novamente ao verificarmos como a sequência parece antecipar alguns dos interesses desenvolvidos ao longo do filme.

Após recitar o poema, Drummond sai do quadro e a imagem da baía se dissolve para dar lugar à cartela inicial do filme (figura 4).

Gostaríamos de nos atentar especialmente nesta cartela, visto a importância de sua composição. Veremos nela a antecipação do fascínio dos cineastas pelo retrato e da vontade por constituir uma imagem do poeta. Em uma configuração de elementos que se repetirá em todos os capítulos da série, a cartela enquadra o rosto ilustrado do poeta ao lado da alcunha título do episódio, como se nos anunciasse: “Eis *O Fazendeiro do Ar*”.

Mas o rosto, aqui, ainda é apenas ilustração, ainda estamos no “mundo inacessível dos arquétipos” (NEVES, 2004, p. 200). Temos acesso, apenas, à imagem lisa e plana do ícone do escritor. Somente mais à frente a câmera adentrará a casa de Drummond, onde conheceremos seu cotidiano e veremos seu rosto e suas rugas e materializarem-se em tela. Por ora, apenas a ilustração.

O OFÍCIO E AS MEMÓRIAS

Em *O Fazendeiro do Ar*, Neves e Sabino se dedicarão a investigar as diferentes facetas das origens da personalidade e da rotina do poeta. Como se destrinchassem a síntese apresentada nos segundos anteriores à cartela inicial, os



RELICI

171

cineastas investigarão alguns dos traços específicos que formaram a identidade de Drummond.

Primeiro: a paixão pelas letras.

A apresentação do poeta inicia-se pela filmagem de naturezas-mortas. Breves planos fixos de sua vasta coleção de livros que constroem a imagem do homem culto e profundamente dedicado ao amor pela literatura. A câmera filma a enorme coleção de livros do poeta e, sempre em espaço proeminente no cenário, uma imagem, fotografia ou desenho simbólicos a Drummond toma espaço. Ao fim do trajeto pelos livros, a câmera encontra um poeta em uma pequena mesa onde realizará seu ofício. Sua voz ilustra: “Penetra surdamente no reino das palavras, / Lá estão os poemas que esperam ser escritos.” (DRUMMOND em NEVES, SABINO, 1972)

A biblioteca e os livros inspiram Drummond em seu trabalho e se apresentam também como matéria-prima de seu ofício: a escrita. Referimo-nos a ela aqui como ofício, afinal esta é construída pelos cineastas por meio da apresentação das origens do gosto pela palavra e da indicação do pragmatismo com que a escrita se dá como um processo quase artesanal.

A manufatura dos textos e poemas, realizada a partir daquele espaço onde concentram-se as aspirações e os poemas em potencial, desconstrói qualquer ideia que o espectador ainda possa manter de alguma inspiração transcendental que acometeria o escritor e o levaria à escrita. O processo dá-se apenas a partir do trabalho, da artesanaria.

Veremos de forma mais clara no decorrer do curta-metragem, mas, desde já, Drummond é apresentado, objetivamente, como um simples trabalhador interessado pelas palavras, afastado da caracterização de ícone idealizado.

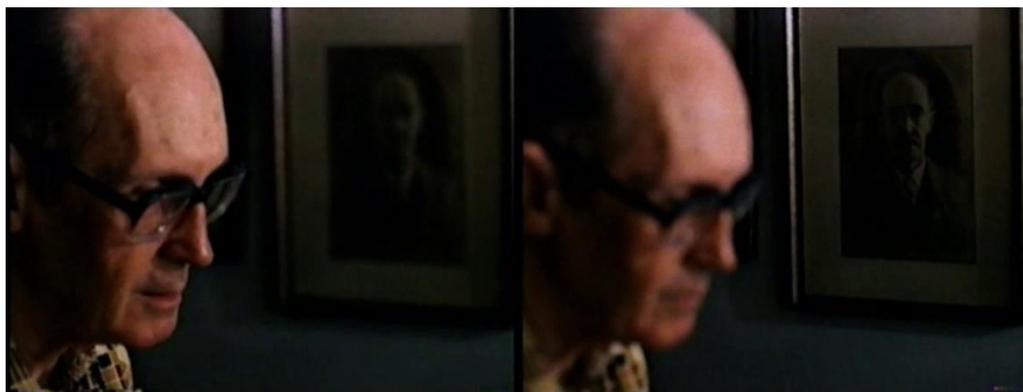
Após conhecermos a raiz do ofício de Drummond, os cineastas desfocam do Drummond escritor - e aqui o desfoque é literal, há uma passagem de foco para o



RELICI

172

retrato do pai ao fundo, como vemos nas figuras 5 e 6 - e introduzem uma segunda parte de *O Fazendeiro de Ar*, a família e a memória.



Figuras 5 e 6: Fotogramas de *O Fazendeiro do Ar*

Drummond começa a contar suas memórias e os cineastas transportam o filme para as imagens de seu passado. Minas volta à tela, desta vez preenchendo-a completamente, não mais como as projeções da cena inicial, e sim como memórias em um *flashback*. Em rápidos planos, Neves e Sabino mostram a região onde Drummond e sua família moravam. A câmera filma apenas as estruturas da cidade e os casarões, ainda não vemos as pessoas. O passado se materializa apenas nas vistas coloridas das paisagens mineiras.

Mais um corte de segmento, o filme retorna ao presente carioca. Drummond continua o relato e fala da família que constituía no Rio. Após as memórias e fotografias de sua família na cidade natal, assistimos a algumas imagens de seu presente, aos momentos de afetividade do poeta com sua esposa e filha. No encontro com esses instantes de afetividade, com os abraços em família, os cineastas registram a intimidade do poeta (figuras 7 e 8), penetram seu mundo para registrá-lo no particular e, com a objetiva, capturar o homem por trás do poeta.



RELICI

173



Figuras 7 e 8: Fotogramas de *O Fazendeiro do Ar*

Com um corte súbito, o filme mostra Drummond sozinho em sua casa.

O poeta dá alguns passos, vai até sua janela e olha para a paisagem. O filme mostra um novo plano subjetivo: um beco apertado entre dois prédios próximos. Corta. Drummond continua a olhar para o mesmo ponto. Mais um corte e, dessa vez, um novo plano subjetivo. Agora, contudo, não vemos o contracampo real e sim uma relação entre os planos que parece buscar novamente um breve vislumbre da imaginação de Drummond: uma placa indicando o caminho para Itabira.



RELICI

174



Figuras 9-13: Sequência de planos do filme *O Fazendeiro do Ar*

As memórias de Minas parecem assombrar o presente do poeta e parecem estar sempre com ele. Drummond vive entre a realidade carioca e a fidelidade a Minas. Uma relação aqui estabelecida na criação de dois mundos: o presente do registro e a virtual memória, alimentada por relações gráficas entre os planos no Rio de Janeiro e no cotidiano de Itabira.



RELICI

175



Figuras 14 e 15: Fotogramas de *O Fazendeiro do Ar*

A ROTINA E A ASSOMBRAÇÃO DO PASSADO

Em seguida, os cineastas introduzem uma terceira parte do filme: um passeio pela rotina e a formação de Drummond enquanto funcionário público.

Drummond deixa sua casa e segue à rua. A câmera na mão acompanha os passos do poeta e filma as ruas do Rio de Janeiro onde o escritor se insere como qualquer trabalhador rumo ao seu serviço. O Drummond escritor famoso das páginas dos livros toma o ônibus e caminha pela cidade. Acostumamo-nos ao servidor público e a câmera de Neves e Sabino, acompanhando seu passo, se interessa por tudo: a cidade, o ambiente, os rostos do cotidiano carioca, como se buscasse ali alcançar a “essência da rotina” (NEVES, 1993).

Entretanto, enquanto Drummond caminha pelo Rio de Janeiro, as imagens de Minas nunca lhe abandonam. A insistência no paralelismo entre o presente e as memórias de Itabira revela novamente a “vida virtualmente vivida” das origens de Drummond e, agora, também revelará os rostos daquele cotidiano. Após a memória inicial em que só víamos as colinas e a memória da família na qual começamos a ver algumas construções da cidade, os cineastas tomam a liberdade de finalmente filmar os rostos da cidade.

Ao invés de apenas reforçar a memória do passado mineiro, as relações entre os planos passam também a exercer papel de comparação entre os dois cotidianos:



RELICI

176

o urbano carioca e o pacato mineiro. A imagem de Drummond é posta, na montagem, ao lado da de um trabalhador que carrega produtos em suas costas, procedimento de associação imagética que aproxima o servidor público ao fazendeiro.

Na faixa sonora, Drummond fala da fidelidade à Minas:

A minha fidelidade a Minas eu acho que é que a gente tá preso a Minas pelo cordão umbilical. Embora eu ache que nós exageramos um pouco o lado mineiro dos mineiros. Eu acho que Minas, de fato, é um estado de peculiaridades muito marcadas, mas há um pouco, assim, de mito em torno de Minas (...). Agora, a ligação é evidente. Isso é uma constante no homem, né? Uma certa fixação sentimental com a sua terra de origem. (DRUMMOND em NEVES, SABINO, 1974)

Ao citar a criação dessa Minas arquetípica, Drummond parece fazer com que o filme rompa o “cordão umbilical” que ainda o prende à região. Após essa explicação, não veremos mais as cenas de Itabira, o filme parece fazer as pazes com a memória.

FINAIS E RECONCILIAÇÕES

Após o escritor reconciliar-se com as memórias do passado, os cineastas continuam a reafirmar outros traços da formação de Drummond. Veremos e ouviremos mais sobre sua paixão pelas letras e veremos diferentes cenas do escritor em seu cotidiano, indo à Biblioteca Nacional ou perambulando pela cidade.

Em uma destas, a câmera encontra Drummond em uma pequena birosca. Ele toma um café e conversa com uma moça. Em segundo plano, na rua ao lado, a vida acontece. A câmera toma a posição de apenas observar a cena e o escritor apenas conversa, é só mais um que chega para tomar um cafezinho. Apenas mais um “burguês acomodado e calmo” (como ele mesmo diz na narração) se preparando para um dia de trabalho. Como em outras cenas do filmes, os cineastas reafirmam a construção do homem comum, a busca pelo desvelamento de seu ícone.



RELICI

177

Depois de todo o trajeto até o serviço, Drummond chega finalmente ao Ministério da Educação, o “trabalho oficial”. O escritor conta mais de suas origens e da influência do mundo carioca sobre sua personalidade:

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? Então eu vi que não podia exigir dos outros mais do que aquilo que os outros estão acostumados a dar. Agora o que há é um grande contraste entre as minhas tendências naturais e a vida que eu levei de pequeno burguês acomodado e calmo, né? Foi o sentimentalismo familiar, a ligação com amigos mais ponderados e também a necessidade de ganhar a vida fizeram com que eu não fosse um anarquista militante e sim, um funcionário público (DRUMMOND em NEVES, SABINO, 1974)

O pacato burguês acomodado brinca na praça do Ministério. Longe da sisudez do ícone, Drummond aparece como um homem encantado pelo mundo e influenciado pela “moleza do temperamento carioca”. De Minas, veremos, ficaram os amigos e os sorrisos.

O filme chega a sua sequência final retratando Drummond junto com amigos de infância em um bar. Em uma montagem paralela, o filme alterna entre os retratos das rugas do sorridente homem do agora e o rosto plano das fotografias do sisudo ícone.

Agora que já conhecemos Drummond, o homem do agora, ouvimos sua voz declamar mais alguns versos de *A prece de um mineiro no Rio*.

Conserva em mim ao menos a metade
do que fui na nascença e a vida esgarça:
não quero ser um móvel num imóvel,
quero firme e discreto o meu amor,
meu gesto seja sempre natural,
mesmo brusco ou pesado, e só me punja
a saudade da pátria imaginária.
(DRUMMOND em NEVES, SABINO, 1974)

“A saudade da pátria imaginária”, a Minas que vimos durante todo o filme, está com ele ainda, está com os amigos que trouxe de lá, está com o sorriso do homem



RELICI

178

que mudou. Ao fim, resta o pacato funcionário público que escreve poesias, “firme e discreto”, o homem que fez de seus “gestos sempre naturais”.

No plano final, vemos, uma última vez, o ofício: as mãos enrugadas do simples homem de Itabira passam os dias imersas nas palavras. Drummond é o trabalhador a viver do imaginário, o fazendeiro do ar.

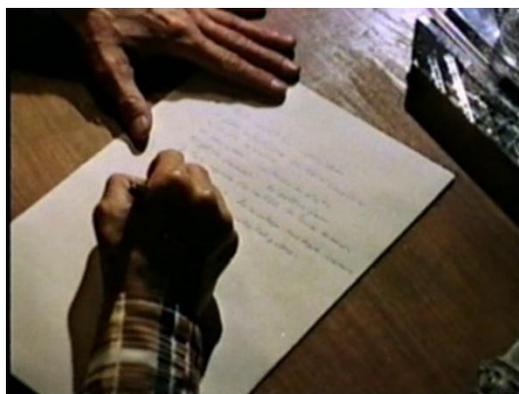


Figura 16: Fotograma final de *O Fazendeiro do Ar*

Em comum a muitos dos finais dos episódios de *Literatura Nacional Contemporânea*, veremos constituídas as representações dos homens em seus cotidianos. Para além dos arquétipos dos ícones da literatura brasileira, intentou-se que víssemos quem os escritores são e como vieram a sê-los. Como na primeira parte de *Mauro, Humberto*, o espírito observador dos cineastas buscou revelar os homens simples por trás dos ícones nacionais.

Ei-los.

REFERÊNCIAS

HACK, Arthur Wolff. **A voz over como instrumento narrativo: narração, repetição e estilo em Berlin Alexanderplatz**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.



RELICI

179

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

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

_____. **Telégrafo visual**: crítica amável de cinema. São Paulo: Editora 34, 2004.

O FAZENDEIRO do Ar. Direção: Fernando Sabino e David Neves. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Filmes, 1974. 09 min. Son., P&B, 35 mm.

PHILIPPINI FERREIRA BORGES DA SILVA, Gabriel; BAGGIO, Eduardo Tulio. O Texto e o Documentário: Um estudo da produção cinematográfica e da estilística do registro na obra de David Neves e Gustavo Dahl. **O Mosaico**, [S.l.], abr. 2021. ISSN 2175-0769. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3880>>. Acesso em: 01 Jun. 2021.

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