



**HOMENAGEM A ODUVALDO VIANNA FILHO
NO CINQUENTENÁRIO DE SUA MORTE:
JOGANDO LUZ SOBRE O SEU LEGADO
PARA O CINEMA BRASILEIRO**

**HOMAGE TO ODUVALDO VIANNA FILHO
ON THE 50TH ANNIVERSARY OF HIS DEATH:
SHINING A LIGHT ON HIS LEGACY
FOR BRAZILIAN CINEMA**

Alcides Freire Ramos*

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS

 <https://orcid.org/0000-0002-6701-9123>

a.f.ramos@gmail.com

RESUMO: Este artigo explora a relação pouco conhecida de Oduvaldo Vianna Filho com o cinema brasileiro, focando especialmente em suas divergências com o Cinema Novo. Vianinha buscava um cinema popular e engajado politicamente. Os cinemanovistas, por sua vez, priorizavam uma linguagem cinematográfica complexa e experimental, aliada à reflexão intelectual. As críticas de Vianinha a filmes como “O Desafio” (1965) e “Terra em Transe” (1967) revelam divergências sobre o papel dos intelectuais na sociedade brasileira no período pós-1964. O artigo conclui que esse debate é fundamental para compreender as transformações estético-políticas dos anos 1960 e a importância da arte como agente de transformação social.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Brasileiro; Oduvaldo Viana Filho; cinema novo; cinemanovistas.

ABSTRACT: This article delves into the little-known relationship between Oduvaldo Vianna Filho and Brazilian cinema, with a particular focus on his disagreements with the Cinema Novo movement. Vianinha sought a popular and politically engaged cinema. The Cinema Novo filmmakers, on the other hand, prioritized a complex and experimental cinematic language, coupled with intellectual reflection. Vianinha's criticisms of films such as “O Desafio” (1965) and “Terra em Transe” (1967) reveal divergences regarding the role of intellectuals in Brazilian society in the post-1964 period. The article concludes that this debate is fundamental to understanding the aesthetic-political transformations of the 1960s and the importance of art as an agent of social change.

KEYWORDS: Brazilian theatre; Oduvaldo Viana Filho, new cinema; new cinema filmmakers.

* Doutorado em História pela Universidade de São Paulo. Atualmente, faz parte do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da UFMS (Campus de Aquidauana) como Professor Voluntário. Professor Titular (aposentado) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista Produtividade do CNPq - Nível 1D.

INTRODUÇÃO

Este artigo, em homenagem a Oduvaldo Vianna Filho (RJ, 04/06/1936 - RJ, 16/07/1974), no cinquentenário de sua morte, tem como objetivo jogar luz sobre o seu legado para o cinema brasileiro, aprofundando aspectos poucos explorados de sua vasta produção artística.

A partir de sua participação como ator¹ e roteirista² de cinema, Vianinha demonstrou um engajamento político e estético, que acabou se intensificando com o advento do Cinema Novo, momento no qual ele se envolveu em polêmicas significativas.

Com efeito, as divergências entre Vianinha e os cinemamovistas, particularmente em relação a filmes como *O desafio*, de Paulo César Saraceni, e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, serão o núcleo principal da análise, aqui empreendida. Como veremos mais adiante, Vianinha, buscava marcar posição em favor de um cinema mais popular, esteticamente vinculado ao realismo e engajado politicamente. Por esse motivo, criticava de forma veemente a abordagem formalista e elitista do Cinema Novo.

Os diretores vinculados a esse movimento, por sua vez, defendiam a importância de uma linguagem cinematográfica mais autoral, que, em razão de sua complexidade, acabou dialogando com um público mais intelectualizado.

O conteúdo da peça *Moço em Estado de Sítio*, de Vianinha, e sua reação negativa ao filme *O Desafio*, de Saraceni, evidenciam divergências do dramaturgo quanto ao papel dos intelectuais na sociedade brasileira no período pós-1964.

Enquanto Saraceni e outros cineastas do movimento buscavam novas formas de pensar a realidade brasileira, Vianinha, mais apegado a uma visão de esquerda ligada à

¹ As bases de dados disponíveis atualmente (Cinemateca Brasileira, Enciclopédia Itaú Cultural, entre outras), informam que Vianinha trabalhou como ator nos seguintes filmes: *Quase no céu* (1949, Oduvaldo Viana); *Amor para Três* (1960, Carlos Hugo Christensen); *Escola de Samba Alegria de Viver* (1962, Cacá Diegues). Esse filme é o quarto episódio do clássico *Cinco Vezes Favela*; *O Desafio* (1965, Paulo Cesar Saraceni); *Mar Corrente* (1967, Luiz Paulino dos Santos); *As Duas Faces da Moeda* (1969, Domingos de Oliveira); *Um Homem Sem Importância* (1971, Alberto Salvá). Para saber mais, consultar: <https://cinemateca.org.br/acervo/base-de-dados> e ODUVALDO Vianna Filho. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26597/oduvaldo-vianna-filho>. Acesso em: 20 de setembro de 2024.

² As mesmas bases de dados, mencionadas anteriormente, informam que Vianinha trabalhou como roteirista nos seguintes filmes: *Em Família* (1970, Paulo Porto). Nesse caso, Vianinha trabalhou junto com Paulo Porto e Ferreira Gular; *O Doce Esporte do Sexo* (1971, Zelito Viana). Este roteiro foi escrito por uma equipe composta por Vianinha, Chico Anysio, Zelito Viana, Armando Costa e Arnaud Rodrigues; *Ainda Agarro Esta Vizinha* (1974, Pedro Carlos Rovai). Este roteiro foi escrito por Marcos Rey (Argumento), Armando Costa e Vianinha; *O Casal* (1975, Daniel Filho). Este roteiro foi assinado por Vianinha e Daniel Filho.

ortodoxia do PCB, criticava o que considerava um afastamento dos princípios básicos do engajamento político.

Em sua conclusão, o presente artigo vai demonstrar que o debate entre Vianinha e os cineastas do Cinema Novo é um rico material para a compreensão das transformações pelas quais passou a intelectualidade brasileira nos anos 1960.

Ao analisar essa relação, podemos perceber a complexidade das questões políticas e estéticas que permeavam o período, bem como a importância de mantermos vivo o debate sobre o papel ativo que a arte e a cultura devem ter no sentido da transformação social, sobretudo, hoje em dia, momento no qual assistimos ao ressurgimento e fortalecimento da extrema direita no Brasil.

VIANINHA E O CINEMA BRASILEIRO

Oduvaldo Vianna Filho, amplamente reconhecido por sua atuação como dramaturgo e pensador teatral, desenvolveu ao longo de sua carreira uma relação intensa e produtiva com o cinema, um campo no qual sua contribuição foi significativa, mas muitas vezes subestimada. Nesse sentido, uma participação digna de nota de Vianinha, como roteirista, deu-se no filme *Em Família*, dirigido por Paulo Porto. Nesse importante filme brasileiro de 1971, juntamente com Ferreira Gullar e Porto, Vianna deu uma contribuição notável para o desenvolvimento de uma narrativa realista.³

Essa película oferece um retrato profundo e multifacetado das complexas relações familiares, expondo as fissuras que surgem com o tempo e as diferenças de personalidade. A narrativa revela com realismo os conflitos entre irmãos, a distância emocional entre pais e filhos e as dificuldades de comunicação, temas que ressoam com o público pela sua verossimilhança.

Um dos eixos centrais do filme são as dificuldades financeiras, que se manifestam na ameaça de despejo e na necessidade de tomar decisões difíceis. Esse aspecto não é apenas um detalhe narrativo, mas sim um retrato realista das condições de vida de muitas famílias brasileiras que enfrentam a fragilidade econômica, gerando tensões e ressentimentos que intensificam os conflitos. A insegurança financeira exacerba as fraturas existentes e contribui para um ambiente de constante pressão. A deterioração

³ Atualmente, este filme está disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=i2cNVXbGQ0o>

da saúde de Souza e a decisão de Dona Lu de se internar em um asilo são tratadas com sensibilidade, destacando a fragilidade da vida.

Esses temas refletem a inevitabilidade da velhice, doença e morte, colocando à prova os laços familiares. Tanto a decisão de Dona Lu de antecipar sua internação como a doença de Souza ressaltam o distanciamento entre gerações como outro aspecto significativo do filme, evidenciando a desconexão crescente entre diferentes faixas etárias.

Filhos e pais, com suas perspectivas e valores distintos, encontram dificuldades em se compreender mutuamente, refletindo um problema comum nas sociedades contemporâneas, levando-nos a refletir sobre a necessidade de manter e fortalecer os laços familiares, superando as divisões geracionais. O desfecho trágico, marcado pela separação forçada de Dona Lu e Seu Souza, é um poderoso símbolo da fragilidade dos laços familiares diante das adversidades.

A despedida na rodoviária é um momento de profunda comoção, sublinhando a inevitabilidade da perda e a fragilidade da vida. *Em Família* nos convida, enfim, a reconsiderar a idealização da unidade familiar, revelando que, muitas vezes, ela é um campo de conflitos e contradições, mas também de amor e resistência.

Ao lado desse tipo de trabalho, devemos lembrar: Vianinha, durante toda a sua vida, teve oportunidades de trabalhar como ator em filmes brasileiros. Nesse contexto, é preciso ressaltar que uma de suas primeiras participações, com a idade de 24 anos, ocorreu em *Amor para três* (1960), dirigido por Carlos H. Christensen.

Esse filme narra a história de Julieta e Carlos, um casal da alta sociedade carioca que enfrenta uma crise conjugal. Após dois anos de casamento, o relacionamento se abala quando Julieta surpreende seu marido, o médico Carlos, sendo abraçado e beijado por Estela, uma viúva sedutora, em seu consultório. Sentindo-se traída, Julieta decide pedir o desquite e recorre ao advogado Dr. Jacinto, que já havia sido seu pretendente no passado.

Carlos, embora deteste Jacinto, aceita a separação quando Julieta mente dizendo estar apaixonada pelo advogado. Ao longo do filme, que é uma refilmagem do argentino *La Señora de Pérez se Divorcia* (1945), diversas situações cômicas e embaraçosas acontecem, enquanto Carlos tenta reconquistar a esposa. Em meio a encontros e desencontros típicos das comédias românticas, Julieta, uma mulher de personalidade forte, provoca e manipula Carlos e Jacinto, enquanto explora sua nova condição de quase desquitada.

O filme é marcado por um tom lúdico e irônico, abordando com leveza as desventuras amorosas e as complexidades do casamento, especialmente no contexto burguês. A história culmina em uma noite de réveillon, onde as tensões são resolvidas, e Julieta, agora mais consciente de seus desejos e poder, decide dar uma nova chance ao casamento, encerrando o filme com um beijo lascivo que sugere sua emancipação e a promessa de um relacionamento renovado.

Outro filme que não pode ser deixado de lado é *Um Homem sem Importância* (1971). Trata-se de um drama brasileiro dirigido por Alberto Salvá, que conta com a participação notável de Oduvaldo Vianna Filho no papel principal de Flávio, um homem que enfrenta a dura realidade do desemprego e da falta de perspectivas.

Considerado um dos lançamentos mais expressivos do cinema brasileiro daquele ano, o filme é descrito pelo próprio diretor como uma obra autoral e autobiográfica, refletindo suas experiências pessoais antes de ingressar no cinema. A narrativa acompanha Flávio, um homem de 30 anos, filho de um mecânico rude e sem instrução, que passa os dias em busca de emprego no Rio de Janeiro.

Marcado por um sentimento de frustração e desespero, ele se vê preso em uma vida sem oportunidades, onde o limite de idade para ingressar em um emprego modesto já o exclui. A atuação de Oduvaldo Vianna Filho traz profundidade à figura de Flávio, evidenciando sua angústia e luta por um lugar ao sol.

Ao longo do dia, Flávio se depara com outros personagens que, como ele, também enfrentam a dura realidade de uma vida sem perspectivas. Um encontro com Selma, uma mulher desquitada interpretada por Glauce Rocha, oferece-lhe um breve alívio e um vislumbre de conexão humana, mas não o livra de sua realidade amarga.

Em casa, confronta-se novamente com seu pai, expressando sua raiva pela falta de uma educação que pudesse prepará-lo melhor para a vida. A interpretação de Vianna Filho confere ao filme uma autenticidade tocante, sublinhando as dificuldades e esperanças de um homem comum em meio à adversidade.

Nesse contexto, é preciso não esquecer, porém, que no período pré-1964 sua participação mais significativa como ator se dá num episódio do clássico do CPC da UNE *Cinco Vezes Favela* (1962).

Dirigido por Carlos Diegues, *Escola de Samba Alegria de Viver* é a quarta parte de *Cinco Vezes Favela*. Esse episódio explora o conflito entre o Carnaval e a militância sindical em uma comunidade do Rio de Janeiro, personificado pelos protagonistas Dalva e Gazaneu. O filme começa com Dalva, uma sindicalista dedicada, sendo confrontada

por membros da escola de samba liderados por Babaú, que a impede de distribuir panfletos, representando a oposição entre o ativismo social e a cultura do samba.

Gazaneu, parceiro de Dalva, deseja que ela se envolva mais com a escola de samba, mas Dalva rejeita essa ideia, considerando o samba uma distração alienante. Esse desacordo leva à ruptura do casal, destacando as prioridades divergentes de cada um. A narrativa avança com Gazaneu organizando o desfile da escola de samba, mas seus esforços são interrompidos quando negociantes aparecem para cobrar dívidas, culminando em um confronto violento que deixa um dos membros da escola ferido e a bandeira da escola queimada. Dalva, observando a situação, socorre o ferido, reafirmando sua postura crítica em relação à alienação representada pelo samba.

O filme apresenta também um jovem que, como observador silencioso dos acontecimentos, eventualmente abandona sua fantasia de passista e sobe o morro, simbolizando a possibilidade de uma transformação consciente e crítica. Essa escolha final sugere que a verdadeira libertação da comunidade reside na consciência política e na ação sindical, conforme a narrativa propõe a superação da alienação através da militância, em uma clara tentativa de educar o espectador sobre a importância da ação transformadora na luta por justiça social.

Vianinha, com bastante desenvoltura, representa o papel de Gazaneu, um membro de uma pequena escola de samba que, apesar de inúmeras dificuldades, conseguiu um lugar entre as grandes escolas. Esta é uma das suas experiências mais bem sucedidas como ator e revela seu mergulho em narrativas engajadas politicamente.

Na verdade, durante a década de 1960, a radicalização política de esquerda começou a se fortalecer entre diversos artistas no Brasil, refletindo uma crescente consciência social e um desejo de engajamento político. A sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), localizada na praia do Flamengo, tornou-se um ponto de encontro fervoroso para esses artistas e militantes, que se reuniam para discutir e promover suas ideais revolucionárias.

O Centro Popular de Cultura (CPC), uma instituição crucial nesse cenário, expandia-se rapidamente, atraindo uma nova geração de artistas comprometidos com a transformação social. Nesse período de efervescência cultural e política, o CPC não se limitava apenas à produção de música de protesto. Também surgiram textos para teatro popular, buscando refletir e questionar a realidade social e política do país.

Muitos profissionais de teatro, até então ativos em São Paulo, migraram para o Rio de Janeiro em busca de novas oportunidades e de um espaço mais alinhado com suas

convicções políticas. Entre esses artistas estavam nomes como Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio, Fernando Peixoto, Chico Xavier e Oduvaldo Viana Filho.

A participação de Oduvaldo Viana Filho no filme *Escola de Samba Alegria de Viver* e em sua atividade como dramaturgo, exemplificada pelo seu trabalho no *Auto do cassetete*, em que foi um dos autores dessa obra coletiva do CPC da UNE, são indicadores claros de sua intenção de politizar a arte de forma imediata.

Em *Escola de Samba Alegria de Viver*, Viana Filho se junta a outros artistas para explorar a tensão entre o Carnaval e a militância sindical, refletindo a profunda preocupação com a alienação e a busca por transformação social. Por meio de sua atuação e escrita, ele procurava não apenas entreter, mas também engajar o público em uma reflexão crítica sobre as realidades sociais e políticas do Brasil na época.

Essa convergência entre arte e política, impulsionada por uma nova geração de artistas engajados, foi um dos marcos mais significativos da época, sinalizando um momento em que a arte se tornava um meio vital para a mobilização e conscientização política.

1964: MOÇO EM ESTADO DE SÍTIO E O DESAFIO

Com o golpe civil-militar de 1964, Vianinha se viu forçado a reconsiderar e reavaliar sua trajetória artística e política. O regime instaurado trouxe uma onda de repressão e censura que questionava muitas das propostas e ideais considerados corretos e inquestionáveis durante o período pré-golpe.

Diante desse novo cenário, Vianinha teve que adaptar sua abordagem e refletir criticamente sobre as mudanças na sociedade brasileira. Como dramaturgo, Vianinha escreveu *Moço em Estado de Sítio*, uma peça que explora a trajetória de um jovem chamado Lúcio e suas transformações em um contexto de crise política e social. A peça gira em torno de Lúcio, um jovem idealista que inicialmente se engaja com fervor em um grupo de teatro voltado para a crítica social e política. Movido por um lírico idealismo, Lúcio almeja contribuir para a mudança social e se envolve profundamente com os ideais revolucionários.

No entanto, com o tempo, Lúcio começa a abandonar seus princípios e sonhos iniciais. Ele ascende profissionalmente, tornando-se amante da irmã do seu patrão, e, progressivamente, se afasta dos antigos companheiros e dos valores que o motivaram no início. Sua trajetória revela uma dolorosa transformação, refletindo as dificuldades e

contradições enfrentadas por aqueles que tentam equilibrar suas aspirações pessoais com as exigências e tentações do sistema.

Moço em Estado de Sítio é um retrato amargo e crítico das atribuições do trabalho intelectual em uma sociedade de classes, na qual as pressões externas e as oportunidades de ascensão podem corroer os valores e ideais mais nobres. Vianinha utiliza a figura de Lúcio para expor a complexidade do dilema enfrentado por muitos intelectuais e artistas durante o regime militar, oferecendo um olhar profundo sobre as implicações da mudança de compromisso político e pessoal em um ambiente opressivo e desafiador.⁴

Em 1964, o mesmo ano em que se viu desafiado a revisar sua trajetória artística devido ao golpe militar, Vianinha participou, como ator, de um filme que abordava com tensão o papel do intelectual na sociedade brasileira do pós-golpe. O filme em questão é *O Desafio*, dirigido por P. C. Saraceni.

Jean-Claude Bernardet observa que a obra de Saraceni proporcionou “uma nova perspectiva para a compreensão da sociedade brasileira no cinema. A ilusão da aliança burguesia nacionalista-classe média-proletariado passava a fazer parte do passado. A classe média precisava se redefinir” (BERNARDET, 1978, p. 126), destacando uma mudança significativa nas representações sociais.

O Desafio demonstra uma inegável ruptura com os temas tradicionais do Cinema Novo, como a pobreza rural e as figuras emblemáticas do cangaço e dos beatos. Em vez de explorar esses elementos, o filme focaliza o impacto do golpe sobre a intelectualidade brasileira. Ele se afasta da ilusão da aliança entre a burguesia nacionalista, a classe média e o proletariado, que havia sido uma crença predominante até então. Essa mudança reflete a necessidade da classe média de se reposicionar em um contexto político transformado.

A trama de *O Desafio* é centrada em um relacionamento amoroso entre Marcelo, um jornalista, e Ada, uma dona de casa da alta burguesia.⁵ Esse enredo amoroso é usado para ilustrar a falência dos projetos políticos que a esquerda brasileira havia idealizado nas décadas de 1950 e início dos anos 1960. O filme sugere que os sonhos e esperanças da esquerda foram irremediavelmente comprometidos pelo golpe e pelo novo ambiente político.

⁴ Para saber mais, consultar: PATRIOTA (2024).

⁵ Para saber mais, consultar: RAMOS (2019).

Assim, *O Desafio* marca uma reflexão crítica sobre a transformação social e a nova configuração das relações de poder e ideologia no Brasil no período pós-1964.⁶

Vale destacar que, após inúmeros problemas com a censura, quando a película estava em condições de ser lançada, Saraceni, em seu esforço de divulgação, contou com o apoio de Paulo Emílio e Almeida Salles que

[...] armaram uma mesa-redonda no Clubinho dos amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Estiveram presentes ao evento os intelectuais mais importantes da cidade: Antonio Candido, Gilda de Melo e Souza, Lígia Fagundes Teles, Rudá de Andrade, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Flávio de Carvalho, Otávio Ianni, Florestan Fernandes, Jean-Claude Bernardet, Maurício Capovilla, Rubem Biáfora (SARACENI, 1993, p. 204).

Na sequência, Glauber Rocha e Rogério Sganzerla publicam artigos elogiosíssimos. A repercussão positiva do filme, porém, não parou por aí. No exterior, *O desafio* obteve acolhida igualmente animadora (SARACENI, 1993, p. 250).

Ocorre, porém, que, para Vianinha, surpreendentemente, o filme de Saraceni não merecia ser visto. É o que pode ser verificado por meio do depoimento de Deocélia Vianna:



[...] meu filho fazia cinema: *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni. Filme que o Vianinha achava muito ruim. Certa vez o Cine Leblon, perto da minha casa, estava levando *O desafio* e eu me animei em ir ver. Comentei com o Vianinha, que quase me proibiu de ir. (...) Isso me desestimulou e eu acabei não indo nessa ocasião. Mas tempos depois Oduvaldo (meu marido) e eu fomos a São Paulo (...). Numa tarde a Mariúsa convenceu-me. Ou melhor, tomou a decisão por nós. — Está no Cinema Marachá, na Augusta, e o gerente de lá é o Sinhô. (...) Ao chegarmos, vimos Sinhô à porta do cinema (...). Quando nos viu, ficou que não cabia em si de contente. Entramos. Acho que assistimos, no máximo, a uns vinte minutos do filme e saímos. O Sinhô quase teve um ataque. Mas Vianinha tinha razão. Era uma bomba!! O Saraceni que me perdoe...”(VIANNA, 1984, p. 185-186).

Diante deste relato, cabe perguntar: se o filme de Saraceni tinha tido uma acolhida tão positiva entre alguns dos intelectuais mais atuantes do período, bem como tinha recebido elogios de G. Rocha (um cineasta já consagrado) e R. Sganzerla (um crítico bastante respeitado), como entender essa reação de Vianinha?

Na verdade, embora a peça *Moço em Estado de Sítio*, à semelhança de *O desafio*, estivesse propondo uma reflexão amarga acerca do impacto do golpe de 1964 sobre os intelectuais, “após escrevê-la, em fins de 1965, Vianinha a arquivaria junto a

⁶ Para saber mais a respeito desse filme, bem como para informar-se a respeito do diretor, recomendamos consultar: RAMOS (2014).

esboços de outros textos. (...) *Moço* não deve ter feito o menor sucesso entre seus amigos. (...) As dúvidas do herói da peça, a generosidade com que Vianinha critica sua turma e a si mesmo, e, além de tudo, a estrutura cênica ousada certamente contribuíram para o descaso da peça” (MORAES, 1991, p. 150).

Portanto, ao invés de colocar-se em disponibilidade, autocriticando-se e buscando novos caminhos, alheios, talvez à ortodoxia, o dramaturgo, seguindo as indicações colhidas em seu grupo de convivência, optou por não perder o norte do engajamento político mais imediato. Assim sendo, escreveu *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come*, em parceria com F. Gullar.

De acordo com Rosangela Patriota, *Se Correr*

[...] coloca no palco uma das manifestações mais tradicionais do nordeste brasileiro: a literatura de cordel. Os autores trabalharam, artisticamente, temas fundamentais para a construção da resistência democrática como eleições, vontade popular, interesses de grupos sociais e Reforma Agrária. Imbuída da necessidade de resistir, *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* é um texto engajado, mas em uma conjuntura distinta daquela que se apresentava aos olhos de Vianinha no pré-64. A situação não é mais interpretada como REVOLUCIONÁRIA, e sim como momento de construção da RESISTÊNCIA DEMOCRÁTICA (PATRIOTA, 1999, p. 116).

Em face desta mudança de posição, não é difícil compreender por qual razão a polêmica com a turma do Cinema Novo não tenha ficado restrita ao episódio de *O desafio*. Na verdade, outros desdobramentos deste desencontro ocorreram a propósito de *Terra em Transe* de G. Rocha.

POLÊMICA DE VIANINHA COM G. ROCHA A PROPÓSITO DE *TERRA EM TRANSE*

É bastante significativa a divergência de Vianinha com os diretores participantes do Cinema Novo. Sua argúcia e capacidade para a polêmica tinham sido mobilizadas contra Paulo Cesar Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade quando estes estavam lançando, respectivamente, *Porto das Caixas* (1963) e *O Padre e a Moça* (1966). Na opinião do dramaturgo, “um dos problemas do Cinema Novo era que os diretores queriam tanto passar a sua verdade que não se preocupavam com o gosto do público” (MORAES, 1991, p. 164).

Oduvaldo Vianna Filho mostrava-se crítico da tendência experimentalista/vanguardista que dominava o conjunto desse movimento

cinematográfico. Como fontes principais, esse experimentalismo (ou vanguardismo) bebeu nos filmes italianos do Neorrealismo, nas obras fundamentais de S. Eisenstein e no cinema francês, produzido logo após a Segunda Guerra Mundial, especialmente a *Nouvelle Vague*, entre muitas outras influências estéticas e políticas.⁷

Não obstante a importância inegável dessas fontes de inspiração, para o dramaturgo, a preocupação excessiva com inovações na linguagem cinematográfica eclipsava a necessidade de abordar temas políticos de forma mais direta, urgente e realista.

O lançamento de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em 1967, expôs de maneira clara as divergências entre os dois, dramaturgo e cineasta, e intensificou o debate sobre o papel do cinema brasileiro no contexto político da época. Com isso, a temperatura realmente se elevou.

Antes de mais nada, é preciso enfatizar que o filme de Glauber Rocha obteve uma repercussão até hoje não repetida por nenhum filme brasileiro. Com efeito, o lançamento de *Terra em Transe* marcou um ponto de inflexão no que se refere às interconexões entre arte e política.

O impacto do filme foi tão grande que, em 1967, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sediou um debate acalorado sobre essa obra de Rocha. Jornalistas como Fernando Gabeira, à época colaborador do Jornal do Brasil, participaram ativamente dessas discussões, que colocaram em evidência o caráter inovador e polêmico da obra de

⁷ Em linhas gerais, podemos afirmar que o neorrealismo italiano foi um movimento cinematográfico surgido após a Segunda Guerra Mundial, na Itália, como uma resposta à devastação e às condições sociais da época. Com sua abordagem documental e seu olhar atento às mazelas sociais, exerceu uma profunda influência sobre o Cinema Novo. Ao retratar de forma crua a realidade das classes trabalhadoras e as dificuldades do pós-guerra, os cineastas italianos inspiraram uma nova geração de diretores brasileiros a buscar uma abordagem estética mais crua e engajada. Dentre os principais cineastas, cujas obras produziram amplas consequências no Brasil, destacam-se Vittorio De Sica [*Ladrões de Bicicletas* (1948), *Milagre em Milão* (1951) e *Umberto D.* (1952)], Roberto Rossellini [*Roma, Cidade Aberta* (1945), *Paisà* (1946) e *Alemanha, Ano Zero* (1948)] e Lucchino Visconti [*La Terra Trema* (1948)]. Muitos outros cineastas italianos marcaram de modo profundo os cinemanovistas: Cesare Zavattini, Giuseppe de Santis, Pietro Germi, Francesco Rosi, etc. Por outro lado, no caso de Sergei Eisenstein, que foi um dos cineastas mais impactantes do século XX, muito conhecido por suas montagens inovadoras e pela força expressiva de suas imagens, sua repercussão dentro cinema novo se deveu ao fato de que as obras do cineasta russo se caracterizam por um marcante conteúdo político e ideológico. Alguns de seus filmes mais importantes, que reverberaram, no Brasil, são *O Encouraçado Potemkin* (1925), *A Greve* (1925), *Outubro* (1927), *Alexandre Nevsky* (1938) e *Ivan, o Terrível* (1944-1958). Por fim, no caso da *Nouvelle Vague*, um movimento cinematográfico francês que surgiu nos anos 1950, revolucionando a forma de fazer e pensar o cinema, o diálogo nem sempre foi tranquilo, mas as novas propostas estéticas e temáticas desse movimento, que desafiavam convenções do cinema tradicional, ecoaram de forma notável no Brasil. Dentre os principais filmes, cujas ressonâncias se fizeram sentir, não podemos esquecer: *Nas Garras do Vício* (1958), do diretor Claude Chabrol. Da mesma forma, *Hiroshima Mon Amour* (1959), de Alain Resnais gozou de um prestígio considerável. *Os Incompreendidos* (1959) e *Jules e Jim* (1962), de François Truffaut, devem ser incluídos nessa listagem. No caso de Jean-Luc Godard devem ser mencionados: *Acossado* (1960), *O Desprezo* (1963) e *Alphaville* (1965). Para saber mais, consultar: GALVÃO (1984).

Rocha. Os debates, na verdade, contribuíram para que fossem abordados temas como a linguagem cinematográfica, a política e o papel do cinema na sociedade.

Lembro-me do debate sobre o filme *Terra em Transe* (...). De um lado, estava o grupo dos excelentes diretores do Cinema Novo defendendo o filme, parte por sua importância estética e parte porque são muito solidários entre si. De outro, estava a platéia da zona Sul do Rio de Janeiro, maravilhada com as proposições do filme, com sua qualidade, bem como com o desdobramento da carreira de Glauber que era, no momento, um dos cineastas mais importantes do País (GABEIRA, 1981, p. 32).

Ocorre, porém, que, para Gabeira, “o filme tinha uma concepção muito depreciativa do povo brasileiro e acabava com uma solução elitista, de quem não acredita mesmo na ação organizada das massas (GABEIRA, 1981, p. 33).” Esclarecendo um pouco mais esse tema, o jornalista afirma:

[...] o ator principal, Jardel Filho, saía com sua metralhadora dando tiros a esmo, simbolizando desta forma uma revolta quase que pessoal e desesperada. (...). Centrei minha intervenção na tese de que o filme discutia duas saídas através dos dois personagens e que escolhia a pior delas (GABEIRA, 1981, p. 33).

A saída mencionada era exatamente a luta armada imediata contra a ditadura militar, contrariando a tendência majoritária do PCB, que preconizava a formação da Resistência Democrática contra a Ditadura Militar. Essa estratégia política foi inspirada na Resistência ao Nazifascismo, que ocorreu na Europa, como movimento complexo e diversificado, tendo se espalhado por diversos países durante a Segunda Guerra Mundial.⁸

⁸ A Segunda Guerra Mundial foi um período marcado por atrocidades e sofrimentos em escala global. No entanto, diante da barbárie nazista e fascista, emergiu um movimento de resistência que simbolizou a luta pela liberdade e a dignidade humana. A resistência, formada por pessoas de todas as classes sociais e origens, uniu-se em um propósito comum: combater a opressão e defender valores como democracia, liberdade individual e direitos humanos. A resistência se manifestou de diversas formas, desde ações individuais até grandes operações militares. Grupos clandestinos organizavam redes de apoio, fornecendo alimentos, medicamentos e documentos falsos aos perseguidos. A sabotagem de infraestruturas e equipamentos militares minava o poder dos ocupantes, enquanto a guerra de guerrilha e a propaganda enfraqueciam o moral das tropas inimigas. Além disso, a organização de rotas de fuga e esconderijos permitiu salvar inúmeras vidas. Apesar da coragem e da determinação dos resistentes, a luta não foi fácil. A repressão brutal dos ocupantes, com prisões, torturas e execuções, era uma constante ameaça. A falta de recursos e as divisões internas entre os grupos de resistência também dificultavam a organização e a coordenação dos esforços. A resistência não foi apenas um ato militar, mas também um ato de afirmação da humanidade. Ao desafiar o poder opressor, os resistentes demonstraram que a esperança e a dignidade humana podem prevalecer mesmo diante das maiores adversidades. A resistência é um exemplo inspirador de como a união e a coragem podem transformar a história. O legado da resistência é a prova de que a luta pela liberdade é um valor universal. Os resistentes nos ensinam que, mesmo diante da opressão, é possível construir um futuro mais justo e igualitário. Para saber mais, consultar: MARCOT; LEROUX; LEVISSÉ-TOUZÉ (2006).

Se, à época, Gabeira firmou posição contrária à tese defendida pelo filme, tempos depois, porém, assumiu para si exatamente o caminho criticado anteriormente.⁹ Visto em retrospectiva, não deixa de ser irônico o seu posicionamento. De qualquer forma, esse debate é um excelente indicador da recepção obtida pela obra de Glauber.

Por outro lado, vale destacar que não só entre militantes políticos *Terra em Transe* obteve enorme repercussão, mas, sobretudo, entre produtores culturais. Um bom exemplo disso pode ser observado no livro de memórias do dramaturgo José Celso, quando afirma: “fui violentamente influenciado por *Terra em Transe*” (STAAL, 1998, p. 114).

E, sob o impulso desta influência, nasceu o espetáculo *O Rei da Vela*. Outro exemplo importante é o impacto sobre o compositor Caetano Veloso que, em livro recente, admitiu: “se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, em minha temporada carioca de 66-7” (VELOSO, 1997, p. 99).

Para ele, a crítica ao populismo foi o aspecto que mais o tocou, visto que “o golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava” (VELOSO, 1997, p. 105). Portanto, para uma parcela significativa da intelectualidade (militante ou não) essa obra de Glauber Rocha teve uma importância capital na redefinição de rumos no período pós-1964.

Não obstante, voltando às opiniões de Vianinha, é interessante destacar que *Terra em Transe*, exatamente por ter ido fundo na crítica do pacto policlassista (propugnado pela esquerda no período pré-64), produziu neste dramaturgo uma reação

⁹ Fernando Gabeira participou do sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Burke Elbrick, em 1969. Esse episódio representou um dos momentos mais emblemáticos da resistência armada contra a ditadura militar no Brasil. Organizado pela *Ação Libertadora Nacional* (ALN) e pelo *Movimento Revolucionário 8 de Outubro* (MR-8), o sequestro tinha como objetivo principal denunciar o apoio norte-americano ao regime militar e pressionar o governo a liberar presos políticos. A ação, além de ousada, foi cuidadosamente planejada e executada. Gabeira participou ativamente dessa etapa preparatória. A divulgação da carta-manifesto dos sequestradores, redigida pelo jornalista, nos principais meios de comunicação ampliou a repercussão do ato, colocando a ditadura em uma situação de grande constrangimento internacional. A libertação de Elbrick em troca de presos políticos foi uma vitória simbólica para a resistência, demonstrando a força da luta armada e a fragilidade do regime. O sequestro do embaixador americano, portanto, foi muito mais do que um simples ato de terrorismo. Foi um ato político de grande significado, que expôs a fragilidade da ditadura e a força da resistência popular. A ação inspirou outros grupos de oposição e contribuiu para a intensificação da luta armada contra o regime militar, que perdurou por mais de duas décadas. Para saber mais, consultar: RAMOS (2001) e RAMOS (2007). Para análises mais aprofundadas, consultar: RAMOS (2002), particularmente o quarto capítulo.

violentíssima: “o Brasil não é aquilo! O Brasil não é essa merda que o Glauber Rocha vê” (MORAES, 1999, p. 166).

Entender esse posicionamento, realmente, não é tarefa fácil. No entanto, é possível encontrar alguns indícios, que ajudam a elucidar essa polêmica de Vianinha com os cinemanovistas, num ensaio escrito por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, particularmente na seguinte passagem:

[...] no Cinema Novo, uma preocupação marcante seria a utilização de elementos da cultura popular como ponte para atingir o povo: a idéia é que se faça um cinema popular (que se dirigia ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo). Visando o estabelecimento de uma comunicação mais íntima e direta com o povo, os autores procuram inspirar-se (senão apoiar-se diretamente) na cultura popular, incorporando elementos que provêm dela. [...]. Não se trata, é claro, de simples transposição: é preciso reelaborar criticamente os dados brutos da cultura popular que se incorporam aos filmes. Nesta reelaboração é que precisamente reside a possibilidade de os filmes contribuírem para a conscientização do povo – mas é também através dela que os filmes se ‘elitizam’, e esta seria uma das principais críticas que se fariam ao Cinema Novo: a de, visando dirigir-se ao povo e assumindo uma atitude mimética em relação à cultura popular, transpor os seus elementos para um plano de percepção estética inatingível ao povo. O resultado seriam filmes eruditos feitos sobre o povo mas apenas acessíveis a um público igualmente erudito, uma vez que recolhem e filtram por processos estéticos tipicamente eruditos a matéria-prima popular de que se apropriam (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 139-140).



Da mesma forma, vale resgatar as luminosas considerações de Hugo Carvana, um ator relativamente próximo de Vianinha:

[...] assim como o Teatro de Arena de São Paulo e o CPC, o Cinema Novo fez uma panorâmica e voltou a sua câmera para olhar dentro do homem brasileiro. Só que essa visão vinha com uma carga de informações da *Nouvelle Vague* francesa, de uma ‘leitura’ que o cinema europeu nos oferecia através de um Godard, do *Cahiers du Cinéma*. Os jovens que fizeram o Cinema Novo tinham uma formação clássica, bem diferente da trajetória do Vianinha, do Guarnieri e do pessoal do Arena, que começaram o seu trabalho artístico em São Paulo na base, junto a organizações operárias. O Cinema Novo, por ser mais sofisticado, incomodava o Vianinha, que achava o cinema europeu muito elitista” (MORAES, 1999, p. 167).

Por outro lado, é preciso não perder de vista que, em termos políticos, a obra de Glauber aponta para a crítica das determinações do PCB, o que, sem dúvida, foi captado imediatamente por Vianinha. Sua resposta foi violenta exatamente por isso. Para alguém que estava envolvido na construção da “resistência democrática”, a opção pela luta armada estava fora de cogitação.

Com efeito, o embate entre “reformistas” e “revolucionários” tornou-se um divisor de águas na segunda metade da década de 1960.¹⁰ Por este motivo, Vianinha voltou a discutir o tema da luta armada em sua peça *Papa Highirte* (1968).

De acordo com Rosangela Patriota,

[...] a construção da temática de *Papa Highirte* teve como pressuposto a necessidade de pensar a própria experiência latino-americana. Sob a égide da ordem e da modernização, a prática de poder dos governos militares (ou governos sustentados por eles) utilizou procedimentos autoritários. A peça revelou ainda alguns caminhos percorridos por aqueles que atuavam no campo da esquerda, sobretudo considerando que o advento da Revolução Cubana, a vinda de Ernesto “Che” Guevara para a América Latina e a teoria do “foquismo” de Régis Debray suscitaram atuações que se tornaram uma constante. Ao lado destas experiências e em oposição a elas, a interpretação dos Partidos Comunistas conclamava à resistência e à necessidade de consolidar a acumulação de forças para a transformação democrática, que deveria exorcizar os fantasmas da opressão: o populismo, os governos militares, o alto grau de exploração e pauperização das sociedades sul-americanas (PATRIOTA, 1999, 128-129).

Como foi possível observar, o embate de Vianinha com os cineastas do Cinema Novo é um índice privilegiado na tarefa de revelar os impasses e reordenamentos enfrentados pela intelectualidade de esquerda nos anos 1960. Salta aos olhos o esforço de Vianinha em se manter coerente (o que pode ser lido por alguns como dogmatismo ou apego à ortodoxia), mesmo diante de argumentos poderosíssimos. É, por isso, um

¹⁰ A década de 1960 foi um período de intensa ebulição política no Brasil, marcado por um debate acirrado entre as diversas correntes da esquerda. Logo após o golpe militar de 1964, a divisão entre reformistas e revolucionários tornou-se clara, com visões distintas sobre a transformação social e o futuro do país. Esse debate moldou o cenário político da época e teve profundas consequências para a história brasileira. Os reformistas, acreditando na possibilidade de reformas graduais do sistema capitalista, em busca do retorno à normalidade democrática. Eles defendiam a organização de movimentos sociais engajados na construção de um país mais justo. Buscavam apoio das classes médias e de setores liberais da burguesia não só para a redemocratização do Estado, mas, sobretudo, em favor da reforma agrária e da melhoria das condições de vida da população (urbana) mais pobre. Contrapondo-se radicalmente a essas concepções, os revolucionários, além de considerar o sistema capitalista intrinsecamente injusto, defendiam a tese segundo a qual apenas uma revolução socialista (imediate) poderia transformar radicalmente a sociedade brasileira, colocando fim à Ditadura Militar. Os revolucionários adotaram, por essa razão, a luta armada (imediate) como principal estratégia para alcançar seus objetivos, buscando a derrubada dos governos militares e a consequente derrota da burguesia, que dava sustentação aos governos autoritários, para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. O debate entre essas correntes políticas se intensificou em um contexto marcado pela crise, com desigualdade, inflação e desemprego alimentando o descontentamento popular. A Guerra Fria, com sua polarização ideológica, também influenciou o debate, dividindo a esquerda brasileira entre aqueles que se inspiravam no modelo cubano de revolução (“foquismo”) e aqueles que buscavam um caminho semelhante àquele que tinha sido propugnado pela Resistência ao Nazifascismo na Europa. Após a derrota definitiva da Luta Armada, o regime militar foi, a pouco e pouco, sufocando as demandas sociais e políticas, retardando o início da redemocratização, que preconizava um projeto de desenvolvimento mais justo para o Brasil. Mas, na passagem dos anos 1970 para a década de 1980, a tese da Resistência Democrática ganhou cada vez mais adeptos e foi vitoriosa, com o retorno das eleições livres para Presidente da República. Para saber mais, consultar: PATRIOTA (1999) e RAMOS (2002).

excelente exemplo de intelectual militante, já que, ancorado em sólidas convicções, nunca fugiu do debate na Esfera Pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando pensamos nos dias de hoje, em que a polarização promovida pela extrema direita bolsonarista conseguiu provocar estragos profundos e, ao mesmo tempo, quando constatamos que as mais complexas ideias políticas foram substituídas por slogans publicitários simplificadores, não é estranho contatar que debates mais densos foram substituídos por análises superficiais feitas por inúmeros jornalistas, que, na maior parte dos casos, funcionam como “penas de aluguel”, defendendo os interesses dos donos das empresas responsáveis por manter os periódicos informativos nos quais trabalham.

Nesse sentido, antes de encerrar este artigo, cabe mencionar o livro *Como as Democracias Morrem*. Ao tratar dos perigos decorrentes da polarização extrema, os autores introduzem uma variável conceitual importante, a saber: a esfera pública.

Com efeito, nessa obra os autores (Levitsky e Ziblatt) afirmam que a esfera pública desempenha um papel crucial na promoção do debate político racional e de alta qualidade, que pode auxiliar na formação da opinião pública, bem como na prestação de contas dos governantes. No entanto, também destacam que o enfraquecimento das instituições democráticas pode ocorrer se a esfera pública for manipulada e distorcida.

É por essa razão que um aspecto fundamental, discutido por eles, é a importância da diversidade de vozes na esfera pública. Sem isso, esclarecem os autores, a esfera pública democrática deixa de ser inclusiva e realmente representativa da diversidade social. Em outros termos: a democracia começa a morrer, por exemplo, quando há forte concentração de poder na mídia e, por esse motivo, pratica-se a supressão de vozes dissidentes, por meio da imposição de um discurso único, que não raramente defende os interesses das grandes empresas e corporações.¹¹

Nessa conjunção de interesses, a democracia vai sendo lentamente esgarçada, à medida que a esfera pública se torna tóxica. Como pode ser observado, de maneira

¹¹ Jürgen Habermas é outro autor que pode ser mencionado, quando o assunto é a interferência dos interesses das grandes empresas e corporações na esfera pública. De fato, em sua obra *A Mudança Estrutural da Esfera Pública* (2014), Habermas alerta para os perigos da privatização e da instrumentalização da esfera pública, que podem obscurecer sua função democrática. Ademais, o autor analisa as transformações da esfera pública na era contemporânea, incluindo a crescente influência dos meios de comunicação de massa, num contexto de intensa comercialização da cultura.

inequívoca, essa toxidade elevada, nos diversos ambientes que formam a esfera pública, leva à morte da diversidade, o que, sem dúvida, é um dos primeiros passos necessários para a derrocada final da própria democracia.

De mais a mais, os autores explicam como a erosão da confiança na mídia tradicional (quase sempre ligada aos interesses econômicos das grandes corporações) e o surgimento de fontes de informação polarizadas (por meio de perfis no Facebook, Instagram, etc.) podem abalar os fundamentos da esfera pública, debilitando-a a tal ponto que ela deixa de servir como base para o ambiente democrático. Isso faz com que a esfera pública não mais ofereça espaço inclusivo para debates de pontos de vista distintos.

Os autores alertam, nesse particular, que a polarização extrema pode levar à formação de bolhas informativas, nas quais os cidadãos são expostos apenas a alguns tipos de opinião setorizadas. Na verdade, a comunicação encapsulada em pequenos grupos contribui para a confirmação de perigosas crenças arraigadas, corroendo, assim, o potencial da esfera pública para promover o diálogo/debate entre pessoas com olhares diversos.

Nesse contexto, no qual argumentos racionalmente construídos foram deixados de lado em nome de um slogan ou de uma boa fotografia, nas redes sociais, o esforço feito neste artigo, ou seja, a recuperação deste atípicamente personagem de nossa história recente, talvez possa contribuir para nos chacoalhar e tirar do marasmo intelectual e político. Assim como Glauber Rocha, Vianinha é um legítimo representante da paixão pela política e, ao mesmo tempo, pela arte politizada. E isso é algo que faz muita falta hoje em dia.

REFERÊNCIAS

CINEMATECA ACERVO BASE DE DADOS: <https://cinemateca.org.br/acervo/base-de-dados>. Acesso em: 20 de setembro de 2024.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** 23ª ed., Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GALVÃO, Maria Rita. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris. (Org.). **O Brasil Republicano**. São Paulo: Difel, 1984, p. 497-498. (HGCB, Tomo III, volume 4).

- HABERMAS, Jürgen. **A Mudança Estrutural da Esfera Pública**. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.
- MARCOT, François (Dir.); LEROUX, Bruno; LEVISSE-TOUZÉ, Christine. **História da Resistência Francesa**. Paris: Robert Laffont, 2006. 1248 p. (Coleção Bouquins).
- MORAES, Denis. de. *Vianinha: Cúmplice da Paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
- ODUVALDO Vianna Filho. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26597/oduvaldo-vianna-filho>. Acesso em: 20 de setembro de 2024.
- PATRIOTA, R. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo, Hucitec, 1999.
- PATRIOTA, Rosangela. Estratégias interdisciplinares no diálogo entre História e Teatro: a perplexidade e a derrota frente ao golpe de 1964 nas peças *Moço em Estado de Sítio* e *Mão na Luva* de Oduvaldo Vianna Vilho. In: SILVA, Fernando Santos da (Org.). **Interdisciplinaridade na formação acadêmica** - articulações e intervenções em Ciências Humanas. São Paulo: Paruna, 2024, p. 164-196.
- RAMOS, Alcides Freire. Intelectuais de esquerda e a luta contra a ditadura militar brasileira (1964-1970). **Estudos de História**, Franca - SP, v. 8, n.1, p. 20-45, 2001.
- RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru/SP: EDUSC, 2002.
- RAMOS, Alcides Freire. Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990 (www.nuevomundo.revues.org). **Nuevo Mundo-Mundos Nuevos** (Paris), v. 7, p. 1-16, 2007.
- RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela. **Terra em Transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade**. *Confluenze* (Bologna), v. 4, p. 124-141, 2012.
- RAMOS, Alcides Freire. Paulo César Saraceni e o Cinema Neorrealista Italiano. **Fênix: revista de história e estudos culturais**, v. 11, p. 1-10, 2014.
- RAMOS, Alcides Freire. Muito além do ressentimento e da inação - pensando as sensibilidades dos anos 1960, no Brasil, a partir do filme *O desafio* (1964, Paulo César Saraceni). In: PATRIOTA, Rosangela; ZAHER, Mônica Abed. (Org.). **Sensibilidades históricas** - entre narrativas, gestos e imagens. 1ed.São Paulo: Edições Verona, 2019, v. 1, p. 30-45.
- SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- STAAL, A. H. C. (org). **Primeiro Ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974) de José Celso Martinez Corrêa**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Deocélia. **Companheiros de Viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

STEVEN, Levitsky; ZIBLATT, Daniel. **Como as democracias morrem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

RECEBIDO EM: 16/09/2024

PARECER DADO EM: 03/12/2024



www.revistafenix.pro.br