



**ODUVALDO VIANNA FILHO E O CINEMA NOVO:
APONTAMENTOS EM TORNO DE UM DEBATE ESTÉTICO-
POLÍTICO**

Alcides Freire Ramos*

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

rpatriota@triang.com.br

RESUMO: Neste artigo pretendemos lançar luz sobre alguns aspectos da trajetória do ator, dramaturgo e agitador cultural Oduvaldo Vianna Filho, enfocando particularmente algumas de suas relações com o cinema brasileiro. Neste sentido, elegemos aqui como ponto central as polêmicas que travou com os diretores do Cinema Novo, sobretudo com Glauber Rocha.

ABSTRACT: In this article, we intend to explain some trajectory aspects of the actor, playwright and cultural agitator Oduvaldo Vianna Filho, focussing on his relations with the Brazilian Cinema. In addition, it ponders about his polemics against the Cinema Novo directors, especially with Glauber Rocha.

PALAVRAS-CHAVE: Vianinha, Teatro Brasileiro, Cinema Novo

KEYWORDS: Vianinha, Brazilian Theatre, Cinema Novo

Oduvaldo Vianna Filho, muito conhecido entre nós como dramaturgo e pensador de teatro, ao longo de sua carreira, manteve uma relação bastante intensa com o cinema. E, embora tenha sido muito freqüente e rico em termos políticos e estéticos, esse tipo de trabalho não foi objeto de uma discussão mais detida. Na verdade, como era de esperar, os comentaristas da obra de Vianinha têm se voltado muito mais para a análise de sua produção dramaturgic, deixando um pouco de lado não só sua participação na televisão brasileira, mas, principalmente, o seu envolvimento com o cinema. Sem dúvida, o tratamento deste tema, não raro, resume-se a algumas rápidas

* Doutor em História pela Universidade de São Paulo.

pinceladas. É possível afirmar que, agindo assim, perde-se uma dimensão muito importante de sua trajetória artística.

Por isso, passados trinta anos de sua morte, torna-se urgente enfrentar essa outra frente de trabalho. Seus roteiros para cinema, seu trabalho como ator e, sobretudo, suas polêmicas com os cinemanovistas estão necessitando de um resgate crítico. E, ao fazê-lo, com certeza, facetas intrigantes do debate político-estético ocorrido no Brasil dos anos sessenta podem vir à tona. Isso se torna realidade com a retomada de sua trajetória por meio de sua relação com o cinema.

Com efeito, Vianinha, durante toda a sua vida, teve oportunidades de trabalhar como ator em filmes brasileiros. Uma de suas primeiras participações ocorreu em *Amor para três* (1960), dirigido por Carlos H. Christensen. Neste filme, o casal Sampaio (formado por Vianinha e Maria Pompeu) se vê envolvido em hilariantes confusões armadas por Suzana Freyre que, embora enganada pelo marido (Fábio Cardoso), reivindica direitos iguais para as mulheres. Em 1963, Vianinha participaria de *Os Mendigos*, dirigido por Flávio Migliaccio. Desta vez, trabalha como ator e aparece representando em meio a uma avenida.

Mas, no período pré-1964, sua participação mais significativa se dá no episódio *Escola de Samba Alegria de Viver*, dirigido por Carlos Diegues, e que integra o clássico do CPC da UNE *Cinco Vezes Favela* (1962). Vianinha, com bastante desenvoltura, representa o papel de 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.

Nesta época, a radicalização política de esquerda começava a tomar corpo entre diversos artistas. A sede da UNE, na praia do Flamengo, era um lugar muito procurado. O CPC crescia a olhos vistos. Foram feitas músicas de protesto, bem como foram escritos textos para experiências de teatro popular. Muitos profissionais de teatro, até então atuantes em São Paulo no Teatro de Arena, deslocaram-se para o Rio de Janeiro. Dentre eles, Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio, Fernando Peixoto, Chico

Chavier e Oduvaldo Viana Filho. Sua participação em *Escola de Samba Alegria de Viver*, ao lado de sua atividade como dramaturgo (*Auto do cassetete*), é um dos indicadores de sua vontade de politizar a arte de modo imediato.

Com o golpe de 1964, porém, Vianinha, momentaneamente, viu-se obrigado a rever sua trajetória. Os acontecimentos políticos tinham colocado em dúvida muitas das propostas tidas, no período, como corretas e indiscutíveis. Neste sentido, como dramaturgo, escreve *Moço em Estado de Sítio*. Esta peça, girando em torno do personagem Lúcio, narra a trajetória de um jovem que se “vende ao sistema”. De início, o personagem alimentava muitos sonhos e movia-se por um lírico idealismo, participando de um grupo de teatro engajado. Com o tempo, porém, consegue ascender profissionalmente, torna-se amante da irmã do patrão, e se afasta dos velhos companheiros. O texto de Vianinha é, portanto, um amargo mergulho nas vicissitudes do trabalho intelectual numa sociedade de classes.

É interessante notar que, neste mesmo ano, Vianinha trabalhou num filme de P. C. Saraceni que, de modo igualmente tenso, tematizava o papel do intelectual na sociedade brasileira no pós-1964. Trata-se de *O desafio*. De acordo com Jean-Claude Bernardet, o filme de Saraceni abriu “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”¹. Deste ponto de vista, abandonando temáticas tradicionais (pobreza no campo, cangaceiros, beatos, etc), *O desafio* é o primeiro filme do Cinema Novo que põe em questão o impacto do golpe sobre a intelectualidade brasileira. A partir de uma trama amorosa (o relacionamento do jornalista Marcelo com Ada, uma dona de casa da alta burguesia), o filme sugere a falência dos projetos políticos acalentados pela esquerda nos anos cinquenta e inícios dos anos sessenta.

¹ BERNARDET, J. C. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978, p. 126.

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, Lúcia 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 Biáfora².

Na seqüência, 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.

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...³

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?

² SARACENI, P. C. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 204.

³ VIANNA, D. *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 185-186.

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 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”⁴. 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 DEMOCRÁTICA⁵.

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

É bastante significativa a divergência de Vianinha com a turma 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

⁴ MORAES, D. de. *Vianinha: Cúmplice da Paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991, p. 150.

⁵ PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo, Hucitec, 1999, p. 116.

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”⁶. Em síntese, Vianinha estava criticando a excessiva preocupação dos cinemanovistas com experimentos de linguagem, em detrimento das mensagens de conteúdo político mais imediato. E, com o lançamento de *Terra em Transe* (1967), a temperatura do debate 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. À época de seu lançamento, ocorreu um caloroso debate no Museu de Arte de Moderna, no Rio de Janeiro. A respeito deste episódio, Fernando Gabeira (que, à época, trabalhava como jornalista do JB), por exemplo, afirmou:

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 e também com o desdobramento da carreira de Glauber que era, no momento, um dos cineastas mais importantes do País⁷.

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: 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 delas⁸.

A saída mencionada era exatamente a luta armada imediata contra a ditadura militar. Se, à época, Gabeira firmou posição contrária à tese defendida pelo filme, tempos depois, porém, assumiu para si exatamente o caminho criticado anteriormente. Visto em retrospectiva, não deixa de ser irônico o seu posicionamento.

⁶ MORAES, D. de. Op. cit., p. 164.

⁷ GABEIRA, F. O que é isso, companheiro? 23ª ed., Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 32.

⁸ *Ibidem*, p. 33.

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*”⁹. 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”¹⁰. Para ele, a crítica ao populismo foi o aspecto que mais o tocou: “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”¹¹. Portanto, para uma parcela significativa da intelectualidade (militante ou não) essa obra de Glauber Rocha teve uma importância capital na redefinição de rumos no 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 violentíssima: “o Brasil não é aquilo! O Brasil não é essa merda que o Glauber Rocha vê”¹².

Entender esse posicionamento, realmente, não é tarefa fácil. No entanto, é possível encontrar indicações, que ajudam a elucidar essa polêmica de Vianinha com

⁹ STAAL, A. H. C. (org). *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974)* de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 114.

¹⁰ VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 99.

¹¹ *Ibidem*, p. 105.

¹² MORAES, D. de. *Op. cit.*, p. 166.

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 povêm 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 apropriam¹³.

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 elitista¹⁴.

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.

¹³ GALVÃO, M. R. & BERNARDET, J. C. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 139-140.

¹⁴ *Ibidem*, p. 167.

Com efeito, o embate entre “reformistas” e “revolucionários” tornou-se um divisor de águas na segunda metade da década de sessenta. 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-americanas¹⁵.

Como pôde ser observado 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 sessenta. 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 excelente exemplo de intelectual militante, já que, ancorado em sólidas convicções, nunca fugiu do debate público.

Nestes modorrentos anos iniciais do século XXI, em que as idéias políticas foram substituídas por slogans publicitários, os debates foram suplantados pelas pesquisas de opinião, os argumentos racionalmente construídos foram deixados de lado em nome da boa imagem televisiva, a recuperação deste ativíssimo personagem de nossa história recente, talvez, possa contribuir para nos chacoalhar e tirar do marasmo. Assim como Glauber Rocha, Vianinha, é um legítimo representante da paixão pela política e, ao mesmo tempo, pela arte. E isso é algo que faz muito falta hoje em dia.

¹⁵ PATRIOTA, R. Op. cit., p. 128-129.