



**Pelos fios inesperados da história:
o encontro entre Alberto Salvá e Vianinha
no filme *Um homem sem importância* (1971)**

**The unexpected connections of history:
the encounter between Alberto Salvá and Vianinha
in the movie *Um homem sem importância* (1971)**

Reinaldo Cardenuto¹

DOI: 10.5281/zenodo.14545454

Resumo

Em 1971, Oduvaldo Vianna Filho interpretou o protagonista de *Um homem sem importância*, filme realizado por Alberto Salvá. No período mais repressivo da ditadura brasileira, por meio de uma convergência com o realismo crítico, o longa-metragem apresentava a jornada de um desempregado às voltas com o esmagamento de seus desejos. Pretendendo alcançar o grande público, Salvá materializava na tela as opressões e crises idealistas vividas pela classe popular em um país submetido à modernização conservadora. Tornando-se intérprete do filme, Vianinha envolveu-se com uma obra que encarnava questões próximas às peças e aos roteiros que escreveu durante o regime autoritário. De modo inesperado, o longa-metragem e a obra do dramaturgo convergiam como repúdio ao autoritarismo e celebração dos vínculos de solidariedade pertencentes ao popular.

Palavras-chave: Cinema político; Cinema, teatro e ditadura civil-militar brasileira; História e cinema.

Abstract

In 1971, Oduvaldo Vianna Filho played the protagonist of *Um homem sem importância*, a movie directed by Alberto Salvá. In the most repressive period of the Brazilian military dictatorship, through a convergence with critical realism, the feature film presented the story of an unemployed man dealing with the collapse of his desires. With the intention of reaching a wide audience, Salvá materialized on screen the violence and idealistic crises experienced by the popular class during the conservative modernization that took place in Brazil in the 1970s. By acting in the movie, Vianinha became involved with an artistic work that dealt with issues similar to the plays and scripts he wrote during the dictatorship. In an unexpected way, the feature film and Vianinha's dramaturgical work converged as a repudiation of authoritarianism and a celebration of the bonds of solidarity belonging to the popular class.

Keywords: Political cinema; Cinema, theater and Brazilian civil-military dictatorship; History and cinema.

¹ Professor da Universidade Federal Fluminense. Com pesquisas voltadas para as relações entre cinema, teatro e história, foi organizador do livro *Antonio Benetazzo, permanências do sensível* (2016) e diretor de filmes como *Entre Imagens (Intervalos)* (2016). Em 2020, publicou o livro *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*, finalista do prêmio Jabuti. E-mail: rcardenuto@id.uff.br.

Por um cinema político em diálogo com o grande público²

Entre cinco de abril e 14 de junho de 1964, com 26 anos de idade, Alberto Salvá publicou um conjunto de escritos na imprensa carioca. Meses após dirigir o seu primeiro filme, o documentário de curta-metragem *A paixão de Aleijadinho* (1963), o realizador foi convidado pelo periódico *Jornal dos Sports* para atuar como crítico cinematográfico. Em textos lançados quase diariamente, nos quais a brevidade das linhas impulsionou um estilo conciso, Salvá dedicou-se à análise de longas-metragens que entravam em cartaz no Rio de Janeiro, a exemplo de *O leopardo* (1963), de Luchino Visconti, e *Senhor dos navegantes* (1964), de Aloísio T. de Carvalho. Constituindo uma série esporádica de escritos, redigidos por alguém que trabalharia apenas de modo pontual no meio jornalístico, tais textos, entretanto, não se voltaram exclusivamente para apreciações de filmes que circulavam nas salas comerciais de exibição. Em confluência com padrões de redação próprios à imprensa do período, por meio dos quais os críticos eram estimulados a expor suas predileções artísticas, Salvá encontrou no *Jornal dos Sports* uma oportunidade para afirmar publicamente valores que considerava fundamentais à prática cinematográfica. Nas entrelinhas das publicações, o cineasta pôde manifestar algumas de suas concepções e preferências acerca do universo criativo no qual desejava seguir atuando profissionalmente.

Nas páginas redigidas em 1964, Salvá surge como um jovem realizador em formação, cinéfilo assíduo e eclético, que acredita na perspectiva de que o campo cinematográfico deveria ser uma atividade cultural voltada para amplas camadas de público. Por ele considerada um fazer artístico massificado, capaz de difundir o conhecimento sobre o mundo, a produção fílmica, a partir de uma criação estética de qualidade, teria como um de seus compromissos primordiais alcançar uma efetiva comunicação com espectadores oriundos de diversas classes sociais. Tal vínculo orgânico com o público, ressaltado nos textos como determinante para as práticas de um bom cinema, enfrentava, no entanto, forças históricas que segundo Salvá prejudicavam os caminhos ideais da realização fílmica.

² Este estudo foi financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI 260003/000707/2023. Aproveito para agradecer a Melanie Salvá e Saulo Moretzsohn pela cessão de uma boa cópia de visionamento do filme *Um homem sem importância*.

Por um lado, apresentando-se como questão incontornável do capitalismo, o problema residia em certas concepções equivocadas provenientes de setores industriais. Uma vez que a maioria dos espectadores via no cinema apenas um lugar de distração, muitos produtores, visando acima de tudo o lucro, impunham sobre os cineastas pressões para a criação de obras padronizadas e descartáveis. Mesmo que tais filmes tivessem força de circulação, cumprindo o destino comercial do campo, neles reduzia-se a perspectiva relacionada à difusão do aprendizado crítico e cultural. Por outro lado, erros também provinham das heranças atreladas genericamente ao que se considerava cinema autoral. Da perspectiva de Salvá, diversos realizadores que apostavam em dimensões estéticas e discursivas amadoras ou de difícil compreensão conseguiam concretizar obras significativas, mas limitadas a canais de comunicação eminentemente elitistas. Nesse caso, ainda que se cumprisse uma agenda cultural importante, manifestava-se forte “discrepância entre o que [se] produz e o que o consumidor é capaz de aceitar” (Salvá, 1964b).

O duplo problema diagnosticado por Salvá em seus escritos, cada um com questões específicas, levaria o jovem cineasta a formular uma espécie de meio-termo ideal para as práticas criativas do campo cinematográfico. Nunca refutando o que considerava a natureza do cinema, o fato de este ser um universo nos trânsitos permanentes entre arte e indústria, Salvá valorizava, sobretudo, produções fílmicas capazes de existir ao mesmo tempo como objeto comercial de consumo e materialização de aprendizado cultural. De seu ponto de vista, conforme é possível notar nos elogios a *Lawrence da Arábia* (1962), filme dirigido por David Lean (Salvá, 1964d), o caminho a ser almejado para a concretização de um cinema de qualidade encontrava-se na reunião entre o profissionalismo técnico da indústria e a relativa abertura do mercado às manifestações do “mundo interior [dos realizadores] [...], [de] sua concepção da vida e das coisas” (Salvá, 1964b). A “obra de arte”, assim nomeada por ele, poderia originar-se a partir de uma autoria em negociação: as contribuições do desenvolvimento mercadológico, no sentido de garantir uma linguagem de acesso amplo, deveriam vir somadas às singularidades criativas dos cineastas, cujo papel seria compreender que a experiência estética não poderia se limitar a setores do público vinculados à elite intelectual. De acordo com Salvá, esse projeto de cinema comercial capaz de “dizer algo de realmente valioso” (Salvá, 1964f), de dotar de qualidade o comércio artístico, infelizmente manifestava-se de modo raro na produção

fílmica brasileira. Ainda que ele tenha formulado poucas reflexões sobre a cinematografia nacional durante o período em que trabalhou como crítico, suas observações eram contundentes: atuando em uma indústria precária e subdesenvolvida, “nossos artistas não conseguem ser mais do que reflexos de outras culturas” (Salvá, 1964e), muitas vezes imitando autorias estrangeiras pouco condizentes com a vida dos espectadores. O país precisava de “filmes-participação” (Salvá, 1964a), dentro dos moldes apresentados nas linhas anteriores, por meio dos quais, superando a “improvisação [e o] [...] amadorismo”, seria possível alcançar um público que reconheceria nas telas suas “realidades [...] [e] chagas que podem ser dolorosas mas que afinal são nossas” (Salvá, 1964g).

Nas páginas de o *Jornal dos Sports*, as reflexões propostas por Salvá sempre se manifestaram de forma pontual. Talvez pelo pouco espaço de desenvolvimento, as considerações sobre um cinema de qualidade emergiriam como notas esparsas e carentes de maior elaboração. Seria imprudente, diante de tais textos, afirmar que ali se verifica o pensamento de um intelectual em formação. Entretanto, independente desses limites, algo de substancial reside no conteúdo redigido em 1964. Em seus escritos, mais do que agir como crítico, o realizador parecia materializar uma espécie de declaração de princípios para a continuidade de seu ofício como profissional vinculado à criação cinematográfica. Não à toa, meses depois, parte significativa das ideias publicadas no *Jornal dos Sports* reaparecia, em outra configuração, quando Salvá se tornou figura central na criação de uma empresa produtora de filmes.

Composto inicialmente por cerca de trinta integrantes, o Grupo Câmara Produções Cinematográficas foi fundado em 1966 com o intuito de contornar alguns impasses que prejudicavam a afirmação profissional de jovens vinculados à produção fílmica brasileira. Diante da avaliação de que as políticas públicas relacionadas ao setor cultural eram precárias, atendendo de modo insuficiente a distribuição de verbas para a realização de filmes, um núcleo de trabalhadores do campo cinematográfico, a maioria em início de percurso, reuniu-se com a expectativa de construir soluções para a superação dos problemas. Com o interesse de criar “filmes comerciais que fossem exibidos, que ficassem conhecidos” (*Jornal dos Sports*, 1967), o Grupo Câmara constituiu-se como uma cooperativa de cinema na qual seus membros, funcionando em sociedade, juntaram recursos financeiros próprios para a concretização de uma empresa produtora. Refutando um conceito de autoria que identificavam como prática do Cinema Novo, segundo eles

uma imposição personalista sobre os processos artísticos, os articuladores do Câmara procuraram atuar coletivamente na criação de obras a partir das quais todos os componentes da equipe tinham voz ativa durante os trabalhos de realização. Sem abrir mão de possíveis contribuições pessoais provenientes dos diretores das películas, colocando tais singularidades em constante negociação, a empresa lançou-se à produção de filmes para o mercado, por meio dos quais esperava alcançar uma “comunicação popular sincera” com os espectadores (Jornal dos Sports, 1967). Dando concretude a este projeto, mas também como forma de sobreviver às disputas do setor cinematográfico, Salvá dirigiria, nos próximos anos, um conjunto de filmes com forte inclinação comercial. Além da direção de episódios em *Como vai, vai bem?* (1969) e *A cama ao alcance de todos* (1969), ambos em diálogo com a comédia erótica brasileira, o cineasta também realizaria o longa-metragem infantil *As quatro chaves mágicas* (1971).

Em meio ao ecletismo de sua produção inicial, cujos diálogos se davam com diversos gêneros cinematográficos, o Câmara intencionava realizar, pelo menos desde 1967, um filme voltado para os dramas sociais enfrentados pela classe popular do Rio de Janeiro. O desejo do Grupo em produzir um cinema de viés político, com linguagem acessível e aberto a demandas comerciais, acabaria se concretizando entre os anos de 1970 e 1971, a partir de um projeto de longa-metragem com direção e roteiro de Alberto Salvá. De origem familiar pobre, imigrante espanhol que em 1952, aos 14 anos, mudou-se para o Brasil, Salvá enfrentou durante a juventude uma série de dissabores relacionados à sua condição social. Morador do subúrbio carioca na adolescência, por anos o cineasta viveria situações adversas provenientes das precariedades próprias ao subemprego popular. Os intervalos entre trabalhos passageiros e as “longas filas de candidatos [...] à espera de alguma oportunidade [...] medíocre”, conforme declarou em 1972 (Filme Cultura, 1972, p. 19), deixariam marcas profundas em sua existência. Guardando “no peito” (Filme Cultura, 1972, p. 17) as mágoas acumuladas no passado, aflições de uma existência da qual temia “jamais [...] sair” (Filme Cultura, 1972, p. 19), há tempos Salvá acalentava a ideia de realizar um filme autobiográfico em torno das dificuldades enfrentadas na juventude. Finalmente em 1970, por meio de um roteiro pessoal, mas que se propunha a retratar inquietações pertencentes à classe popular como um todo, o cineasta conseguiria dar corpo ao projeto de *Um homem sem importância*.

A narrativa em torno do personagem Flávio, jovem adulto desempregado que vive uma jornada infrutífera na tentativa de conseguir trabalho, originava-se, portanto, dos desejos de Salvá em adaptar para as telas experiências relacionadas à própria trajetória. Composto a partir de uma perspectiva memorialística, materializando-se como drama social, o projeto de *Um homem sem importância*, no entanto, não se configurava unicamente como transposição das lembranças de um artista. Em se tratando deste longa-metragem, produzido em um período de maior amadurecimento do Grupo Câmara, a experiência criativa também se manifestava como concretização das declarações de princípio que Salvá havia esboçado, em 1964, durante sua rápida passagem pela crítica cinematográfica. Partindo da ideia de que *Um homem sem importância* nascia como um “filme de desabafo”, mas que se justificava “na medida em que existem muitos [indivíduos] [...] vivendo situações análogas” às suas (Filme Cultura, 1972, p. 19), o cineasta pretendia realizar uma obra universal, de fácil comunicação, cuja linguagem permitisse um diálogo com amplas camadas de público. Distanciando-se de qualquer identificação com o Cinema Novo, movimento que considerava expressão “rebuscada” da “classe média para cima” (Filme Cultura, 1972, p. 17), Salvá intencionava produzir um longa-metragem político, de interesse para o mercado exibidor, por meio do qual sua personalidade pudesse transformar-se em leitura crítica da sociedade brasileira. Tendo por base um processo criativo que deveria respeitar os limites da comunicação popular, *Um homem sem importância* resultava do princípio central que regia o ímpeto artístico do cineasta, conforme declarou em 1972: “[eu] não estou aqui para complicar o simples e sim para simplificar o complexo” (Filme Cultura, 1972, p. 17).

Voltando-se para a perspectiva de “simplificar o complexo”, tratando as contradições sociais por meio de uma linguagem acessível, Salvá dirigiu *Um homem sem importância* sob inspiração de heranças criativas advindas do neorealismo cinematográfico italiano.³ Em convergência com práticas estéticas e dramáticas presentes sobretudo em obras realizadas por Pietro Germi, a exemplo de *O caminho da esperança* (1950) e *O ferroviário* (1956), o cineasta buscou materializar em seu longa-metragem uma experiência artística voltada, essencialmente, para a encenação de problemas existentes na realidade social brasileira. Na concepção de Salvá, produzir um filme político de fácil entendimento, crítico à condição autoritária vivida durante a ditadura civil-militar, significava adotar os caminhos de uma cinematografia a partir da qual fosse possível representar, de modo

³ Sobre o neorealismo italiano, consultar Fabris (1996).

direto, despojado e com clareza, as agruras enfrentadas pela classe popular. Tal qual nas obras de Germi, embora despido de um tom melodramático, *Um homem sem importância* seria realizado como um filme de enredo linear, pertencente às tradições do realismo crítico, por meio do qual o infortúnio vivido pelo personagem Flávio universaliza-se como condição ampla da população suburbana do Rio de Janeiro. Com uma narrativa centrada no drama de um protagonista popular, na sua jornada em busca do emprego inalcançável, o longa-metragem manifesta-se como crônica das consequências cruéis da modernização capitalista sobre as camadas pobres da população brasileira. Em *Um homem sem importância*, ao contrário de práticas correntes no Cinema Novo pós-1964, não se verifica uma dramaturgia empenhada em desvelar os mecanismos de opressão que subjagam a vida, o que talvez exigisse um viés reflexivo, de distanciamento crítico, recusado por Salvá como procedimento intelectual que prejudicaria a circulação do filme entre diversas parcelas de público. Passando ao largo de um cinema preocupado em revelar as estruturas ocultas do real ou elucidar o *modus operandi* das forças de dominação, *Um homem sem importância* foi realizado em compromisso com um realismo voltado para a identificação emocional com os oprimidos, a expor e denunciar os efeitos perversos das contradições.

Por suas características, tornando-se um retrato crítico e afetivo dos excluídos das benesses capitalistas, o filme realizado por Salvá se transformaria, no começo dos anos 1970, em uma obra de questionamento à modernização conservadora desenvolvida pela ditadura civil-militar brasileira. Em um contexto histórico no qual o cinema nacional vivia um esvaziamento das representações políticas vinculadas à *mise en scène* realista, seja devido às perseguições da censura de Estado ou à eclosão de práticas experimentais de vanguarda,⁴ *Um homem sem importância* emergiria como raro exemplar de uma filmografia que procurava assentar suas fundações no diálogo com heranças provenientes do neorealismo italiano. Vinculado-se a uma tradição que no Brasil remonta a filmes como *O grande momento* (1956), de Roberto Santos, ou *Rio, zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, *Um homem sem importância* afastava-se da perspectiva de um cinema calcado na discursividade, no compromisso com teses políticas, para tornar-se um painel intimista acerca das precariedades enfrentadas pelo popular em um cenário marcado por promessas governamentais de desenvolvimentismo. Ao avesso do que era então propagandeado pela ditadura, a ideia de que o país vivia um avanço capitalista a favorecer amplas parcelas da população, o longa-metragem de Salvá surgia como denúncia contra um projeto de

⁴ Para uma excelente síntese do período, consultar Xavier (2001).

modernização cujas bases, autoritárias, excluía o popular das reais possibilidades de ascensão social. Mesmo que o chamado “milagre econômico” resultasse no crescimento financeiro de setores médios e altos da população, a partir de apostas na aceleração industrial e na ampliação do consumo de bens duráveis, o fato é que as camadas pobres do país, atingidas pelo arrocho salarial, pela superexploração na esfera do trabalho e pouco incorporadas aos benefícios da modernização, seguiam marginalizadas sob jugo da dominação histórica brasileira.⁵ Em *Um homem sem importância*, cujo título remete justamente àqueles que o capitalismo considera descartáveis, a jornada do personagem Flávio realiza-se como retrato das angústias que atravessavam a classe popular no início da década de 1970.

Para concretizar o projeto de *Um homem sem importância*, inicialmente Salvá convidaria Flávio Migliaccio para interpretar o protagonista de seu filme. Em busca de alguém que fosse convincente para dar corpo a um personagem suburbano, o cineasta procurou um ator que àquela altura já acumulava diversas experiências como intérprete de papéis populares no cinema. A despeito de seu trabalho nos filmes *O grande momento*, *Cinco vezes favela* (1962) ou *Terra em transe* (1967), incluindo a parceria com Salvá em *Como vai, vai bem?*, Migliaccio acabaria não aceitando o convite. Em consequência dessa recusa, e a partir de uma sugestão oferecida pelo próprio Migliaccio, o cineasta optaria por convidar o ator e dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho para viver o protagonista de sua obra. De acordo com Salvá, em entrevista realizada no ano de 2011, após ler o roteiro de *Um homem sem importância*, Vianinha não apenas aceitou prontamente o papel como também decidiu abrir mão de metade do que receberia para trabalhar no filme. Diante de uma produção que tinha orçamento reduzido, mas provavelmente devido às aproximações políticas do longa-metragem com sua própria autoria teatral, ele reduziria seu salário de dez para cinco mil cruzeiros, além de diminuir de 10% para 5% a participação nos lucros provenientes da futura bilheteria do filme (Ormond, 2011).

As informações concedidas por Salvá, mesmo que breves, tornam-se um ponto de partida interessante para pensar em algumas hipóteses sobre os motivos que levaram Vianinha a empolgar-se com sua participação em *Um homem sem importância*. Uma das lideranças mais importantes do teatro político dos anos 1960, autor comunista que assumiu uma criação cultural vinculada ao nacional-popular e à resistência contra a ditadura, Vianinha foi, durante toda a vida, um grande defensor da arte como proposição

⁵ Um bom resumo sobre o “milagre econômico” encontra-se em Habert (1996).

de diálogos com amplas camadas de público. Do mesmo modo que Salvá, embora por perspectivas estéticas e ideológicas distintas, o dramaturgo acreditava que um dos principais compromissos do campo artístico localizava-se na abertura de comunicação com os espectadores, conscientizando-os em relação às contradições existentes na sociedade brasileira. A busca por esse princípio norteador marcou os caminhos vividos por Vianinha. A formulação de um *agitprop* teatral durante seu envolvimento com o Centro Popular de Cultura (1961-64), a criação de um humor político no Grupo Opinião (1964-67) ou mesmo sua teledramaturgia na Rede Globo de Televisão (1972-74) foram experiências atravessadas pela incansável necessidade de tornar a arte acessível a múltiplos olhares sociais. Diante de tal fato, é possível inferir que Vianinha localizou no projeto de *Um homem sem importância* a possibilidade de envolver-se com um filme que pretendia contribuir para o desenvolvimento crítico da classe popular.⁶

O princípio da comunicação artística, no entanto, não parece ter sido o único motivo provável que levou o dramaturgo a participar com entusiasmo do longa-metragem. Contemporaneamente à realização de *Um homem sem importância*, cujas filmagens ocorreram em 1970, Vianinha encontrava-se envolvido com a criação de textos ficcionais voltados para o questionamento às ilusões do “milagre econômico” propagandeado pelo regime autoritário brasileiro. Praticamente no mesmo período das gravações do filme de Salvá, em parceria com Ferreira Gullar e Paulo Pontes, o dramaturgo escreveria a primeira versão da peça *Nossa vida em família*, cuja redação final ocorreria apenas em 1972. Por meio de um estilo que lembra aspectos presentes em *Um homem sem importância*, a exemplo do realismo crítico e da identificação emocional com os personagens, Vianinha voltava-se em seu texto para uma reflexão sobre como a modernização conservadora, ao avesso das promessas de um futuro mais digno, resultava em um processo a atualizar contradições historicamente enraizadas no país. Concentrando-se nas inquietações vividas por um núcleo familiar pequeno-burguês, beneficiário do acesso aos bens de consumo durante a ditadura, a peça procurava compor um painel em torno de diversas crises que envolviam a classe média brasileira naquele momento. Em *Nossa vida em família*, materializam-se os duros preços a serem pagos pela ascensão social em tempos autoritários. Se o desenvolvimentismo liberal e seletivo abria à classe média uma porta de entrada para o consumismo moderno, oferecendo-lhe oportunidades de acúmulo material, ao mesmo tempo gerava efeitos melancólicos relacionados à atomização das relações interpessoais,

⁶ Para melhor conhecer a trajetória e a obra de Vianinha, sugiro a leitura de Betti (1997) e Moraes (2000).

ao avanço do individualismo ou à acomodação da existência a valores medíocres necessários para a manutenção do *status quo*. A perda da essência humanista como efeito da modernização autoritária, incluindo a supressão das lutas políticas transformadoras, acabaria se tornando uma questão epicêntrica na obra de Vianinha após o golpe civil-militar de 1964, modo pelo qual ele analisaria, nos anos 1970, as contradições emergentes no contexto celebrativo do “milagre econômico”.

Levando-se em consideração tal característica, torna-se possível afirmar que Vianinha, muito provavelmente, encontrou no roteiro de *Um homem sem importância* afinidades ideológicas com as críticas que procurava direcionar ao cenário repressivo da sociedade brasileira. Ainda que naquele momento o dramaturgo estivesse preocupado sobretudo com as crises da classe média, apontando seus esgotamentos, é possível presumir que o convite feito por Salvá tenha surgido como oportunidade para contribuir com um filme que voltava seus ponteiros críticos para a condição do popular em tempos de modernização conservadora. Ao encarnar o protagonista de *Um homem sem importância*, Vianinha não interpretava apenas um personagem suburbano refém das estruturas autoritárias, mas parecia nele localizar questionamentos próximos e complementares ao teatro político que vinha elaborando durante a ditadura brasileira. Dar vida a Flávio talvez tenha significado, para ele, a chance de corporificar suas próprias crenças em uma dramaturgia realista, acessível, e capaz de expor os efeitos perversos do “milagre econômico”. Ao fim e ao cabo, *Um homem sem importância* parece materializar-se a partir de um encontro inusitado entre Salvá e Vianinha. Apesar de estarem em lugares distintos do campo cultural, ambos partilhavam do anseio de denunciar os paradoxos existentes no contexto ditatorial por meio de uma arte crítica capaz de ocupar o mercado. À autoria do primeiro, o segundo deu corpo, transformando *Um homem sem importância* em obra significativa para pensar a marginalização social da classe popular brasileira.

Crises e dramas da classe popular em *Um homem sem importância*

No filme *Um homem sem importância*, Vianinha interpreta um personagem cuja angústia encontra-se na tentativa de romper com o estado de pobreza imposto à classe popular no Brasil dos anos 1970. Em um país destituído de projetos coletivos de transformação, no qual as políticas revolucionárias naufragaram em meio à consolidação

de uma ditadura, Flávio é um jovem adulto socialmente marginalizado, alguém que alcançou os trinta anos de idade sem preparo técnico para enfrentar as intensas disputas do capitalismo. Aliado do mercado de trabalho, submetido a uma estrutura social que pouco lhe oferece condições adequadas de ocupação profissional, o protagonista do longa-metragem cresceu envolto por um ambiente familiar suburbano ausente de melhores expectativas em relação ao futuro. Por ele considerada insuficiente, a oportunidade de seguir os passos do próprio pai, empregando-se em sua oficina automotiva, lhe soa como um destino anódino a tolher seus desejos de ascensão social. Sem desdenhar dos esforços de seus parentes para sobreviver em uma sociedade segregacionista, pois não há arrogância em sua recusa a trabalhar como mecânico, Flávio anseia pela conquista de uma vida mais digna a partir da admissão como funcionário de alguma empresa. Na concepção do personagem, dono de um idealismo individual no mundo onde despencou a utopia, a concretização da felicidade só se torna possível por meio do ingresso em um mercado moderno de trabalho, dinâmico e produtivista, a lhe garantir reconhecimento, cidadania e segurança financeira. Impulsionado pelas ilusões da modernização conservadora, o protagonista de *Um homem sem importância* procura um caminho possível para escapar ao destino precário que lhe é reservado.

A jornada particular empreendida por Flávio, é fundamental ressaltar, não deve ser confundida com um ideário egocêntrico, individualista, no qual o personagem busca provar seus méritos em um mundo tomado pela competitividade capitalista. Em um contexto em que as artes dramáticas brasileiras passavam por um esvaziamento das representações políticas em torno do popular,⁷ *Um homem sem importância* surge como um longa-metragem singular que procura, a partir de heranças realistas, compor um retrato acerca das condições de vulnerabilidade enfrentadas pelos habitantes do subúrbio carioca. A situação de isolamento social vivida por Flávio, no sentido de idealizar a inserção individual no universo do trabalho como única alternativa possível de felicidade, inscreve-se no filme de Salvá como representação crítica da história imediata, metáfora da situação popular em um Brasil atravessado pela supressão dos valores democráticos. Onde inexitem projetos coletivos de transformação, parecem restar, como fiapos de expectativa para o futuro, algumas tentativas de ingressar (e deixar-se levar) na lógica funcional criada pelo sistema de dominação.

⁷ Sobre o assunto, ler Cardenuto (2020, p. 61-111).

Em *Um homem sem importância*, a trajetória do personagem rumo à tentativa solitária de ascensão social, espécie de quixotismo que restou aos oprimidos, manifesta-se em convergência com um aspecto nuclear da experiência criativa do neorrealismo cinematográfico italiano. Tal qual em filmes como *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, ou *Alemanha, ano zero* (1948), de Roberto Rossellini, verifica-se na longa-metragem de Salvá um investimento estético documentarizante a partir do qual os espaços urbanos da cidade, suas locações naturais, tornam-se representativos das condições sociais e dos sentimentos relacionados aos personagens de origem popular. A jornada de Flávio confunde-se, neste sentido, com as dinâmicas excludentes do desenvolvimento histórico vivido pelo Rio de Janeiro no decorrer do século XX. De modo geral, *Um homem sem importância* evidencia (e denuncia) os processos de segregação que forçaram a população carioca pobre a residir em áreas insalubres e pouco contempladas por investimentos do poder público. Morador do bairro suburbano de Madureira, onde a precarização estimulou uma economia de subempregos, Flávio vê-se compelido, em sua busca por inserção no mercado moderno de trabalho, a deslocar-se para o espaço geográfico central do Rio de Janeiro. Do início ao fim de uma segunda-feira, o personagem enfrenta não apenas a angústia de tentar vencer o desemprego, mas também um *apartheid* que o obriga a sair de sua área residencial para arriscar a sorte em um local urbano onde se concentravam nos anos 1970 as oportunidades de trabalho liberal.⁸ As distâncias entre subúrbio e centro, entre o empobrecimento do primeiro e o acúmulo de riquezas do segundo, escancaram-se em *Um homem sem importância* por meio de imagens que capturam vislumbres documentais da vida social em movimento (13:27 - 19:02).⁹ Na antítese dos planos fílmicos que registram as estações ferroviárias que ligam Madureira à Central do Brasil (Imagem 1), nos quais um sombreamento contrastante incide sobre os corpos oprimidos que se chocam e se dependuram nos trens, as cenas de rua filmadas no centro do Rio de Janeiro, dotadas de equilíbrio visual, fazem emergir um lócus mais aprazível, de dinâmica moderna, onde a natureza presente na cidade parece conviver com signos do progresso capitalista (Imagem 2).

⁸ Para compor esta reflexão, e melhor compreender as contradições que marcaram o desenvolvimento histórico do Rio de Janeiro no decorrer do século XX, foi imprescindível a leitura de Abreu (2022).

⁹ Dado que *Um homem sem importância* ainda não foi lançado em DVD ou em sistema de *streaming*, utilizo uma cópia disponível no youtube para citar minutagens referentes a algumas passagens do filme. No decorrer do texto, sempre entre parênteses, apresento a localização temporal das cenas e sequências comentadas, o que permite ao leitor a possibilidade de assisti-las. O longa-metragem encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jlvTnJz5bAA>. Acesso em: jul. 2024.

Imagem 1 - Fragmento do filme *Um homem sem importância* (13:29)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Imagem 2 - Fragmento do filme *Um homem sem importância* (18:43)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

É nesse lugar, representado no filme como espaço onde se concentram as possibilidades do prazer burguês, que Flávio materializa suas fantasias íntimas em relação aos desejos de futuro. Entre as árvores e os monumentos presentes no Passeio Público do Rio de Janeiro ou trafegando pelas ruas movimentadas do centro, o personagem sonha com mudanças capazes de conduzi-lo a uma existência para além das precariedades do subúrbio. Mais do que um retrato do Rio de Janeiro, as locações naturais que aparecem em *Um homem sem importância* por vezes adquirem um contorno metafórico a partir do qual a *mise en scène* expressa os sentimentos experimentados por Flávio na difícil busca por emprego. A certa altura do longa-metragem, uma caminhada do protagonista pelo bairro de Santa Tereza, onde historicamente concentrou-se uma ocupação de alta classe social, torna-se oportunidade para que venha à tona parte de seus anseios pessoais. Percorrido ao lado de um amigo mais velho, também desempregado, o passeio detém um aspecto melancólico, no sentido de antever futuras amarguras de Flávio caso não encontre trabalho, mas ao mesmo tempo transforma-se em manifestação daquilo que ambos gostariam de conquistar. Diante da fachada de um rico casarão, que se apresenta emoldurado pela tela cinematográfica, os dois sonham com uma ascensão de classe que permita acesso aos prazeres do consumismo, seja pela aquisição de bens materiais ou pela conquista de mulheres atraídas por dinheiro. Em um Brasil marcado pela modernização autoritária e conservadora, as promessas de desenvolvimento individualista povoam os desejos de redenção da classe popular. Em outro momento do longa-metragem, um plano fílmico eclode como síntese desse estado mental (24:56 – 25:17). Exausto, Flávio descansa no que aparenta ser um muro. Ao fundo da imagem, como se fossem reverberações obsessivas de sua cabeça, as margens da bela Baía de Guanabara encontram-se com o edifício da companhia aérea Varig, empresa em expansão nos anos 1970 (Imagem 3). Mais do que um mero detalhe de curta duração, o plano resguarda simbolicamente a crença máxima que mobiliza o personagem: a inserção no universo do trabalho como possibilidade de obter capital para viver os prazeres associados ao mar, comumente distantes da existência dos subúrbios.

Esta mesma cidade que estimula os sonhos, no entanto, abriga uma realidade caracterizada por acentuada perversidade. Ainda que as locações existentes no centro do Rio de Janeiro se encontrem atravessadas pelos anseios de Flávio, tornando-se projeções de um futuro almejado, o fato é que elas também emergem no decorrer de *Um homem sem*

Imagem 3 – Fragmento do filme *Um homem sem importância* (25:07)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

importância como ideais de uma ascensão social impossível de ser vivida pela classe popular brasileira. Na narrativa do longa-metragem, verifica-se uma fratura entre os campos do desejo e da concretude. Ao fim e ao cabo, diante de uma jornada fracassada que termina sem a conquista do posto de trabalho, Flávio vê-se obrigado a lidar com um duro sentimento de amargura relacionado ao despedaçamento de suas fantasias. A cidade onde os desejos eclodem, cidade potência dos prazeres almejados, também rebenta em cena como lócus de não pertencimento popular, espacialidade cruel onde a felicidade liberal torna-se possível apenas para aqueles de outra condição social. As reivindicações do personagem, no sentido de conquistar o aprazível como parte de seu existir, desmantelam-se face a um cenário repressivo contaminado por heranças autoritárias. Essa fratura das fantasias, resultado das estruturas opressivas, materializa-se como denúncia durante todo o filme, mas adquire contornos particularmente pedagógicos na sequência em que Flávio vive um encontro inusitado com jovens pertencentes à alta classe social.

A certa altura de *Um homem sem importância*, Flávio é surpreendido pela aproximação de um grupo descolado de jovens. Após um desentendimento inicial, pois são as mesmas pessoas que na noite anterior causaram sua demissão como funcionário de um boliche, o personagem aceita passear com eles até um mirante que pretendem visitar com o único intuito de se divertir. É nesse cenário marcado pelo paradisíaco da natureza,

de onde é possível avistar a lagoa Rodrigo de Freitas e o bairro de Ipanema, que emergirão, ao modo de um didatismo realista, tensões relacionadas às largas distâncias existentes entre as fantasias e as reais concretudes da classe popular. Torna-se nítido, durante toda a sequência, o anseio de Flávio em pertencer ao universo daqueles jovens. Sem carregar nos ombros o peso da miséria, tais personagens, moradores da Zona Sul, vivem um cotidiano atravessado pelas possibilidades de lazer e de curtição amorosa. Desprovidos de uma moralidade tradicional, parte de uma juventude rica para a qual são possíveis transgressões comportamentais a despeito do conservadorismo presente no Brasil, a eles são permitidas aventuras relacionadas ao extravasamento dos desejos e ao consumo de drogas. Ao avesso do sequestro existencial presente na vida suburbana, caracterizada por violências impostas pela pobreza e pelas forças de repressão, tais personagens vivem em estado de prazer inconsequente, aproximando-se de tipificações que emergiam em comédias cinematográficas brasileiras como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), de Roberto Farias, *Ascensão e queda de um paquera* (1970), de Victor di Mello, ou *Pra quem fica, tchau!* (1971), de Reginaldo Faria. A figura dos paqueradores endinheirados, para os quais é dada a oportunidade do desbunde próprio a uma Zona Sul carioca marcada pela elitização e pelos comportamentos modernos da burguesia, parece invadir a narrativa de *Um homem sem importância* como imagem reversa às condições de vida do personagem Flávio.

Convencido pelo grupo a participar da curtição no mirante, Flávio aceita experimentar um cigarro de maconha que lhe é insistentemente oferecido. O consumo da droga, que o personagem saboreia pela primeira vez na vida, provoca uma alteração substancial na dimensão estética presente em *Um homem sem importância*. Até este momento composta pela sobriedade realista, a *mise en scène* do filme modifica-se momentaneamente como se exprimisse o estado mental de Flávio sob efeito do fumo. Logo após um primeiríssimo plano no qual ele traga o cigarro (44:50 – 45:07), único momento do longa-metragem em que se verifica um enquadramento com tal característica, a câmera assume o ponto de vista do personagem, materializando seu desvario enquanto observa a estátua do Cristo Redentor (Imagens 4 e 5). Ao som de uma forte ventania, a partir de uma câmera subjetiva que registra o monumento por meio de desorientações espaciais (45:08 – 45:18), ele vive a oportunidade inédita de olhar de perto o marco turístico máximo do Rio de Janeiro. A liberação da consciência para além da

racionalidade, experiência de transgressão em afastamento ao cotidiano produtivista e burocrático, povoa por alguns segundos a narrativa do filme. De forma inesperada, a Flávio é concedida a ocasião de vivenciar um mundo distante do seu, a chance de evadir-se do real por meio de uma aproximação sensorial com a estátua do Cristo Redentor.

Imagem 4 – Fragmento do filme *Um homem sem importância* (44:58)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Imagem 5 – Fragmento do filme *Um homem sem importância* (45:18)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Aspecto recorrente na cinematografia de Salvá, presente em filmes como *As quatro chaves mágicas* (1971) e *Inquietações de uma mulher casada* (1979), a sensação de libertar-se dos pesos do mundo manifesta-se, no entanto, apenas de modo passageiro em *Um homem sem importância*. Passado o efeito estimulante da droga, Flávio desmonta num choro desesperado, indicativo de seu não pertencimento ao universo daqueles jovens. Em um momento de inusitado didatismo, algo estranho em seu despojamento dramaturgico, o filme converge para uma pedagogia política a explicitar cisões existentes na realidade social carioca. Enquanto um desconsolado Flávio lamenta a supressão de sua juventude em decorrência da pobreza, os jovens personagens equiparam equivocadamente as dores estruturais da classe popular a problemas típicos da vida burguesa. Se para eles será possível continuar na aventura da curtição, para o protagonista de *Um homem sem importância* será necessário enxugar as lágrimas e seguir adiante na tentativa de conseguir emprego. Para Flávio, a possibilidade de tornar-se um homem sofisticado, elitizado e conquistador, a imagem moderna do *playboy* vendida à época por revistas de consumo masculino,¹⁰ esvai-se diante daquilo que em sua vida é condição permanente: a luta pela sobrevivência. Assim como a *mise en scène* do filme retorna à escritura realista após a experiência com a droga, o personagem também se vê impelido a voltar às ruas com o intuito de buscar colocação. Para Flávio, as diversões juvenis são passageiras. A ele, para seus lamentos, resta a condição de personagem popular na chave das tradições neorrealistas.

Em *Um homem sem importância*, porém, a trajetória de Flávio não é apenas a de um indivíduo popular que se depara com a impossibilidade de ascender socialmente a partir do trabalho. Mais do que isso, para além do sofrimento diretamente relacionado ao desemprego, a narrativa do filme é também uma reflexão acerca do desmantelamento das crenças liberais que povoavam os desejos de futuro no Brasil ditatorial. No início dos anos 1970, em meio aos avanços do projeto político autoritário, o país vivia um intenso bombardeio discursivo em defesa da modernização conservadora como pilar para o desenvolvimento social e econômico da nação. Nos meios de comunicação de massa, particularmente no rádio e na televisão, centenas de propagandas produzidas pela ditadura difundiam a ideia de que o país finalmente conquistaria sua grandiosidade a partir do trabalho duro, dos valores tradicionais e da celebração da família

¹⁰ Cf. Ribeiro (2016).

heteronormativa como identidade nacional.¹¹ A vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970, assim como os altos índices de crescimento seletivo atrelados ao “milagre econômico”, criavam subsídios para a disseminação de discursos otimistas, de viés conservador, por meio dos quais vendia-se o progresso como possível a todas as camadas sociais existentes no país.

Na “grande narrativa” forjada pela ditadura, na qual a nação destinava-se à magnanimidade sob auspício do autoritarismo, promovia-se a perspectiva de que a inserção no mercado capitalista de trabalho, a partir da livre iniciativa individual, se transformaria em caminho meritocrático para o acesso ao consumo e a aquisição de bem-estar. As quimeras presentes em tal discurso, qual um véu a encobrir os segregacionismos brasileiros, emergem nas entrelinhas de *Um homem sem importância* como valores que Flávio absorve na tentativa de sobrepujar sua condição pobre e suburbana. Ainda que o filme de Salvá não trate explicitamente dos ideários ditatoriais, mantendo-se do início ao fim como experiência realista a evidenciar o sofrimento popular, seu protagonista parece exprimir uma espécie de síntese em torno das ilusões de ascese liberal existentes no contexto do regime autoritário. É movido por tal crença, manifestada em algumas de suas falas, que Flávio arrisca-se em busca de emprego. Sua jornada infrutífera, no entanto, torna-se evidência do engodo discursivo. Ao contrário das promessas, no avesso do progresso que seria garantido a partir da inserção no mercado de trabalho, o personagem finda sua trajetória desconsolado diante da impossibilidade de mudar de vida. A continuidade de seu desemprego, assim como a preservação do abismo social em relação aos jovens da Zona Sul, materializam a fratura de suas principais apostas de futuro. Para ele, inexistem possibilidades de absorção. Nesse sentido, no cinema brasileiro do início dos anos 1970, a jornada alquebrada de Flávio, qual uma micro-história anti-hegemônica, entra em colisão com a “grande narrativa” otimista difundida nos meios de comunicação pela ditadura. Embora a sua condição seja a de um “homem sem importância”, uma pequenez desprezada pelas estruturas empresariais, seu exemplo surge como dotado de fundamental importância política no sentido de confrontar as ilusões próprias à modernização conservadora.

Há, portanto, um ensinamento político que perpassa *Um homem sem importância*. Antípoda à “grande narrativa” redencionista forjada pela ditadura, a jornada de Flávio torna-se exemplo do ilusório otimismo discursivo que promovia o trabalho como caminho

¹¹ Cf. Fico (1997).

para a ascensão social da classe popular. Ao deparar-se com a permanência da pobreza a despeito de seus esforços, o personagem vive na pele o desmoronamento das crenças liberais de transformação. Em *Um homem sem importância*, essa queda idealista que atravessa a trajetória de Flávio materializa-se não apenas na encenação realista, mas também a partir de uma faixa sonora que reforça a mensagem política contrária aos valores desenvolvimentistas do regime autoritário. Composta por Denoy de Oliveira, parceiro de Vianinha na criação da peça brechtiana *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), a canção que perpassa toda a narrativa do filme de Salvá, emergindo em momentos pontuais, manifesta-se como uma espécie de metacommentário acerca da jornada desafortunada de Flávio. Único traço épico de *Um homem sem importância*, exercendo um papel desvelador no sentido de comentar a encenação fílmica, a música presente no longa-metragem adquire um estatuto pedagógico a salientar o processo de desencanto da classe popular em relação às promessas advindas do ideário liberal-conservador. Por vezes tornando-se extensão dos pensamentos de Flávio, a canção funciona, pelo menos até a metade da narrativa, como expressão das crenças ilusórias do personagem. As inquietações que lhe percorrem, transformadas em versos que perguntam se o “meu desejo tão pequeno vai morrer na fonte dos sonhos / ou será meu nome marcado pra correr as glórias da vida?”, encontram-se até certa altura do filme povoadas pela confiança de que a solução se localiza na conquista de um emprego. Para superar uma condição “tão igual a tantas histórias”, deixar de ser “mais um rosto [que] virou tudo um rosto só”, Flávio crê na redenção pelo trabalho. A impossibilidade deste caminho, entretanto, rebenta na canção como queda idealista. Em parte, são as ilusões perdidas que determinam os versos finais presentes no longa-metragem: “bem que eu falei que a minha história era igual a tantas histórias [...] / O feijão com arroz é um prato excepcional e a fantasia colorida tá enxugando o chão sem carnaval [...] / Na realidade a vida é mesmo assim / Final feliz a gente encontra em filme americano e olha lá”.¹²

¹² Em dezembro de 2022, quando promovi uma exibição pública de *Um homem sem importância* no V Colóquio Internacional de Cinema e História (São Paulo/USP), alguns espectadores presentes à sessão observaram a presença do humor na canção composta para o filme. De fato, em trechos pontuais da composição sonora, a música parece ironizar os sonhos de futuro pertencentes a Flávio. Pelo seu histórico como autor de um cancionário teatral marcado pelo distanciamento crítico, talvez Denoy de Oliveira tenha procurado inserir na música de *Um homem sem importância* alguns momentos de afastamento irônico em relação aos desejos de Flávio. Trata-se, porém, de uma especulação. Na própria sessão ocorrida em 2022, os presentes, eu incluso, chegaram à conclusão que tais trechos não dissolvem o teor geral da composição: uma identificação emocional com o protagonista do filme, a partir da qual a sonoridade é mais uma camada de expressão do seu pensamento/sufrimento.

A presença deste cancionero épico em *Um homem sem importância*, fundamental para compor as características psicológicas de Flávio, evidencia a existência de certas ligações estilísticas entre o filme de Salvá e a teatralidade desenvolvida por Vianinha durante a sua trajetória. Ainda que sem a centralidade que o dramaturgo conferiu à música como procedimento revelatório nas peças *Se correr o bicho pega...* ou *Dura Lex, sed Lex, no cabelo só gumex* (1967), verifica-se na longa-metragem a construção de uma sonoridade que funciona como pedagogia para a compreensão crítica do mundo. Em *Um homem sem importância*, no entanto, a proximidade com aspectos presentes na obra de Vianinha não parece se limitar ao uso político da canção ou ao exercício de um realismo capaz de pensar a condição popular frente às contradições da sociedade. Tal qual em muitas peças do autor, a exemplo de *Brasil, versão brasileira* (1962), *Quatro quadras de terra* (1964) ou *Rasga coração* (1974), o filme de Salvá lança mão de um recurso dramatúrgico que se torna central para o desenvolvimento da narrativa: os conflitos entre pai e filho, entre representantes de diferentes gerações, como evidenciação de pontos de vista distintos sobre o mundo. Flertando com um traço constante do teatro de Vianinha, também presente na peça *Eles não usam black-tie* (1956-58), de Gianfrancesco Guarnieri, *Um homem sem importância* coloca em cena, tanto na abertura quanto no fechamento da trama, os duros confrontos que antagonizam as posturas existenciais pertencentes ao personagem Flávio e à figura de seu pai. No interior da casa onde vivem, os dois compartilham diariamente uma mesa na qual as refeições transformam-se em agressivos embates acerca das (poucas) possibilidades de futuro disponíveis à classe popular.

Dono de uma oficina mecânica, onde trabalha arduamente do nascer ao pôr do sol, o pai de Flávio é um homem de características brutas e patriarcais. Com uma personalidade forjada a partir de valores tradicionais de masculinidade, distante emocionalmente daqueles que o cercam, o personagem acredita deter uma voz de autoridade que deve ser respeitada tanto por sua esposa quanto por seus dois filhos. De origem pobre, considerando-se chefe de família, ele resguarda em si uma agressividade irrefreável talhada pelos muitos anos de luta por sobrevivência em uma sociedade segregacionista. Como homem que superou adversidades, sempre agindo por meios próprios, o pai de Flávio acredita conhecer o melhor caminho para que a classe popular garanta seu sustento no Brasil. Para ele, que extrai lições da própria trajetória, existe uma única alternativa possível para os oprimidos: a entrega a uma vida ascética, de trabalho

sem fim, por meio da qual o popular, por seus esforços pessoais, sobrevive ao destino miserável da existência suburbana. Na concepção do pai, que naturaliza as divisões sociais, à classe subalterna não é concedido o direito ao lazer, às paqueras ou à educação formal. Tudo isto é perda de tempo, sonho infantil, quando a urgência se encontra na entrega diária ao batente. Como se incorporasse um discurso proveniente dos opressores, cujo poder se amplia a partir da manutenção do povo como refém de subempregos massacrantes, o personagem defende uma espécie de autoempreendedorismo popular. De seu viés, o mérito dos humildes localiza-se na transformação da vida em jornada estrutural de trabalho. Ao povo cabe entender o seu lugar subalterno e construir soluções próprias de sobrevivência. Por meio desta ética de resignação, “meritocracia” que restou aos humilhados, ele enxerga a dignificação do popular.

Moldado por tal pensamento, o personagem vive embates terríveis com seu filho Flávio. Oposto à resignação e ao patriarcalismo do pai, o protagonista de *Um homem sem importância* acredita na possibilidade de um caminho diferente para a classe popular. Para ele, a vida ascética defendida pelo pai torna-se sinônimo de supressão dos desejos que percorrem intimamente o seu ser. Estimulado pelo desenvolvimentismo conservador, Flávio anseia incorporar-se ao mundo do trabalho como meio para ascender socialmente. Por essa via, o personagem reivindica o direito de sonhar com um futuro atrelado à vida burguesa. O descompasso que distancia esses dois pontos de vista, um associado à “meritocracia” dos humilhados e outro às crenças na modernização liberal, rebenta em *Um homem sem importância* como confronto irresolúvel.

Na tensão que percorre as sequências dedicadas ao conflito familiar, subjaz um desentendimento entre visões distintas de mundo. As agressões que o pai dirige contra Flávio, um cerco aos seus anseios e opiniões, parecem materializar a incapacidade do velho personagem em aceitar que o filho procure um caminho adverso ao seu. Em sua concepção, o desemprego de Flávio soa como sinal de incompetência, preguiça e devaneio. Caso ele se esforçasse, se lançasse à labuta ascética, tudo estaria resolvido. Frente às acusações, Flávio tenta, sem sucesso, defender seu posicionamento. Nos minutos finais do filme, esta tensão geracional, transformada em duplo ressentimento, alcança o ápice de sua violência. Logo após regressar de sua jornada na tentativa de conseguir emprego, sentindo-se derrotado, Flávio mais uma vez é atacado pelo pai (1:02:07 – 1:04:13). Diante das novas agressões, com os nervos à flor da pele, o protagonista reage tempestuosamente.

Aos berros, gesticulando agressivamente, ele acusa o pai de ignorante e estúpido, de homem autoritário incapaz de perceber a necessidade de preparo educacional para a classe popular (1:04:14 - 1:04:50). Ao levar um tapa na cara devido às suas palavras, Flávio ergue-se com uma faca na mão (1:04:51 - 1:05:06). A *mise en scène*, que até então emoldurava os dois como corpos opostos, preenchendo os planos fílmicos de modo a salientar as oposições de pensamento, desloca-se para um enquadramento que deixa Flávio sozinho em cena (1:05:07 - 1:06:05). A explosão do personagem, por meio de uma atuação vigorosa de Vianinha, evidencia seu estado de esgotamento. Posta em cena, a lâmina ameaçadora é a gota d'água. Em sua perda de controle, que culminará em choro e desabamento corporal, o protagonista de *Um homem sem importância* expressa não apenas a raiva guardada contra o pai, mas também as desorientações diante do colapso de suas crenças em uma saída liberal para os infortúnios populares (Imagens 6, 7 e 8).

Imagem 6 - Fragmento do filme *Um homem sem importância* (1:03:18)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Imagem 7 - Fragmento do filme *Um homem sem importância* (1:04:58)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Imagem 8 – Fragmento do filme *Um homem sem importância* (1:06:26)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Nesse sentido, a queda idealista vivida por Flávio vem acompanhada por cisões afetivas violentas em relação à figura do pai. Em *Um homem sem importância*, o desmonte das crenças torna-se ainda mais agudo face à ruptura que se desenha no ambiente familiar. Ainda que possam ser considerados faces opostas da mesma moeda, pois incorporam saídas individualistas para os problemas, absorvendo ideologias da opressão, pai e filho desentendem-se de modo incontornável.¹³ Em um país onde foram momentaneamente suspensos os projetos coletivos de emancipação, o longa-metragem de Salvá traça uma reflexão acerca das desorientações enfrentadas pela classe popular. É curioso notar que essa temática relacionada à queda idealista no contexto ditatorial, com suas repercussões na vida afetiva dos personagens, também emergiu como um dos eixos principais do teatro desenvolvido por Vianinha nos anos posteriores ao golpe de 1964. Em diversas de suas peças, a exemplo de *Moço em estado de sítio* (1965), *Mão na luva* (1966) e *Corpo a corpo* (1970), verificam-se narrativas melancólicas, antagônicas à euforia da modernização conservadora, nas quais as apostas de transformação social encontram-se em crise diante dos avanços do projeto autoritário. No caso específico dos textos de Vianinha, porém, o colapso idealista não se voltou para as questões que envolviam o popular. Preocupado com os descaminhos da utopia no cenário repressivo, o dramaturgo colocou em cena personagens de classe média, oriundos da antiga esquerda nacionalista, que lidam com o desmoronamento de suas substâncias existenciais conforme se vinculam a setores estratégicos do desenvolvimento capitalista. Absorvidos pela crescente Indústria Cultural brasileira, cada vez mais reféns de mecanismos voltados aos interesses consumistas, os

¹³ A ideia de que Flávio e seu pai absorvem ideologias provenientes do opressor foi inspirada pela recente releitura de Fanon (2008).

protagonistas criados por Vianinha esfacelam-se diante do inevitável afastamento em relação aos ideários políticos que outrora alimentaram seus desejos de transformação do mundo. Nostálgicos de uma utopia anterior à implantação da ditadura no país, mas incapazes de romper com um aparato repressivo-comercial que lhes oferece alta dose de prazer e de poder, eles enfrentam o aniquilamento do idealismo que outrora lhes conferiu uma razão de existir. Pagam, assim, um terrível preço. Quanto mais se aprofundam na incorporação ao mercado moderno de bens simbólicos, mais se deparam com a impossibilidade de recuperar, em suas vidas, um projeto emancipatório de luta.¹⁴

Diferente de *Um homem sem importância*, cuja narrativa se volta para os esgotamentos da classe popular, as peças de Vianinha explicitam uma desorientação outra, relacionada aos dilemas de setores médios e intelectualizados diante do desenvolvimentismo capitalista estimulado pela ditadura brasileira. Essa distância existente entre o longa-metragem de Salvá, finalizado em 1971, e o teatro redigido pelo dramaturgo como resposta melancólica ao cenário repressivo, composto sobretudo de 1965 a 1970, não deve, porém, obscurecer um esforço político comum que finda por aproximá-los. Em ambos os casos, independente do lugar social no qual situam suas obras, materializam-se críticas relacionadas às promessas redencionistas oriundas da modernização conservadora promovida durante o regime autoritário. O filme de Salvá e algumas peças de Vianinha, ainda que manifestem quedas idealistas de origens diferentes, acabam se completando como tradução de múltiplos sentimentos de deriva existentes no período da ditadura. Um e outro se complementam, portanto, como reflexão plural acerca do colapso das crenças. Nesse sentido, dada tal proximidade, parece-me legítimo ampliar a leitura lançada na primeira parte deste artigo, a hipótese de que Vianinha, ao ser convidado para atuar em *Um homem sem importância*, tenha nele reconhecido aspectos cruciais de sua própria teatralidade. Para além do realismo crítico, da defesa de uma arte política de ampla comunicação ou dos embates entre pai e filho como expressão de dissonâncias ideológicas, é provável que o dramaturgo tenha enxergado no filme uma extensão de suas inquietações sobre um contexto antidemocrático no qual as expectativas de transformação coletiva foram substituídas por promessas ilusórias de salvação individualista. A despeito dos motivos que levaram Vianinha a participar do longa-metragem, o fato é que Flávio, por ele interpretado, emerge como outra faceta social da

¹⁴ Para uma análise detalhada sobre a crise idealista no teatro de Vianinha pós-1964, consultar Betti (1997, p. 198-263).

problemática que atravessou suas próprias peças na segunda metade dos anos 1960. Na narrativa de Flávio parece residir o espírito crítico que mobilizou intensamente a escrita teatral do dramaturgo. O corpo do personagem amalgama-se assim ao corpo de Vianinha, um sobrepondo-se ao outro, com ambos confluindo para um destronar das fantasias desenvolvimentistas. Embora sejam diferentes, por vezes os dois parecem, nas luzes que incidem sobre a tela do cinema, um único ser.

A despeito de tudo, resta a solidariedade

Para além das questões já comentadas, há ainda outro ponto que permite tecer aproximações entre *Um homem sem importância* e a obra artística realizada por seu principal intérprete. No período final de sua vida, mais precisamente de 1971 a 1974, Vianinha dedicou-se à criação de peças teatrais e roteiros televisivos nos quais a solidariedade se sobressaiu como força de resistência em um contexto histórico atravessado pelo regime autoritário. Em somatória às sátiras políticas e aos dramas melancólicos que compôs em torno do fracasso utópico de sua geração, um teatro entre o colapso idealista e a necessidade de enfrentar a ditadura, o dramaturgo adentrou os anos 1970 voltando-se para um constante elogio à afetividade como potência capaz de manter o ser humano em pé a despeito das adversidades do mundo. Em seu trabalho teledramatúrgico, sobretudo nos roteiros escritos para a Rede Globo de Televisão, Vianinha comumente encontrou nos laços afetivos uma espécie de manifestação humanista ainda possível em tempos de crise autoritária.

A partir de um humor próximo ao gênero de *sitcom*, concentrando-se nas dificuldades enfrentadas pela classe média baixa, ele fez da série *A grande família* (1972-75) uma celebração à solidariedade que brota como forma de sobrevivência no interior da família brasileira. Na comédia de costumes *Enquanto a cegonha não vem* (1972), raro texto de Vianinha com referências autobiográficas, um jovem casal que enfrenta as atribulações da vida, o peso das cobranças econômicas e sociais, descobre no filho que nasce uma nova ternura que possibilita redenções. Na comédia dramática *Turma, doce turma* (1974), o alento reside em um grupo de amigos, trabalhadores da classe popular, que encontram nos cuidados mútuos e nas diversões coletivas um modo de suportar as submissões e violências que se multiplicam na metrópole de São Paulo.¹⁵ Já em *Rasga coração* (1974),

¹⁵ Sobre a obra teledramatúrgica de Vianinha, consultar Pelegrini (2023).

última peça teatral escrita pelo autor, o personagem Manguari Pistolão torna-se símbolo de um engajamento político que, mesmo derrotado historicamente e entregue a um cotidiano apático, segue mantendo-se íntegro, solidário aos oprimidos e firme em seus anseios por justiça. Um dos principais defensores do frentismo articulado pelo Partido Comunista Brasileiro nos anos 1960 e 1970, projeto que pressupunha a união dos mais diversos agentes sociais contra a ditadura, Vianinha parece ter exprimido em sua derradeira obra a crença na solidariedade enquanto dignificação humana em meio à barbárie.¹⁶ A permanência dos vínculos, a despeito do embrutecimento autoritário, manifestou-se como ato final de um autor cuja vida foi impregnada pela militância política e cultural.¹⁷

Tão cara ao dramaturgo, a solidariedade que se transforma em companheirismo, que ergue os oprimidos para a lida diária contra as agressões, também atravessa intensamente o tecido fílmico de *Um homem sem importância*. Tal qual nas cinematografias neorrealistas de Pietro Germi e Vittorio de Sica, duas fontes de inspiração para Salvá entre 1970 e 1971, em *Um homem sem importância* verifica-se a presença de um mundo sufocante, que esmaga os pobres e os aprisiona em uma existência precarizada, restando a eles o apoio de seus iguais como forma de suportar os pesos da dominação. A exemplo do que ocorre em *Ladrões de bicicleta* (1948) e *O teto* (1956), filmes realizados por de Sica, o longa-metragem de Salvá também apresenta a condição do popular como inescapável aos mecanismos violentos de opressão. Por mais que tentem sobrepujar uma existência cerceada pela pobreza, os personagens oriundos do povo deparam-se com a impossibilidade de viver transformações e redenções sociais. Distante do salvacionismo político, o realismo presente em *Um homem sem importância* é permeado por ilusões perdidas, pela falha dos projetos que prometiam alguma abertura à felicidade. Neste universo corrompido, o afeto entre os derrotados torna-se amparo fundamental de sobrevivência. Por meio de um viés humanista, os elos interpessoais, de compaixão pelo outro, emergem como manifestações possíveis de resguardo.

¹⁶ Para um estudo sobre a resistência frentista defendida pelo PCB durante a ditadura, conferir Napolitano (2017).

¹⁷ Em uma das últimas entrevistas que concedeu, realizada por Luiz Werneck Viana no ano de 1974, Vianinha destacaria justamente a solidariedade entre os valores essenciais que deveriam ser transmitidos pela televisão: “Há valores de sempre que precisam ser permanentemente veiculados, como a *solidariedade*, o direito ao fracasso, a beleza da justiça, da liberdade, do amor conquistado, da rebeldia diante da injustiça, a igualdade dos seres humanos, o direito à busca da felicidade. Nada criei em tudo que escrevi para televisão. Mas sempre procurei tornar extensivos estes valores mais nobres criados pela humanidade à custa de séculos” (Vianna Filho in Peixoto, 1999, p. 172 – itálico meu).

Em *Um homem sem importância*, portanto, nem tudo se resume às tristezas de Flávio em torno do desemprego, da crise idealista ou dos conflitos com o pai. É perceptível no filme a existência de outra camada de sentimento, que brota à revelia das angústias, na qual manifesta-se um sentido de companheirismo relacionado à solidariedade popular. De modo geral, em *Um homem sem importância*, a jornada realizada por Flávio origina-se do planejamento feito por ele no sentido de procurar um trabalho. A partir de uma pesquisa na coluna de empregos do jornal, na qual seleciona oportunidades, o personagem traça um caminho a ser percorrido na cidade do Rio de Janeiro, percurso que findará sem possibilidades de solução para os seus problemas. Nesse sentido, o filme de Salvá contém uma experiência narrativa atravessada pelo previsível: para além de um trajeto pré-determinado, trajeto penoso realizado por muitos desempregados, há também a inviabilidade de redenção para Flávio, desfecho dos mais prováveis para alguém sem a educação formal exigida por um mercado que vivia (sobres) saltos de tecnicização. É em meio a toda essa previsibilidade, porém, que emerge o inesperado. Enquanto tenta a sorte de uma empresa a outra, acumulando recusas, o protagonista do longa-metragem depara-se com as surpresas reservadas pela existência. Como também faria em outros de seus filmes, Salvá opera uma abertura dramaturgicamente em direção ao acaso. Caminhando pelas ruas, ainda que imerso em seu objetivo, Flávio vive situações que apenas o imprevisto é capaz de proporcionar. Em sua jornada, o fortuito lhe oferece uma sucessão de encontros não programados, seja com um amigo também desempregado ou com os jovens que o convidam a fumar maconha. Será em dois desses encontros, os mais impactantes do ponto de vista da alteridade, que o personagem depara-se com manifestações de afeto provenientes daqueles que se encontram em condição social próxima à sua. A solidariedade como forma de sobrevivência, tão presente nas últimas obras de Vianinha, rasga a tessitura melancólica de *Um homem sem importância* por vias singulares ao cinema de Salvá.

O primeiro destes encontros ocorre próximo aos 25 minutos de filme. Logo após viver uma situação humilhante, na qual falha em um teste para vendedor de enciclopédias, Flávio é surpreendido na rua por um imigrante japonês que solicita o seu apoio para empurrar um automóvel sem gasolina. Em retribuição ao auxílio, percebendo que o protagonista do longa-metragem sente dores no pescoço, o homem desconhecido, massagista de ofício, oferece ajuda. A partir de um enquadramento no qual os dois são

filmados de perto (26:49), destacando seus corpos em meio ao ambiente desfocado, o imigrante sem nome inicia um procedimento para relaxar Flávio. Assim como há neste momento uma suspensão da narrativa central do filme, uma breve interrupção na busca por emprego, verifica-se também uma suspensão física e emocional de Flávio, a quem o acaso concede uma momentânea possibilidade de alegria (Imagem 9). O toque das mãos do massagista nas costas do personagem, que retira sua camisa para a aplicação de uma técnica com utilização de fogo, intensifica o estímulo sensorial em cena. Sem o peso dos preconceitos próprios à masculinidade tradicional, as peles de ambos se tocam para a fruição do prazer. Nesse lugar de leveza, no qual Flávio chega a saborear um alimento japonês, os sentidos são convidados a deslocar-se para fora dos efeitos da opressão. Em meio aos risos, o encontro transforma-se em elo afetivo num mundo atravessado pelo autoritarismo. O Flávio que mitifica o Japão como local paradisíaco, porém inalcançável, reconhece a si mesmo no imigrante que fantasia um Brasil de mulheres, praias e samba, mas que lamenta a impossibilidade financeira de aproveitar tais deleites. O reconhecimento de si no outro e do outro em si transforma a reunião entre esses homens, duas faces do popular, em conexão que resguarda uma potência de comunhão. Apesar da brevidade, o encontro torna-se solidariedade necessária para seguir adiante.

Imagem 9 – Fragmento do filme *Um homem sem importância* (27:41)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

É curioso observar que essa suspensão presente em *Um homem sem importância*, interrupção do tempo produtivista em favor do prazer comunal, já emergia como interesse de Salvá pelo menos desde 1964. Em 19 de abril daquele ano, atuando como crítico para o *Jornal dos Sports*, o cineasta publicou um texto opinativo sobre o filme *Divirta-se esta noite* (1961), dirigido por Gianni Proia. Documentário de montagem em torno de entretenimentos noturnos filmados ao redor do mundo, o filme italiano pouco chamou a atenção de Salvá pelo exotismo erótico nele contido. Escorregando para fora do comercialismo exótico encontrado no longa-metragem, apropriando-se livremente de seu conteúdo, o jovem crítico aproveitou seu espaço jornalístico para tecer uma verdadeira ode às potencialidades humanas de comunhão. De acordo com Salvá, era possível enxergar um sentido fundamental de coletividade em *Divirta-se esta noite*. Diante das imagens que salientavam a reunião entre os corpos, ao modo de um ritual comunitário, seu texto celebrava o desfolhar do “livro de uma humanidade que se contorce, canta, vive de uma maneira orgânica, [...] [sendo cada um] peça de um ‘complot’ de deposição de preceitos universais aparentemente tolhedores da sua potencial divindade” (Salvá, 1964c). A libertação daquilo que oprime, que tolhe o maravilhoso, somente seria possível a partir da experiência comunal que escapa às nossas mãos em um mundo recalcado pelo produtivismo. Por meio de uma afirmação que poderia cair como uma luva na suspensão narrativa de *Um homem sem importância*, concluía Salvá: “ao se despir de toda uma couraça de compromissos no tempo e no espaço o mais puro e verdadeiro no ser humano vem à tona e este tem um momento de paz e beleza” (Salvá, 1964c).

O “despir da couraça”, ação de soltura que se manifesta entre Flávio e o imigrante japonês, se repetirá em *Um homem sem importância* quando a narrativa alcançar cerca de 49 minutos de progressão. Em sua última tentativa de conseguir emprego, Flávio conhece a secretária Selma. Interpretada pela atriz Glauce Rocha, Selma é uma mulher que enfrenta situação delicada. Separada do marido e com um filho ainda criança, ela compartilha um pequeno apartamento com seus pais, duas pessoas que veem com maus olhos as decisões de sua vida. Em um país machista como o Brasil, Selma lida com as afrontas daqueles que deveriam lhe oferecer suporte. Convidado por ela a jantar em sua casa, Flávio depara-se com um constrangimento que lembra, por outras vias, a sua própria condição familiar. À mesa do jantar, as pressões que incidem sobre Selma, seja pela mudez do pai ou devido aos comentários perniciosos da mãe, de certo modo espelham as agressivas cobranças que

o protagonista recebe em sua residência. O reconhecimento de si no outro, compartilhamento das dores, novamente dispara a eclosão da solidariedade. Uma vez que os pais da jovem foram dormir, e que ambos se encontram momentaneamente distantes das pressões, torna-se possível a emergência de outro estar no mundo, de um tempo aberto à afeição e ao prazer. Enquanto lavam a louça, no interior de uma cozinha de classe popular, aos poucos os corpos de ambos se aproximam. Os sorrisos e olhares penetrantes, ao som da água que escorre, vêm acompanhados por enquadramentos fechados de câmera. Cada vez mais envolvente, a tensão amorosa resulta no plano fílmico mais ambíguo e belo do longa-metragem (59:20 - 1:02:06): o lento recostar da cabeça de Selma no peito de Flávio, os dois abraçados e com os olhos cerrados, parece ao mesmo tempo expressar desejo sexual e necessidade de se sustentar no outro para lidar com as agruras do viver (Imagens 10 e 11). Como antes no encontro com o imigrante japonês, o toque entre os corpos, pele a pele, desloca os sentidos rumo às possibilidades de deleite sensorial. O longo plano-sequência termina em meio ao caloroso beijo que ocorre atrás de um muro existente na cozinha, como se fosse necessário refugiar-se das perversidades do mundo, inclusive do olhar voyeurista do espectador. Ainda que breve, a nova suspensão das pressões proporciona um “tempo de delicadeza”, qual o verso da belíssima canção *Todo o sentimento*, composta por Chico Buarque.

Imagem 10 - Fragmento do filme *Um homem sem importância* (59:12)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Imagem 11 – Fragmento do filme *Um homem sem importância* (1:00:54)



Fonte: *Um homem sem importância* (1971).

Essa solidariedade dos oprimidos presente no filme de Salvá, também encontrada nas obras de Vianinha, ao que tudo indica não emergiu como um traço pertencente apenas aos dois artistas. Nos anos 1970, face à supressão da democracia, parece ter sido uma tendência na arte política a manifestação dos afetos como força necessária de sobrevivência em um país subjugado pelo autoritarismo. A partir de caminhos diversos, tal aspecto povoa uma peça como *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes,¹⁸ fazendo-se presente também nos filmes *A queda* (1976), de Nelson Xavier e Ruy Guerra,¹⁹ e *Coronel Delmiro Gouveia* (1978), de Geraldo Sarno. Em todos esses casos, nos quais inexitem possibilidades de ação revolucionária redentora, a solidariedade resiste enquanto laço comunal em um mundo tomado pela iniquidade. Embora Salvá não tenha sido integrante de qualquer grupo de engajamento ideológico, é curioso notar certa aproximação entre *Um homem sem importância* e as obras citadas neste parágrafo. No Brasil da ditadura, em diversos filmes e peças de caráter político, permaneciam vivos os respiros da classe popular, ainda que materializados como cacos de felicidade incapazes de romper com o estado permanente de violência. Por linhas que não são retas, como resultado de emaranhamentos mais complexos dos fios da história, o longa-metragem de Salvá conecta-se indiretamente ao gesto de resistência solidária pertencente a artistas que se envolveram

¹⁸ Consultar Hermeto (2010).

¹⁹ Cf. Cardenuto (2017).

com ideários marxistas de luta. É neste lugar inesperado que *Um homem sem importância* existe enquanto cinema político. Por meio de encontros não programados, incluindo a interpretação de Flávio por Vianinha, o filme transforma-se em ato de denúncia contra a opressão.

Obra que trata das ilusões perdidas no contexto do “milagre econômico”, na qual a beleza da solidariedade convive com a violência da opressão, *Um homem sem importância* materializou-se, no auge do regime autoritário, como exemplar de um realismo crítico em denúncia à situação brasileira. Utilizando-se de uma linguagem acessível, Salvá realizou um longa-metragem político, de crítica aos tempos ditatoriais, colocando em primeiro plano sua proposta de “simplificar o complexo” por trás das profundas contradições que povoam o país. Tais singularidades pertencentes a *Um homem sem importância*, entretanto, não garantiram uma boa circulação da obra em 1971. Ao contrário das expectativas de Salvá, o filme encontraria uma baixíssima acolhida na época de seu lançamento comercial. Liberado pela censura do Estado para exibição na faixa etária acima dos 18 anos, desde que suprimidas as cenas referentes à maconha fumada por Flávio,²⁰ *Um homem sem importância* entrou em cartaz em apenas duas salas do Rio de Janeiro, no final de setembro de 1971, permanecendo nesse circuito por cerca de duas semanas.²¹ Em meio a uma tragédia, a morte precoce de Glaucete Rocha em 12 de outubro daquele ano, o filme praticamente não foi debatido pela imprensa, chamando a atenção de um ou de outro crítico, a exemplo de Ely Azeredo no *Jornal do Brasil*.²²

À pouca repercussão da obra em seu tempo, soma-se o desinteresse das pesquisas acadêmicas pela figura de Alberto Salvá. Apesar dos muitos estudos em torno da arte política dos anos 1970, assim como acerca da trajetória de Vianinha, *Um homem sem importância* foi relegado às margens da história do cinema e das narrativas relacionadas ao campo cultural brasileiro. Diante de tal situação, cuja consequência mais perversa foi o apagamento do trabalho artístico de Salvá, procurei construir nestas páginas uma reflexão que posicionasse *Um homem sem importância* à luz das questões políticas e culturais de sua própria contemporaneidade. O artigo que o leitor tem em mãos não nasce da pretensão de “corrigir” as rotas da história, como se fosse possível, ao bel-prazer e na solidão das

²⁰ Cf. Processo de censura referente ao filme *Um homem sem importância*. Arquivo Nacional/DF, Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Cinema, Subsérie Filmes, caixa 620.

²¹ Estas informações foram recolhidas a partir de pesquisas realizadas nas páginas do *Jornal do Brasil*.

²² Trata-se do texto intitulado “Um homem sem importância”, publicado no dia 6 de outubro de 1971. No item “Referências”, ver Azeredo (1971).

pesquisas, determinar um caminho adequado ou “verdadeiro” para a reescrita do passado. Se há algo que impulsionou a redação deste texto, e estimulou um estudo sobre o inusitado encontro entre Salvá e Vianinha, foi a expectativa de abertura ao desconhecido, de trânsito pelas dimensões ocultas do tempo que apenas as novas fontes históricas são capazes de proporcionar.

Referências

ABREU, Mauricio de A. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2022.

AZEVEDO, Ely. Um homem sem importância. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 out. 1971.

BETTI, Maria Sílvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1997.

CARDENUTO, Reinaldo. As camadas do despencar no filme *A queda*, de Ruy Guerra e Nelson Xavier. **La furia umana**, Itália, n. 30, 2017, [s.p.].

CARDENUTO, Reinaldo. A arte do nacional-popular: crises, perspectivas e revisões. In: CARDENUTO, Reinaldo. **Por um cinema popular**: Leon Hirszman, política e resistência. Cotia (SP): Ateliê Editorial. 2020, p. 61-111.

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

FILME CULTURA. As muitas chaves de Alberto Salvá. **Filme cultura**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 16-21, jul.-ago. 1972.

HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

HERMETO, Miriam. **‘Olha a gota que falta’**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). 2010. 440 f. Tese (Doutorado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

JORNAL DOS SPORTS. A câmara do Câmara. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 01 set. 1967.

MORAES, Denis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios, 2017.

ORMOND, Andrea. Biografia Entrevista - Alberto Salvá. **Estranho encontro**. [s.l.]: [s.e.], [s.p.], 3 maio 2011. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com/2011/05/biografia-entrevista-alberto-salva.html>. Acesso em: abr. 2023.

PELEGRINI, Sandra C. A. **A televisão na trajetória dramaturgica de Vianinha**. São Carlos (SP): Pedro & João Editores, 2023.

RIBEIRO, Anderson Francisco. **Desnudando a ditadura militar: as revistas erótico-pornográficas e a construção da(s) identidade(s) do homem moderno (1964-1985)**. 2016. 350f. Tese (Doutorado em História), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis (SP).

SALVÁ, Alberto. Dupla do outro mundo. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 5 abr. 1964a.

SALVÁ, Alberto. A lista de Adrian Messenger. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1964b.

SALVÁ, Alberto. Mais uma vez Divirta-se esta noite. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 19 abr. 1964c.

SALVÁ, Alberto. Mais uma vez Lawrence da Arábia. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1964d.

SALVÁ, Alberto. Moral, sexo no cinema. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 10 maio 1964e.

SALVÁ, Alberto. Um domingo em Nova Iorque. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 16 maio 1964f.

SALVÁ, Alberto. Morte em três tempos. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 10 jun. 1964g.

UM HOMEM sem importância. Direção e roteiro: Alberto Salvá. Produção: Grupo Câmara Produções Cinematográficas. Intérpretes principais: Oduvaldo Vianna Filho, Glauce Rocha, Rafael de Carvalho. Brasil, 1971, 71 min., som, pb.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. p. 161-173.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Submetido em: 24 jun. 2024

Aprovado em: 21 ago. 2024