



Ministério da Educação
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095–2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
Nº. 02 – Ano I – 10/2012
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

Olney São Paulo e a produção nacional-popular em 1950/1960

Dinameire Oliveira Carneiro Rios
Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da
Universidade Estadual de Feira de Santana (Bolsista FAPESB) - Bahia - Brasil
E-mail: dina_meire@hotmail.com

Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes
(Orientador)
Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade
Estadual de Feira de Santana - Bahia - Brasil
E-mail: ccnovaes@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar um breve panorama político, estético e cultural do Brasil no anos de 1950-60, dando ênfase ao momento em que surge no cenário da produção cinematográfica nacional o cineasta Olney São Paulo através de seu primeiro filme de caráter profissional, *Grito da terra* (1964), uma adaptação do romance homônimo do também baiano Ciro de Carvalho Leite. Para tanto, recorreremos a alguns estudos e críticas sobre o Cinema Novo para situar as principais questões que pairavam sobre o cinema nacional do período em questão, buscando uma breve reflexão sobre filmes que foram produzidos dentro dos pressupostos desse movimento para questionar a maneira que Olney São Paulo dialoga com esses temas.

Palavras-chave: Produção nacional-popular. Cinema nacional. Olney São Paulo. Grito da terra.

INTRODUÇÃO

Nos *Cadernos do cárcere*, Antônio Gramsci traz o conceito de nacional-popular viesado a dois momentos diferentes, inicialmente relacionando à literatura italiana, para apresentar a distância que existia entre os intelectuais e o povo, e em um segundo momento para discutir a ideia de nacional-popular relacionada à formação de uma vontade coletiva que, organizada e dirigida pelo moderno príncipe se configurasse em uma nova hegemonia (FREITAS, 2011).

No caso do Brasil nas décadas de 1960-50, o nacional-popular traduzia, segundo Marcelo Ridenti (1993), uma vontade de unir o intelectual brasileiro ao povo, como propunha os cinemanovistas, por exemplo. Assim, muitas obras do período tentavam responder a questão da nacionalidade brasileira utilizando a cultura popular autêntica como uma forma de identificação do intelectual com as massas, visando produzir uma arte desalienada e ao mesmo tempo moderna.

As décadas de 1950 e 1960 representam para a memória cultural e artística do Brasil um dos seus momentos mais ricos e produtivos, do ponto de vista estético, ético e ideológico. Se internamente a euforia artística era alimentada pelo otimismo desenvolvimentista que sacudiu o país, principalmente por meio da política de Juscelino Kubitschek¹, do campo externo o país recebia as influências estéticas de movimentos como o neorrealismo e a *nouvelle vague* no cinema, bem como ideológicas, oriundas de países como Cuba e Argélia². Tais influências impulsionaram a criação de uma arte revolucionária, ousada, politizada, e em

¹ Ver o livro *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: EDUFBA, 1999, de Maria do Socorro Silva Carvalho.

² De acordo com Ismail Xavier (2001, p.122), “No Brasil, nos anos 60, adota-se o modelo colonial para pensar os problemas da cultura nacional. A teoria da revolução brasileira privilegia uma dialética histórica que, como em Sartre, é afirmação da liberdade humana, terreno da *práxis*. No eixo Sartre-Fanon, Glauber pensa a libertação como um processo no qual a Nação-sujeito coletivo se afirma ao negar o Outro (o colonizador)”. As ideias de Glauber Rocha sobre a descolonização do Terceiro Mundo alinham-se, até certo ponto, com a teoria da descolonização pensada por Frantz Fanon e presente no livro *Os condenados da terra*, prefaciado por Sartre, pois como afirma Fanon (1979, p. 25-26) “a descolonização é sempre um fenômeno violento. [...] [Ela] jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. [...] A descolonização é, em verdade, criação de homens novos.” São esses novos homens que Glauber procurou construir por meio do processo psíquico de descolonização contido nas produções do Cinema Novo e explicitado no Manifesto “Eztetyka da Fome”.

consonância com os padrões daquele novo momento social, político e cultural do país.

No campo das artes plásticas, o país entrava em contato com o construtivismo, na literatura com o concretismo de Pignatari e dos irmãos Campos e a prosa desestabilizadora de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, o teatro assistia ao surgimento do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, enquanto no cinema, após a decadência da Vera Cruz, via-se surgir, ao lado das chanchadas de companhias cinematográficas como a Atlântida, os primeiros sinais de um cinema mais sério, político e questionador com Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 graus*.

A decadência da mais significativa tentativa de instaurar no Brasil uma indústria cinematográfica em moldes norte-americanos, o caso da Vera Cruz, contribuiu para reacender nos cineastas brasileiros a necessidade de construir um cinema que não mais fosse um pastiche ou um simulacro do cinema estrangeiro, mas que, ainda que utilizando influências deste cinema, possibilitasse reelaborar uma técnica e uma linguagem que, associada à problemática social brasileira fremente naquele momento, pudesse, enfim, resultar em um cinema com bases nacional. É nessa efervescência que surgem os primeiros germes do movimento cinematográfico que marcaria a produção brasileira dos fins da década de 1950 até os fins da de 1960, o Cinema Novo.

1. OLNEY SÃO PAULO NO CENÁRIO DO CINEMA NACIONAL

Quando o primeiro filme que traz as bases do movimento do Cinema Novo estava sendo preparado, *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, Olney São Paulo ainda era um jovem com menos de vinte anos de idade residente no interior da Bahia, embora já conseguisse discernir as suas verdadeiras intenções no mundo artístico: “Nasci cineasta, no ano de 1936, em terras secas de Riachão do Jacuípe [...] Se o cinema não existisse (eu só não seria cineasta se o cinema não existisse), seria contista, pintor ou músico, nesta ordem” (CALBO, 2002, p.3).

Colaborador de revistas e jornais na cidade de Feira de Santana, desde muito cedo, Olney São Paulo já se mostrava um agitador cultural. Suas primeiras experiências profissionais com a arte que escolhera (ou para qual fora escolhido) para viver e produzir se deu com alguns dos principais mentores do Cinema Novo. Inicialmente

com o crítico e cineasta Alex Viany, durante as gravações em Feira de Santana de um episódio do filme *Rosa dos Ventos (Die Windrose)*, que acabou lhe deixando a experiência do primeiro contato direto com a produção de um filme, mas também uma grande frustração por não ter obtido êxito na tentativa de ingressar na equipe de Viany, frustração essa expressa em uma carta enviada ao cineasta em 5 de outubro de 1956. Já a sua segunda experiência, mais bem sucedida que a anterior, se deu em 1960 através da mediação do cineasta Luis Paulino dos Santos, que apresentou Olney ao já reconhecido cineasta Nelson Pereira dos Santos, durante as filmagens do “improvisado” *Mandacaru Vermelho*, no sertão baiano, produção em que Olney São Paulo atuou como continuísta. Na época das gravações de *Mandacaru Vermelho*, Olney já tinha experimentado, ainda que artesanalmente, as vivências de uma pequena equipe cinematográfica ao idealizar e realizar o curta-metragem *Um crime na rua*, depois chamado de *Crime na Feira*, no ano de 1955 na cidade de Feira de Santana.

A decisão e a obstinação de Olney São Paulo em ser um cineasta incluíam, além das tentativas em participar de produções realizadas na Bahia, também o envolvimento com as atividades relativas à arte cinematográfica no estado, como era o caso, por exemplo, dos encontros ocorridos no Clube de Cinema da Bahia, fundado através dos esforços, principalmente do crítico e advogado Walter da Silveira, em 1950. Além da crítica sobre cinema que produzia para os jornais locais, Olney São Paulo estava em constante contato com o cinema produzido em diversas partes do mundo, especialmente o europeu, de onde emergiram as principais influências para o cinema que produziu. Assim, enquanto ainda não era um cineasta, Olney tentava entrar em contato com o cinema mundial, assistindo a filmes e lendo livros teóricos, como comprova Angela José:

[...] enquanto isso não acontece [experiência prática no cinema], aproveita para fazer seu aprendizado teórico lendo os livros de Pudóvkin e Sadoul, assistindo aos filmes exibidos nos cinemas locais e, mais tarde, mantendo contatos com a geração de cineastas que estava surgindo em Salvador (JOSÉ, 1999, p. 32).

Enquanto Olney São Paulo acumulava esse aprendizado teórico no intuito de ensaiar seus passos iniciais para a prática cinematográfica, o Brasil assistia ao surgimento dos primeiros filmes, bem como dos primeiros textos que promulgavam a

ética e a estética proposta pelos cinemanovistas. Desta forma, Glauber Rocha, um dos principais líderes do movimento, afirmava quais eram as propostas do movimento cinematográfico que surgia:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (ROCHA, 2004, p. 52, grifo do autor).

Através desse posicionamento de Glauber Rocha contido em *Revolução do Cinema Novo*, percebe-se a oposição que o movimento cinemanovista promulgava manter, através de seus textos e manifestos, do cinema hollywoodiano, bem como a influência da proposta de cinema de autor da *nouvelle vague* francesa e do cinema político italiano, atualizado no país a partir do contexto brasileiro na época.

O entusiasmo causado entre os cineastas brasileiros após o lançamento de *Rio, 40 Graus*, filme que afirmava a possibilidade de produzir um cinema no Brasil dentro de orçamentos baixos, mas utilizando uma técnica de qualidade, ainda sem deixar de lado a discussão dos problemas nacionais, foi reacendido no Nordeste pela produção do paraibano Linduarte Noronha, no final da década de 1950, quando produziu o documentário *Aruanda*. O filme mostra a história de Zé Bento, escravo que percorre o sertão com mulher e filho em busca de um lugar para morar. Ao se estabelecer em um local que viria a ser o Quilombo do Talhado, Zé Bento e sua família tentam sobreviver da cultura do algodão, depois o local congrega outras pessoas que passam a viver basicamente da produção e da venda da cerâmica.

Em pleno entusiasmo causado pela produção de *Aruanda*, Glauber Rocha, nesta época ainda o crítico com somente a experiência inicial obtida em *Pátio* (1958) e nas gravações, mas ainda sem montagem, de *Barravento* (1961), afirma a relevância do trabalho de Linduarte Noronha e do fotógrafo Rucker Vieira para aquela geração de cineastas:

Linduarte Noronha e Rucker Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. *Aruanda*, assim, inaugura o documentário brasileiro nesta fase de renascimento que atravessamos, apesar de todas as politicagens de produção. Sentimos o valor intelectual dos cineastas, que são homens vindos

da cultura cinematográfica para o cinema, e não vindos do rádio, do teatro ou literatura. Ou senão vindos do povo mesmo, com a visão de artistas primitivos, criadores anônimos longe da civilização metropolitana...[...] (ROCHA, 2003, p.125-126).

No sentido desta fala de Glauber Rocha, poderíamos situar Olney São Paulo dentro do segundo grupo de cineastas descrito por ele, visto a posição social de Olney, a forma com que começa a ter contato com a sétima arte e principalmente o propósito com que constrói as suas narrativas cinematográficas, segundo ele, visando sempre contemplar a realidade brasileira e seu povo, especialmente o do Nordeste do país. Ainda sobre a importância dessa primeira produção de Noronha, na época com apenas 28 anos de idade, para a estética do cinema nacional, bem como para as propostas do Cinema Novo, Jean-Claude Bernardet afirmava que o filme

[...] não se limita a mostrar os flagrantes de uma vida atrasada, mas pretende apresentar o mecanismo dessa vida. Logo, trata-se de uma fita que está no caminho do realismo. Noronha ultrapassa poeticamente a exposição de um mecanismo econômico [a produção de cerâmica]. [...] *Aruanda* é a melhor prova da validade, para o Brasil, das idéias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios (que resultam num cinema industrial e falso), nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo-a-corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, apenas. O que fazer? *Aruanda* o dizia. Como fazer? Também o dizia (BERNARDET, 2007, p.37-38).

Além dos filmes que já começavam a ser produzidos, as bases teóricas para o movimento que se formava em meio a conversas e discussões em bares e cineclubes, foram lançadas por artigos do próprio Glauber Rocha e de Gustavo Dahl, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* e no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*.

A renovação que já havia atingido o cinema europeu chegou ao Brasil e encontrando um favorável campo político-cultural contribuiu para despertar as ideias de um cinema revolucionário que propunha uma leitura das questões nacionais, por meio de produções que traduzissem na técnica, na linguagem e nos baixos orçamentos a situação de um país dependente e subdesenvolvido, mas que precisava livrar-se da dominação por formas culturais estrangeiras e da alienação de seu povo em relação a sua condição sociocultural.

Embora Olney São Paulo não tivesse diretamente envolvido com as discussões levantadas pelos críticos e/ou cineastas mais ligados ao movimento do Cinema Novo, articulava de modos diversos para interagir com a movimentação cultural e cinematográfica do país à época. Prova disso foram as cartas enviadas por ele a intelectuais brasileiros envolvidos com as importantes questões nacionais daquele período, como foi o caso de Alex Vianny e Jorge Amado.³ Além de cinéfilo e crítico de cinema na cidade de Feira de Santana, onde trabalhava no jornal *O Coruja*, numa coluna de cinema chamada *Cineópolis*, Olney buscava articular-se com os principais nomes do cinema baiano, como Glauber Rocha, além de participar, sempre que as atividades de funcionário do Banco do Brasil permitiam, dos eventos sobre cinema realizados na capital baiana, inclusive das reuniões que aconteciam no Clube de Cinema da Bahia (CCB) que, como atesta Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, contou com a presença de Olney São Paulo algumas vezes.

[...] o cinema da Bahia viveu e amadureceu de festivais, retrospectivas, palestras e uma intensa crítica liderada por Walter da Silveira: deste núcleo saíram Hamilton Correia, eu, José Gorender e, anos depois, a nova crítica liderada por Orlando Senna e o grupo Geraldo Portela, Edelmar Aragão, Alberto Silva, Lázaro Torres. Também Jamil Bagded, José Telles de Magalhães e *eventualmente Olney São Paulo* freqüentaram o CCB (ROCHA, 2003, p.154, grifo nosso).

O CCB, fundado em junho de 1950 e sob a direção de Walter da Silveira nasceu, como afirma Maria do Socorro Silva Carvalho (1999), com a impressão de que seria uma entidade antiamericana, porém seus objetivos giravam em torno da valorização do cinema enquanto expressão de arte. O clube congregava jornalistas, intelectuais, artistas, professores, estudantes e profissionais liberais para assistir e discutir produções do cinema mundial, filmes que muitas vezes não chegariam à Bahia sem os esforços do líder Walter da Silveira.

Embora a grande importância do CCB para a história do cinema na Bahia, o primeiro filme em estrutura de longa-metragem nasce das ideias de um cineasta que não esteve envolvido com as atividades do Clube. Em 1958, Roberto Pires inaugura a cadeia desse tipo de filme no estado através da produção de *Redenção*, filme que,

³ Um estudo mais aprofundado sobre as cartas enviadas por Olney São Paulo a Alex Vianny e Jorge Amado foi realizado por Claudio Cledson Novaes no livro *Aspectos críticos da literatura e do cinema na obra de Olney São Paulo*.

embora não tivesse como tema central a cultura ou os costumes do povo da Bahia, tinha a sua equipe técnica basicamente composta por profissionais baianos. O filme de Pires, uma espécie de suspense policial, somou-se a produções relevantes da época, como *Pátio* (1958), de Glauber Rocha, *Um dia na rampa* (1958), de Luis Paulino dos Santos, e abriu caminho para a densa e importante filmografia que viria ser realizada na Bahia na década seguinte, configurando o que os críticos chamaram de Ciclo Baiano de Cinema.

1.1 Em *Grito da terra* nasce um cineasta

Foi em meio a esse contexto cinematográfico e já com a experiência vivenciada em *Um crime na rua* (1955), *Mandacaru Vermelho* (1961) e *O caipora* (filmado em 1962 e lançado em 1964), produção de Oscar Santana em que atuou como assistente de direção, que Olney São Paulo partiu, em 1963, para a sua primeira tentativa de produzir um trabalho de maior fôlego no âmbito cinematográfico, a adaptação do segundo romance do escritor feirense Ciro de Carvalho Leite, *Grito da terra*. Como afirma a biógrafa de Olney São Paulo, ele manifestou interesse por adaptar o texto de Ciro de Carvalho ainda durante o processo de produção: “Eu estava trabalhando, já no final do meu segundo romance, *Caatinga*, e me lembro que Olney pegou os originais e foi lendo, disse: ‘Ciro, vamos filmar isso aqui, vai ser a primeira produção da Santana Filmes!’, afirmou Ciro de Carvalho em depoimento a Angela José no livro *Olney São Paulo e a Peleja do cinema sertanejo* (1999, p.66). O título do filme foi modificado por Olney São Paulo de *Caatinga* para *Grito da terra*, segundo ele, para melhor coadunar com seu pensamento de nordestino. É interessante notar que, quando o romance foi publicado pelo escritor Ciro de Carvalho Leite no ano de 1964, pela editora carioca *Lux*, no mesmo ano e também no mesmo mês em que o filme foi finalizado, surgiu já com o título *Grito da terra* e subtítulo *caatinga*, confirmando a intervenção, ainda que mínima, do cineasta Olney São Paulo no processo de composição da obra literária.

O filme *Grito da terra*, que por sua vez não recebeu o subtítulo com o qual foi publicado o livro, foi realizado pela Santana Filmes S.A., empresa fundada e estruturada por Olney São Paulo e pelo próprio Ciro de Carvalho no ano de 1963, contando inicialmente com o capital de sete milhões de cruzeiros divididos em ações

de dois mil, tendo como sócios, além dos amigos de Olney, membros da Associação Feirense de Críticos de Cinema. Como afirma Carvalho (2003, p.197), a Santana Filmes foi “mais uma dessas produtoras de um filme só”, pois embora as tentativas de Olney e Carvalho em São Paulo, a empresa cinematográfica só chegou a realizar *Grito da terra*.

O enredo do filme, que sofre consideráveis alterações em relação ao do romance, gira em torno da ambição de Loly, moça que vive no meio rural, mas que almeja, a qualquer custo, sair do campo e residir na cidade, e Mariá, amiga e cunhada de Loly, que acredita e tem esperança que é possível sobreviver no campo e que as condições de vida naquele lugar ainda podem melhorar. Loly e Mariá são filhas dos agricultores Silvério e Apolinário, respectivamente, homens que em meio às dificuldades enfrentadas na lida no campo, tentam sustentar suas famílias com o que a terra os oferece, mas em dias cada vez mais estios e difíceis, buscam garantir a manutenção de suas pequenas fazendas, cada vez mais ameaçadas pelo aspirante a coronel, Sebastião, homem que tenta se aproveitar dos problemas dos pequenos camponeses do lugar para adquirir suas safras e terras pagando o menor preço possível.

Sobre a personagem Mariá, interpretada pela atriz Helena Ignez, há uma questão importante pois, segundo Angela José (1999), essa personagem não existia no romance e teria sido criada especialmente para ela, que recebeu pessoalmente o convite de Olney São Paulo para atuar no filme em ocasião de visita do cineasta a sua casa na cidade do Rio de Janeiro. Atesta a autora da biografia de Olney: “O personagem de Helena Ignez, Mariá, foi criado especialmente para ela, pois não existe no livro” (JOSÉ, 1999, p.73). Porém na primeira e única edição do romance lançada em novembro de 1964 consta nas suas páginas a personagem Mariá, embora presente dentro do texto literário um perfil de personalidade bastante diverso do moldado por Olney São Paulo para o roteiro do filme.

Essa primeira produção de Olney São Paulo surge dentro de um cenário em que o cinema brasileiro estava imerso na euforia dos anos iniciais do Cinema Novo, período em que as produções, em sua maioria, giravam em torno de uma temática em comum: os aspectos, problemas, vivências do interior do Brasil, do rural, do sertão do país. Nesse sentido, Célia Tolentino (2001) justifica que a densa produção cinematográfica utilizando essa temática se justifica por duas fortes questões

frementes à época: inicialmente, por se tratar de um período na história do Brasil em que as discussões sobre o que seria a nossa cultura nacional voltaram a fazer parte da pauta intelectual, sendo uma preocupação dos cinemanovistas buscar essa nacionalidade no âmbito estético e, nesse caso, o homem nordestino ainda pré-capitalista seria uma fonte de reserva de purismo e “brasilidade” e, em segundo caso, pela entrada em cena dos movimentos sociais rurais, o que gerou inclusive novas discussões sobre a reforma agrária no país, bem como a organização, principalmente no estado do Pernambuco, das revolucionárias Ligas Camponesas. No entremeio dos anos 1963 e 1964, período pré-golpe militar, foram produzidos três importantes filmes da cinematografia brasileira em que o sertão e seus aspectos mais relevantes a serem destacados naquele momento estavam em evidência: eis os filmes *Vidas Secas*, produção de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na terra do sol*, segundo longa-metragem de Glauber Rocha e *Os fuzis*, dirigido por Ruy Guerra.

Denominada de “a trilogia do sertão”⁴, nesses três filmes, embora as linhas de abordagem e de estilo se apresentem de maneira distinta, é o imaginário e as questões relativas ao sertão e ao rural do país que se fazem presentes nas discussões travadas a partir deles. O que se tem em cena é a emergência do sertão brasileiro como o *locus* ideal para apresentar ao restante do país um projeto nacional em que essa parte do Brasil surge como o símbolo das contradições e do atraso em que ainda se encontrava a nação. O misticismo, a marginalidade e a miséria que faziam parte da vida do homem nordestino explodem na tela através dessas três narrativas fílmicas, na busca de situar, alertar e desestabilizar o espectador de seu cômodo lugar para enfim compreender a real posição em que se encontrava o homem brasileiro e latino-americano no início da década de 1960.

A plasticidade, a técnica e a estética utilizadas por Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* trabalham dentro do filme para construir, como os letrados iniciais já mencionam, um retrato para o restante do Brasil da situação em que se encontrava o homem do interior do Nordeste do país. Em estudo realizado sobre o filme, Tolentino (2001) afirma que Nelson Pereira dos Santos consegue, em *Vidas Secas*, continuar no caminho cinematográfico que já tinha iniciado desde *Rio, 40 graus*, uma

⁴ A concepção de uma trilogia formada por esses três filmes surge, de acordo com Fernão Ramos no livro *História do cinema brasileiro*, por se tratar de obras que trazem a temática do rural e do camponês de forma original e em consonância com as perspectivas desse tema na época.

vez que consegue ter uma “apreensão desprovida do exotismo que marcara o tratamento cinematográfico do tema [o Nordeste/o nordestino] até então” (TOLENTINO, 2001, p.170).

Já Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na terra do sol*, explora as técnicas do cinema moderno para levar às telas um Nordeste do cangaço e do messianismo, mas em moldes temáticos que remetem à literatura de cordel, à obra euclidiana, especificamente *Os sertões*, construindo uma narrativa fílmica em que a saga do vaqueiro Manoel e sua esposa Rosa rege as aspirações estéticas daquele que foi possivelmente o principal mentor e mobilizador de uma cinema de expressões nacionais e antiimperialistas que pudesse provocar no povo brasileiro uma tomada de consciência de sua situação de dependência e alienação. Segundo o próprio Glauber Rocha, em depoimento a Raquel Gerber, no ano de 1973, o filme *Deus e o Diabo na terra do sol*

é uma metáfora revolucionária num plano mais totalizante, mais universalizante, quer dizer, do sertão para o mar, do mar para o mundo, quer dizer, é como se fosse o inconsciente do Fabiano (*Vidas Secas*), uma liberação do inconsciente do camponês do Terceiro Mundo através dos seus fantasmas mais expressivos (GERBER, 1991, p.27).

Em *Os fuzis*, Ruy Guerra expõe, a partir da figura de Gaucho, dos militares e da população da cidade baiana de Milagres, a situação em que se encontra o camponês quando falta a chuva, a compreensão político-social de sua posição na sociedade e como esse quadro é agravado pela alienação religiosa. A personagem de Átila Lório, Gaucho, funciona dentro do filme como praticamente um alter ego ou uma alegoria do intelectual ou do próprio Ruy Guerra, quando tenta a mobilização e a desalienação político-social e, principalmente, religiosa que alimenta entre os moradores do lugar a crença no boi-santo que mandaria chuva para diminuir o sofrimento da população local. Para Roberto Schwarz (1978), o filme de Ruy Guerra deve ser visto na verdade como dois filmes dentro de um único: um primeiro, *documental*, em que se tem planos que trazem o retrato da penúria e do sofrimento que assola os camponeses do local, em contraponto a um segundo filme, esse sendo categorizado como um *filme de enredo* em que os soldados, responsáveis por manter “a ordem” no local, representam a parte urbana e civilizada dessa composição fílmica dual.

Sobre a reincidência do tema do sertão não somente no cinema nacional, mas antes mesmo na literatura, Novaes (2005, p.14) constata que

[Os] traços antropológicos e sociológicos do sertão vão ressurgir nas bases das construções literárias e cinematográficas modernas, quando criam os novos tipos de tradição 'regionalista' com os personagens migrantes, a seca, a violência, o cangaço e o messianismo nas imagens motoras da invenção da identidade regional nordestina, como o único 'regionalismo' a ultrapassar as fronteiras e unir intelectuais e políticos de regiões diferentes.

Ainda segundo o autor, essa tradição no cinema e na literatura do Brasil, como também nas artes em geral, visto que o tema encontra-se frequentemente não somente no cinema e na literatura mas também na música, na pintura etc., já podia ser constatada nas descrições feitas pelos cronistas viajantes dos séculos XVI e XVII, mas surge com maior visibilidade a partir do romance *O sertanejo* (1875), obra de José de Alencar.

Constata-se, logo, que quando Olney São Paulo resolveu adaptar um romance em que a situação do homem do sertão está em ênfase, já se tinha na época não somente uma forte tradição no tema, como também estava sendo uma das preocupações dos intelectuais do período, notadamente aqueles envolvidos com a arte cinematográfica nas décadas de 1960-1970. Em depoimento contido no livro de Viany, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Gustavo Dahl justifica essa intenção dentro do Cinema Novo:

[...] sobre a velha oposição entre o cinema urbano e o cinema rural, acho evidente que, quando o Cinema Novo partiu para os primeiros filmes, foi encontrar-se, foi evoluir na área em que os problemas estavam mais radicalmente colocados, e onde, portanto, poderia evoluir mais fácil e eficientemente. Por isso, concentrou-se no Nordeste e na favela. (VIANY, 1987, p.158-159)

Dahl apresenta nesse comentário a base sobre a qual se instaurou o Cinema Novo nas suas primeiras manifestações: os filmes urbanos dando um grande enfoque para uma parte específica das grandes cidades brasileiras, no caso, a favela e seus conflitos sociais, como fizera um dos filmes precursores do movimento, *Rio, 40 graus*, e os filmes que discutiam os aspectos da vida rural no Brasil, grupo no qual se insere *Grito da terra*. É relevante notar ainda nesta fala do cineasta e crítico como o Nordeste do país, neste caso visto como essencialmente rural, é colocado como o

cerne, ao lado da favela nas grandes cidades que abriga muitas vezes os migrantes dessa parte do Brasil, dos problemas mais radicais que atravessavam a nação.

Não somente na ficção, mas também através do documentário o Nordeste vai compor as telas do cinema brasileiro. Além do já citado *Aruanda*, de Linduarte Noronha, na década de 1960 muitas foram as produções documentais que utilizaram o homem nordestino, sua vivência e seus problemas como tema central, problemas estes, por sua vez, vistos como provas cabais da divisão social que assolava o país na época. Filmes como *Memórias do cangaço*, de Paulo Gil Soares, *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman, *Cabra marcado pra morrer*, de Eduardo Coutinho, *Viramundo*, de Geraldo Sarno, além de inaugurarem uma nova etapa para o documentário brasileiro utilizando técnicas até então inéditas, promulgaram novos paradigmas para se pensar a cultura brasileira utilizando como mote as imagens refletidas na tela dos brasileiros que ainda estavam de fora da modernização imposta pelas grandes urbes, propriamente por questões políticas, históricas e sociais óbvias, mas que ainda assim precisavam ser explicitadas por esses intelectuais.

Ainda que as intenções dos cineastas em produções como essas estejam intimamente ligadas ao questionamento político e sócio-ideológico, alguns não conseguiram desvencilhar seus olhares e posicionamentos dos discursos dominantes e dos estereótipos estabelecidos sobre determinados aspectos da temática explorada. De acordo com Bernardet (2003), no livro *Cineastas e Imagens do povo*, isso acontece, por exemplo, em *Viramundo*, filme que para ele segue um 'modelo sociológico' de documentário, pois se tem a utilização de um locutor ou uma voz off que surge narrando, com domínio e confiabilidade, a realidade daqueles homens "de zonas sociais mais atrasadas" que surgem na tela e, embora eles falem de si, parecem não ter a mesma linearidade na fala ou mesmo competência para contar sua trajetória de vida ou falar sobre a realidade de onde vêm.

Ainda assim, a apreensão das abordagens e posicionamentos apontados por esses intelectuais, sejam eles diretamente ligados ao movimento do Cinema Novo ou não, são relevantes para compreender de qual maneira o Nordeste e suas questões ligadas principalmente ao campo, palco em que se passa a narrativa de *Grito da terra*, possibilitam uma análise dessa produção de Olney São Paulo na perspectiva desse cenário instaurado no cinema nacional no início da década de 1960,

importante momento para pensar a sociedade brasileira. Interrogado sobre se seu filme *Grito da terra* se enquadraria ou não dentro dos propósitos do Cinema Novo, Olney São Paulo afirmou que

Algumas pessoas o incluíram mas a maior parte não. O filme foi muito bem apresentado e discutido pelo Alex Viany, que é uma pessoa que entende muito de cinema e cultura brasileira. Outras pessoas, talvez pelo nível de informação, estavam muito distantes dos problemas apresentados no filme e não o estavam entendendo. É um filme que discorre sobre a realidade brasileira, feito por gente do Nordeste e para o Nordeste. Um filme dentro de tudo que o Cinema Novo se propunha a apresentar (TELA, 1976).

Nessa fala do cineasta contida em uma entrevista concedida à *Tela- Cadernos dos sócios da cinemateca do Museu Guido Viaro*, no estado do Paraná em maio de 1976, fica evidente a decisão de Olney São Paulo em não emitir um julgamento crítico sobre seu filme, mas esperar que os que assistam ao filme o fizesse. A apresentação a que se refere, feita por Alex Viany, corresponde, certamente, a um artigo publicado pelo crítico carioca no jornal *Última Hora*, de 14 de dezembro de 1964 em que, além de apresentar a sinopse, uma breve crítica e as condições de produção desse filme de Olney, Viany classifica *Grito da terra* com quatro estrelas, colocando-o, de acordo com os critérios dessa coluna do jornal, como um bom filme. As relações de Olney São Paulo e Alex Viany foram estabelecidas através da troca de cartas que partiram inicialmente de Olney para contar sobre a sua frustrante tentativa em ingressar na equipe de Viany no filme *A rosa dos ventos*, episódio já mencionado anteriormente, mas também por ter esse último prefaciado o único livro lançado por Olney São Paulo, *A antevéspera e o canto do sol*, obra publicada em 1969 e composta por contos e novelas escritas durante quase toda a vida do cineasta baiano, principalmente quando impossibilitado de contar essas histórias por meio de filme.

Em outra ocasião em que lhe foi pedido para fazer uma auto-análise do filme, o cineasta esquivou-se novamente: “Não vou discutir a qualidade do meu trabalho. Deixo isto para o público e para a crítica. Os críticos receberam bem o filme. Se alguns me atacam pela lentidão do ritmo, outros defendem este critério e compreendem as minhas intenções”(REVISTA DA BAHIA, 1965).

CONCLUSÃO

O filme *Grito da terra*, assim como outros filmes importantes da época em que o Nordeste aparece como foco central, caso dos já citados *Os fuzis*, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Maioria absoluta* e *Cabra marcado pra morrer* (esse só concluído em 1984), foi produzido entre os anos de 1963 e 1964, período crucial para a história política do país que marcaria toda a arte nacional, como também delinearía novos rumos para a cinematografia nacional e conseqüentemente para o Cinema Novo.

Além de ser um marco para a cinematografia do cineasta Olney São Paulo, por se tratar de uma primeira produção de caráter profissional, *Grito da terra* encerra o chamado Ciclo Baiano de Cinema que compreende não somente as produções de cineastas baianos como também dos cineastas de outras partes do Brasil e do mundo que utilizaram a Bahia como cenário ou argumento de suas produções durante o final da década de 1950 até o ano de 1964, período em que se instaura o governo militar no país cerceando em muitos casos e dando novos rumos à criatividade cinematográfica brasileira.

Abstract: This article aims to present a brief overview of political, cultural and aesthetic of Brazil in years 1950-60, emphasizing the moment who arises in the national scenario of film production the filmmaker Olney São Paulo through his first film professional character, *Grito da terra* (1964), an adaptation of the novel by Ciro de Carvalho Leite. For that, we turn to some studies and reviews on the Cinema Novo to situate the main questions that hovered over the national cinema of the period in question, seeking a brief reflection on films that were produced within the assumptions of this movement to question the way that Olney São Paulo dialogues with these issues.

Key-words: producing national-popular. National Cine. Olney São Paulo. *Grito da terra*.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaios sobre o cinema brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CALBO, Iza. A morte e a morte de Olney São Paulo. In: **Neon**, Salvador, Ano 4, n. 34, p. 3, 2002.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A nova onda baiana**: cinema na Bahia (1958-1962). Salvador: EDUFBA, 2003.

_____. **Imagens de um tempo em movimento**: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961). Salvador: EDUFBA, 1999.

REVISTA DA BAHIA. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1965, ano IV, nº 4.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 2. ed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FREITAS, Francisco Josué Medeiros de. Esquerda Brasileira e a Identidade Nacional-Popular. In: Marx e o Marxismo 2011: teoria e prática, 2011, Niterói. **Anais**. Niterói: UFF, 2011, p. 1-23.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema**: o caso da Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.

GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: GOMES, Paulo Emílio Salles (Org.). **Glauber Rocha**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

JOSE, Angela. **Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo**. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

LEITE, Ciro de Carvalho. **Grito da terra**. Rio de Janeiro: Lux, 1964.

LIMA, Nísia Verônica Trindade. **Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional.** Rio de Janeiro: Revan, 1999.

NOVAES, Claudio Cledson. **Aspectos Críticos da Literatura e do Cinema na obra de Olney São Paulo.** Salvador: Quarteto, 2011.

_____. **Cinema sertanejo: o sertão no olho do dragão (imagens locais e identidades nacionais).** Feira de Santana, Editora UEFS, 2005.

OLNEY São Paulo – Cinema Novo é questão de... **Tela-** Cadernos dos sócios da cinemateca do Museu Guido Viaro. Paraná, n.0, maio, 1976.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 4. ed São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A moderna tradição brasileira.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Revolução do cinema novo.** São Paulo: Cosac & Naify: 2004

SÃO PAULO, Olney. **A Antevéspera e O Canto do Sol - Contos e Novelas.** Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1969.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Art Editora, 1987.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira.** São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

SCHWARZ, Roberto. O cinema e os fuzis. In: **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Cultura e política. In: **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. **Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

VENTURA, Tereza. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2000.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.

XAVIER, Ismail; Embrafilme. **A experiência do cinema: antologia**. 2. ed. rev. e aum Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **A experiência do cinema: antologia**. 3. ed. rev. e aumentada Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FILMOGRAFIA

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Fotografia: Rucker Vieira. João Pessoa, 1960, 16mm, pb.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Fotografia: Fernando Duarte (1964)/Edgar Moura (1984). Rio de Janeiro, 1964-1984, 35mm, cor/pb.

DEUS e o Diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Fotografia: Waldemar Lima. Rio de Janeiro, 1964, 35mm, pb.

GRITO da terra. Direção: Olney São Paulo. Fotografia: Leonardo Bartucci. Feira de Santana, 1964, 35mm, pb.

MAIORIA absoluta. Direção: Leon Hirzman. Fotografia: Luiz Carlos Saldanha. Rio de Janeiro, 1964-1966, 16mm, pb.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Fotografia: Ricardo Aronovich. Rio de Janeiro, 1963, 35mm, pb.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: José Rosa/ Luis Carlos Barreto. Rio de Janeiro, 1963, 35mm, pb/lm.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Fotografia: Armando Barreto. São Paulo, 1965, 16mm, pb.