



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL**

DINAMEIRE OLIVEIRA CARNEIRO RIOS

**O CINEMA DE OLNEY SÃO PAULO:
*GRITO DA TERRA E O CINEMA NACIONAL***

Feira de Santana
2013

DINAMEIRE OLIVEIRA CARNEIRO RIOS

**O CINEMA DE OLNEY SÃO PAULO:
*GRITO DA TERRA E O CINEMA NACIONAL***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes

Feira de Santana
2013

DINAMEIRE OLIVEIRA CARNEIRO RIOS

**O CINEMA DE OLNEY SÃO PAULO:
GRITO DA TERRA E O CINEMA NACIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Aprovada em 21 de março de 2013.

Prof. Doutor Claudio Cledson Novaes
Orientador – UEFS

Prof. Doutor Mauricio Matos dos Santos Pereira
Membro – UFBA

Prof. Doutor Eurelino Coelho
Membro – UEFS

Prof. Doutor Osmar Moreira dos Santos
Membro (Suplente)- UNEB

Prof. Doutor Edson Dias Ferreira
Membro (Suplente) – UEFS

Aos meus pais, Celestino e Dinalva, que um dia abandonaram o amor pela lida na terra para que eu pudesse cultivar e colher palavras.

A Rhelrison Lima, meu melhor amigo, companheiro de vida e minha grande paixão.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Celestino e Dinalva, por tudo que fizeram para que eu me tornasse a pessoa que sou hoje, pelo empenho em oferecer-me a melhor educação possível, por serem tão maravilhosos e por serem para mim exímios exemplos de seres humanos.

Ao meu companheiro de vida Rhelrison Lima Silva, pelos textos traduzidos, pela cumplicidade de sempre, por entender minhas reclusões para o desenvolvimento deste trabalho, pelo amor e atenção que me dedica, por ser tão solícito todas as vezes que precisei, por ouvir minhas lamurias e desabafo durante todas as etapas do trabalho de pesquisa, por ter me acompanhado sempre que possível aos eventos acadêmicos... enfim, por fazer parte da minha vida de forma tão bela.

Às minhas amadas irmãs Ênia, Deidi e Loira e ao meu irmão David, por serem pedacinhos de mim no mundo que fazem o meu existir ser mais pleno.

Aos meus amados e queridíssimos sogros, Fátima e Wilson, pela preocupação constante com o desenvolvimento da minha dissertação, pelo carinho e amor de sempre e pelo presente maravilhoso que me deram.

Ao meu orientador Claudio Cledson Novaes, por acompanhar toda a minha trajetória acadêmica, por ser minha referência em profissionalismo, inteligência e responsabilidade, por saber me tranquilizar nas horas mais difíceis da pesquisa, pelo empréstimo de materiais, pela paciência, sensibilidade e competência com que orientou este trabalho.

A Olney São Paulo Jr. pela solicitude e simpatia com que me atendeu todas as vezes que precisei do seu auxílio.

À Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia pela concessão da cópia de *Grito da terra*.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural pelas valiosas discussões durante as aulas.

Aos amigos e colegas da turma do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural por terem, todos eles, de alguma forma, contribuído para o aprimoramento desta pesquisa.

Ao adorado casal Elvya e Rubens Pereira. Ela por me mostrar a magia que há na literatura e no exercício da profissão de professor e ele pelo incentivo dado desde a graduação e pelas valiosas orientações durante o Exame de Qualificação.

A Maria David Santos, por compartilhar e ouvir as angústias do processo de realização da pesquisa, pela companhia nos eventos e pela parceria primorosa durante o Tirocínio Docente.

Às integrantes do NELCI, especialmente Samara Passos e Deidi Rios, por serem tão companheiras, pelas conversas e favores prestados.

Aos amigos e amigas de sempre, pelo prazer da amizade, por ouvirem as minhas angústias durante a pesquisa e por saber que sempre posso contar com vocês. Tami Barbosa, Juli Cordeiro, Lari Neves, Geo Bastos e todos os outros que não cito por questão de espaço, mas nunca esquecidos.

Ao professor Mauricio Matos, pela importante contribuição no desenvolvimento do trabalho, com as orientações e sugestões feitas durante o Exame de Qualificação (primordiais para os rumos da dissertação) e por aceitar fazer parte da Banca Examinadora.

Ao professor Eurelino Coelho, pelos debates cinematográficos calorosos e instigantes nas noites da Sala de Cinema e por ter aceitado participar da Banca Examinadora.

Aos funcionários da PPGLDC, pelos serviços e favores oferecidos.

À FAPESB- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, por ter viabilizado financeiramente esta pesquisa através da concessão da bolsa.

Esta cova em que estás com palmos medida
É a conta menor que tiraste em vida
É a conta menor que tiraste em vida

É de bom tamanho nem largo nem fundo
É a parte que te cabe deste latifúndio
É a parte que te cabe deste latifúndio

Não é cova grande, é cova medida
É a terra que querias ver dividida
É a terra que querias ver dividida

É uma cova grande pra teu pouco defunto
Mas estarás mais ancho que estavas no mundo
estarás mais ancho que estavas no mundo

É uma cova grande pra teu defunto parco
Porém mais que no mundo te sentirás largo
Porém mais que no mundo te sentirás largo

É uma cova grande pra tua carne pouca
Mas a terra dada, não se abre a boca
É a conta menor que tiraste em vida
É a parte que te cabe deste latifúndio
É a terra que querias ver dividida
Estarás mais ancho que estavas no mundo
Mas a terra dada, não se abre a boca.
(*João Cabral de Melo Neto/Chico Buarque*)

Grito da terra é um instante da realidade rural do sertão baiano.
(*Ignácio de Loyola*)

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo crítico sobre o filme *Grito da terra* (1964). São analisados elementos dos campos ético e estético do filme dentro do contexto do cinema brasileiro das décadas de 1950/60, tendo como base o discurso do nacional-popular e os processos de adaptação realizados pelo cineasta Olney São Paulo para a produção de *Grito da terra* a partir do romance homônimo de Ciro de Carvalho Leite. Discute como o filme de Olney São Paulo dialoga com as produções da época a partir de preocupações éticas em comum, problematizando como essa obra participa dos debates levantados por filmes que tiveram os problemas sociais do nordeste do Brasil como tema central. Sendo o filme uma adaptação de uma obra literária, são analisados aspectos importantes do diálogo entre o livro *Grito da terra* (1964) e o filme de forma a potencializar importantes questões que estão imbricadas no processo de adaptação da obra literária para o cinema.

Palavras-chave: Grito da terra; Cinema Nacional; Nacional-popular; Adaptação; Técnica cinematográfica.

ABSTRACT

This dissertation presents a critical study of the film *Grito da terra* (1964). Are analyzed elements of both ethical and aesthetic of the film within the context of Brazilian cinema in the decades 1950/60, based on the discourse of national-popular and adaptation processes undertaken by filmmaker Olney Sao Paulo for the production of *Grito da terra* from the novel by Ciro de Carvalho Leite. Discusses how the film of Olney São Paulo speaks to the productions of the season from ethical concerns in common, questioning how this work participates in debates raised by films that have the social problems of the northeast of Brazil as its central theme. As the film adaptation of a literary work are analyzed important aspects of dialogue between the book *Grito da terra* (1964) and the film in order to enhance important issues that are embedded in the process of adapting a literary work to the screen.

Keywords: Grito da terra; National Cinema; National-popular; Adaptation; cinematic technique.

LISTA DE FOTOS

Todas as fotos contidas no corpo desta dissertação foram retiradas do filme *Grito da terra* (1964), dirigido por Olney São Paulo. A lista abaixo apresenta a numeração das fotos na ordem do texto, a localização temporal e espacial na narrativa do filme, uma rápida descrição das ações a que elas se referem e a página em que se encontram na dissertação.

Fotos 1 a 8: 01h 04' e 50''/01h 07' e 01'' - O professor e os retirantes param para descansar, enquanto Sebastião vê sua boiada sendo levada para o curral. Páginas 52 e 53.

Fotos 9 e 10: 00h 00' e 44''/00h 00' e 47'' - Sebastião vê sua boiada sendo levada para o curral. Página 55.

Fotos 11 a 18: 00h 01' e 57''/00h 02' e 39'' - Lóli olha pela janela a movimentação no curral e deita-se novamente. Página 57.

Fotos 19 a 26: 00h 10' e 02''/00h 11' e 15'' - Lóli e Mariá, após conversa, afastam-se. Página 59.

Fotos 27 a 32: 00h 10' e 05''/00h 10' e 42'' - Lóli e Mariá conversam. Páginas 67 e 68.

Fotos 33 a 38: 00h 23' e 43''/00h 24' e 09'' - Sob a sombra de um umbuzeiro, o professor alfabetiza os camponeses. Página 71.

Fotos 39 a 44: 01h 01' e 15''/01h 02' e 08'' - Retirantes caminham por estrada. Página 76.

Fotos 45 a 52: 01h 03' e 37''/01h 04' e 27'' - Sebastião cobra dívida a Silvério, enquanto Mariá os observa. Página 81.

Fotos 53 e 54: 01h 14' e 37''/01h 14' e 49'' - Mariá, Constância e Geraldo enterram o corpo de Silvério. Página 82.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 GRITO DA TERRA: A PRODUÇÃO NACIONAL-POPULAR EM 1950/1960	16
2.1 Intenções e tensões em <i>Grito da terra</i>	25
3 AS INTERFACES DA ADAPTAÇÃO: A NARRATIVA DE GRITO DA TERRA NA LITERATURA E NO CINEMA	37
4 ESTÉTICA E TÉCNICA CINEMATOGRAFICA EM GRITO DA TERRA	60
4.1 Os ecos de <i>Grito da terra</i>	79
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89
APÊNDICE	94
APÊNDICE A - Filmografia de Olney São Paulo	94
ANEXOS	97
ANEXO A - Cartaz de divulgação da Herbert Richers	97
ANEXO B - Cartaz de divulgação da Satélite Filmes	98
ANEXO C - Documentos da Censura Militar sobre <i>Grito da terra</i>	99

1 INTRODUÇÃO

Foi durante o ano de 2008, como estudante do curso de licenciatura em Letras Vernáculas da Universidade Estadual de Feira de Santana, que tivemos o primeiro contato com as pesquisas realizadas dentro do Núcleo de Estudos Literários e Cinematográficos- NELC. Participando das reuniões semanais que aconteciam às quartas-feiras, sob a coordenação do professor Doutor Claudio Cledson Novaes, resolvemos ingressar no núcleo como pesquisadora voluntária, trabalhando com o projeto de pesquisa cujo título era “Da literatura ao cinema: aspectos do *Romanceiro da Inconfidência* em *Os inconfidentes*”. Esse projeto inseria-se em um de maior amplitude denominado “Imagens em movimento: aspectos da literatura brasileira no cinema nacional”, que já era desenvolvido e coordenado desde 2004 pelo professor Claudio Novaes, com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia- FAPESB.

Após um pequeno período desenvolvendo a pesquisa de forma voluntária, fomos contemplados com uma bolsa do Programa de Bolsas de Iniciação Científica- PROBIC, da Universidade Estadual de Feira de Santana, que nos possibilitou dar continuidade até o ano de 2010 com o projeto “Da literatura ao cinema: aspectos do *Romanceiro da Inconfidência* em *Os inconfidentes*”, que tinha como principal objetivo compreender as interferências e diálogos estabelecidos entre o livro épico da poetisa Cecília Meireles e a produção do cineasta Joaquim Pedro de Andrade.

Foi ainda na graduação, durante o ano de 2009, que tivemos o primeiro contato com a obra de Olney São Paulo, através das pesquisas e dos trabalhos realizados dentro do NELC, nesta época já NELCI- Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema. A partir da leitura de alguns textos sobre o cineasta e suas obras, da leitura do texto biográfico de Angela José e das discussões e trabalhos realizados dentro do NELCI nos sentimos motivados a escrever um projeto de pesquisa para concorrer à seleção de 2011 do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural que contemplasse os dois principais filmes de ficção de Olney São Paulo: *Grito da terra* e *O forte*.

O projeto de pesquisa, que estava inserido dentro do Programa de Mestrado na Linha de Pesquisa “Poéticas e Narrativas Modernas e Contemporâneas”, intitulava-se “Olney São Paulo: Aspectos líricos, dramáticos e trágicos nas adaptações cinematográficas de *Grito da terra* e *O forte*”, e tinha como principal objetivo compreender as estratégias éticas e estéticas de apresentação do imaginário do rural *versus* o urbano, discutindo as inter-relações das semelhanças e diferenças nas imagens do campo e da cidade, através da análise das dos filmes *Grito da Terra* e *O Forte*, frutos de adaptações de obras literárias homônimas.

Com a aprovação no processo seletivo do Programa de Pós-graduação e Literatura e Diversidade Cultural e iniciados os trabalhos de pesquisa, foi constatada a impossibilidade de

utilizar como *corpus* o filme *O forte*, pois não havia cópia disponível para que o trabalho de pesquisa fosse realizado. Esta descoberta provocou modificações tanto no *corpus* quanto nos objetivos do projeto, que passou a intitular-se “O cinema de Olney São Paulo: aspectos críticos da adaptação de *Grito da terra* na conjuntura do cinema nacional”.

O projeto de pesquisa está também vinculado a um projeto de maior amplitude financiado pela FAPESB e coordenado pelo professor Claudio Cledson Novaes, denominado “Perspectivas Críticas da Literatura e do Cinema na obra de Olney São Paulo”, que tem como objetivo geral identificar, resgatar e produzir um estudo aprofundado em torno de alguns aspectos da obra do escritor e cineasta Olney São Paulo, principalmente discutindo as relações entre a linguagem literária e a cinematográfica, tornando-a acessível como objeto cultural a ser levado para reflexão nas escolas e nos meios intelectuais e cotidianos, principalmente da região denominada geográfica e imaginariamente como sertão, de onde se origina parte importante da inspiração e da elaboração formal de conteúdo da sua produção artística.

O desenvolvimento das etapas da pesquisa propostas no projeto contou com viagens para localizar arquivos sobre a obra do cineasta Olney São Paulo e com o trabalho de localização de seus filmes em acervos pessoais e públicos, inclusive o filme *Grito da terra*, que não se encontrava em circulação, estando apenas em mãos de alguns poucos amigos e parentes mais próximos, além de uma cópia na DIMAS- Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia, que nos foi cedida.

Com o apoio da bolsa FAPESB foi dada continuidade ao cronograma da pesquisa realizando partes necessárias como o levantamento bibliográfico, o fichamento de materiais, buscando potencializar e articular as discussões e leituras realizadas dentro das disciplinas cursadas no mestrado com questões relativas à pesquisa. No primeiro ano foi possível participar de eventos locais, regionais, nacionais e internacionais na Bahia e em outros estados para divulgar os resultados da pesquisa e o estágio em que se encontrava, além de publicação, através destes eventos, de resumos e artigos em que eram apresentadas as discussões iniciais que o momento da pesquisa possibilitava.

No segundo ano da pesquisa foram aprofundados os trabalhos a fim de iniciar a produção do texto dissertativo, sistematizando a leitura de livros e filmes que nos auxiliaria no processo de análise da obra de Olney São Paulo, possibilitando, inclusive, a submissão e publicação de textos não somente através dos anais de eventos dos quais participamos, mas também em periódicos de circulação nacional.

Como mais uma etapa necessária do curso de Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, bem como da pesquisa desenvolvida, realizamos no mês de maio de 2012 o Tirocínio Docente, em parceria com a mestrandia Maria David Santos. Contando com uma participação

efetiva e satisfatória de alunos da graduação da Universidade Estadual de Feira de Santana, realizamos o Tirocínio Docente através do minicurso “Aspectos críticos da Literatura e do Cinema: Leituras, olhares e reflexões sobre a obra de Olney São Paulo”, que nos possibilitou além da experiência docente em nível universitário, um intercâmbio de conhecimentos e uma trocas de experiências e olhares com o público participante que nos trouxe uma maior ampliação dos horizontes da pesquisa e do objeto de estudo.

Com o desenvolvimento previsto das etapas do trabalho de pesquisa foi realizado no mês de agosto de 2012, décimo quinto mês do Curso de Mestrado, o Exame de Qualificação. Foram apresentadas à Banca Examinadora, composta pelo professor Doutor Claudio Cledson Novaes enquanto orientador da pesquisa, pelo professor Doutor Maurício Matos dos Santos Pereira e pelo professor Doutor Rubéns Alves Pereira como membros examinadores, a introdução e um primeiro capítulo do texto de Dissertação, que obtiveram aprovação por parte da Banca Examinadora.

Como etapa final das atividades de pesquisa realizadas dentro do Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural nos últimos dois anos, e após o trabalho de pesquisa em acervos, levantamento bibliográfico, leituras, fichamentos, escrita de textos, etc. apresentamos a finalização dos trabalhos através da sistematização da Dissertação cujo título foi alterado para “O cinema de Olney São Paulo: *Grito da terra* e o cinema nacional”, na busca de uma melhor adequação aos objetivos da pesquisa.

Um dos motivos que impulsionou o desenvolvimento da pesquisa sobre a obra de Olney São Paulo foi ser sua produção ainda pouco conhecida ou estudada no meio acadêmico e social em geral, mesmo na Bahia e em Feira de Santana, cidade onde iniciou sua carreira artística. Embora tenha produzido praticamente toda a sua obra em um momento emblemático para a cultura do país, há poucos estudos críticos ou referências concretas às produções e contribuições de Olney São Paulo para a arte nacional, especialmente a cinematográfica, seu campo de maior atuação. Essa ausência ou silenciamento em relação à contribuição do cinema de Olney São Paulo para o cinema baiano e nacional das décadas de 1960/1970 foi um dos motivos que suscitou a necessidade de uma leitura e compreensão das obras que produziu. A pesquisa surgiu como uma forma de compreender criticamente a posição ocupada por esse artista baiano, até então brevemente referido como o “cineasta maldito do sertão”, desdobramento e consequência de um de suas principais produções, *Manhã Cinzenta* (1969).

Foi na década de 1960 que Olney São Paulo surgiu no cenário nacional como cineasta a partir de seu primeiro filme de maior repercussão e de bases profissionais, o longa-metragem *Grito da terra* (1964). Embora parte de sua obra cinematográfica tenha sido produzida em meio à efervescência das ideias cinemanovistas, Olney situa-se num “entre-lugar” das propostas desse movimento e da tradição clássica. De formação teórica e documental, o cineasta iniciou sua carreira

como crítico de cinema na cidade de Feira de Santana, onde também teve suas primeiras experiências com a arte cinematográfica, não somente assistindo e escrevendo críticas sobre filmes para jornais locais, mas também estabelecendo contato com equipes de produção dirigidas por reconhecidos cineastas brasileiros do período, que escolheram o estado da Bahia como cenário para seus filmes.

A obra de Olney São Paulo contempla um importante período da arte cinematográfica nacional, décadas de 1960/70, mas nem por isso pode facilmente ser delineada ou inserida nos propósitos estéticos e éticos desta época, como os do Cinema Novo por exemplo, sem que gere problematizações ou questionamentos. O enquadramento ambíguo deste cineasta na produção nacional da época, as importantes questões do ponto de vista ético e estético que seus filmes suscitam e a contribuição que sua obra pode oferecer para pensar a cultura nacional nas décadas de 1960/70 são fatores que, atrelados ao fato de existirem poucos estudos críticos sobre a sua obra justificam a importância de um estudo que vise compreender e situar criticamente a produção de Olney São Paulo no cenário cinematográfico nacional.

Neste sentido, este estudo contempla a obra de Olney São Paulo através de um ponto relevante para pensar sua contribuição para o cinema nacional: sua primeira produção de caráter profissional, o filme *Grito da terra*. Produzido entre os anos de 1963-64 esse filme, fruto da adaptação do romance homônimo do também baiano Ciro de Carvalho Leite, reflete questões estéticas importantes para entender a formação cinematográfica do cineasta baiano, bem como questões éticas que estavam presentes em muitas das produções cinematográficas da época e que giravam em torno de um discurso nacional-popular.

Diante dos poucos estudos de caráter crítico que contemplem diretamente a produção de Olney São Paulo, buscamos nos aportes teóricos e críticos sobre o cinema, assim como nos estudos de caráter comparativo entre a literatura e o cinema, bases críticas e teóricas para analisar o filme a partir dos discursos em voga no contexto cinematográfico em que foi produzido, década de 1960, os aspectos dialógicos preponderantes que o filme *Grito da terra* estabelece em relação ao romance homônimo que serviu como base de seu argumento, e ainda uma leitura pelos vieses técnico e estético das tessituras internas do filme, obra ainda sem análises críticas nesse sentido.

No que diz respeito à organização, o trabalho estrutura-se em três capítulos. O primeiro capítulo desta dissertação, intitulado “*Grito da terra*: a produção nacional-popular em 1950/1960”, apresenta um breve panorama político, estético e cultural em que surge *Grito da terra*, possibilitando situar a problemática levantada por Olney São Paulo dentro desse seu primeiro longa-metragem em relação a questões que envolvem a discussão sobre nacional-popular durante as décadas de 1950/1960. Para tanto, recorreremos a alguns estudos e críticas historiográficas para compreender importantes questões temáticas que estavam em debate no cinema nacional produzido

à época, na busca de desenvolver uma reflexão crítica e uma leitura em contraponto entre alguns filmes produzidos no período e *Grito da terra*.

Na guisa do desenvolvimento da primeira parte do capítulo, o subcapítulo “Intenções e tensões em *Grito da terra*” centra-se numa leitura mais direcionada ao filme, para compreender quais e como são apresentados os temas sociais que o cineasta se propõe a discutir em *Grito da terra*. Neste subcapítulo, sobressai-se a análise de temáticas como o analfabetismo, o latifúndio e a reforma agrária, visto *Grito da terra* dialogar criticamente com tais temas, suscitando problematizações relativas à forma com que o cineasta os apresenta no filme.

Grito da terra é resultado da adaptação do romance homônimo do escritor Ciro de Carvalho Leite, também produzido entre os anos de 1963-64. Ainda durante o processo de produção da obra literária, Olney São Paulo manifestou interesse em adaptá-la para o cinema e, por isso, a própria composição do texto literário sofreu alterações devido à influência do cineasta. Assim, o segundo capítulo, intitulado “As interfaces da adaptação: a narrativa de *Grito da terra* na literatura e no cinema” tem como eixo principal um estudo de caráter comparativo entre a obra literária e cinematográfica, recorrendo a estudos que abordem o diálogo entre as duas artes de forma a potencializar uma análise do processo de transposição do romance para o cinema. Tendo em vista as posturas críticas e ideológicas adotadas pelo cineasta no filme, são analisadas questões relativas ao enredo da obra literária e da cinematográfica para compreender as semelhanças e distanciamentos entre os discursos construídos pelos autores, privilegiando na análise aspectos próprios de cada uma das linguagens artísticas em diálogo.

O terceiro capítulo, intitulado “Estética e técnica cinematográfica em *Grito da terra*”, amplia a análise crítica do filme, visto ainda não existir um estudo de caráter crítico sistematizado sobre este filme de Olney São Paulo, a partir das possibilidades oferecidas pela técnica cinematográfica e dos efeitos estéticos que ela produz no filme. A partir de teorias, estudos e críticas produzidos sobre a arte cinematográfica, foram realizadas decupagens de sequências e cenas da obra fílmica consideradas importantes para a sua construção, objetivando compreender alguns aspectos da técnica cinematográfica como enquadramentos, movimentos de câmera, planos, luz, som, etc. privilegiados pelo cineasta na produção do filme e como a adoção de tais técnicas influenciam na composição estética de *Grito da terra*. Encerrando este capítulo, o subcapítulo “Os ecos de *Grito da terra*” investiga a produção de sentido presente no título escolhido pelo cineasta, mapeia ligeiras influências de movimentos artísticos em contato com o filme, além de apresentar uma análise final das intenções de Olney São Paulo quanto à produção de *Grito da terra*.

2 OLNEY SÃO PAULO E A PRODUÇÃO NACIONAL-POPULAR EM 1950/1960

Nos *Cadernos do cárcere*, Gramsci traz o conceito de nacional-popular enviesado 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. 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 à questão da nacionalidade brasileira utilizando a cultura popular considerada autêntica como uma forma de identificação do intelectual com as massas, visando produzir uma arte desalienada, autêntica e ao mesmo tempo moderna.

As décadas de 1950 e 1960 são consideradas 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 as ideológicas oriundas de países como Cuba e Argélia². Tais influências impulsionaram a criação de uma arte revolucionária, ousada, politizada, e em consonância com os padrões daquele novo momento social, político e cultural do país e do mundo.

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, surgia, ao lado das chanchadas de

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”.

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* (1955)³.

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 fosse uma imitação ou um simulacro dependente 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, pudessem, 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.

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 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* (1961), 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 incluía, 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

³ Os títulos dos filmes só acompanharão seus respectivos anos de lançamento na primeira citação dentro do texto.

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 ele 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. Glauber Rocha, um dos principais líderes do movimento, afirmava quais eram as propostas do movimento cinematográfico que estava surgindo:

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 no livro *Revolução do Cinema Novo*, percebe-se a oposição que o movimento cinemanovista preparava, através de seus textos e manifestos, em relação ao cinema hollywoodiano, bem como a influência da proposta de cinema de autor da *nouvelle vague* francesa e do cinema político italiano, atualizados no Brasil no contexto da 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 produzia o documentário *Aruanda* (1960). 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 somente com a experiência inicial do curta *Pátio* (1958) e as 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, pode-se situar Olney São Paulo dentro do segundo grupo de cineastas descrito por ele, visto a posição social ocupada por Olney, a forma com que ele 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 encontrando um favorável campo político-cultural que contribuiu para despertar as ideias de um cinema revolucionário sobre as 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 pelas formas culturais estrangeiras e desalienar o povo da condição sociocultural excludente.

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-se de modos diversos para interagir com a movimentação cultural e cinematográfica do país à época. Prova disso foram as cartas enviadas por ele aos intelectuais brasileiros envolvidos com as importantes questões nacionais daquele período, como foi o caso de Alex Viany e Jorge Amado.⁴ 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, embora não tivesse como tema central a cultura ou os costumes do povo da Bahia, tinha a sua equipe técnica composta basicamente por profissionais baianos. O filme de Pires, uma espécie de suspense policial, somou-se a produções relevantes da época, como *Pátio*, de Glauber Rocha, *Um dia na rampa* (1958), de Luis Paulino dos Santos, e

⁴ Um estudo mais aprofundado sobre as cartas enviadas por Olney São Paulo a Alex Viany e Jorge Amado foi realizado por Claudio Cledson Novaes no livro *Aspectos críticos da literatura e do cinema na obra de Olney São Paulo*.

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.

Foi em meio a esse contexto cinematográfico e já com a experiência vivenciada em *Um crime na rua*, *Mandacaru Vermelho* e *O caipora* (filmado em 1962 e lançado em 1964), produção de Oscar Santana na qual 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* (1964).

Como afirma Angela José, 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 e com o neorealismo italiano. 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 e da leitura feita pelo cinema no processo de composição da obra literária.

O filme *Grito da terra* (1964), 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 Ciro de Carvalho e Olney São Paulo, a empresa cinematográfica só chegou a realizar *Grito da terra*.

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 temáticas 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 “brasildade” 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, entre outros, três importantes filmes da cinematografia brasileira em que o sertão e seus aspectos mais relevantes estavam em evidência: *Vidas Secas* (1963), produção de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963), segundo longa-metragem de Glauber Rocha e *Os fuzis* (1963), dirigido por Ruy Guerra.

Denominada de “a trilogia do sertão”⁵, 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 aparece 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 destas 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 letreiros 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 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, nos moldes 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 um cinema de expressões nacionais e antiimperialistas, que pudesse provocar no povo brasileiro uma tomada de consciência de sua

⁵ 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.

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 do personagem Gaucho, dos militares e da população da cidade baiana de Milagres, a situação em que se encontra o camponês quando faltava a chuva, a compreensão político-social de sua posição na sociedade e como esse quadro é agravado pela alienação religiosa. A personagem de Átila Iório, Gaucho, funciona dentro do filme como praticamente um alter ego ou uma alegoria do intelectual brasileiro 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 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 da sociedade 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 segregação social que assolava o país na época. Filmes como *Memória do cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares, *Maioria absoluta* (1964-1966), de Leon Hirszman, *Cabra marcado pra morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho, *Viramundo* (1965), 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 sobre os brasileiros que ainda estavam de fora da modernização imposta pela grande urbe, por razões 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), isso acontece, por exemplo, em *Viramundo*, filme que para ele segue um ‘modelo sociológico’ de documentário, pois tem a utilização de um locutor ou uma *voz off* que narra com domínio e confiabilidade a realidade daqueles homens “de zonas sociais mais atrasadas” que surgem na tela. Embora eles falem de si,

parecem não ter a mesma linearidade na fala ou mesmo a competência para contar sua trajetória de vida ou falar sobre a realidade de onde vêm, por isso o narrador é acionado como voz da consciência.

Ainda assim, a apreensão das abordagens e posicionamentos apontados por esses intelectuais, sejam eles diretamente ligados ao movimento do Cinema Novo ou não, se constitui como uma importante etapa para que se possa entender a construção de um discurso imagético sobre o Nordeste, em voga durante a primeira metade da década de 1960, e que ressoa na produção de Olney São Paulo, *Grito da terra*, por se tratar de um contexto em que os discursos pareciam convergir para pontos temáticos e ideológicos, até certo ponto, próximos.

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 consequentemente para o Cinema Novo.

2.1 Intenções e tensões em *Grito da terra*

Antes de iniciar a produção e as filmagens de *Grito da terra*, Olney São Paulo planejou a produção de outros quatro filmes, *Lucas de Feira*, *O nordestino*, *A busca do vaqueiro* e *Mulheres de vida fácil*. O primeiro, *Lucas de Feira*, era um velho projeto do cineasta, que desejava levar ao cinema a história do negro Lucas Evangelista dos Santos, “um misto de herói e bandido” (JOSÉ, 1999, p.60) que viveu na cidade de Feira de Santana no século XIX e se tornou famoso por cometer crimes na região, além de lutar a favor do fim da escravidão. Embora os preparativos para a produção já fossem conhecidos da imprensa baiana, que já alimentava expectativas em relação ao filme, o projeto foi abortado devido à falta de capital para sua realização. No caso de *O nordestino*, se tratava de um longa-metragem com três episódios, a primeira *Cangaço*, que seria dirigido por José Teles, *Santa Brígida*, que seria realizado por Olney e um último, que seria a finalização da história feito pelo cineasta Oscar Santana. O filme *A busca de um vaqueiro*, que teria o formato de um curta-metragem em 35mm, começou a ser realizado, porém problemas durante as filmagens impediram a finalização do projeto. A última tentativa se deu após a fundação da Santana Filmes S.A. quando Olney São Paulo, ao lado do sócio Ciro de Carvalho Leite, planejou adaptar para o cinema o primeiro romance desse último, porém o roteiro foi abandonado ainda na metade, devido, mais uma vez, à falta de recursos para a realização.

O projeto para a realização de *Grito da terra*, primeiro longa-metragem do cineasta baiano de Riachão do Jacuípe, nasceu orçado em cerca de 15 milhões de cruzeiros, mas chegou ao fim custando por volta de 30 milhões. A responsabilidade em conseguir financiamentos coube ao produtor do filme, o próprio autor do argumento, o escritor Ciro de Carvalho, que conseguiu parte do valor junto ao Banco Econômico. As filmagens estavam previstas para ser iniciadas no mês de outubro de 1963, em Bonfim de Feira, atualmente um distrito da cidade de Feira de Santana, nos arredores da Fazenda Bonsucesso, propriedade de Jorge Freitas de Carvalho, primo do autor do romance.

A Santana Filmes S.A., que atuou em parceria com a produtora Saci Empreendimentos e Planejamentos S.A. para a realização do filme, contratou para compor o elenco de *Grito da terra* atores e atrizes já conhecidos do público, principalmente que atuaram em filmes do movimento cinemanovista. Compôs o grupo de atuação de *Grito da terra* a atriz Lucy Carvalho, que havia atuado em *Barravento*, de Glauber Rocha, *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, *Tocaia no asfalto* (1962) e *A grande feira* (1961), de Roberto Pires e *Sol sobre a lama* (1962-1963), de Alex Viany; Lídio Silva, que havia passado pelos dois longas-metragens dirigidos por Glauber Rocha até então, *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, João de Sordi, que trabalhou em *O caipora*, ao lado de Olney e ficou conhecido por atuar em *O pagador de Promessas* (1962), e Helena Ignez, que teve papéis de destaque em filmes como *Pátio*, sua estreia no cinema, *Assalto ao trem pagador* (1962) e *A grande feira*. O elenco contou ainda com o estreante Raimundo Figueiredo, que na época estudava teatro na Universidade da Bahia, Branca Drugolensky, esposa de Ciro de Carvalho, Marionel Martins, Eládio Theotônio de Freitas, que foi também o diretor de produção, o próprio Ciro de Carvalho que interpretava um delegado e ainda outros atores e atrizes sem experiência na sétima arte.

Na equipe técnica do filme, Olney São Paulo contou com os amigos Fernando Ramos e Efigênio Matos para a assistência de direção, além de Valneide São Paulo, irmão do cineasta. O diretor de fotografia contratado inicialmente, Waldemar Lima, foi substituído devido ao fato de ter assumido outros compromissos paralelos, o que atrasaria o andamento da produção do filme, que tinha o prazo de produção estipulado para três meses apenas, já que Olney São Paulo, à época, tinha suas atividades como funcionário do Banco do Brasil. Para o lugar de Waldemar Lima, foi chamado Leonardo Bartucci, que havia trabalhado em *Mandacaru Vermelho* ao lado de Nelson Pereira dos Santos e do próprio Olney São Paulo.

A trilha sonora do filme ficou a cargo de Orlando Senna e Fernando Lona, o primeiro escreveu a letra da principal música do filme, *Lamento de Justino*, que foi gravada por Lona nos estúdios da CBS no Rio de Janeiro, recebendo o arranjo e a orquestração do maestro Remo Usai no mesmo período em que acontecia a montagem do filme, em agosto de 1964. Também fazem parte

da trilha sonora do filme as músicas *Terra seca*, *Saudade sem nome*, *Depois do amor* e *Tema do enterro*, interpretadas por Fernando Lona, cantor baiano que morreu precocemente treze anos após a realização de *Grito da terra*.

As gravações foram efetivamente iniciadas no dia 3 de dezembro nos arredores da Fazenda Bonsucesso, uma das locações utilizadas pela equipe de filmagem não somente para a gravação de cenas, mas também servindo de estadia para toda equipe durante o período de realização do filme. Outra locação onde foram rodadas cenas foi a Fazenda Pituba, também localizada em Bonfim de Feira e que dispunha de um gerador, o que facilitou a realização de cenas noturnas e de interiores.

O enredo do filme sofreu consideráveis alterações em relação ao do romance e gira em torno da ambição de Lóli, 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 Lóli, que acredita e tem esperança de que é possível sobreviver no campo e que as condições de vida naquele lugar ainda podem melhorar. Lóli 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 difíceis, lutam para garantir a manutenção de suas pequenas fazendas, ameaçadas pela ambição do 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 a atriz, 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 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.

No que diz respeito à temática, o filme aborda questões importantes sobre o Nordeste do Brasil nas décadas de 1950 e 1960: o latifúndio, a reforma agrária, o analfabetismo. Diferente da concepção impressa no romance, o filme adota uma postura com viés mais político em relação a temas que, como discutido anteriormente, estavam latentes no cinema brasileiro do período. Como afirma Tolentino (2001, p.12), as décadas de 1950 e 1960 marcam um período em que “a transição do Brasil rural para o Brasil urbano e a do exclusivismo agrário para a primazia econômica industrial estavam em causa”, por isso os temas relacionados à ruralidade do país se faziam tão presentes na pauta intelectual brasileira. Embora o país estivesse passando por um processo de

urbanização, mais acelerado nas grandes metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo, os problemas no campo continuavam muito semelhantes ao início do século XX.

A região Nordeste apresentava um acentuado agravamento dos problemas no campo, pois, além de considerável parcela de sua população, em meados das décadas de 1950-60, residir no âmbito rural, ainda incidiam na sua estrutura agrária resquícios internos da forma de trabalho escravo e de uma economia baseada na monocultura, que sustentou durante os dois primeiros séculos pós-descobrimento a posição privilegiada da região em relação ao restante do país. O monopólio da terra pelos grandes latifundiários e o trabalho de forma semisservil caracterizava a estrutura rural da região e, além de dificultar sensivelmente o desenvolvimento e o avanço tecnológico, eram fatores que contribuía para agravar as contradições de ordem política, social, cultural e econômica do nordeste brasileiro.

Para Facó (1980, p.13), era esta composição interna que explicava o surgimento, no final do século XIX e início do XX, de fenômenos como o “fanatismo” religioso e o cangaço, quando homens e mulheres “sem terra, sem bens, sem direitos, sem garantias” enxergavam no “banditismo” ou nas palavras de beatos e conselheiros uma forma de escapismo da situação de sofrimento em que viviam, sonhando com a possibilidade de melhoria de vida.

Seria natural que a parcela oprimida e mais explorada da população nordestina, que via metade das terras da região nas mãos de apenas 3 por cento dos proprietários rurais e cada vez mais engolidas pela monocultura, reclamasse por uma repartição das terras que pudesse diminuir as diferenças sociais e econômicas que marcavam aquela parte do país, porém, anterior a isto, era necessário o processo de conscientização da situação em que estava inserida esta grande parte da população.

A luta pela reforma agrária no país foi intensificada e influenciada pelas diversas lutas que aconteceram em outros países como México, Cuba, China, Japão, mas principalmente pela Revolução Russa, que ocorreu em 1917 sob o lema “Pão, Paz e Terra”. Essa intensificação acontece no Brasil a partir da década de 1960, quando intelectuais como Caio Prado Junior e Alberto Passos Guimarães tentam explicar a necessidade do fim do latifúndio para o país, bem como a necessidade de realizar reformas socioeconômicas, especialmente de caráter fundiária. Para Guimarães (1977), a estrutura latifundiária brasileira já se desenhava desde o surgimento do Brasil com as capitânicas hereditárias e no período pré-1964 já era possível perceber o início de um dismantelamento dessa configuração.

De acordo com Martins (1986), se na década de 1940 a resistência do trabalhador rural no Brasil ainda se dava através da organização no cangaço ou no messianismo, a partir da década de 1950 os sindicatos e as ligas camponesas se tornaram as principais formas de organização, mobilização, reivindicação e de luta política em prol do direito à terra pelos camponeses e

trabalhadores. É importante também salientar a interferência do Partido Comunista Brasileiro (PCB) nas discussões acerca da reforma agrária, intensificadas inicialmente no seu III Congresso, realizado entre os anos de 1928 e 1929, e, depois, durante a década de 1950, reafirmado na pauta do seu IV Congresso, realizado em 1954, propondo como saída para o fim do latifúndio o confisco das grandes propriedades que deveriam ser redistribuídas aos trabalhadores rurais com poucas ou totalmente sem posses.

O filme de Olney São Paulo tem como proposta apresentar e discutir estas questões que estavam na base dos problemas rurais no Brasil, embora muitos outros cineastas à época tenham também o feito. Neste caso, torna-se relevante compreender e problematizar a maneira como se dá a apresentação destes assuntos e qual o tratamento cinematográfico dado pelo diretor baiano a temas tão caros ainda na atual realidade do Brasil, considerando, ainda, ter sido a região Nordeste e muitos de seus aspectos característicos foco de estereótipos de diversas ordens.

O analfabetismo foi discutido, quase que concomitante em relação à produção de *Grito da terra*, por Leon Hirszman em *Maioria Absoluta*. Como afirma o narrador do filme de Hirszman ainda no início da narrativa, *Maioria Absoluta* é uma produção sobre o analfabetismo e não propriamente sobre analfabetos. Hirszman utiliza *Maioria Absoluta* para dizer ao povo brasileiro, e parece que principalmente à classe média, que aquela situação na tela é responsabilidade de todos os que assistem ao filme e que o analfabetismo não é apenas não saber ler e escrever, mas ser vítima de uma opressão que agride e restringe a tomada de decisões. Decisões essas que seriam não somente a própria ação do voto, mas também ações outras que incidiriam diretamente nas vidas e destinos daquelas pessoas sem acesso à educação, enquanto o filme sugere estar nas mãos dos espectadores, ou mesmo nas mãos daqueles que são eleitos por eles para lhes representar, a modificação desta situação. A passividade com que os trabalhadores rurais e camponeses são apresentados no documentário *Maioria Absoluta*, no que diz respeito às possíveis mudanças que poderiam gerir em suas vidas, diverge, até certo ponto, do tratamento dado por Olney São Paulo ao tema dentro da ficção de *Grito da terra*.

A alfabetização é colocada dentro do filme de Olney São Paulo através do Professor negro, personagem que transita em *Grito da terra* como uma espécie de misto de Antonio Conselheiro, embora sem um discurso notadamente religioso, mas bastante persuasivo (ou por que não o beato Sebastião de *Deus e o Diabo*, interpretado coincidentemente ou não pelo próprio Lídio Silva) e de João Pedro Teixeira, líder de uma das principais e primeiras Ligas Camponesas do estado do Pernambuco. Este personagem funciona dentro das engrenagens do filme como um mobilizador dos camponeses em prol de conscientizá-los para a necessidade da educação, segundo ele, “a arma do sertanejo”, e conseqüentemente da alfabetização daqueles homens, ao mesmo tempo que lidera o

grupo de retirantes numa caminhada de luta para conquistar um pedaço de terra para lavar e sobreviver no sertão.

Na produção de Olney São Paulo, o analfabetismo, que atingia cerca de 40% da população brasileira à época em que foi realizado o filme, não aparece relacionado à possibilidade da ação do voto, não existindo, assim, alusão dentro do filme de que as mudanças na situação de vida daqueles sertanejos estariam condicionadas à atuação dos políticos. Em contraposição, parece ser essa a sugestão feita ao longo do filme de Hirszman, em que é visível, em alguns planos do documentário em que o Planalto Nacional é focado, no teor das falas dos entrevistados e do próprio narrador do filme, referências que confirmam a associação entre a situação de abandono em que vivia a população analfabeta brasileira e a ideia de que esta realidade poderia ser alterada a partir da ação dos políticos, que, por sua vez, está condicionada ao voto.

Ao incluir a alfabetização como tema social a ser discutido pelo filme, Olney São Paulo delega ao personagem de Lídio Silva a tarefa de conscientizar os sertanejos sobre a importância do acesso à leitura, pois, segundo o Professor negro, era o acesso à alfabetização que possibilitava ao indivíduo saber, reconhecer e lutar pelos seus direitos, o que levaria os sertanejos a compreender a situação de opressão em que viviam, conjuntura ocasionada, principalmente, pela injusta distribuição de terras, uma vez que, segundo ele, “Deus não [havia deixado] terra pra ninguém”.

De acordo com os ensinamentos do Professor negro, palavras como “água”, “arma”, “terra” e “liberdade” fazem parte do vocabulário imediato que deveria ser apreendido pelos sertanejos. É inevitável associar a forma de ensinar do personagem com o método de alfabetização introduzido na época por Paulo Freire, criado durante o período em que Miguel Arraes foi prefeito de Recife e que visava alfabetizar adultos, notadamente visando instrumentalizar o cidadão ao voto, uma vez que, como dito, aos analfabetos a lei não permitia o direito de votar. Descrevendo o método Paulo Freire, Schwarz (1978) diz ser:

[Um] método muito bem sucedido na prática, [que] não concebe a leitura como uma técnica indiferente, mas como força no jogo da dominação social. Em consequência procura acoplar o acesso do camponês à palavra escrita com a consciência de sua situação política. Os professores, que eram estudantes, iam às comunidades rurais, e a partir da experiência viva dos moradores alinhavam assuntos e palavras-chave-‘palavras-geradoras’, na terminologia de Paulo Freire, que serviriam simultaneamente para discussão e alfabetização (SCHWARZ, 1978, p.68).

Percebe-se, assim, que a forma de alfabetização proposta pelo Professor negro se aproxima, notadamente, do método Paulo Freire, pois há uma busca em associar a alfabetização à consciência política dos camponeses a partir do uso de falas como: “Vocês têm que estudar, têm que aprender a cartilha se não quiserem ser enforcados debaixo desses umbuzeiros” e “Vocês têm que aprender a

leitura, se quiser ter liberdade. O analfabeto é um morto. Vocês têm que aprender a leitura para defender o direito de vocês” (GRITO DA TERRA, 1964, 23’ e 43’’- 41’ e 14’’)⁶.

É por esta dinâmica, que se aproxima à “pedagogia do oprimido”, que o personagem criado por Olney São Paulo ocupa uma posição semelhante à de um líder revolucionário que, conseguindo enxergar um regime de dominação, parte para uma prática alfabetizadora que possibilitasse aos sertanejos que o seguiam a “ousadia” de sentirem-se livres, subvertendo a estrutura opressora da qual faziam parte.

Não menos importante é observar que no filme a postura destes sertanejos que acompanham o professor é também caracterizada como passiva diante da situação em que se encontram, uma vez que se torna necessária a atuação de um membro externo, como é o caso deste professor que aparece no lugar mas não faz parte dele, para explicar a necessidade do domínio da língua escrita para que eles pudessem sair da situação de opressão em que estavam imersos. De acordo com Paulo Freire (1985, p.34), esta conduta de acomodação é fruto de um temor próprio dos oprimidos em assumir o risco da liberdade, já que, “imersos na própria engrenagem da estrutura dominadora”, sentem-se adaptados a ela.

No filme, a educação ou o domínio da “cartilha” aparece como uma maneira única, vista pela ótica do professor, de possibilitar aos camponeses a compreensão da posição que ocupam na sociedade, apontando ser este o primeiro estágio necessário para que eles tivessem a capacidade de reivindicar o direito à terra, que, por sua vez, não podia ser somente daqueles que se apresentam como coronéis, no caso do filme, Sebastião e Augusto, que desejavam, somente, dar continuidade à antiga estrutura agrária do país. Por isso, para o Professor, a terra deveria ser vista como um direito de todos, o que eliminaria a exploração que há muito tempo caracterizava e ainda caracteriza a relação entre os grandes proprietários e os trabalhadores rurais.

Há na encenação deste núcleo do filme características que remetem à configuração das Ligas Camponesas, organizações de camponeses que começaram a se formar no final da década de 1950, com trabalhadores advindos principalmente dos engenhos de açúcar, e que tiveram forte concentração nos estados da Paraíba e Pernambuco, com propósito de lutar, principalmente, pelo direito à terra e que obteve repercussão no âmbito nacional e internacional.⁷

Os temas que o filme expõe e explora estão ancorados ideologicamente através de três personagens, além do Professor negro, as figuras femininas de Mariá e Lóli. Se o primeiro defende e acredita na possibilidade de modificar e revolucionar a situação no campo através da educação e

⁶ As indicações temporais referem-se aos dois momentos no filme em o personagem pronuncia as falas transcritas nas citações.

⁷ Além do registro feito por Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer*, há livros como *Crise regional e planejamento*, de Amélia Cohn e *A revolução que nunca houve- O Nordeste do Brasil 1955-1964*, de Joseph Page sobre o tema das Ligas Camponesas.

da repartição das terras dos latifúndios, a segunda segue ideologicamente os passos do professor e acredita também na possibilidade de viver no campo em meio aos problemas que ele apresenta. A terceira situa-se no extremo oposto aos dois anteriores por alimentar a convicção de que somente na cidade é possível viver bem, crendo que a vida no âmbito urbano não está condicionada às agruras da natureza.

É também por meio das famílias das duas personagens femininas, que para Angela José (1999) são centrais no filme, que há a construção dos discursos políticos ao longo da narrativa fílmica. Silvério, pai de Lóli, ainda sofre efeitos dos tempos de estio que o forçaram, anteriormente, a vender parte de suas terras a baixo custo a Sebastião para pagar uma dívida adquirida através da compra de mantimentos. É Sebastião que, preso à vontade de ser visto como um coronel, gananciosamente tenta dificultar a vida dos pequenos proprietários para aos poucos ir adquirindo seus bens a preços irrisórios. Para Apolinário, pai de Mariá, a situação é agravada, pois a dificuldade em escoar sua pequena produção de fumo o leva ao endividamento com Sebastião, dando como garantia a propriedade que ele e a família possuíam.

Numa discussão atual para o contexto em que foi produzido, mas que ainda se faz presente na pauta nacional, por ser a questão agrária ainda não resolvida, o filme dialoga com as questões fundiárias do país no embate entre o latifundiário Sebastião e a situação dos pequenos proprietários e por meio do discurso desestabilizador do Professor negro. Para Ribeiro (1987), assim como afirmou Guimarães (1977), a questão agrária brasileira pode ser facilmente explicada pela estrutura de concentração da propriedade nos primeiros anos do país, sustentada pela forma de produção e de mão de obra utilizada durante tanto o período do Império quanto na República. Dessa maneira, o latifúndio se constituiu ao longo da história do Brasil como um fator de *status* social e de poder político, contribuindo, principalmente após a década de 1950, período de adensamento da industrialização, para a grande migração do camponês para os centros urbanos, alterando a taxa da população brasileira que vivia na zona rural de 70% para apenas 30% na década de 1970.

No poema *Terra*, escrito em 1956, o concretista Décio Pignatari expôs o problema agrário do Brasil utilizando, assim como fizera Olney São Paulo, não somente a palavra, mas também privilegiando a imagem e a forma para se aproximar da discussão tão cara à época e do contexto em que ela se inseria.

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
arattera ter
rarattera te
rrarattera t
errarattera
terrattera

Pignatari explora a palavra “terra” ao longo das 11 linhas que compõem o poema, de forma a extrair dela radicais, palavras e expressões que indicam importantes fatores que estavam/estão intimamente interligados com o problema agrário no país. Eis que, de “terra”, podemos ler “terra ter”, “ter a terra”, “arar a terra”, “rara terra”, “errar a terra” “terra a terra”. O trabalho executado não fica apenas no plano verbal, mas se estende ao icônico ao sugerir, através da dispersão e da disposição das letras, sílabas e palavras, uma abertura de leituras visuais do poema podendo remeter, por exemplo, a um campo agricultado ou mesmo que passou por um processo de erosão ou ainda que se encontra dividido de maneira desigual, insinuando, neste caso, a própria conjuntura agrária do país.

Entre tantas outras leituras que o poema *Terra* possibilita, há ainda uma interpretação aberta pela fonte adotada pelo autor, de forma que a disposição das letras “t” ao longo do texto pode estar sugerindo cruces, remetendo às várias mortes que já aconteceram e ainda acontecem em prol da reforma agrária no Brasil. De acordo com Guimarães (2012), a relação com o tema, bem como a atualidade do poema, foram confirmados por Décio Pignatari de maneira irônica em uma Aula-Magna realizada em Curitiba, em setembro de 2000, ao dizer que “O poema *Terra* é um prato cheio para o MST”.

Quanto à produção de *Grito da terra*, em entrevista à Revista da Bahia, de 1965, Olney São Paulo disse que, quando teve contato com o texto de Ciro de Carvalho pela primeira vez, “faria o filme somente para dizer àquele personagem [Lóli] que o Nordeste precisa de seu povo para salvar o seu futuro” (REVISTA DA BAHIA, 1965, p.56), assim o cineasta produziu o filme burlando um dos discursos que ainda imperava na mentalidade nacional durante a década de 1960: que o problema da região Nordeste é a seca.

Decerto que esse foi e ainda é um dos sérios problemas enfrentados pela região, porém não se pode associar à seca a conjuntura social desenhada no Nordeste à época, uma vez ser ela um fator que somente ajuda a agravar a trágica situação dos pequenos proprietários e trabalhadores rurais que, estando à margem de uma sociedade que não oferecia possibilidade de preparação para o tempo de estio, viam nos períodos de secas prolongadas a necessidade de transformar-se numa espécie de nômade, buscando condições dignas de vida, enquanto o latifúndio se expandia, abarcando cada vez mais terras.

Em seu clássico estudo *Geografia da fome* (1991), Josué de Castro afirma ser uma ingenuidade creditar basicamente à seca os problemas de diversas ordens enfrentados pelo Nordeste. Um dos fatores que apontam para a veracidade dessa assertiva é a fato de a região não ser toda seca, predominando os tempos de estiagem somente em algumas áreas. Além disso, o autor corrobora ser a seca somente “um fator de agravamento agudo [de uma] situação cujas causas são outras, [...] mais ligadas ao arcabouço social do que aos acidentes naturais, às condições ou bases físicas da região” (CASTRO, 1991, p.232).

Segundo afirma Cohn (1978), as próprias ações do Governo Federal na região Nordeste, entre o final do século XIX até a década de 50 do século XX, aconteceram, basicamente, como medidas imediatistas para diminuir os efeitos das secas prolongadas, sugerindo, assim, ser esse o maior problema enfrentado pelos nordestinos. Porém, segundo a autora, as tensões sociais e políticas da região estavam diretamente relacionadas ao predomínio do latifúndio, da monocultura e aos baixos salários oferecidos aos trabalhadores rurais.

Assumindo um compromisso de produzir um “filme-poema em que o Homem e a Terra [grafados com iniciais maiúsculas] fossem os únicos personagens. Um quase documentário, uma crônica rural. Um depoimento sobre a vida do sertanejo desamparado e explorado” (REVISTA DA BAHIA, 1965, p. 56), Olney São Paulo, como fizera Pignatari no poema *Terra*, apresenta na ficção cinematográfica de *Grito da terra* alguns dos principais conflitos que afetavam o homem do campo naquele momento da vida política e social do país, deixando de lado um discurso fatalista sobre o Nordeste que insistia em indicar a seca como a principal dificuldade enfrentada pela região. Além do analfabetismo, os problemas acarretados pelo latifúndio à vida do camponês estão encenados no filme através basicamente da tríade formada por Silvério, Apolinário e Sebastião.

No filme, os problemas naturais que são inerentes à vida do sertanejo são agravados pela ambição e pelos objetivos do aspirante a latifundiário, Sebastião, que pretendia adquirir a terra dos pequenos agricultores da região, ainda que a contragosto deles, para aumentar os seus domínios. É diante dos conflitos provocados pela relação entre Sebastião e os pequenos proprietários, e também nas falas conscientizadoras do Professor negro, que surge explicitamente na narrativa cinematográfica a discussão acerca da reforma agrária.

Para a família de Apolinário, essa questão é exposta explicitamente quando Mariá, seguindo sem maiores reflexões ou grande entendimento do que foi escutado, reproduz para os pais a crença do Professor negro na reforma agrária para resolver os problemas do sertanejo, fazendo em sua fala uma referência a um suposto Cavaleiro que viria em seu “cavalo negro de luz” para repartir, de maneira justa, as terras entre os pobres. Sem compreender em que consistia aquela história contada pela filha de certo homem sair dividindo terras entre os pobres, história boa demais “pra ser verdade”, Apolinário sofre os efeitos corrosivos de uma hierarquia que há muito dominava as relações no sertão do país, onde quem mais tem acha-se numa posição de dominação em relação aos que menos possuem. É através desta lógica de dominação que Apolinário acaba sendo morto a mando de Sebastião, por não querer desocupar o sítio que, segundo a imposição desse último, serviria como pagamento das dívidas contraídas na compra de mantimentos no armazém, operando, desta forma, com a violência para prevalecer sua vontade.

Já para a família de Silvério, a questão da reforma agrária aparece de um modo menos explícito, pois o agricultor também sofre os efeitos da cobiça de Sebastião quando, por exemplo, esse tenta adquirir a farinha e o fumo produzidos por aquele por preço abaixo do mercado, buscando, inclusive, forçar uma dependência do pequeno agricultor. A discussão que há mais efetivamente ligada ao tema se relaciona com uma antiga situação envolvendo a família que, assim como acontecera com a família de Apolinário, ficou subjugada a Sebastião devido a uma dívida contraída no armazém após a compra de mantimentos, obrigando Silvério a passar parte do sítio ao latifundiário como forma de saldar a dívida.

É nesta perspectiva que os temas são expostos no filme, ficando visivelmente demarcado, pelas relações apresentadas, que é em torno da terra que giram os grandes conflitos de *Grito da terra*, pois se se morre pela terra, ela também humaniza e possibilita a construção de uma nova vida. A peregrinação, a lida, a morte, a luta do homem tem como principal propósito a aquisição ou manutenção da terra, talvez confirmando o propósito do cineasta em fazer da terra e do homem os focos maiores da narrativa cinematográfica.

Apesar da abordagem de temas contemporâneos e complexos para a realidade do Brasil na época em que foi produzido, o cineasta Olney São Paulo constrói a narrativa de *Grito da terra* sem utilizar-se de técnicas cinematográficas ou procedimentos que tornassem o filme difícil de ser compreendido, prezando por “fazer de um filme simples” (REVISTA DA BAHIA, 1965, p.56). Para Olney São Paulo, a simplicidade com que foi construído o filme, inclusive com figurinos, utensílios e cenários sendo cedidos pelos próprios moradores do local das gravações, coaduna com seus ideais enquanto um cineasta nordestino, por ser um homem simples e o filme ter como propósito apresentar a situação em que vivia esse homem do interior do Nordeste na década de 1960. Em sentido técnico e ideológico próximo ao manifestado por Olney São Paulo quando da

produção de *Grito da terra*, Glauber Rocha expõe em *Revolução do Cinema Novo* sua indignação diante de um filme em que a ideologia da pobreza contida no argumento não se refletia no processo de construção:

Vi um filme cubano sobre a revolução campesina; era um filme sobre a revolução em Cuba feito em estúdio, com iluminação e camponeses vestidos. Perguntei ao idealizador: ‘Como é que o Senhor me faz um filme sobre a revolução campesina em estúdio, encenado? [...] o Senhor não está fazendo um filme revolucionário, está tratando um tema de esquerda com um ponto de vista de direita (ROCHA, 2004, p.75-76).

O incômodo do diretor de *Deus e o Diabo na terra do sol* certamente se deu pela encenação/dramatização em estúdio de uma revolução campesina, o que descaracteriza e oferece um grau de incompatibilidade entre o que pretende ser dito e a forma como se diz, ao discutir um problema de esquerda com ponto de vista de direita. A discussão apresentada por Glauber Rocha surge no contexto do cinema-verdade, cinema que, segundo ele, tem grande utilidade informativa e educativa, principalmente para sociedades em crise, subdesenvolvidas ou em processo de despertar político, por ser esse um tipo de cinema que preza pelo rigor intelectual, pelo ético e “pela aplicação exata das idéias”, seja ele documentário ou ficção (ROCHA, 2004, p.76).

Essa preocupação em produzir um “filme-verdade” se aproxima daquela manifestada por Olney São Paulo em *Grito da terra*, pois o cineasta busca articular o conteúdo ideológico do filme à maneira de produzir e filmar, não somente do ponto de vista da *mise en scène*, mas da própria linguagem utilizada, traduzindo o pensamento nordestino no uso de uma linguagem simples. Além de optar por uma cenografia viva, que possibilitasse uma maior proximidade com a realidade representada no filme, utilizando, em muitos momentos, sertanejos do lugar para encenar suas próprias vidas, o cineasta procurou priorizar aspectos da realidade social em contraponto a uma imagem de estúdio forjada, a ética em desprezo a uma estética que poderia refletir na tela um filme com dados alienantes e com bases culturais imaturas.

Como atesta Carvalho (2003), o filme *Grito da terra* é considerado o marco final, em um ano crucial para a memória política e cultural do país, do 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.

3 AS INTERFACES DA ADAPTAÇÃO: A NARRATIVA DE *GRITO DA TERRA* NA LITERATURA E NO CINEMA

André Bazin (1992, p.94) afirma que “Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz à semelhança dos adultos que o rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelos exemplos das artes consagradas”, isso comprova a natural influência que há sobre a sétima arte daquelas consideradas tão velhas como a própria história. Para Bazin (1992), a visão negativa da crítica moderna sobre a adaptação explica-se pelo fato de o cinema inverter o ciclo evolutivo artístico, pois nasceu sem ter a imitação, a adaptação e a incursão em suas origens, para depois inverter-se nelas, provocando, a partir dessa evolução paradoxal, um aparente efeito de decadência.

Se logo após surgir, o cinema direcionava-se para uma plateia marcadamente pobre e operária, a partir dos anos de 1908 e 1909 é perceptível um empenho de muitos cineastas para a conquista de um novo grupo de espectadores, a classe média. O prestígio social junto a essa camada da sociedade dar-se-ia pela busca de temas mais próximos da tradição burguesa, e o mecanismo utilizado, neste caso, seria a adaptação, principalmente de peças e romances. Mas não foi sem suscitar polêmicas que se deu esse entrelaçamento, pois por muito tempo as teorizações sobre o cinema esbarravam na discussão sobre a necessidade ou não de manter certa dose de fidelidade ao texto literário, de modo que o processo de adaptação podia ser visto como uma ilustração do texto ou uma tradução das ideias ali contidas.

Embora esse seja, ainda, um aspecto preponderante quando se trata das adaptações cinematográficas, o horizonte das adaptações entre mídias se alargou de tal modo que hoje corresponde apenas a uma das tantas outras formas de estabelecer diálogos entre elas. Mas ainda assim, é inevitável perceber o quanto o imaginário acerca de adaptações está diretamente associado ao plano da interação entre cinema e literatura. Segundo Avellar (2007), o contato entre as duas artes alargou-se de tal modo que deve ser visto como um processo de circularidade em que o cinema busca na literatura temas e formas de narrar que os livros encontraram nos filmes, estabelecendo assim um diálogo contínuo, ideia corroborada por Epstein (1991, p.269), ao afirmar que “a literatura é uma arte impregnada de cinema, enquanto o cinema muito assimila da literatura”.

Foi a interação cada vez mais intensa entre as diversas mídias que possibilitou uma maior liberdade por parte do adaptador no que diz respeito à obra adaptada. A intensidade do contato entre as artes abriu espaço para o cineasta criar outro universo além do proposto pelo escritor, trazendo para a sua recriação efeitos, interpretações e sentido que extrapolam os contidos na obra primeira. Ainda assim, não se pode afirmar que a adaptação acontece em um terreno de tranquilidade, pois se trata de produzir efeitos utilizando-se como meio de expressão uma linguagem que se pauta, acima de tudo, na imagem, enquanto tem-se como fonte geradora um elemento marcadamente verbal. Para

Metz (1980), é isso que impossibilita o estabelecimento, sem prejuízos, de uma comparação entre o cinema e a literatura, uma vez que as duas artes tem especificações linguísticas próprias. Porém, é importante perceber que a principal diferença entre o cinema e a literatura não se restringe somente ao âmbito da linguagem escrita e oral, basta lembrar, por exemplo, o caráter individual da produção do livro em contraposição ao coletivo que marca a do filme.

Será que existe entre as duas artes um ponto fronteiro? Pensando no processo de construção fílmica, o roteiro se apresentaria como o liame mais próximo entre as expressões literárias e cinematográficas, pois se a escrita literária suscita imagens na mente do leitor, para as imagens fílmicas serem produzidas elas passam, geralmente, pelo processo de construção no roteiro, que possibilita a visualização literária das imagens do filme. Esse pensamento se aproxima do que propõe Ítalo Calvino em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* no capítulo “Visibilidade”, pois, para ele, se na leitura de um romance ou de uma reportagem de jornal sobre um acontecimento o leitor constrói diante de seus olhos ao menos partes da cena narrada, “No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro ‘vista’ mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme” (CALVINO, 1990, p.99).

Já Pasolini (1982), ao explicar em que consiste o “cinema de poesia”, afirma que a atividade do autor de cinema e do escritor se difere sensivelmente devido à duplicidade que condiciona o trabalho do primeiro, pois, se para o escritor há uma “arca” de possibilidades linguísticas disponíveis fundada em uma base institucionalizada e comum aos homens, o cineasta trabalha a partir de infinitas possibilidades oferecidas pelas imagens, mas que o obrigam a fazer uma dupla intervenção, a linguística e, somente depois, a estética. O ponto de contato das duas criações estéticas estaria na segunda parte do trabalho do autor de cinema, quando este precisa imprimir sua expressão individual no signo extraído do caos do mundo visível.

Se na busca de uma intersecção entre o processo de realização do cinema e da literatura é possível encontrar estes e tantos outros pontos de contato, quando se trata do diálogo estabelecido entre as duas artes por meio da adaptação a discussão, inevitavelmente, é guiada para o âmbito da especificidade linguística. Porém, a questão extrapola a ligação ao signo linguístico ou imagético, pois se a linguagem verbal tem à sua disposição uma grande riqueza metafórica, o cinema moderno faz uso não somente da imagem enquanto instrumento de comunicação, mas dos ruídos, da música, além da própria língua verbal oral e até mesmo escrita. Isso contribui para adensar as teorias e explicações que tentam dar sustentação plausível quando se trata do processo de adaptação de uma obra literária para o campo cinematográfico.

É por causa desta multiplicidade de questões e da complexidade que demarca o contato da literatura e do cinema que os apontamentos que julgam as adaptações a partir de parâmetros de

fidelidade ou não ao texto adaptado tornam-se superficiais e reducionistas, pois, como visto, a diferença entre os dois meios vai além da noção de se tratar de linguagem escrita e uma linguagem visual. Para Randal Johnson (2003), a discussão perpassa pela concepção oriunda da estética kantiana da especificidade estética e da inviolabilidade da obra literária.

Em se tratando do processo de adaptação, Hutcheon (2011) explica que ele está ancorado em toda uma história ocidental do *imitatio*, visto por Aristóteles como parte do comportamento do homem e da gênese de seu prazer artístico, pois é encarado pelo adaptador como uma forma de recuperar e recriar algo novo. Porém, não deixa de ser “um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua sensibilidade, interesse e talento” (HUTCHEON, 2011, p. 43), sendo o adaptador inicialmente um intérprete para em seguida ser um criador. Para Stam (2008), é nesse momento que se pode falar que a noção de “fidelidade” tem uma parcela de verdade, pois a violência do termo “infel” traz a carga de decepção do espectador quando uma adaptação não consegue captar aquilo que se entende ser a temática e as características estéticas centrais da obra que foi adaptada. Esse é um dos motivos que endossam a persuasão acerca da noção de fidelidade, porém não justifica a ideia de fidelidade como recurso metodológico para analisar uma adaptação, uma vez que a própria noção de fidelidade estrita abre espaço para uma falsa problematização.

A ideia de adaptação como um processo de assimilação e posse do que foi produzido por outrem remete à explicação do cineasta Júlio Bressane sobre a adaptação do romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881)*: “O fato de a idéia ter saído de outra pessoa foi positivo. As idéias alheias são sempre melhores que as próprias. A gente sempre se interessa pelo que não é nosso. O melhor é sempre o que não é seu” (BRESSANE, 1997 apud AVELLAR, 2007, p.94). Isso explica em parte, o que leva um cineasta a buscar em outras artes, no caso específico, a literatura, a fonte temática para sua produção, porém entram também fatores de ordem econômica, culturais e políticos.

Esses dois últimos fatores: ordem cultural e política, podem ser vistos como as principais motivações para o grande número de adaptações no cinema brasileiro da década de 1960, principalmente de textos produzidos pelo movimento modernista. Isso se explica pelos ideais estéticos e políticos que marcavam o cinema brasileiro da época, especialmente aquele vinculado aos propósitos do movimento cinemanovista e a emergência de um desejo de superação política e cultural do Brasil e da América Latina através do cinema. A proposta de boa parte das produções da época dialogava com as obras de autores como Mário de Andrade e Graciliano Ramos, de modo que as adaptações surgiam não somente como uma busca por fontes de inspiração externa, mas como uma fala que se enviesava dentro de propósitos culturais e políticos semelhantes.

Como afirma Santiago (2002), embora o tema da exploração do homem pelo homem submergisse com proposital visibilidade no cinema e na literatura dos anos 60, estabelecendo um contato direto entre as produções de escritores e cineastas do período, poucos textos produzidos na época foram explicitamente adaptados para o cinema. É certo que a literatura brasileira anterior à década de 1960 não deixou de contemplar o tema, porém a dramatização do processo de conscientização político-ideológica de figuras que representavam ou pertenciam ao operariado urbano ou ao campesinato se fez presente tanto nas telas do cinema quanto nas páginas da literatura, porém, embora estivessem em pauta, ao mesmo tempo, tanto na produção cinematográfica quanto literária dos anos 60, esse não foi um motivo que mobilizou cineastas a adaptar para o cinema, na época, obras literárias produzidas nesse período.

O caso de *Grito da terra* foi uma rara exceção, pois Ciro de Carvalho, utilizando-se também de uma vivência próxima daquilo que desejou representar, direcionou sua narrativa para temas bastante atuais para a época, embora com um enfoque mais descritivo que crítico. A própria adoção do texto de Carvalho por Olney São Paulo justifica-se pela correlação que se pode estabelecer entre as temáticas que o livro suscitava, ainda que muitas vezes indiretamente, e as em voga nas produções cinematográficas da época.

Como apontado no capítulo anterior, estampavam os filmes da década de 1960 temas relacionados à emergência de uma nova organização política que tentava se delinear na região Nordeste através, por exemplo, das Ligas Camponesas, ao lado de propostas que desejavam explicar os motivos do atraso econômico e cultural dessa região do país (e por extensão, do Brasil). Assim, na primeira metade da década de 1960 as discussões ecoadas através do cinema surgiam tendo como cerne as condições e problemas dos nordestinos, pois a subalternidade brasileira e latina poderia, até certo ponto, ser explicada metonimicamente através do Nordeste.

A narrativa literária de *Grito da terra* emerge para Olney São Paulo como uma base discursiva, ainda que muitas vezes distante, para acionar em seu filme questões importantes sobre uma região que enfrentava a complexidade de problemas muito além da estiagem climática, tema que já devia ter sido superado no imaginário nacional. Uma das questões centrais que o livro de Carvalho suscitava estava relacionada não somente ao campo e seus problemas, mas à ideia de como o processo de modernização do Brasil repercutia uma nova dialética entre campo e cidade. Essa parece ser uma questão superada ou deixada de lado no filme, pois se importa como as relações de vida da cidade interferem no *modus vivendi* rural, para Olney São Paulo parece ser mais relevante a dicotomia social que estava desenhada há décadas no interior do país. Mas essas são questões preliminares e ainda pouco elucidativas quanto à adaptação do romance para o cinema, pois se, como visto, o processo de adaptação de uma obra de um campo artístico para outro ocorre

em um campo de intranquilidade e em meio a relações complexas, no caso de *Grito da terra* há ainda outros pormenores que merecem ser analisados.

A consagração de uma obra literária acaba sendo um dos motivos que leva o cineasta a adaptá-la para o cinema, o que lhe dará certa dose de garantia quanto a público ou retorno financeiro (o que nem sempre acontece na prática), porém, decididamente, esse não é um motivo a ser apontado no caso da adaptação do romance de Ciro de Carvalho por Olney São Paulo, devido à manifestação de desejo, por parte do cineasta, de levar às telas do cinema uma estória que se encontrava ainda inacabada. A problemática inicial envolve, ainda, o processo de produção da obra literária, que sofre interferências graças aos pedidos do futuro adaptador, além disso, deve ser considerada, no período de pré-produção do filme, a presença de Ciro de Carvalho enquanto produtor de *Grito da terra*, o que intensifica as especificidades das relações que envolveram a adaptação desta obra.

Em entrevista ao jornal *Diário do Pernambuco*, de 18 de dezembro de 1966, ocasião em que acontecia o lançamento do filme na cidade de Recife, Ciro de Carvalho afirma que chegou a trabalhar na roteirização do filme, porém o desvio temático e ideológico visível entre filme e livro se justifica pela prevalência da visão do diretor Olney São Paulo. Segundo Johnson (2003), são também questões mais abrangentes como essa que adensam e dão um maior grau de complexidade ao processo de adaptação do literário para o cinematográfico, pois há na prática “uma série de questões envolvendo roteiros, desde escritores que participam de sua elaboração até o *status* literário que alguns roteiros ganham [...]. E há ainda os casos de cineastas que escrevem romances e romancistas que fazem filmes (JOHNSON, 2003, p.38), isso se pode também associar às figuras de Olney São Paulo (escritor do livro *Antevéspera e o Canto do Sol*) e Ciro de Carvalho (com a produção de *Grito da terra*).

Ainda na esfera de questões de caráter mais preliminar, é importante analisar a presença do autor do argumento e produtor dentro do próprio filme, quando Ciro de Carvalho surge na narrativa fílmica como um personagem criado por ele no romance. É interessante notar que, como afirma Avellar (2007), esse foi um recurso utilizado por alguns cineastas que adaptaram obras da literatura: inserir no filme a figura daquele que havia criado a estória contada, não como uma personagem criada por ele, mas como o próprio autor de todas aquelas personagens que estavam ao seu redor. Como exemplo Avellar (2007) traz a adaptação de Bernardo Bertolucci *O céu que nos protege* (*The Sheltering Sky*), de 1990, inspirada no livro de Paul Bowles, em que o autor aparece entre os seus personagens em um café em Tânger, no Marrocos, e a adaptação do livro de Tadeusz Konwicki feita por Andrzej Wajda, em 1985, *Crônica de acontecimentos amorosos* (*Kronika Wypadków Milosnych*), em que Konwicki atravessa uma cena em meios aos personagens criados por ele mesmo.

Em *Grito da terra*, Ciro de Carvalho dá vida a um personagem seu ao interpretar um delegado da região de Patos que busca esclarecer quem foi o assassino de Jorge, ou se, como sugere a narrativa fílmica, se tratava de um caso de suicídio. Essa amálgama entre criador e criatura subverte e dificulta a delimitação das verdadeiras divisas que separam livro e filme no caso da narrativa de *Grito da terra* durante a adaptação. Esse envolvimento entre “criador” e “criatura” foi recorrente ao longo da história do cinema, com inúmeros cineastas atuando em seus próprios filmes, porém foi na obra de Alfred Hitchcock que essas aparições (e, neste caso, somente aparições, pois não passavam disso) se tornaram uma marca na produção do Mestre do Suspense.

A narrativa literária de *Grito da terra* é construída através do foco de um narrador onisciente em terceira pessoa que embora conheça a vivência e os costumes daqueles que ele observa e descreve com tanta proximidade, deixa marcas em sua narrativa de um nítido distanciamento em relação aos modos e costumes daqueles dos quais fala:

Para o sertanejo, restava apenas a esperança, que se concentrava nas roças de fumo. Enquanto tal anseio não se dissipava, pela irregularidade da natureza, o homem não se lamuriava. Permanecia como que impassível, naquela indolência que lhe é seu modo de viver, numa resignação que até aos monges, será capaz de fazer inveja. [...] E, assim, o sertanejo “vai levando a vida”, como eles mesmos dizem, em sua filosofia. [...]

Acompanhava-se um entêrro como se estivesse acompanhando um casamento. O sertanejo achava que *tudo aquilo era natural*; assim é a sua filosofia, seu modo de viver (LEITE, 1964, p. 63-64-92, grifos nossos).

Os trechos do romance reproduzidos acima, além de ilustrarem um distanciamento do narrador em relação ao homem sertanejo apresentado no livro, suscitam importantes discussões de ordem crítica sobre o modo como esse sertanejo e sua cultura são forjados na narrativa. Pois, se em Olney São Paulo a presença da câmera aproxima e identifica o espectador com a realidade ali apresentada, uma vez que o discurso fílmico é feito a partir de escolhas ideológicas, no livro a construção da narrativa, propositadamente ou não, julga o sertanejo como um homem marcado pela alienação religiosa e política, motivo que o levaria a rejeitar a vida fora do campo, se distanciando de parte do discurso fílmico:

O sertanejo sentia o peso da vingança divina e se curvava ante o Moisés do século atômico. O povaréu, contrito, comprimia o peito e pedia perdão, numa linguagem que só os humildes sabem falar, em que só os puros de pecado sabem pedir; em que só os que já são bem-aventurados pelo céu sabem exigir, através de uma crença cega e inocente.

[...] O velho Apolinário quase não entendia do que o filho falava. Que achava bonito tudo aquilo, achava, principalmente dito pela boca do menino, como ele o chamava (LEITE, 1964, p.61-74).

O modelo narrativo adotado pelo livro, guiando o leitor com um narrador que se mostra observador, mas não é parte do contexto e da realidade narrada, distancia-se da perspectiva narrativa do filme, onde a câmera e os demais elementos que constroem a linguagem do cinema são manipulados de modo a aproximar o espectador do drama encenado, utilizando-se para isso a iluminação, que em algumas cenas aumenta a dramaticidade expressiva dos personagens, uma trilha sonora que contribui para comunicar a mensagem do enredo, e enquadramentos e movimentos de câmera que tentam inserir o espectador no cenário da narrativa que, embora de uma beleza lírica, traduz a intensidade do sofrimento do nordestino, que deve ser percebido como um motivo ideológico do filme.

O romance segue uma linha narrativa próxima à desenvolvida dentro da literatura naturalista, com longos planos de descritivismos do meio, além de fortes apelos deterministas sensualistas quase erotizados que, de acordo com Novaes (2011, p. 111), poderiam fazer de Ciro de Carvalho “um escritor facilmente alvejado pela artilharia ideológica do Centro Popular de Cultura – CPC [que ditava as normas da literatura engajada da época], pois a sua escrita ressoa a narrativa naturalista sensualista do proprietário de terras *dublê* de intelectual e literata”.

Se o discurso no romance é construído a partir de alguns temas que já tinham sido valorizados pela tradição regionalista, embora numa busca visível de atualizá-los de acordo com as novas tendências que surgiam nas décadas de 1950-60, é inevitável perceber na narrativa de Ciro de Carvalho Leite marcas de uma literatura que ressoa além de influências de uma estética já superada, a presença de uma voz narrativa que, consciente ou inconscientemente, repercute a ideologia de uma aristocracia decadente.

A narrativa do livro parece ser erigida em prol da personagem Lóli, seus anseios e ambições em relacionamentos amorosos guiados pelo interesse em deixar o campo para viver na cidade, surgindo, de modo transversal, discussões relativas às questões do campo e do homem que nele vive, com extensas descrições da geografia e dos costumes da região, porém sem aparente profundidade crítica ou problematizações sistemáticas no enredo. Araujo (2008), em análise do enredo do livro, afirma que:

Ainda que superdimensionada no plano da intriga, Lóli não ocupa a única configuração dos dramas expostos com vigor em *O grito da terra*. A gente que o protagoniza concilia a alternância climatérica (que desola ou inspira o sertão) com a identidade revelada pelo romancista, num traçado psicológico do sertanejo e esforço descritivo à semelhança do que dele desenhou Euclides da Cunha: ‘Vítima natural do sol, da chuva, do desequilíbrio social, ele, o sertanejo, apenas se acocora, em grupos, em frente a um boteco de estrada, bebendo sua cachaça e fumando seu cigarro de palha. Vez por outra, um fala sobre o mau tempo, sem deixar de agradecer a Deus pelo pouco que tem, naquele medo congênito pelas coisas divinas.’ (sic) (ARAUJO, p. 2008, p. 237).

A assertiva do autor pode ser questionada, pois, se há no romance a delimitação de um perfil psicológico e identitário do homem sertanejo, esta se dá enviesada dentro de uma carga de intriga tão densa envolvendo Lóli e o mundo a sua volta que não possibilita a sobreposição do drama da vida do sertanejo. As passagens do romance, como a citada acima por Araujo (2008), surgem na narrativa do livro como explicações e descrições introdutórias em boa parte dos capítulos, não se configurando no texto literário dentro de uma linearidade dramática, mas aproximando-se de quadros “isolados” que sinalizam uma visão externa (assim como a de Euclides da Cunha) e distanciada de uma realidade que é observada, constituindo, como sugere Araujo (2008, p. 237) em outro trecho da análise, “um manual de conhecimento dos costumes agro-pastoris da caatinga” ou mesmo funcionando como “recheio de comichões” ou “jogo de dissimulações” (ARAÚJO, 2008, p.237).

O romance é composto por dois livros, no primeiro, intitulado “Grito da terra: caatinga”, há a apresentação dos personagens e o desenvolvimento geral da trama, de modo que, no 18º e último capítulo desse livro surge o personagem que demarcará os rumos da narrativa do romance: Sebastião; no segundo livro, intitulado “Caldeirão do Diabo”, composto por somente quatro capítulos, tem-se as peripécias finais da personagem Lóli já envolvida amorosamente com Sebastião e em busca da realização do seu objetivo maior de vida, morar na cidade. É visível tanto na primeira quanto na segunda parte da narrativa do romance como o desfecho de quase todos os personagens está relacionado diretamente com as ações daquela que se apresenta como a protagonista da história, Lóli.

A irregularidade quanto à extensão dos dois livros que compõem o romance reflete-se na densidade e na rapidez dos fatos narrados, já que é no último livro, “Caldeirão do Diabo”, referência a um poço de águas borbulhantes e rodeado de pedras em que Lóli cairá e morrerá no fim da narrativa, que as relações entre os personagens da trama se estreitam, encaminhando-se para o desfecho. No primeiro livro, “Grito da terra: caatinga”, a narrativa segue passos lentos, apresentando os caminhos e descaminhos que levaram alguns personagens a serem odiados (Mariá, Jorge, Geraldo...) ou “amados” (Armando, Sebastião...) por Lóli, e como essa personagem seduz, mata, mente e engana para alcançar seu objetivo.

É na segunda parte do romance, “Caldeirão do Diabo”, especificamente nos capítulos três e quatro, que Sebastião começa a ser desenhado em linhas semelhantes às encontradas no filme: um homem ambicioso, que se utiliza de grande esperteza e má fé para enganar os pequenos produtores das redondezas e adquirir seus produtos e suas posses a preços baixos. Esse é um aspecto importante para que se pense o processo de transposição do romance para o cinema, pois, visivelmente, Sebastião aparece no filme como a figura personificada do vilão ou antagonista em relação aos sertanejos, porém, embora o romance tenha sofrido alterações devido aos planos do

cineasta em adaptá-lo, ainda assim mantém distanciamentos estruturais notáveis em relação ao produto final do filme.

Na trama do filme há supressão de diversos personagens do livro, além de uma reordenação de posicionamentos e personalidades de alguns outros que são levados para o texto cinematográfico. O próprio enredo é organizado de forma a amalgamar parte da estória do primeiro livro e parte do segundo, suprimindo cenas e relações entre personagens dentro do romance. Dessa forma, o filme quebra a linearidade do romance para construir sua própria *mise en scène*, reelaborando uma nova linearidade narrativa. É neste momento do processo de adaptação que Avellar (2007, p.167) questiona: “adaptar, então, significa condensar?” É imprescindível cortar para contar? Porém, antes mesmo de lançar tais questionamentos, o crítico afirma:

Um material organizado dramaticamente para uma composição literária obedece a exigências raramente compatíveis com aquelas que organizam uma narração cinematográfica. Filmar um livro frase a frase não é possível, mas este impossível é um dos principais estímulos para o diálogo entre o cinema e a literatura (AVELLAR, 2007, p. 166-167).

Surgem para o crítico vários exemplos de romances da literatura brasileira que, pela extensão, pelo tema e pelo fato de terem sido organizados através de palavras, exigiram, daqueles cineastas que resolveram enfrentar o desafio de adaptar, um grande trabalho de reelaboração do texto literário para conseguir levá-lo às telas do cinema. Isso se dá porque ao resolver adaptar um livro o cineasta é imediatamente impelido a fazer escolhas, já que irá produzir uma obra que em muitos aspectos se difere daquela primeira que servirá como inspiração.

Tais escolhas são necessárias, pois, dificilmente, um diretor poderá contemplar nos minutos ou horas que compõem um filme todos os detalhes, ambientes, personagens, etc. de que dispõe um escritor ao produzir o cenário de um livro, pois, enquanto o livro trabalha em cima de signos simbólicos e convencionais, o cinema extrapola e utiliza o que Peirce (apud HUTCHEON, 2011) denominou de signos indexicais e icônicos, ou seja, encena com pessoas de verdade, lugares e coisas.

Para Hutcheon (2011), quando se passa do modo “contar” para o modo “mostrar” muitas modificações inevitavelmente têm que acontecer, pois “a adaptação performática deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2011, p.67). Mas para além dessas transformações básicas necessárias que estão ligadas ao fato de se tratarem de artes que utilizam diferentes linguagens para comunicar-se, há ainda aquelas de ordem ideológica que estão atreladas à percepção subjetiva de cada realizador, que, no caso do cineasta ao adaptar um romance, deverá

buscar meios e subterfúgios na narrativa para demarcar, se for o caso, suas ideias e posicionamentos.

Em *Grito da terra* há uma nítida mudança de sentido em relação ao romance, que é operada, principalmente, através da transformação da personagem Mariá e da inserção de uma nova figura, o Professor negro. A transformação que Mariá sofre em relação ao texto escrito pode, talvez, ter suscitado o comentário de Angela José na biografia de Olney São Paulo em relação à inexistência dela no livro, mas o que há, efetivamente, é um apagamento de certas marcas de sua personalidade no romance quando comparada à do filme.

A ausência mais notável no filme, no que diz respeito à importância dentro da narrativa literária, é a de Armando, irmão de Mariá, que aparece no romance como uma espécie de avesso masculino de Lóli, uma vez que para ele as pessoas mais desenvolvidas no plano social e cultural estão no âmbito urbano, o que o faz, em determinado momento, declarar que o meio rural não é apropriado para Lóli, moça, na sua ótica, esperta e inteligente demais para viver ali. O personagem acaba sendo para Lóli sua primeira tentativa sólida para realizar seus planos de livrar-se da vida que levava, já que Armando residia em Salvador. A trajetória dele em muito se assemelha à de Nelo, personagem criado por Antonio Torres em *Essa terra*, pois parte do interior vislumbrando uma vida melhor numa metrópole. No caso de Armando, a cidade de Salvador, mas retorna envolto nas glórias que aqueles que faziam o percurso recebiam. Porém, diferente do personagem de Torres, Armando volta (e somente por um período de férias), bem sucedido financeiramente, o que desperta o interesse de Lóli, que no passado havia humilhado o rapaz.

É importante perceber que essa aproximação entre os personagens Armando e Nelo é possível somente no plano da migração por motivos semelhantes que os dois realizam, pois *Essa terra* pertence a uma vertente da literatura brasileira pós-64 que lidou com os graves problemas de censura artística de um contexto político em que os cerceamentos impostos pelo poder apontaram também para a adoção de uma escrita alegórica e metafórica, que encontra ressonância no romance de Antonio Torres e na própria trajetória do seu protagonista.

Armando compõe no livro de Ciro de Carvalho a tríade amorosa na qual Lóli está envolvida, toda ela formada a partir de interesses pessoais ou meramente sexuais da moça, entrando em cena neste momento da narrativa um determinismo sexual que está no capítulo inicial e se presentifica em quase toda a extensão do livro. Os dois outros que formam essa tríade, Jorge e Sebastião, foram mantidos dentro de trajetórias muito semelhantes na narrativa cinematográfica. Suprimir um dos personagens mais importantes para o desenvolvimento do romance significou para o filme uma forma de enxugamento da narrativa, que se tornou mais sintética e relativizou a temática amorosa de tom sexual que permeia o romance, tomando o direcionamento ideológico e político desejado por Olney São Paulo.

Há um recrudescimento e, como já referido no capítulo anterior, uma modificação no papel de Mariá em relação ao romance, pois no texto de Ciro de Carvalho ela é um extremo-oposto não tão marcado de Lóli, pois o que sinaliza a personagem é uma acomodação quanto à vida que leva, não apresentado maiores ambições além de ter uma roça pra cuidar e um “dinheirinho guardado” (LEITE, 1964, p.68), além de deixar claro o desejo de não se “prender a nenhum homem” (LEITE, 1964, p.68), preferindo viver relações sem compromisso civil. No romance, Mariá é moldada também através de seus casos amorosos fortuitos, levados, também, pela instintividade que marcam as relações na narrativa, além de um desejo de liberdade sexual própria do sexo masculino:

A môça tivera vários noivos e, ùltimamente, andava namoriscando Geraldo. [...] As mulheres são mais astutas, pensava Silvério, reparando nos modos de Mariá, sempre atrás de Geraldo.
[...] Mariá olhava a musculatura nua dos homens; qualquer um lhe servia, não era propriedade exclusiva de ninguém, dava-se por querer, como também faziam os rapazes quando desejavam u’a mulher (LEITE, 1964, p.23-52).

Na breve análise que realiza da trama do romance, Araujo (2008) destaca a forte instintividade que marca alguns personagens, principalmente Lóli e Mariá, afirmando que na primeira “A força dos instintos será margem derivativa do inconsciente ou manobra diversionista reagente ao meio”, de modo que a personagem acaba “sempre compelida pelos elementos da sexualidade exacerbada ou dissimulada” (ARAUJO, 2008, p.237), instintividade que acaba sendo responsável pela redefinição dos rumos da narrativa.

Quando Olney São Paulo reconstrói no filme a personagem Mariá, percebe-se que as características que a marcavam no romance são deixadas de lado para a criação de uma nova imagem, que em muito se difere da moça dissimulada e aventureira que acaba sendo assassinada por Lóli ainda em meados do romance de Ciro de Carvalho.

Mariá representa na narrativa do filme a manutenção de uma estrutura social vigente, de uma não-ação que desestabiliza mais que o próprio movimento, uma vez que para ela continuar no campo não significa propriamente aceitar com resignação e subserviência as relações impostas, mas dar continuidade a um pensamento de que é possível subverter a ordem estabelecida. Lóli simboliza uma busca de desintegração em relação ao meio a que pertence na esperança de encontrar-se, de preencher uma lacuna aberta desde que visitara a cidade, é um desejo que é devir, é uma necessidade de integrar-se ao moderno mundo citadino para anular a realidade anterior da qual fez parte.

O que há deste dualismo campo *versus* cidade no filme é encenado através das figuras de Mariá e Lóli, porém, pela opção ideológica feita pelo cineasta, fica visível que o direcionamento dado na narrativa cinematográfica pretendia, muito além de discutir questões relacionadas a esse

dualismo, era trazer à tona uma realidade das relações sociais no campo que o romance pouco explorou. É na esfera dessa realidade que entra, por exemplo, o analfabetismo que afetava na época uma sensível parcela da população brasileira e nordestina, e a importância em discutir esse tema se dá pela inserção de um personagem criado pelo próprio Olney no processo de adaptação: o Professor negro.

O professor é uma encenação da própria condição intelectual do cineasta quando se utiliza do seu discurso para mostrar a realidade de uma parcela da população brasileira, e com isso tentar alterar a estrutura social vigente. É o professor ao lado de Mariá, que por sua vez se mostra influenciada pelo discurso contestador e desestruturante do primeiro, que representam com propriedade no filme o extremo-oposto da posição ocupada por Lóli e Sebastião. O professor tentando mostrar aos trabalhadores que o seguem em sua peregrinação que “Deus não deixou terra pra ninguém”, o que não justifica o latifúndio, o coronelismo e as desigualdades sociais (GRITO DA TERRA, 1964, 41’29’’) demarcando uma oposição ideológica e discursiva em relação a Sebastião, a quem “terra serve é pra plantar capim e soltar o gado dentro” (GRITO DA TERRA, 1964, 17’03’’), e é este pensamento que, segundo ele, justifica suas ações insensatas para adquirir as terras dos pequenos proprietários ao seu redor.

Há dentro do filme um diálogo bastante elucidativo desta posição do personagem Sebastião enquanto representante de uma classe que desejava a manutenção da antiga estrutura agrária do país, conservando o latifúndio e desvalorizando a economia pautada na agricultura de subsistência, modelo que correspondia à forma com que o pequeno proprietário conseguia seu meio de sobrevivência no campo.

Sebastião- Dessa vez mato mesmo o velho Silvério. Ele vai morrer de paixão! Acabo de comprar as terras de Honório. E também vou tomar as terras de Apolinário.

Nicolau- E ele vai morar onde?

Sebastião- Fica por uns tempos como meu agregado, depois boto pra fora. E quando Silvério me vender aquelas terras, vocês podem me chamar de coronel, coronel Sebastião. Aquilo tem que ser meu! Hein, Nicolau? Tudo isso no capim, nada de roça, somente boi como na fazenda do coronel Augusto.

Nicolau- Patrão, vosmecê tá certo, mas nem só de boi se vive. E a mandioca, o milho e o feijão? Aonde é que o pobre vai plantar?

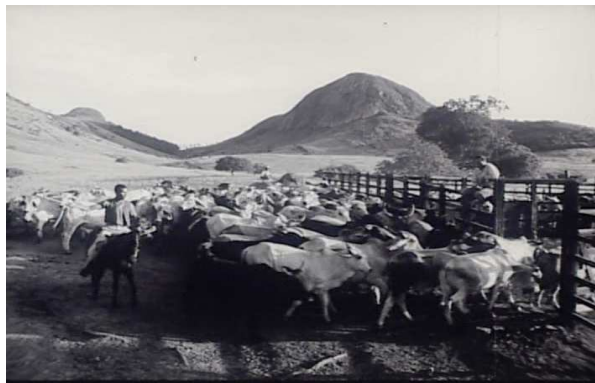
Sebastião- Tem muito lugar por aí, ouvi dizer que o governo vai dar terra aos pobres (GRITO DA TERRA, 1964, 43’59’’- 45’09’’).

As palavras de Sebastião no diálogo com seu empregado Nicolau revelam a intencionalidade do cineasta Olney São Paulo em discutir a reforma agrária não enquanto um tema transversal no enredo, mas dentro de uma centralidade de um discurso de esquerda que questiona uma conjuntura social que era a grande responsável pelo atraso econômico em que se encontrava a região Nordeste.

Além disso, é importante observar na última fala do personagem Sebastião no diálogo transcrito acima que ele, enquanto representante de uma classe social que ocupava o topo da pirâmide agrária do país, não direciona para si qualquer grau de responsabilidade quanto à situação em que se encontravam os pequenos proprietários perseguidos por ele, numa referência direta à reforma agrária enquanto “bondade” do Estado em “dar terra aos pobres”, ficando subtendido que essa ação não deveria em nada interferir na posição dele enquanto latifundiário.

A contradição que marca os discursos dos personagens Sebastião e Professor negro, enquanto representantes de classes sociais que possuem interesses antagônicos, fica ilustrada quase didaticamente no filme através da ordenação de duas sequências que ocorrem entre 01h 04' e 42'' e 01h 07' e 03''. Nos sete planos que compõem as duas sequencias fica evidente a contradição social que o filme pretende expor, explorando o problema através da figura do Professor negro e dos retirantes que o acompanha, e de Sebastião e seu anseio em ser um grande coronel da região, quando o filme constrói um painel metonímico da situação desigual que caracterizava (e ainda caracteriza) a divisão de terras no país.





Fotos 1 a 8: O professor e os retirantes param para descansar enquanto Sebastião vê sua boiada sendo levada para o curral.

Além do contraste acionado pelas imagens, há ainda dentro das duas sequências um diálogo bastante elucidativo do que se pretende mostrar a partir das cenas acima. É o momento em que cansados da peregrinação em que seguiam o professor dois sertanejos dialogam:

Homem 1- Se eu tivesse um dinheirinho, ia comprar um pedacinho de terra e morava aqui mesmo. Tô é cansado dessa viagem.

Homem 2- Ê Tibúcio! Água boa, tanta fartura e esse mundão verde de sumir na vista (GRITO DA TERRA, 1964, 01h 05' e 45'' - 01h 06' e 01'').

Estas duas sequências, juntamente com o diálogo acima, contribuem também para ratificar a concepção do filme de que não era somente à seca ou não mais a ela que se devia o atraso da região Nordeste do Brasil em relação ao Sul e Sudeste, pois até mesmo no período de chuva o sertanejo atravessava dificuldade, pois, como o filme propõe, a questão principal que devia ser pensada estava relacionada à ordem político-econômica de concentração agrária ou mesmo à falta de oportunidades para todos.

Embora nas décadas de 1950-60 a Literatura Brasileira já apresentasse um diálogo mais apurado com o cinema, não somente por meio das adaptações de textos literários em prol de transformá-los em filmes, mas também pelo agenciamento por parte de alguns escritores das especificidades da linguagem cinematográfica na escrita, alargando as possibilidades do discurso

literário, pode-se afirmar que a literatura de Ciro de Carvalho ainda se encontrava imatura quando a esse recurso, diferente, por exemplo, do próprio Olney São Paulo, que já apresentava nos seus contos, muitas vezes propositadamente, uma linha narrativa e um jogo linguístico desenvolvido como roteiros de cinema.

A ausência no romance de Ciro de Carvalho de uma linha narrativa que se aproxime da linguagem do cinema, como é o caso de muitos contos escritos por Olney São Paulo, pode ser uma característica que justifica as poucas cenas do filme em estrutura igual ou semelhante às contidas no livro, exigindo do adaptador uma maior interferência junto ao texto-argumento. Pode-se dizer, então, que o romance de Ciro de Carvalho destitui seu leitor, de certo modo, daquela faculdade de produzir, por meio da leitura, um “cinema mental”, como propôs Calvino (1990).

A primeira sequência do filme, em que há a apresentação dos créditos, sintetiza o primeiro capítulo do romance de Leite, momento em que o escritor introduz a narrativa trabalhando com elementos que serão desenvolvidos: a lida do homem do campo e a instintividade da personagem principal da trama, Lóli. No romance o primeiro capítulo é iniciado, como em muitos outros capítulos do livro, com uma descrição da paisagem do sertão, porém sem aquelas referências à seqüência do lugar com as quais o leitor de romances sobre o Nordeste estava acostumado.

Nas descrições da paisagem presentes no romance de Ciro de Carvalho predomina o verde das plantações, “o colorido vivo” da caatinga, que há muito não sabia o que era estiagem. Esta característica do romance parece ser uma forma de subverter as descrições tão comuns a livros que situavam suas narrativas no sertão nordestino, em que há em suas primeiras páginas uma preocupação em situar para o leitor a terra seca e inóspita em que se passava a estória, o que pode ser constatado, por exemplo, em *Os Sertões* e em muitos outros livros que se inserem na tradição aberta pela obra de Euclides da Cunha.

Havia tempos que não se falava em sêca no sertão baiano, e, talvez, em todo o nordeste brasileiro. As estações chuvosas eram regulares, garantido aos lavradores boas colheitas de tudo quanto se plantava. Do milho ao feijão e ao fumo, nada se perdia. As sementes brotavam da terra fértil e encharcada, colorindo os campos, modificando paisagem de acordo com a cultura, as estações. No inverno, eram os milharais imensos, pendoando, bonecando, numa mistura de côres, onde o verde sempre prevalecia. No aproximar a primavera, dava-se o início à lavoura de fumo. Grandes e pequenas malhadas de verde-sumo incrustadas na paisagem verde-cana dos capinzais, são como que verdadeiros retalhos a embelezar os campos [...] (LEITE, 1964, p.9).

A essa descrição do espaço segue-se a cena em que Silvério e Geraldo tentam cruzar Tufão, um cavalo manga-larga emprestado pelo coronel Augusto, com as éguas da fazenda. É a lida dos homens no curral que acorda Lóli, que, após perceber do que se tratava, observa a movimentação

pelas frestas da janela. A partir daí predomina na narrativa uma instintividade natural que paira por praticamente todo o texto do romance:

Lóli, pelas frestas da janela, assistia a tudo. Rejubilou-se com a defesa da fêmea, odiou Tufão, para depois sentir-se completamente aturdida, envergonhada, quando a Pampa, abrindo as pernas facilitou a cobertura do macho, cujo membro deslizou e sumiu entranhas adentro.

Lóli apertou as coxas, rangiu os dentes e se jogou na cama. [...] Tufão arrepiou o pêlo, enrijou o pescoço e, num relincho, cobriu-a novamente.

Lóli, mãos crispadas, rasgou a fronha do travesseiro (*sic*) (LEITE, 1964, p.11).

Na adaptação para o cinema é visível uma quebra da instintividade que caracteriza a personagem na cena, assim como é deixada de lado, em praticamente todo o filme, uma instintividade que marca as relações amorosas no romance. A primeira imagem do filme, a que antecede a reconstrução cinematográfica do primeiro capítulo do livro, é um único plano deslocado do que seria a continuidade da sequência 29, em que Sebastião, sentado nos mourões do curral de sua fazenda, observa os peões guiarem a boiada para dentro do curral. A inserção desse plano antes do que seria a cena inicial, de acordo com o romance, além de já indicar uma inversão na cronologia do livro, esboça dois quadros e duas realidades que irão se opor na narrativa do filme.



Fotos 9 e 10: Sebastião vê sua boiada sendo levada para o curral.

Na recriação cinematográfica do primeiro capítulo do romance, há a inserção de elemento de expressão que o cinema tem à disposição e o romance não: a música enquanto trilha sonora no plano extradiegético. Esse é um item que demarca um câmbio dos materiais disponíveis que têm as duas expressões artísticas no momento de estabelecer a comunicação. Além disso, a reelaboração da cena no filme aponta para uma síntese das ações conforme são narradas no romance, em que no início Silvério observa do avarandado da casa a movimentação à volta, até que fica sabendo o que se passa no curral, se encaminha para lá e ajuda Geraldo e Nicolau (que no romance é um sertanejo empregado de Silvério e só depois vai trabalhar com Sebastião).

Alguns diálogos da cena no romance são reutilizados no filme após uma leve reelaboração e redistribuição entre os personagens, porém, devido à presença da música *Lamento do Justino* na extradiegese fílmica, passam quase despercebidos pelo espectador.

Homem 1- Tá prenha, seu Silvério tem razão.

Silvério- Tira logo, senão Tufão mata Grã-fina. Ambrósio vai buscar a outra égua.

Homem 1- Traz a Pampa, Ambrósio. (GRITO DA TERRA, 1964, 1'37''-1'46'').

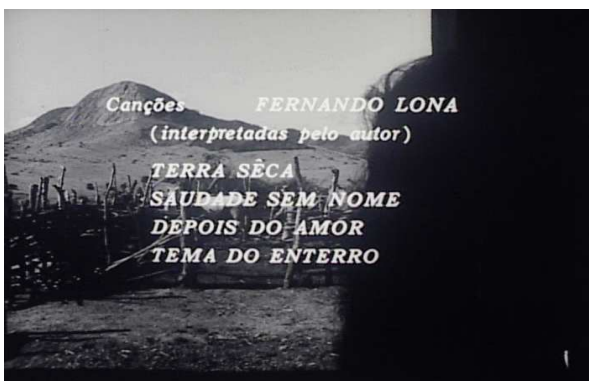
Assim como indica o romance, é este começo da conversa que acorda Lóli, e a partir daí, através de um leve *travelling*, seu acordar é visto no filme, numa busca de sincronização dos movimentos em relação ao romance. Concomitante às ações de Lóli, ouve-se a segunda parte da conversa dos homens no curral, enquanto ela encaminha-se para abrir a janela.

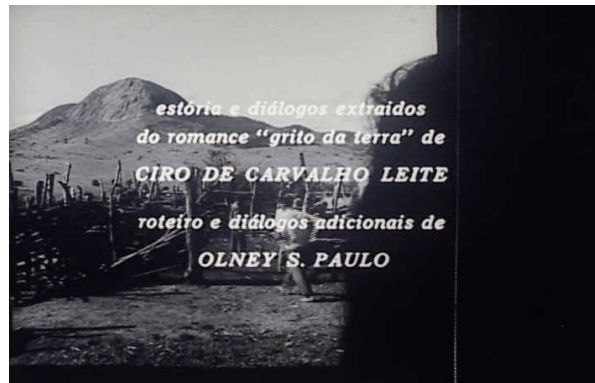
Homem1- Cruzou!

Homem 1- Não deixa mijar senão perde o trabalho.

Silvério- A bicha tava mesmo com vontade. (GRITO DA TERRA, 1964, 2'14''- 2'42'').

Lóli ao abrir a janela para observar o que acontece no curral desconstrói a clandestinidade da cena no romance, em que ela olha tudo através das frestas da janela, indicando que se deixará de lado na encenação fílmica a instintividade natural que caracteriza o fim da cena no romance, confirmado pelo penúltimo plano da sequência, em que Lóli é vista simplesmente deitando-se novamente.





Fotos 11 a 18: Lóli olha pela janela a movimentação no curral e deita-se novamente.

A adaptação desta cena no filme ratifica, mais uma vez, a afirmativa de Avellar (2007) citada anteriormente, quando o crítico fala da impossibilidade de filmar “frase a frase” um livro, uma vez que se torna visível o compromisso do cineasta em recriar no filme a cena de abertura do romance, porém compilando os diálogos e as próprias ações narradas na obra literária. Além de utilizar-se de recursos oferecidos pela mídia com que trabalha, inclusive encerrando a cena (que corresponde ao capítulo do romance) com um *fade-out*, para produzir o sentido esperado Olney São Paulo insere nesta primeira cena, numa apresentação dupla de duas das personagens mais importantes da narrativa, seguindo-se à primeira cena, o momento em que Mariá será vista acordando.

Uma das poucas cenas do livro que foi reproduzida para o filme, porém sofrendo notáveis alterações, foi a que Lóli e Mariá dialogam sobre seus anseios de vida. No livro a cena acontece à noite depois de um jantar na casa de Lóli, quando as duas sentam-se em uma escada em frente a casa, enquanto no filme o encontro se dá durante o dia, no meio da plantação, quando Mariá encontra Lóli pensando na vida sentada em uma grande pedra. As alterações em nível linguístico decorrem no filme inicialmente sintetizando o diálogo que ocupa mais de uma página do romance, mas visivelmente as alterações acontecem para acentuar uma demarcação de pontos de vista das duas personagens sobre a realidade que as circunda:

Mariá- O que você está fazendo aqui, Lóli?

Lóli- Estava pensando, Mariá. Isso aqui não presta não, é só mato, só pobreza.

Mariá- Eu gosto daqui, Lóli. A gente trabalha, sofre, mas vive. E um dia Deus dá um jeito nisso e não vai haver mais seca nem nada.

Lóli- No inverno é pior: chuva fria, vento frio, até parece que tá tudo morto.

Mariá- Bobagem, Lóli. Você fala assim porque ainda pensa na cidade, mas tudo que tem lá vai mesmo daqui do trabalho da gente. Cadê Geraldo? Já voltou?

Lóli- Acho que não (GRITO DA TERRA, 1964, 10'00'' - 10'43'').

É importante observar que além de utilizar o diálogo acima como demarcador dos dois posicionamentos antagônicos das personagens sobre residir ou não no campo, acionado no romance não como demarcador de opiniões opostas, mas expondo o conformismo de Mariá, no filme o cineasta optou também por elementos da linguagem cinematográfica para encenar uma bifurcação não somente no diálogo textual, mas imagética, que ajudaram a adensar, por meio de uma sinédoque, os caminhos de vida contrários que Loli e Mariá desejavam seguir.

Enquanto planos de conjunto próximos e primeiríssimos planos são utilizados para focalizar as duas durante o diálogo, o cineasta opta por um plano geral aberto para mostrar o momento em que elas deixam o local em que estavam, possibilitando construir imageticamente, devido ao plano escolhido para finalizar a cena, uma oposição entre os rumos que cada uma pretende seguir.





Fotos 19 a 29: Lóli e Mariá, após conversa, afastam-se.

Outra sequência fílmica que aproxima cenograficamente o filme e o romance, porém também sem deixar de lado alterações de ordem estruturais, é a que acontece na casa de farinha. A principal diferença que se acentua quando comparados livro e filme é a rapidez de síntese da narrativa literária, fugindo da estrutura geral do romance que é marcada pela descritividade. A construção textual a partir da descrição rápida da intensa movimentação de pessoas que caracteriza a cena no romance se contrapõe à lentidão da narrativa fílmica no jogo de construção do cenário, que é o espaço do trabalho manual para a produção da farinha e da preparação cênica para o surgimento de Jorge enquanto desestabilizador da cena.

Os jumentos chegavam carregados de jacás com mandioca e os rapazes corriam a esvaziá-los aos pés das mulheres, no salão amplo da casa-de-farinha.
As raspadeiras, sentadas no chão batido, faziam um círculo e conversavam.
Damiana, que sempre gostava de ficar alimentando um cevador, reclamava para as mulheres:

— Vamos, minha gente! Mandioca é mesmo que defunto, não fica de véspera!
 As raparigas se apressavam, faca em punho, raspavam os tubérculos e gritavam pelos meninos encarregados de levá-los para Damiana, que os desmanchavam no cevador.
 Os homens, divididos aos pares, movimentando a bolandeira, mostravam suas habilidades no trocar de mãos, impulsionando a manivela que fazia girar uma roda grande sulcada na extremidade. O relho de couro cru girava impulsionado pela máquina, movimentando o cevador.
 Vez por outra, os rapazes se entusiasmavam e davam maior velocidade à manivela, fazendo soltar o relho.
 Damiana se exasperava, porque sempre, nesses momentos, recebia uma cipoadá, no braço ou no rosto, do relho, que se desprendia do cevador.
 — Cuidado, gente! Vamos pra frente! Corre, Geraldo, dá uma rodada de cachaça que a turma está ficando mole! (LEITE, 1964, p.51-52).

Outra rápida observação que pode ser feita quanto à cena acima diz respeito às falas de Damiana que, no filme, surgem como sendo de Silvério, sugerindo e acionando uma quase ausência das matriarcas das duas famílias centrais, Damiana e Constância, quando das decisões a serem tomadas e as ações ou mesmo posicionamentos que possam alterar a ordem interna da família, ficando isso ao cargo das figuras paternas e de Lóli e Mariá.

Quando Manoel de Barros afirma que a poesia é “uma amarração de objetos lúdicos com emprego de palavras, imagens, cores e sons etc.,” (BARROS, 1990, p.215 apud AVELLAR, 2007, p. 5) e que antes de fazer poesia é aconselhável passar os olhos pelo cinema, o poeta contempla na sua associação os principais elementos que constroem a forma de comunicar-se do cinema. São elementos que escapam do campo da literatura, de maneira geral, mas se reabilitam no cinematográfico e entram no campo dos domínios utilizados pelos cineastas para estabelecer um diálogo com o público, ainda que se tratem de filmes oriundos de obras literárias.

No caso de *Grito da terra*, Olney São Paulo utilizou em sua forma de comunicar com o público principalmente três elementos dos citados anteriormente: as palavras através da oralidade, as imagens e a música que se constituem como recursos na composição e produção de sentido na narrativa. Este é um aspecto relevante a ser pensando na narrativa fílmica, pois a música impõe em *Grito da terra* um efeito semântico proposital de modo que não surge de maneira invisível quanto à construção do discurso cinematográfico.

Embora o cinema produzido nas décadas de 1950-1960 tenha se mantido afastado da vanguarda musical brasileira da época, há um visível trabalho musical dentro das produções fílmicas em prol de romper com as formas tradicionais clássicas de utilização da trilha sonora. No capítulo seguinte, faz-se uma análise mais minuciosa quanto ao aspecto musical em *Grito da terra* e em que sentido a trilha sonora do filme estabelece contato com as produções musicais da época.

A música se apresenta como um aspecto preponderante no processo de adaptação, pois ela pode produzir significados que extrapolam aqueles que a imagem e os diálogos podem produzir,

operando tanto no campo diegético quanto através do extradiegético. Em *Grito da terra*, Olney São Paulo articula a matéria musical utilizada na trilha sonora a partir de dois modos: ela é inserida no filme como um elemento de comunicação tanto no plano diegético quanto no extradiegético: no diegético a música funciona como um meio de expressão que comunica através do que Gorbman (1987 apud Baptista, 2007) considera como uma função narrativa referencial, como o samba de roda da casa de farinha e na melodia da fanfarra, que contribuem para referenciar e demarcar contornos culturais do ambiente e dos personagens que fazem parte das cenas. Enquanto isso, a música no plano extradiegético ou música de fosso, como denomina Chion (1995 apud Baptista, 2007), que foi escrita e produzida especialmente para integrar o filme, entra, em quase toda a narrativa como uma forma de resumo e uma ratificação do que dizem as imagens e os diálogos entre os personagens, se enquadrando no que Martin (2005, p. 155) denomina de “música-paráfrase”. Ainda que operada por meio de uma redundância comunicativa, no processo de transposição da narrativa literária para a cinematográfica o uso da trilha sonora, como mais um meio de expressão, potencializa a energia comunicativa do filme, articulando um discurso muito próximo do que as imagens e as palavras conseguem narrar, mas associando-se a elas para adensar a mensagem política e social que o cineasta construiu em *Grito da terra*.

Isso fica visível no filme, por exemplo, nas cenas em que surgem na tela o professor e o grupo de retirantes, pois geralmente esse núcleo da narrativa, formando por trabalhadores rurais pobres e maltrapilhos que fogem de uma situação de sofrimento e carência em que se encontram, quando surge em cena, é acompanhado, no plano extradiegético, por canções de tom tristonho e melancólico e letras que narram a penosa vida do sertanejo que se vê sem terra para cultivar, numa situação que o obriga a deixar o lugar de origem:

Partiu Justino, levou família/ e retirou sem destino
 Largou a terra, seu último bem/ficou sem terra também.
 Carne ficou no espinho/esperança ficou no caminho.
 Que é do homem/ sem seu destino, sem ter o que de comer.
 Passar a fome, perder seu céu/ ficar sem terra também.
 (*Lamento de Justino*, Fernando Lona e Orlando Senna, CBS, 1964).

Ao trabalhar uma trilha sonora que em quase todo o filme ratifica o discurso construído pelas imagens e diálogos, o cineasta correria o risco de enfraquecer ou tornar desnecessário o discurso construído através desses dois elementos, devido a um descritivismo em que se apoia, por exemplo, a letra da música-tema de *Grito da terra*. Porém, produzindo um efeito contrário, a música, enquanto parte de uma estrutura cinematográfica unívoca, contribui para relevar ao espectador, em consonância com outros elementos da narrativa fílmica, a dramaticidade e o sofrimento que marcam a vida daqueles que são mostrados na tela, sem que suplante as imagens ou

se torne desnecessária dentro da composição do discurso cinematográfico, mas ajudando-as a contar a história e em alguns momentos auxiliando na própria organização da narrativa.

4 ESTÉTICA E TÉCNICA CINEMATOGRAFICA EM *GRITO DA TERRA*

Pensando a partir de uma contextualização diacrônica, o filme *Grito de terra* situa-se dentro de liames muito tênues quanto a uma classificação do ponto de vista técnico e estético, pois, não é sem dificuldade que se pode considerá-lo dentro ou fora dos padrões do cinema que era produzido no Brasil na década de 1960. No primeiro capítulo há uma rápida discussão neste sentido, porém aqui as questões serão alargadas e aprofundadas na busca, também, de compreender as possíveis influências clássicas e modernas presentes na construção do tecido fílmico.

Se no capítulo anterior o caminho trilhado pela análise visou responder ao entrelaçamento com a obra de Ciro de Carvalho, para compreender como o filme através do dialogismo consegue produzir significados próprios, neste o percurso seguirá os meandros abertos pela própria técnica cinematográfica e, conseqüentemente, pelos matizes da linguagem audiovisual, para apreender como essa técnica e seus elementos respondem a uma estética ensejada pelo cineasta enquanto diálogo com um período específico da maturidade do cinema brasileiro, os anos 1950/1960.

Enviesando rapidamente em questões deste domínio, percebe-se, por exemplo, que uma das características que marcam o filme *Grito da terra* relaciona-se com o ritmo impresso à narrativa cinematográfica, aspecto ressaltado em considerável parte da crítica jornalística e especializada à época do lançamento comercial.⁸ A lentidão que domina quase todas as sequências do filme se deve principalmente ao predomínio de longos planos, alguns se aproximando de um minuto de duração, além da influência do conteúdo de tais planos, em que a ausência de uma dramaticidade diegética e a exploração do cenário natural, visto ser contemplativo na narrativa, contribuem para adensar a vagarosidade fílmica.

Tal aspecto técnico do filme contribui de maneira extra-diegética para reforçar as predileções de uma estética que reclamava uma diferenciação do cinema produzido fora do país (e também internamente, ainda que em menor escala) dentro de uma indústria de ação restrita ao entretenimento, enquanto na diegese fílmica funciona como um elemento que corrobora para a construção de um discurso ideológico sobre e também para um povo à margem de uma sociedade modernizada e globalizada.

Para adentrar com maior profundidade no campo de análise pretendido neste primeiro momento do capítulo, se faz necessária uma leitura das tessituras do corpo fílmico, considerando aspectos primordiais do aparato cinematográfico, como montagem, enquadramentos, movimentos de câmera, profundidade de campo, sons, entre outros, para em contrapartida desvelar aspectos estéticos e éticos que foram produzidos através destas determinadas escolhas do cineasta.

⁸ Esse aspecto aponta uma divergência de opiniões, pois, se para alguns críticos a lentidão coaduna com o tema da narrativa cinematográfica de *Grito da terra*, para outros ela demarca um fator negativo na técnica do filme.

Para tanto, se tomará como atividade preliminar necessária para a análise do filme a decupagem de (somente) algumas sequências do filme. Tal limitação se deve ao fato de se considerar desnecessário, do ponto de vista técnico e estético, a análise do filme na íntegra, uma vez que se busca privilegiar as sequências e cenas de maior relevância para a compreensão de determinados efeitos ideológicos que o filme pode provocar, influências e escolhas narrativas constatadas, etc.⁹

É imprescindível, quando se trata de uma análise que levará em consideração a seleção de sequências fílmicas, justificar que, por ser a sequência uma construção subjetiva, dada no processo de montagem do filme e sendo limitada pela unidade de ação e a unidade orgânica, é possível que haja alguma divergência quanto à delimitação de uma determinada sequência analisada, dado o grau de subjetividade que envolve sua construção.

Pelo fato de a análise não contemplar o filme em toda a sua extensão, se torna necessário, visando uma melhor compreensão e localização temporal e espacial das sequências e cenas analisadas dentro do enredo do filme, uma apresentação da narrativa fílmica em pormenores. A trama é centrada em quatro personagens que representam, ideologicamente, duas visões opostas: Lóli e Sebastião e Mariá e o Professor, que não é referenciado por nome, sendo reconhecido somente pelo ofício que exerce junto aos sertanejos. Lóli é filha do casal de agricultores Damiana e Sebastião e, embora viva no campo, demonstra uma grande insatisfação pela vida que leva, pois enxerga na cidade uma vida menos “instável”. Sebastião é o dono do armazém da região e, por possuir um poder econômico superior aos pequenos agricultores ao seu redor, tenta manipular os preços e condições de compra e venda das mercadorias, forçando uma dependência que lhe seja lucrativa. Mariá é a única filha dos agricultores Constância e Silvério, e noiva de Geraldo, irmão de Lóli, e embora sejam as poucas oportunidades encontradas pelo noivo e a falta de terra para cultivar os motivos que impedem a realização do seu casamento, ela se mostra otimista e perseverante quanto às perspectivas futuras da vida no campo. O professor faz parte de um núcleo específico da estória ao qual pertencem retirantes, liderados por ele e vítimas das relações opressoras no campo que partem para uma jornada de peregrinação acreditando que terão uma vida menos sofrida e injusta.

Lóli, dominada pela vontade de sair do âmbito rural e residir na cidade, aproveita-se do interesse que Sebastião tem por ela para usá-lo enquanto possibilidade de realizar seus planos. Porém, após ver-ser ameaçada por Jorge, seu primo e sócio de Sebastião, com o qual mantinha relações amorosas, acaba assassinando-o. Sebastião revela ter sido Lóli um dos motivos da ambição

⁹ Entende-se por decupagem a decomposição da imagem cinematográfica, em que há uma decantação da narrativa em partes menores para uma posterior reconstrução do material fílmico. Considera-se uma cena um conjunto de plano particularmente determinado “pela unidade de tempo e de espaço”, enquanto uma sequência é caracterizada pela unidade de ação. (MARTIN, 2005, p.178)

que tinha em “ser um homem rico”, em alargar suas poses, o que consegue perseguindo os pequenos proprietários de terra, comprando as safras dos agricultores pelo menor valor possível e os mantendo presos às condições de venda do seu armazém.

O professor tenta alfabetizar e conscientizar os sertanejos do lugar sobre a posição de oprimidos em que se encontravam, influenciando não somente o que estão no grupo que o acompanha, mas também pessoas externas a ele, inclusive Mariá. Ela, ao ver a propriedade da família ameaçada pela ambição de Sebastião, acredita, sob a influência do professor, à vinda de um “cavaleiro montando em seu cavalo negro de luz” a mudança das injustas relações que marcavam o campo. Porém, embora acredite na possibilidade de melhoria das condições de vida do camponês, Mariá vê seu pai ser assassinado a mando de Sebastião devido a um regime de apropriação de terras em que o mais pobre acabava sendo vítima.

O Professor negro e seu grupo, já esfomeados pela longa caminhada, deparam-se com uma carga de farinha que era levada pelos empregos de Sebastião até o armazém e resolvem saqueá-la. É esse incidente que define os rumos finais da trama, pois a reação violenta de Sebastião ao ver os retirantes se alimentando da farinha que lhe pertencia provoca uma resposta também violenta por parte do professor, que mata Lóli com um tiro de espingarda, aniquilando um dos propósitos do latifundiário.

Na primeira sequência do filme, em que são apresentados em letreiros sobre-impessos os agradecimentos, créditos e equipe técnica, formada por treze planos, tem-se como plano inicial a continuidade do quarto plano de uma das sequências finais do filme: momento em que Sebastião vê Nicolau e outro empregado levarem sua boiada para o curral¹⁰. Nos outros dozes planos que formam a sequência inicial são apresentadas cenas compiladas que formam o primeiro capítulo do romance *Grito da terra*, alternando a lida de Silvério, Geraldo e outros dois homens no curral da fazenda com o acordar tedioso de Lóli, tendo, no plano extra-diegético, a principal música da trilha sonora do filme, *Lamento de Justino*.

A sequência de abertura dura quase três minutos e é fechada com um *fade-out* para, em seguida, utilizando um *fade-in*¹¹, abrir a que apresentará o despertar da personagem que se situa dentro da oposição em relação a Lóli, Mariá. O encadeamento das duas primeiras sequências do filme contribui para demarcar, ainda no início da narrativa e de forma bastante sutil, o posicionamento de Lóli e Mariá quanto à subjetividade dessas personagens em relação à vivência no campo, pois, se o despertar da primeira é marcado pelo tédio e um alheamento quanto ao que vê, o acordar da segunda sugere um envolvimento com as tarefas rurais.

¹⁰ Trata-se da sequência de número 29.

¹¹ O *fade-out* consiste no escurecimento gradativo da imagem até que a tela fique totalmente escura, enquanto o *fade-in*, em oposição ao *fade-out*, consiste na gradativa aparição da imagem a partir da tela escura.

Norteadoras para o início da narrativa são também as duas sequências seguintes em que Lóli expõe para o pai e em seguida para Mariá o ódio que sente em ter que morar no campo, enquanto, segundo ela, é possível viver na cidade sem as preocupações que perseguem o sertanejo. Após sugerir para Silvério, na sequência anterior, que ele deveria vender a fazenda e mudar-se com a família para a cidade, Lóli, na sequência quatro, será vista através de um plano geral aberto deixando a casa pela porta dos fundos e dirigindo-se à plantação de fumo.

A primeira cena da sequência quatro, momento em que Lóli sai de casa até sentar numa pedra no meio da plantação, é acompanhada por uma música sibilante que aumenta o lirismo e a plasticidade dos planos, que, vistos isolados do restante do filme, parecem sugerir a contemplação da natureza, explorada pelo uso de grandes planos de conjunto, por parte do personagem. Se vista isoladamente a composição da cena pode despertar no espectador a ideia de que se trata de alguém que integra-se à paisagem e a admira, no ínterim da sequência fílmica o diálogo entre Lóli e Mariá desconstrói a concepção anterior, reinserindo a música e os enquadramentos dentro de uma nova significação oposta à sugerida anteriormente. Segundo Martin (2005), essa falta de significação completa que caracteriza o plano, dependendo sempre dos que o precedem e dos que o sucederão, deve-se ao processo dialético que o domina em relação à sequência ou ao próprio filme.

Assim, tomados a partir da construção completa da sequência em questão, os planos de conjuntos explorados na primeira cena ganham uma nova significação dramática exaltada pela presença da música sibilante, conferindo uma sensação de solidão e deslocamento da personagem. Para Martin (2005), o uso de planos de conjunto consegue não somente ter uma função descritiva, mas traz para a cena uma tonalidade psicológica por conseguir reinserir o ser no mundo, muitas vezes apontando para um tom psicológico pessimista e negativo do personagem, o que coaduna com a posição de Lóli dentro da sequência que, se ancorada semanticamente no diálogo anterior da personagem com seu pai, revela sua desterritorialização e sua repulsa em relação ao lugar.

Na segunda cena da sequência quatro, momento em que Mariá caminha para a casa de Geraldo e encontra Lóli encostada na pedra, é possível constatar uma quebra na continuidade narrativa, quando um plano de conjunto fechado, o sétimo da sequência quatro, focaliza Lóli e Mariá conversando, uma estando ao lado da outra, e é seguido por um primeiríssimo plano fechado em Lóli que responde à Mariá que, dentro da lógica espacial desse plano estaria em sua frente e não mais ao lado. Isso gera, pelo posicionamento da câmera, e considerando que Mariá está defronte à Lóli, um efeito de diálogo entre a última personagem e a câmera objetiva, recurso cinematográfico bastante moderno que faz o personagem quebrar o pacto da encenação e dialogar diretamente com o público. Mas, neste caso específico, esse suposto efeito é anulado pelo posicionamento de Mariá no plano que segue, pois a personagem é focada numa posição que sugere estar em frente à Lóli, logo, a personagem se dirige à Mariá e não à câmera objetiva, como o enquadramento parecia sugerir.



Fotos 27 a 32- Lóli e Mariá conversam.

Respondendo à organização espacial segundo o plano anterior no qual falava Lóli, Mariá, no plano seguinte, também em primeiríssimo plano, conversa com Lóli estando em sua frente, acontecendo a seguir mais uma quebra da continuidade narrativa quando no décimo e penúltimo plano da sequência as duas personagens já são enquadradas em um plano conjunto fechado, uma estando ao lado da outra e não defronte como mostrava o plano anterior. Tais “erros” no momento da filmagem ou da montagem quebram, quando percebidos pelo espectador, a chamada “impressão de realidade” que o cinema persegue, principalmente o produzido dentro dos padrões clássicos, ou, se propositadamente, caracterizam uma vanguarda da representação que foge ao naturalismo convencional

Comentando didaticamente esse aspecto da narrativa cinematográfica Ismail Xavier (2008, p.33) diz que é preciso atenção a cada detalhe para que se tenha coerência na evolução dos movimentos físicos da cena, assim, “Se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo, resultando na tela uma representação contínua da ação”.

Porém, este é um aspecto técnico que se alinha às formas de representação prezadas dentro do cinema clássico, enquanto o cinema moderno, muitas vezes pautado em manifestações em que a fragmentação e a descontinuidade podem propositadamente responder a uma estética de contestação ética ou às próprias “normas” do cinema clássico, reelabora e privilegia novas formas de comunicação que não obrigatoriamente estejam presas uma elaboração linear da ideia. No caso de *Olney São Paulo*, assim como de alguns outros cineastas brasileiros da época, este aspecto ganha uma importância fundamental, pois se articula não somente com o caráter estético da obra, mas também com o ético, ao representar, para além de uma “falha” técnica, a própria pobreza e escassez de recursos com que o cineasta lidou ao realizar o filme, utilizando a “fome” metaforicamente enquanto pobreza de recursos para discuti-la em seu sentido físico e social.

Interpolando a quarta sequência de *Grito da terra*, há a primeira cena da sequência seguinte em que é apresentado Sebastião, personagem que simboliza metonimicamente a opressão em relação aos pequenos agricultores da região, e por isso sua trajetória na narrativa é construída para que ele se torne um estereótipo do coronel, enquanto representação da classe dominante que se exprime pelo exercício de um poder, de uma autoridade e da pose de boa parte dos domínios, o que produziria efeitos danosos à vida dos sertanejos do lugar.

Com o fim da quarta sequência, que acontece pouco depois de completados os primeiros onze minutos do filme, é praticamente fechada a apresentação dos principais personagens da trama, restando somente o Professor negro, que aparecerá mais adiante. Também são delineados os posicionamentos dramáticos de tais personagens, enlaçando o filme numa perspectiva cinematográfica da narrativa clássica, porém, embora presente o conflito central da história, o desenlace principal ficará a cargo de um personagem de apresentação tardia.

Jogo semelhante ao da quarta sequência acontece em uma das seguintes, a sétima no desenvolvimento na narrativa fílmica. Lóli é vista mais uma vez andando em meio à paisagem, tendo como som extra-diegético a mesma música sibilante que acompanhava as cenas da sequência quatro, contribuindo, mais uma vez, para adensar a melancolia da cena e o afastamento do personagem. Os primeiros planos que formam a sequência constroem um percurso interessante para entender a relação entre a Lóli e o lugar em que vive. No início da sequência Lóli é focalizada em plano inteiro, andando em meio à paisagem, a câmera a acompanha e num próximo plano mostra através de um *travelling* de baixo para cima, um lugar alto na paisagem, e no plano subsequente

Lóli já está nesta parte do cenário. A partir daí se verifica na cena cinco planos alternados que são decupados a seguir:

1) Em plano contrapicado Lóli é enfocada olhando para o horizonte; 2) a câmera, agora subjetiva, assume o olhar de Lóli e em *zoom* focaliza uma casa na paisagem, para, em seguida, através de um movimento panorâmico, visualizar todo lugar; 3) Lóli apresenta um leve riso que logo é substituído por uma feição grave, nesse momento a música é interrompida; 4) novamente subjetiva e utilizando um *zoom*, a câmera mostra o motivo da mudança repentina no aspecto de Lóli: um homem trabalhando na lavoura de mandioca; 5) o rosto grave de Lóli é focalizado mais uma vez.

Essa é uma cena importante do ponto de vista técnico, pois a comunicação e a carga significativa da sequência dos planos são construídas a partir da operação com os elementos clássicos da linguagem cinematográfica, como o *travelling*, a câmera subjetiva e o próprio *zoom* óptico, confirmando o que Martin (2005, p. 221-222) diz sobre a eficiência da imagem em relação à dependência do diálogo: “o filme pode significar sem ter de dizer, ou seja, pode transpor o sentido do plano da linguagem verbal para o da expressão plástica”. Embora a ineficiência do *zoom* para identificar o homem que trabalha na lavoura, a cena anterior a essa sugere que se trata de Silvério, que é visto saindo de casa com uma enxada no ombro. O percurso feito pela câmera desvela, como na sequência de apresentação, o distanciamento de Lóli quanto ao labor no meio rural. Esta situação é ratificada, por exemplo, na sequência da casa de farinha.

Embora essa cena indique uma interação da personagem com a paisagem, um envolvimento que parece sugerir um momento de satisfação, de um encontro com uma liberdade que ela só teria na cidade, e que a própria elevação do lugar ajuda a construir, há no andamento da cena uma desconstrução de toda essa representação, como aponta a própria interrupção da música extradiegética que acompanhava a cena desde o início. Isso acontece no momento em que Lóli vê seu pai na lavoura de mandioca, representando, assim como na sequência de número três do filme, aquele que socialmente lhe impede de encontrar a tão sonhada vida em liberdade na cidade. Como dentro dos padrões patriarcais da sociedade o papel do pai, enquanto protetor de uma imagem social da mulher, é transferido para o marido, Lóli, assim como no romance, quando faz Sebastião acreditar que lhe tirou a virgindade e a engravidou, o que o forçava a casar-se com ela, privilegiará para o papel de marido aquele que oferece melhores possibilidades sociais e econômicas para sair da vida que leva.

O surgimento do Professor negro, personagem criado por Olney São Paulo para a trama de *Grito da terra*, só acontece na sequência onze, já com o filme em andamento, logo após uma cena em que Geraldo conversa com Mariá sobre as dificuldades em encontrar emprego ou fazer negócio na região devido à aridez econômica. O primeiro plano da cena em que aparece o Professor negro situa espacialmente o local em que mora, uma palhoça no meio pasto e o lugar que usa para se

reunir com os sertanejos da região no empenho de alfabetizá-los: a sombra de um umbuzeiro, árvore frutífera típica das partes mais secas do sertão cujos frutos serão um dos poucos alimentos dos camponeses durante a peregrinação.



Fotos 33 a 38: Sob a sombra de um umbuzeiro, o professor alfabetiza os camponeses.

Esse núcleo da narrativa representa, de maneira mais explícita, a fome metafórica, tão esboçada pelos filmes do Cinema novo, que Glauber Rocha usou como metáfora em sua estética da fome. Em seu manifesto, Glauber Rocha indica uma saída estrutural para a miséria no país, que,

“sendo sentida, não é compreendida”¹². Segundo ele, as imagens dos filmes produzidos pelo Cinema novo colocavam ao espectador o comportamento da fome com sua violência que, se para o europeu, era vista como primitivismo para o público brasileiro deveria funcionar como agressão à percepção, aos sentidos e ao pensamento, seria “o público não suportando as imagens da própria miséria”.

Essa agressão realizada pelo Cinema Novo aos olhos dos espectadores a qual se refere Glauber Rocha está posta no filme de maneira mais enfática através do professor e do grupo que o segue, pois representam uma acepção diferente da dos demais sertanejos da trama, uma vez que, como afirma Pereira (2011, p.54) “[Sendo] a causa do transe [...] a pobreza, a miséria e a necessidade de garantir a sobrevivência no cotidiano de uma região do interior do Brasil”, lugar em que as diferenças sociais são ainda mais impiedosas, pode-se afirmar que estes sujeitos, despossuídos da terra para lavrar e sobreviver, já se encontram no que seria um estado de transe e que se desencadeará em crise a partir da última sequência do filme. Mas como ainda afirma Pereira (2011, p. 54), “Estar em transe não significa tomar consciência, mas entrar em devir, fugir, escapar do peso e da normatividade das relações de poder” e é por isso que o Professor tentar fazer acordar nos retirantes que o acompanha uma consciência deles enquanto indivíduos parte de uma engrenagem social que pode ser alterada, transformando a peregrinação pelo sertão como apenas o início do devir.

Como afirma Deleuze (1990) é o povo enquanto devir que marcará o processo de transformação da imagem-movimento para a imagem-tempo, sendo na constatação da falta do povo no cinema que se construirá o cinema político moderno, e não mais a partir de sua presença oprimida, enganada e submetida como fizera o cinema clássico.

É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. [...] Se o povo falta, se já não há consciência, evolução, revolução, é o próprio esquema da reversão que se revela impossível. Não haverá mais conquista do poder pelo proletariado, ou por um povo unido e unificado (DELEUZE, 1990, p.259-262).

Parte da narrativa que não existe no livro e que possui considerável importância dentro do filme, principalmente por explorar com maior profundidade as relações de poder, está na sequência quinze, na feira livre do Cavunge. Ela articula instâncias elementares do processo de construção de sentido na obra, ao contrapor diretamente dentro de um mesmo jogo espacial os que representam a classe oprimida e os representantes da classe que oprime na encenação social que o filme constrói.

¹² Todas as citações entre aspas contidas neste parágrafo e que não apresentam referências foram retiradas do texto “Eztetyka da fome”, parte do livro *Revolução do Cinema Novo* (Cosac Naify, 2004).

Se no trato com a terra os pequenos agricultores sofrem pela instabilidade da natureza e pela ameaça daqueles que ocupam uma posição social superior do ponto de vista econômico, durante a feira livre do Cavunge os sistemas de opressão parecem recrudescer, pois eles precisam se submeter ao jugo daquele que detém o poder econômico, como no caso de Sebastião, e à perseguição daqueles que representam o Estado na cobrança dos impostos, como um dia acontecera com Fabiano em *Vidas Secas* e Manuel em *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Sendo a segunda mais longa do filme, se aproximando de quase seis minutos de duração, essa sequência apresenta um interessante recurso da linguagem cinematográfica que foi muito utilizado durante o Cinema novo, a câmera no ombro. Empregada para acompanhar Sebastião enquanto caminha e analisa os produtos da feira livre, a câmera no ombro, além de conseguir reproduzir para o espectador o ponto de vista do personagem, consegue exprimir para quem assiste ao filme a sensação de se tratar, também, de um transeunte comum do lugar.

A sequência que mais expressa um tom explicitamente ideológico é a que vem após a da feira livre, focado do ponto de vista político da época. Nela tem-se, inicialmente, em plano geral aberto, Mariá, Constância e Apolinário colhendo fumo na malhada quando começam a conversar sobre a má safra que terão devido ao excesso de chuva, e as consequências financeiras que isso poderia acarretar, inclusive a perda do sítio para Sebastião, por causa de uma dívida adquirida. Em meio ao diálogo dos pais, Mariá começa a reproduzir as profecias que ouvira do Professor negro sobre a vinda do cavaleiro que redimiria a situação dos sertanejos que sofriam por causa da injusta repartição das terras.

Além de rápidas quebras na continuidade narrativa, que acontecem nas passagens do plano três ao plano quatro e do quarto ao quinto plano, essa é a única sequência do filme que se utiliza do recurso de *flashback* para sua construção, evocando a lembrança quando Mariá, repetindo para os pais, agora em contra-campo, o que ouvira do professor, caminha em direção à câmera, até ficar em *close* na objetiva. Nesse momento, já se ouve a voz do professor. A partir daí, tendo como som extra-diegético a música *Lamento do Justino*, entra em cena a segunda aparição do Professor negro e seus seguidores, apresentados na tela através de um passeio feito pela câmera que capta a dramaticidade dos rostos sofridos que se dirigem atentos para o professor, que se encontra em contra-campo. Na cena se misturam a voz *in*¹³ do professor que fala aos sertanejos e a voz *off* de Mariá que fala ainda com seus pais sobre o que lhe dissera o professor.

Interessante é o jogo realizado entre a voz *in* do professor e a voz *off* de Mariá dentro dessa cena pois, assim que a cena é iniciada vê-se um sertanejo, depois de o professor pronunciar a palavra “arma” dentro de um construção frasal, soletrar essa mesma palavra, porém, situação igual

¹³ Neste caso, a voz *in* refere-se àquela proferida pelo personagem que se encontra dentro do campo visual, enquanto a voz *off* corresponde à voz do personagem que está fora do campo diegético.

acontece quando Mariá, em *off*, utiliza a palavra “terra” numa frase que pronuncia para os pais, palavra que será imediatamente soletrada por um dos sertanejos que a câmera enquadrara sem que haja qualquer interferência de pronúncia do professor.

A constatação de que se trata de um *flashback* surge quando no trajeto realizado pela câmera em que mostra os sertanejos sentados em volta do professor aparece Mariá, ainda sem que sua voz *off* tenha cessado. Ela se junta ao grupo para ouvir as palavras do professor, sugerindo que foi nesta ocasião passada que ouvira falar do “cavaleiro do cavalo negro de luz”.

Ao passar pela censura do Departamento Federal de Segurança Pública, no período de novembro a dezembro de 1964, já com o Poder nas mãos dos militares, *Grito da terra* teve a classificação de um filme de boa qualidade, mas impróprio para menores de dezoito anos e para ser exibido na televisão. Houve um corte completo de uma cena, exatamente essa em que Mariá faz referência ao “cavaleiro do cavalo negro de luz”, numa alusão, segundo o censor Pedro José Chediak, “a volta do cavaleiro da esperança”(sic), ou seja, ao comunista Luis Carlos Prestes.¹⁴ Mitificado no Brasil através da alcunha de “Cavaleiro da Esperança”, Prestes foi membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que tentou, através dele, construir no imaginário popular a figura de um herói (que na tradição clássica está sempre acompanhado de seu cavalo) que lutava para defender as causas justas. Naturalmente, os militares anticomunistas que tomaram o poder em 1964 rejeitavam e perseguiam qualquer tipo de referência a Luis Carlos Prestes.

Segundo o censor Manoel F. de Souza Leão, primeiro a dar parecer sobre o filme, ele se caracteriza como impróprio para menores de dezoito anos por conter cenas amorosas e crimes, aceitando, devido à rapidez com que acontece, a cena em que Lóli após um encontro na casa de Sebastião, aparece fechando a blusa. Assim, paradoxalmente, embora o regime tenha se mantido por meio da violência, não era tolerado em produções artísticas qualquer referência a atos violentos.

Foi o corte desta cena que impossibilitou que *Grito da terra* representasse o Brasil em festivais internacionais, embora o produtor e o diretor tenham recebido o convite por parte do Itamaraty. Porém, porém, só aceitaria a saída do filme do país se fosse restituída a cena cortada que, segundo ele, prejudicaria o entendimento do filme. Em entrevista ao *Jornal da Bahia* de 14 e 15 de março de 1965, o produtor do filme afirmava que “Infelizmente, tudo o que cheira a verdade é tido como subversivo. É moda, hoje, quando se fala em miséria ser taxado de comunista”.

Após os problemas enfrentados por Olney São Paulo em relação à censura militar quando da exibição de *Grito da terra*, as questões de maior gravidade na sua relação com o governo militar

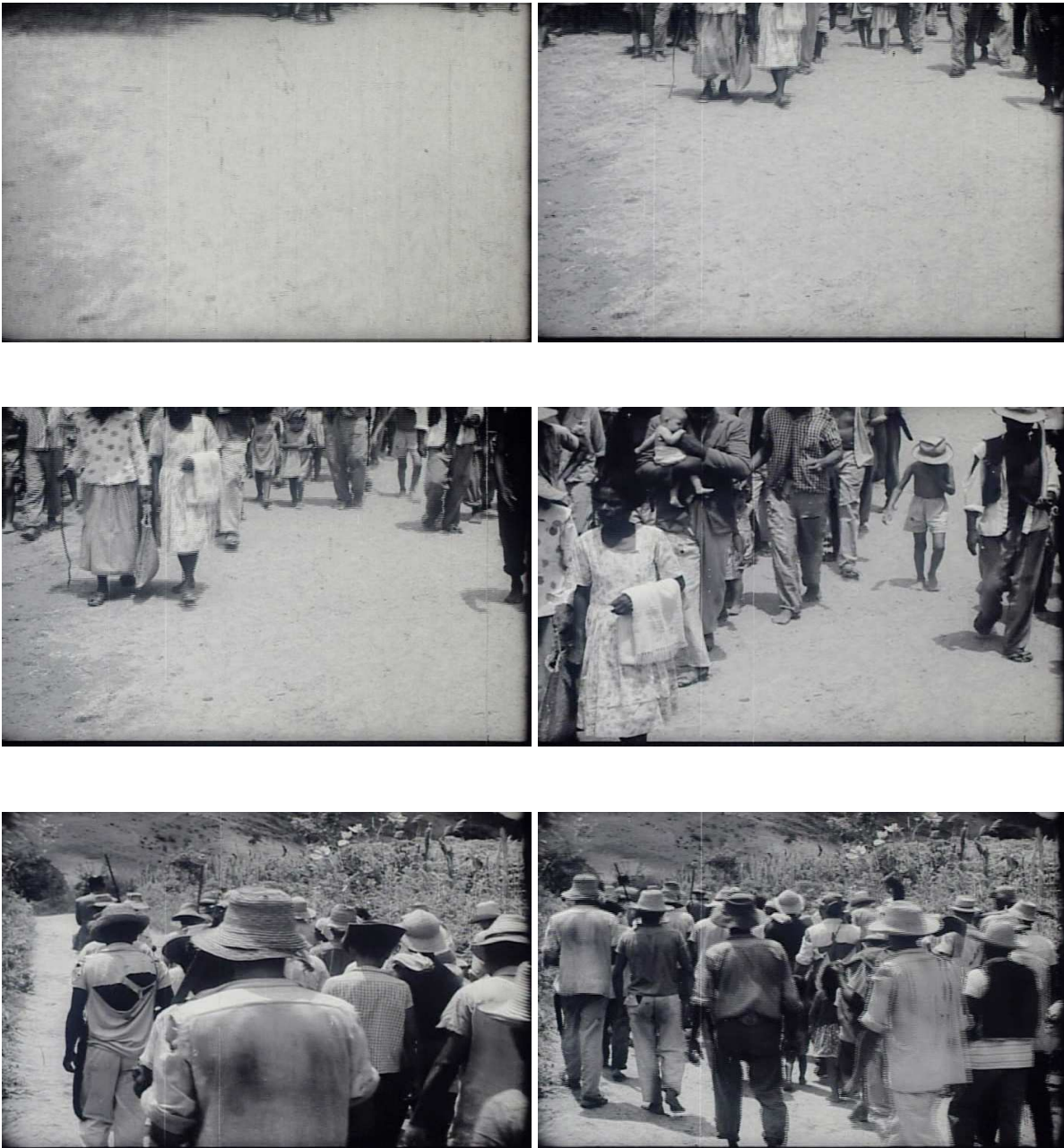
¹⁴ Luis Carlos Prestes liderou a chamada Coluna Prestes, movimento composto por militares que atravessou o país a partir 1925, durante parte dos governos de Arthur Bernardes e Washington Luís, fazendo oposição à República Velha e às elites agrárias.

aconteceriam cinco anos depois, com a produção do filme *Manhã Cinzenta* (1969), que ocasionou a prisão e, indiretamente, a morte prematura do cineasta.

Depois de sequências importantes para o andamento do enredo, como a da festa do Bonfim e a que Lóli, após sentir seus planos serem ameaçados por Jorge acaba matando-o, respectivamente as sequências de número 21 e 25, tem-se a partir de pouco mais de uma hora de filme o encaminhamento para o desfecho da trama. É no desfecho da narrativa que se entrelaçam os núcleos principais da trama através do desenvolvimento de três sequências distintas. A primeira (S1)¹⁵ é iniciada quando a câmera ao focar a terra seca de uma estrada é invadida por passos dos retirantes que marcham na esperança de encontrarem um lugar melhor pra viver, até que passem em frente à câmera que agora os enfoca se distanciando; a segunda (S2) é quando Emiliano e Nicolau pegam na casa de Silvério o fumo vendido por Lóli a Sebastião, causando a indignação do pai; e a terceira (S3) é quando Mariá na janela de casa enxerga Sebastião se aproximando e vai avisar ao pai.

Na cena inicial da primeira sequência (S1), entra no plano extradiegético a música *Lamento de Justino*, que acompanha a marcha dos retirantes que, liderados pelo professor, dão continuidade à peregrinação e fuga rumo a um destino menos sofrido. A cena tem apenas dois planos: o primeiro quando a câmera parada em plano aberto vê a estrada sendo tomada pelos camponeses maltrapilhos e o segundo quando eles já são vistos se afastando do ponto da estrada em que a câmera se encontra. A cena parece ser em câmera lenta, mas é a vagarosidade dos passos dos sertanejos que confere tal aspecto de lentidão à cena. Ela parece ainda sugerir o quadro do qual Apolinário e sua família aproximam-se cada vez mais, devido à perseguição feita por Sebastião. Sugestivamente, a cena seguinte que compõe essa sequência (S1) é precedida de uma outra cena, que faz parte da terceira sequência final do filme (S3), em que Apolinário tenta, junto a Sebastião, defender seu pequeno sítio.

¹⁵ Essa numeração das três sequências finais do filme como S1, S2 e S3 facilitará a análise em momento posterior do texto, não havendo relação com a numeração geral do filme, considerando-o na íntegra. A primeira sequência final do filme, chamada de S1, compreende as cenas em que os retirantes peregrinam pelas estradas até a última cena do filme, quando eles saqueiam a carga de farinha. A S2 corresponde às cenas relacionadas à venda da safra de fumo de Lóli a Sebastião, desde quando o fumo é retirado de sua casa, o momento em que ela vai até a casa dele acertar o pagamento e o momento em que ela volta da casa do fazendeiro, coincidindo com a cena final do filme. A terceira das três sequências finais do filme, a S3, é formada pelas cenas que se relacionam à morte de Apolinário, compreendendo desde a cena em que Sebastião lhe cobra a dívida até o momento em que sua família enterra o corpo.



Fotos 39 a 44: Retirantes caminham por estrada.

Essa lentidão no caminhar dos sertanejos extrapola a significação de um cansaço físico, e simboliza também o modo com que a narrativa é construída, de maneira lenta, o que segundo o diretor do filme coaduna com a forma com o sertanejo vive. Em entrevista ao *Jornal da Bahia*, Olney São Paulo afirmava que “[O] ritmo [é] lento, como a lentidão daquele povo ali representado. Houve quem dissesse que o filme era arrastado, mas o sertanejo se arrasta mesmo, não tem pressa de chegar [...]”, alinhando o filme numa tradição aberta por Euclides Cunha em *Os Sertões*, de que o nordestino é marcado por uma vagarosidade característica.

Para além de simplesmente corresponder ao modo de vida daqueles que são representados, a vagarosidade da narrativa fílmica é construída, como foi apontado no início do capítulo, pelos próprios mecanismos da linguagem cinematográfica, que contribuem para quebrar com a estrutura

da narrativa clássica adotada pelo filme, haja vista que não há, de modo geral, uma preocupação em apresentar em sua linearidade elementos deterministas que possam conduzir ou preparar o espectador para o momento de clímax do enredo.

Na terceira cena da S1, iniciada depois de um corte brusco da anterior em que Apolinário é morto por Nicolau, a câmera mostra em plano geral aberto o descampado onde descansam os retirantes e a chegada do líder que saíra, na cena anterior da sequência, prometendo arranjar comida para as crianças do grupo. O segundo plano dessa cena visualiza, por meio de um enquadramento em primeiro plano, o professor que traz a comida para as crianças em um velho caldeirão e numa cuia feita da metade de uma cabaça. A dramaticidade da cena é elevada pela trilha musical do filme, o instrumental da música *Terra seca* e pelo choro de um bebê que a mãe tenta acalantar, mas que pela fraqueza não resiste e acaba desmaiando.

Tecnicamente é possível observar entre as passagens do terceiro ao quarto plano da cena e do quarto para o quinto leves falhas na continuidade. Estas são mais notáveis no quarto plano, quando a câmera se posiciona em um plano de conjunto para mostrar as crianças que se alimentam da farinha e do umbu, porém, como se percebe no plano anterior e no posterior a esse, são mais do que as seis crianças mostradas no quarto plano.¹⁶ Após esse momento, a sequência terá uma rápida cena composta somente de um único plano em que os retirantes aparecem mais uma vez andando por uma estrada. A função dessa cena na narrativa é de contribuir para reforçar a diegese fílmica, sugerindo que até a próxima cena em que o grupo será mostrado terá se passado um dia.

Na penúltima cena, a que antecede o desfecho do filme, tem-se dentro da diegese fílmica a passagem de um dia. É possível localizar essa passagem temporal no monólogo interior do professor e na própria sequência de fatos da narrativa, pois Mariá, Constância e Geraldo realizam nesse dia o enterro de Apolinário, encontrado morto no dia anterior. Dentro de um processo de construção semelhante à segunda e quarta cenas que formam a S1, na penúltima cena que compõe essa sequência o movimento também é o mesmo, pois tem-se a câmera focando os retirantes de frente, sendo que desta vez o percurso é seguido pelo grupo e a câmera não mais os acompanha. A ênfase da cena é dirigida para o personagem de Lídio Silva, quando esse parece responder a uma fala utópica de uma das mulheres que caminha a sua frente, quando elas tentam se convencer de que caminham rumo a um lugar em que terão tudo que lhes falta.

O lirismo e a dramaticidade da cena são adensados pela alternância dos andarilhos do grupo com imagens do enterro de Apolinário, que plasticidade da fotografia do filme constrói como um

¹⁶ Embora este não seja um propósito maior deste capítulo, apontar possíveis falhas na continuidade, isso se torna inevitável, haja vista o perfil que adquire a análise realizada. Outro motivo que contribui para que não se considere a percepção dos “erros” de continuidade como um objetivo relevante do trabalho é a recorrência com que podem ser encontradas em muitas produções “descontinuidade flagrantes na passagem de um plano a outro” (XAVIER, 2005, p.30).

quadro ou pintura do sofrimento do sertanejo, enquanto na sugestão de um monólogo interior o professor, que a alternância de planos sugere ver o enterro de Apolinário, reflete sobre a condição subalterna do indivíduo do sertão.

A segunda sequência (S2), que irá coincidir com o fechamento da narrativa de *Grito da terra*, compreende a cena em que Emiliano e Nicolau pegam o fumo na casa de Lóli, a cena em que ela vai receber em casa de Sebastião o dinheiro referente ao pagamento e a cena em que ela deixa a casa, culminando, posteriormente na última aparição de Lóli em um momento do filme que definirá os rumos finais da trama.

Composta por somente cinco planos de construção simples, do ponto de vista técnico, a primeira cena, momento em que os empregados de Sebastião pegam o fumo em sua casa, ilustra a predisposição de Lóli para conseguir realizar sua maior vontade: deixar a vida no campo, provocando devido aos meios utilizados por ela, a indignação do pai. As quatro cenas seguintes que compõem esta sequência são construídas visando proporcionar ao espectador a sensação de simultaneidade dos acontecimentos, de modo que tais cenas são alternadas por cenas das outras duas sequências que se desenrolam até os minutos finais do filme.

A montagem das cenas e sequências finais sugere uma simultaneidade dos acontecimentos que ajuda a aumentar a expectativa do espectador quanto ao desfecho. Embora a narrativa do filme seja construída através de uma lentidão característica que não parece encaminhar-se para um clímax, a montagem alternada de cenas das três sequências finais consegue imprimir um efeito de maior rapidez ao filme. As cenas e sequências são intercaladas da seguinte maneira¹⁷: S2- Cena 2- Sebastião observa os empregados que levam a boiada até o curral (01h, 06' e 02'' - 01h 07' e 04'') / S2- Cena 3- Lóli, em frente ao espelho do quarto, perfuma-se para ir à casa de Sebastião (01h, 07' e 05'' - 01h, 07' e 43'') / S2- Cena 4- Sebastião, ainda no curral, dá ordens a Nicolau para ir à casa de Apolinário e os dois se afastam (01h, 07' e 44'' - 01h, 07' e 52'') / S2- Cena 5- A câmera enfocando através das cercas do curral mostra Lóli chegando à casa de Sebastião (01h, 07' e 53'' - 01h, 08' e 02'') / S2- Cena 4- Dando continuidade à cena, Sebastião é visto saindo do curral (01h, 08' e 03'' - 01h, 08' e 08'') / S2- Cena 5- Vê-se Lóli passando pela cancela e aproximando-se da frente da casa (01h, 08' e 09'' - 01h, 08' e 19'') / S2- Cena 6- Sebastião entra em seu quarto e logo em seguida Lóli, os dois conversam (01h, 08' e 20'' - 01h, 09' e 13'') / S3- Cena 2- Após reagir ao ver Nicolau cortar a cerca de seu sítio, Apolinário é assassinado pelo empregado de Sebastião (01h, 09' e 14'' - 01h, 09' e 36'') / S1- Cena 3- O professor traz a comida que conseguiu para o grupo (01h, 09' e 37'' - 01h, 11' e 45'') / S2- Cena 7- Nicolau avisa a Sebastião que os retirantes estão próximos da fazenda e ele já realizara o serviço a que foi ordenado (01h, 11' e 46'' - 01h, 12' e 21'') / S3- Cena

¹⁷ A descrição é feita da seguinte maneira: número da sequência; número da cena dentro da sequência; rápida descrição das ações da cena; momento em que a cena é iniciada e sua finalização no filme.

3- Mariá encontra o corpo do pai (01h, 12' e 22''- 01h, 13' e 09'')/ S1- Cena 4- Retirantes andam por estrada (01h, 13' e 10'' – 01h, 13' e 37'')/ S2- Cena 8- Lóli sai da casa de Sebastião, vai até a balaustrada e observa a paisagem (01h, 13' e 38'' – 01h, 14' e 20'').

Embora imprima um ritmo mais acelerado à narrativa, a construção das três sequências finais do filme (S1, S2 e S3) a partir do efeito de simultaneidade acaba perdendo-se na diegese fílmica, pois enquanto em determinada cena a fala do professor sugere que já se passou um dia da morte de Apolinário, na cena seguinte Lóli ainda é vista deixando a casa de Sebastião, aonde chegara pela lógica interna da sequência dois (S2) há poucas horas, mas segundo a temporalidade das sequências um (S1) e três (S3) há mais de um dia.

A terceira sequência (S3), que corresponde no enredo do filme à cobrança de Sebastião, à morte e o enterro de Apolinário, compreende o total quatro cenas, e é a única das três finais do filme (S1, S2 e S3) que não se relaciona tão diretamente com o desenlace¹⁸. Na primeira cena que compõe a S3, tem-se Sebastião cobrando pela última vez a dívida a Apolinário, sugerindo que ele venda o sítio. A significação e a construção de sentido da cena são adensadas imageticamente pela adoção dos ângulos de filmagem durante o diálogo entre Apolinário e Sebastião: a *plongée* e a *contre plongée*, ou picado e contrapicado, como nomeia Martin (2005).

Como explica Martin (2005, p.51), a utilização do plano picado (ou *plongée*), quando a filmagem é feita de cima para baixo, tende a “tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objecto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinqueado do destino”; enquanto o contrapicado (ou *contre plongée*), filmagem realizada de baixo para cima, geralmente oferece “uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los, recortando-os do céu até os envolver numa auréola de neblina”.

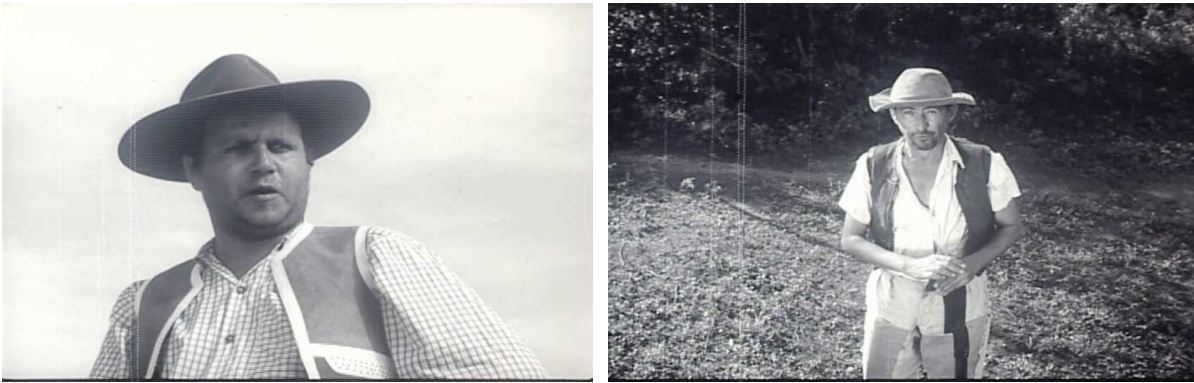
Assim, explorando os efeitos da linguagem cinematográfica, nos planos seis, onze e treze nos quais se vê Apolinário falando com Sebastião foi utilizado o plano picado ou *plongée*, diminuindo e inferiorizando, em relação a Sebastião, a figura de Apolinário, enquanto, inversamente, nos planos oito e doze da cena, Sebastião é visto através do uso do contrapicado, enaltecendo-o e o colocando em posição superior em relação a Apolinário. As escolhas dos planos de filmagem reafirmam imageticamente as relações de poder que estão imbricadas no diálogo estabelecido pelos dois personagens, de modo a adensar os níveis de comunicação da cena.

Quanto à construção técnica da cena, é possível observar durante a passagem do plano seis para o plano seguinte uma leve quebra na continuidade narrativa, quase imperceptível ao “olho nu” do espectador, mas que o processo de decupagem fílmica permite detectar. Isso acontece quando no

¹⁸ A relação existente entre essa sequência e as duas outras diz respeito ao fato de Lóli dirigir-se, no momento final do filme, à casa de Mariá para “consolá-la” devido à morte de Apolinário.

plano seis, plano picado em que Sebastião é visto conversando com Apolinário, Mariá, que estava em contra-campo, mas entra no plano para observar a conversa dos dois, é enfocada tendo como fundo o mato que cerca a casa da família, enquanto no plano seguinte ela já é enquadrada em primeiro plano, também olhando o diálogo entre o pai e o fazendeiro, mas tendo como imagem de segundo plano o cercado que fica ao lado da casa, o que temporalmente não seria possível visto a rápida alternância de um plano para outro.





Fotos 45 a 52: Sebastião cobra dívida a Silvério, enquanto Mariá os observa.

No enredo do filme, o primeiro momento em que a trilha musical destoa da chamada música-paráfrase¹⁹ coincide com a segunda cena da sequência analisada, quando Nicolau mata Apolinário. A música se assemelha às músicas utilizadas em filmes de *western* para indicar um duelo e introduz a cena sugerindo também a ocorrência de um conflito, mas é precocemente abortado quando Nicolau assassina Apolinário com um golpe de facão. A cena é encerrada com um corte brusco e a próxima sequência é iniciada a partir do efeito de elipse cinematográfica provocada pela anterior, quando Mariá encontra o corpo do pai já do outro lado da cerca. Após essa cena aparecerão, intercalados em uma cena da S1 em que os retirantes andam por uma estrada, os dois quadros fotográficos que representam o momento em que Mariá, Constância e Geraldo enterram Apolinário. A S3 é então finalizada com um único plano em que se vê Geraldo, Mariá e Constância voltando do enterro, momento que precede a cena final do filme.



Fotos 53 e 54: Mariá, Constância e Geraldo enterram o corpo de Silvério.

A última cena apresenta um embate dos dois extremos que compõem o filme: de um lado Sebastião, que representa a exploração, a ganância e a opressão; e no outro extremo o professor e todos do grupo que o acompanha, as vítimas das agruras de toda ordem que atinge o sertanejo. A

¹⁹ Para Martin (2005), trata-se de uma música que acaba descrevendo a ação, reduzindo-se no filme a uma função de paráfrase do que dizem as imagens e/ou os diálogos dos personagens.

cena é longa, tendo quase três minutos e meio de duração e 28 planos, formada por uma alternância de ações que dura até o último minuto, momento de violência que definirá os rumos de cada um dos lados nesta oposição.

É a fome, explorada em seus vários sentidos, como diz Glauber Rocha em “Estética da fome”, que desencadeia na cena final todo o movimento de embate que caracteriza os planos. O primeiro efeito violento, gerado pela fome, acontece quando os retirantes resolvem roubar a carga de Sebastião, transformando os sacos de farinha em “cataratas” que pareciam saciar a dupla fome que lhes dominava, a física e a social. Porém, esse movimento constrói um efeito denominado por Sartre (apud FANON, 1979, p. 13), de “bumerangue”, pois será responsável pelos segundo e “terceiro tempo[s] da violência” na cena, uma vez que será este primeiro ato o deflagrador das outras duas situações de violência que metaforizam possíveis novas posições para os dois lados que se opõem socialmente.

A *contre plongée* focaliza Sebastião, num segundo ato de violência, enquanto chicoteia os retirantes, reconstruindo cinematograficamente uma hierarquização do latifundiário em relação aos sertanejos. Porém, é essa condição de extrema opressão e violência a que são submetidos que contribui para que os sertanejos redefinam a situação, aniquilando, nos últimos planos da cena, a figura do latifundiário ao tirar-lhe o que tinha de “mais humano”. Se a usura e o desejo do poder o desumanizava diante do sofrimento dos sertanejos à sua volta, o filme sugere que o amor o humanizaria ou, ao menos, serviria como uma possível justificativa de suas ações, agora vãs, devido à perda de Lóli.

Parece ser essa a explicação para o desvio que o professor faz do tiro que daria em Sebastião, pois a hipótese de um simples erro de pontaria pareceria reducionista em relação ao desfecho do filme para explicar tal fato. Esse poderia, e talvez seja, um espaço aberto deixado pelo cineasta no final do filme e enriquecido pela gesticulação ambígua do professor após disparar a arma, que pode sugerir tanto uma lamentação por um possível erro do tiro, ou a confirmação da execução do que realmente pretendia.

O desenlace do filme sugere que a passividade e a resignação diante de um quadro social de opressão e diferença hierárquica não deveriam ser posturas adotadas por aqueles que, oprimidos, desejavam recuperar sua humanidade e liberdade social. O engajamento numa luta de libertação implicaria em reações que demonstrassem uma conscientização da posição ocupada pelo sujeito, atrelada à compreensão de que a “prática da liberdade” (FREIRE, 1985, p.10) está associada à necessidade de ações que possam alterar ou incidir sobre relações sociais marcadas pela exploração e injustiça, como tentaram fazer as Ligas Camponesas no Nordeste do Brasil.

4.1 Os ecos de *Grito da terra*

Quando Olney São Paulo afirmou que a mudança do nome do seu filme adaptado do romance de Ciro de Carvalho de *Caatinga* para *Grito da terra* se deu, pois o segundo melhor se relacionava com seu ideal de nordestino, o cineasta já apontava alguns indícios que a sua produção esteticamente perseguiria. Isto porque o impacto semântico que um título como “Grito da terra” ocasiona em muito de distancia do didatismo que envolveria o título do filme caso mantivesse o nome do romance, *Caatinga*: bioma típico do Nordeste brasileiro.

“Grito da terra” personifica no título escolhido pelo cineasta o desespero de uma parte do país há muito tempo esquecida. O grito se caracteriza como uma extensão do homem que habita a terra da qual fala o filme, e é sobre esse homem, oprimido e vítima de uma estrutura social injusta que Olney São Paulo constrói o argumento do seu filme. Ainda, fica visível no título do filme um apelo de tom social, que para além de transparecer a personalidade artística do cineasta Olney São Paulo, aponta para influências de uma ética prezada pelos cinemanovistas, mas antes mesmo pelos cineastas do neorealismo italiano, em que pesa na construção do filme uma preocupação de ordem social ao lançar o olhar sobre fatos e relações de uma realidade local.

Semanticamente, o grito denota uma voz que geralmente se faz aguda e elevada de quem quer ser ouvido ao longe e pode remeter ao desespero, ao pedido de ajuda ou de atenção, e necessidade de que algo seja notado. Por isso, o efeito provocado pela construção do título muito se distancia da propalação de um simples “discurso” ou “voz” da terra. O apelo do título vai além e deve-se à angústia contida e expressa pelo brado, pelo ecoar de um grito que denuncia uma subjetividade expressionista em devir, como acontece, por exemplo, em Edvard Munch, com tela de 1893, de contornos expressionistas e título ao qual remete-se ao filme. Na tela de Munch uma figura deformada, esquelética e de sexo indefinido expressa uma angústia que parece ser não somente sua, mas que se estende ao lugar em que está, porém a intensidade do grito não consegue atingir dois calmos senhores que estão ao fundo na ambiência de *O grito*.

Na tela de Munch parece ser a angústia do sujeito, expressa através de um grito aterrorizante, que se estende ao espaço, à doca de Oslofjord, cercado-o de todos os lados. O título da obra de Olney São Paulo pensado isoladamente parece sugerir que seja o inverso desta relação homem-espaço que faz mais sentido, quando o grito da terra do sertão nordestino parece se expandir para e através do ser do lugar, quando, na verdade, o ecoar desse grito já reflete a extensão de um primeiro grito que personifica a terra no homem, em uma condição de existência e desespero que marca este sujeito.

A plasticidade e a expressividade do título do filme estão na produção da obra não propriamente por meio do tema do enredo, mas através da exploração da paisagem em usos

exaustivos de grandes planos abertos em que a terra figura, senão como principal protagonista, ao menos intensificando o drama de homens que tentam resistir às tormentas para nela permanecer. Enfim, o título do filme aparece como um elemento inicial que possibilite relacionar a obra do cineasta baiano a uma causa social que o cinema brasileiro do início da década de 1960 não havia deixado de lado. Os filmes, por exemplo, que formam a trilogia da fome se inserem dentro de parâmetros éticos muito próximos dos de Olney São Paulo em *Grito da terra* e, quase que concomitantemente, dialogam com questões e relações importantes sobre o Nordeste, sobre o sertão, sobre o sertanejo, sobre a fome.

Porém, como discutido no primeiro capítulo, a força propulsora para que surgissem em períodos tão próximos discussões de cunho social tão relevantes para a realidade brasileira da época não advinha somente de influências internas, mas deve-se considerar a repercussão social e estética que tivera as vanguardas modernistas e o neorrealismo no Brasil e em vários outros países. Porém, como assinala Fabris (2006), deve-se considerar dentro desta discussão que as ideias do neorrealismo aparecem no Brasil como um elemento deflagrador a mais, pois a delineação do cinema brasileiro na década de 1960 com as características que adquiriu está relacionada a fatores internos como a falência da Vera Cruz, a discussão sobre um cinema independente e mesmo a busca incessante de uma identidade nacional.

Ainda assim é imprescindível notar a influência que o cinema brasileiro das décadas de 1950-60 recebeu do neorrealismo italiano que, embora não tenha tido tempo de se estruturar em sua terra natal enquanto um movimento de bases homogêneas ou mesmo estruturar-se como escola cinematográfica, conseguiu constituir-se como uma revolução do cinema mundial, influenciando produções em várias partes do mundo.

Em entrevistas concedidas a jornais e revistas baianas à época da produção de *Grito da terra*, Olney São Paulo afirmava que, assim como os precursores do Cinema Novo brasileiro, como foi o caso de Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny, sentia-se influenciado pelas produções de neorrealistas como Rossellini e De Sica, embora tenha sido John Ford, com sua força criadora, o primeiro cineasta a ser um “sopro de vento-norte” no início de sua carreira.

Para estudiosos como Fabris (2006) e Augusto (2005), é inegável a influência do neorrealismo italiano na ética e na técnica de alguns filmes brasileiros produzidos a partir de meados da década de 1950 e início de 1960, em que o humanismo e os modos de produção adotados pelos italianos encontram-se resplandecendo em filmes como *Rio, 40 graus* (1955), *Barravento* (1961), *Vidas Secas* (1963), *Porto das Caixas* (1963), embora o neorrealismo não tivesse o objetivo de impor-se enquanto modelo. Em *Grito da terra*, que foi produzido depois dos filmes do chamado “proto-Cinema Novo”, embora seu idealizador não tenha assumido publicamente um diálogo com os ideais do movimento italiano, não nega que pode haver nesse seu

primeiro longa-metragem uma influência de um cinema que considerou importantíssimo e com o qual muito se identificou (TELA, 1976).

Ainda que não seja a partir de uma análise minuciosa dos pressupostos éticos e estéticos que estão na base do neorealismo italiano, é possível perceber como o modo através do qual se desenvolveram os principais filmes do movimento pode ser facilmente localizado, à primeira vista, em *Grito da terra*. Desde a adoção de cenários reais, abertos, o uso de atores não profissionais (mesclados com profissionais), uma preocupação do cineasta em debruçar-se sobre a realidade local e conseguir mostrar um mundo real e popular através de um novo olhar, a produção de uma estética própria a partir de um baixo orçamento e da improvisação, elementos da técnica que se assemelham ao documentário, recusa na exploração de muitos planos, etc.

Porém, é preciso observar que embora certos mecanismos de produção estejam correlacionados com a personalidade e as escolhas pessoais do diretor, em que algumas influências externas podem ser sentidas, além de uma visível e assumida preocupação social local, a adoção de alguns elementos na produção do filme respondiam, não necessariamente, a uma opção estética do cineasta, mas a questões comerciais visíveis nas entrelinhas como, por exemplo, a inclusão de atores conhecidos do grande público.²⁰

Outro jogo dialogal semelhante diz respeito à aproximação do filme com o Cinema Novo, motivo que levará Olney São Paulo a ser questionado algumas vezes se *Grito da terra* estaria ou não inserido nos propósitos do movimento cinematográfico. Essa é uma discussão relevante, pois, ainda que o cineasta não tenha conseguido a aproximação efetiva com os debates que surgiam, principalmente no Rio de Janeiro, e que sustentavam as ideias do movimento, seu primeiro filme dialoga nos sentidos ético e estético com as principais produções do início do Cinema Novo, como foi exposto do primeiro capítulo deste trabalho. Porém, sua posição periférica enquanto um cineasta que ainda não tinha sido levado pelo fluxo cinematográfico brasileiro do início e meados da década de 1960, que se centralizava no Rio de Janeiro e em São Paulo, após a onda baiana, deixou-o em relação vacilante quanto a pertencer ou não ao Cinema Novo.

Por isso é relevante observar a posição ambígua em que se coloca o cineasta baiano quando questionado sobre seu pertencimento ou participação em relação ao Cinema Novo quando da sua estreia no cinema nacional, com a produção de *Grito da terra*:

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

²⁰ Esse é um aspecto visivelmente expresso no cartaz de divulgação do filme, em anexo na dissertação, em que são enfatizadas características, ainda que não predominantes no filme, mas que ofereciam ao público “fórmulas” e temas próprios do cinema hollywoodiano.

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*, em Curitiba- Paraná, em maio de 1976, fica evidente a decisão de Olney São Paulo em não emitir um julgamento crítico, mas esperar que os que assistiram ao filme o fizesse, além de uma preocupação em não inserir categoricamente sua produção no *hall* das produções do Cinema Novo. Esse é um posicionamento visível em outras entrevistas concedidas pelo cineasta, manifestando uma preocupação em não integrar-se, segundo seus próprios julgamentos, à “espécie de academia” que era o Cinema Novo, em que, socialmente, ele estava de fora, incluindo-se somente no plano ideológico.

A apresentação a que Olney São Paulo se refere na citação acima, 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 do 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.²¹

Em outra ocasião, em que foi pedido a Olney que fizesse uma auto-análise de *Grito da terra*, o cineasta esquivou-se novamente para não emitir juízo crítico sobre o filme: “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).

A recusa do cineasta em fazer uma análise crítica ou afirmar claramente que se trata de um filme dentro dos pressupostos de um movimento do cinema brasileiro do qual não participou em sua efervescência, não elimina a possibilidade de associação entre *Grito da terra* e os demais filmes produzidos dentro de padrões estéticos e ideológicos do movimento, uma vez que a obra de Olney São Paulo está visivelmente presa a uma matriz analítica que é considerada a base inicial do Cinema Novo brasileiro: a trilogia da fome.

É a partir de *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na terra do sol* e *Os fuzis* que o Cinema Novo propõe ao espectador brasileiro não mais ver o filme, mas pensar sobre ele, pensar, no caso desses

²¹ As relações de Olney São Paulo e Alex Viany foram iniciadas através de 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 no primeiro capítulo desta dissertação, 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.

três filmes, sobre o drama do nordestino. A tela do cinema, diferente do que expunha o cinema hollywoodiano, não está mais cheia de heróis “belos, fortes, honestos, sentimentais e implacáveis” (ROCHA, 2004, p.137), mas de homens e rostos feios, cansados, tristes, famintos que, se causavam recusa e estranhamento por parte do público, era, verdadeiramente, uma maneira de fazer o brasileiro perceber e compreender sua realidade, agir sobre ela, desalienar-se do que havia lhe exposto o cinema de Hollywood.

Segundo Glauber Rocha (2004), esse cinema brasileiro surgia não por acaso, mas também na busca de suprir a falta de uma literatura como da década de 1930, que não conseguiu substituída nos anos de 1950-60, assim, como não haviam aparecido “romancistas [...] para mover as pedras deixadas pelos autores de 30”, foi o cinema que, incorporando as influências políticas da época, mas sem deixar de lado as lições dos modernistas de 20 e 30, tentou para uma revolução social no país.

Não seria a distância geográfica entre as reuniões em bares e cineclubes do Rio de Janeiro em que eram pensados os rumos do Cinema Novo e a produção de *Grito da terra* no interior da Bahia um fator que desvincularia o filme de Olney São Paulo das ideias-base do movimento. Assim, muitas propostas do filme de Olney pode ser vistas em proximidade com a trilogia da fome, três filmes de ficção que versam, através de perspectivas diferentes, sobre o drama do homem do sertão, a seca, a fome, a injustiça social de que o nordestino era vítima.

Grito da terra revela um outro lado não tão distante deste sertão, embora não tão místico quanto o de Glauber, talvez não tão seco quanto o de Nelson ou tão bélico quanto o de Guerra, mas que ainda assim vivencia a fome, a miséria, as injustiças, as contradições das antigas relações de poder no interior do Brasil, as etapas de um crise que não era somente do homem do sertão, mas do homem que via suas necessidades básicas de vida não supridas. Por isso esse homem tenta resistir, mas tanto a resistência, quanto a revolta ou a resignação lhe trazem consequências e dores: o que resiste está vulnerável aos efeitos de seu ato, ao que se revolta resta enfrentar uma luta de poderes desiguais e para o resignado assistir à destruição e ao alijamento do que considera vital.

E para contar sua versão da vida no sertão Olney São Paulo utiliza-se de “matutos” e sertanejos que, como figurantes, ajudam a encenar suas próprias histórias, embora seus olhares documentais para a câmera possam quebrar o pacto da ficção. A comunicação e a dramaticidade são elevadas pela presença de uma música extradiegética quase constante que, parafraseando muitas vezes as imagens e os diálogos, fala da vida de um sertão que é o cenário para o sofrimento de muitos homens e mulheres que o habitam, embora a natureza, algumas vezes, os forcem a deixá-lo.

Em se tratando da trilha sonora do filme, é interessante observar que a música, de forma quase total no enredo, é operada através de uma subordinação ao fluxo dramático, o que mostra uma relação ainda forte com os padrões clássicos, embora se perceba também a presença de uma forte tendência do Cinema Novo, a música popular como maneira de aproximar-se do público. Neste

sentido é relevante notar que, ainda que o Cinema Novo tenha prezado pela renovação estética, a utilização da música no campo extradiegético em muitos de seus filmes revela uma preocupação muito maior com a questão do “nacional” que propriamente com a inovação estética, como fizera, por exemplo, Nelson Pereira dos Santos na abertura de *Vidas Secas*, quando trouxe o ruído do carro de boi como a música dos créditos. Um exemplo desta ligação do Cinema Novo com questões relacionadas à nacionalidade é a recorrente presença de Villa-Lobos em considerável número de filmes cinemanovistas, como foi o caso de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha.

No caso de *Grito da terra* é importante observar que além do filme ter dialogado com a música popular através das composições de Fernando Lona e Orlando Senna, contou ainda, na construção da trilha musical, com a presença de Remo Usai, “o mais conhecido caso” de compositor brasileiro com formação para o cinema, que havia trabalhado anteriormente com Nelson Pereira dos Santos em *Boca de ouro* (1962) e *Mandacaru Vermelho* (1963) (Costa, 2006, p.187).

Inserindo-se na esteira de filmes anteriores sobre o Nordeste, como os que formam a trilogia da fome, *Grito da terra* consegue produzir sentido através da captação de um dos principais personagens quando se trata de sertão: o sol. É a captação direta da luz do sol em algumas cenas que ajuda a revelar um sofrimento e uma crueza nos rostos de personagens já carcomidos pela falta de comida, água, terra ou perspectivas. Muito mais que ausência de recursos, esse é um procedimento estético que traduz uma ética comum a muitos cineastas que filmaram o sertão, operando no filme um sentido duplo que se assemelha ao do cinema da fome proposto por Glauber Rocha em seu manifesto: é uma fome enquanto tema, “problema político” e enquanto pobreza dos meios de produção.

Partindo da acepção de que o maior problema enfrentado pelo sertanejo não era exatamente a estiagem do sertão, o filme dialoga com outras produções cinematográficas que já haviam afirmado que a situação em que se encontrava o Nordeste devia-se também à continuidade de uma tradição que esfacelava a possibilidade de uma divisão justa das terras, mantendo o latifúndio e um tipo de poder local que subjugava e perseguia os pequenos proprietários. Era essa estrutura que as Ligas Camponesas, por exemplo, questionavam e tinham como maior objetivo desarticular na busca de uma justiça social que conferisse terra aos que nela quisessem trabalhar.

O não ineditismo do tema exigia do cineasta um empenho na busca de imprimir sua subjetividade sobre o sertanejo e as relações no interior do Nordeste brasileiro, produzindo um discurso que não mais estivesse preso a estereótipos sociais e culturais e, assim como outros filmes brasileiros do início da década de 1960 que tomaram o sertão como tema, pudesse ser inserido num dialogismo que tinha como objetivo provocar na consciência do espectador um despertar para esta realidade do país. Embora a proximidade com a terra e os homens mostrados na tela, Olney São Paulo consegue tecer em *Grito da terra* uma denúncia social consciente e concisa, e que ainda

assim não deixa de revelar uma proximidade e afeição da câmera para com o drama daqueles que se encontram em posição de opressão e injustiça.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que caracterizou o cinema brasileiro nas décadas de 1950/60 até o golpe militar foi um ideal em construir nas produções da época um discurso nacional-popular. Seguindo a tônica dominante na época de que o papel do artista brasileiro seria o de romper com o domínio estrangeiro e empreender uma luta contra a alienação através da arte, o cinema buscava um engajamento revolucionário que politizasse as massas utilizando-se de elementos da “cultura popular” como matéria-prima. Na esteira deste contexto cinematográfico muitos filmes produzidos no período privilegiaram um discurso engajado nos moldes revolucionários sobre e para o povo, em que o ideal de nacionalismo era colocado em pauta na forma e no conteúdo visando, também, uma defesa contra a influência cultural imperialista estrangeira.

Inserido nestes propósitos ideológicos, *Grito da terra* apresenta uma construção discursiva em que o povo é parte oprimida por uma engrenagem social que deveria ser alterada, uma vez que as discrepâncias econômicas e sociais deste modelo impediam a própria formulação da ideia de nação livre. Por isso a personificação do título do filme se estende para expressar a subjetividade de um existencialismo em que predominam a angústia e o desespero de um personagem tipo, vítima do sistema que historicamente privilegia uma pequena parcela sociedade.

O filme, ao adotar uma postura visivelmente política, aborda temas caros ao contexto da década de 1960, como o analfabetismo que atingia grande parcela da população (principalmente a rural), a conservação do latifúndio na estrutura fundiária do país e a reforma agrária, bastante debatida na época, principalmente devido ao surgimento das chamadas Ligas Camponesas no Nordeste. Para discutir tais temas o cineasta adota uma postura de esquerda dando uma importância paralela à trama do filme e os temas que ela suscita e discute.

A alfabetização é vista como uma possibilidade de conscientização crítica do sujeito diante da sua condição de oprimido e explorado, uma vez que seria a educação uma chave para a libertação revolucionária. Isso fica visível através da criação do personagem interpretado por Lídio Silva, já que sua função na narrativa é desenvolver nos retirantes um senso de compreensão de que aquela estrutura social vigente não era fixa, ela poderia ser alterada através de ações conscientes das etapas revolucionárias.

O filme sugere, principalmente pela crítica que constrói em relação ao latifúndio, que a reforma agrária do país poderia ser uma maneira de diminuir as diferenças sociais do Brasil, acentuadas na comunidade camponesa. A crítica mais lancinante que o filme constrói parece dirigir-se à manutenção dos grandes latifúndios na estrutura fundiária do país. Isso dentro da trama é inicialmente construído ao delinear o personagem que simboliza o estereótipo do latifundiário como o grande vilão, e, posteriormente, ao desenvolver a trama do enredo de modo a fazer da perseguição

de Sebastião em relação aos pequenos proprietários da região um dos principais aspectos de denúncia do filme.

Olney busca construir um novo olhar fílmico sobre o imaginário das relações rurais do país, a partir de estereótipos sobre o tema, mas alinhado às perspectivas de revolução formal da época, assim *Grito da terra* aproxima-se dos ideais estéticos dos filmes da chamada “trilogia da fome”: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na terra do sol* e *Os fuzis*.

Num contexto ideológico em que não bastava ao cinema brasileiro “direcionar o foco para o povo, era necessária uma apreensão nova dele, sobre ele e para ele” (TOLENTINO, 2001, p.140), o que tornava a tarefa de fazer cinema mais audaciosa. Olney São Paulo vai explorar em *Grito da terra*, assim como fizeram Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Ruy Guerra em suas produções, temas significativos para a realidade do país, mas a abordagem realizada faz emergir um conceito de povo não enquanto representação de uma categoria consolidada, mas inserido em um movimento de devir, que é a possibilidade de desconstrução do modelo de engrenagem social vigente.

Embora o filme tenha tido como texto-argumento o romance homônimo de Ciro de Carvalho são constatadas poucas semelhanças estruturais entre as duas obras. Pois enquanto o romance subdivide a narrativa em duas partes, mais especificamente em dois livros dentro do mesmo romance, alijando os pontos de tensão da estória contada, o filme suprime as divisões e amálgama o conteúdo narrativo do romance numa reelaboração que aponta para uma mudança ideológica da estória. Isso acontece pois o filme, embora pertença ao mesmo contexto político e cultural do romance, participa de um diálogo com propostas artístico-ideológicas sobre o país que prezavam pelo engajamento cinematográfico como uma forma de tensão entre cultura e política dentro de uma mesma obra.

Embora as propostas temáticas de *Grito da terra* estejam em consonância direta com o cinema produzido na década de 1960, inclusive com as ideias cinemanovistas de produzir filmes com uma “originalidade” e uma “verdade” que aproximasse o cinema de uma realidade brasileira, a técnica adotada pelo cineasta na produção do filme exprime marcas de uma formação teórica que teve como base o cinema clássico, evidente na linearidade com que a narrativa é conduzida e em alguns enquadramentos, planos e composições que remetem à forma clássica da narrativa do cinema.

Para além do “entre lugar” em que se situa o filme de Olney em relação à ética prezada pelo cinema dito moderno, como foi o caso do Neorealismo italiano e do Cinema Novo brasileiro, e à estética produzida pela utilização de uma técnica presa aos moldes da narratividade clássica, sobressai em algumas sequências e cenas de *Grito da terra* reflexos das restrições e deficiências de ordem econômica com as quais o cineasta teve que lidar ao resolver fazer um filme no interior do

Brasil, no início da década de 1960, quando o fluxo da produção cultural brasileira convergia para o eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Assim, para além de basear-se numa ética que leva para a tela de cinema a imagem da pobreza como resultado de um sistema social desigual, ressoam na estética do filme aspectos que revelam uma escassez de recursos, amalgamando conteúdo e forma para construir um discurso de uma “estética da fome”. E é desta forma que o primeiro filme profissional de Olney São Paulo consegue construir uma narrativa, segundo o cineasta, sobre e para homem sertanejo, que se enxerga em *Grito da terra* não somente enquanto personagem, mas até mesmo enquanto “temperamento” impresso na própria lentidão narrativa que domina o filme e na exasperação que caracteriza a cena final.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Editora Massangana, 2001.
- ARAUJO, Jorge de Souza. **Floração de imaginários: o romance baiano no século 20**. Itabuna/Ilhéus: Via Litterarum, 2008.
- AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra** □ cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: ANNABLUME: ECA □ USP, 1996.
- BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. 2007. 174f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música- Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- BAZIN, André. **O que é cinema?**. Tradução: Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- 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.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 3 ed. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- 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.
- CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**. São Paulo: Circulo do Livro, 1991.
- CINEMA Novo nasceu na Bahia. **REVISTA DA BAHIA**. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1965, ano IV, nº 4.
- COHN, Amélia. **Crise Regional e Planejamento**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida**. 2006. 268f. Tese (Programa de Pós-graduação em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIÁRIO DO PERNAMBUCO. “Grito da terra”, filme baiano, narra drama do homem do sertão. Recife, dezembro de 1966.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

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

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 15. ed Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FREITAS, Francisco Josué Medeiros de. Esquerda Brasileira e a Identidade Nacional-Popular. In: Marx e o Marxismo: 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.

GUIMARÃES, Alberto Passos. **Quatro séculos de latifúndio**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Uma possível leitura do poema TERRA, de Décio Pignatari**. Disponível em: <http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/03/artigos/pos_texto_entrevista_decio.pdf>. Acesso em: Fev. 2012.

HOBBSAWM, Eric J. **Rebeldes primitivos: estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC / Itaú Cultural, 2003.

JORNAL DA BAHIA. Grito da terra só sai do país sem cortes. Salvador, março de 1965.

JOSÉ, 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.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, José de Souza. **Os camponeses e a política no Brasil**: as lutas sociais no campo e o seu lugar no processo político. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Linguagem e Cinema**. Tradução: Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

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.

OLIVEIRA, Marinyse Prates. **E a tela invade a página**: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia / Empresa Gráfica da Bahia, 2002.

OLNEY São Paulo – Cinema Novo é questão de... **Tela**: Cadernos dos sócios da cinemateca do Museu Guido Viaro. Curitiba, 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.

PAGE, Joseph A.. **A Revolução que nunca houve**: o Nordeste do Brasil 1955-1964. Rio de Janeiro: Record, 1972.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC / Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, Mauricio Matos dos Santos. **Significações da violência no cinema brasileiro**. Salvador: Quarteto, 2011.

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

RIBEIRO, Nelson de Figueiredo. **Caminhada e esperança da reforma agrária**: a questão da terra na constituinte. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify: 2004

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

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.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

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.

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

STAM, Robert. **A literatura através do cinema** □ Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo**. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, 2003.

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. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

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

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

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.

MEMÓRIA do Cangaço. Direção: Paulo Gil Soares. Fotografia: Affonso Beato. Rio de Janeiro, 1964, 35mm, 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.

FILMOGRAFIA DE OLNEY SÃO PAULO

Função: Diretor

Curtas-metragens

• **Um crime na rua (1955)**

16 mm, 10 minutos, p&b - Roteiro, direção e ator.

Câmera: Elídio Azevedo/ Atores: Edson Campos, Fernando Ramos, Vera Campos, Miriam Arruda.

• **O profeta de Feira de Santana (1970)**

35 mm, 8 minutos, cor - Roteiro, montagem, diretor e co-produtor.

Câmera: Júlio Ernesto Romiti/ Montagem: Carlos Alberto Camuyrano/ Assistente de direção: Tuna Espinheira/ Truca: Miguel Spenillo/ Depoimentos: Theon Spanudis e Dival Pitombo/ Co-produtor: Júlio Romiti.

• **Cachoeira: documento da História (1973)**

35 mm, 9 minutos, cor e p&b - Roteiro, montagem, diretor e co-produtor.

Câmera: Julio Ernesto Romiti e Márcio Curi/ Assistente de direção: Tuna Espinheira e Emanuel Cavalcanti/ Narração: Paulo Pontes/ Co-produtor: Júlio Romiti.

• **Como nasce uma cidade (1973)**

35 mm, 10 minutos, cor e p&b - Roteiro, direção e produção.

Câmera: Ronaldo Foster/ Montagem: Manfredo Caldas/ Produção executiva: Maria Augusta São Paulo/ Gerente de Produção: Hermínio Lemos/ Assistentes: José Telles, Jorge Silva e Pio Araújo/ Narração: Echio Reis/ Produção: Pilar Filmes Ltda./ Apoio: Pref. Municipal de Feira de Santana.

• **Teatro brasileiro I : origem e mudanças (1975)**

35 mm, 12 minutos, cor - Roteiro e direção.

Câmera: Ronaldo Foster/ Assistente de câmera: Ney Costa Filho/ Assessoria e pesquisa: José Marinho/ Diretor de produção: Eptácio César/ Som direto: Sérgio Otero/ Montagem: Severino Dada/ Eletricistas: Sandoval Dórea e Aloísio dos Santos/ Narração: Paulo César Pereira/ Depoimentos: Luiza Barreto Leite, Yan Michalski, Nelson Rodrigues e Paulo Autran Dourado/ Produção executiva: Regina Filmes Ltda./ Produção: MEC/INC-DFE.

• **Teatro brasileiro II: novas tendências (1975)**

35 mm, 11 minutos, cor - Roteiro e direção.

Câmera: Ronaldo foster/ Assistente de câmera: Ney Costa Filho/ Assessoria e pesquisa: José Marinho/ Diretor de produção: Eptácio César/ Som direto: Sérgio Otero/ Montagem: Severino Dadá/ Eletricistas: Sandoval Dórea e Aloísio dos Santos/ Narração: Paulo César Pereira/ Depoimentos: Flávio Rangel, Abílio Pereira de Almeida e Gianfrancesco Guarnieri/ Produção executiva: Regina Filmes Ltda./ Produção: MEC/INC-DFE.

• **Sob o ditame do rude Almajesto: sinais de chuva (1976)**

16 mm, 13 minutos, cor - Roteiro e direção. 102 Argumento: inspirado na crônica de Eurico Alves Boaventura. Câmera de Edgar Moura/ Som direto: Lael Rodrigues/ Equipe de produção: Maria Augusta São Paulo, Regina Machado, Hermínio Lemos, E valneide São Paulo/ Montagem: João Ramiro Mello/ Depoimentos: Valdenei São Paulo, Roque e Edgard Toledo/ Produção executiva: Pilar Filmes Ltda/ Produção: MEC/DAC-PAC.

• **A última feira livre (1976)**

16 mm, cor - Direção. Roteiro: Hermínio Lemos/

Câmera: Edgar Moura./ Som Direto: Leal Rodrigues/ Equipe de produção: Maria Augusta São Paulo, Regina Machado e Hermínio Lemos/ Produção executiva: Pilar Filmes Ltda./ Produção: Prefeitura Municipal de Feira de Santana.

Médias-metragens

• **Manhã cinzenta (1969)**

35 mm, p&b, 21 minutos - Roteiro, direção e produção.

Câmera: José Carlos Avellar/ Montagem: Luis Tanin/ Gerente de Produção: Jorge Dias/ Assistentes: Sonélio Costa, Evaldo Falcão, Poty, Carlos Pinto/ Dublagem: Echio Reis/ Técnicos de Som: Raimundo Granjeiro e Antonio Gomes/ Sonoplastia: Geraldo José/ Reportagem adicional: Equipe Hebert Richers S.A., TV Globo – Canal4/ Narração: Ricardo Cravo e Ivan Souza/ Trabalho de Arte: Antonio Manoel e Newton Sá/ Elenco: Sonélio Costa, Janete Chermont, Maria Helena Saldanha, Jorge Dias, Nestor Noya, Poty, Cláudio Paiva, Antonio Manoel, Paulo Neves, Carlos Pinto, Adnor Pitanga, Márcio Curi, Nagla, Tuna Espinheira, Paulo Sérgio e Violeta: em participações especiais: Flávio Moreira da Costa, Iberê Cavalcanti, Neville d'Almeida, Zena Félix/ Produção: Santana Filmes S.A.

• **Pinto vem aí (1976)**

16mm, p&b, 25 minutos - Roteiro e direção.

Câmera: Edgar Moura/ Montagem: Ricardo Miranda/ Som direto: Cíntia Brito/ Direção de produção: Hermínio Lemos/ Co-produção: Pilar Filmes Ltda. E Cine-Qua-Non.

• **Dia de Erê (1978)**

16 mm, 30 minutos, cor - Roteiro e direção.

Câmeras: Ronaldo Foster e Walter Carvalho/ Som direto: Ismael Cordeiro/ Assistentes de direção: Maria Helena Saldanha/ Produção Executiva: Maria Augusta São Paulo/ Assistentes de produção: Ilya Flaherty e José Irving/ Still: Olney São Paulo Jr./ Mixagem: Walter Goulart/ Narração: Echio Reis/ Montagem: Henrique Santos (1ª parte)/ Edição Final: Manfredo Caldas/ Coordenação: Orlando Senna/ Eletricistas: Geraldo Tolentino e Aroldo Telles/ Produção: Pilar Filmes Ltda./ Acervo: Centro de Tecnologias Educacionais – SEC-DEC.

Longas-metragens

• **Grito da terra (1964)**

35mm, 80 minutos, p&b - Roteiro e direção. 103

Argumento: Romance homônimo de Ciro de Carvalho Leite. Câmera: Leonardo Bartucci/ Diretor de produção: Eládio Theotônio Freitas/ Montagem: João Ramiro Mello/ Música-tema: Fernando Lona, letra de Orlando Senna, orquestração: Remo Usai/ Produção executiva: Ciro de Carvalho Leite/ Assistente de direção: Raymundo Mendonça/ Assistente de câmera: Eufrásio Alves/ Assistente de montagem: Vladimir Carvalho/ Assistente de produção: Erton Lima/ Continuista: Efigênio Matos/ Chefe maquinista: Roque Araújo/ Assistente de maquinista: Messias Gomes/ Elenco: João de Sordi, Helena Ignês, Lucy Carvalho, Nestor Peixoto, Lídio Silva, Eládio Theodoro Freitas, Raimundo Figueiredo, Branca Drugolensky, Marinoel Martins, Maria Augusta São Paulo, Ciro de Carvalho Leite/ Produção: Santana Filmes S.A./Produtora associada: Saci Empreendimentos e Planejamentos/ Distribuição: Satélite Filmes S.A. (1ª Distribuidora), Hebert Richers (2ª Distribuidora).

• **O forte (1974)**

35 mm, 90 minutos, cor - Roteiro e direção.

Argumento: romance homônimo de Adonias Filho/ Câmera: Júlio Ernesto Romiti e Marcos Bottino/ Diretor de produção: Agnaldo Siri (pré-produção)/ Montagem: Manfredo Caldas e Olney São

Paulo/ Produção executiva: Júlio Romiti/ Figurinos: Eduardo Cabus/ Continuísta: Janete Chermont/ Assistente de produção: José Telles/ Eletricista: Pio Araújo/ Elenco: Monsueto Menezes, Adriano Lisboa, Suzana Vieira, Paulo Villaça, Lea Garcia, Olney São Paulo Jr., Irving São Paulo, Maria Pilar São Paulo, Hermínio Lemos, Janete Chermont; participações especiais: Jurema Pena, Milton gaúcho, Eduardo Cabus, Sílvio Robatto, Bartira, Marisa Rangel e Carlos Olympio/ Produção: Júlio Romiti Produções Cinematográficas/ Distribuição: Embrafilme.

• **Ciganos do nordeste (1976)**

16 mm, 70 minutos, cor – Roteiro, direção e produção

Câmera: Edgar Moura/ Fotografia adicional: Gabriel Ramalho e Campinho/ Som direto: Lael Rodrigues, Cíntia Brito e José Roberto/ Assistente de Produção: Regina Machado/ Produção executiva: Maria Augusta São Paulo/ Assistente de produção: Hermínio Lemos/ Narração: Echio Reis/ Montagem: Luís Abendia, Mário Murakami, Henrique Santos e Walter Barreto/ Produção: Pilar Filmes Ltda./Apoio: TV Globo (direito de exibição para televisão).

Função: Ator

- **O Amuleto de Ogum (1974)**, de Nelson Pereira dos Santos.

Função: Continuísta

- **Mandacaru Vermelho (1961)**, de Nelson Pereira dos Santos.

Função: Assistente de Direção

- **O caipora (1963)**, de Oscar Santana.
- **Major Cosme de Feira (1971)**, de Tuna Espinheira.

104

- **Castro Alves (1971)**, de Emanuel Cavalcanti.

Função: Co-Produtor

- **Memórias de um fantoche (1974)**, de Ilya Flaherty.

Função: Produtor Executivo

- **Um sonho de vampiro (1969)**, de Iberê Cavalcanti.
- **Riachão do Jacuípe (1976)**, de Ilya Flaherty.
- **Diamante bruto (1977)**, de Orlando Senna.
- **Festa de São João no interior da Bahia (1978)**, de Guido Araújo.

Cartaz de divulgação da Hebert Richers

sem fonte / sem data

"GRITO DA TERRA"

ELENCO:

HELENA IGNEZ	MARIÁ
LUCY CARVALHO	LOLI
JOÃO DE SORDI	SEBASTIÃO
LÍDIO SILVA	PROFESSOR

e estreando:

Branca Dlugolensky - Eládio de Freitas - Nestor
Peixoto - Raimundo Figueiredo e Marinoel Martins

FILME BASEADO NO ROMANCE HOMÔNIMO DE

CIRO DE CARVALHO LEITE

Produtor Executivo:
CIRO DE CARVALHO LEITE

Montagem:
JOÃO RAMIRO MELO

Fotografia e câmera:
LEONARDO BARTUCCI

Canções:	Música e Regência:
FERNANDO LONA	REMO USAI

PRODUÇÃO
SANTANA FILMES S. A.

DIREÇÃO
ÓLNEY ALBERTO SÃO PAULO



ACÃO E VIOLENCIA



SENSUALIDADE



TERNURA



ACÃO



ANGIEDADE



SEDUÇÃO

Uma estória de amor e desespero filmada na mais bela paisagem do sertão brasileiro

"Grito da Terra": um filme que respira orvalho e sol e
tem cheiro de terra molhada...

SEXO - VIOLENCIA - ACÃO

UM NOVO FILME DO VERDADEIRO CINEMA BRASILEIRO

NÚMERO DE PARTES: 8 *** PRÉTO E BRANCO *** PANORÂMICA

Memória da
1964-1988
Cinema Br

Cartaz de divulgação da Satélite Filmes



Documentos da Censura Militar

Fonte: AN/D



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES

DEPARTAMENTO FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA

Em 23 - novembro de 1964.

Do Censor MANOEL F. de Souza Leão

Ao Senhor Chefe do S.C.D.P.

Assunto parecer do filme " O GRITO DA TERRA "

Camponeses às voltas com proprietários de terra constitui o tema principal do filme produzido por Ciro de Carvalho Leite.

Dois camponeses - pais de duas mocinhas - são pressionados a entregar suas terras em troca de dívidas contraídas com um fazendeiro rico, dono de vasta área no interior do Nordeste. Através de um sistema de estrangulamento de pequenos sítios - o homem consegue aumentar a sua propriedade, comprando, por outro lado, e a preços baratíssimos, as safras de mandioca e fumo dos sitiantees esfomeados.

Um deles é assassinado por um capataz no instante em que defendia a sua propriedade. O outro perde a filha - que se entrega de corpo e alma ao fazendeiro - depois de negociar uma partida de fumo rejeitada anteriormente.

" O GRITO DA TERRA " apresenta, ainda, a figura de um líder camponês que tenta implantar um regime de luta pela sobrevivência, realizando, paralelamente, uma alfabetização através de figuras. Posteriormente, passa a liderar uma marcha, incentivando os trabalhadores a assaltar propriedades e uma "tropa" que conduzia grande partida de farinha de mandioca pertencente ao fazendeiro Sebastião.

Filme com mensagem política da reforma agrária, Enredo fraquíssimo, apresentando, ainda, danças populares e músicas ~~xxx~~ sertanejas. Excelente ~~xxx~~ de toda a classe, com boa direção de Olney Alberto.

Quebra de pagina

Alguns cenas amorosas e de crimes levam o filme a impropriedade para MENORES DE DEZOITO ANOS. A cena onde a moça aparece deitada com o busto desnudo, após um encontro com o fazendeiro, tolera-se perfeitamente, face a rapidez com que foi focalizada.

Pelo aspecto político do ~~xxx~~ filme - deixamos à critério do Senhor Chefe do S.C.D.P. - a decisão final. ~~xxx~~

Manoel F. de Souza Leão
Manoel F. de Souza Leão Neto - CENSOR

FICHA DE CENSURA

Nº

[Handwritten signature and scribbles]

Título do Filme: "O Grito da Terra"

Produtor: Giro de Carvalho Leite

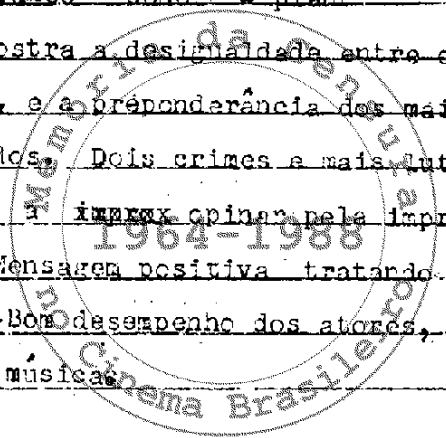
Diretor: Cley Alberto S. Paulo

Gênero: Policial Western Comédia Terror Musical
Ficção Drama Científico Documentário TV
Atualidades Seriado Desenho

Metragem: _____ Nacionalidade Brasileira

Sistema: Preto e branco - sonoro - plano

Entrecho: O filme mostra a desigualdade entre os fazendeiros e os trabalhadores na terra, e a preponderância dos mais abastados contra a fraqueza dos necessitados. Dois crimes e mais lutas de camponeses me levam a ~~imaginar~~ opinar pela inapropriedade para menores de até 18 anos. Mensagem positiva tratando da reforma agrária. --- Bom desempenho dos atores, ótima fotografia e boa música.



Apreciação técnica: _____

Apreciação moral: _____

Restrições:

18 anos (Dezeto anos)

Brasília, 17, de Novembro, de 1964

Maria Almeida
Censur

Fonte: AN/D-

FICHA DE CENSURA

Nº

Título do filme: "O Grito da Terra"

Produtor: Ciro de Carvalho LeiteDiretor: Ciney Alberto S. PauloGênero: Policial Western Comédia Terror Musical Ficção Trama Científico Documentário TV Atualidades Seriado Desenho Metragem: _____ Nacionalidade BrasileiraSistema: - Preto e branco - sonoro - plano.

Entrecho: Nos sertões da Bahia, grupos de camponeses sofrem com os rigores dos senhores da terra. Sem pão e sem terra, sonham com Deus e Liberdade. Uma jovem filha de pequeno proprietário se deixa envolver em

trama amorosa com um dos ricos do lugar. Nota um sócio deste e abandona

Critica artística: seus pais pelo dinheiro do rico. Um preto velho, na luta para alfabetizar o homem do campo, induz camponeses a assaltarem um comboio de gêneros alimentícios. No assalto, mata a amante do fazendeiro rico e marcha com seus homens sobre a propriedade ~~matas~~ alheia. Outro crime é praticado pelo capataz do fazendeiro, na cobrança de uma dívida.

~~Exatidão artística~~ --- Os crimes, como algumas cenas de amor, ~~estão~~ integram o roteiro com muita propriedade.

--- Bom desempenho do elenco em geral. Ótima fotografia e boa sonoridade.

Apreciação moral: Embora contenha mensagem positiva, o filme acorda te
ma ideológico, que justificaria uma ~~melhor~~ melhor apreciação por parte da Chefia do SCDP. Notadamente, em se tratando de reforma agrária e desespero dos menos favorecidos. Filme para público adulto.
Restrições:

CBS.: Rigorosamente
proibido para a
televisão

Em 17.11.64

18 Anos (Dezoito anos)

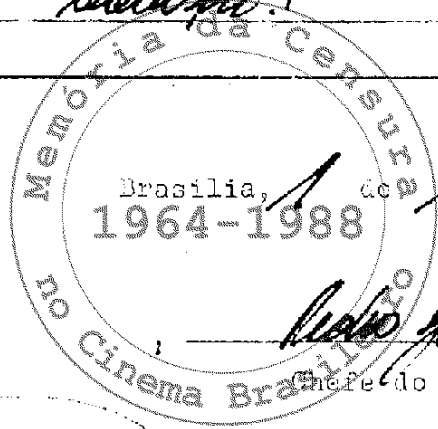
Brasília, 17, de Novembro, de 1964

Censor

JULGAMENTO

De ordem do Excmo Sr. General *[illegible]* de
Polícia, suplicante de a cênia em que a moço
na colônia, faz referências a volta do barão
Da Esperança.

[illegible], para número de
18 *[illegible]* para televisão.



Brasília, 12 de 1964
1964-1988

[Signature]
Chefe do S.C.D.P.

De ordem!
B.Q.
[Signature]