



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – CAMPUS II  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Olney São Paulo e as pelejas do cinema brasileiro (1964-1978)

Alagoinhas– BA

2021

ROBERTO LUIS BONFIM DOS SANTOS FILHO

Olney São Paulo e as peijas do cinema brasileiro (1964-1978)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Departamento de Educação, Campus II, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) como requisito para obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Santos Silva.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Santos Silva

Alagoinhas– BA

2021

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Paulo Santos Silva, obrigado por me instruir com todo o seu profissionalismo, competência e sensibilidade pelas veredas da vida acadêmica. Obrigado pela paciência e confiança depositadas em mim. Ao longo desses anos, a referência, admiração e respeito que tenho pelo senhor só foram confirmadas, muito obrigado.

Às professoras Laura de Oliveira e Maria do Socorro Silva Carvalho, pela leitura cuidadosa e as sugestões durante o processo de qualificação. Obrigado pela disponibilidade em fazer parte dessa avaliação.

À minha família, Zoraide, Seu Lino, Beto, Gracinha, Tia Ceça, Thiago. Obrigado pela garantia e incentivo no meu acesso à educação, sem vocês nada seria.

Aos meus professores, Clóvis Ramaiana, Washigton Drummond, Raimundo Nonato, Marilécia Oliveira, Aldrin Castellucci e Elisa Lemos.

Aos colegas do mestrado, Matheus, Everaldo, Gean, Elisangela, Tatiana, Pedro.

A Lays Caroline, que deu suporte e me suportou durante esse tempo. Valeu Lay, você foi imprescindível para a realização dessa etapa.

A Thaís Calazans, minha amiga, colega de mestrado, parte da família e companheira ativa na degustação dos prazeres e pejejas da vida. Valeu Thai, esse foi o desfecho de parte daqueles anos incríveis que estão marcados com afeto em meu coração.

A toda turma da pesada, Fábio Freitas, Vagner Oliveira, Igor França, Paulinho Dantas, Lenim Pandini, Ecistio Raislan, Eteslan, Maurício, obrigado por partilharem o caminho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela estrutura disponibilizada para a realização desta pesquisa.

A todos vocês, aquele abraço!



## RESUMO

Esta dissertação investiga a filmografia do cineasta baiano Olney Alberto São Paulo (1936-1978), produzida entre os anos 1964 e 1978. Analisa através não só dos seus filmes mas da prática cinematográfica, que contempla todo o processo de realização, circulação e recepção da obra, como sua filmografia está pautada pelos caminhos e problemas enfrentados pela cinematografia nacional durante os anos 1960 e 1970. Dessa forma, a obra de Olney São Paulo apresenta-se na condição de interlocutora de parte da História do cinema brasileiro e das questões relativas ao cenário político e social do período. Por conta do volume de produções do cineasta, esta temporalidade será contemplada a partir de cinco filmes: os longas-metragens, *O grito da Terra* (1964) e *O forte* (1974), o média-metragem *Manhã Cinzenta* (1969), e os curtas-metragens *Como nasce uma cidade* (1973) e *Sinais de chuva* (1976). Em conjunto, esses filmes informam sobre o período em que o cinema e as artes são diretamente influenciados pelo contexto de intensas transformações e adversidades. O problema apresentado sugere que Olney São Paulo constrói um corpus documental que permite releituras e críticas da sociedade brasileira durante esses anos.

**Palavras-chave:** Cinema, História, Olney São Paulo.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the filmography of the Bahian filmmaker Olney Alberto São Paulo (1936-1978), produced between the years 1964 and 1978. It analyzes not only his films but the entire cinematographic practice, which includes the entire process of production, circulation and reception of the work, proposing how his filmography is guided by the paths and problems faced by Brazilian cinema during the 1960s and 1970s. of the period. Due to the volume of the filmmaker's productions, this temporality will be contemplated from five films: the feature films, *O cry da Terra* (1964) and *O forte* (1974), the medium-length film *Manhã Cinzenta* (1969), and the short films *How a city is born* (1973) and *Signs of rain* (1976). Together, these films inform about the period in which cinema and the arts were directly influenced by the context of intense transformations and adversities. The problem presented suggests that Olney São Paulo builds a documental corpus that allows re-readings and criticisms of Brazilian society during these years.

**Key-word: movie theater, History, Olney São Paulo.**

## SUMÁRIO

### **INTRODUÇÃO, 9**

### **Capítulo I – OLNEY SÃO PAULO: ENTRE A CULTURA E A CENSURA (1964-1969), 23**

1. *Grito da terra (1964)*: conflitos sociais no cinema brasileiro, 23
2. *Manhã cinzenta (1969)* na mira do AI-5, 44

### **Capítulo II – ANOS 1970: CINEMA É COISA DE MERCADO, 74**

1. Indústria, mercado e as políticas culturais de cinema, 74
2. *O forte (1974)* e a produção de cinema na Embrafilme, 83

### **Capítulo III – OLNEY SÃO PAULO E A PRODUÇÃO DOCUMENTAL, 92**

1. Memória e cultura em *Como nasce uma cidade (1973)* e *Sinais de Chuva (1976)*, 92
2. Em busca do mercado paralelo: as Jornadas de Cinema da Bahia, 107

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS, 123**

### **FONTES, 125**

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 127**

### **ANEXOS, 130**

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Olney Alberto São Paulo na formatura do Colégio Santanópolis.

Figuras 2 e 3: Sebastião contemplando suas terras e animais.

Figuras 4 a 6: Encontro e diálogo entre Loli e Mariá.

Figuras 7 a 10: Professor Negro ensinando e discursando para as famílias sobre a importância da leitura.

Figura 11: Cartaz de divulgação do filme.

Figura 12: Cartaz de divulgação da Hebert Richers.

Figuras 13 e 14: Cenas iniciais do filme *Manhã Cinzenta*.

Figura 15: O ator Solenio Costa gravando uma das cenas no episódio conhecido como a “Sexta-Feira Sangrenta”.

Figuras 16 a 18: Prisão e tortura dos estudantes no filme *Manhã cinzenta*.

Figuras 19 e 20: Interrogatório de Sílvio e Alda feito pelo cérebro eletrônico.

Figuras 21 e 22: Assassinato de Sílvio e Alda.

Figura 23: Cartaz do filme *O forte*.

Figuras 24 a 27: Cenas iniciais e finais do filme *Como nasce uma cidade*.

Figuras 28 a 31: Imagens da Feira da cidade.

Figura 32: Trabalhadores rurais no fabrico de farinha.

Figura 33: Maria Quitéria em desfile cívico.

Figuras 34: Lucas da Feira.

Figuras 35 e 36: Imagens da cidade de Feira de Santana.

Figuras 37 e 38: Cenas iniciais do filme *Sinais de Chuva*.

Figuras 39: enquadramento de um pé de macambira observado por Valdenei São Paulo.

Figuras 40 e 41: Experiências com as pedras de sal.

Figura 42: Olney Alberto São Paulo.

## Introdução

Esta dissertação propõe uma abordagem sobre a filmografia do cineasta baiano Olney Alberto São Paulo (1936-1978), produzida entre os anos 1964 e 1978, tecendo as relações entre os filmes e as problemáticas sociopolíticas e culturais que atravessaram a sociedade brasileira entre os anos 1960 e 1970. Por conta do volume de produções do cineasta, esta temporalidade será contemplada a partir de cinco filmes: os longas-metragens, *O grito da Terra* (1964) e *O forte* (1974), o média-metragem *Manhã Cinzenta* (1969), e os curtas-metragens *Como nasce uma cidade* (1973) e *Sinais de chuva* (1976). Em conjunto, tais filmes informam sobre o período em que o cinema e as artes são diretamente influenciados pelo contexto de intensas transformações e adversidades, configurando uma conjuntura ao mesmo tempo que desfavorável, geradora de resistências, desvios e leituras acerca desse processo.

É nesse cenário de intensificação do controle político e social pelo Estado, através da instauração da ditadura e seus mecanismos de regulação, que são produzidos os filmes de Olney São Paulo e de grande parte da cinematografia que se prestou a usar o cinema brasileiro enquanto elemento de reflexão, crítica e visões sobre o social. Se, por um lado, a geração de artistas ligados à esquerda – entendida em toda a sua multiplicidade, seja de viés popular ou vanguardista –, travavam “pelejas” contra as barreiras impostas pela conjuntura, de outro, conseguiram responder com a construção de arquivos que sugeriam outras leituras do contexto em que foram forjados, ampliando a compreensão ou reinscrevendo este mesmo período.

A hipótese dessa investigação considera que a despeito da conjuntura complexa em que estava enredado o cinema entre as décadas de 1960-1970 — instauração de um regime militar, intensificação da censura, utilização do cinema enquanto dispositivo cultural mobilizado pelo Estado com vistas à formação de uma identidade nacional —, Olney São Paulo consegue mobilizar através não só dos filmes abordados neste trabalho, como toda sua filmografia e prática cinematográfica (explorando temáticas, estéticas, formas de produção, distribuição e circulação) um arquivo crítico que faz parte do conjunto de formas de resistência política e produção de conhecimento histórico sobre o Brasil durante esses anos.

O problema apresentado sugere compreender como Olney São Paulo constrói através não só dos filmes, mas de toda a prática cinematográfica, um corpus documental que propõe releituras e

críticas do espaço e tempo em que estava inserido, seja nas perspectivas políticas, econômicas e culturais do Brasil. A trajetória do cineasta é lida articulada com a sua filmografia, pois, é através dessa que o cineasta também consegue se objetivar, alcançar por meio do efeito social e político de suas obras, estatuto de cineasta e sujeito histórico atuante.

Olney Alberto São Paulo, nasceu em 7 de agosto de 1936 em Riachão do Jacuípe, filho mais velho do casal Joel São Paulo Rios e Rosália Oliveira e mudou-se em 1948 para Feira de Santana, por conta do falecimento do seu pai, para dar prosseguimento aos estudos. Nesta cidade, entre os anos 1950 e 1956 acontecem as primeiras aproximações com a escrita e o cinema, seja na atuação como colunista de jornais como o *O Coruja*, *Folha do Norte*, da revista *Cineópolis*, nas crônicas escritas e premiadas em concursos, bem como no envolvimento direto com o cinema.

A trajetória de Olney São Paulo enquanto cineasta foi construída em um momento oportuno da nascente cinematografia nacional dos anos 1950. Apesar das adversidades que o cineasta enfrentou em seu percurso para conseguir produzir cinema no interior do Nordeste em fins da década, nesse momento foram firmadas as primeiras produções voltadas para temáticas e formas nacionais de produzir cinema. Acrescenta-se o fato de estar se formando na Bahia, concentrado mais precisamente em Salvador, um movimento cinematográfico preocupado em debater questões sobre cinema, a exemplo das iniciativas de Walter da Silveira (1915-1970) em torno do Clube de Cinema da Bahia.<sup>1</sup>

Nomes como Walter da Silveira, Roberto Pires, Glauber Rocha, dentre outros cineastas, impulsionaram essa “nova onda baiana”, que, entre os anos 1958 e 1962, projetou sua influência no cenário cinematográfico nacional e internacional.<sup>2</sup> O Clube de Cinema da Bahia e o Ciclo Baiano de Cinema, foram responsáveis por arregimentar cineastas, críticos, e produtores de cinema em torno das discussões acerca de um projeto cinematográfico a ser desenvolvido na Bahia, com vistas também a contribuir com as perspectivas cinematográficas e culturais do país.

Dentre algumas produções do período, o longa-metragem *Redenção* (1958), de Roberto Pires, é considerado como espécie de certidão de nascimento do movimento cinematográfico baiano – sobretudo por ser rodado a partir das condições locais de produção –, seguido de filmes como *Barravento*, (1961), de Glauber Rocha, *A grande feira* (1962) e *Tocaia no asfalto* (1962), de Roberto Pires, dentre outros. Muito embora grande parte dessa filmografia tenha se concentrado na cidade de Salvador, alguns filmes foram ambientados nas cidades do interior da Bahia, a exemplo de *Mandacaru Vermelho* (1960), de Nelson Pereira dos Santos, que apesar de ser carioca produziu

---

<sup>1</sup> SILVEIRA, Walter da. *História do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978; SILVEIRA, Walter da. *Walter da Silveira: O eterno e o efêmero*. (Organização: José Umberto Dias). Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais LTDA, 2006. 4 v.

<sup>2</sup> CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958–1962)*. Salvador: Edufba, 2003.

filmes na Bahia e articulou com outros cineastas baianos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha.

Dentre os dez filmes selecionados por Eduardo Borges no livro *Renascença Baiana: O cinema entre a prática e o discurso modernizador na Bahia*, como significativos desse momento de renovação cultural com base no cinema, o autor sugere o filme de Olney São Paulo, *Grito da terra* (1964), como filme que encerrou esse momento do Ciclo de Cinema Baiano.<sup>3</sup>

A produção historiográfica sobre a trajetória do cinema na Bahia entre os anos de 1950 e 1970 informa o destaque do cinema baiano enquanto mediador das reflexões não só culturais, mas também políticas e econômicas que estavam em circulação e debate local e nacional. Em *Imagens de um tempo em movimento*, Maria do Socorro Silva Carvalho faz uma viagem pela história da Bahia levada pelas imagens produzidas pela cinematografia baiana, desenvolvida entre os anos 1958 e 1962. Através de filmes e da cultura cinematográfica do período, compartilhada por críticos, cinéfilos e realizadores, a autora desvela como as políticas desenvolvimentistas de Juscelino Kubitschek incidem diretamente sobre a reestruturação econômica, urbana e intelectual da Bahia.<sup>4</sup>

Em 1956, foi elaborado o primeiro filme de Olney São Paulo, o curta-metragem *Um crime na rua*, que representa a primeira peleja do jovem cineasta na aventura cinematográfica no interior da Bahia. Esse filme também contribuiu para o estreitamento das relações entre o cineasta e outros produtores de cinema, e muito embora houvesse nos filmes problemas técnicos, reflexo também de inexperiência com a linguagem, além dos poucos recursos materiais e tecnológicos, a crítica o elogiava pelo pioneirismo em filmar no interior da Bahia sob aquelas condições. Ainda em 1956, Olney São Paulo tornou-se funcionário do Banco do Brasil, trabalho que, muito embora avesso ao cineasta, contribuiu decisivamente para a feitura de seus filmes.<sup>5</sup>

A estreia de Olney São Paulo como cineasta profissional se daria em 1964 com o longa-metragem *Grito da terra*, filme que seguiu o ritmo e a forma de produções cinematográficas adotadas pelos recém-incursos na carreira cinematográfica desse período. O longa-metragem *Grito da terra* (1964) é um homônimo do romance do também feirense Ciro de Carvalho Leite. A obra retrata a vida de duas famílias de pequenos produtores rurais, que, além das dificuldades de manutenção da vida no sertão em momentos de larga estiagem, são pressionadas por um latifundiário a venderem suas terras e abandonarem a vida no campo.

---

<sup>3</sup> BORGES, Eduardo. *Renascença baiana: o cinema entre o discurso e a prática modernizadora na Bahia*. - Salvador, EDUNEB, 2012. p. 150.

<sup>4</sup> CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956–1961)*. Salvador: Edufba, 1999. p. 40.

<sup>5</sup> A trajetória biográfica de Olney São Paulo foi pesquisada pela jornalista Ângela José, tendo sua dissertação sobre o cineasta, transformada em livro: JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999. p. 35-38.

A temática do filme está inserida numa rede de esforços para pensar os problemas do Brasil, começando pelo seu interior. Nesse sentido, o Nordeste/Sertão seriam objeto privilegiado da reflexão de intelectuais e artistas no início dos anos 1960. O crítico de cinema Ismail Xavier observa que a instauração da ditadura em 1964, coincide com o momento em que o Cinema Novo, em sua primeira fase, representada pelos filmes *Vidas Secas* (1963), *Deus e o diabo na terra do Sol* (1963) e *Fuzis* (1964), aderindo à perspectiva populista e reformista das esquerdas, consegue sua participação política e ideológica contra o conservadorismo.<sup>6</sup>

Não só do ponto de vista das temáticas e abordagens, quanto das características próprias da construção dessas imagens, a cinematografia nacional produzida desde o fim dos anos 1950, se constituiu diretamente em relação à realidade brasileira, tendo em vista as questões sociopolíticas presentes, debatidas pelos intelectuais tanto das artes quanto das ciências, mas também orientada por uma forma de produção imagética que refletia sua própria possibilidade de realização.

Se, num primeiro momento, esse movimento optou por encarnar as contradições processadas na região Nordeste ou nas periferias dos centros urbanos, na metade da década de 1960 o foco da cinematografia se direcionou aos problemas de ordem política e da classe média urbana. Com a instauração da ditadura, o próprio contexto exige uma redefinição dos cineastas que se voltam para refletir a postura das esquerdas no pós-golpe. Esse caminho pode ser observado na trajetória cinematográfica não só dos maiores expoentes do Cinema Novo, como Glauber Rocha, que após *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963) filmou *Terra em Transe* (1967), mas também em Olney São Paulo, que mesmo não se declarando cinemanovista, dialogou com base nestes pressupostos.<sup>7</sup>

Em sintonia com o momento de intensidades que o Brasil atravessava a partir de 1968, Olney São Paulo produziu a sua segunda película: o média-metragem *Manhã cinzenta* (1969). Misto de ficção-documentário, a película é de forte contundência política e foi responsável pelo seu encarceramento, sob alegação de ameaça ao regime político vigente, sendo além de censurado, o seu realizador incurso no artigo na Lei de Segurança Nacional. O filme é protagonizado por um casal de estudantes e líderes de movimentos contestatórios, representados por Solénio Costa (Silvio) e Janete Chermont (Alda). Detidos durante as manifestações, são levados à prisão, torturados, e, após passarem por um inquérito absurdo dirigido por um cérebro eletrônico, executados. A proposta do filme, segundo o cineasta, era focalizar os problemas do ensino, as atividades dos estudantes, em prol das reformas políticas, e a repressão policial.

---

<sup>6</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo – Paz e Terra, 2001. (Coleção leitura). p. 51.

<sup>7</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. *Op. cit.* p. 28-29.

Após a edição do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, a censura tornou-se muito mais rigorosa na análise dos filmes submetidos a ela, “[...] os cineastas passam verdadeiros sufocos, sofrem humilhações, vivem situações kafkianas, ameaçadoras”.<sup>8</sup> Dentre alguns filmes produzidos nessa passagem dos anos 1968/1969 e que experimentaram esse período de abusos em nome da segurança nacional *Manhã Cinzenta* é destaque no que diz respeito à ação da censura sobre a realização de uma película. Decorrente das versões que afirmam que uma cópia foi exibida durante o sequestro do avião Caravelle, da Cruzeiro do Sul, desviado para Cuba no final de 1968, Olney São Paulo foi detido e submetido a processos que só se encerram em 1972, figurando único cineasta que fora processado e por um filme que “nunca existiu”.

O episódio de *Manhã Cinzenta* ainda guarda diferença em relação aos filmes que encontraram problemas com a censura nesse período, pelo fato de sequer haver sido submetido a ela, e assim ter existência legal, some-se ao fato de que nunca participou do circuito de exibição comercial. Para Inimá Simões, a partir dele, “[...] criou-se uma ‘jurisprudência’ informal dos aparelhos de repressão, segundo a qual qualquer cineasta poderia ser preso, processado e condenado se as imagens produzidas ou em produção incomodassem alguma autoridade”.<sup>9</sup>

Com a instauração do processo que envolveu Olney São Paulo por conta de *Manhã cinzenta*, em 1970, o cineasta retornou para o interior da Bahia, ambiente possivelmente mais acolhedor e inspirador, cuja região forneceria as imagens que utilizaria em suas obras posteriores. Ao fim do seu processo, e certamente influenciado pela pressão da censura, as disputas entre Olney e o Estado se faziam mais presentes em torno das condições de produção e distribuição de seus filmes, lutas que foram levadas incessantemente durante toda a década de 1970 até sua morte.

Durante esses oito anos, o cineasta produziu uma leva considerável de filmes, sendo os curtas-metragens: *O profeta de Feira de Santana* (1970), *Cachoeira: documento da história* (1973), *Como nasce uma cidade* (1973), *Teatro brasileiro I: origem e mudanças* (1975), *Teatro brasileiro II: novas tendências* (1975), *Sob o ditame de Rude Almajesto: Sinais de chuva* (1976); os médias-metragens: *Pinto vem aí* (1975), *Dia de erê* (1978); além dos longas: *O forte* (1974), *Ciganos do Nordeste* (1978). Apesar de todos os filmes do cineasta serem relevantes para a construção de sua filmografia e da sua proposta cinematográfica, para os objetivos e limites do presente trabalho, os filmes selecionados: *Grito da terra* (1964), *Manhã cinzenta* (1969), *O forte* (1974), *Como nasce uma cidade* (1973) e *Sinais de chuva* (1976), se adéquam de modo mais preciso aos objetivos propostos pela dissertação.

---

<sup>8</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. - São Paulo: Editora Senac, 1999. p. 120.

<sup>9</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. *Op. cit.* p.127

Após 1968, começa a se delinear uma nova configuração em que as artes e especialmente o cinema assumirão novas feições. As condições que lhe permitiam até então foram redirecionadas pelo conservadorismo. Houve refluxo e retração das produções artísticas ligadas à esquerda, abrindo assim, caminho para as intervenções do Estado, seja via censura, seja via os aparelhamentos que nessa década inseririam o cinema cada vez mais no mercado, sob condição de produto pertencente à indústria dos bens culturais.

As relações entre Cinema e Estado são de suma importância para a compreensão das disputas pela hegemonia em torno da cultura, relações que se intensificam sobretudo no fim dos anos 1960. José Ortiz Ramos, em *Cinema, Estado e Lutas Culturais*, entende que a década de 1970 pode ser estabelecida como ponto alto das investidas do Estado através do projeto nacional-desenvolvimentista no cinema, com a abertura de uma indústria e de um mercado cinematográfico, articulando o cinema enquanto “verdadeiro aparelho de hegemonia”, de grande valia para a tentativa de dominação ideológica, “[...] o terreno onde poderia propagar a criação de uma indústria nacional e ainda articular isto com uma proposta que bradava contra a alienação cultural”.<sup>10</sup>

Mesmo que percorrendo caminhos diferentes no processo de produção, até o fim dos anos 1960, articulados às propostas do Cinema Novo, sobretudo, os cineastas ainda compartilhavam um projeto político e estético que, a partir de 1968, proliferou em propostas e direcionamentos pessoais. Pode-se destacar, segundo Ramos, duas correntes no interior da produção de cinema no fim dos anos 1960: a primeira mais ligada ao Estado e às grandes produções com orçamentos superiores, notadamente os longas-metragens, e a segunda, em que estariam inseridos cineastas que frente a condição de aparelhamento e submissão à lógica dos grandes mercados e aos órgãos do Estado, optaram por articular estratégias para a produção independente, em associação com outros realizadores, ou na produção de películas que dispensavam maiores investimentos e recursos técnicos, como os filmes em Super-8.<sup>11</sup>

Em relação a Olney São Paulo, nos anos 1970, sua produção ao mesmo tempo em que esteve ligada às políticas culturais fomentadas pelos órgãos de cinema estatais do período, como o Instituto Nacional de Cinema (INC) através do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) ou Embrafilmes, contribuindo tanto na realização das obras de longa-metragem de ficção como o caso de *O forte* (1974) e em parte de seus documentários, os financiamentos também se deram de forma autônoma, com recursos próprios, em torno das associações de classe ou produtoras e distribuidoras independentes.

---

<sup>10</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. - Paz e Terra, 1983. p. 93.

<sup>11</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas culturais*. *Op. cit.* p. 147-148.

Na abordagem do terceiro filme desta dissertação, *O forte* (1974), segunda experiência de Olney São Paulo com longa-metragem, ao tempo em que são explicitadas a forma da relação entre os produtores de cinema, o Estado, além do funcionamento das políticas e órgãos responsáveis pelo cinema, são também flagrantes as contradições no interior desse processo. *O forte*, adaptação do romance de Adonias Filho (1915-1990) publicado em 1965, além de ter um processo de construção muito conturbado devido à falta dos recursos disponibilizados pela produtora e posteriormente distribuidora da película, a Embrafilme, ao ser finalizado, experimentou os impasses de não contar com uma distribuição que mantivesse sua participação no mercado comercial exibidor e também garantir retorno financeiro que possibilitasse recuperar os custos do filme.

A produção do filme é reveladora das pejejas a que o cinema brasileiro estava submetido após a década de 1970, mesmo encontrando meios estatais de financiamento, o processo de realização e produção do cinema brasileiro, além de oneroso, ainda esbarraria no problema de mercado e competição com o filme estrangeiro. No caso de Olney São Paulo, especificamente, o envolvimento com problemas com o regime, poderia ter contribuído para as crises com a empresa financiadora, a Embrafilmes.

Conforme a sinopse do filme, Jairo (Adriano Lisboa), que volta a Salvador para destruir o forte que desde o passado esteve bem presente nas suas memórias, seja pelas histórias contadas pelo velho Olegário (Monsueto) sobre seu período de cárcere, ou pela paixão compartilhada ali mesmo, com a neta de Olegário, Tibiti (Sandra Mara), que no retorno de Jairo se encontra em uma outra realidade. Apesar disso, seria no forte que novamente se aproximariam e estabeleceriam um elo entre passado e presente, nas palavras de Olney São Paulo *O forte* “É um filme de amor, eis a síntese de *O forte*”.<sup>12</sup>

Por seu turno, as produções de orçamentos menores, como os documentários, e as disputas em torno da criação de melhores condições de realização e circulação desses formatos, foram constantes durante praticamente toda a trajetória do cineasta na década de 1970. A escolha do cineasta pela produção incessante de documentários durante esse período pode ser compreendida enquanto parte das estratégias de resistência da produção cinematográfica de então. Ao mesmo tempo como uma opção que pretende uma ligação mais direta com a realidade e as questões nacionais, visava se distanciar dos grandes esquemas de financiamento, vendo a opção pela produção de documentários uma maneira mais acessível de viabilização do projeto com menor influência externa possível.

---

<sup>12</sup> SILVA, Alberto. Uma crônica de gentes sobre nossa realidade. *Crítica*, Rio de Janeiro, 14-20 out. 1974. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1u9cFRjRzmnbnTI33Nrw5InZYwOo9B6BB>, acesso em: 15.10.2019.

Os últimos filmes da filmografia de Olney São Paulo analisados, os documentários *Como nasce uma cidade* (1973) e *Sinais de Chuva* (1976) são documentos que permitem a compreensão da situação de parte da produção de documentários no Brasil durante os anos 1970, dialogando com as formas e compartilhando os caminhos e impasses para sua realização. Quanto ao tema, se debruçam sobre as histórias e culturas do interior do país, na confecção de memórias sobre territórios, saberes e práticas tradicionais em vias de apagamento pelos avanços do processo de modernização.

O documentário *Como nasce uma cidade* apresenta a história da cidade de Feira de Santana, sob o aspecto do desenvolvimento que veio a lhe conferir o status de moderna, sem, contudo, descuidar dos aspectos identitários autênticos, resgatando em sua narrativa a memória de elementos preexistentes ou pertencente a uma lógica que não orbitava em torno do projeto desenvolvimentista das cidades modernas.

O filme é composto por imagens retiradas do cotidiano da cidade, que se dividem entre a apresentação do povo, locais e os objetos que articulam a identidade local, intercaladas com as imagens que sinalizam a chegada e instalação dos componentes que proporcionaram esse estágio atingido pela cidade. Apesar de ser produzido sob a demanda de narrar a história da cidade a partir do prisma do seu crescimento econômico, Olney São Paulo acionou temporalidades, personagens, espaços e práticas que apesar de ainda presentes, se distanciam do projeto modernizador em curso.

Inspirado na crônica homônima do feirense Eurico Alves Boaventura, o curta-metragem *Sob o ditame de Rude Almajesto: Sinais de chuva* (1976), último filme selecionado, consiste na produção de uma memória sobre os saberes da cultura popular sertaneja, feita a partir da documentação das experiências e narrativas dos camponeses em prever através da leitura dos sinais do tempo, os períodos de chuvas ou secas. Rodado em Riachão de Jacuípe e na cidade de Irecê, é um documentário rural que apresenta aspectos da cultura camponesa, acionada pelo cineasta frente a um contexto de intensas modificações provocadas pela expansão do espaço urbano, impactando diretamente sobre territórios e sobre as práticas de lembrança. Olney São Paulo seria esse sujeito que imerso nesse movimento de avançada do tempo, miraria os objetos que entrariam na lógica do descarte, sugerindo uma outra leitura e escrita sobre o passado e presente a partir deles.<sup>13</sup>

Os documentários de Olney São Paulo fariam o serviço de “contra-informação”, que seria distribuída no “circuito paralelo por onde se escoava a produção mais engajada”<sup>14</sup>, nas sessões de festivais, cineclubes ou mostras de cinema. Diferente dos órgãos oficiais de propaganda, como as

---

<sup>13</sup> OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. *Canções da cidade amanhecendo: urbanização, memórias urbanas e silenciamentos em Feira de Santana, 1920-1960*. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

<sup>14</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. Op. cit. p. 197.

emissoras de televisão, sobretudo a Globo, que tentavam mostrar uma imagem estável e progressista do país, atenuando assim as contradições sociais, “[...] o documentário circulava pelas bordas do sistema mostrando o Brasil banguela, das periferias, carente das reformas básicas, povoado por uma gente tentando sobreviver em meio às mazelas e à violência perpetrada pelo Estado”.<sup>15</sup>

Compreendendo o cinema como uma forma de mobilização e enfrentamento político que se estende para além do filme, as Jornadas de Cinema da Bahia, sob organização de Guido Araújo, constituem-se lugar “[...] onde o cinema brasileiro encontrou espaço para as discussões organizacionais e políticas, de modo menos exposto à ação da censura”.<sup>16</sup> A participação de Olney São Paulo nas Jornadas ocorreu durante as edições do evento entre os anos de 1972 e 1978, seja nas competições com outros documentários, mostras informativas, ou nas discussões suscitadas pelos filmes ou pelas políticas de cinema a serem efetivadas a partir desses encontros.

A experiência cinematográfica de Olney São Paulo, durante os anos 1970, fez parte do conjunto de novas estratégias culturais de resistência política na década de 1970 através do cinema. Ao participar do projeto nacional-desenvolvimentista proposto pelo Estado na década, utilizando-se desde selos de exibição do INC até financiamentos para projetos junto à Embrafilme, São Paulo encontraria nessa relação as ambiguidades que proporcionariam a articulação de um projeto cinematográfico que punha em xeque aspectos da modernização autoritária e excludente, ainda tão flagrante em várias partes do Brasil. Ao abordar personagens, espaços e práticas que vão na contramão dos ideais de progresso e democracia propostos pelo regime, Olney São Paulo evidencia uma tomada de posição frente a esses problemas e vale-se das margens deixadas pelo Estado em relação à cultura naqueles anos para confeccionar narrativas que tecem um inventário crítico sobre problemas em seu espaço.

O exercício de desarquivar e reconstruir a cinematografia de Olney São Paulo analisada à luz da história, de questões e problemas sociais experimentados por ele, foi orientado pelo esforço de tirar autor/produções do esquecimento e dar visibilidade à sua contribuição para o cinema, a memória e a História do Brasil, ao propor representações sobre aspectos socioculturais numa perspectiva particular projetada pela linguagem cinematográfica.

O historiador francês Marc Ferro, uma das principais referências nas pesquisas em torno da interface Cinema-História, foi pioneiro na utilização do cinema não só como fonte para a História, mas como linguagem complexa que ao mesmo tempo em que carrega marcas do tempo e das forças

---

<sup>15</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. *Op. cit.* p. 196.

<sup>16</sup> MELO, Izabel de Fátima Cruz. No meio do caminho tinha uma jornada, ou seria ela o caminho: Jornadas de Cinema da Bahia (1927-1978). In: ZACHARIADHES, Grimaldo C. (org). *Ditadura Militar na Bahia: novos olhares, novos objetos, novos horizontes*. - Salvador: EDUFBA, 2009, v1. p. 191.

que o produz, também exerce influência sobre a sociedade que o gerou. A duplicidade do cinema de Olney São Paulo como produto/produtor da História permite elaborar uma abordagem que, em conformidade com Marc Ferro, o considera imagem-objeto, cujas representações ratificam seu valor como testemunho, e para além disso, sua capacidade de mobilização social por meio da operação de questões que giravam em torno do seu espaço.<sup>17</sup> Será a partir desse prisma que se constituirá uma relação entre a experiência cinematográfica de Olney São Paulo, uma história do cinema brasileiro entre as décadas de 1960-1970 e o contexto histórico em que essa articulação foi produzida.

Segundo José D'Assunção, enquanto produto, o cinema seria excelente meio para a observação do seu local de produção, “[...] isto é, a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece seus fazeres, que institui suas temáticas”.<sup>18</sup>

A potência das representações culturais e políticas dispostas por São Paulo em sua produção diz respeito ao que Pesavento afirma sobre a “capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social”<sup>19</sup> dos indivíduos, que emerge no caso do cineasta, através do dispositivo cinematográfico, “maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir”.<sup>20</sup> Ao aproximar, por meio do cinema, a cultura dos próprios sujeitos das telas, haja vista seu interesse expresso em exhibir seus filmes em praças, locais de locações e “roças”, estaria aí resguardada a missão cinematográfica de Olney São Paulo, não de modo a institucionalizar e cristalizar a cultura mas usá-la enquanto instrumento de reflexão desses sujeitos e suas experiências de vida.

Esta abordagem sobre o cinema está ancorada numa metodologia que deve enredar os diversos componentes que conformam a linguagem cinematográfica, desde aspectos visíveis e materiais, como o roteiro ou falas, até outros tipos de discursos manifestados através dos cenários, músicas, cultura material e ação cênica.<sup>21</sup>

O procedimento metodológico aplicado a análise, parte da crítica interna e externa ao filme e a prática cinematográfica. São decupados os objetos internos da sua construção, ligados à linguagem cinematográfica (roteiro, temários, planos, sequencias, personagens, elementos dispostos no próprio conteúdo fílmico através de mensagens e diálogos), aos elementos externos que se interpõem no decorrer da produção (trajetória do autor, formas de financiamento, condições de produção, circulação, além das questões políticas e ideológicas dos filmes em relação seu contexto).

---

<sup>17</sup> FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 197. p. 204.

<sup>18</sup> BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. *Comunicação & Sociedade*. Ano 32, n. 55, p. 180, jan./jun. 2011.

<sup>19</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. 3ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 22.

<sup>20</sup> LAGNY, Michele. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni; FEIGELSON, Kristian. (org). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. – Salvador: EDUFBA; São Paulo: Unesp, 2009. p. 110-111.

<sup>21</sup> BARROS, José D'Assunção. *Cinema e história*. *Op. cit.* p. 180.

Reconhecendo a potencialidade do cinema enquanto produtor direto do conhecimento histórico e não somente a serviço dele, num movimento de cinema-história, que além de comportar as proposições da História Social e Cultural, põe em relevo as dimensões da materialização da imagem através da apreciação estética, esta dissertação também acolhe uma abordagem que dá o devido tratamento às imagens, conforme recomendação de Ferro: “Partir da imagem, das imagens. Não procurar somente nelas exemplificação, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita. Considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las.”<sup>22</sup>

Da mesma forma que sua filmografia, a trajetória de Olney São Paulo, compreendendo tanto as singularidades quanto as regularidades, é lida de acordo com o contexto em que foi construída, operação que, para Giovanni Levi, demonstra que mesmo os desvios do sujeito das normas estabelecidas, ocorrem em relação ao contexto histórico que os possibilitam.<sup>23</sup> Tal posicionamento é refletido também por Edward Carr, que na relação sociedade e indivíduo, percebe que dentro dos conflitos sociais de cada contexto, “[...] aqueles indivíduos que se enfileiram contra a autoridade existente não são menos produtos e reflexos da sociedade do que aqueles que a sustentam”.<sup>24</sup> São a partir destas considerações que se processará uma abordagem que evite incidir em uma “ilusão biográfica” do cineasta Olney São Paulo.<sup>25</sup>

Apesar da contribuição de aspectos biográficos do cineasta oferecidos pela jornalista Ângela José, nesta dissertação, outros documentos utilizados na perspectiva da abordagem própria do campo da História iluminam pontos da trajetória e filmografia do cineasta ainda não explorados. Além dos filmes e o devido procedimento, já destacados acima, acionou-se um material documental que articulados aos filmes, permite uma visão mais aprofundada de acontecimentos, posições e dificuldades apresentadas na trajetória e filmografia do cineasta.

Foram arroladas algumas cartas endereçadas e recebidas de alguns cineastas durante o período de produção de alguns filmes, como Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Guido Araújo, e até mesmo do presidente Juscelino Kubitschek.

Os documentos oficiais produzidos pelos órgãos de segurança nacional, como o DOPS, Ministério da Justiça, Ministério da Aeronáutica e dos órgãos de censura sobre o cineasta também foram incorporados. Neles, além dos depoimentos de Olney São Paulo prestados durante a prisão e

---

<sup>22</sup> FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade? Op. cit.* p. 5.

<sup>23</sup> LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (org.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

<sup>24</sup> CARR, Edward Hallet. A Sociedade e o Indivíduo. In: CARR, Edward Hallet. *Que é História?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 87.

<sup>25</sup> BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

no decorrer do processo sofrido, revelando as acusações, questionamentos dirigidos e versões prestadas pelo cineasta, são mapeados os pareceres dos órgãos e agentes da censura a alguns dos seus filmes, analisando os elementos que intercedem sobre a censura ou liberação das películas.

Um número significativo de matérias veiculadas pela imprensa brasileira sobre o cineasta e seus filmes também foram reunidas durante o processo de pesquisa, são divididas entre entrevistas fornecidas a jornais, matérias de críticos de cinema e jornalistas sobre o cineasta, além de escritos do próprio Olney São Paulo que foram publicados por esses veículos. Os jornais produzidos são distribuídos entre as cidades de Feira de Santana (*O coruja, Feira Hoje, Grito da Terra*), Salvador (*A Tarde, Jornal da Bahia e Tribuna da Bahia*), Rio de Janeiro (*Crítica, Correio da Manhã, Jornal do Commercio, Jornal do Brasil, O Dia, O Globo, Opinião, Tribuna da Imprensa e Última Hora*), São Paulo (*Folha de São Paulo*). Em conjunto, contribuem para documentar a experiência cinematográfica de Olney São Paulo, ao iluminar e trazer elementos problematizantes da sua trajetória e produção fílmica, bem como projetar o cenário de questões e problemas de ordem cultural a partir de outro suporte de comunicação.

Além de alguns jornais utilizados nesta dissertação pertencerem à Biblioteca Pública do Estado Bahia, sobretudo os jornais publicados no estado, boa parte não só de jornais, mas das cartas e documentos relativos à censura foram encontrados no site [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br). O projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro, que permaneceu ativo por mais de 15 anos, contendo mais de 30 mil documentos cadastrados e disponibilizados, infelizmente no início do ano de 2019 por falta de recursos para manutenção, foi retirado de circulação. Os documentos pertinentes a Olney São Paulo, anteriormente salvos e utilizados nesta pesquisa, foram adicionados à plataforma digital Google Drive, na intenção de resguardar e mantê-los acessíveis ao público. O link de acesso a estas fontes segue à medida que forem feitas as devidas referências aos documentos.

Um material de singular importância para entender Olney São Paulo, o contexto e as perspectivas cinematográficas na década de 1970 no Brasil, foi cartografado no livro *Cinema brasileiro – 1975*, um conjunto de entrevistas publicadas nos jornais *A voz do Paraná, Diário do Paraná e Scaps*, feitas por Francisco Alves dos Santos, jornalista e diretor da cinemateca curitibana Guido Viaro. Além de Olney São Paulo, outros cineastas e produtores de importância para o período, como André Luiz Oliveira, Guido Araújo, João Batista de Andrade, Osvaldo Caldeira, dentre outros, apresentam suas trajetórias, filmes, além de debaterem a situação do cinema brasileiro no período.<sup>26</sup>

Outras fontes que ajudam na compreensão sobre a produção e circulação de cinema na Bahia são os arquivos produzidos pelas Jornadas de Cinema da Bahia, disponibilizados no acervo

---

<sup>26</sup> SANTOS, Francisco Alves. *Cinema brasileiro – 1975*. Curitiba: Edições Paiol, 1975.

do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, catalogados nesta pesquisa entre os anos 1972 e 1978. Dentre boletins, programações, relatórios, documentos produzidos a partir das discussões nos simpósios, estatutos de associações; esses arquivos são de grande valia para acompanhar as propostas, posições, formatos e temáticas assumidas pelo cinema brasileiro via sua articulação em torno da Jornada de Cinema. A partir deles também são mapeadas diversas passagens de Olney São Paulo durante o evento, não só na exibição de filmes, premiações, como também nas discussões e articulações de estratégias entre os participantes, no sentido de conseguir melhores condições de realização não só das Jornadas, mas também dos filmes.

O primeiro capítulo, **Olney São Paulo: entre a cultura e a censura (1964-1969)**, contempla a experiência cinematográfica de Olney São Paulo durante a década de 1960. A partir das duas primeiras obras do cineasta *Grito da terra* (1964) e *Manhã cinzenta* (1969), são apresentadas as questões sociopolíticas debatidas e experimentadas pela produção cinematográfica e intelectual brasileira desde os anos anteriores ao regime, passando pelo golpe militar em 1964 até sua intensificação por meio da instituição do AI-5 em 1968. *Grito da terra* (1964): conflitos sociais no cinema brasileiro observa como o filme está inscrito numa rede de esforços para refletir sobre as contradições sociais e políticas do Brasil no início dos anos 1960, ao tempo em que o filme tematiza questões abordadas na época, como a problemática da região Nordeste. O filme também é lido como um documento sobre a história do cinema brasileiro desses anos. *Manhã cinzenta* (1969) na mira do AI-5 percorre os anos 1968-1969 no Brasil. O filme apresenta não só o contexto de conflitos políticos e ideológicos travados entre a Ditadura Militar e seus opositores, como também informa sobre a censura, prisões, torturas e processos efetivados nesse período, da qual ele mesmo e seu realizador foram vítimas.

O segundo capítulo, **Anos 1970: Cinema é coisa de mercado**, desloca a análise para a produção de cinema nos anos 1970, período em que a cinematografia brasileira passa por uma transformação resultante das investidas de controle do Estado, seja por meio da censura ou sobretudo pela criação de uma estrutura de produção de cinema que através de órgãos, leis e políticas culturais, incidiram sobre formatos, temários e concepções do cinema nesse momento em que há uma maior abertura para um mercado cinematográfico. Em relação a Olney São Paulo essa transformação é analisada no tópico *O forte* e a produção de cinema na Embrafilme, onde são detectadas, a partir do processo de produção e circulação do filme proposto, a relação entre as produções de maiores orçamentos e as políticas estatais voltadas para a sua realização, nesse sentido, a experiência de *O forte* é construída em relação às possibilidades oferecidas pelo Estado por meio do INC e sobretudo da Embrafilme, órgãos de financiamento, produção e distribuição de filmes.

O último capítulo, **Olney São Paulo e a produção documental**, analisa parte da produção de documentários de Olney São Paulo entre 1970-1978. A partir da sua filmografia desse período, sobretudo através dos documentários *Como nasce uma cidade (1973)* e *Sinais de chuva (1976)*, são tecidas considerações sobre como os elementos documentais dos filmes dialogam com os aspectos da modernização em curso na cidade e região de Feira de Santana. As lutas cinematográficas em torno de um espaço que abrigasse as produções de menores orçamentos, como os documentários ou demais filmes em média ou curta-metragem são cartografadas na última parte do capítulo, apresentando através das Jornadas de Cinema da Bahia e outros eventos, as demandas encampadas por parte de cineastas e demais realizadores em relação à abertura de espaços e políticas que garantissem a produção e circulação desses formatos.

Ao lado de cineastas, críticos e demais realizadores responsáveis pela construção do cinema brasileiro, esta dissertação também se fez com o objetivo de colocar em relevo a trajetória e filmografia de Olney Alberto São Paulo, que, muito embora ainda nos dias atuais seja pouco conhecido ou referenciado entre pesquisadores e na própria história do cinema, contribuiu ativamente através da produção de filmes e da busca por melhores condições de realização.

## Capítulo I

### OLNEY SÃO PAULO: ENTRE A CULTURA E A CENSURA (1964-1969)

#### 1. *Grito da terra* (1964): conflitos sociais no cinema brasileiro

Na trajetória do cineasta Olney Alberto São Paulo pelas veredas do Sertão da Bahia e do Brasil, o sertanejo travou inúmeras pelejas contra os dragões da história e do esquecimento, para projetar em suas telas imagens de um Brasil em vertiginosas transformações. A década de 1960 representou um período de profundas e drásticas mudanças que afetaram o território brasileiro em seus diversos aspectos. O projeto "populista" e modernizador, gestado desde a década anterior, posteriormente ganhou contornos mais duros com a instauração da ditadura militar em 1964. Com o veto da democracia, se instalou uma nova normatização social que incluía repressão, cárcere e execuções.

No final dos anos 1950 e durante toda a década posterior, setores da crescente classe média urbana posicionaram-se sobre os rumos tomados pelo Brasil. Diversos intelectuais e artistas ligados à esquerda, produziram reflexões sobre o contexto, debatendo desde as contradições sociais ou como ficariam as questões acerca da identidade nacional, num cenário em que o projeto de desenvolvimento e modernização do país estava em curso.

Sob os auspícios da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek nasceram significativos movimentos artísticos no país desde a poesia concretista, o teatro Arena e Oficina, a Bossa Nova e o cinema de autor. Antes mesmo do que veio a ser o Cinema Novo, no final da década de 1950 o cinema de autor representou uma forma de renovação do cinema brasileiro, que em conjunto com outras formas experiências cinematográficas que procuravam sua independência ao redor do Brasil, contribuíram para a solidificação do movimento cinematográfico que se configuraria posteriormente.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *Imagens de um tempo em movimento*. Op. cit. p. 40.

Um dos embriões da evolução cinematográfica no Brasil na década de 1950 foi o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* (1955), considerado uma das primeiras manifestações de um cinema que carrega as características da cultura nacional-popular, refletidas não só na forma de produção assumida pelo cineasta, que embora fosse influenciado pelo Neo-realismo e pela Nouvelle Vague, adequou essas referências às possibilidades de realização de filmes independentes. No plano da abordagem, Nelson Pereira utilizou as contradições manifestadas nas periferias do Rio de Janeiro como temática para a crítica social pertinente à realidade do Brasil durante esses anos.<sup>28</sup>

A realização de *Rio 40 graus* ainda seria marcada pela conjuntura política nacional e internacional dos anos 1955, devido à crise desencadeada em torno disputas pela presidência, dividida entre, de um lado, a união entre PSD/PTB, centrada em Juscelino Kubitschek e João Goulart, ligados a setores ainda influenciados pelo Estado Novo e pelo populismo de Vargas e, de outro, setores articulados em torno da UDN e do antivarguismo. O governo associou o filme às tentativas de infiltração e disseminação do comunismo no Brasil, sendo censurado pelo governo federal, confirmando o contexto do cinema brasileiro atravessado pela Guerra Fria e as tensões globais e locais entre a expansão do capitalismo norte-americano e o comunismo soviético. Mesmo com as campanhas pela liberação do filme, compartilhada por diversos intelectuais, dentre eles Jorge Amado, sua autorização só viria após a vitória da coligação PSD/PTB. Assim, em 1956, *Rio 40 Graus* foi liberado judicialmente e poderia ser exibido para todo o país.<sup>29</sup>

Em *A Moderna tradição brasileira*, Ortiz apresenta a cultura como um dos segmentos privilegiados de reflexão sobre a história do Brasil e de seu destino. Através dela, a questão do nacional e do popular foi uma via encontrada para a cultura se objetivar enquanto elemento de produção de conhecimento e intervenção sobre o social.<sup>30</sup> A busca pela realidade nacional, via especulação sobre o povo e o popular, foi uma das chaves que o Cinema Novo utilizou para nortear sua forma de produção, estética, e por conseguinte, agenciarem uma crítica em relação ao tempo em que eram processadas. Segundo o autor: “Não é por acaso que a questão da identidade se encontra intimamente ligada ao problema da cultura popular e do Estado; em última instância, falar em cultura brasileira é discutir os destinos políticos de um país”.<sup>31</sup>

Para Guilherme Mota foi nos anos 1950 que se insinuaram novas concepções do trabalho intelectual, que, articulados a uma renovação da forma de produção artística, seja no cinema, teatro, música ou na poesia, mobilizam interpretações mais radicais sobre a ideologia da cultura

---

<sup>28</sup> SILVA, Cleonice Elias da. *Rio, 40 Graus: sua censura e os patamares de uma conscientização cinematográfica*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2015.

<sup>29</sup> CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *Imagens de um tempo em movimento*. *Op. cit.* p. 37-39.

<sup>30</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 7.

<sup>31</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. *Op. cit.* p. 11.

brasileira.<sup>32</sup> Nesse momento, o contexto de desenvolvimentismo e nacionalismo, que era base constitutiva da política de Juscelino Kubitschek, não só traduziu os projetos políticos em torno da modernização do país, como também foram utilizadas pela produção cultural no sentido de traçar as linhas sobre um Brasil que se lançava moderno, ao tempo em que era minado pelas contradições desse mesmo processo.

Um dos núcleos de produção que forneceriam bases intelectuais para boa parte dessa geração se faria por meio do ISEB, uma entidade entorno da qual foi possível forjar bases para um novo entendimento da problemática da cultura naquele período, bem como sua utilização enquanto instrumento de transformação social.<sup>33</sup> As discussões e interpretações promovidas em torno do ISEB sobre o Brasil, desdobraram-se em outros matizes políticos e culturais, como no CPC, em *A estética da fome* de, Glauber Rocha, e outros mobilizadores da cultura que assumiam a perspectiva desenvolvimentista defendida pelo Instituto.<sup>34</sup>

Esse traço de busca e afirmação de uma forma nacional própria, justificada pelo caráter popular, seja do ponto de vista das problemáticas e/ou expressões, para Napolitano, se deu por uma articulação entre características nacionalistas anteriores, que nos anos 1950 e 1960 foram redimensionadas pela pauta das esquerdas, sendo o PCB um partido que em sua ala cultural, em torno dos CPCs, assumiu essa perspectiva de compreensão das questões nacionais e como arma na luta contra o imperialismo.<sup>35</sup> Seria justamente nesse momento em que o Brasil aprofundava o projeto de modernização que o nacionalismo de viés popular ganharia espaço entre as esquerdas enquanto uma perspectiva de leitura e influência sobre o contexto.<sup>36</sup>

Segundo Marcelo Ridenti, é durante a década de 1950 e 1960 que se firma uma brasilidade revolucionária constituída coletivamente por uma identificação entre ideais de libertação e emancipação do povo, bem como um entendimento de que uma revolução social estava em curso. Segundo o autor, muito embora a intenção dos intelectuais e artistas fosse contribuir para o despertar de uma consciência da potência de transformação, que era inata do povo brasileiro, esta geração confeccionou uma utopia nacional, fruto de uma “[...]construção coletiva de diversos agentes sociais comprometidos com projetos de emancipação dos trabalhadores ou do povo, a partir

---

<sup>32</sup> MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira, 1933–1974*. São Paulo: Editora Ática, 9ª ed., 1994, p. 154.

<sup>33</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 45-46.

<sup>34</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. *Op. cit.* p. 47.

<sup>35</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017, p. 22.

<sup>36</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960-1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980, p. 16.

de experiências de vida e de lutas descontínuas ao longo do século XX, no processo de modernização da sociedade”.<sup>37</sup>

Em 1954, aconteceram as primeiras aproximações de Olney São Paulo com a vida cultural da sua cidade a partir da escrita e do cinema, na participação em jornais como *O Coruja*, *Santanópolis*, *Folha do Norte*, em crônicas escritas e premiadas em concursos, bem como no envolvimento direto com o cinema. Já nos primeiros escritos produzidos pelo cineasta, é observada a perspicácia com que consegue se manter conectado com discussões pertinentes ao próprio espaço, neste sentido a sociedade feirense dos anos 1950, mas desdobrando questões relativas aos problemas da região Nordeste, como as relações de poder ou a cultura característica desse espaço. Mesmo com os limites impostos ao acesso a outras produções nacionais e internacionais, tanto literárias como cinematográficas, a partir de revistas, jornais e filmes que chegam a Feira de Santana, Olney São Paulo vai articulando sua formação intelectual que o possibilitaria tecer considerações sobre aspectos políticos e culturais do seu tempo.<sup>38</sup>

O ano de 1955 também foi bastante agitado para Olney São Paulo, pois é a partir daí que ingressou como colunista do jornal feirense *O coruja*, escrevendo algumas críticas e sátiras à sociedade local, e já se mostrando atento quanto às transformações que iam acontecendo no espaço urbano, assim como aos aspectos culturais.<sup>39</sup> Também dirigiu uma coluna intitulada *Cineópolis*, espaço em que lista e comenta alguns filmes nacionais e mundiais em destaque no cenário cinematográfico do período. No início da carreira também foram premiados alguns dos seus contos, a exemplo de *Festim à meia-noite* e *A última história*, ambos publicados em 1956 na revista *A Cigarra* e, posteriormente, no livro de Olney São Paulo, *A antevéspera e o canto do sol* (1969). Em 1959, São Paulo escreveu alguns roteiros não produzidos por falta de recursos, dentre eles *O vaqueiro das caatingas* e *Lucas da Feira*, personagem da memória da cidade de Feira de Santana, representado na literatura e cinema e que por muito contou com o esforço de Olney para ser transformado em filme.

Entre 1954 e 1955, Olney São Paulo teve o primeiro contato com a produção de cinema, através da equipe do diretor Alex Viany (1918-1992), que foi à cidade de Feira de Santana fazer algumas cenas para o filme *A Rosa dos Ventos* (1957), ocasião em que foi assistido a todo momento por São Paulo que tenta atuar como figurante e acompanhar a equipe durante as filmagens. No mesmo período, iniciou o seu primeiro curta-metragem: *Um crime na rua* (1955), que representa a primeira peleja do jovem cineasta a aventura cinematográfica no interior da Bahia. O cenário do

---

<sup>37</sup> RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp, 2010, p. 10.

<sup>38</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999. p. 24-27

<sup>39</sup> CONDE D'EVEY. *Causerie. O coruja*, Feira de Santana, Ano I, nº 6, 3 set. 1955. p.1.

curta era feito na feira livre da cidade e o enredo tratava de um crime cometido por um assassino e que seria desvendado por um detetive. Os recursos e materiais para a confecção do filme foram adquiridos com empréstimos e com o auxílio de um pequeno grupo de amigos.<sup>40</sup>

*Um crime na rua* foi finalizado em 1956, com dez minutos de duração e, apesar das dificuldades em encontrar espaços para exibições, foi apresentado em clubes da cidade e do interior da Bahia. Essa primeira produção foi responsável por projetar o autor a estreitar os laços com os cineastas brasileiros, e muito embora houvesse alguns problemas técnicos, reflexo também de inexperiência com a linguagem, além dos poucos recursos materiais e tecnológicos, a crítica elogiava seu filme pelo pioneirismo em filmar no interior da Bahia.<sup>41</sup>



**Figura 1:** Olney Alberto São Paulo na formatura do Colégio Santanópolis.

No livro *Cinema brasileiro 1975*, uma reunião de depoimentos de diversos cineastas que apresentavam suas trajetórias, filmes e a situação do cinema no período, Olney São Paulo destaca dois momentos importantes para a sua formação enquanto cineasta. O primeiro, com a chegada de Alex Viany a Feira de Santana entre 1954-55 para realizar o filme *Rosa dos ventos*, quando Olney São Paulo tenta acompanhar a equipe e força uma participação como figurante, ao tempo em que aprendia os procedimentos para composição filmica e no ano seguinte faria o seu primeiro.<sup>42</sup> Dois anos após produzido, Olney São Paulo escreveria para Viany recordando da sua tentativa de participação no filme e da importância que esta realização teve para a decisão em enveredar pelo

---

<sup>40</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. *Op. cit.* p. 32.

<sup>41</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. *Op. cit.* p. 37-38.

<sup>42</sup> SANTOS, Francisco Alves. *Cinema brasileiro – 1975*. *Op. cit.* p. 32.

cinema, “O que realmente desejo nesta missiva que lhe envio era pedir-lhe o seu apoio na minha carreira que há muito escolhi (...) tenho lutado por demais para conseguir uma oportunidade, mas não tenho ninguém conhecido que se relacione com a sétima arte”.<sup>43</sup>

O segundo momento, se deu a partir do contato com Nelson Pereira dos Santos quando de sua chegada ao interior da Bahia para a realização de *Mandacaru vermelho* (1961), neste filme, Olney participaria como assistente de direção, continuista e estreitaria sua amizade com Nelson Pereira, que além de amigos se tornaram compadres. Em depoimento a Ângela José, Nelson Pereira comenta sobre as qualidades intelectuais, bem como o engajamento do cineasta naquele período:

A primeira impressão de Olney era daquele rapaz entusiasmado com o cinema, ao mesmo tempo, um homem muito sério, preocupado com as questões sociais, políticas, de uma bagagem literária muito grande. Ele escrevia muito bem e seus companheiros todos de Feira de Santana também. Tinha uma formação cultural e intelectual muito sólida, boa.<sup>44</sup>

Outras modulações estéticas e cinematográficas que influenciaram Olney São Paulo remontam a outras correntes cinematográficas que no período também mantinham uma relação de renovação e problematização das suas realidades artísticas e políticas. O western de John Ford e o Neo-realismo são duas referências nas concepções cinematográficas de Olney São Paulo e mencionadas por ele:

O Neo-realismo italiano ainda era o grande cinema de nossa admiração. Eu adorava De Sica, Rossellini (Rossellini era o Papa, esteve em Salvador e por uma desgraça qualquer não pude conhecê-lo. [...]) Assistia a muitos filmes do após-guerra italiano e até hoje eles permanecem vivos em minha lembrança. [...]. Queríamos fazer um cinema brasileiro vinculado à nossa cultura, como já faziam os cineastas italianos, franceses, japoneses e alguns poucos americanos.<sup>45</sup>

A forma e a elaboração das imagens produzidas por cineastas influenciados por uma nova perspectiva cinematográfica, se daria entre a influência de outras tradições, aliada a um realismo que era presente nas substituições dos cenários de estúdios pela diversidade de paisagens brasileiras ou na indisposição de grandes orçamentos para produção, implicando “carência” ou “defeito”, que era próprio e originário do Brasil. Seria na aceitação da condição de subdesenvolvimento do país e da imagem, que se constituiria a chamada “estética da fome” criada por Glauber Rocha, uma forma antropofágica, original e de acordo com as possibilidades de fazer cinema no país.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Carta de Olney São Paulo enviada a Alex Viary, Feira de Santana, 5 de Out. 1956.

<sup>44</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. *Op. cit.* p. 57.

<sup>45</sup> SÃO PAULO, Olney. *Revista da Bahia*. Salvador: Imprensa oficial da Bahia, 1965, ano IV, nº 4.

<sup>46</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 28.

Inserida nessa preocupação em pôr em debate a situação e os rumos nacionais, as produções cinematográficas – notadamente a produção de cinema que vai se definindo em torno das proposições do Cinema Novo na década de 1960 – são marcadas pelo início de um cinema envolvido nos debates sobre a sociedade, até então, a maioria das produções eram feitas com base nos modelos estrangeiros/industrializados (hollywoodianos por excelência) que se distanciavam de uma leitura pautada pela crítica acerca do Brasil e seus povos, e, quando feita, de modo a representá-lo estereotipado ou indiferente a processos histórico-sociais que o país atravessava, a exemplo das chanchadas.

O movimento cinematográfico do Cinema Novo surge como um projeto compartilhado por cineastas, que em suas múltiplas abordagens e afinidades teóricas e estéticas, eram mobilizados em torno de estabelecer uma produção totalmente voltada para a reflexão - seja nas temáticas ou na própria forma de produção filmica - sobre o nacional, ancorada nas suas próprias possibilidades de elaboração. Haja vista que os recursos dispostos pelo Estado para a produção de cinema, ou leis de incentivo a esses projetos serem escassas, essa forma de produção tomava o caminho inverso aos filmes industrializados e de maiores orçamentos, agenciando de fato um cinema de produção continuada, com novas proposições temáticas, uma nova estética, norteadas pelas preocupações com a cultura e a política brasileira.

Mesmo atuando enquanto uma das lideranças culturais em Feira de Santana, sobretudo após *Um crime na rua* e o desejo de filmar roteiros impossibilitados por falta de recursos, como *A busca do vaqueiro* e *Lucas da Feira*, um projeto alimentado não só pelo cineasta, mas também pelos intelectuais feirenses, as condições econômicas e tecnológicas impossibilitavam o de cineasta concretizar os seus projetos. Este empecilho levou São Paulo a empreender uma campanha para que a sociedade feirense se mobilizasse objetivando a criação de uma companhia cinematográfica, o que veio a ser a Santana Filmes S.A., fundada em 1963 por sócios e amigos de Olney, em parceria com o escritor feirense Ciro de Carvalho Leite.<sup>47</sup> No mesmo ano, a Santana Filmes produziria o primeiro longa-metragem de Olney São Paulo, *Grito da terra*, homônimo do romance escrito por Ciro de Carvalho e lançado, assim como o filme, no ano seguinte.<sup>48</sup>

A produção de *Grito da Terra* começou em fins de 1963, com a composição da equipe técnica, que contou com amigos e parentes de São Paulo. O elenco formado pelo cineasta contava com atores já conhecidos de São Paulo em outros trabalhos, além de outras figuras conhecidas pelos filmes recém-lançados por cineastas próximos a ele. O filme também contou com a fotografia de Leonardo Bartucci, a montagem de João Mello e assistência de Vladimir Carvalho, com trilha

---

<sup>47</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Op. cit. p. 65.

<sup>48</sup> LEITE, Ciro de Carvalho. *Grito da terra*. Rio de Janeiro: Editora LUX, 1964.

sonora de Fernando Lona, Orlando Senna como letrista e Remo Usai na orquestração. O orçamento total de “Grito da Terra” foi de 30 milhões de cruzeiros, contando com recursos da produtora associada Saci Empreendimentos e Planejamentos, além de empréstimos bancários. O ambiente de filmagem se localizou num distrito da cidade de Feira de Santana, Bonfim de Feira, região da caatinga de clima semiárido, oscilando entre a vegetação seca e a diversidade natural em tempos de chuva. As fazendas de amigos e parentes de Olney São Paulo e Ciro de Carvalho serviram como cenário das filmagens e abrigo do elenco e equipe no decorrer das filmagens, que começam em dezembro de 1963, alongando-se mais que o esperado, devido às chuvas de fim de ano.<sup>49</sup>

*Grito da terra* (1964) retrata a vida de duas famílias de pequenos produtores rurais, que além das dificuldades de manutenção da vida no sertão em momentos de larga estiagem, são pressionadas por um latifundiário a venderem suas terras e abandonarem a vida no campo. Além das investidas do coronel sobre essas famílias, o filme gira em torno das ambições da protagonista Loli (Lucy Carvalho), filha de um dos agricultores. Loli articula diversas estratégias entre paixões e assassinatos, para atingir o objetivo de abandonar a vida no do campo e ir para a cidade. Contrastando com a protagonista, sua amiga Mariá (Helena Ignêz), personagem criada exclusivamente para o filme, é uma típica camponesa que acreditava na vida rural e vivia na esperança da chegada da mudança ao campo.

Relacionados a esses personagens estão o irmão de Loli e noivo de Mariá, Geraldo (Raimundo Figueiredo), vaqueiro que trabalha na roça com os pais; Sebastião (João de Sordi), latifundiário aspirante a coronel que todo momento tenta adquirir a todo custo as terras dos pequenos agricultores e o emblemático professor negro (Lídio Silva), também incluso no filme, que tenta utilizar a leitura e escrita enquanto formas dos camponeses pobres refletirem sobre sua situação e lutar por seus direitos. O elenco também contou com Silvério (Eládio de Freitas), pai de Geraldo e Loli, Constância (Branca Dlugolensky), mãe de Mariá, além de algumas passagens que conta com Ciro de Carvalho e Maria Augusta São Paulo esposa do cineasta Olney São Paulo.

Algumas sequências de *Grito da terra*, utilizadas nesta dissertação, apresentam apreciações características da reflexão cinematográfica e intelectual demandada na época no que diz respeito aos problemas sociais e políticos que o Brasil apresentava. Dessa forma, foram levantados a partir delas, os debates em torno de questões processadas na região Nordeste, como disputas e concepções em torno da terra, as relações de poder naquele espaço, além das utopias que foram criadas tendo esse território como potencial de transformação nacional.

Por seu turno, a própria forma como essas imagens e cenas são constituídas e as questões inerentes a essa criação, aspectos mais ligados à linguagem cinematográfica, também foram

---

<sup>49</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. *Op. cit.* p. 72-74.

indicativos da possibilidade de estabelecer os diálogos e peculiaridades do cineasta em relação às formas de produção de cinema historicamente e particularmente em relação à geração de cineastas que também viviam e produziam cinema no país.

As primeiras cenas de *Grito da Terra* revelam o amanhecer lento, característico da vida no campo, impressão verificada pelo movimento lento com que a câmera percorria seu olhar, sob um plano aberto projetado sobre uma quantidade demasiada de terras, cenário frequente de boa parte do filme. Já nas sequências iniciais são dimensionadas as questões centrais que circundam a problemática do filme, a precarização da vida no campo para os pobres, em grande medida relativa à desigualdade sobre a posse da terra. As cenas transitam entre as imagens da pequena propriedade de Silvério, para, em um plano geral, focar a fazenda de Sebastião, que fica sentado observando do curral a grande quantidade de bois chegando às suas terras.



**Figuras 2 e 3:** Sebastião contemplando suas terras e animais.

Em meio à demonstração do cenário em que o filme é ambientado inicia-se a música tema do filme, *Lamento de Justino*, música que retrata as dificuldades do camponês pobre que subsiste da terra e as partidas destes em busca de melhores condições. A trilha sonora nesse filme dá o tom do lirismo e lentidão da sua narrativa. Assim como em *Grito da terra*, a trilha sonora dos filmes de Olney São Paulo são de grande valia para a realização das cenas, seja pelas suas letras ligadas aos temas e diálogos, bem como as melodias, lentas e melancólicas.

Logo em seguida, é apresentada a personagem Loli, que acorda vagarosamente acompanhada pela câmera que em close percorre o seu corpo e após focar as atividades rurais pela janela do seu quarto, volta a dormir. A sequência posterior apresenta a calma na propriedade de

Apolinário – pai de Mariá –, partindo para um plano interno, que mostra sua filha sendo acordada pela mãe, para ajudar seu pai nas tarefas do campo. Nesta cena, o cineasta vai articulando as contradições entre as duas personagens, de um lado Loli, que demonstra o desgosto que o amanhecer e as atividades no campo lhe causam, de outro, o envolvimento, mesmo que acionado pela mãe, de Mariá com as atividades ruais.

Na terceira sequência do filme, Olney São Paulo pontua um dilema que por muito tempo caracterizou a vida das pessoas pobres no ambiente rural e que no filme é o objetivo da protagonista, a saída do campo para a cidade. Ao questionar a Silvério sobre a recusa em vender a fazenda e ir morar na cidade Loli sugere um movimento que caracterizou por muitos anos as migrações do Nordeste para o Sul do país, lugar que no momento também era construído em torno do imaginário da prosperidade e da oportunidade, que é reiterado no filme como uma das saídas para os problemas da vida dos camponeses pobres, um deslocamento necessário à superação do “atraso” da vida e dos problemas do campo.

A quinta sequência, um encontro entre Lóli e Mariá, confirma as contradições levantadas pelo cineasta entre as duas perspectivas gestadas em torno da vida no campo, Loli, que não vê um horizonte possível de prosperidade no campo, buscando soluções para sua saída, e Mariá, que apesar de saber dos diversos problemas enfrentados pelo povo pobre, ainda vê no espaço a possibilidade da redenção e uma vida digna e feliz. Além disso, a cena reforça as tensões nas relações entre campo x cidade. As posições das personagens ajudam a compreender as representações que são lançadas sobre esses espaços distintos:

Loli: - Estava pensando, Mariá. Isso não presta não. É só mato, é só pobreza!

Mariá: - Gosto daqui, Lóli. A gente trabalha, sofre, mas vive. Um dia desses Deus dá um jeito nisso e não vai haver seca nem nada.

Loli: - No inverno é pior. Chuva fria, vento frio, até parece que está tudo morto.

Mariá: - Bobagem, Lóli. Você fala assim porque ainda pensa na cidade. Mas tudo que tem lá vem mesmo daqui, do trabalho da gente.



**Figuras 4 a 6:** Encontro e diálogo entre Loli e Mariá.

Além do diálogo entre as duas caracterizar uma oposição entre o pensamento das personagens e suas perspectivas em relação à vida no campo, o cineasta também utilizou da própria linguagem cinematográfica os elementos imagéticos que aprofundaram essas contradições. Nos fotogramas acima, se no primeiro momento em que Mariá encontra Loli refletindo em cima de uma pedra as cenas são captadas em primeiro plano, ao fim do diálogo, o foco é aberto para um plano geral que permite ao espectador acompanhar o distanciamento entre elas e contribui para a uma impressão imagética sobre essa oposição. Curiosamente, os sentidos tomados por elas ao fim da cena, Mariá pela esquerda e Loli à direita da câmera, podem indicar, possivelmente, a relação do pensamento das personagens às disposições ideológicas em disputa no período.

A voz resistente do pai no primeiro diálogo, assim como a posição de Mariá, que inclusive insinua um discurso sobre a consciência da potencialidade do campo e a valorização do trabalho camponês, até mesmo em suprir as necessidades da cidade, demarca uma resistência diante da desterritorialização e crise do seu ambiente, uma marca recorrente dos filmes e documentários de Olney São Paulo que se manifesta seja através de personagens e/ou práticas rurais. *Grito da Terra* surge pela proposta de reafirmação da importância dos laços do homem com a sua terra, um documento que serve como preservação e resistência às investidas da modernização. Essa posição foi endossada pelo cineasta ao falar sobre a abordagem do romance que inspirou o filme:

O romance contava a estória de uma mulher que desejava sair do sertão porque odiava aquela vida. Uma Madame Bovary subdesenvolvida. Eu faria o filme para dizer àquela personagem que o Nordeste precisa do seu povo para salvar seu futuro (...) Eu, realista mas sem conseguir domar uma tendência romântica, antiga, queria um filme-poema em que o Homem e a Terra fossem os únicos personagens. Um quase documentário, uma crônica rural. Um depoimento sobre a vida do sertanejo desamparado e explorado.<sup>50</sup>

A utilização da terra no filme é contrastada a partir de duas perspectivas: a de dependência da terra para a produção da subsistência dos sertanejos e pequenos proprietários, num primeiro momento utilizada para uso próprio, sendo o seu excedente comercializado, notando-se até um certo sentimentalismo estabelecido entre o pequeno camponês e a consciência da importância da natureza. De outro, seu uso numa extensão incomparável por parte de latifundiários para a produção da monocultura de gados, sendo utilizada terminantemente a partir da perspectiva de acumulação de capital.

<sup>50</sup> SÃO PAULO, Olney. *Revista da Bahia*, Salvador: Imprensa oficial da Bahia, 1965, ano IV, nº 4.

Essa noção sobre a terra ainda fica explícita na cena seguinte, num diálogo entre o Sebastião e Jorge (primo de Loli) sobre um pequeno agricultor que perdeu as terras para o comerciante. Ao questionar a forma como Sebastião adquiriu as terras do agricultor, o coronel justifica a inutilidade da terra para pequenos agricultores, para ele: “Terra serve é para a gente que tem dinheiro para plantar capim e soltar o gado”.

Se as características geográficas por muito tempo foram utilizadas enquanto argumento que explicasse os infortúnios do mundo sertanejo, no filme *Grito da terra*, apesar desses fatores ainda traduzirem dificuldades, seja nos períodos de longa estiagem ou mesmo quando as chuvas ultrapassam o necessário à produção, é na esfera das relações sociais que essas contradições se agudizam. Sebastião, seria o agente que exerceria uma pressão direta sob os pequenos agricultores, em todo o filme o personagem mantém-se sem escrúpulos diante da situação de camponeses pobres, seja especulando o preço do comércio de alimentos e bens de consumo, subornando, ou até matando para conseguir estabelecer seu objetivo de aquisição da maior quantidade de terras possíveis para implantação da monocultura e atingir status de coronel.

As ligações entre Sebastião, Apolinário e Silvério espelham as noções de poder características de relações no âmbito do mandonismo local, comuns em territórios sertanejos em que sujeitos detentores de abastado poder econômico, influenciam as formas sociais e políticas. A prática do endividamento, lançada por Sebastião aos agricultores, executada sobretudo em períodos de dificuldade financeira, representaria uma estratégia do aspirante a coronel para aquisição de terras, caso os agricultores não conseguissem uma boa safra a um preço que quitasse a dívida contraída. Nesse processo, Silvério (pai de Loli), já havia perdido parte considerável de suas terras, no caso de Apolinário, durante a sequência quinze, é firmado um empréstimo feito por Sebastião, que faz um documento pondo o seu sítio como fiança para o empréstimo cedido. Devido às más condições sobre a safra de fumo de Apolinário e a impossibilidade em quitar a dívida contraída, Sebastião manda seu empregado Nicolau destruir a cerca do sítio do camponês para a entrada de bois. No momento do confisco da terra, ao tentar impedir Nicolau, Apolinário é golpeado e morto pelo capataz.

As práticas de Sebastião se somam às diversas investidas da modernização sobre o mundo rural, que, em conjunto com as problemáticas naturais, bem como a ausência de políticas públicas direcionadas para o povo do campo, tornaram insustentável a sobrevivência por parte dos pequenos agricultores. Os discursos que naturalizam a crise do Sertão, sob argumentos Darwinistas baseados no evolucionismo, discurso típico do século XIX dispensado aos territórios ainda distantes da “civilização”, no filme se tornam insuficientes se postos numa leitura que problematize esses fatores numa perspectiva sócio-histórica.

Ao extremo, as mais diversas pressões exercidas sobre os homens e mulheres do campo resultaram em inúmeras experiências de revoltas, expressas pelo banditismo, cangaço ou nas lutas armadas em prol da Reformas Agrária. Na revolta de Canudos ou no bando de Lampião, a questão das lutas sertanejas foram constante na literatura e historiografia, sendo algumas interpretações sobre as motivações desses movimentos ainda restritas a entendê-las como fruto de um estado de selvageria natural dos homens do Sertão, afastando-se do entendimento a partir dos elementos concretos que se relacionavam com a situação dos poderes sociais no campo, a exemplo do monopólio da terra pelos latifundiários, além das relações de servidão estabelecidas entre latifundiários e empregados.

No mesmo ano de realização do *Grito da terra*, Rui Facó apresentou um dos primeiros estudos sociológicos daquele período sobre as condições sob as quais geraram as diversas revoltas no interior do Nordeste brasileiro, na virada do século XIX e durante parte do XX, fruto das crises “econômicas, ideológicas, de autoridade”.<sup>51</sup> No livro *Cangaceiros e fanáticos*, Facó atribuiu sobretudo ao monopólio da terra, sob a posse dos latifundiários desde tempos coloniais, caracterizada pela plantation, e, posteriormente, os engenhos, com a manutenção das formas de trabalho escravo e de servidão, as origens da problemática no território:

O monopólio da terra, abrigando em seu seio uma economia monocultora voltada essencialmente para a exportação de alguns produtos, entrou brutalmente o crescimento das forças produtivas. Por mais de três séculos, baseou-se no regime do trabalho escravo, que se levantou como uma barreira à propagação do trabalho livre. Do trabalho escravo ainda hoje restam marcas evidentes em nossas relações de produção no campo. É o trabalho semi-servil em vastas áreas do interior, particularmente no Nordeste.<sup>52</sup>

O autor constrói uma crítica sobre a forma que os fenômenos das revoltas, cangaço ou “fanatismos”, são percebidos como excluídos do processo de evolução social e nacional no Brasil. Facó entende esses elementos enquanto uma denúncia e reflexo da condição de “atraso” econômico e social em relação à evolução do Brasil em outras regiões. As reações dos camponeses frente a negação das condições mínimas de sobrevivência, seria o apego a qualquer possibilidade de ascensão social ou qualidade de vida. Ao mesmo tempo, o autor atualiza esta problemática levando em consideração o debate em torno das Ligas Camponesas, movimento que no período de inscrição do texto e do filme estava surgindo e pautando questões em torno da reforma agrária.

---

<sup>51</sup> O advogado e escritor Rui Facó foi um dos mais intensos intelectuais brasileiros, atuando como jornalista e pesquisador focado nas causas sociais e militando nos bastidores do PCB. Rui nasceu a 4 de outubro de 1913, em Beberibe, Ceará, e morreu no dia 15 de março de 1963, em um acidente de avião nos Andes. Também nesse ano é lançado, postumamente, sua obra de referência, o livro *Cangaceiros e Fanáticos*. A biografia de Rui Facó foi retirada do seu site. Disponível em: <http://www.ruifaco.com.br/>. Acesso em: 11/11/2020.

<sup>52</sup> FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. – 7ª. Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.13.

Era mais do que natural, era legítimo, que esses homens sem terra, sem bens, sem direitos, sem garantias, buscassem uma "saída" nos grupos de cangaceiros, nas seitas dos "fanáticos", em torno dos beatos e conselheiros, sonhando a conquista de uma vida melhor. E muitas vezes lutando por ela a seu modo, de armas nas mãos. Eram eles o fruto da decadência de um sistema econômico-social que procurava sobreviver a si mesmo.<sup>53</sup>

Essa “saída” apontada por Rui Facó, no filme *Grito da Terra*, é insinuada através do papel desempenhado pelo Professor Negro, personagem que vaga junto aos retirantes e aparece em algumas cenas dando aulas de leitura e palestrando sobre os problemas vividos por eles. O professor aparece como uma forma de consciência da situação de sub-humanidade vivida entre eles e investe na educação e na força do homem do campo como redentores da miséria sertaneja.

Na sequência doze é exibida a primeira aparição do professor negro, conversando com alguns homens e mulheres embaixo de uma árvore, em seus discursos, o personagem sempre faz referência à leitura e escrita como fator preponderante para a libertação dos pobres em relação aos ricos e ao Estado, ao mesmo tempo é um discurso de conscientização política no sentido de chamar os pobres a lutar pela terra: “Vocês tem que estudar! Tem que aprender a cartilha, se não quiserem ser enforcados embaixo desse umbuzeiro”.



**Figuras de 7 a 10:** Professor Negro ensinando  
Figuras 8 a 11: Professor Negro ensinando e discursando para as famílias sobre a importância da leitura.

O personagem em questão, assim como seus discursos, se assemelham aos esforços empreendidos por Paulo Freire em seu projeto de alfabetização, gestado no interior do Brasil durante os anos 1960. Assim como Paulo Freire, o método e a perspectiva de ensino estavam diretamente ligados às campanhas de emancipação e autonomia desses povos, diante do cenário ainda presente de opressão e desigualdade no campo.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. Op. cit. p. 18.

<sup>54</sup> FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 15ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

Ao constatar a safra na malhada de fumo e a possibilidade da tomada das terras de sua família por Sebastião, na sequência dezoito, Mariá cita as profecias do professor negro como uma forma de esperança que se delineia no horizonte para o futuro. Nesse diálogo, além de insinuadas uma utopia revolucionário que viria ao campo, também reforça-se o messianismo profético encarnado no personagem:

Mariá: - Por isso que o professor disse: “que um dia isso ia se acabar”. Quando o Cavaleiro vier, com seu cavalo negro de luz (...) Ele disse que tem um homem aí, alto como o céu, montado num cavalo negro, com as mãos cheias de esperanças.

Constância: - Cavalo branco de luz? Que conversa desgraçada é essa, Mariá?

Mariá: - Não sei não, mãe. O professor é quem sabe. Ele disse que vem um homem aí... alto como o céu... montado num cavalo branco e com as mãos cheia de esperança...

Após o diálogo entre Mariá e seus pais, há um corte para as lições do Professor, que ainda embaixo do umbuzeiro discursa para os retirantes sobre a educação e a importância da liberdade. As palavras Luta, Terra e Liberdade são as palavras matrizes através das quais se processaria uma alfabetização feita em relação ao contexto vivido por eles:

Professor Negro: - Esta é a arma do sertanejo (...) Vocês tem que aprender a leitura se quer ter liberdade, sem leitura o analfabeto é um morto! Vocês tem que aprender a leitura pra defender o direito de vocês!

Em *Grito da terra*, o desfecho das relações conflituosas entre os personagens e suas ações tensas também acabam com mortes trágicas e impunes. A primeira delas foi cometida por Lóli contra seu primo Jorge. Na cena, ao ver a menina se insinuar a Sebastião – a única oportunidade viável dela sair do campo para a cidade - e intimidá-la por ciúmes, Loli mata Jorge com uma punhalada de facão.

A última morte, consequente dos acirramentos entre os papéis dos personagens, é a que melhor expressa os conflitos experimentados. Nas cenas finais do filme, o professor negro, em caminhada com retirantes em busca de abrigo e algo para comer, encontra um empregado de Sebastião com sacas de farinha atacando-o e tomando a carga que transportava. Sebastião, que vinha logo em seguida ao empregado, investe contra o Professor Negro açoitando-lhe. Percebendo o acontecido, os camponeses atacam Sebastião, que foge. Ao mesmo tempo, o professor consegue arrancar a arma do empregado e dispara contra Sebastião, errando o alvo e atingindo Lóli, que vinha

ao seu encontro. Por fim, é exibido em plano aberto a imagem do grupo unido correndo com as sacas de farinha, deixando Loli nos braços de Sebastião.

Tal cena reforça a ideia da revolta como consequência das opressões sentidas pelos pobres no campo, o conflito, que representa lutas, revoltas, resistências ou assassinatos travados em busca de melhorias, é tratado como fator resultante da tragédia do sertanejo, de suas condições de vida e trabalho. Em relação a esta perspectiva, Olney São Paulo reforça a questão da violência:

O sertanejo vive sofrendo sem saber por que até que toma consciência abruptamente da miséria. Ao lado desta crise surge sempre a violência. Uma violência indomável, genuína, grandiosa. Embora muitas vezes inócua. Minha intenção é caracterizar esta crise interior do sertanejo, seja ele lavrador, boiadeiro, vaqueiro ou pequeno comerciante, das nossas vidas miseráveis.<sup>55</sup>

Ao mesmo tempo em que esses fatores contribuem para o aprofundamento de questões já discutidas pela historiografia sobre a crise do mundo rural e os conflitos sociais resultantes, Olney São Paulo os utiliza como instrumentos de denúncia dos setores políticos pelo esquecimento do mundo agrário em um contexto de modernização do país, uma característica política e cultural compartilhada pelas primeiras expressões artísticas das esquerdas no início da década de 1960.

A temática de *Grito da Terra* está inserida numa rede de esforços para pensar os problemas do Brasil, começando pelo seu interior. Nesse sentido, o Nordeste/Sertão seria objeto privilegiado para pensar os problemas do Brasil, pois ainda não estava acometido pelos influxos da modernização. O olhar lançado pelo cineasta sobre os problemas enfrentados pelos sertanejos destoa das explicações naturalistas e etnológicas produzidas pelos discursos dominantes, notadamente do Sul do país, que tornavam imanentes os problemas no Nordeste, um determinismo que age de acordo com a lógica de descaracterização da região.

Em reação aos discursos que naturalizam a crise do Sertão, Albuquerque transporta o debate para o terreno sócio-histórico: “A própria invenção do Nordeste nasce de uma mudança na relação entre olhar e espaço, da desnaturalização deste, passando a ser pensado não mais como um simples recorte natural o étnico, mas como um recorte sociocultural”.<sup>56</sup>

Seria sob a desnaturalização desse olhar acerca do Nordeste, como observado por Albuquerque, e, ao mesmo tempo, construindo um discurso de reação à modernidade, que o cineasta abordou a exploração sobre os camponeses, as investidas dos equipamentos modernos que confrontam a lógica do campo como causa dos conflitos sociais e da crise do mundo sertanejo. A

<sup>55</sup> SÃO PAULO, Olney. Grito da terra é crônica rural. *Jornal da Bahia*. Salvador. p. 15-16. nov. 1964.

<sup>56</sup> ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. - 5. ed - São Paulo: Cortez, 2011. p. 342.

valorização do território, dos sertanejos e sua cultura, seria a salvaguarda contra uma desterritorialização e esquecimento que operava na lógica de desmonte e desagregação do ambiente rural. O filme *Grito da terra*, dessa forma, agiu como testemunho crítico dos problemas sociais no mundo rural e como uma memória contra os apagamentos e discursos que constroem a imagem do Sertão como algo a ser superado.

Marcelo Ridenti entende a ação dos intelectuais e artistas em torno das lutas políticas e culturais no contexto das décadas de 1960-1970 a partir do conceito de “Romantismo Revolucionário”. Ancorado no passado, nas imagens do povo, seja o camponês ou as classes populares urbanas, na cultura popular “genuína” do povo, estes sujeitos construíram uma utopia que sugeriria novos rumos para sociedade capitalista e modernizada, fato que se acentuou no Brasil nessas décadas.<sup>57</sup>

Nesse contexto, geram-se reações políticas e culturais às transformações em escala nacional e internacional. Reações que poderiam ser atribuídos traços românticos comuns na história recente do Brasil: resistência ao processo de industrialização, urbanização, concentração de riquezas e ausência de liberdades democráticas; identificação com o camponês, tomado como autêntico representante do povo oprimido, cujas raízes seria preciso recuperar; escolha do campo como local para o início da revolução social; e valorização da ação, da vivência revolucionária, por vezes em detrimento da teoria.<sup>58</sup>

Apesar da impossibilidade de enquadramento de Olney São Paulo nas proposições elaboradas por Ridenti sobre os romantismos, a trajetória, filmografia e pelejas travadas pelo cineasta para fazer suas produções, são suficientes para percebê-lo imerso nas perspectivas revolucionárias, políticas e culturais compartilhadas entre as esquerdas no período compreendido entre 1950 e 1970, sobretudo entre o movimento cinematográfico Cinema Novo. Entre *Grito da Terra* e posteriormente *Manhã Cinzenta*, São Paulo consegue se afinar às propostas que eram construídas pela cinematografia de então, buscando no primeiro filme um espaço de conflito e resistência, que gravitava entre o esquecimento e o apagamento que operava nas tentativas de repelir o pobre do campo, ao tempo em que vê nos desprovidos de qualquer assistência, seja da terra e trabalho, ou das políticas públicas do governo, uma possibilidade de transformação, que apesar de violenta, sugere horizontes para o futuro.

Mesmo com as adversidades enfrentadas para a elaboração do filme, dificuldades não só de ordem tecnológicas, mas também orçamentárias e políticas, as filmagens de *Grito da Terra*

---

<sup>57</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 8.

<sup>58</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Op. cit.* p. 27-28.

foram concluídas em fevereiro de 1964. Os passos seguintes vieram nas fases de montagem e edição, feitas no Rio de Janeiro em agosto do mesmo ano, na produtora de cinema de Julio Romiti, conhecido dos cineastas cinemanovistas cariocas e baianos. Em outubro, o filme já estava pronto para ser exibido, mesmo mês em que o romance de Ciro de Carvalho Leite (1915-2011), que inspirou a ideia do filme, também foi publicado. A pré-estreia movimentou parte da sociedade feirense e teve lugar no Cine Santanópolis, contando com as presenças de alguns atores do filme, jornalistas e políticos, precedida de discursos de Orlando Senna e Olney São Paulo. O filme foi aplaudido de pé ao final da exibição.<sup>59</sup>

Concluído o filme, a dificuldade que se apresentava ao cineasta, refletindo os problemas enfrentados por vários realizadores independentes, era das exibições, de como encontrar um mercado consumidor e locações para o filme em um contexto de dominação do mercado e filmes estrangeiros no Brasil, fato duramente criticado por São Paulo em uma coluna do *Jornal da Bahia*, no artigo “Mercado Aberto: Entrave do Cinema Nacional”, no qual reflete sobre as condições de produção do cinema nacional assolado pelo capital estrangeiro e cerceado pelo contexto político<sup>60</sup>.

*Grito da Terra* repercutiu nos meios cinematográfico e jornalístico, verificando-se grande entusiasmo em torno do acontecimento. Em primeiro lugar, devido aos esforços do cineasta para filmar em condições difíceis, sobretudo no interior da Bahia, além de se debruçar sobre os problemas nacionais que também vinham sendo pautados nas produções artísticas no período, atitude que representava uma vitória do cinema brasileiro em resistir à condição de subdesenvolvimento econômico e político imposto aos produtores de cinema independente.<sup>61</sup>

O filme foi distribuído pela Satélite Filmes, permanecendo em cartaz na Bahia por alguns dias com exibições em algumas das capitais do Brasil, como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife. *Grito da Terra* também foi exibido no I Festival Internacional do Filme, no Festival do Cinema Baiano e na Noite do Cinema Brasileiro, ocasião em que recebeu a proposta do Itamaraty do filme representar o Brasil em festivais no exterior, oferta que só seria aceita pelos produtores se a película fosse exibida sem os cortes sofridos pela censura.<sup>62</sup>



a. Rio de Janeiro, 14 de dez. 1964. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GSjC0XYIq3/view?usp=sharing>. Acesso em:

Nacional. *Jornal da Bahia*. Salvador, 6-7, mar. 1966 p. 4. *Grito da Terra*, podem ser encontradas em: CARVALHO, Vladimir. Rio de Janeiro, 11 set. 1964.; SILVA, Alberto. Um filme brasileiro. O grito da terra. *Última Hora*. São Paulo, 30 ago.

nejo. *Op. cit.* p. 83.

Figura 11: Cartaz de divulgação do filme.

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  
Pelxoto - 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**

Cancões:  
**FERNANDO LONA**

Música e Regência:  
**REMO USAI**

PRODUÇÃO  
**SANTANA FILMES S. A.**

DIREÇÃO  
**OLNEY ALBERTO SÃO PAULO**

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

Um espírito 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 - VIOLÊNCIA - AÇÃO**  
UM NOVO FILME DO VERDADEIRO CINEMA BRASILEIRO

Figura 12: Cartaz de divulgação da Hebert Richers.

Antes mesmo dos problemas envolvendo *Manhã Cinzenta*, Olney São Paulo já experimentaria os revezes da ditadura e da censura sobre sua produção. Ao mesmo tempo em que *Grito da terra* foi premiado pelo estado da Guanabara, contando inclusive com homenagens e uma exibição na embaixada Norte-Americana, quando apresentado à censura, sofreu um corte na sequência em que a camponesa Mariá, junto aos seus pais, afirma sobre a esperança por dias

melhores no campo, citando o dia da volta de um “Cavalheiro de Luz e Esperança”, passagem que segundo a censura remetia ao político Luiz Carlos Prestes, além de outras cenas que os censores classificaram como uma apologia às Ligas camponesas. Além do corte, no julgamento sobre o filme, o chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, Pedro José Chediak, acata as recomendações dos censores e proíbe a exibição do filme para menores de 18 anos, bem como para a televisão.<sup>63</sup>

Se, até então, as avaliações resultantes em cortes e engavetamentos de projetos eram recorrentes em relação a conteúdos que ferissem a moral vigente, normalmente questões ligadas à nudez e ao sexo, com a entrada da ditadura, cada vez mais os argumentos que sustentam a política de segurança nacional são de cunho político. Apesar de filmes como *Vidas secas* e *Deus e o Diabo* passarem sem grandes dificuldades pela censura, inclusive indicados a representarem o país em festivais no exterior, na avaliação de *Grito da terra* os censores se valeram das questões sociais e políticas debatidas no filme como motivos para a intervenção sobre a película.<sup>64</sup>

As origens da supervisão dos meios de comunicação no Brasil remonta aos anos do Estado Novo com a criação em 1939 do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que censurava jornais e qualquer publicação periódica, além das demais formas de diversões públicas dentre as quais o cinema. Com o fim do Estado Novo, em 1946 a partir do Decreto nº 20.493 é criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, atrelado ao Ministério da Justiça, órgão responsável pelo funcionamento da censura mesmo após a deflagração do AI-5 em 1968.<sup>65</sup>

A censura praticada no Brasil, de 1964 a 1988, não foi apenas repressão localizada, mas mecanismo essencial para a estruturação e a sustentação do regime militar. No mercado interno, usou de todos os artifícios para garantir a maior e a mais eficiente difusão da ideologia vigente (...) Sua ação no cinema brasileiro buscou moldar a produção aos projetos políticos do regime. O lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar. Se as duas opções falhassem, “colocar na geladeira”, significando engavetar o processo de requisição de censura sem, no entanto, admitir o feito.<sup>66</sup>

Com a mudança da capital para Brasília, o Serviço de Censura sentiu dificuldade em abastecer seu quadro de funcionários, assim, não só foram importados servidores de outros departamentos, como personagens das mais diversas naturezas, esposas de militares, apadrinhados,

<sup>63</sup> Os pareceres dos censores que avaliaram o filme *Grito da terra* estão disponíveis no anexo A.

<sup>64</sup> Julgamento do chefe de Serviço de Censura de Diversões Públicas, Pedro José Chediak, sobre o filme *Grito da terra*, disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1JqCAUQ-Oj6gEmMSjYeXgGafT\\_Er5f8ue/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1JqCAUQ-Oj6gEmMSjYeXgGafT_Er5f8ue/view?usp=sharing). Acesso em: 07.08.2020.

<sup>65</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. Op. cit. p. 41.

<sup>66</sup> PINTO, Leonor. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. Classificação Indicativa no Brasil – desafios e perspectivas. - Secretaria Nacional de Justiça. Brasília, 2006. p. 3-4.

ex-jogadores, dentre outros, foram investidos como intérpretes dos códigos que poderiam ou não ser apresentados à sociedade brasileira. Para o cargo de censor não era requerido nível superior ou algum curso específico, como se viu nos anos seguintes, esses elementos permitiam que não existissem critérios definidos sobre a atuação da censura permitindo interpretações subjetivas de todas as ordens. Normalmente a censura ficava a cargo de três sujeitos que assistiam aos filmes, no momento em que detectassem algum conteúdo julgado impróprio acionavam a campanha e o projetista marcava a parte selecionada. Caso procedessem um grande número de cortes, era recomendada a interdição, ao diretor ainda era possível recorrer da decisão dos censores ou propor uma negociação sobre as partes censuradas.<sup>67</sup>

Nos pareceres emitidos deveria ser indicada a classificação etária dos filmes, apesar dos cortes já aparecerem, ainda não havia interdições integrais sobre as películas. Nas avaliações dos censores também constavam a emissão dos selos de Boa Qualidade e Livre para Exportação, estes selos permitiam a exibição em território nacional, bem como atestavam a possibilidade de serem levados para o exterior. Diferente do que ocorria no país, os filmes não sofreriam intervenções quando enviados ao exterior para participação em festivais, uma nítida intenção do governo em figurar como detentor de um patrimônio cultural que fosse internacionalmente reconhecido, ao tempo em que ocultava a face repressiva que se instaurava no país, dando a impressão no exterior de normalidade política.<sup>68</sup>

Em “Grito da terra só sai do país sem cortes”, entrevista concedida ao jornal *Correio da Manhã*, Ciro de Carvalho Leite, amigo e produtor do filme juntamente a Olney São Paulo, à medida que falava dos problemas envolvendo o filme *Grito da Terra* com a censura, declara que mesmo tendo recebido premiação pela Guanabara, “[...] não participará de qualquer festival internacional enquanto a censura não liberar os cortes efetuados”. O produtor reclama ainda da associação do filme com o “comunismo”: “Infelizmente tudo o que cheira a verdade é tido como subversivo. É moda, hoje, quando se fala em miséria, ser tachado de comunista”.<sup>69</sup>

O próximo filme elaborado por Olney São Paulo e analisado na segunda parte desse texto, *Manhã Cinzenta* (1969), confirmaria a crise política que se acentuaria no Brasil a partir dos anos 1968 com a instauração do AI-5 e a intensa perseguição aos artistas, intelectuais, trabalhadores ou qualquer outro segmento que se indispusesse ideologicamente contra ele. A trajetória do cineasta e

---

<sup>67</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. *Op. cit.* p. 76-77.

<sup>68</sup> PINTO, Leonor. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. *Op. cit.* p. 5.

<sup>69</sup> LEITE, Ciro de Carvalho. Grito da terra só sai do país sem cortes. *Jornal da Bahia*. 2º caderno, Salvador 14-15 mar., 1965. p.1.

sua produção foram marcadas profundamente por esse período de sufocamento das liberdades culturais e políticas.

## 2. *Manhã cinzenta* (1969) na mira do AI-5

Durante o ano de 1968, o Rio de Janeiro se transformou num dos centros onde as tensões políticas entre o regime ditatorial e as resistências ganhavam proporções arrasadoras. Olney São Paulo seria um dos personagens circunscritos na ofensiva do regime militar brasileiro após o AI-5 em 1968 que, ironicamente, experimentou na vida real o que os personagens do seu primeiro média-metragem, o filme *Manhã Cinzenta* (1969), sofreram ao exporem as sevícias praticadas pela ditadura: prisão, inquéritos militares e as sequelas que contribuiriam para sua morte prematura. Nesta seção, analisa-se o filme *Manhã cinzenta* (1969) observando-se como, ao mesmo tempo em que a película se propõe a representar aquele cenário de disputas políticas na sociedade brasileira após o golpe militar, em especial a situação dos estudantes e os choques policiais, também se constitui um testemunho que contribuiu para a modificação da sociedade da qual é fruto.

Logo após a instituição do governo de 1964, os militares trataram de estancar boa parte dos esforços que sinalizavam até então as esperanças da realização de uma sociedade mais justa e democrática.<sup>70</sup> Desde a entrada de Castello Branco, o Estado tomava uma série de resoluções com o objetivo de fortalecer o poder central em relação às oposições. Contra os trabalhadores e a classe operária em especial, o Estado investiu na dissolução dos sindicatos, com demissões e prisões de lideranças, acarretando a revogação de direitos trabalhista e arrocho salarial, uma caçada que também se estendia por todo funcionalismo público, via suspensão de mandatos e cargos.

Centenas de sindicatos caíram sob intervenção, as Ligas Camponesas foram dispersadas e as chamas de um incêndio televisionado queimaram a sede da UNE. Cassações de direitos políticos iniciados com o primeiro Ato Institucional, inquéritos policial-militares e processos administrativos expurgaram das forças armadas e do serviço público civil mais de dez mil pessoas. Não havia lugar para as milhares de presos e foi preciso encarcerar uma parte deles em navios-presídio, no Rio e em Santos. Torturas e assassinatos deram início ao terrorismo de Estado.<sup>71</sup>

Do ponto de vista do controle institucional, até o Ato Institucional nº4 e posteriormente com a constituição de 1967, o governo já teria o domínio necessário do processo democrático, com as eleições indiretas, não só para presidente mas também governadores, além do jogo político

---

<sup>70</sup> TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: O golpe contra as reformas e a democracia. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº47, 2004, p. 13-28.

<sup>71</sup> GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas – A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. 2 ed. - Editora Ática. São Paulo, 1987. p. 70.

reduzido a dois partidos o ARENA e o MDB, um dos poucos instrumentos legais de oposição que ainda existiam. No contexto da transição entre Castello Branco e Costa e Silva já estavam organizados os meios de controle dos setores mais conservadores sobre as possibilidades de oposição, restava agora enquadrar os últimos dissidentes da caçada deflagrada.

Dessa forma, grande parte da oposição que ainda conseguia desestabilizar a marcha normatizadora do Estado, estava nos meios estudantis e culturais, que incorporavam as lutas políticas como parte do agir artístico e da juventude da época. A politização e influência cada vez maior nas questões sociais, fazia do movimento estudantil um dos alvos preferenciais da ditadura. Imediatamente após o golpe, além de colocar a UNE na ilegalidade e incendiar a sua sede, o governo ordenou uma série de medidas com vistas a minar o ensino público superior e a movimentação política estudantil.<sup>72</sup>

Mesmo na clandestinidade, a UNE continuou em funcionamento até 1968, quando em 12 de outubro o 30º Congresso Nacional em Ibiúna-SP foi invadido e dissolvido por uma ação policial, prendendo centenas de alunos, dentre os quais lideranças do movimento como José Dirceu, Vladimir Palmeira e Luis Travassos, posteriormente exilados.<sup>73</sup> Se, por um lado, o ano de 1968 representou o auge das lutas e do baile revolucionário das esquerdas e do movimento estudantil em particular, a implementação do AI-5 realizou um corte abrupto naquele movimento, figurando, conforme Ventura, como “o ano que não terminou”.<sup>74</sup>

Ao lado do movimento estudantil a produção cultural da década de 1960 foi um dos pilares da resistência ao governo militar no Brasil durante toda a sua vigência. O texto *Cultura e Política 1964-1968*, escrito em 1969 pelo sociólogo Robert Schwarz, é um importante documento para compreender as imbricações dos dois segmentos no período, sobretudo como a conjuntura política e econômica desses anos reverberaram nas produções artísticas de esquerda. O autor parte da constatação de que apesar da instalação da ditadura militar em 1964, – uma reação que acontecia em toda América Latina contra o socialismo, no Brasil, com o recuo do governo Goulart e a instauração do golpe –, o setor cultural de esquerda continuava hegemônico na sociedade. Mesmo no contexto de imposição ideológica e normatização social, a produção cultural que fazia referência de inúmeras formas aos ideais socialistas continuou hegemônica entre os anos de 1964-1968. Para Schwarz: “Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além de luta, um compromisso”.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas – A esquerda brasileira. Op. cit.* p. 145-146.

<sup>73</sup> GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas – A esquerda brasileira. Op. cit.* p. 149.

<sup>74</sup> VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou. 2ªed.* - Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

<sup>75</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política.* – São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.8.

A explicação dessa “anomalia” do contexto e a hegemonia cultural da esquerda é traduzida pelo autor por dois motivos. Até 1968, o governo de Castello Branco (1964-1967) se preocupou em dismantelar as relações mais estreitas entre as esquerdas e as massas populares, contudo, a difusão cultural e ideológica, mesmo em “área restrita”, manteve-se em circulação e aflorando de forma contínua.<sup>76</sup> O segundo argumento é baseado na ideia de vácuo cultural deixado pelos dirigentes do governo em transição, nesse espaço, os setores sociais dominantes ainda não haviam articulado um projeto cultural que fosse lançado para a sociedade, de forma que os artistas e intelectuais de posições à esquerda, que também já vinham elaborando críticas sociais e ao regime, dominaram esse setor da produção, que só foi reduzido após o AI-5.<sup>77</sup>

Apesar da relativa liberdade e hegemonia da cultura de esquerda, não se deve esquecer das intervenções do Estado neste campo durante esse período. À medida que tais atuações são consideradas, as leituras que destacam o caráter brando dos anos 1964-1968 são relativizadas. Carlos Fico, no texto em que debate as controvérsias sobre a ditadura, empreende o esforço de reavaliar a leitura sobre o governo Castello Branco no que diz respeito ao seu caráter moderador. O autor considera que nesse período foram construídas as possibilidades de intensificação do regime, como se viu a partir de 1968, sendo o AI-5 como um momento de escalada do autoritarismo já presente na sociedade, atuando nas brechas que até então o governo anterior ainda permitira. A instauração do AI-5 seria muito mais o amadurecimento do projeto de “utopia autoritária” que já vinha sendo nutrida desde o golpe e posteriormente com a saída de Castello Branco, do que um momento de ruptura com o suposto perfil moderado e legalista até então permitido pelo governo.<sup>78</sup>

Mesmo considerando a força da produção cultural de esquerda no país na década de 1960, Marco Napolitano ressalva que a relativa liberdade da cultura entre 1964 e 1968 não passaria incólume às investidas do Estado. A extinção do CPC, IPES e do movimento de Cultura Popular de Recife, além das inúmeras demissões a professores universitários e servidores ligados a áreas da cultura, são alguns dos exemplos que indicam as intenções do Estado em priorizar as dissoluções das organizações que desenvolviam ações mais diretas, junto às classes populares. Após o golpe, as ações que se seguiram trataram de eliminar o elo político entre a classe média e as classes populares, no plano individual, o setor artístico e intelectual deveria contribuir na modernização econômica do país. Para o autor, esse é um elemento que justifica a infiltração e hegemonia dessas

---

<sup>76</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. *Op. cit.* p. 9.

<sup>77</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. *Op. cit.* p. 24-25.

<sup>78</sup> FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre o golpe e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n° 47. 2004. p. 34.

produções no mercado cultural, uma preferência do governo na ida da cultura ao público, ao invés da ida ao povo.<sup>79</sup>

Tanto em produção quanto em consumo, a classe média movimentaria a maior parte do mercado cultural, um dos mais dinâmicos, abastecendo inclusive a televisão. O abrigo que o mercado deu à produção cultural de esquerda contribuiu para a sua hegemonia durante os anos 1960, em especial entre 1967 e 1968, apesar da sua atuação também na década posterior. A vida cultural que se afirmaria durante o governo Goulart e durante os primeiros anos da ditadura foi preservada, seu engajamento era permitido desde que atuasse dentro do mercado e circuito da classe média.<sup>80</sup>

Em todos os setores da produção de esquerda que abasteciam a indústria cultural do país na década de 1960, encontravam-se os futuros panteões que daquele momento em diante ficariam gravados como os pilares da cultura brasileira até a segunda metade do século XXI, um brilhantismo artístico expresso na capacidade de unir a sofisticação estética às críticas das turbulências políticas vividas. Na música, nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, dentre outros, faziam sucesso e história nos Festivais da Canção, maciçamente consumido pela classe média seja nos auditórios ou pelas televisões.

Paradoxalmente, ao tempo que esses festivais e a indústria fonográfica comportavam as maiores estrelas da música brasileira, sustentavam indiretamente as denúncias das prisões, torturas e opressões da ditadura. O sucesso de músicas como *Roda viva* de Chico Buarque, *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso e *Pra não dizer que não falei das flores* ou “*Caminhando*”, de Geraldo Vandré, música que se tornou o hino das passeatas e manifestações após 1968, são as respostas astuciosas por estes artistas no decorrer dos primeiros anos da ditadura. O consumo entre jovens e nas camadas altas e médias, além da potência que as músicas exerciam sobre as esquerdas, levaram estes e diversos outros cantores e compositores a serem considerados inimigos públicos do Estado, como Vandré que logo após o AI-5 foi caçado mas conseguiu fugir para o Chile, diferente de Caetano e Gilberto Gil, que foram presos e após alguns meses seriam exilados em Londres.

No cinema, desde a instauração da ditadura o Cinema Novo passa por uma transição no foco das problemáticas abordadas, migrando de certo predomínio dos temas em torno dos camponeses, para a reflexão sobre a classe média e os problemas sociais existentes nos centros urbanos. Através dos filmes são lançadas interpretações sobre o golpe, diagnósticos e o retrato da perplexidade em que se assiste aos eventos políticos desde 1964. Direta ou indiretamente, os cineastas representavam em seus filmes o golpe militar, a derrota das esquerdas e a situação da

---

<sup>79</sup> NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. - São Paulo: Contexto, 2014. p. 110.

<sup>80</sup> NAPOLITANO, Marcos. *1964. Op. cit.* p. 108

classe média, que agora além de produtora e consumidora daquele tipo de cinema proposto, entraria no cerne das suas temáticas.<sup>81</sup>

Para Bernardet, ao se aproximar dos problemas da classe média, as abordagens se distanciavam das questões que até então focavam o passado, como o período Vargas ou o cangaceirismo. Assim, era possível ao cinema brasileiro exercer uma maior sensibilização do público, ao experimentar problemáticas referentes ao seu próprio tempo. Até então era muito mais confortável para o público a sua identificação com situações e sujeitos do passado, haja vista a “neutralidade temporal”, do que com os acontecimentos do presente.<sup>82</sup>

Dentre os filmes produzidos em torno do Cinema Novo e que sinalizam essa incursão nos problemas políticos pós-64 e a situação das esquerdas, o filme de Paulo César Saraceni (1933-2012) *O desafio* (1965), tenta demonstrar através do personagem principal, o jornalista Marcelo, a situação de marasmo e perplexidade que se encontrava a esquerda ao defrontar os recentes acontecimentos de transformações políticas e sociais, minando suas utopias e sonhos revolucionários.<sup>83</sup>

No filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, são manifestas as críticas ao novo momento vivido entre as classes após a instauração da ditadura: os jogos pelo poder, as contradições da política populista pela direita e pela esquerda, são algumas das questões que montam o panorama da situação política após 1964. Recebido pelos críticos do regime com certo desconforto, *Terra em Transe* demonstra o fracasso da esquerda e uma espécie de “fim da história”, causada pela impossibilidade da revolução pretendida, representando um ambiente de agonia e desestabilização da classe, de tal forma que sua repercussão gerou elogios, mas também diversas críticas. *O desafio* e *Terra em transe* são filmes que avaliam o momento político pós-64, procurando no passado e nas inconsistências políticas os caminhos que levaram à situação vivida.<sup>84</sup>

As amarguras, neuroses e a situação da classe média também seriam marcados em filmes como *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luís Sérgio Person, que através da vida de um industrial reflete as amarguras da vida moderna na sociedade capitalista. *A opinião pública* (1967), primeiro longa-metragem de Arnaldo Jabour, é o resultado de uma série de entrevistas a diversas pessoas da classe média carioca que expõem seus pensamentos sobre a situação do Brasil no período. Através das próprias opiniões dos entrevistados, numa metodologia que evoca o

---

<sup>81</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. *Op. cit.* p. 63-64.

<sup>82</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 104.

<sup>83</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. *Op. cit.* p. 146-147.

<sup>84</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. *Op. cit.* p. 152-153.

cinema-verdade,<sup>85</sup> característico dos documentários, o cineasta consegue construir a imagem de passividade e alienação da classe média brasileira e conseqüentemente sua contribuição para a situação política e social do Brasil na década de 1960.

Apesar da participação em festivais nacionais e internacionais e do reconhecimento dado a estas películas, na censura, filmes como *O desafio* e *Terra em transe* enfrentariam problemas para a liberação, a partir daí as questões políticas já passariam frequentemente a justificar as interdições da censura. No primeiro, Saraceni ficaria meses esperando o resultado da “apreciação” da censura para quem inicialmente não havia agradado o filme, tanto pelo conteúdo quanto pela forma. Em reunião com Riograndino Kruek, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, órgão responsável pela censura, o general se mostraria irredutível a liberação do filme, o que só ocorreu no ano seguinte, em 1966, quando o filme entrou no circuito comercial.<sup>86</sup>

Já em *Terra em transe*, dos cinco censores escalados para a avaliação do filme, três votaram pela interdição, um se absteve e outro, que parecia entender melhor a proposta cinematográfica de Glauber Rocha, propôs pela liberação para maiores de dezoito anos. No parecer dos censores que votaram contra a liberação, o filme estaria carregado de mensagens subversivas que indisporiam o povo contra o regime e conseqüentemente ameaçaria a Segurança Nacional. Pelo fato de já haver sido escalado para representar o Brasil no festival de Cannes e pela pressão sofrida em torno da sua liberação, o então ministro da justiça Gama e Filho resolve assistir ao filme junto com outras autoridades da Polícia Federal e intercede pela liberação sem cortes. Apesar da falta de sofisticação da linguagem ou em cultura cinematográfica, os censores intuíram para a ameaça política que o cineasta representava. O recuo da censura em relação ao filme certamente atingiu os setores conservadores mais intolerantes e estimulou o desagrado das autoridades, tanto que após o episódio houve trocas nos quadros da Polícia Federal e do Serviço de Censura de Diversões Públicas.<sup>87</sup>

Entre 1966 e 1967, Olney São Paulo mudou-se para o Rio de Janeiro por conta de uma transferência do seu trabalho no Banco do Brasil, a essa altura além da esposa Maria Augusta, já era pai de três filhos: Olney São Paulo Jr., Ilya São Paulo e Irving São Paulo. Anos depois nasceu sua filha Maria Pilar. A transição de Olney São Paulo fez parte de um movimento que também se tornou frequente entre os cineastas da Bahia e veio a contribuir para o cineasta estreitar ainda mais os laços de amizade com o círculo de realizadores que estavam em grande parte concentrados no estado, como Nelson Pereira, Alex Viany e boa parte dos maiores realizadores de cinema e cultura no país.

---

<sup>85</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p .81-96.

<sup>86</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. Op. cit. p. 80.

<sup>87</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. Op. cit. p. 87-95.

Assim como *Grito da Terra*, o roteiro de *Manhã Cinzenta* foi retirado de um conto homônimo escrito pelo próprio Olney São Paulo ainda em Feira de Santana, publicado em seu livro *A Antevéspera e o Canto do Sol* (1969), na primeira parte intitulada “Contos de uma cidade morta”, um conjunto de textos que tematizam as angústias dos sujeitos nas grandes metrópoles, sendo “Manhã cinzenta” o primeiro conto do livro.<sup>88</sup> As condições de realização do filme, entretanto, só viriam no ano de 1968, já na sua estada no Rio de Janeiro. Nesse período, a cidade constantemente se transformaria em cenário de guerras travadas entre os estudantes e os agentes da repressão. Mais do que uma resposta ou uma representação daqueles episódios vividos, o filme se constitui como produto daquela sociedade, que só poderia ser realizado sob aquelas condições. Essas relações ficariam mais explícitas na entrevista de Olney São Paulo ao jornalista Francisco Alves:

No Rio, aproveitando a crise estudantil de 1968, eu tinha um bom material de produção para realizar o filme – o filme que jamais eu teria feito, por que não haveria condições de tramar toda aquela movimentação de gente, se não fossem os acontecimentos políticos de 1968.<sup>89</sup>

Na mesma entrevista, ao ser questionado sobre a importância que *Manhã cinzenta* teve sobre sua realização profissional, o cineasta deixou claro como a autonomia do realizador em relação ao processo de produção, semelhante à política de autor que orbita desde os primórdios do Cinema Novo, seria fundamental para que o filme obtivesse o resultado desejado e o reconhecimento tanto nos meios cinematográficos quanto pessoalmente:

Bom, antes de mais nada, é o meu filme mais pessoal: o roteiro foi meu, a produção foi minha, eu fui responsável total pelo filme, entende? Quando a gente é responsável pelo trabalho, então a gente tem toda aquela direção, não pode sofrer interferência nenhuma, a não ser acima de suas possibilidades. Por isso, por tudo isso.<sup>90</sup>

Certamente, esses fatores “acima de suas possibilidades” a que o cineasta se refere, estariam ligados à censura política que operava no país e que tanto afetou o filme e seu realizador. Inicialmente, *Manhã cinzenta* faria parte de um projeto que ainda contaria com mais dois episódios, uma comédia e um cinema-verdade, entretanto, com os problemas envolvendo a primeira realização, Olney São Paulo resolveu abortar a continuidade do projeto. Na data da entrevista em

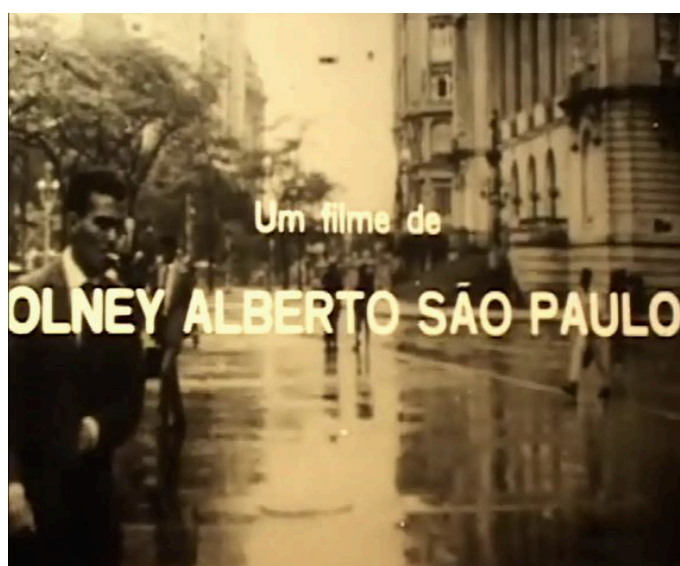
<sup>88</sup> SÃO PAULO, Olney Alberto. *A Antevéspera e o Canto do Sol*. Rio de Janeiro - José Álvaro, editor. 1969.

<sup>89</sup> SANTOS, Francisco Alves. *Cinema brasileiro – 1975*. *Op. cit.* p. 34.

<sup>90</sup> SANTOS, Francisco Alves. *Cinema brasileiro – 1975*. *Op. cit.* p. 34.

questão o cineasta registra que estava em processo de tentar uma nova avaliação da censura com vistas à liberação do filme.<sup>91</sup>

O enredo de *Manhã cinzenta* gira em torno das desarticulações de estudantes e militantes, que, ao contestarem um regime de controle social e político estabelecido, experimentaram os problemas da repressão. O filme é protagonizado por um casal de estudantes e líderes do movimento estudantil e operário, representados por Solénio Costa (Silvio) e Janete Chermont (Alda), que são presos durante as manifestações, levados à prisão, torturados, e, após passarem por um inquérito absurdo dirigido por um cérebro eletrônico, condenados à execução. A proposta do filme, segundo o cineasta, era focalizar os problemas do ensino, as atividades dos estudantes em prol das reformas políticas e a repressão policial.<sup>92</sup> Além de sofrer censura, sob alegação de ameaça ao regime vigente, Olney São Paulo foi incurso no artigo 16 da Lei de Segurança Nacional, sendo preso e respondendo processo no Supremo Tribunal Militar até 1972.<sup>93</sup>



Figuras 13 e 14: Cenas iniciais do filme *Manhã*

*Cinzenta*.

As sequências do filme são divididas, basicamente, em três cenários principais que se intercalam durante a narrativa, com um andamento não obedece a linearidade temporal e cronológica, mas, ao mesmo tempo, consegue estabelecer sentido e a lógica dos acontecimentos. Os principais cenários se alternam entre as ruas e avenidas das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo; as sequências da sala de aula, filmadas na cinemateca do MAM no Rio de Janeiro, além das cenas

<sup>91</sup> SANTOS, Francisco Alves. *Cinema brasileiro – 1975*. *Op. cit.* p. 34.

<sup>92</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. *Op. cit.* p. 98.

<sup>93</sup> Artigo 16, da Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967, previa pena de reclusão de até seis meses por crimes ligados a publicação ou divulgação de notícias falsas ou fatos verdadeiros truncados ou deturpados, que provocassem a perturbação da ordem pública.

finais, gravadas nas dependências do Colégio Divina Providência, onde acontecem os julgamentos e execuções. Algumas imagens foram cedidas pelo jornalismo da TV Globo e Herbert Ritches.

Além da exibição das imagens gravadas é recorrente a exibição de imagens, jornais, gravuras e gravações de rádio da época, informando acontecimentos políticos daquele ano de 1968, fontes que também ajudam a compor o sentido do filme, ao tempo em que demonstram os materiais utilizados na sua confecção. Apesar do caráter ficcional de *Manhã Cinzenta*, sustentado pelo cineasta sobretudo durante o processo judicial, justificando não situar na obra um recorte espacial e temporal que se remeta a determinado período ou a algum tipo de regime político, o filme ganhou um caráter documental, explicado pela representação que faz do tempo de sua elaboração, mesmo negada pelo realizador, confirmada pela exibição de materiais e cenas que documentam episódios importantes que aconteciam no país, inclusive as arbitrariedades cometidas pelos militares.<sup>94</sup>

Alguns desses registros foram filmados no momento em que aconteciam manifestações e embates importantes contra as ações da Ditadura no ano de 1968, como o enterro do estudante Edson Luís, em 29 de março de 1968, e as movimentações decorrentes, e a passeata dos Cem Mil em 26 de junho. Em algumas das cenas, é possível inclusive ver o fotógrafo do filme, João Carlos Avelar, e o próprio Olney São Paulo, andando frente a câmera e entre a multidão, orientando a equipe.



**Figura 15:** O ator Solenio Costa gravando uma das cenas no episódio conhecido como a “Sexta-Feira Sangrenta”.

O fotograma acima melhor representa a atmosfera ostensiva da época, e o risco a que estavam sujeitos. A cena foi gravada em 21 de junho de 1968, dia que ficou conhecido como “Sexta-Feira Sangrenta”, quando, após um cerco policial na Reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cerca de 400 estudantes são abordados e constrangidos pela polícia, desencadeando uma revolta de diversos estudantes e manifestantes, que resultou em centenas de presos, feridos e três mortos.<sup>95</sup> Em meio às manifestações do dia 21, o personagem Silvio (Solenio Costa), encenaria um discurso “fictício” que deveria ser finalizado com sua prisão pela polícia. O que eles não contavam é que de fato tal situação ocorreria. Ao notar o cerco policial que se formava em volta de Solenio e da equipe de filmagem, o fotógrafo Carlos Avellar e Olney São Paulo dispersam-se levando alguns negativos do filme, enquanto Solenio é capturado e preso pelos policiais, permanecendo encarcerado por dois dias, solto somente após a equipe ir à delegacia e comprovar que ali se tratava de um filme.<sup>96</sup>

As primeiras cenas do filme são marcadas pela exibição de um ambiente denso, em coexistência com a ocupação policial. Em grupo ou individualmente, policiais aparecem em todas as primeiras cenas em que são exibidas a cidade, assim como alguns transeuntes que passavam visivelmente apressados. As imagens dos numerosos militares que ocupavam as cidades dão o tom de uma sociedade que naquele momento vivia as instabilidades dos acontecimentos políticos de 1968. Estas primeiras sequências destacam as ruas e avenidas das capitais do Rio de Janeiro e algumas poucas em São Paulo, algumas tomadas são rodadas na Cinelândia, Teatro Municipal, Avenida Rio Branco e na enseada de Botafogo. Em outros momentos, as cenas nesses espaços exibem os momentos de choques entre uma multidão de manifestantes, munidos de paus e arremessando pedras contra carros, imóveis e policiais.

Durante as sequências do confinamento dos alunos na escola, ambiente que antecede a prisão, os alunos refletem a situação de desmonte dos grupos de resistência e as ofensivas do regime com as prisões de líderes e as torturas sofridas por eles. Na primeira sequência, os alunos encontram-se enfileirados em suas cadeiras, calados, contrastados pelo som de rock tocado no rádio e acompanhado pela dança de Alda. No segundo retorno à escola, ao invés da música, o rádio noticia a invasão da polícia ao liceu acadêmico, resultando na apreensão de materiais e alguns alunos que se encontravam no local. Nesse momento, o silêncio da sala seria quebrado pela afirmação de Alda, recorrente durante todo o filme: “É preciso fazer alguma coisa!”, frase

<sup>95</sup> VENTURA, Zuenir. 1968. *Op. cit.* p. 137.

<sup>96</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo. Op. cit.* p. 103.

imediatamente replicada pelo personagem Silvio, que diferente de Alda, parecia estar ciente da impossibilidade de um confronto com a ditadura naquele contexto de dissoluções:

Sílvio: - “Não há mais esperanças. Tudo está perdido [...] O povo será massacrado. Primeiro à bala, depois à fome. Devagarzinho, tudo virá contra o povo”.

Na última sequência da escola, uma continuação da segunda sequência, o jornal novamente é interrompido, dessa vez, os alunos narram as formas de torturas que eram utilizadas pelos policiais durante as prisões:

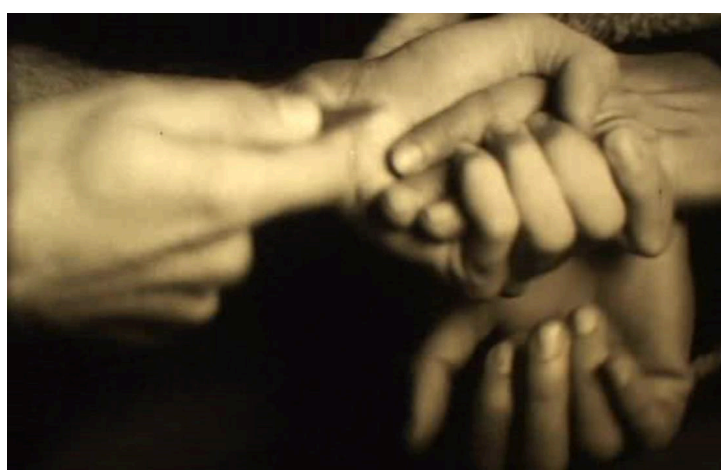
Aluno I: - “Arrancam-lhes as unhas, marcam os peitos das mulheres com ferro em brasa”.

Aluno II: - “Perfuram os olhos”.

Aluno III: - “E os ouvidos”.

Aluno I: - “Tudo”.

A experiência narrada pelos estudantes no filme, se assemelham às diversas formas de torturas utilizadas por militares no período ditatorial, sobretudo após a deflagração do AI-5. Apesar de negada pelos militares, as práticas de tortura pelo Estado já eram sistematicamente utilizadas desde os primeiros momentos da ditadura. Mesmo após a instauração do Ato Institucional nº 5, com os relatos de tortura pelos perseguidos e com aumento do número de mortos e desaparecidos, o Estado silenciou por meio da censura a veiculação desses relatos e noticiais relativas à tortura no país. Quando assumidos, os “excessos” cometidos pelos militares eram justificados pelas ações de “terrorismo” dos opositores, recurso que legitimou, isentou e até a segunda década do século XXI é utilizado quando das violações do Estado sobre os direitos humanos.





**Figuras 16 a 18:** Prisão e tortura dos estudantes no filme *Manhã cinzenta*

A organização do sistema repressivo e avanço sobre os grupos de resistência, além das formas das violações aos direitos humanos, com as torturas psicológicas e físicas, foram registradas por Dom Paulo Evaristo Arns em *Brasil: nunca mais*, um livro fundamental que serviu como documento para as denúncias contra as transgressões cometidas pela ditadura brasileira.<sup>97</sup> O site Brasil Nunca Mais dispõe de diversos documentos oficiais do Estado sobre o governo militar, dentre eles, se encontram aqueles relativos ao processo instaurado sobre Olney São Paulo. Foram encontrados os depoimentos prestados pelo cineasta ao Ministério da Aeronáutica e ao Supremo Tribunal Militar, além de dados dos autos do processo.<sup>98</sup>

As sequências da captura e condução de Alda e Silvo a caminho da prisão, aludem à investida implacável da ditadura contra seus adversários, sendo 1968, antes mesmo do AI-5, um ano que marca o auge e o início das trevas dos movimentos e organizações de resistência no Brasil. As cenas acontecem em um carro preto, semelhante a um carro fúnebre, levando ao fundo o casal de militantes e dois policiais, que durante o trajeto fazem as primeiras acusações, questionamentos e terrores:

PoliciaI I: - “É chegada a hora e o momento. Vocês perderam a vez e a razão”.

<sup>97</sup> ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil: nunca mais*. 10ª ed. - Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

<sup>98</sup> Documentos pertinentes aos depoimentos prestados por Olney São Paulo, aos Ministérios da Aeronáutica e da Justiça. Disponível em: [http://bnmdigital.mpf.mp.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=BIB\\_02&pesq=Olney+S%C3%A3o+Paulo](http://bnmdigital.mpf.mp.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=BIB_02&pesq=Olney+S%C3%A3o+Paulo). Acesso em 06 de jul. 2020.

PoliciaI II: - “Vocês foram muito adiante. Atravessaram a barreira estabelecida pelos ditames da ordem e da concupiscência. Era impossível, pois, não pensarem? Não perceberam? No entanto, teimaram e teimaram, por quê? Investiram contra os ventos, rasgaram as leis e, agora tarde, muito tarde, sucumbiram na periferia do desencanto”.

PoliciaI I: - “Os filhos dos infames serão salgados em fogo, e a sua poeira jogada no mar”.

PoliciaI II: - “Para que não fique sinal dos tempos de uma raça de infelizes”.

Alda: - “É preciso fazer alguma coisa!”

PoliciaI I: - “Em breve o juízo final”.

Alda: - “Mas um dia, a razão vence a força. E os carneiros seguirão resolutos o caminho do mar. Um dia, será um dia, em dia qualquer em que todos reunidos, agrupados nos ombros de mulheres e crianças, sairão às ruas para desmascarar os reis e os profetas”.

Para os condutores da ordem, no filme, a eliminação das oposições políticas parecia condição imprescindível para a manutenção e a concretização de uma nova ordem. Argumento semelhante também parece ter sido utilizado pelos dirigentes do Estado no Brasil, no momento da edição do Ato Institucional nº 5. A crescente onda de insatisfação e oposição das organizações contra a ditadura durante 1968, sobretudo a partir das ações revolucionárias mais enérgicas, como as ações armadas, caracterizadas como “terroristas”, cada vez mais frequentes a partir daquele ano, foi uma justificativa que para o Estado deu substância para a instituição do Ato.

Sobre os argumentos dispostos pelo Estado na edição do AI-5, sobretudo em relação aos extremismos das esquerdas, Jacob Gorender, sublinhou que os movimentos dos trabalhadores e dos estudantes àquela época já haviam arrefecido, dispondo o Estado de meios suficientes para paralisar as ações contestatórias. Para Gorender, a instituição do AI-5 se dera pela satisfação da ala mais conservadora e militar em levar adiante o processo de intensificação do regime com vistas à sua manutenção.<sup>99</sup>

Ao fim do trajeto, Alda e Sílvio chegam à prisão e se juntam aos outros alunos inicialmente confinados na sala de aula. São submetidos inicialmente à tortura e interrogatório, julgados e sentenciados ao fuzilamento. No filme, as cenas do interrogatório, tendo como juiz um cérebro eletrônico e um policiaI que constantemente faz perguntas sobre as armas, onde aconteceria a revolução e estariam os grupos armados, demonstram os caminhos pelos quais o autor vai

<sup>99</sup> GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas – A esquerda brasileira. Op. cit.* p. 150.

construindo sua narrativa, ora utilizando de elementos imagéticos e alegóricos, mas também se valendo de elementos que se remetem às experiências de perseguidos políticos daquele momento.

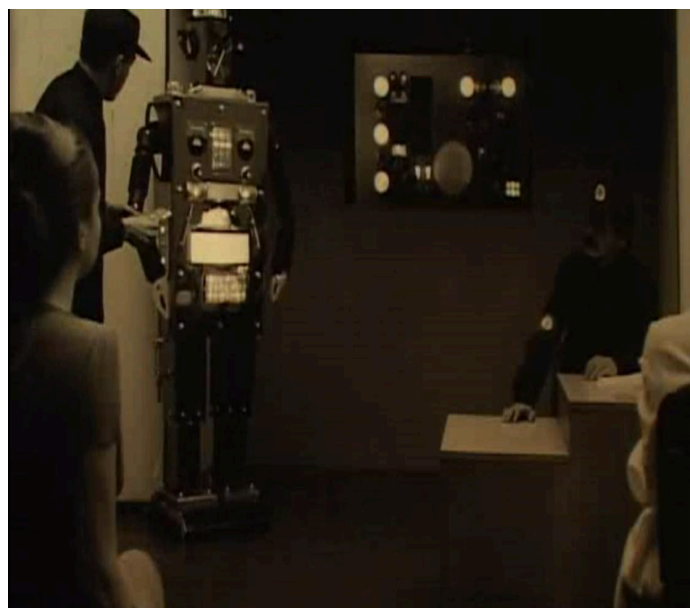
Policial: - “E as metralhadoras? Não é certo que tinham metralhadoras? Onde começaria a revolta? Onde? No mar?”

Sílvio? – “Na terra. Numa terra que germinavam homens”.

Policial: - “E seus amigos? Onde estão?”

Sílvio: - “Mortos, todos mortos...”

O imaginário anticomunista, construído pelos órgãos de segurança no Brasil, atestava uma conspiração em curso, disseminada em todos os setores de atividade, da política à religião e à família, a fim de criar situações e agitar as contradições presentes nos territórios de ação, visando sua infiltração. A articulação para deter a “conspiração comunista” no Brasil, materializada no poder atribuído à presidência da República e aos órgãos de segurança e informação, representou para Inimá Simões, a característica estratégica de superestimar as supostas subversões para justificar o aparato construído e as ações tomadas pelo Estado. Não havendo após o golpe nenhum momento em que as esquerdas tivessem condições de pôr em risco o regime instaurado, pode-se especular acerca da falta de equidade entre as forças de oposição ao regime e o terror instaurado em nome da segurança do país.<sup>100</sup>



<sup>100</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. Op. cit. p. 111.

**Figuras 19 e 20:** Interrogatório de Silvio e Alda feito pelo cérebro eletrônico.

Após a tortura e interrogatório de Sílvio, seguem-se as cenas do julgamento. Nessas sequências, Olney São Paulo incorpora à sua linguagem a metáfora e a alegoria, recursos utilizados pelos cineastas tanto pertencentes à geração do Cinema Novo, – da qual *Terra em transe* (1967) é um dos grandes exemplos –, como também entre as proposições do que posteriormente veio a ser denominado cinema marginal. Diante o endurecimento do regime, a utilização desses elementos nas narrativas cinematográficas ampliavam as possibilidades de que assuntos ou mensagem de cunho político e ideológico indesejados, driblassem a vigilância da censura.<sup>101</sup>

Além do cérebro eletrônico como juiz, uma possível alusão ao irracionalismo do regime, também utilizada em outras produções artísticas no período, como a música e álbum *Cérebro eletrônico* (1969), de Gilberto Gil, produzida durante o seu cárcere, Alda e Silvio aparecem vestidos com togas que remontam à Roma Antiga. A vestimenta de Sílvio, sua aparência e o papel desempenhado no filme, sobretudo nas cenas em que aparece discursando e posteriormente deitado no chão após as torturas sofridas, certamente pode ser entendida como uma possível referência do autor ao líder revolucionário Che Guevara, morto no ano anterior ao filme, em 1967.

O julgamento é iniciado após a afirmação do policial de que Alda não tinha sangue judeu, e que ali seria um julgamento de cores, conduzido pelo verde e amarelo, condenando acima de tudo, o vermelho, considerado o matiz da guerra. Se, por um lado, Sílvio apresenta em todo filme uma leitura do contexto político em que era impossível o vislumbre de qualquer reação e vitória sobre o regime, uma leitura que no momento de feitura do filme se aproximava dos diagnósticos das resistências à ditadura no país, por outro, a personagem Alda mantém-se impassível mesmo diante da conjuntura, encarnando seja através do gesto ou da fala recorrente, “é preciso fazer alguma coisa!”, a vontade de realização das utopias e mudança da ordem das coisas. Pela última vez, Alda intervem durante o julgamento, questionando as afirmações dos inquisidores e sugerindo alternativas:

Alda: - “Só existe uma solução!”

Policial II: - “Conseguimos essa solução!”

Alda: - “Não, excelência. Pensamos numa mudança de coisas. Uma transformação de pensamento”.

Policial I: - “O povo não sabe pensar! O povo jamais soube pensar. Nós é que conduziremos do povo”.

Alda: - “Para a morte!”

<sup>101</sup> PINTO, Leonor. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. Op. cit. p. 5.

PoliciaI I: - “Subvertedora! Inclusa no artigo 329.abc. Do ato e pacto correcional, 379 a linha J”.

Ao reproduzir o discurso de Sílvio, proferido durante a passeata, pouco antes da sua prisão, o policiaI retoma as perguntas sobre os objetivos das revoltas:

PoliciaI I: - “E então? Que iriam fazer vocês a nós, os defensores da lei?”

Alda: - “A lei? O que é a lei?”

PoliciaI I: - “Somente as excelências tem o excelsior direito de perguntar. É verdade que pretendiam assassinar os nossos chefes?”

Alda: - “Vocês nunca nos interessaram”.

PoliciaI I: - “Presunçosa” Altamente perigosa! É verdade? Que iam ensinar aos seus filhos, o desrespeito aos pais? E as igrejas? Tencionavam invadir as igrejas? Incendiar os altares? Despedaças os crucifixos? É verdade que iam construir um tribunal de ignorantes?”

Após as inúmeras perguntas e sem qualquer possibilidade de argumentação ou chance de defesa, os prisioneiros são sentenciados e encaminhados para o fuzilamento:

PoliciaI: - “Julgados pelo supremo poder das excelências, os infames permanecerão detidos, por todos os milênios. Eternamente fossilizados em suas ignomínias”.



**Figuras 21 e 22:** Assassinato de Sílvio e Alda.

Ao fim, Alda e Sílvio são conduzidos a um paredão de fuzilamento onde Alda é assassinada, ao tempo em que toca a música *Missa Crioula (1964)*, de Ariel Ramirez, música inspirada em textos litúrgicos e que fazem referência à vida, à honra e à liberdade. Já nas últimas cenas, o filme acaba voltando como uma continuação das cenas iniciais, onde os alunos estão na sala de aula, pensativos, ouvindo o noticiário no rádio, mais uma vez interrompido pela última afirmação da personagem:

Alda: - “Canalhas...”

Sílvio: - “Tudo acabado”.

Alda: - “Mas eles me encontrarão de pé!”.

O rádio volta então a tocar o rock inicial e Alda recomeça a dançar, imediatamente, a música é substituída pela *Missa Crioula (1964)*, e as cenas da morte de Sílvio e dança de Alda se intercalam até o fim da película. A opção adotada pelo cineasta em finalizar com a personagem dançando, após a sua morte, pode ser lida enquanto uma mensagem da qual o próprio Olney São Paulo foi portador, ao enfrentar a conjuntura arriscada e interferir de alguma forma na vida política e social do país naqueles anos.

Além da *Missa crioula (1964)*, de Ariel Ramires, foram utilizadas as marchas militares *Semper fidelis (1888)* e *Washington post march (1889)*, de John Philip Souza, tocadas nos momentos em que eram exibidas as ações policiais nas ruas contra os manifestantes. Em meio às torturas sofridas, o personagem Sílvio delira e sussurra a palavra amor, momento em que é utilizado um flashback de passagens em que Sílvio e Alda andam abraçados pelas ruas da cidade, sonorizado por trechos da música *É proibido proibir (1968)*, de Caetano Veloso.

*Manhã Cinzenta* foi concluído gradualmente em 1969, à medida que encontrava condições financeiras para a conclusão das cenas de ficção e posteriormente a montagem. O filme foi orçado em 8 milhões de cruzeiros novos, financiado pela produtora do próprio Olney São Paulo e Ciro de Carvalho, a *Santana filmes*, além de empréstimos bancários. O elenco, além de atrizes e atores amigos de Olney São Paulo, contou também com alguns cineastas, como Iberê Cavalcanti e Neville de Almeida, e trabalharam junto a equipe técnica em forma de cooperativa.<sup>102</sup>

Em entrevista ao jornal *Última hora*, Olney São Paulo apresenta seu filme como um “Canto desesperado ao amor e à liberdade”. Na sua descrição sobre a forma da construção da obra, utilizando tanto elementos documentais quanto ficcionais, o cineasta deixa em aberto a relação que o filme estabelece com os acontecimentos políticos recentes, muito embora afirme a sua intenção:

<sup>102</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Op. cit. p. 99

Um canto desesperado ao amor e à liberdade. Uma mistura de cinema-verdade com inclusão de documentários recolhidos através de cine-jornais (produções Herbert Richers) e televisão (TV-Globo, etc.), ficção científica (utilizando-se para isso um robô conseguido na loja A 5ª avenida e de um cérebro eletrônico, trabalho de Newton Sá). Não existindo em nenhum momento em sua estória uma ligação com a realidade presente. *Manhã cinzenta*, no entanto, propõe-se a ser um documento sobre a crise existente por que passa a juventude de hoje.<sup>103</sup>

Colaborador e também ator no filme, Márcio Curi, declara que o filme não contou com apoio de pessoas ou instituições, pois, o teor político do filme e o contexto em que viviam, tornava insegura a apresentação daquele filme aos órgãos de financiamento e segurança:

Naquela época, para se conseguir esse apoio, era necessário submeter o roteiro às autoridades que só aprovavam o que era do seu interesse. Era necessário mesmo fazê-las reservadamente pois a violência policial, a tortura e as prisões políticas não eram admitidas oficialmente pelas autoridades.<sup>104</sup>

Simões sinaliza o ano de 1965 como o início da materialização do conceito de Segurança Nacional no país, manifestado através dos cursos preparatórios de censores, que basicamente consistia num conjunto de textos sobre a psicologia e a propaganda comunista, disseminada pelos “vermelhos” e destinadas a minar a resistência dos países democráticos. A tese sustentada pela Doutrina de Segurança Nacional definia que o mundo vivia uma guerra revolucionária causada pelas investidas do comunismo internacional. Desse modo, os Serviços de Inteligência do Estado atuariam na construção de uma rede que associasse a guerra em curso com as críticas e ações contrárias ao regime instaurado no país. Para o autor, “Ao combater toda e qualquer ideia crítica, os militares têm convicção de estarem destruindo o comunismo internacional”.<sup>105</sup>

Atendendo a Lei nº 5.536, em 21 de novembro de 1968, é criado o curso de técnico de censura, já exigindo graduação em áreas específicas de atuação, como jornalismo, direito e ciências sociais. Ao mesmo tempo, é instituído o Conselho Superior de Censura, instância última para recorrer das decisões do Diretor da Censura Federal.<sup>106</sup> Se até dezembro de 1968, quando um filme

<sup>103</sup> SÃO PAULO, Olney. Olney define sua “manhã” como um canto de amor e liberdade. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 3, 26 jul. 1969. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/uh\\_digital/index/5319](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/uh_digital/index/5319). Acesso em: 17 de jul. 2020.

<sup>104</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. *Op. cit.* p. 100

<sup>105</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. *Op. cit.* p. 108-110.

<sup>106</sup> PINTO, Leonor. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. *Op. cit.* p. 10.

sofria uma proibição ou diversos cortes, ainda era possível a apelação a autoridades mais graduadas e recursos judiciais, o mesmo quando ocorria prisão de algum artista ou intelectual, com o recurso do *habeas corpus*, a partir do AI-5 a censura foi absoluta em todos os setores, “inclusive na imprensa, que, até aquele momento, havia sido poupada”.<sup>107</sup>

Daquele momento em diante, a sociedade brasileira, e em especial qualquer indivíduo que representasse minimamente uma oposição ao regime, experienciaria um dos capítulos mais tenebrosos da História recente do Brasil, instituído de poderes extraordinários.<sup>108</sup>

Para Rodrigo Patto Sá Motta, um dos motivos deflagradores do Ato foi anunciado no próprio decreto, nos parágrafos introdutórios, onde é destacada a necessidade de levar a cabo a “revolução” iniciada em 1964. A pressão exercida pela direita militar e civil sobre o governo, seria uma das chaves responsáveis pela decretação do Ato, uma forma de Costa e Silva salvar o seu governo, ao tempo em que daria seguimento a luta contra as ideologias e ações de esquerda, bem como enquadrar e regular as formas de resistência e críticas de setores diversos ainda atuantes.<sup>109</sup>

Com o AI-5, o florescimento cultural de esquerda, hegemônico desde antes do golpe, foi radicalmente atingido: “quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa”. A radicalização da Ditadura Militar, representou a necessidade de um combate mais incisivo que os militares e a direita precisariam fazer, frente a resistência e, ao combate ideológico das esquerdas, seja nos quadros políticos, intelectuais e através da cultura, “noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento”.<sup>110</sup>

Finalizado, o filme *Manhã cinzenta* foi exibido somente em seções especiais para um círculo restrito de amigos e cineastas na cinemateca do MAM e no Laboratório Líder, local onde foi efetuada a montagem. Apesar de apreciado, o filme não chegou a ser exibido comercialmente ou mesmo levado à censura, fato que ratifica a noção que o produtor tinha sobre o perigo em legalizar o filme, além disso, Olney São Paulo produziria algumas cópias entregues às cinematecas e aos festivais de outros países, uma forma de circular, visando também a preservação da sua obra. Seria justamente ao entregar uma das cópias do filme, que o cineasta seria dragado pelo “dragão da maldade” que se instalaria sobre ao país. A acusação sob a qual foram incursos o casal de jovens protagonistas do filme, de que “atravessaram a barreira estabelecida pelos ditames da ordem e da concupiscência”, recairia também sobre o artista, tornando-o uma das vítimas perseguidas.

---

<sup>107</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: Op. cit.* p. 112.

<sup>108</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 38, nº 79, p. 202, set.-dez. 2018.

<sup>109</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5. Op. cit.* p. 205-208.

<sup>110</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política. Op. cit.* p.9.

Após entregar uma cópia do filme ao integrante da Federação de Cineclubes, Elmar Soares de Oliveira, em 7 de outubro de 1969, noticiou-se no dia seguinte o sequestro do avião Caravelle, da empresa Cruzeiro do Sul, desviado por militantes do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) para Havana, Cuba. Durante outubro, São Paulo participava de festivais no Chile e na Argentina e só retornou ao Brasil em novembro, quando ficou sabendo que policiais federais estavam à sua procura para interrogá-lo, por tê-lo associado à suposta exibição do filme durante o sequestro do avião.

No dia 13 de novembro Olney São Paulo se apresentou às autoridades, foi preso e interrogado sobre as intenções “subversivas” do filme e acerca da associação com o diretor da cinemateca carioca. Durante a reclusão, o cineasta prestou depoimentos aos Ministérios da Aeronáutica e da Justiça, a partir desses documentos e de outros que surgiram ao longo do processo, foi possível reconstruir o conjunto das acusações imputadas ao cineasta, a defesa que Olney São Paulo utilizou para responder às incriminações, bem como o funcionamento dos órgãos de informação e segurança no período a partir desse caso.

No primeiro depoimento, prestado ao Ministério da Aeronáutica, o cineasta declarou ter conhecido Elmar Soares de Oliveira numa das exibições privadas de *Manhã cinzenta* na cinemateca do MAM, através de Sílvio Tandler, anterior presidente da federação de cineclubes e também indiciado a prestar declarações sobre o envolvimento com Elmar Oliveira. Olney São Paulo confirmou que Elmar Oliveira solicitou uma cópia do filme para compor o acervo da federação, que seria liberada pelo laboratório Líder em 7 de outubro de 1969, após apresentação da fatura cobrindo os custos da cópia, fatura apresentada pelos militares e reconhecida por Olney São Paulo como a referente à cópia cedida. Apesar da entrega da cópia para Elmar Oliveira, Olney São Paulo afirma não ter conhecimento do sequestro do avião ou dele haver levado a cópia para Cuba, além disso, ao participar do festival de Vinã del Mar, no Chile, o artista percebeu certo desinteresse de outras delegações, entre elas a cubana, sobre seu filme, inclusive, Olney São Paulo teve na oportunidade do festival, conhecimento de acusações sobre cineastas brasileiros, “que se aproveitavam de temas políticos para fazer ensaios estéticos”.<sup>111</sup>

Sobre a exibição do filme no festival de Viña del Mar, no Chile, o cineasta justificou que o festival não exigia autorização prévia da censura, e que muito embora inicialmente tivesse sido contrário a censura, o filme seria enviado ao Departamento logo que o projeto fosse concluído, pois, *Manhã cinzenta* seria um dos episódios de um longa-metragem, naquele momento incompleto por

---

<sup>111</sup> Depoimento de Olney São Paulo, prestado ao Ministério da Aeronáutica. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN\\_IC\\_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN_IC_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing). Acesso em: 20.04.2020. Os depoimentos de Olney São Paulo prestados ao Ministério da Aeronáutica e ao Ministério da Justiça também se encontram no anexo B.

falta de recursos econômicos. Olney São Paulo ainda salienta que havia mandado o filme para o festival de Manaus, onde membros da censura estariam presentes e saberiam da existência do filme, retirando-o da condição de clandestino.<sup>112</sup>

Perguntado sobre as intensões daquele filme e as ligações com os episódios recentes ocorridos no país, Olney São Paulo responde que o filme tinha sentido “puramente humanista”, e muito embora sua narrativa seguisse um estilo moderno, a película representava o estado de espírito de estudantes que, ao ouvirem através de um rádio as transformações políticas de um local imaginário, começam a imaginar fatos ligados a estas notícias, como as torturas físicas e psicológicas. Apesar de frisar que não havia nenhuma referência ao Brasil ou à política brasileira, o cineasta admite o uso de cenas calcadas em acontecimentos relativos ao 1º de abril de 1964 e à crise estudantil de 1968, entretanto, segundo o cineasta, estas imagens já haviam sido autorizadas pela censura e veiculadas por emissoras de televisão, como a TV Globo, responsável por ceder o material para o cineasta. Mesmo admitindo a utilização dessas imagens, o cineasta reafirma que “era o referido filme obra pura de ficção, tanto que existia no mesmo filme um interrogatório com toda tônica de sátira de ficção científica”.<sup>113</sup>

Quando inquerido sobre suas convicções políticas, se era contra ou pretendia derrubar o governo, o cineasta se defende dizendo que inclusive era funcionário do governo através do seu emprego no Banco do Brasil. Sobre suas posições políticas, Olney São Paulo afirma que era a mesma defendida pela imprensa nas suas análises políticas. Declarou que era um livre pensador, e se o filme sugeria algum governo, seria um governo de “valorização do homem”. Outra apelação para o caráter ficcional do filme, foi destacado por Olney São Paulo ao mencionar que o roteiro do filme serviu para a transformação em um conto publicado no seu livro, *A antevéspera e o canto do sol* (1969), financiado pelo Instituto Nacional do Livro.<sup>114</sup> Entretanto, deve-se chamar atenção para o fato de que na época de produção do filme, o conto já havia sido produzido, e que na verdade, ao contrário, o conto foi roteirizado para o filme.

O cineasta esclarece o fato de que além de enviar o filme para Viña del Mar, também enviou cópias para a Itália (festival de Pésaro), França (cinemateca francesa), Estados Unidos (Cinemateca Independente de Nova York), Espanha (Cinemateca de Barcelona), e que não tinha

<sup>112</sup> Depoimento de Olney São Paulo, prestado ao Ministério da Aeronáutica. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN\\_IC\\_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN_IC_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing). Acesso em: 20.04.2020.

<sup>113</sup> Depoimento de Olney São Paulo, prestado ao Ministério da Aeronáutica. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN\\_IC\\_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN_IC_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing). Acesso em: 20.04.2020.

<sup>114</sup> Depoimento de Olney São Paulo, prestado ao Ministério da Aeronáutica. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN\\_IC\\_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN_IC_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing). Acesso em: 20.04.2020.

certeza da chegada dessas cópias aos seus destinos. A atitude de enviar o filme, segundo Olney São Paulo, foi motivada pelo filme não encontrar apoio comercial no país para sua continuação, assim, deveria ser visto por críticos e outros produtores, no sentido de conseguir apoio e aprovação. Além disso, o artista também credita o envio ao fato de que por medo do filme não ser compreendido no país, enviou ao exterior a fim de salvaguardar um trabalho que para ele representava um patrimônio artístico e cultural de muita importância.<sup>115</sup>

Olney São Paulo explica que o filme partiu de uma produção pessoal, a partir da sua produtora, a *Santana filmes*, em associação com a Herbert Richers, além da ajuda recebida de amigos (atores e técnicos). Que as fardas, armas e demais materiais utilizados no filme, foram adquiridos em lojas especializadas, além de aluguéis no mundo teatral, afirmativa que segundo o cineasta, seria confirmada pelos documentos apreendidos na pasta do cineasta em sua residência.<sup>116</sup>

Ao fim desse depoimento, seriam listados os materiais apreendidos pelos policiais na residência do cineasta, no Laboratório Líder e no seu trabalho no Banco do Brasil. Na primeira visita de agentes que se diziam do DOPS, e atendiam por Srs. Pascoal e Álvaro Miranda, foram levadas do endereço de Olney São Paulo pastas contábeis referentes a *Manhã cinzenta*, correspondências sobre os filmes, roteiros de trabalho, anotações sobre a película e manuscritos de novos projetos. No Laboratório foi apreendido o negativo original com imagem e som do filme *Manhã cinzenta*. No Banco do Brasil, foram levados originais do livro *A antevéspera e o canto do sol*, correspondências pessoais e uma lata contendo dois rolos de filme das imagens fornecidas pela TV Globo.<sup>117</sup>

No segundo depoimento, prestado ao Ministério da Justiça entre os dias 13 e 25 de novembro de 1969, período em que esteve recluso naquele departamento, Olney São Paulo confirmaria as afirmações do depoimento anterior, no entanto, nesse depoimento são acrescentados detalhes e novas informações. Na primeira parte, além do depoente reafirmar o destino das cópias do filme enviadas (Viña del Mar, Barcelona, França, Alemanha, Estados Unidos, Itália), expõe o nome de jornalistas, críticos e cineastas a que remeteu. Da mesma forma, afirma incerteza quanto à chegada dos filmes em alguns destinos, como a primeira cópia enviada à França, que o próprio

<sup>115</sup> Depoimento de Olney São Paulo, prestado ao Ministério da Aeronáutica. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN\\_IC\\_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN_IC_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing). Acesso em: 20.04.2020.

<sup>116</sup> Depoimento de Olney São Paulo, prestado ao Ministério da Aeronáutica. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN\\_IC\\_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN_IC_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing). Acesso em: 20.04.2020.

<sup>117</sup> Depoimento de Olney São Paulo, prestado ao Ministério da Aeronáutica. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN\\_IC\\_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1OKooEpXogN_IC_JMnSMx25kPNoSiP9Pn/view?usp=sharing). Acesso em: 20.04.2020.

cinasta tentaria enviar novamente, e a cópia destinada ao festival de Pésaro, deixada com David Neves, mas que não obteve informações do envio.<sup>118</sup>

Ainda sobre o envio das cópias ao exterior, Olney São Paulo declarou que não tinha conhecimento acerca da condição de apresentação prévia do filme à censura para o envio a outros países, bem como não sabia da possibilidade de envio por intermédio do Ministério das Relações Exteriores, admitindo não saber se o filme utilizou dessa prerrogativa. Mais uma vez, o cineasta argumentou que a motivação do envio se deu visando apoio para a continuidade do projeto, haja vista que consistia em um filme de três histórias, e também por conta disso, por *Manhã cinzenta* ter menos de 30 minutos e, portanto, ainda não ser um trabalho comercial, não via sentido em apresentá-lo à censura, ainda assim, tentou fazê-lo quando de sua participação no festival de Manaus, como afirmou no depoimento anterior.<sup>119</sup>

Ao longo do depoimento Olney São Paulo confirma que a produção do filme se deu através da *Santana Filmes*, Herbert Richers e créditos pessoais adquiridos, que os envolvidos nas filmagens fariam parte do círculo de amigos do cineasta, e que ao se reunirem, nunca discutiram assuntos que não fosse em razão do filme. Quanto à exibição do filme no MAM, o cineasta confirma que aconteceu em sessão privada solicitada pelo cineasta ao então diretor da cinemateca, Cosme Alves Neto, considerado amigo pelo cineasta, mas que desconhecia suas posições políticas ou as razões da sua prisão, ocorrida anteriormente.<sup>120</sup>

Em relação ao depoimento anterior, um novo fato é acrescentado, diz respeito ao encontro de Olney São Paulo com uma mulher apelida de “Cangaceira”, que segundo o cineasta, foi ao seu local de trabalho, no Banco do Brasil, para pedir um exemplar do livro *A antevéspera e o canto do sol*, ocasião em que ela confessou ser membro do PCB e que gostaria de financiar o próximo filme do cineasta. Olney São Paulo relata que recebeu a notícia com espanto, pois, em encontros esporádicos anteriores, a mulher havia pedido que Olney São Paulo a apresentasse aos meios artísticos para que ela publicasse um livro em preparo, da qual o cineasta não tinha conhecimento do seu teor ou título. A atitude da mulher, segundo Olney São Paulo, era vista por ele como

---

<sup>118</sup> Depoimento de Olney São Paulo, prestado ao Ministério da Aeronáutica. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1ddIECmkpJkIdm0\\_BJQhZZbd50S\\_5HZw1/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1ddIECmkpJkIdm0_BJQhZZbd50S_5HZw1/view?usp=sharing). Acesso em: 20.04.2020.

<sup>119</sup> Depoimento de Olney São Paulo, prestado ao Ministério da Aeronáutica. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1ddIECmkpJkIdm0\\_BJQhZZbd50S\\_5HZw1/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1ddIECmkpJkIdm0_BJQhZZbd50S_5HZw1/view?usp=sharing). Acesso em: 20.04.2020.

<sup>120</sup> Depoimento de Olney São Paulo, prestado ao Ministério da Aeronáutica. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1ddIECmkpJkIdm0\\_BJQhZZbd50S\\_5HZw1/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1ddIECmkpJkIdm0_BJQhZZbd50S_5HZw1/view?usp=sharing). Acesso em: 20.04.2020.

“meramente exibicionista”, haja vista que ela nunca declarou suas inclinações políticas, e sempre aos encontros, aparecia com roupas extravagantes.<sup>121</sup>

Após o depoimento, foi listado pelo cineasta os materiais recolhidos em sua residência por dois agentes do DOPS, dessa vez sem as identificações registradas no documento, acompanhados por Olney São Paulo, em de 22 de novembro de 1969. Entre os materiais listados, encontram-se latas de negativos com sobras do filme *Manhã cinzenta*, cópias do filme *Grito da terra*, procedentes de João Pessoa e enviado por Wladimir Carvalho, além de roupas usadas no filme *Manhã cinzenta*.<sup>122</sup>

Apesar de ter sido conduzido até sua residência por militares durante sua prisão, como mencionado acima, Olney São Paulo voltaria para o cárcere e permaneceria até o dia 5 de dezembro, em local desconhecido, quando foi solto e imediatamente internado por ter contraído pneumonia, fruto dos dias de maus tratos e possíveis torturas sofridas durante a prisão.<sup>123</sup>

Em resposta ao requerimento de avaliação do seu quadro de saúde, o Serviço Médico do Banco do Brasil, em 29 de junho de 1971, emitiu um parecer na qual atesta através do Centro de Saúde da Guanabara que o cineasta se encontrava em tratamento psiquiátrico, inclusive entre as datas de dezembro de 1969 e março de 1970 sob regime de internamento. Em depoimento a Ângela José, Luiz Paulino dos Santos, cineasta e amigo que acompanhou Olney algumas vezes à clínica de recuperação, afirma que depois da prisão ele “[...] achava que os homens viriam buscá-lo novamente a cada dia, e cada dia era uma angústia terrível”<sup>124</sup>, confirmando assim o quadro que não só Olney São Paulo, mas vários presos apresentavam após a prisão, dos problemas psicológicos até os suicídios.

No auge da repressão política, Olney São Paulo seria vítima do esquema de aprimoramento e intensificação das formas de censura através dos dispositivos da “inteligência” e dos meios práticos, como o aumento do número de prisões, exílios e sobretudo das torturas, práticas desmedidas utilizadas com veemência pelos militares, com o objetivo, segundo Marcos Napolitano, de completa “[...] destruição física e psicológica do militante de oposição, impedindo não só sua recomposição como pessoa humana, mas também a própria recomposição da organização à qual ele pertencia”.<sup>125</sup>

<sup>121</sup> Depoimento de Olney São Paulo, prestado ao Ministério da Aeronáutica. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1ddIECmkpJkIdm0\\_BJQhZZbd50S\\_5HZw1/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1ddIECmkpJkIdm0_BJQhZZbd50S_5HZw1/view?usp=sharing). Acesso em: 20.04.2020.

<sup>122</sup> Depoimento de Olney São Paulo, prestado ao Ministério da Aeronáutica. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1ddIECmkpJkIdm0\\_BJQhZZbd50S\\_5HZw1/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1ddIECmkpJkIdm0_BJQhZZbd50S_5HZw1/view?usp=sharing). Acesso em: 20.04.2020.

<sup>123</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Op. cit. p. 107.

<sup>124</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Op. cit. p. 109.

<sup>125</sup> NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro*. Op. cit. p. 37.

Após o encarceramento por aproximadamente 22 dias, sem comunicação ou localização, Olney São Paulo respondeu a um processo referente à sua incursão no artigo 16 da Lei de Segurança Nacional, que, sob acusação de difusão de qualquer notícia que viesse a indispor-se contra a ordem pública, poderia o infrator ser recluso por até cinco anos. Como atesta a matéria veiculada pelo jornal *O globo*, em 27 de agosto de 1971, o julgamento do cineasta seria procedido mediante a exibição do filme ao conselho de justiça.<sup>126</sup>

A partir de um conjunto de documentos oficiais emitidos pelo Departamento e Serviço de Ordem Política e Social, Ministério da Aeronáutica e pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas, foram rastreadas as solicitações de avaliação e laudo técnico emitido pela censura sobre o filme *Manhã cinzenta*. Em conjunto, esses documentos permitem compreender a dinâmica de funcionamento desses órgãos, os quesitos e argumentos utilizados na avaliação técnica da censura e, sobretudo, como eles corporificam o enquadramento de Olney São Paulo enquanto um sujeito subversivo, passível das acusações imputadas e sanções judiciais previstas no código de segurança nacional.

Em 22 de maio de 1970, o então Chefe da Turma de Censura de Diversões Públicas, Augusto da Costa, renova ao chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, por meio de memorando nº 159, o pedido de perícia ao filme *Manhã cinzenta*, já solicitado anteriormente ao mesmo Departamento.<sup>127</sup>

O Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA-RJ), através do gabinete do Ministério da Aeronáutica, emite um pedido de busca nº 321, datado de 19 de junho de 1970, solicitando a solução e implicações do inquérito respondido por Olney São Paulo, uma cópia do expediente remetido ao trabalho do cineasta, no Banco do Brasil, comunicando participação de São Paulo em película subversiva, bem como uma cópia do expediente enviado ao Ministério da Justiça, em que pede a suspensão dos direitos políticos e demissão de Olney São Paulo de seu emprego.<sup>128</sup> A partir desse documento chama atenção o fato de que antes mesmo que o filme fosse analisado ou procedido o julgamento do cineasta, esses órgãos já caracterizavam o cineasta enquanto subversivo, mesmo com os esclarecimentos prestados no momento de sua prisão, havendo por parte desses departamentos a solicitação de cassação dos direitos políticos e demissão do seu emprego, operação esta que desde o momento do golpe de 1964 seria comum, se tornaria regra a partir de 1968.

---

<sup>126</sup> Conselho de Justiça só julga cineasta após assistir filme. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de ago. 1971. Disponível em: [https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo\\_vol1\\_site](https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_vol1_site), acessado em 02 de ago de 2019.

<sup>127</sup> Documento disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Df2BC2nRyIKeWVdeEAUqiVEzKh1NIX9Q/view?usp=sharing>. Acesso em: 27.07.2020

<sup>128</sup> Documento disponível em: [https://drive.google.com/file/d/12NS\\_sXgWlaRmwfbpAiq--QHHwR011KQ4/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/12NS_sXgWlaRmwfbpAiq--QHHwR011KQ4/view?usp=sharing). Acesso em: 27.07.2020.

Em cumprimento ao despacho citado, o chefe do D/SOPS, Waldemiro Francisco de Souza, informa em 7 de setembro de 1970, que o inquérito solicitado foi distribuído à 3ª Auditoria do Exército, quanto à solicitação de demissão requerida, foi encaminhada à Comissão Especial de Investigação do Banco S/A. Em relação à suspensão dos direitos políticos, tratava-se de penalidade conforme o artigo 74 da Lei de Segurança Nacional, que previa de 2 a 10 anos de suspensão desses direitos.<sup>129</sup>

Após ofício nº 200, emitido pelo então Inspetor Chefe da Delegacia do Serviços de Ordem Política e Social, Waldemiro Francisco de Souza, através do Departamento de Polícia Federal, reiterando as inúmeras solicitações de apreciação dos técnicos de censura sobre o filme *Manhã Cinzenta*, o chefe do SCDP, Geová Lemos Cavalcanti, requereu ao chefe da Seção de Projeção, em caráter de urgência, que informasse se o filme encontrava-se naquela seção.<sup>130</sup> A esta solicitação, o responsável pela seção de projeção cinematográfica, Armando Lyrio Couto, esclareceu que o filme foi entregue pelo setor para o devido exame em 13 de fevereiro de 1970, após a avaliação, foi encaminhado ao respectivo gabinete solicitante.<sup>131</sup>

Sobre o relatório emitido pelo técnico de censura responsável por avaliar *Manhã Cinzenta*, Wilson de Queiroz Garcia, em 24 de novembro de 1970, um dos primeiros destaques de sua avaliação diz respeito ao enquadramento do filme no gênero de “Protesto – Subversivo”, gênero sequer existente em relação às tradições cinematográficas correntes ou anteriores. Cabe aqui ser reproduzida a descrição do argumento do filme elaborada pelo censor, haja vista, sobretudo, o conjunto de acusações imputadas ao filme e conseqüentemente ao cineasta, compartilhadas por boa parte da geração de artistas que a partir do ano de 1968 tiveram suas produções censuradas e rechaçadas pelo Estado de exceção no Brasil, representado pela ditadura, no seu período mais intenso:

Filme nacional de protesto, documentando os choques estudantis com policiais, na Guanabara, notadamente no ano de 1968, quando aqueles tumultos chegaram ao auge. O filme tem um objetivo: indispor o povo contra as autoridades constituídas, em especial contras os militares, pois mostra supostas atrocidades praticadas contra estudantes e operários, ao mesmo tempo em que sugere serem dirigentes revolucionários remanescentes do regime nazista sepultado na Segunda Guerra Mundial. Documenta, ainda, os choques de rua, numa versão deturpada daqueles acontecimentos.

---

<sup>129</sup> Documento disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1U\\_0aPyuA1WxWF9RG5daE8NeBYz8DW-nu/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1U_0aPyuA1WxWF9RG5daE8NeBYz8DW-nu/view?usp=sharing). Acesso em: 27.07.2020.

<sup>130</sup> Documento disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1Ng6CERAr4Jsxt9Ou970vP\\_XI54D8TdDA/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1Ng6CERAr4Jsxt9Ou970vP_XI54D8TdDA/view?usp=sharing). Acesso em: 28.07.2020.

<sup>131</sup> Documento disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1YNQk0cOzFxxYZezDH2TAinpd\\_RJFB1N/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1YNQk0cOzFxxYZezDH2TAinpd_RJFB1N/view?usp=sharing). Acesso em: 28.07.2020.

É um filme altamente subversivo, seja do ponto de vista das cenas que apresenta, seja dos diálogos que encerra, formando no conjunto, uma mensagem nociva ao regime. Por esse motivo, o presente filme infringe o que dispõe a letra d do art. 41 do decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946, vigente; o art. 3º da Lei 5.536, de 21 de novembro de 1968; e, ainda, o que dispõe o Decreto n. 898, de 1969 – Lei de Segurança Nacional -. Assim, opino no sentido de que seja o mesmo INTERDITADO e apreendidas todas as suas cópias, seja em 16mm., seja em 35mm.<sup>132</sup>

Após o parecer técnico emitido pelo censor, acima citado, o inspetor da Polícia Federal, chefe da Delegacia do Serviço de Ordem Política e Social, Waldemiro Francisco de Souza, encaminha relatório contendo os autos do processo para o juiz da 3ª Auditoria do Exército, a fim das devidas determinações.<sup>133</sup> A partir daí, seria conduzido o processo judicial do cineasta julgado em setembro de 1971 e encerrado no ano seguinte. Apesar de não ter fontes oficiais que documentem o julgamento e os autos do processo nesta etapa, a imprensa nacional e internacional do período, forneceram através de suas matérias, documentos que permitem acompanhar parte do andamento do processo sofrido.

O jornal carioca *Correio da Manhã*, de 22 de setembro de 1971, informa sobre as declarações do advogado do cineasta, Modesto da Silveira, durante o julgamento do cineasta e a absolvição do réu por (3x2) pelo Conselho Permanente da Justiça da 3ª Auditoria do Exército, tendo como auditor o juiz Osvaldo Lima Rodrigues. No julgamento em questão, que teve a exibição do filme para um grupo de estudantes, Modesto da Silveira declara que a produção faria parte de uma ideia que envolvia ainda dois outros filmes, portanto, um projeto ainda em andamento.<sup>134</sup>

Quanto às denúncias pela exibição da película, o advogado de Olney São Paulo contesta que o filme “[...] foi exibido apenas para um grupo de oito a dez críticos e que outros filmes realmente perigosos já foram exibidos publicamente com o consentimento da censura, como *Queimada*, por exemplo”.<sup>135</sup> Ainda sobre a questão, Silveira afirma que boa parte do material que apresentava os choques entre estudantes e militares foi vendida ou cedida pela TV Globo, “[...] e nem por isso se justificaria que os irmãos Marinho estivessem aqui sentados no banco dos réus”.<sup>136</sup>

<sup>132</sup> Parecer emitido pelo técnico de censura sobre o filme *Manhã cinzenta*, disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1THrXw63RiAY15MCKyn-IA1zOQbzsza9/view?usp=sharing>. Acesso em 28.07.2020.

<sup>133</sup> Documento disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1P3iv9YShFYnBuA9-C7oSdkJNoQNtA\\_hc/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1P3iv9YShFYnBuA9-C7oSdkJNoQNtA_hc/view?usp=sharing). Acesso em 28.07.2020.

<sup>134</sup> SILVEIRA, Modesto da. Cineasta foi absolvido. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 22 set, 1971. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/11v0z-9nJt30vBJ5k6NI4E4AazESIIzbn/view?usp=sharing>. Acesso em 02.08.2020.

<sup>135</sup> SILVEIRA, Modesto da. Cineasta foi absolvido. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 22 set, 1971. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/11v0z-9nJt30vBJ5k6NI4E4AazESIIzbn/view?usp=sharing>. Acesso em 02.08.2020.

<sup>136</sup> SILVEIRA, Modesto da. Cineasta foi absolvido. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 22 set, 1971. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/11v0z-9nJt30vBJ5k6NI4E4AazESIIzbn/view?usp=sharing>. Acesso em 02.08.2020.

Dessa forma, seria apelando para a informalidade do filme, vide sua não exibição, juntamente à legalidade das imagens inclusas, que o advogado construiu a defesa do cineasta.

Esclarecendo sobre a saída do filme para o exterior e sobre os informes de sua exibição durante o sequestro do avião Air Caravelle da Cruzeiro do Sul, desviado para Cuba, onde o filme seria exibido em sessão clandestina feita pelo instituto de cinema do país, o advogado afirmou que o produtor entregou o filme para Elmar Soares de Oliveira, mas jamais pensou que fosse levado para fora do país.<sup>137</sup>

A matéria “Promotor pediu ao STM condenação do cineasta”, veiculada pelo jornal carioca *O Dia*, de 7 de novembro de 1971, informa a contestação do promotor Humberto da Silva Ramos, da Procuradoria da Justiça Militar, sobre a decisão do Supremo Tribunal Militar (STM) expedida em 21 de setembro, pela liberdade do cineasta. Em apelação, Humberto Ramos solicita reformulação da sentença anteriormente decidida, pedindo pela condenação de Olney São Paulo e sua incursão nas penas do artigo 15 da Lei de Segurança Nacional.<sup>138</sup> Na apelação de sentença, o promotor volta a mencionar a distribuição de sete cópias do filme em vários países e festivais, sem a devida autorização da Justiça. Apesar da insistência no pedido de condenação, finalmente, em 13 de janeiro de 1972, o STM entendeu que o parecer expedido pelo juiz Osvaldo Lima Rodrigues estava de acordo com os outros, mantendo-o integralmente e livrando o cineasta das acusações.<sup>139</sup>

Apesar do período turbulento que passou durante estes anos, a carreira do realizador ficou conhecida e admirada por cineastas, críticos, jornalistas e todos aqueles que viam os esforços do autor na busca pela liberdade de expressão e denúncia das condições de opressão social. *Manhã Cinzenta* foi projetado em diversos festivais e concursos cinematográficos na Europa e outros países da América, como em Viña del Mar, no Chile, no Festival de Cannes, na França, e na XIX Semana Internacional de Mannheim, República Federal da Alemanha, premiado como Filmdukaten de melhor média-metragem.<sup>140</sup>

Na matéria “Requiem para el Cinema Novo”, veiculada no Caderno de Cinema pela Universidade Nacional e Autônoma do México, Eduardo Galeano escreve em 1972 um artigo sobre a situação da produção cinematográfica brasileira e o regime político, chamando atenção para o filme de Olney São Paulo e para a condição do cinema político brasileiro:

<sup>137</sup> SILVEIRA, Modesto da. Cineasta foi absolvido. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 22 set, 1971. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/11v0z-9nJt30vBJ5k6NI4E4AazESIzbn/view?usp=sharing>. Acesso em 02.08.2020.

<sup>138</sup> Promotor pediu ao STM condenação do cineasta. *O Dia*. Rio de Janeiro, 7 nov. 1971. [https://drive.google.com/drive/folders/1UzVstrNZSHKU0rHM\\_mVt5bNYxhWfAWkl](https://drive.google.com/drive/folders/1UzVstrNZSHKU0rHM_mVt5bNYxhWfAWkl), acesso 02.08.2019.

<sup>139</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. *Op. cit.* p. 115.

<sup>140</sup> ARAÚJO, Guido. Manhã cinzenta ganha prêmio em Mannheim. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 nov. 1970 e *Tribuna da Bahia*, Salvador, 14 nov. 1970, coluna Guido Araújo. Apud. JOSÉ, Ângela. 1999, p. 111.

Um grupo de jovens, de olhos vendados, grita, grita, protesta, grita, consagra, indaga: o público brasileiro jamais poderá se identificar com esse grupo de cegos desesperados, porque a censura se encarregou de preveni-lo. O governo proibiu e ordenou a queima de *Voices do medo*, filme feito por onze jovens diretores.

Pelo menos eles tiveram a sorte de não serem presos. Olney São Paulo foi recentemente condenado a três anos de prisão por um tribunal militar. Acusação: seu filme *Manhã cinzenta* foi altamente subversivo. Olney foi finalmente absolvido por auditoria militar; Na apelação, o advogado enfatizou que o filme havia sido visto apenas pela crítica e à porta fechada.

Ninguém pode fazer, hoje, cinema político não o Brasil. Ou melhor, eles podem fazer tudo, ao contrário: ao obrigar os criadores de esquerda a omitir ou a fugir, o regime segue o cinema de direita de que necessita.<sup>141</sup>

Sob a égide do golpe de 1964 e seu endurecimento, em 1968, finda-se essa fase de surto do modernismo das artes. As condições que lhe permitiam foram redirecionadas pelo conservadorismo. Houve o refluxo e retração das produções artísticas ligadas à esquerda, abrindo assim caminho para os aparelhamentos da indústria cultural sob o tom da política reacionária, “[...] haviam-se esgotado as condições históricas e sociais do florescimento cultural modernista dos anos 1960 que remontavam à década anterior.”<sup>142</sup> Seria incorreto, entretanto, negar qualquer possibilidade de continuidades – mesmo que diminutas –, em ações culturais ou políticas que fizessem resistência ao cenário político após 1968, “De fato, a curto prazo a opressão policial nada pode além de paralisar, pois não se fabrica um passado novo de dia para o outro”.<sup>143</sup>

Logo após o início do processo de Olney São Paulo por conta de *Manhã cinzenta*, em 1970, o cineasta voltaria para o interior da Bahia, ambiente possivelmente mais acolhedor e inspirador cuja região forneceria boa parte das imagens que utilizaria em suas obras posteriores. Ao fim do seu processo, e certamente influenciado pela pressão da censura, as disputas entre Olney e o Estado se faziam mais presentes em torno das condições de produção e sobretudo distribuição de seus filmes, lutas que foram levadas incessantemente durante toda a década de 1970 até sua morte.

Na abordagem do segundo capítulo, Anos 1970: Cinema é coisa de mercado, a análise se desloca para a produção de cinema dessa década, período em que a cinematografia brasileira passa por uma transformação resultante das investidas de controle do Estado, seja por meio da censura ou

<sup>141</sup> “Un grupo de jóvenes, com los ojos vendados, clama, grita, protesta, llora, se consesa, inquiere: el público brasileño nunca podrá identificarse com este conjunto de ciegos desesperados, porque la censura se ha encargado de evitarlo. El gobierno prohibio y mandó quemar *Voices do medo*, el filme había sido realizado por once directores jóvenes. Al menos, tuvieron la suerte de no marchar presos. Olney São Paulo fue recientemente condenado a tres años de cárcel por un tribunal militar. Acusación: su filme, *Manhã cinzenta*, había sido altamente subversivo. Olney fue finalmente absuelto por la auditoría, militar; em la apelación el abogado había hecho hincapié em que el filme había sido visto nada más que por los críticos y a puertas cerradas. Nadie puede hacer, hoy, cine político no Brasil. O, mejor dicho, todo pueden hacerlo, por al revés: al obligar a los creadores de izquierda a la omisión o la evasión, el régimen sigue el cine de derecha que necessita”. GALEANO, Eduardo. Requiem para el Cinema Novo. *Hoy*, México, 18 dez. 1971. Apud. JOSÉ, Angela. 1999, p. 115.

<sup>142</sup> RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. – 2. ed. ver. E ampliada. – São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 78.

<sup>143</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. Op. cit. p. 51.

pela criação de uma estrutura de produção de cinema, que através de órgãos, leis e políticas culturais, incidiram sobre formatos e temas. Ao mesmo tempo, são colocadas em relevo as produções cinematográficas de Olney São Paulo que buscaram outras formas de viabilização da produção, seja através de recursos próprios, associações a outros produtores, bem como o universo de circulação dessas obras.

## **Capítulo II**

### **ANOS 1970: CINEMA É COISA DE MERCADO**

#### **1. Indústria, mercado e as políticas culturais de cinema**

Em *Cinema brasileiro, propostas para uma História*, Jean-Claude Bernardet refletiu que em um Brasil no qual se importava até palitos de fósforo, qualquer coisa que envolvesse o cinema brasileiro, deveria levar em consideração a indústria e o filme estrangeiro na dominação do mercado interno, presença que por muito tempo foi imposta ao cinema nacional. Tal pressão sobre o mercado brasileiro não só impossibilitou influxos maiores à criação de cinema nacional, como também limitou as suas formas de afirmação frente a um cenário de dependência.<sup>144</sup>

Ainda sobre a questão, Bernardet considera que o esquema traçado pelas empresas norte-americanas em relação ao Brasil gerava um lucro certo no mercado externo, pois antes mesmo de chegar ao Brasil a produção norte-americana já havia sido paga pelo seu próprio mercado, um dos maiores e responsável por grande parcela mundial. Assim, quando os filmes chegavam no Brasil, os custos de produção e exibição já estavam quitados: “Fica patente nessas condições, a concorrência por parte dos produtores brasileiros é impossível, pois, além dos custos de comercialização, os filmes brasileiros têm que pagar a totalidade de sua produção”.<sup>145</sup> Esse movimento, segundo Bernardet, longe de possibilitar produtores brasileiros, gerou um pequeno grupo de distribuidores e exibidores sufocados pelos interesses do mercado estrangeiro na comercialização da importação. Seriam múltiplas as estratégias de consolidação do domínio sob os exibidores, que não obtinham grandes margens de lucro, mas também não se indispunham contra o sistema de distribuição: “Criou-se então um exibidor apático, que vive a reboque do produtor e distribuidor estrangeiro”.<sup>146</sup>

Na trajetória do cinema brasileiro, a presença do filme e, conseqüentemente, do mercado estrangeiro no país, foi constante objeto de críticas entre realizadores de cinema e intelectuais, que viam na voracidade com que a indústria e produto internacional eram importados no Brasil, os entraves para a concretização do pensamento industrial cinematográfico brasileiro, que pudesse além de colocar em relevo sua produção, controlar as investidas das indústrias de cinema de outros países, sobretudo a hollywoodiana. Ainda que parte do movimento cinematográfico nacional de fins dos anos 1950 até o Cinema Novo fizessem seus filmes sob crítica ao cinema hollywoodiano, industrial, era indiscutível entre eles o impacto que a indústria e o mercado de cinema internacional exerciam sobre a produção de cinema no país. Assim, o investimento na infraestrutura de cinema no Brasil, visando a qualidade da produção e difusão de suas obras, seria condição essencial para a efetivação desse projeto cinematográfico.

---

<sup>144</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 21.

<sup>145</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro*. *Op. cit.* p. 24.

<sup>146</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro*. *Op. cit.* p. 26.

Nos anos 1970, sob o espectro do conservadorismo político em sua fase mais rígida, o pensamento industrial do cinema brasileiro seria retomado pelos dirigentes do Estado, através de empresas nacionais de cinema e leis de incentivo e proteção. Apesar das evoluções nas condições de produção de cinema, através da criação de empresas estatais de cinema e disposição de leis de incentivo e proteção, ainda seria recorrente entre os cineastas e demais envolvidos com o cinema nacional as disputas em torno do mercado, por melhores condições tanto na produção quanto distribuição de suas obras.

No texto *Aventuras do pensamento industrial cinematográfico*, Jean-Claude Bernardet localiza por meio de matérias de jornais, que desde o início dos anos 1920 são levantadas questões acerca do malogro de uma indústria de cinema brasileira. A partir das fontes jornalísticas citadas, o historiador destaca como as mesmas hipóteses aventadas sobre as dificuldades e do “marasmo” na efetivação da indústria cinematográfica brasileira dos anos 1920, argumentos que recaem sobre a qualidade estética e técnica do cinema, são as mesmas retomadas depois, já na década de 1970.<sup>147</sup>

Ao mesmo tempo, em matéria citada por Bernardet, *Cinematografia nacional*, veiculada pelo jornal *O Estado de São Paulo*, em 19 de novembro de 1920, produzido por um grupo chamado Romeiro do Progresso, que já nesse período lutava em defesa da cinematografia nacional, o ensaísta destaca no texto dois aspectos notáveis e que se assemelham aos argumentos utilizados pelos cineastas na defesa do cinema e do mercado brasileiro na década de 1970. Em primeiro lugar, o texto em nenhum momento desvaloriza as possibilidades do cinema brasileiro em superar as questões inerentes à formação de qualquer cinematografia, como atores, técnicos ou investimento, elementos que seriam resolvidos com a experiência. O segundo obstáculo citado, estaria na ordem dos esforços das empresas de exibição em apresentarem melhores condições para a produção nacional, em vez de visarem só o lucro imediato conseguido com os filmes estrangeiros, do contrário, somente as medidas compulsórias de exibição, conseguiriam dirimir essas contradições na estrutura de cinema no Brasil.<sup>148</sup>

Em movimento semelhante, no livro *Síntese da cultura brasileira*, Nelson Werneck Sodré faz uma reflexão sobre o estatuto da indústria cinematográfica brasileira até os anos 1970, chamando aten o para como historicamente o mercado de cinema nacional esteve submetido   invasão das produ oes internacionais e ao esquema das grandes empresas de cinema através do capitalismo internacional, reverberando tanto na dificuldade de produ o e competi o do cinema brasileiro em rela o ao importado. Para o autor, seja do ponto de vista cultural ou econômico, o Brasil foi protagonista, mesmo que passivo, dessa evolu o do cinema no mundo, muito embora

---

<sup>147</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro. Op. cit.* p. 46-47.

<sup>148</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro. Op. cit.* p. 50-51.

essa assunção se desse com graves desagregações na cultura e na economia. Segundo Sodré, “(...) consumimos influências culturais estranhas, sofremos de sua penetração e domínio, ao mesmo passo que constituímos mercado consumidor de proporções crescentes para a produção estrangeira de filmes”.<sup>149</sup>

Mesmo com os avanços das políticas de cinema no Brasil ao longo das décadas de 1950 e 1960, materializadas nas resoluções de incentivo e proteção ao cinema brasileiro e nas tentativas de controlar a presença do mercado estrangeiro, Sodré observa como, até 1970, os filmes nacionais ainda sofriam por não haver condições de competir com a entrada de filmes internacionais. Para o autor, a definição do problema da indústria do cinema no Brasil estaria no livro de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, onde o cineasta define que, “A raiz de todos os males, em qualquer estudo honesto, é encontrada na crescente penetração dos monopólios estrangeiros, direta ou indiretamente, na estrutura do movimento cinematográfico do Brasil”.<sup>150</sup>

Na matéria “Mercado aberto o grande entrave do cinema nacional”, datada de março de 1966 pelo *Jornal da Bahia*, Olney São Paulo apresenta um panorama das dificuldades do cinema nacional, que seriam compartilhadas por todos aqueles produtores e cineastas que apoiavam sua evolução. Na entrevista, São Paulo apresenta o quadro dos principais problemas do cinema naquele período, ao tempo em que sugere algumas medidas para defesa do mercado nacional em relação ao produto estrangeiro. Dentre algumas das medidas, a dublagem obrigatória dos filmes, além da taxaço sobre eles, são algumas determinações que viriam a fortalecer o mercado.

Para Olney São Paulo, por mais que essas medidas aparentemente fortalecessem o produto nacional na competição com o mercado estrangeiro, no limite se revelam utópicas, uma vez que seria esse mesmo ‘mercado aberto’ a gênese do “grande entrave da nossa indústria cinematográfica”. A denúncia do cineasta está baseada na flagrante constatação da vantagem do filme estrangeiro no mercado brasileiro, além de custar muito menos que o nacional e por conseguinte atingir lucros superiores e muito mais facilmente, em contrapartida o filme nacional para se impôr no mercado deveria “travar uma luta”, segundo São Paulo, “Quando não chegam de graça para serem explorados pelas filiais das empresas produtoras, são vendidos em média por 3 ou 4.000 dólares, o equivalente a Cr\$ 8.000.000, enquanto o mais barato de nossos filmes custa num mínimo Cr\$ 50.000.000”.<sup>151</sup>

Apesar de citar alguns mecanismos existentes de amparo ao cinema nacional daquele período, a lei 8x1 de 11-11-1951 e decreto nº 30.179, que estabelece a cota de filmes nacionais a

<sup>149</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese da cultura brasileira*. 5 Ed. - Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977, p. 80.

<sup>150</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese da cultura brasileira*. *Op. cit.* p. 83.

<sup>151</sup> SÃO PAULO, Olney Alberto. Mercado aberto o grande entrave do cinema nacional. *Jornal da Bahia*. 3º caderno. Salvador, 6-7 de março de 1966. p.4.

serem exibidos, além do art. 10, que obriga o governo Federal em articulação com o poder estadual fiscalizar a efetivação da lei proposta, o cineasta reconhece as mazelas que impossibilitam o avanço ainda maior do cinema brasileiro, atribuindo a alguns estados, entre eles a Bahia, no que diz respeito ao cumprimento da lei. A voracidade com que o mercado estrangeiro impossibilita o produto nacional, facilitado pelo descaso estatal é ressaltado pelo cineasta:

O filme estrangeiro solapando o mercado, tirando nosso cinema do país, anarquizando a nossa indústria, envolvendo o pensamento de nossa gente. Filmes estrangeiros, principalmente, os piores são vistos em casas cheias, por um público conquistado pelo hipnotismo constante da força da publicidade dirigida.<sup>152</sup>

A indústria de cinema brasileira para Olney São Paulo, deveria ser tratada com a mesma seriedade com que se fazia com outros ramos industriais, seria condição elementar para o seu desenvolvimento: “O cinema nacional para viver, como cinema-indústria depende da aprovação dessa lei (pois não se justifica que a mesma proteja a indústria automobilística nacional e tantas outras indústrias similares e não exista para fazer justiça à indústria cinematográfica) e da lei de obrigatoriedade de exibição”.<sup>153</sup>

Sodré sinaliza como entre os anos de 1968 e 1969 o cinema brasileiro já constituía um dos maiores mercados mundiais de cinema, importando cerca de 600 filmes internacionais e contabilizando mais de 70 filmes produzidos por ano, com Cr\$ 180 milhões em arrecadação, figurando cada vez mais uma indústria que se ajudada pelos poderes públicos, poderia se auto-sustentar. Com filmes e capital necessário para abastecer o mercado nacional, em 1969, uma das principais reivindicações pleiteadas pelos cineastas estava na proteção do mercado nacional contra os filmes e a indústria estrangeira, basicamente com o “[...] aumento da reserva de mercado para filmes nacionais de 56 para 112 dias por ano. Sem isso, dizem, o cinema brasileiro irá à falência em seis meses, pois cerca de 40 filmes já estão nas prateleiras, aguardando data para exibição”.<sup>154</sup>

A década de 1970 pode ser estabelecida como ponto alto das investidas do Estado no plano cinematográfico. Se até a década de 1960 o cinema foi utilizado por artistas enquanto aparelho de denúncias sociais e ao regime político, a retomada do pensamento industrial cinematográfico no Brasil nos anos 1970 através do Estado, se faria no sentido de subverter o caráter combativo atribuído pelos artistas de esquerda e, inversamente, em favor do controle social e conservadorismo

<sup>152</sup> SÃO PAULO, Olney Alberto. Mercado aberto o grande entrave do cinema nacional. *Jornal da Bahia*. 3º caderno. Salvador, 6-7 de março de 1966. p.4.

<sup>153</sup> SÃO PAULO, Olney Alberto. Mercado aberto o grande entrave do cinema nacional. *Jornal da Bahia*. 3º caderno. Salvador, 6-7 de março de 1966. p.4.

<sup>154</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese da cultura brasileira*. Op. cit. p. 91.

político, assumir a condição de “verdadeiro aparelho de hegemonia”, que concretizaria os sonhos de uma dominação cultural.<sup>155</sup> A peculiaridade ainda residia no fato da condição privilegiada em relação à posição do Estado, que transpõe a questão política e econômica em relação ao cinema, mas o utiliza em função de um plano cultural e ideológico, o terreno onde poderia propagar a criação de uma indústria nacional e ainda articular isso com uma proposta que bradava contra a alienação cultural.<sup>156</sup>

Marina Jorge Soler pondera sobre o momento característico que a cultura nos anos 1970 atravessaria, quando o Estado assume a responsabilidade do desenvolvimento de um cinema industrial e ao mesmo tempo crivado pelo Nacional-popular, um arranjo entre Estado e cultura, atravessado pelo incremento da indústria cultural e sob a égide dos anos de chumbo. Sobre o rearranjo dos aparatos culturais no fim da década de 1960 e a inserção dos artistas nesse cenário, Marina Soler Jorge afirma que:

O desenrolar da cultura brasileira pós-68 está assentado em bases complexas, decorrentes de uma gradativa industrialização da produção cultural. Neste sombrio panorama, também o Estado acionará mecanismos mais sofisticados, ultrapassando a simples utilização da força repressiva.<sup>157</sup>

Mesmo o Estado conseguindo atender a uma das grandes demandas dos realizadores de cinema, desde o início da produção de cinema no Brasil até os cinemanovistas, na medida em que os insere no mercado e lhes garante melhores recursos, Renato Ortiz chama atenção para essa relação não ser definida em termos de uma sujeição do Cinema Novo, mas um esvaziamento de suas demandas, “uma vez que suas principais reivindicações foram atendidas”.<sup>158</sup> Desde os anos 1950, os cineastas, em sua maioria, legitimavam o Estado enquanto instância responsável pela articulação e preservação do produto nacional coletivo. Essa legitimação também perpassou pela convergência do conceito de nacional-popular que nos anos 1970 se articula às intenções do Estado, sugerindo “convergência entre interesses ideológicos entre cinema/Estado”.<sup>159</sup> Marina Jorge lembra ser ingênuo pensar que outras demandas e críticas não se fizessem pelos cineastas, seja através dos próprios filmes ou outros veículos de comunicação, como a imprensa, da mesma forma a constante

<sup>155</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. *Op. cit.* p. 13.

<sup>156</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. *Op. cit.* p. 93.

<sup>157</sup> JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme: Cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica Brasileira*. Dissertação (mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. p. 54.

<sup>158</sup> ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. *Op. cit.* p.78.

<sup>159</sup> JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme*. *Op. cit.* p. 84.

vigilância entre ambos, tanto da parte dos cineastas com as autocensuras, quanto do Estado no que diz respeito às formas de vigilância.<sup>160</sup>

Sobre a situação do cinema brasileiro nessa conjuntura, Simões afirma que o cinema vive o dilema agora acentuado pelo investimento do Estado no produto nacional, marcadamente sob supervisão dos limites políticos impostos:

De um lado está o órgão oficial que pretende estabelecer as coordenadas e se apresenta na defesa do produto nacional, ampliando a reserva de mercado contra os interesses dos exibidores atrelados aos pacotes hollywoodianos. De outro, o fechamento do regime aumenta os riscos para os realizadores, uma vez que seus filmes, que envolve meses de preparação, filmagem e acabamento, podem muito bem terminar mofando em algum armário de Brasília.<sup>161</sup>

Consequentemente, essa posição seria refletida nas posturas dos cineastas, vacilando entre o apoio a algumas medidas insinuadas no que diz respeito às melhorias das condições de produção e exibição, mas também reticentes quando essas mudanças incidem nas formas de liberdade de criação dos artistas: “É uma situação complicada. Como manifestar-se publicamente contra o governo que mantém a censura se ele mesmo revela tantas atenções na defesa da produção nacional?”.<sup>162</sup>

É nesse vácuo de demanda de um mercado que abarcasse a produção de cinema, somado ao desejo de controle da produção cinematográfica em prol de um projeto de nação, que na década de 1970 o Estado vai empreender uma série de investimentos nas políticas culturais, seja através do Plano Nacional de Cultura (PNC, 1975), de um aumento relativo na cota de exibição de filmes nacionais ou diretamente no aprimoramento de órgãos de produção e distribuição de filmes, como a Embrafilme em 1969.

Face à necessidade de continuidade da produção de cinema, num contexto de intensificação da censura e do controle do Estado no setor cultural, os projetos em torno da nação se estreitam, mesmo se tratando de uma relação atravessada por interesses, no limite, antagônicos. Se por um lado, o Estado dependia dessa mesma tradição cinematográfica para definir um plano cultural nacional, os cineastas, por seu turno, viam – não sem diversas críticas – as possibilidades de continuidade na produção e amplitude de um público. Entender as consequências desse estreitamento, para Marina Jorge, é de fundamental importância “Isso porque esta adesão implica

---

<sup>160</sup> JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme*. Op. cit. p. 70.

<sup>161</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. Op. cit. p.119.

<sup>162</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*. Op. cit. p.194.

uma confiança na industrialização com base no capital nacional, no Estado como promotor do desenvolvimento e no conteúdo ‘popular’ deste desenvolvimento”.<sup>163</sup>

Apesar dos transtornos de saúde e suas obrigatórias viagens ao Rio de Janeiro para prestar eventuais depoimentos, em sua chegada a Feira de Santana, São Paulo iniciaria a produção do curta-metragem *O profeta de Feira de Santana (1970)*, documentário que apresenta a trajetória do artista plástico Raimundo Oliveira, feirense que apresentava em imagens o sertão barroco, marcado pelo misticismo e pelas lutas travadas pela sobrevivência dos sertanejos. O filme foi produzido com a ajuda de Júlio Romiti, produtor que fazia outros trabalhos com Olney São Paulo como *O forte*, e Tuna Espinheira, amigo e assistente de produção no documentário. O material documental utilizado conta com imagens de pinturas do artista plástico, reunido na casa de escritores, fotos contidas no catálogo de exposição de sua obra e depoimentos de críticos e escritores como Dival Pitombo, conterrâneo por quem tinha bastante apreço pelo artista.

A então política de financiamento do INC, criada desde 1966, nos anos 1970, contou bastante para a retomada da filmografia do cineasta, contribuindo nesse filme não só com o orçamento de parte da produção, mas também com a circulação em festivais de cinema do período. A relevância dada pela empresa à produção e à circulação do documentário é comentada pelo produtor Júlio Romiti, afirmando a importância cultural dada à produção “(...) tanto que foi exibido em três mostras especiais (Rio-Brasília-Salvador)”. Além da importância da circulação, a forma do acordo com a empresa também ajudou na confecção do documentário, pois foi “adquirido pelo INC num sistema de contratipagem de filmes culturais em 1971. Isto abriu as portas para cobrir os custos do filme e me incentivou a fazer outros documentários”.<sup>164</sup>

Apesar da predominância da Embrafilme na década de 1970, sobretudo a partir de 1974, quando a empresa assume praticamente todas as atividades concernentes ao cinema brasileiro, não somente investimento na produção como inicialmente, mas também distribuição e exibição, o INC teve papel fundamental durante todo o seu processo de funcionamento, não só fornecendo as bases para a introdução do mercado brasileiro nas relações capitalistas modernas, mas também fomentando os interesses na produção nacional, com as ampliações das reservas de mercado.<sup>165</sup>

Os órgãos estatais que passavam a reestruturar o funcionamento dos setores responsáveis pela cultura, no transcorrer do governo Médici, criaram o Departamento de Assuntos Culturais, atuando em vínculo com outros órgãos existentes, além do I Congresso da Indústria Cinematográfica, espaço criado pelo INC para apresentar aos cineastas os propósitos das novas

---

<sup>163</sup> JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme. Op. cit.* p. 12.

<sup>164</sup> SILVA, Alberto. Júlio Romiti e O cinema brasileiro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12-13 nov. 1972. Apud: JOSÉ, Ângela. 1999. p. 131.

<sup>165</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância. Op. cit.* p.165.

políticas de cinema. Durante o Congresso, são reafirmadas as contradições que emperravam a produção e circulação do cinema brasileiro, “[...] a reiteração da eterna dicotomia entre distribuidores de filmes estrangeiros/exibidores e o filme brasileiro, com as conseqüentes colisões com produtores e cineastas”.<sup>166</sup> Seria esse o ponto de ligação entre os produtores e cineastas e o Estado, os dispositivos que minimizassem a entrada do filme estrangeiro, ligações cujo êxito foi expresso nas medidas tomadas após o Congresso:

[...] reformulação administrativa e operacional da Embrafilme e INC; criação de um Conselho Nacional de Cinema; limitação da importação de filmes estrangeiros, (a dublagem era sugerida); saneamento do mercado através da mecanização da venda de ingressos e da fiscalização; sugestão para a Embrafilme entrar na área da distribuição.<sup>167</sup>

Muito embora a proeminência do Estado na rearticulação do projeto nacionalista na década de 1970, superpondo-o em relação ao levado adiante pelos excinemanovistas nas décadas anteriores, essas políticas de cultura devem ser entendidas também enquanto resultado dos esforços dos cineastas que historicamente lutaram pela promoção de políticas que garantissem a viabilidade e continuidade de um projeto de cinema nacional.

*O profeta de Feira de Santana*, em consonância com a aquisição do filme pelo INC, recebe selo de Certificado de Classificação Especial, atendendo parte das demandas dos cineastas do período no que diz respeito às disposições de recursos garantidos e espaços de exibição, o que incidia sobre a reserva de mercado do filme nacional em relação ao estrangeiro. Ainda assim, mesmo com o Certificado adquirido, não seria exibido em circuitos comerciais, confirmando a ineficiência crônica do não cumprimento das leis de exibição e a justificativa para a continuidade das lutas em torno da exibição. Seria justamente por esse cerco em razão da qual historicamente se fechava ao produtor de longa-metragem, refém de recursos limitados para a produção, e com o sistema de distribuição e exibição entregue aos grandes esquemas, que levaria ao produtor independente buscar o apoio junto às facilidades das políticas dos órgãos de financiamento do Estado.

Antes de se voltar para a produção do longa-metragem *O forte* (1974), até 1973 Olney São Paulo produziu mais dois curtas-metragens possibilitados pela inserção nas políticas de produção, distribuição e exibição do INC, que investiu conforme as políticas culturais como o Plano Nacional de Cultura (PNC) nos filmes que apresentassem relevância no que diz respeito à identidade e à cultura do país. O primeiro curta produzido após *O profeta* foi o documentário *Cachoeira*

<sup>166</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Op. cit. p. 109.

<sup>167</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Op. cit. p. 133.

*documento da história* (1973), filme que além de contar com Romiti e Espinheira, teve participação de Emanuel Cavalcanti que, em conjunto, além do filme de Olney, produziria mais dois curtas, *Major Cosme de Farias e Castro Alves*, sendo *Cachoeira* a última dessas produções. O documentário é baseado nos elementos e marcos históricos da cidade, exibindo imagens das comemorações do 2 de julho e de figuras importantes nesse processo, como Maria Quitéria, a pujança da cidade colonial através das construções arquitetônicas, além da chegada do Vapor à cidade, momento saudado pela população e que no filme aparece ao som de *Triste Bahia*, música de Caetano. Apesar de também contar com o Certificado de Exibição Especial, que garantia a sua exibição nos cinemas, o filme circularia no universo das Jornadas e demais festivais e exposições.

O terceiro curta-metragem produzido por São Paulo, *Como nasce uma cidade* (1973), também foi um filme que, nas perspectivas de recursos e circulação, atendeu aos propósitos do cineasta. A ideia do projeto se deu em data que a cidade de Feira de Santana completava o primeiro centenário. Ao ser apresentado à prefeitura sob a administração de José Falcão da Silva, amigo de Olney São Paulo, o projeto foi financiado com metade dos custos, equivalente a 35 mil cruzeiros. Outra parte da subvenção da produção também foi dada pelo INC através do Certificado Especial de exibição, sendo um filme cujo diretor arrecadou maior rentabilidade em relação aos outros, “que dava direito a 200 salários-mínimos”, além de ser exibido em circuito comercial, dinheiro este que ajudou o cineasta que naquele período paralisaria as filmagens de *O forte*, que, ao contrário do documentário, contou com imensos problemas financeiros.

O documentário apresenta a “evolução” da cidade de Feira de Santana, quando era ainda uma fazenda, passando pela importância da sua localização, entreposto que possibilitou o crescimento da cidade elevando seu estatuto para centro urbano, ao mesmo tempo imerso no processo de modernização urbana, mas sem perder características de sua tradição, “uma cidade que não é uma cidade do sertão, nem uma capital, mas aquela coisa bonita, às vezes autêntica, às vezes artificial”.<sup>168</sup>

A experiência com a produção documental para o cineasta, que até 1973 culminaria com o documentário *Como nasce uma cidade*, havia sido relevante no sentido de inserir sua produção num sistema de financiamento que contribuía com parte significativa dos orçamentos e articulava espaço para a circulação, demanda que já havia sido encampada pelo próprio Olney São Paulo desde a década anterior. Assim, os contratos com o INC e os dispositivos que este lançou para a facilitação da entrada dos filmes num circuito de exibição, fortaleceram as disposições e recursos aos cineastas para continuarem com futuras produções.

---

<sup>168</sup> SÃO PAULO, Olney Alberto. Cinema nacional – Olney São Paulo na cinemateca em dezembro. *Diário do Paraná*. Curitiba, 6 dez. 1975. Apud: JOSÉ, Ângela. 1999, p.147.

Ainda que com a crescente abertura de uma infraestrutura possível à produção de cinema brasileiro, as críticas aos sistemas de distribuição e exibição, mesmo que atenuadas por essas melhorias, seriam constantes entre as demandas e discussões em congressos, festivais e em outros espaços de discussão, como a imprensa através das revistas e jornais do período. Na trajetória de Olney São Paulo, as lutas nos anos de 1970 em função de melhores condições de produção, mas também distribuição e exibição, ficariam mais nítidas a partir de 1974 na produção do filme *O forte* (1974), e, posteriormente, nas pelejas pela ampliação do mercado paralelo.

## 2. *O forte* e a produção de cinema na Embrafilme

Diferente da experiência da produção de documentários, a volta de Olney São Paulo à produção de um longa-metragem, mesmo com os avanços das políticas cinematográficas no país, representou ainda a grande dificuldade não só na produção mas também na distribuição e exibição da produção de filmes nacionais, reafirmando assim os problemas que gravitavam em torno de investimento e de mercado. *O forte*, adaptação do romance de Adonias Filho (1915-1990) publicado em 1965, além de ter um processo de construção muito conturbado devido à falta recorrente de recursos, ao ser finalizado, experimentou os impasses de contar com uma distribuição que o portassem no mercado comercial exibidor e, por conseguinte, atender não só ao desejo de circulação do produto ao público, mas também garantir retorno financeiro que possibilitasse recuperar os custos do filme. Concomitante às buscas para conseguir coprodução entre realizadores, o projeto enviado a Embrafilme desde 1970, somente foi aprovado em 1972, o que constatou o avanço pragmático das discussões e ações em torno da industrialização do cinema brasileiro e a estruturação de um mercado.

Aproveitando o afinamento da Embrafilme com projetos cinematográficos de cunho cultural, resultante dos avanços do Estado na formação da Nação através da cultura, o projeto de Olney São Paulo e Júlio Romiti, contou com “[...] financiamento de 30% do orçamento, tendo eu, inclusive, que arranjar um bom avalista para garantir o investimento”, afirma Romiti, por mais que o filme tivesse um cunho histórico e cultural, e por isso incerteza no mercado comercial, o mesmo acontecia com os filmes comerciais, “O problema único do cinema brasileiro é o mercado”.<sup>169</sup> Ao mercado, somava-se na produção de *O forte* uma série de problemas, inclusive de financiamento, reclamada por São Paulo em carta a Guido Araújo que além de atestar a burocracia da empresa,

---

<sup>169</sup> SILVA, Alberto. Júlio Romiti e O cinema brasileiro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12-13 nov. 1972. Apud. JOSÉ, Ângela. 1999. p, 140.

critica o financiamento de 30% do total da produção e o adiantamento de um valor de 50 mil cruzeiros, num projeto orçado em 500 mil.<sup>170</sup> Apesar ainda de buscar apoio do então governador do Estado da Bahia, na pessoa de Antônio Carlos Magalhães, articulação que fora reforçada pelo próprio Adonias Filho e garantida pelo governador ao diretor de produção do filme Agnaldo Siri, nenhuma manifestação fora esboçada por ACM ou pelo então prefeito Cleriston Andrade.<sup>171</sup>

Devido a problemas técnicos envolvendo atores, como a morte de Monsueto, somados à insuficiência de recursos para as despesas e continuidade do filme, o projeto ficou paralisado entre março e agosto de 1973, voltando tanto sob pressão da Embrafilme para finalização do projeto, quanto pela sua licença de afastamento do cargo ocupado junto ao Banco do Brasil. Apesar dos inúmeros problemas detectados na montagem do filme, cenas importadas de outro filme de Monsueto para poder dar uma finalização ao seu personagem, a ausência da atriz Sandra Mara que ficou doente e impossibilitada de filmar as cenas finais, diversas sequências cujo a qualidade fora comprometida, o filme, ficou pronto em 1974 e ainda que tivesse sofrido com problemas que dizem respeito também aos dilemas enfrentados por todo o cinema brasileiro, o escritor Adonias Filho, em avaliação ao filme, e sinalizando sobre os problemas que se interpõem durante a adaptação, declarou sobre o cineasta: “Ele teve que contornar obstáculos muito grandes e teve que desfazer muitos desses obstáculos. Eu acredito que ele conseguiu, é um filme que gosto. Dos livros meus filmados, são dois ou três, *O forte* é um filme que eu gosto”.<sup>172</sup>

A peleja de Olney São Paulo pela circulação de *O forte* foi amplamente divulgada pela imprensa nacional. Matérias como “*O Forte* sem dinheiro”, publicada pelo *O Pasquim* em 1974; “Olney São Paulo – Meu objetivo no cinema é discutir nossa realidade”, *O Globo* em 1976; “Olney defende seu filme”, *Tribuna da Bahia*; “Olney São Paulo – Um cineasta fora da festa”, *Folha de São Paulo*; “Diretor de *O Forte* denuncia sabotagem de exibidores”, *Folha de Londrina*; registram as críticas de São Paulo ao mercado e sobretudo à distribuição disposta pela Embrafilme, assim como rebatem críticas feitas ao roteiro e problemas técnicos durante as sequências.

Em entrevista ao *Jornal do Commercio*, o cineasta direciona a sua crítica ao mercado e à dominação do filme estrangeiro sobre o nacional, evidenciando a desvalorização dos filmes brasileiros ao numerar que “De uma produção anual de mais de cem longa-metragens, apenas 30 filmes serem exibidos”. Para além de questões relativas ao mercado, Olney São Paulo critica a postura dos cineastas que nesse momento de indefinição dos rumos do cinema não propõem um cinema que dialogue com as próprias características e questões vivenciadas pelo seu público,

---

<sup>170</sup> SÃO PAULO, Olney Alberto. Carta enviada a Guido Araújo. 25 out. 1972.

<sup>171</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. *Op. cit.* p.143.

<sup>172</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. *Op. cit.* p.155.

figurando assim, segundo Olney, uma transposição apenas desse caos e “num pano estritamente individual [...] há filmes brasileiro que mais parecem ensaios de doutoramento”, nossa indústria cinematográfica enfrenta uma guerra para conquistar o mercado. E a guerra individual”.<sup>173</sup>

Em *Uma crônica de gentes e de nossa realidade*, matéria de Alberto Silva pelo jornal *Crítica* ao cineasta Olney São Paulo, são apresentadas as expectativas do produtor em relação ao lançamento de seu filme *O forte*, destacando sua confiança na exibição comercial do filme, mesmo que atento aos eventuais problemas de distribuição da Embrafilme, ao tempo em que também fala da interpretação dada à obra de Adonias Filho. O cineasta credita papel significativo à distribuição, afirmando que se bem distribuído o filme poderia rapidamente pagar com todas as despesas de produção, muito embora pondera sobre o tratamento que ainda se costumava dar a alguns filmes como já fora dado a ele anteriormente. “Se, no entanto, darem a ele o mesmo tratamento dispensado a *O grito da terra* e a outros filmes lançados sem qualquer informação, claro que jamais se pagará.”<sup>174</sup>



**Figura 23:** Cartaz do filme *O forte*

<sup>173</sup> SILVA, Alberto. Olney São Paulo e as crises do cinema nacional. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 28 abril, 1974. Apud. JOSÉ, Ângela. 1999, p. 155.

<sup>174</sup> SILVA, Alberto. Uma crônica de gentes sobre nossa realidade. *Crítica*. Rio de Janeiro, 14-20 out. 1974. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1u9cFRjRzmnbnTI33Nrw5lnZYwOo9B6BB>. Acesso em 05.06.2020.

Perguntado sobre a linha seguida pelo filme em relação às produções anteriores, São Paulo explica que *O forte* seguiria o realismo, ao investir sobre problemas do povo e do cotidiano, “penso que ele é também uma crônica de gentes e de nossa realidade.” O filme *Manhã Cinzenta* serviria como um marco da perspectiva investigativa adotada pelo cineasta. Conforme a sinopse do filme Jairo (Adriano Lisboa), que volta a Salvador para destruir um forte que desde o passado esteve bem presente nas suas memórias, seja pelas histórias contadas pelo velho Olegário (Monsueto) sobre seu período de cárcere, ou pela paixão compartilhada ali com a neta de Olegário, Tibiti (Sandra Mara), que no retorno de Jairo se encontra em uma outra realidade, assim, vivenciando o mesmo drama, se encontram no forte e estabelecem um elo entre passado e presente. Nas palavras de Olney São Paulo *O forte* “É um filme de amor, eis a síntese de *O forte*”.<sup>175</sup>

A película contou com financiamento da Embrafilme de 150 mil cruzeiros, segundo o cineasta, contribuição normal como presta a outros realizadores, apesar da política de apoio a produções literárias ou de temáticas históricas e a própria Embrafilme um órgão ligado ao Ministério da Educação, não encontrou qualquer prerrogativa que lhe desse melhores condições. Sobre como operava a Embrafilme, no que diz respeito à seleção de filmes, Amâncio Silva sinaliza que havia um critério de pontuação “objetiva”, não obstante implicitamente questões como conhecimento do cineasta e de sua trajetória cinematográfica, além, é lógico, da possível ameaça ao estatuto da empresa ou do regime, que a rentabilidade dessa produção para o mercado também era uma questão preponderante para a outorga da empresa. Esse critério inclusive, segundo o autor, veio reduzir a margem de independência que tinha e que nessa configuração perdia espaço para os distribuidores, investidores e o próprio Estado.

A ideia de um cinema comercial, voltado diretamente para o mercado e associado ao aparelho de Estado aponta para um modelo concentracionista, de pequenos grupos e grandes investimentos e ameaça produtores independentes, atuando numa faixa de menor disponibilidade de recursos, abertos a um maior número de tendências e disputando o terreno de exibição de segunda linha e sua legitimação comercial.<sup>176</sup>

Através da instauração do Plano Nacional de Cultura (1975), tem-se como medidas pragmáticas a extinção do INC e criação da Concine, que passaria a assumir suas atribuições, assim como a reformulação da Embrafilme, que passou a financiar, coproduzir e distribuir filmes

<sup>175</sup> SILVA, Alberto. Uma crônica de gentes sobre nossa realidade. *Crítica*. Rio de Janeiro, 14-20 out. 1974. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1u9cFRjRzmnbnTl33Nrw5lnZYwOo9B6BB>. Acesso em 05.06.2020.

<sup>176</sup> SILVA, Antônio Carlos Amâncio da. *Produção cinematográfica na vertente estatal: EMBRAFILME – gestão Roberto Farias (1974-1978)*. Tese (Mestrado) Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989, p.132.

nacionais, chegando a atingir momento de auge na produção entre 1974-1978. Sob a direção de Roberto Faria, que juntamente a Gustavo Dahl e Luís Carlos Barreto estreitam as perspectivas entre um possível projeto cinematográfico dos cineastas e um projeto cultural estatal, articulados em torno de um cinema “capaz de contribuir para a formação de nossa comunidade cultural, preservando as raízes da nacionalidade e refletindo as profundas e inevitáveis modificações sociais das últimas décadas”.<sup>177</sup>

Em quadro demonstrativo, Ramos deixa patente a guinada do cinema brasileiro após a reformulação da Embrafilme, atingindo o filme nacional após 1974 a marca de 30% de sua presença no mercado, além de reunindo um terço do público nacional e rendendo a possibilidade de adiantamentos na coprodução, assim como contratos de distribuição dos filmes. Esse quadro deixa explícito também o quão árduo seria a imposição do cinema e do mercado nacional, haja vista que mesmo com aqueles influxos das políticas culturais a marca atingida não chega sequer à metade em relação ao total de filmes exibidos, ratificando assim a força do filme estrangeiro no Brasil, na solidificação de esquema ainda intransponível aos esforços depositados.<sup>178</sup>

Apesar da tese a respeito do grande espaço dos cinemanovistas no interior da Embrafilme entre os anos de 1974 e 1978, período da gestão de Roberto Farias, apresentada por Antônio Carlos Amâncio, ainda seria difícil sustentar a ideia de um cinema brasileiro de autor, semelhante ao produzido nas décadas anteriores, “quando a mão do cineasta parecia mais pesada e ao mesmo tempo mais atrevida”.<sup>179</sup> Da mesma forma, o investimento sobre um cinema popular mediado por uma proposta do Estado, contribuiu para que nos anos 1970 o cinema não conseguisse atingir grande êxito na medida em que não colocou como prioridade a reformulação teórica ou estética e, sim, em função da indústria e de um projeto militar, elementos que também justificam essa transformação.

Os problemas do envolvimento entre a empresa e os realizadores podem ser rastreados a partir do caso de *O forte*, durante todo o processo de produção e circulação do filme. Após os diversos reagendamentos da data, a estreia do filme foi marcada para 15 de dezembro no Cine Tamoio, sob forte frustração de Olney São Paulo, não só pela demora como pela forma dispensada pela Embrafilme que ficou responsável pela distribuição e exibição. Em carta a Guido Araújo, São Paulo expressara a sua indignação:

O filme vai entrar apenas num cinema (depois de tanta ordem/desordem), sem qualquer publicidade (você ouviu falar alguma coisa aí?) sem *trailer*, e numa época que não me

<sup>177</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Op. cit. p. 132-133.

<sup>178</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Op. cit. p. 137.

<sup>179</sup> JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme*. Op. cit. p. 58.

parece boa (ante-semana do natal) e ainda por cima sem que eu possa ir, pois devo estar àquela época em Curitiba, com Frei Chico. Essa gente realmente é PHOGO!<sup>180</sup>

Em entrevista a Orlando Senna, Olney São Paulo discute num plano mais amplo sobre a questão de como o filme nacional encontra problemas de circulação no mercado pela competição que trava com o filme estrangeiro, a exemplo de *O forte*, onde foram patentes as dificuldades envolvendo a indústria e os investimentos no cinema no país. Segundo Olney, mesmo com o filme já disponível anteriormente, ainda não conseguia:

[...] furar o bloqueio da exibição, do controle das casas exibidoras pelas multinacionais cinematográficas. Vai ser tudo na base da obrigatoriedade. Vamos em frente, tudo bem. Continuo a fazer filmes, sou um produtor independente e, como cineasta brasileiro, luto pelos 112 dias por ano para exibição obrigatória de filmes nacionais.<sup>181</sup>

Nessa época, além de *O forte*, Olney São Paulo finalizou também o documentário *Teatro Brasileiro I e II*, importante registro sobre a história do teatro brasileiro até 1974, que conta na primeira parte com as inovações técnicas e artesanais, ao passo que o segundo trata propriamente dos movimentos de teatro, da tentativa de delineamento de um teatro com características nacionais, sem deixar de atentar para a contribuição do teatro brasileiro enquanto dispositivo crítico assim como o cinema sobre a realidade brasileira.

À semelhança de outros filmes, *O forte*, apesar de pronto e estreando em 1975, só dois anos depois conseguiu chegar no Estado de São Paulo e, no Rio de Janeiro, só seria exibido após a morte do cineasta, em 1978, quando o então presidente da Embrafilme cedeu uma cópia estilhaçada ao produtor Júlio Romiti, que fora copiada e veiculada na XVII Jornada de Cinema da Bahia, em 1988.<sup>182</sup> Na Bahia, mesmo tendo renda satisfatória quando de seu lançamento, os exibidores na semana seguinte o arquivaram na prateleira. A falta de divulgação dos filmes pela distribuidora ao público e ao próprio produtor resultaram em queixas divulgadas por São Paulo, não obstante, afirmando a potencialidade econômica do mercado brasileiro de cinema – um dos maiores do mundo – de nada adiantava o financiamento na produção, coprodução e distribuição, se não se investisse no mercado exibidor para maior circulação dos filmes.

Em entrevista fornecida ao jornalista Itamar de Castro pelo jornal *Folha de São Paulo*, Olney São Paulo além de falar do lançamento de *O forte* na capital, destacando as dificuldades no

<sup>180</sup> SÃO PAULO, Olney Alberto. Carta a Guido Araújo, 5 dez. 1975. Apud. JOSÉ, Ângela. 1999. p. 161.

<sup>181</sup> SENNA, Orlando. O cineasta maldito do Sertão. *Crítica*. Rio de Janeiro. 06 Jul. 1975. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eB3gyQRmMH9hkm3C-Avtwim4cHjfi9CO/view?usp=sharing>. Acesso em 13.06.2020.

<sup>182</sup> JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. *Op. cit.* p. 168.

processo de distribuição e exibição, aborda temas como o descaso da Embrafilme com a circulação dessas produções, as consequências da presença do filme estrangeiro no mercado de exibição, relegando poucos produtos nacionais à exibição e tantos outros ao ostracismo, elementos que em conjunto figuram como principais empecilhos ao desenvolvimento do mercado de filmes no país.

Para o cineasta, não adiantavam as comemorações em torno dos 80 anos do cinema brasileiro pela Embrafilme e o Ministério da Educação, pois, segundo São Paulo, “Se, por um lado, o governo estimula a produção de filmes através da Embrafilme, por outro, entrega o mercado exibidor praticamente inteiro ao filme estrangeiro”. Se no período, o mercado nacional já contava com uma média de 70 a 100 de películas por ano, esse número ainda era reduzido a 10 por cento do total do mercado exibidor, “O restante da produção é acumulada para tapar buracos em relação à lei de exibição obrigatória”. Apenas poucos produtores, para o cineasta, conseguiam furar esse bloqueio através de produtores que procuravam outras associações. “O exibidor, quando vê aproximar-se o prazo final para pagamento da lei dos 112 dias obrigatórios, pede à distribuidora ou à própria Embrafilme uma fita brasileira qualquer para exibição”.<sup>183</sup>

Chamando a atenção para a possibilidade de autonomia dos cineastas em relação à centralização da Embrafilme, São Paulo afirma que caso fosse investido dignamente no mercado exibidor para o filme nacional, o cinema brasileiro chegaria ao ponto de não mais necessitar dos recursos mobilizados pela empresa e outros mecanismos acionados pelos produtores: “Uma vez que as fitas nacionais comprovadamente podem dar quatro vezes seu custo da produção, sempre terá gente investindo no cinema brasileiro”.<sup>184</sup>

As relações conflituosas em relação à Embrafilme e Olney São Paulo ainda seriam expostas ao receber a primeira cópia do filme *Ciganos do Nordeste*, que seria exibida em Montevideu na Cinemateca uruguaia, quando da comemoração de seu aniversário de fundação. Devido aos problemas de sincronismo e tentativa de estender o longa-metragem, São Paulo tentava junto à empresa resolver os problemas, e segundo o montador Manfredo Caldas, que no período trabalhava na Embrafilme e fez laudo técnico sobre os reparos de *Ciganos do Nordeste*:

Este filme esteve na Embrafilme há um tempão para ser resolvido e nada aconteceu (...) Evidentemente, o tempo foi passando, a coisa foi ficando mais cara mas, em termos de dinheiro, a partir do momento em que você pensa um pouco mais e vê que é o único

<sup>183</sup> CASTRO, Tamar de. Olney, um cineasta fora da festa. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17 maio 1977. <https://drive.google.com/file/d/1XwYxH50zCDnQOrxs0D7HvGBhnvsDftV/view?usp=sharing>. Acesso 13.06.2020.

<sup>184</sup> CASTRO, Tamar de. Olney, um cineasta fora da festa. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17 maio 1977. <https://drive.google.com/file/d/1XwYxH50zCDnQOrxs0D7HvGBhnvsDftV/view?usp=sharing>. Acesso 13.06.2020.

documentário sobre o cigano nordestino, um filme excelente, um bom trabalho de Olney, não tem que ficar medindo se é caro ou barato.<sup>185</sup>

Os descasos da Embrafilme com o autor gerariam duas cartas para o então diretor da empresa Roberto Farias, no sentido de esclarecimento acerca de certa discriminação que o cineasta passara a sentir, sobretudo após *O forte*, mas também em projetos posteriores de Olney São Paulo como os filmes sobre Ernesto Nazaré e a Revolta dos Alfaiates, recusados pela empresa que, ao tempo, sugeria-lhe um filme em que abordava a vida de João Farrapo, o que lhe desagradava profundamente, em vista do distanciamento em relação ao tema. Em carta escrita para Guido Araújo, em abril de 1977, Olney São Paulo registrou sua indignação quanto à sua situação de descaso da empresa e as batalhas para imposição de seus projetos:

Aqui, pela área do Cinema, as novidades são as mesmas: já concluí (guardo cópia) os *Ciganos*. Com referência aos “Alfaiates”, continuo batalhando, lá na Embrafilme, e não sei a quantas anda a minha posição pois os nossos amigos de lá, “puta-que-pariu”, quanta importância dão a si mesmos! (uma importância maior do que a que devia ser dada ao cinema brasileiro...) até parecem assessores do gabinete do presidente do Banco do Brasil convidados pelo Ministro do Planejamento para controlar a oscilação do dólar. Uns “putos” em resumo.<sup>186</sup>

Marina Jorge Soler chama a atenção para o fato de apesar desse cinema se desenvolver o faz ainda de forma a não conseguir gerar autonomia e independência na sua produção, atinando para o conceito de dependência dos cineastas ao capital do Estado. Sobretudo pela característica de um Estado ditatorial, é importante sinalizar essa transformação das condições de fazer cinema, levando em consideração também as submissões a que estava sujeito.

Desta forma, o cinema brasileiro expandiu substancialmente sua produção e seu mercado, industrializando-se, mas, na medida em que se manteve dependente de um Estado capitalista de direita e concentrador de renda, não conseguiu generalizar a produção nem dotá-la de independência, condições necessárias para que ela se mantivesse mesmo quando a EMBRAFILME não pudesse sustentar os investimentos.<sup>187</sup>

Conforme Walter Benjamin, para além da forma ou conteúdo, o lugar revolucionário do intelectual está situado na sua posição em relação aos meios de produção, mesmo que inserido nesse processo produtivo, para se constituir revolucionário ele deve ir além: “[...] Abastecer os aparelhos de produção sem modificá-los é contra-revolucionário, por mais que o conteúdo seja

<sup>185</sup> CALDAS, Manfredo. Apud. JOSÉ, Ângela. 1999, p. 190.

<sup>186</sup> SÃO PAULO, Olney Alberto. Carta a Guido Araújo, 13 de abr. de 1977. Apud. JOSÉ, Ângela. 1999. p. 188.

<sup>187</sup> JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme. Op. cit.* p. 42.

revolucionário”.<sup>188</sup> Em São Paulo, assim como em outros cineastas, ao tempo em que o diretor/produtor acionava os órgãos do Estado para o financiamento, produção, distribuição, ele também arcava com parte da produção, seja através de empréstimos pessoais, cooperativas e produtoras independentes, sugerindo que mesmo o produtor e realizador necessitando do Estado e por isso no limite submetido a ele, elabora formas de independência em sua produção, o que poderia resguardar parte de sua autonomia seja no temário ou na abordagem, condição essencial de um cinema com vistas à transformação social, assim, “[...] a transformação do cinema em porta-voz do povo oprimido não pode ser cumprida sem uma discussão sobre a propriedade dos meios de produção cultural, o que raramente foi feito no cinema brasileiro”.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> BENJAMIM, Walter. *Walter Benjamim – obras escolhidas*. vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.128.

<sup>189</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.44.

### CAPÍTULO III

#### OLNEY SÃO PAULO E A PRODUÇÃO DOCUMENTAL

##### 1. Memória e cultura em *Como nasce uma cidade (1973)* e *Sinais de Chuva (1976)*

No texto “Cinema verdade no Brasil”, Fernão Ramos apresenta a trajetória do cinema documentário destacando a influência que o Cinema Verdade teve sobre o cinema mundial e na produção de documentários brasileiros a partir dos anos 1960. Ramos analisa como as rupturas operadas na tradição do pensamento sobre o documentário foram sentidas e incorporadas pela formação de documentaristas do Brasil nos anos 1960.

Até os anos 1960, dois nomes são consistentes do pensamento sobre o gênero, o primeiro, nos anos 1930, John Grierson sistematizou um pensamento sobre o documentário que traziam além da voz over expositiva, a encenação e uma relação com a propaganda. Em 1960, Dziga Vertov investiu na proposta chamada “Cine olho”, uma crítica ao cinema de ficção. A incorporação da reflexão sobre os limites da verdade e da objetividade no cinema foram os eixos que nortearam o confronto com o “real” no Cinema-verdade nos anos 1960, a crítica à encenação e a elegia à reflexividade foram dois elementos chaves para a definição de uma ética de não-intervenção. A sofisticação tecnológica, que proporcionou as câmeras mais leves, ágeis e o Nagra, também modificaram a forma das filmagens e atualizaram a sua estilística, o depoimento e a entrevista são fundamentais para essa construção.

Mais do que um estilo, portanto, o Cinema Verdade inaugura uma nova ética dentro do documentário, marcada pela noção de reflexividade. O contexto ideológico que cerca o surgimento do Cinema Direto/Verdade mostra, portanto, a confluência de um salto qualitativo tecnológico, acompanhado imediatamente de uma revolução estilística, que desemboca no estabelecimento de uma nova ética para o documentarista.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 82.

Para Ramos, o documentário brasileiro nos anos 1960 dever ser pensado em relação ao horizonte do Cinema Novo. Em São Paulo, os filmes *Arraial do Cabo* (1959), de Saraceni e *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha, seriam filmes inaugurais da influência do Cinema Verdade, tanto na opção pela busca do povo, quanto pela influência do documentarismo sobre a estética dos filmes. Foi no Rio de Janeiro, entretanto, que a introdução das técnicas do Cinema Verdade foi sentida com mais força pela geração cinemanovista. Um marco pontuado pelo autor foi o seminário organizado em 1962 pela Unesco e pelo DAC com a presença de Arne Sacksdoff, documentarista que ministrou curso de documentarista e formou boa parte desses cineastas.<sup>191</sup>

O filme *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman, foi o primeiro filme que melhor se apropriou do Nagra, operado na ocasião por Arnaldo Jabor que, aproveitando as experiências anteriores, no ano seguinte produziu o filme “O circo”. Para Ramos, nesses filmes, além voz narrativa, as entrevistas e o andamento cadenciado sem maiores intervenções do produtor, sinalizam a influência que o Cinema Direto exerceu sobre eles.<sup>192</sup>

Em São Paulo, Thomas Farkas aparece como catalisador do entusiasmo da produção documental e realiza entre 1964 e 1965 quatro médias-metragens que se enquadram dentro das perspectivas do Cinema Verdade, os filmes: (*Viramundo*, *Memórias do cangaço*, *Nossa escola de samba* e *Subterrâneos do futebol*). Nesses filmes, a temática sertaneja emerge como objeto principal e os filmes são baseados em entrevistas e depoimentos. Mesmo sendo responsável por todos os filmes, foram integrados à equipe de Farkas os cineastas Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Maurice Capovilla, entretanto, seu equipamento e técnica parecem afirmar um estilo que demonstra a força do Cinema Direto.<sup>193</sup>

Entre 1969 e 1977 Farkas desdobrou essa experiência em uma série de dezenove documentários em curta-metragem denominadas *A condição brasileira*, essa proposta objetivou a produção de documentários sobre os costumes e tradições de povos da região Nordeste: “O documentário e sua forma narrativa aparecem como veículo próprio a este objetivo. A narrativa é bem mais tradicional do que no média *Brasil verdade*, mantendo-se, em geral, uma voz over objetiva e assertiva que esclarece a importância e a dimensão das tradições”.<sup>194</sup>

Desde o início da década de 1970 até a sua morte em 1978 Olney São Paulo produziu um leva considerável de filmes, sendo o documentário o gênero predominante nessas produções: *O profeta de Feira de Santana* (1970), *Cachoeira: documento da história* (1973), *Como nasce uma cidade* (1973), *Teatro brasileiro I: origem e mudanças* (1975), *Teatro brasileiro II: novas*

<sup>191</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Verdade no Brasil*. Op. cit. p. 86.

<sup>192</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Verdade no Brasil*. Op. cit. p. 88.

<sup>193</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Verdade no Brasil*. Op. cit. p. 96.

<sup>194</sup> RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Verdade no Brasil*. Op. cit. p. 93.

*tendências (1975), A última feira livre (1976), Sob o ditame de Rude Almajesto: Sinais de chuva (1976)*; os médias-metragens: *Pinto vem aí (1975), Dia de erê (1978)* e o longa-metragem: *Ciganos do Nordeste (1978)*. Além desses filmes, Olney São Paulo também participaria de projetos de amigos em produções executivas, como coprodutor e assistente de produção.

Grande parte dessas produções contaram além dos capitais investidos pelo cineasta de seus recursos ou associações com outros produtores, com os crescentes incentivos prestados pelo Estado ao cinema, representados nos investimentos de órgãos estatais como o Instituto Nacional de Cinema (INC), Departamento de Assuntos Culturais (DAC), ligados ao MEC e a Embrafilme, assim como produtoras independentes como a Regina Filmes, a Cine-qua-non e a produtora do cineasta coordenada por sua esposa Maria Augusta, a Pilar Filmes.

Em sua maioria, os documentários produzidos pelo cineasta se reportam a aspectos da história e da cultura da cidade de Feira de Santana e sua região. Nesses filmes, Olney São Paulo constrói por meio das imagens em movimento uma memória de seu espaço no momento em que ele está em transformação, tensionado entre os elementos que representam o novo e o futuro, contrapostos aos que informam aspectos preexistentes localizados no seu território. Olney São Paulo constituiu, a partir dos filmes, uma memória da sua região que se defronta à instituição de novas práticas e saberes introduzidos pelas noções de desenvolvimento econômico e racional sobre o espaço urbano. Apesar de afirmar esses aspectos modernizantes na história da cidade, seus filmes também trazem referenciais que colocam em relevo personagens, saberes e uma temporalidade que não se adéqua à velocidade imposta pela modernidade sobre a vida e funcionamento da cidade naquele período.

Com o advento da urbanização e industrialização, fenômenos modernizantes impressos pelos dirigentes nos diversos setores sociais da vida pública no Brasil no fim do século XIX, projetada à luz dos países capitalistas e desenvolvidos tidos como modelos de modernidade e civilidade, há cada vez mais constatações das diversas mudanças e perdas que iam acontecendo em torno da vida, das sociabilidades e das transformações que as cidades das capitais, principalmente, como também do interior ao longo do tempo viriam experimentar.

Na história da cidade de Feira de Santana a presença do comércio, sobretudo de gado, a feira e, posteriormente, a atividade industrial, foram fundamentais para o seu desenvolvimento. Em 1873, o então arraial foi transformado em Cidade Comercial de Feira de Santana, ratificando a importância do segmento econômico, que, nos dias atuais, ainda é característica do perfil da cidade na região em que está localizada.

No livro *Canções da cidade amanhecendo*, Clóvis Ramaiana Oliveira analisa a introdução da urbanização e modernização da cidade de Feira de Santana entre os anos de 1920 e 1960,

partindo da constatação de que esse processo, longe de ser harmonioso, foi composto de conflitos, exclusões, apagamentos e emudecimentos de práticas, locais e personagens. Para Oliveira, o caráter anexador da cidade moderna, implicou no soterramento de espaços marginais aos traçados urbanos, interditando dizeres e apagando saberes que não correspondessem ao funcionalismo mecanicista do projeto urbanizador. Ao tempo em que essas avançadas esquadriavam o de fora, edificavam-se memórias, instituíam-se formas de dizer, que norteariam, a partir daí, a construção da história da cidade. No sentido oposto, o autor propõe uma escritura do passado a contrapelo, utilizando os materiais descartados, dialogando com leitores especiais, que diferente da língua urbana, “[...] operariam em um nível regional, com falantes localizados, referenciados nos monumentos da história local, tais como religiões, práticas de trabalho, festejos, sociabilidades não urbanas”.<sup>195</sup>

Para Clóvis Oliveira, seria a partir desses materiais que se constituiria um dispositivo que permitia aos leitores o acesso a outros saberes a serem utilizados para a reconstrução do passado: “Trata-se de um léxico que deve fazer circular sonhos incompletos, vozes emudecidas, gentes esquecidas em meio aos ruídos da modernidade, construindo um diálogo entre o que foi (e às vezes nem chegou a ser) e o que está em permanente transição, obcecado pelos sonhos de futuro”.<sup>196</sup>

Dentre os personagens utilizados por Clóvis Oliveira para construir um painel revelador dessa outra urbe em vias de extinção, a produção do artista plástico feirense Raimundo Oliveira (1930-1966), cuja trajetória foi referenciada por Olney São Paulo no documentário *O profeta de Feira de Santana (1970)*, sugere uma inscrição sobre a identidade sertaneja e sobre a cidade, calcada na religiosidade popular e num ambiente oposto ao delineado pelas modificações urbanas. Nesse sentido, os dispositivos constitutivos da narrativa de Raimundo Oliveira, são mobilizados para informar um outro espaço, que embora não presentificado, é fixado em sua obra na intenção de possibilitar outras vias de compreensão sobre o passado.<sup>197</sup>

Na crônica *Uma festa do povo em tempo de amor*, escrita por Olney São Paulo e publicada pelo *Jornal da Bahia* em 1966, o autor já articulava saudade e angústia ao olhar para um espaço que aos poucos perdia as características paisagens, gentes, sons e sociabilidades: “Todos os anos a mesma festa. Menos alegre e menos bonita do que a do ano anterior. As festas de povo trazem-nos sempre, uma saudade inconformada quando começam a ser lembradas no tempo”.<sup>198</sup> Em sua escritura, Olney São Paulo fixa seu olhar numa outra espacialidade, marcada pela sonoridade das filarmônicas descompassadas pelos foguetes que anunciaram o Bando, pelos namorados e os

<sup>195</sup> OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. *Canções da cidade amanhecendo: urbanização, memórias urbanas e silenciamentos em Feira de Santana, 1920-1960*. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, 2011. p. 126.

<sup>196</sup> OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. *Canções da cidade amanhecendo*. *Op. cit.* p. 127.

<sup>197</sup> OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. *Canções da cidade amanhecendo*. *Op. cit.* p. 129.

<sup>198</sup> SÃO PAULO, Olney. “Uma festa de povo em tempo de amor”. *Jornal da Bahia*, Edição Especial. Salvador, 30-31 de out. 1966. p.2.

gracejos comprados para suas pretendidas nas quermesses da igreja, onde naquele pequeno, mas imenso largo da matriz, compartilhavam sonhos de escritores, poetas, jornalistas, diretores e cineastas. Tal operação de lembrança se justificaria pela desagregação causada pela entrada de outros componentes nos espaços comunitários, interferindo, conseqüentemente, nas sociabilidades que, segundo Olney São Paulo, ali priorizavam:

O povo não circulava nas ruas com a costumeira alegria. Não havia o mesmo interesse de entanho pelas coisas que nos tocava profundo. Nem existia mais aquela mesma menina recostada no parapeito de sua casa, entorpecido de sono e frio, olhando na rua, os homens distantes. Onde andariam? Talvez com algum guitarrista, balançando os ombros, ali mesmo na praça, ao som do iê-iê-iê.<sup>199</sup>

Apesar de reconhecê-lo como parte daquele novo espaço, e da sugestão de liberdade que a nova música causaria à juventude, o autor pondera:

Mas, seria Brasil? Talvez sim, talvez não. A música contagia, parece mesmo a própria libertação da juventude. No entanto, deixa-me sentir que o que atinge aos jovens é o amortecimento. A música parece que os deixam dopados, pela coisa que está na moda e que pegando como visgo fez sucesso, não lhes deixando conhecer sua própria angústia, sentir a miséria de seu povo, enxergar o embrutecimento do seu próprio mundo.<sup>200</sup>

A constatação dos efeitos desarticuladores desses novos signos sobre as formas de identificação e organização preexistentes daquele espaço, mobilizou Olney São Paulo a reafirmar uma escrita que ao priorizar os elementos em vias de descarte, denuncia e oportuniza outras perspectivas de leitura.

E que fora fazer o iê-iê-iê, naquela última Festa de Santana, onde numa praça de povo, as gentes, deveriam dançar em rodas as canções ingênuas de seu povo cabisbaixo? [...] Procuro sempre, nas últimas Festas de Santana, o que foi desaparecendo. Jamais posso encontrar pois desde Machado mudaram-se os natais, as festas e nós mesmos.<sup>201</sup>

Em 1973, em comemoração ao centenário da cidade de Feira de Santana, Olney São Paulo apresentou a proposta de produção de um documentário que retratava a história e o desenvolvimento da cidade ao então prefeito João Falcão, que aceitou e financiou o projeto com

<sup>199</sup> SÃO PAULO, Olney. “Uma festa de povo em tempo de amor”. *Jornal da Bahia*, Edição Especial. Salvador, 30-31 de out. 1966. p.2.

<sup>200</sup> SÃO PAULO, Olney. “Uma festa de povo em tempo de amor”. *Jornal da Bahia*, Edição Especial Salvador, 30-31 de out. 1966. p.2.

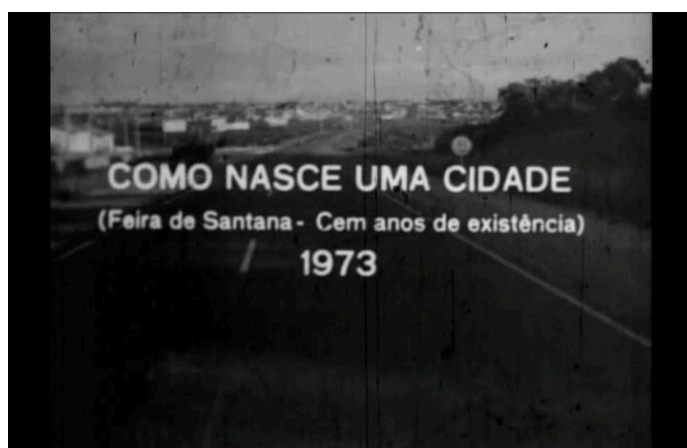
<sup>201</sup> SÃO PAULO, Olney. “Uma festa de povo em tempo de amor”. *Jornal da Bahia*, Edição Especial Salvador, 30-31 de out. 1966. p.2.

metade do orçamento. O filme *Como nasce uma cidade* apresenta a história da cidade sob o aspecto do desenvolvimento que veio a lhe conferir o status de moderna, sem, contudo, descuidar dos aspectos identitários autênticos, resgatando em sua narrativa a memória de elementos preexistentes ou pertencente a uma lógica que não orbitava em torno do projeto desenvolvimentista das cidades modernas.

O filme é composto por imagens retiradas do cotidiano da cidade, que se dividem entre a apresentação do povo, locais e os objetos que articulam a identidade local, intercaladas com as imagens que sinalizam a chegada e instalação dos componentes que proporcionaram esse estágio atingido pela cidade. A ordenação da temporal e cronológica das imagens é encadeada pela voz over expositiva, contendo cenas em que o som direto é usado, além da utilização de músicas que informam sobre a temática sertaneja. Apesar de ser produzido sob a demanda de narrar a história da cidade a partir do prisma do seu crescimento econômico, Olney São Paulo acionou temporalidades, personagens, espaços e práticas que apesar de ainda presentes, se distanciam do projeto modernizador em curso.

O casal de portugueses Domingos Barbosa de Araújo e Ana Brandoa são citados por Olney São Paulo como personagens fundadores da fazenda Santana dos Olhos D'água que logo se tornaria um povoado. Pela posição estratégica, em torno da fazenda e da capela foram se instalando tropeiros, devotos e comerciantes diversos. Em 1873 o arraial foi transformado em Cidade Comercial de Feira de Santana, sendo reconhecida importância do segmento econômico sobre a construção da cidade.

O filme é iniciado e finalizado com a passagem de um caminhoneiro pela cidade, cenas que de imediato reforçam a importância da sua localização, fixada enquanto entreposto comercial decisivo para o seu crescimento, da mesma forma, a estrada também sinaliza a chegada do novo, por onde entraria a modernidade econômica e cultural. Em certa medida, a volta de Olney São Paulo também foi mediada por uma possibilidade reestruturação da sua trajetória artística e pessoal.





**Fotos 24 a 27:** Cenas iniciais e finais do filme *Como nasce uma cidade*.

No início da década de 1970 a implantação da Centro Industrial do Subaé representou um momento de expansão econômica devido à presença marcante da indústria, capitulando um novo momento na história da cidade que naquele momento se organizava no sentido de reorientar o funcionamento a partir da racionalidade que regia o ritmo das grandes cidades. A transferência da feira livre da Avenida Getúlio Vargas, localizada no centro da cidade, para o centro de abastecimento em bairro distante ao movimento comercial da cidade, representou a repercussão das noções de higienização e racionalização do espaço urbano, que, naquele momento já estava apto aos automóveis e a velocidade requerida pela racionalidade do deslocamento de pessoas e mercadorias.<sup>202</sup>



Con  
a (1



**Fotos 28 a 31:** Imagens da feira da cidade.

Durante todo o filme o produtor reserva atenção especial para a atuação dos negros e negras na história da cidade, presentes a partir de trabalhadores e trabalhadoras que atuaram no ambiente rural e urbano, lembrados nas datas cívicas e pelo imaginário local. Além de lembrar que a personagem Maria Quitéria, importante combatente na luta pela independência da Bahia, nasceu em território da fazenda de Santana dos Olhos D'água, Olney São Paulo tem parte do documentário dedicado a Lucas da Feira, líder escravizado que se tornou um personagem emblemático da história da cidade. Ao lembrar da atuação desses personagens e captar a inserção dos negros no cotidiano da cidade, o diretor atenta para a questão da escravidão e o papel de resistência desempenhado pelos negros que se revoltaram sobre ela como integrantes da história da cidade. O produtor presentifica esse passado de escravidão ao tempo em que coloca o negro como protagonista na história local, direcionando os aspectos sociais e identitários provenientes desse passado de escravidão e de resistência dos povos negros como integrantes da história oficial.



**Foto 32:** Trabalhadores rurais no fabrico de farinha. **Foto 33:** Maria Quitéria em desfile cívico.



**Foto 34:** Lucas da Feira.

Oliveira menciona a presença da figura de Lucas da Feira e Maria Quitéria na *Coluna da vida feirense*, assinada por Arnoud Silva no jornal *Folha do Norte*. A coluna se revela importante documento que registra a repercussão desses personagens na história da cidade. As notícias veiculadas sobre Lucas da Feira correspondem à figura de um escravo que fugiu e liderou um temido bando entre tropeiros, senhores e policiais. São essas notícias que cristalizam a imagem de Lucas da Feira como bandido, descolando o caráter nocivo da escravidão sobre ele e, conseqüentemente, seus atos.<sup>203</sup>

Outro personagem acionado no filme por São Paulo foi o escritor Eurico Alves Boaventura, autor que, defrontado com o contexto de transformações em curso, elabora uma memória que emerge da saudade de uma cidade vivenciada por ele quando até sua saída em 1920, portanto, modificada quando de seu retorno em 1960, não mais correspondendo ao direcionamento dado pela tradição ordenada, inclusive, pela aristocracia rural da qual fazia parte. A memória de Eurico mobilizada por Olney São Paulo sinaliza apego às tradições que, apesar de ainda presente, naquele

<sup>203</sup> OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. *Canções da cidade amanhecendo*. Op. cit. p. 126.

momento, perdiam força diante do projeto de modernização orientado pelas atividades econômicas modernizadas e seu impacto sobre a urbe.



**Fotos 35 e 36:** Imagens da cidade de Feira de Santana.

No livro *Cartografia da saudade*, Valter Guimarães Soares analisa como a escritura de Eurico Alves Boaventura também é mobilizada por um desejo de reterritorialização, acionado diante do deslocamento de uma sociedade agrária, para outra marcadamente urbana e industrial: “A cidade foi se desenvolvendo, se desenvolvendo, perdeu a sua bregejice, e delirantemente, batia palmas para a entrada do século XX”.<sup>204</sup> Para Soares a escrita de Eurico Alves, “[...] nasce como reação às transformações históricas que fizeram trepidar o mundo patriarcal, colocando em ruínas uma geografia do poder e lançando para os subterrâneos do esquecimento antigas tradições”.<sup>205</sup>

A referência de Olney São Paulo ao escritor Eurico Boaventura também foi presente no documentário *Sob ditame de rude Almajesto: Sinais de chuva*, produzido em 1976 e inspirado no conto homônimo de Boaventura. O documentário *Sinais de Chuva* reúne um conjunto de interpretações sobre os indicativos da natureza em relação ao tempo de chuvas e secas, elaborados por camponeses no decorrer de sua experiência no território. As experiências de previsão são

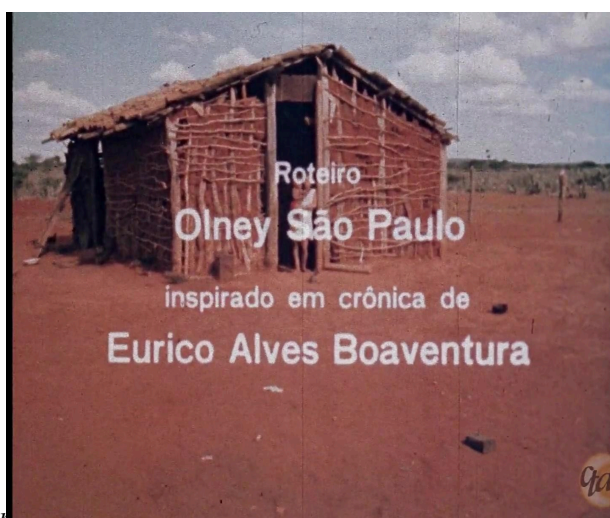
<sup>204</sup> Trecho do filme “Como nasce uma cidade”

<sup>205</sup> SOARES, Valter Guimarães. *Cartografia da saudade: Eurico e a invenção da Bahia sertaneja*. - Salvador: EDUFBA; Feira de Santana: UEFS, 2009.

narradas por Edgar do Tolete, Roque e Valdenei São Paulo – irmão de Olney – moradores de áreas rurais do interior da Bahia que, ao longo do filme, demonstram algumas maneiras de anteverem as questões climáticas a partir dos sinais emitidos pela própria natureza, na interpretação da fauna, flora e do clima. A incorporação dessa decodificação da natureza ao cotidiano desses sujeitos performou uma cultura em que esses aspectos eram de grande importância para a sua continuidade. As paisagens sertanejas compõem as imagens do documentário, filmado nas cidades de Riachão do Jacuípe e na região de Irecê, na Bahia. Além do diálogo com a literatura de Boaventura o documentário também é composto pela trilha sonora das músicas de Luiz Gonzaga.

A leitura do homem do campo aos sinais da natureza, especialmente a previsão de tempos de chuvas ou secas, são práticas essenciais na relação entre o homem e seu ambiente no sertão baiano. O homem da roça produziu um tipo de linguagem que somente pode ser acessada a partir da vivência e da experiência com seu ambiente, restrita aos leitores dos ares e paisagens do campo. “Entendia ele a linguagem dos Ares, a expressão da paisagem. Aos da cidade esta linguagem inexistente. O tabaréu, entretanto, compreende o que dizem as coisas sem palavras. Não sofre dislexia ante a escrita que aprendeu a ler no ar”.<sup>206</sup>

*Sinais de Chuva*, segundo Olney São Paulo, seria um retorno às suas origens, captando as preocupações dos nordestinos e as relações com a natureza, “sendo um filme sobre a ciência empírica do camponês”.<sup>207</sup> A primeira cena do documentário já é composta pela imagem da experiência, uma mão munida de um facão corta um grande cupinzeiro averiguando se os cupins já haviam criado asas, prenúncio certo de chuva, a cena é conduzida pela música Triste Partida, de Luiz Gonzaga e Patativa do Assaré, com uma letra que narra a sina do sertanejo em fazer experiências em busca de respostas sobre a chuva, que, naquele espaço desapareceu por meses a fio.



pesquisa, organização e notas de Maria Eugênia Boaventura. – Feira de Santana: UEFS Editora, 2006. p. 203.

<sup>207</sup> SÃO PAULO, Olney: entrevista in: Laranjeiras, A. J.; “Sinais de chuva ou Rude Almajesto”. *A Tarde*, Salvador, 31 jan. 1976. Apud. JOSÉ. 1999. p. 180.

**Fotos 37 e 38:** Cenas iniciais do filme *Sinais de Chuva*.

Os elementos comumente associados ao ambiente sertanejo compõem as primeiras imagens filmadas por São Paulo no documentário, a casa de taipa, o chão seco de terra batida, o camponês com seu chapéu de couro e instrumento de trabalho sobre os ombros, entre os arbustos secos e o pequeno rebanho de gado. A estas cenas são acrescentadas as narrativas de experiências da seca contadas por Edgar e Valdenei São Paulo, a memória das secas de 1932 e 1961 são marcantes na fala dos moradores pela crise social que desencadeou no campo..

Após as recordações dos tempos de seca, os depoentes começam a explorar as diversas possibilidades de prever a chuva através dos sinais da natureza. Os primeiros exemplos relatados são a utilização da macambira e do mandacaru, espécies características da região, que, ao florescerem no nascer do dia, segundo os comentários dos sertanejos, são sinais certos da chuva, ‘chuva fina’, afirma um deles, e não chuva de trovoada.



**Fotos 39:** Enquadramento de um pé de macambira observado por Valdenei São Paulo.

Ao citar os exemplos do marimbondo e do enxu-caboclo, que ao sentirem a chegada da chuva correm às residências para construir suas casas, a música de Luiz Gonzaga “Marimbondo” é acionada, com efeito, a cena já composta pelos comentários dos sertanejos e pelas imagens que demonstram as experiências, é completada pelo áudio produzindo uma polifonia imagética e sonora que dão substância à cena filmada.

Uma das experiências mais marcantes expostas no decorrer do documentário, ligada ao universo da cultura popular, está na cena em que mostra a crença nos resultados das pedras de sal. Segundo o depoente, que na cena reproduz a experiência, no primeiro dia do ano, escreve-se sobre um papel os

nomes dos doze meses, em cima de cada nome é colocada uma pedra de sal, deixada no sereno e coberta por uma bacia até o dia posterior. Pela manhã, após tirada a tampa do calendário, é observado quais as pedras desmancharam-se, segundo os sertanejos, as pedras que se desfizeram corresponderiam aos meses de chuva naquele ano.



**Fotos 40 e 41:** Experiências com as pedras de sal.

Os inúmeros exemplos de experiências dispostas no documentário de Olney São Paulo, são reveladoras da dependência e intimidade que os sujeitos do campo tem com a natureza, atento a todos os sinais, ares, paisagens, plantas e animais, tornam-se interlocutores do tempo. A linguagem desenvolvida nessa relação é fruto de experiência e observação que ao longo do tempo e da vivência cotidiana é construída, dessa forma, inacessível a quem não domina os códigos naturais formados conjuntamente entre os diversos elementos. Após decodificadas as falas da natureza, o homem torna-se também um leitor do tempo, sábio em decifrar e profetizar as condições climáticas vindouras, transforma-se em equipamento produzido pela herança da memória e experiência de seus ancestrais.

Traz o tabaréu a vida nos sentidos. E a paisagem toda é um in-fólio com o ríspido abecedário decalcado em mandacarus e macambiras, em que tem ele toda a sabedoria acumulada pelos tempos. (...) E é isto mesmo. Traz o matuto, mesmo bronco, na cabeça experimentada, infalível almajesto, guiando-se por ele, no tempo para a sua vida agrícola. (...) Tudo sabe e adivinha traduzindo por infusão ou intuição todos os sinais da natureza animal, vegetal e astral.<sup>208</sup>

Botânica e moradora da cidade de Tanquinho, região de Feira de Santana, Maria Vanilda Moraes Oliveira, produziu trabalho de exaustivas experiências em prever os sinais da chuva na sua região.

<sup>208</sup> BOAVENTURA, Eurico Alves. *A paisagem urbana e o homem*. Op. cit. p. 204.

Assim como o documentário produzido por São Paulo, a botânica dispõe de um vasto repertório de sinais do tempo:

Os moradores mais velhos de Tanquinho e municípios adjacentes, no sertão da Bahia, principalmente os homens, ainda se põem, ao correr do dia e também da noite, a observar os fenômenos atmosféricos, o comportamento de animais, a disposição das plantas e a configuração dos astros em busca de sinais que prenunciem as chuvas ou a famigerada seca.<sup>209</sup>

A construção da experiência, retratada nas cenas produzidas por Olney São Paulo e na crônica de Eurico Alves Boaventura, se constitui elemento central que permite essa leitura sobre a natureza, ao lado da memória, permitem a formação de uma linguagem peculiar ao homem do campo, constitutiva do imaginário e da cultura popular do sertão da Bahia. Ao longo do processo de modernização dos espaços e das práticas, cada vez mais as experiências passadas vão cedendo espaço para a introdução de novos métodos ou costumes

Para Walter Benjamin, a modernização da vida e dos espaços gerou nas pessoas a perda de identificação e referências quanto ao passado, a modernidade fragmentou e fraturou os homens de suas experiências, espaços e sociabilidades. Esse processo, porém, não deve ser entendido pela ausência, mas, como um excesso de novas informações que conduzem os sujeitos a forjarem novas práticas orientadas pelo presente. “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do atual”.<sup>210</sup>

A formação das cidades modernas foi em grande parte responsável por desenvolver o projeto modernizador das práticas e ações humanas, na virada do século XIX para o XX são alimentadas pelos ideais de desenvolvimento tecnológico, progresso e civilidade, por conseguinte, os sujeitos entram nessa virada de tempo totalmente despidos da linguagem que permita o diálogo com as novas referências, logo, é necessário que reaprendam códigos que norteiam a vida em sociedade: “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica sobrepondo-se ao homem”.<sup>211</sup>

A pobreza de experiência do homem moderno o impele cada vez mais para frente, mesmo usurpado de toda referência com seu passado o progresso da modernidade não permite que haja tempo para retroceder: “Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito

---

<sup>209</sup> OLIVEIRA, Maria Vanilda. *Prevendo o tempo em Tanquinho. Bahia*. Revista Sitientibus Série Ciências Biológicas 6 (Etnobiologia). Universidade Estadual de Feira de Santana. 2006. p. 120.

<sup>210</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol. 1. 3ª Ed. Editora brasiliense. 1987. p. 119.

<sup>211</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. *Op. cit.* p. 115.

novo e positivo de barbárie. Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda”.<sup>212</sup>

A experiência de prever a chuva através dos sinais da natureza se constitui como memória única vivenciada no campo a partir da íntima relação do homem com a natureza, essa linguagem é desconhecida na cidade, os equipamentos modernos inseridos em seu interior no momento em que produzidos, substituiu a experiência da vivência orgânica do homem e seu ambiente, pela plasticidade dos instrumentos tecnológicos, deixando um profundo corte entre o homem, as experiências construídas com o meio, e a produção de memórias proveniente dessas relações.

Já que não se podia unir aos homens da cidade, uniu-se o tabaréu às coisas do mato... Realmente é o sertão magnífico livro que se escancela por todo o corpo da terra velha e corroída de vegetais, estradas e caminhos. (...) Se a cidade nega ao tabaréu a bússola, barômetro, teodolito, outros aparelhos luxuosos para diversos misteres, criados pela ciência. Deus espalhou no céu a poeira da Via-Láctea para o norteamento nas viagens noturnas da catinga silenciosa. Abriu aos quatro cantos do horizonte a paisagem mais bonita do mundo, a sertaneja, repleta de páginas silenciosas, palestra instrutiva com os brancos do nosso sertão.<sup>213</sup>

O documentário “Sob o ditame de Rude Almajesto: Sinais de chuva”, adaptado por Olney São Paulo a partir da crônica de Eurico Alves Boaventura, assim como as experiências da botânica Maria Vanilda Oliveira, representam a memória construída a partir da formação de experiências entre homens e mulheres do campo, adornadas pelos mistérios da natureza, das crenças e da cultura popular.

Os documentários de Olney São Paulo utilizados neste capítulo *Como nasce uma cidade* (1973) e *Sinais de Chuva* (1976), sinalizam sua leitura sobre o período de intensas transformações processadas na sua região, mas também em todo o país, ao se deter sobre aspectos importantes da história e da cultura do seu território, que, naquele momento, estava sofrendo alterações, São Paulo também se articula aos diversos produtores de cinema que desvelavam a multiplicidade da cultura do interior do país. O período ainda conturbado de cerceamento das liberdades também contribuiu para esse viés na produção de documentários no Brasil, ao mesmo tempo, os setores do Estado responsáveis pela Cultura articulavam instituições e órgãos voltados para o investimento do audiovisual sobre esses temas. Isso pode ser observado não só nos filmes de ficção de grandes investimentos, como Macunaíma e uma série de filmes com temáticas históricas ou do universo literário, como será melhor articulado no terceiro capítulo, mas também nos diversos documentários

<sup>212</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Op. cit. p.116.

<sup>213</sup> BOAVENTURA, Eurico Alves. *A paisagem urbana e o homem*. Op. cit. p. 210.

produzidos tendo a região Nordeste do país como temática. Na abordagem a seguir, o mercado paralelo onde circulava boa parte desses documentários, em especial a Jornada de Cinema da Bahia, são locais onde são flagrantes a incursão dos documentaristas sobre essa região.

## 2. Em busca do mercado paralelo: as Jornadas de Cinema da Bahia

Concomitante ao processo de sofisticação da indústria cultural cinematográfica brasileira nos anos 1970, quando do investimento do Estado na criação de empresas e órgãos responsáveis por garantir a produção e distribuição dos bens culturais do país, outras articulações se faziam entre os cineastas e demais produtores de cinema, no sentido de criar e fortalecer formas e espaços de realização cinematográfica que não estavam diretamente contemplados pelas novas políticas estatais ou não contavam com a mesma estrutura e recursos. Nesse sentido, a produção de documentários, curtas-metragens e filmes rodados em bitolas menores, como o super-8, foram de fundamental importância não só em contribuir com a forma assumida pelo cinema nacional do período, mas por fazê-lo de forma crítica, seja no conteúdo e forma fílmica adotada ou nas disputas por ampliações de espaço para essas obras. Os festivais de cinema e, especialmente, as Jornadas de Cinema da Bahia, são espaços indispensáveis por agenciarem grande parte dessas discussões não só em torno do cinema e da cultura de modo geral, como da política. Colocar em relevo essas produções, espaços e disputas em torno desse tipo de cinema realizado, é um caminho especial de entendimento acerca da situação do Brasil durante essa década.

Compreendendo o cinema como uma forma de mobilização e enfrentamento político que se estende para além do filme, no livro *Cinema mais que filme*, Izabel Cruz Melo apresenta como as Jornadas de Cinema na Bahia entre 1972-1978, se constituíram em um importante espaço de articulação e debate sobre as perspectivas da cultura e da política no Brasil, no período mais turbulento da repressão.<sup>214</sup> Mesmo com o deslocamento de parte dos realizadores da geração anterior para o eixo Rio-São Paulo, bem como a intensificação do Regime Militar e da censura, a experiência cultural e cinematográfica na Bahia na década de 1970 contraria a ideia de suposto vazio cultural, provocado pelos problemas resultantes da Ditadura no país e apresenta um outro cenário por onde ainda respirava a crítica e resistência sobre a conjuntura estabelecida.

A autora cartografa o investimento na retomada da produção de cinema na Bahia em 1968, com a criação do Grupo de Experimental de Cinema (GEC), encabeçado por Walter da

---

<sup>214</sup> MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)*. - Salvador: EDUNEB, 2016. p. 97-99.

Silveira e Guido Araújo, maiores fomentadores do cinema na Bahia entre as décadas de 1960 e 1970, atrelados à Universidade Federal da Bahia. Apesar dos problemas impostos pela intensificação do regime com o AI-5 e o consequente impacto sobre o desenvolvimento das atividades, a contribuição do GEC se desdobrou em diversos curtas-metragens e filmes em super-8, que despontaram na baila do cinema marginal dos anos 1970.<sup>215</sup>

A criação das Jornadas de Cinema da Bahia, em 1972, esteve diretamente ligada ao desejo de dar prosseguimento às atividades em torno do cinema como nas décadas anteriores quando a Bahia era um referencial para a produção de cinema nacional. Diante da quase nulidade de filmes em longa-metragem e tendo em vista as dificuldades de produzir sob esse formato, as Jornadas contribuíram para a difusão dos curtas-metragens, bem como estimularam o debate a respeito do cinema nacional.<sup>216</sup>

Na primeira Jornada, denominada I Jornada Baiana de Curta-metragem, realizada entre 13 e 16 de janeiro de 1972, a perspectiva do evento foi pensada tanto em função da arregimentação de novos produtores, por isso a atenção em bitolas de 16mm e super-8, ao mesmo tempo em que visava a introdução do debate acerca da produção de curta-metragem. Nesse sentido, foram estabelecidas desde mostras competitivas, que neste evento permitia apenas a participação de filmes baianos, mostra informativa, aberta à produção de outros estados e temáticas diversas, além das discussões no Simpósio sobre o curta, que contou tópicos referente a “Situação do curta-metragem no Brasil e sua situação com o INC, Perspectivas de profissionalização do super-8, O impasse do curta-metragem na Bahia e O mercado de TV para o curta-metragem”.<sup>217</sup>

Na edição inaugural do evento, contou-se com a participação de Olney São Paulo tanto na programação informativa em 35mm, com o documentário *O profeta de Feira de Santana* (1970), como também no Simpósio sobre as condições do Super-8, contando também com a companhia de Paulo Gil Soares, Geraldo Sarno, Tuna Espinheira e Cosme Alves Neto da cinemateca do MAM, do Rio de Janeiro.<sup>218</sup> Nas resoluções tomadas ao fim do Simpósio, seria redigido um documento que, dentre outras coisas, apontaram para a necessidade de aproximação entre os filmes e os canais de televisão, a criação de uma entidade representante dos realizadores, além do aperfeiçoamento na legislação sobre a proteção ao curta-metragem através do INC.<sup>219</sup>

No ano seguinte, em sua segunda versão, houve a ampliação do recorte do evento mudando seu nome para II Jornada Nordestina de Curta-Metragem (1973). Além do número maior

---

<sup>215</sup> MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme*. *Op. cit.* p. 55-57.

<sup>216</sup> MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme*. *Op. cit.* p. 65-66.

<sup>217</sup> MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme*. *Op. cit.* p. 68-69.

<sup>218</sup> Baianos tem festival de curta-metragem com destaque sobre o futuro do cinema. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 13 jan. 1972.

<sup>219</sup> MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme*. *Op. cit.* p. 70-71.

de filmes, a bitola 35mm também foi inserida na mostra competitiva, o que demonstra a maior participação de profissionais. Quanto ao simpósio proposto, foram articuladas discussões e resoluções em torno do mercado do filme curta-metragem, colocando como essencial a articulação de um mercado paralelo responsável pela exibição de filmes em 16mm, nesse sentido a volta do movimento cineclubista “(...) se fazia necessária, pois os cineclubes seriam os principais canais de difusão, tentando assim resolver o descompasso entre produção e distribuição”.<sup>220</sup> Outro encaminhamento importante, tomado com base na Jornada anterior, foi a criação da Associação Brasileira de Documentaristas, setor que seria responsável por interceder pelos realizadores de cinema ligados à produção de documentários, curtas e médias-metragens.<sup>221</sup>

Apesar de inscrito na mostra competitiva de filmes em 16mm, com o documentário *Cachoeira documento da história* (1973), Olney São Paulo não conseguiu obter a premiação, não obstante a premiação de seis filmes baianos, dentre eles o filme de Tuna Espinheira, *Major Cosme de Farias, o último Deus da mitologia baiana* (1972), que recebeu o prêmio Walter da Silveira/ABI no valor de Cr\$ 2.000.<sup>222</sup>

O ano de 1975 foi bastante movimentado na trajetória de Olney São Paulo, além da exibição do seu último longa-metragem, *O forte* (1974), o cineasta transitou por diversos espaços paralelos do mercado de cinema exibindo os documentários até então produzidos, sobretudo, os finalizados naquele ano, como os filmes *Teatro brasileiro I e II* (1975). Naquele ano, São Paulo participou da IV Jornada Brasileira de Curta-metragem, festivais, mostras e homenagens ao redor do Brasil.

Uma das marcas da IV Jornada, desde a versão anterior denominada brasileira, haja vista a abrangência do evento e a participação de filmes e cineastas de todo o Brasil, estaria na descentralização tanto da forma de produção, ao insistir na busca de outros caminhos para a produção fílmica, através de parcerias com a Embrafilme e os governos estadual e municipal, quanto na descentralização do próprio evento, nesse sentido, há a interiorização da Jornada, levada para a cidade de Feira de Santana, onde foram exibidos filmes da Jornada anterior, bem como a reativação do Clube de Cinema da cidade.<sup>223</sup>

A Jornada na cidade de Feira de Santana aconteceu entre os dias 6 e 7 de setembro de 1975, a programação do evento contou com discussões pertinentes ao Seminário, sobre a problemática do cinema brasileiro, o histórico da Jornada até 1975 e a importância dos Cine-clubes, mas também com a exibição de filmes apresentados na IV Jornada e demais filmes baianos. Na

<sup>220</sup> MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme. Op. cit.* p. 73.

<sup>221</sup> MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme. Op. cit.* p. 73.

<sup>222</sup> Seis prêmios da Jornada de Curta ficaram para a Bahia. *Tribuna da Bahia*. Salvador. 16 set.1973.

<sup>223</sup> MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme. Op. cit.* p. 78.

ocasião foram incluídos na programação do evento a exibição dos filmes de Olney São Paulo, *Como nasce uma cidade* (1973) e *Teatro brasileiro I e II* (1975), além disso, o evento contou com nomes relevantes para o cenário cultural e cinematográfico nacional do período, como José Carlos Capinam, Paulo Sales Gomes, Guido Araújo, dentre outros representantes da secretaria de turismo do município.<sup>224</sup>

Na mostra competitiva em bitola 35mm o cineasta inscreveu o filme *Teatro brasileiro* (1975) e, curiosamente, na mesma Jornada, na competição em 16mm estreou o filho de Olney São Paulo, Ilya São Paulo, então com 12 anos, com o curta-metragem, *Memórias de um fantoche* (1975), uma ficção que conta a estória de um casal de marionetes que querem ser gente. Na mesma mostra competitiva em 35mm, são destacados os filmes *Carro de boi* (1974), de Humberto Mauro, um dos fundadores do cinema brasileiro, além do filme *Cinema Iris* (1975), de Cacá Diegues, filmes e personagens que demonstram a relevância daquele evento e sua maior profissionalização a partir dos envolvidos. Tanto o filme de Olney São Paulo quanto o do seu filho, seriam premiados com a ordem de Cr\$ 7.000 cada, em função do investimento de 30 mil pelo INC e 40 mil da Embrafilme.<sup>225</sup>

Durante a IV Jornada, ocorreria a estreia na Bahia do longa-metragem de ficção recém-produzido por Olney São Paulo, *O forte*, inserido na programação especial do evento, a ser exibido em 12 de setembro no cinema do Senac-Pelourinho.<sup>226</sup> Entretanto, como pode ser verificada na matéria “Cineastas elogiam pátria redimida”, datada de 11 de setembro de 1975, que no geral atualizava os informes sobre a Jornada, afirma que a pré-estreia do filme *O forte*, seria realizada em 17 de setembro.<sup>227</sup>

Outros problemas detectados na IV Jornada, se referem, primeiro, ao crescente acirramento entre os realizadores em bitolas maiores, como 35mm e os superoitistas. Izabel Melo demonstra como apesar da quantidade de filmes exibidos em Super-8, além, do fato da proposta do evento, desde sua gênese, estar relacionada com incentivo à produção de jovens e do estímulo a inovação da linguagem cinematográfica, elementos presentes na produção em bitola Super-8, “(...) os superiotistas consideraram-se discriminados pela organização, por conta da sua exclusão do pagamento do aluguel-prêmio a que o regulamento se reportava”.<sup>228</sup> Em segundo lugar, esta seria a Jornada que sofreria maior impacto em relação à censura, pois, dos 72 filmes inscritos, quatro foram interditados, sendo alguns deles retirados por seus autores do referido evento, por não concordarem

<sup>224</sup> Feira na rota do cinema: Jornada de Curta-metragem. *Diário de notícias*. Salvador. 06 de set. 1975. p. 14.

<sup>225</sup> BELCHOTE, Nélia. Simpósio inicia hoje. *Jornal da Bahia*. Salvador. 10 set. 1975.

<sup>226</sup> Luxo está afastando o público de cinema. *Diário de notícias*. Salvador. 9 set. 1975, p. 16.

<sup>227</sup> Cineastas elogiam Pátria Redimida. *Diário do Paraná*. Curitiba. 11 set. 1975.

<sup>228</sup> MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme*. Op. cit. p. 78.

com os cortes efetuados. O ato da censura desencadeou críticas, fixadas em um documento escrito pelos realizadores repudiando tal ação.<sup>229</sup>

Apesar dos problemas envolvendo a censura, algumas mudanças no sentido de fortalecer o filme de curta-metragem foram insinuadas pelo Estado, no que diz respeito à circulação desses filmes e de sua maior penetração no mercado. Na matéria “Novas medidas para fortalecer cinema nacional”, o então presidente do INC, Alcino de Mello, estabeleceu algumas novas diretrizes em relação ao mercado de cinema e o filme de curta-metragem, dentre elas, a redistribuição da cota de obrigatoriedade nas salas de exibição do mesmo circuito. Por outro lado, é curioso como no mesmo ano em que houve divergências entre os realizadores de diferentes bitolas, uma das resoluções tomadas pelo presidente do INC dizer respeito ao desestímulo do órgão sobre as produções de “baixa qualidade”. Segundo Alcino Teixeira de Mello, “(...) o Instituto vai desestimular a produção desses filmes, não concedendo incentivos industriais, decorrentes de percentual que é pago baseado na porcentagem calculada sobre a renda da bilheteria”.<sup>230</sup>

Antes da IV Jornada Brasileira de Curta-metragem, a cinemateca do MAM-RJ e a ABD organizaram uma mostra de cinema onde seriam exibidos os cinco documentários produzidos por Olney São Paulo desde o início de 1970. Noticiando o evento, Orlando Senna realizou entrevista com o cineasta, ocasião em que conclama os produtores e realizadores a apoiarem a liberação de *Manhã Cinzenta*, que seria requerida à censura. É na ocasião da entrevista que o jornalista daria a alcunha de “cineasta maldito” a Olney São Paulo, de quem apresentava o perfil como “Camponês e vaqueiro, ator, fumante de Hollywood com filtro, pater famílias, erudito por desfastio, amado hasta la locura por Maria Augusta, andarilho do mundo, herói de Feira de Santana, cabra macho sim senhor, é um cineasta maldito”.<sup>231</sup>

Mesmo com os reveses sentidos pela censura a seus filmes e a si próprio, na entrevista concedida, Olney São Paulo denuncia enfaticamente os efeitos das restrições à produção artística: “Não é possível tergiversar sobre a censura, procurar um jeitinho, teorizar. A censura, simplesmente, não deve existir”. Nessa matéria, Senna sinaliza que no corrente ano o cineasta tentaria uma revisão do filme, visando sua liberação. Para Olney São Paulo, não bastaria a exibição no exterior e entre os críticos e iniciados de cinema: “O filme realmente começará a viver quando for mostrado ao público brasileiro, ao público latino-americano (...) faço filmes para um público popular. Não me permitem chegar a este público.” Em defesa do filme *Manhã cinzenta* como um

---

<sup>229</sup> MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme*. Op. cit. p. 78.

<sup>230</sup> Novas medidas para fortalecer cinema nacional. *A tarde*. Salvador. 8 set. 1975.

<sup>231</sup> SENNA, Orlando. O cineasta maldito do Sertão. *Crítica*. Rio de Janeiro. 06 Jul. 1975. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eB3gyQRmMH9hkm3C-Avtwim4cHjfi9CO/view?usp=sharing>. Acesso em 13.06.2020.

documento incrustado de sua realidade, Senna recusa o caráter subversivo e panfletário a que foi acusado o filme, salientando o apelo ao mesmo tempo à realidade e à fantasia, não se refere a lugar algum especificamente ou contexto: “Não há incitamento, há documento. Não é panfleto, é reportagem. *Manhã* nos faz chorar e nos ensina o grande mecanismo das grandes crises políticas”.<sup>232</sup> Aproximando-se ainda mais à da realidade, Orlando Senna cruza a conjuntura política com a trajetória do cineasta que “[...] exigente e selvagem, vive a dura vida daquele que sabe que a liberdade não se recebe, mas se conquista. A luta de Olney já lhe deu uma vitória, *Manhã Cinzenta*. Vamos conhecê-lo. Como seria bom que nós o ajudássemos a atravessar o seu deserto”.<sup>233</sup>

Os documentários também foram bem recebidos em Curitiba, quando de uma homenagem ao cineasta, que na ocasião deu entrevista ao jornalista Francisco Santos, na matéria produzida, São Paulo deixa patente o motivo das opções tomadas ao decidir direcionar esforços para a produção de documentários. Ao tempo, denuncia o esquema a que estava submetida a produção e circulação do longa-metragem:

Na verdade, sempre me interessei, desde cedo, pelo longa-metragem de ficção, talvez por isso esteja já quase sete anos, me violentando sempre, na tentativa de descobrir o complexo que envolve os esquemas de produção de longa-metragem no Brasil, geralmente em mãos de grupos fortes de produção quase intransponíveis, pois está provado que o produtor independente não pode sobreviver quando o cerco mais se fecha a esse tipo de produtor (que não conta com o esquema de financiamento, distribuição e exibição) e mais se abre em favor do desenvolvimento industrial do cinema brasileiro.<sup>234</sup>

Ainda em Curitiba na Cinemateca Guido Viaro, Olney São Paulo reafirma a satisfação na produção documental levada adiante até então e o êxito da sua forma de produção que, além dos recursos do INC, contou com outras empresas afeitas à causa da produção independente no Brasil:

Dentro dos 10 ou 15 anos de minhas atividades no cinema brasileiro [foram alguns] dos filmes mais bem-feitos que já fiz. Tudo isso decorre naturalmente do sistema de produção que teve uma verba razoável do INC, uma produção executiva muito bem organizada pela Regina Filmes. Além de mais bem-feitos, são filmes que gosto.<sup>235</sup>

<sup>232</sup> SENNA, Orlando. O cineasta maldito do Sertão. *Crítica*. Rio de Janeiro. 06 Jul. 1975. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eB3gyQRmMH9hkm3C-Avtwim4cHjfi9CO/view?usp=sharing>. Acesso em 13.06.2020.

<sup>233</sup> SENNA, Orlando. O cineasta maldito do Sertão. *Crítica*. Rio de Janeiro. 06 Jul. 1975. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eB3gyQRmMH9hkm3C-Avtwim4cHjfi9CO/view?usp=sharing>. Acesso em 13.06.2020.

<sup>234</sup> SANTOS, Francisco Alves. Olney São Paulo na cinemateca em dezembro. *Diário do Paraná*. Curitiba, 6 dez. 1975. Apud. JOSÉ, Ângela. 1999, p.147.

<sup>235</sup> SANTOS, Francisco Alves. Olney São Paulo na cinemateca em dezembro. *Diário do Paraná*. Curitiba, 6 dez. 1975. Apud. JOSÉ, Ângela. 1999, p.147.

Seguindo o costumeiro ritmo de trabalho, ao fim de 1975 e início do ano seguinte, São Paulo iniciou a produção de mais quatro documentários a serem ambientados na cidade e região de Feira de Santana. Ao tempo em que a equipe montada por Olney para as filmagens de *Sinais de chuva* (1976), formada por Edgar Moura, Leal Rodrigues, Maria Augusta, Regina Machado e Hermínio Lemos, com o investimento do DAC-MEC e produção executiva da Pilar Filmes, foram realizados também *A última feira livre* (1976) com financiamento da prefeitura local, *Ciganos do Nordeste* (1977), primeira produção do cineasta a ser veiculada a uma emissora de televisão, a Rede Globo de televisão, e *Pinto vem aí*, ideia que surgiu ante a notícia de passagem do Deputado pela cidade de Feira para contribuir com a candidatura de Colbert Martins.

Em 1976, *Sinais de chuva* foi finalizado e participou do encerramento da V Jornada Brasileira de Curta-metragem, nesta edição também foi inscrito o segundo documentário produzido pelo seu filho Ilya São Paulo, o documentário *Riachão de Jacuípe* (1976). O filme também foi um dos vencedores da Mostra Nacional do Filme Documentário na Escola Técnica do Paraná. Em ambas o filme foi muito bem elogiado sobretudo por conseguir captar a profundidade e riqueza da cultura popular nordestina, elemento que reafirma a ligação de Olney São Paulo com as raízes de sua terra.

No ano seguinte, a VI Jornada Brasileira de Curta-metragem (1977), Jornada em que *Pinto vem aí* participou, foi um espaço de discussão e resoluções importantíssimo no que diz respeito à construção de uma forma de combate mais incisiva acerca do controle do mercado pelo longa-metragem e o circuito comercial. Essa edição também foi marcante pela participação dos representantes dos órgãos do Estado como a Concine, Embrafilme e Ministério das Comunicações, em diálogo com os representantes das demandas levantadas pelos cineastas. Através da matéria “A intervenção do Estado limita o cineasta mas é necessária para a produção”, veiculada pelo *Jornal da Bahia*, em setembro de 1977, é possível compreender o debate sobre o papel do Estado em relação ao cinema em fins da década de 1970. Além da matéria contar com a entrevista de Olney São Paulo, tem depoimentos de Tuna Espinheira (diretor do cineclubes baiano), Marco Marcondes (representante do Ministério das Comunicações) e João Batista de Andrade (diretor da APACI). Ao fim é apresentada a VI Jornada, constando programação do evento e documento dos cineclubistas redigido aos demais produtores, realizadores e aos representantes do Estado.

Olhando com desconfiança a centralidade do apoio oficial estatal que para Olney São Paulo estaria na Embrafilme, órgão que segundo o cineasta produzia grande quantidade de longas, curtas e filmes para a televisão, o que inevitavelmente “[...] deixa margem a pensar que o governo estaria realmente interessado em criar uma indústria do cinema brasileiro.” Em concordância com São Paulo sobre a centralidade dos investimentos do Estado na empresa, Tuna Espinheira acentua a

importância da *Embra* que “[...] nesse momento histórico do cinema brasileiro, a Embrafilme é a viga que está sustentando a nossa produção. Se a Embrafilme deixasse de existir hoje ou amanhã o cinema brasileiro regrediria alguns anos atrás.” Delineando melhor o problema, João Batista de Andrade ressalta a questão do mercado exibidor, que por dificultar o acesso ao filme nacional em flagrante desvantagem com o filme estrangeiro obriga o cineasta a se submeter ao apoio do Estado.

Falta de liberdade o cineasta brasileiro tem na medida em que o nosso mercado é totalmente ocupado pelo filme estrangeiro. Nesse sentido não se trata do Estado fazer o filme ou criar a obra de arte mas sim de uma intervenção sua na economia do cinema brasileiro que é incapaz, por recursos próprios de enfrentar a dominação de sua condição de país colonizado.<sup>236</sup>

Nessa fala de Andrade, é possível notar que o problema do malogro do cinema nacional estava mais ligado aos fatores econômicos, e da inserção do cinema em mais espaços de exibição e distribuição no mercado, que por fatores estritamente políticos em relação à censura. Diante dessa outra forma de submissão ao Estado, o cineasta Paulo Martins credita aos empresários a possibilidade de outras alternativas para o cinema: “Acho que o cinema brasileiro não deve ficar totalmente preso ao apoio oficial porque mesmo sem querer ele restringe a forma de expressão”.<sup>237</sup> Dessa forma, mesmo admitindo e se incorporando às políticas da Embrafilme, o produtor tem a consciência da submissão e perda da liberdade criativa e autônoma. Por seu turno, Olney São Paulo, ainda tendo por experiência as limitações impostas pelo Estado, direta ou indiretamente, compreende a inevitabilidade da inserção do filme no domínio do Estado, “[...] é uma coisa que de qualquer maneira está vinculada ao esquema, visto que para ser exibido ele tem que atender a todos os rigores das normas vigentes”.<sup>238</sup> Inevitavelmente, o filme deveria passar pelo crivo do Estado, mesmo aqueles cujas produções são distantes.

Para o representante da Embrafilme presente entre os produtores, o estatuto do órgão não direcionava seja política ou ideologicamente os filmes visto que “[...] a atual diretoria não tem preocupação dirigista e que não existe em nenhum momento a tentativa de induzir os realizadores a fazerem trabalhos com objetivos definidos [...] lembrando inclusive que um dos pontos do estatuto da Embrafilme se refere exatamente à liberdade de criação”.<sup>239</sup> A reportagem ainda mencionou o real objetivo e postura da Embrafilme em relação à colaboração ao cineasta, para o representante da

<sup>236</sup> A intervenção do Estado limita o cineasta mas é necessário à produção. *Jornal da Bahia*. 2º Caderno. p.1. Salvador, 13 set 1977.

<sup>237</sup> A intervenção do Estado limita o cineasta mas é necessário à produção. *Jornal da Bahia*. 2º Caderno. p.1. Salvador, 13 set 1977.

<sup>238</sup> A intervenção do Estado limita o cineasta mas é necessário à produção. *Jornal da Bahia*. 2º Caderno. p.1. Salvador, 13 set 1977.

<sup>239</sup> A intervenção do Estado limita o cineasta mas é necessário à produção. *Jornal da Bahia*. 2º Caderno. p.1. Salvador, 13 set 1977.

empresa Marco Marcondes: “A política da Embrafilme não é colocar o cineasta a serviço do Estado, mas criar condições de infraestrutura capazes de motivar e dinamizar o cinema brasileiro sem obstaculizar a criação independente. O cinema brasileiro nada mais é atualmente do que o reflexo do país. Reflexo do povo”.<sup>240</sup> Apesar do representante da empresa não apresentar elementos que contrastassem com as demandas dos cineastas, nas falas desses é possível rastrear as ineficiências e críticas suscitadas.

Os avanços nas políticas de cinema também são evidenciados ao noticiar a criação de um Departamento de Distribuição Especial, para filmes que tangenciavam as temáticas e gêneros comumente produzidos, visando, assim, maior abertura do mercado e possibilitando ainda a recuperação do investimento da produção. Constatando esses avanços de maiores percentuais de reservas de mercado o representante do departamento afirma que “Hoje o cinema tem 30 por cento do mercado e o exibidor não pode virar as costas para ele.”

Ao lançar críticas à situação e atuação da Embrafilme, Tuna Espinheira declara que muito embora o caráter democrático propalado pela empresa para com a censura, ela seria responsável “pela refração do mercado”. Nessa mesma linha, Olney São Paulo ressalta que a política de distribuição da empresa “é simplesmente uma política de mercantilização”. Olney ainda critica os filmes exibidos no mercado tidos como comerciais, representados por comédias eróticas e filmes históricos, em contrapartida “[...] os filmes de reformulação de narrativa, começam a entrar numa ótica de filmes malditos que infelizmente está sendo apoiado pela Embrafilme através do Departamento de Distribuição Especial”.<sup>241</sup> Para Olney São Paulo, a mercantilização praticada pela empresa através da rotulação entre filmes comerciais e não comerciais seria nocivo aos filmes qualificados por ele nesse espaço como “maldito”.

Na incapacidade do filme nacional escapar ao problema de dependência do mercado e do sistema, algumas soluções são propostas pelo cineasta: “uma delas seria um regime de coprodução, onde todo mundo é sócio do filme.” Exemplo disso, para Tuna Espinheira, seria o próprio filme *Ciganos*, de Olney São Paulo, pois não contaria com a intervenção do Estado, mesmo sendo encomendado pelo Globo Repórter. Apesar de reconhecer a limitação da autonomia e da liberdade de criação do cineasta, o problema do mercado ainda estaria em primeiro plano na ordem de questões do cinema nacional, “[...] cineasta que não tem um mercado de exibição, também não tem liberdade de criação. Não é o fato de existir produtores na produção independente que a torna

---

<sup>240</sup> A intervenção do Estado limita o cineasta mas é necessário à produção. *Jornal da Bahia*. 2º Caderno. p.1. Salvador, 13 set 1977.

<sup>241</sup> A intervenção do Estado limita o cineasta mas é necessário à produção. *Jornal da Bahia*. 2º Caderno. p.1. Salvador, 13 set 1977.

independente”.<sup>242</sup> Para João Batista de Andrade, além do objetivo da produção independente deveria conseguir estabelecer articulações (particulares e estatais) de modo a dar viabilidade ao projeto.

Dando destaque aos acontecimentos em torno da Jornada, Nélia Belchote noticia o documento redigido pelos dirigentes de associação de classe Sérgio Sanz (Associação Brasileira de Documentários), João Batista de Andrade (Associação Paulista de Cineastas) e Zelito Viana (Associação Brasileira de Cineastas), na qual solicitam modificação na regulamentação 18 do Concine:

É necessário que se garanta o mercado compulsório definido pela lei nº 6.281 para os realizadores de filmes de curta-metragem de produção independente, evitando-se que em qualquer regulamentação da mencionada lei permita distorções do mercado, o que somente se conseguirá através de controle e limitação.<sup>243</sup>

Ao analisar essa situação, o Superintendente de Controle da Indústria da Embrafilme, concluiu que esse controle seria feito a partir da fixação de “teto de 250 salários-base por título, como renda bruta, visando obrigatoriedade de exibição de curta”.<sup>244</sup> Os representantes da classe ainda frisaram o caráter do órgão responsável pela circulação desses filmes que deveria assumir a “Importância social do papel desempenhado pela distribuidora [...] devido às suas características, a distribuição do curta-metragem se revela como uma experiência única, revestida de um peso menos comercial que social”.<sup>245</sup> Outra resolução definida nas reuniões do Simpósio dos documentaristas foi um documento-protesto elaborado contra a atitude do Governo da Bahia, por ter retirado apoio à realização do evento, além disso foi sugerido que os cineastas baianos se reunissem no sentido de formarem uma associação de classe a exemplo da ABRACI e APACI.

Publicado na íntegra no jornal, o documento final foi redigido pelos cineclubistas e direcionado aos demais realizadores e produtores de cinema. O texto destacou a luta travada pelos cineclubistas na disputa pela manutenção do mercado paralelo, ratificando os objetivos do movimento cuja “função nesta luta não tem sido encarada com a devida atenção”, dando o exemplo da empreitada da Difilme, representante exclusiva dos cineclubistas, mas que frente ao fato de não conseguir mais cópias para o acervo e que, concomitante ao crescimento da Embrafilme, acabam cedendo às saídas oportunizadas pela Embrafilme pelo longa-metragem. Dessa forma, para além do documento veiculado ser remetido aos representantes do Estado na tentativa de sensibilizar os

<sup>242</sup> A intervenção do Estado limita o cineasta mas é necessário à produção. *Jornal da Bahia*. 2º Caderno. p.1. Salvador, 13 set 1977.

<sup>243</sup> A intervenção do Estado limita o cineasta mas é necessário à produção. *Jornal da Bahia*. 2º Caderno. p.1. Salvador, 13 set 1977.

<sup>244</sup> A intervenção do Estado limita o cineasta mas é necessário à produção. *Jornal da Bahia*. 2º Caderno. p.1. Salvador, 13 set 1977.

<sup>245</sup> A intervenção do Estado limita o cineasta mas é necessário à produção. *Jornal da Bahia*. 2º Caderno. p.1. Salvador, 13 set 1977.

olhares para a situação do cinema independente, é redigido na intenção de solidificar ainda mais as relações entre produtores e realizadores e dos espaços de circulações paralelas.

Mais que isso, o que se ressalta é a fraqueza, por parte justamente de realizadores e produtores, que em suas perspectivas não conseguem enquadrar, salvo raras exceções, a necessidade do mercado paralelo como meio alternativo mais agressivo e mais democrático na luta ampla pelo cinema brasileiro.<sup>246</sup>

O caráter de reivindicação da autonomia política da produção e do mercado alternativo são postos pelo documento com veemência. Trata-se de uma clara demarcação de resistência econômica, política e cultural da produção cinematográfica de documentários e filmes alternativos, uma conclamação dos cineastas e realizadores a unirem os esforços contra a desagregação dos espaços e formas de produção conquistadas até então. “É necessária a ligação orgânica entre cineclubistas e o conjunto de realizadores e produtores, no processo de lutas que é um só, e que tem de ser encarado em seus diversos aspectos, em todas as frentes”.<sup>247</sup> A radicalização política é insinuada no documento ao afirmar que seu potencial econômico estaria em segundo plano em relação à missão cultural de produzir e circular filmes para os mais diversos públicos:

O mercado alternativo é uma frente onde se desenvolve uma política cultural não institucionalizada, potencialmente eficaz, hoje mais do que nunca democrática, no sentido da conquista de públicos mais amplos para o cinema brasileiro. Não pode ser encarado, portanto, do ponto de vista meramente econômico [...] neste exato momento, o mercado paralelo é uma frente que exige o compromisso, antes de tudo político, de realizadores, produtores e de todos aqueles empenhados na luta pelo cinema brasileiro e na afirmação de uma cultura autenticamente nacional.<sup>248</sup>

Esse esforço de articulação é patente ao fim do registro ao requererem que a Difilme passe a exercer a exclusividade no que diz respeito às decisões sobre realização e exibição no mercado paralelo, para os cineclubistas investir na centralidade dessa empresa seria segundo o documento, “[...] a única forma de garantir a independência de um movimento que não quer abrir mão da liberdade que já conquistou”.<sup>249</sup>

Correspondendo ao momento das tentativas de autonomia em relação às formas de ligação ao Estado, seja através da busca por outros espaços de circulação do filme ou mesmo fazendo leituras da sociedade brasileira ainda marcada pelo Regime Militar e pela desigualdade, o filme

<sup>246</sup> Documento final. *Jornal da Bahia*. 1º Caderno. p. 2. Salvador, 13 set 1977.

<sup>247</sup> Documento final. *Jornal da Bahia*. 1º Caderno. p. 2. Salvador, 13 set 1977.

<sup>248</sup> Documento final. *Jornal da Bahia*. 1º Caderno. p. 2. Salvador, 13 set 1977.

<sup>249</sup> Documento final. *Jornal da Bahia*. 1º Caderno. p. 2. Salvador, 13 set 1977.

*Pinto Vem aí* foi exibido na mostra oficial do certame da VI Jornada, no programa VIII. Sobre o filme, Olney São Paulo declarou que “Queria fazer um filme sobre Chico Pinto e a influência que ele tem no Nordeste, sendo de Feira de Santana, a sua ligação com a política nacional. A participação de Chico Pinto era sempre um espetáculo”.<sup>250</sup> Apesar de nascer de uma ideia de fazer uma biografia do deputado, o filme ficou em estilo de reportagem para exibição imediata, figurando dessa forma como um documentário. *Pinto vem aí* ainda participaria do 5º Festival Brasileiro de Curta-metragem Jornal do Brasil/Shell, sendo premiado entre os dez filmes do certame, além de ser escolhido para representar o Brasil na França e na Alemanha no festival Oberhausen.

O média-metragem *Pinto vem aí* (1975), registra a passagem do deputado Francisco Pinto, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que foi processado e preso pelo regime segundo o argumento de ameaça à ordem política. O documentário contempla o retorno do político à cidade de Feira de Santana no ano de 1975 para contribuir nas eleições do então candidato a prefeito pelo MDB, Colbert Martins, apresentando as imagens de uma cidade marcada pela disputa política e sugerindo “Chico Pinto” enquanto grande liderança política local que teve a sua trajetória política ligada às causas populares e aos problemas envolvendo o regime político.

Além de assinalar que apesar do regime ainda haviam produções documentais que tratavam de temas e questões políticas indesejadas pela Ditadura Militar, no plano da produção de cinema no Brasil entre esses anos, representa uma autonomia em relação às formas de produção via Estado, haja vista que o documentário contou com produtoras independentes, a *Pilar filmes*, empresa criada por Olney São Paulo, e a *Cine.Qua.Non.*, e mesmo não passando pela inspeção da censura, como era de costume entre os documentários que participariam de festivais e concursos, foi exibido e premiado em algumas de suas participações.

Levando em conta sua circulação em diversos festivais e inclusive ser indicado para representação no exterior, é relevante compreender a partir desse documentário a importância das outras formas de produção e circulação que figuraram enquanto resistência ao regime e ao grande mercado de cinema, operando nos limites legais permitidos pelo Estado, mas indo além, como o espaço representado pelas Jornadas, não só ao acolherem filmes e discussões acerca da realidade brasileira e cinematográfica, mas também propondo e negociando medidas para o seu próprio desenvolvimento.

Mesmo com o precoce falecimento em 15 de fevereiro de 1978, após duas paradas cardíacas, Olney São Paulo teve seu último filme produzido, *Dia de erê* (1978), finalizado por Maria Augusta São Paulo e Orlando Senna por conta da morte do cineasta, inscrito na VIII Jornada

---

<sup>250</sup> BELCHOTE, Nélia. VI Jornada: O documento e a programação. *Jornal da Bahia*. 2º Caderno. p. 2. Salvador, 13 set 1977.

brasileira de curta-metragem. *Dia de erê (1978)*, um documentário em 16 mm que se reporta às festas de Cosme e Damião, foi inscrito e exibido no programa oito do certame, vencedor em quarto lugar.

Segundo Izabel Melo, a VIII Jornada foi marcada pela retirada do apoio prestado pela Universidade Federal da Bahia, que alegou motivos financeiros como argumento, além disso, houve uma resolução no sentido de dirimir os acirramentos entre os produtores profissionais e superoitistas em relação à premiação, com a criação de um fundo comum de premiação, que visava contemplar novamente todos os participantes oficiais, dentre eles, mesmo que com valor reduzido, os produtores em bitola Super-8.<sup>251</sup>

O boletim da Jornada número 11, datado de 12 de setembro de 1978, informa sobre a homenagem “In memoriam Olney São Paulo”, prestada ao cineasta durante a programação do evento, com a exibição dos filmes *Sob o ditame de rude Almajesto (1976)*, *Pinto vem aí (1976)* e *Manhã cinzenta (1968)*. Para Giudo Araújo, a Jornada daquele ano foi, “[...] antes de qualquer coisa, uma homenagem a Paulo Emílio Salles Gomes e a Olney São Paulo, duas pessoas que com suas participações, incentivaram e engrandeceram a Jornada ao longo destes sete anos”.<sup>252</sup>

Ainda sobre a contribuição do cineasta para o evento, a Jornada escreveu nos boletins informativos sobre a importância de Olney São Paulo:

A morte do cineasta Olney São Paulo, no princípio deste ano, entristece profundamente o cinema brasileiro, e de modo especial àqueles que na Bahia, acompanharam mais de perto a carreira de Olney. Além de um amigo e companheiro de raras qualidades humanas ele foi um documentarista talentoso e inesquecível. Sempre esteve presente à Jornada Brasileira de Curta-Metragem, na qual concorreu com filmes como *Cachoeira documento da história*, *Teatro brasileiro*, *Sob ditame de rude Almajesto*, *Ciganos do Nordeste*, e, de modo especial, *Pinto vem aí*, que marcou sua presença de forma indelével na Jornada de 1977. A retrospectiva que será realizada tentará reunir alguns dos trabalhos mais expressivos da obra de Olney.<sup>253</sup>

Essas ações por parte dos realizadores e produtores de cinema, dos quais Olney São Paulo é exemplo flagrante, responde às indagações de Ramos no que diz respeito à situação de redirecionamento do cinema a partir dos mecanismos do Estado, a decorrente inserção na indústria, a sugestão de uma diretriz cultural, além da censura característica do período, colocando inevitavelmente os cineastas numa posição de reflexão das estratégias e perspectivas adotadas até

<sup>251</sup> MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais do que filme*. Op. cit. p. 85-86.

<sup>252</sup> Homenagem a Paulo Emílio na Jornada. *O estado de São Paulo*. São Paulo. 7 de set. 1978.

<sup>253</sup> VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem. Jornada deste ano prestará homenagem a Olney São Paulo. *Boletim da Jornada n° 11*. 12 set. 1978. p. 3.

aquele momento, se seria possível uma reestruturação dos caminhos cinematográficos no que diz respeito a uma crítica social ou uma inovação da linguagem tal qual a etapa anterior.

Para o autor, um dos exemplos da transição da perspectiva cinematográfica nos anos 1960 para a década seguinte, seria o deslocamento de um cinema conscientizador, cujo nacionalismo evocava uma crítica à alienação tanto no plano cultural quanto político, perspectiva tributária de uma primeira fase do Cinema Novo, “[...] quando a crença num poder intervencionista na consciência do espectador era usualmente superestimado”<sup>254</sup>, para o cineasta Cacá Diegues, “[...] uma faixa mais antropológica de aprofundamento na própria cultura do homem brasileiro”.<sup>255</sup> A volta da pesquisa acerca do “homem brasileiro” feita nos anos 1970 sob influência estatal atenuava a perspectiva política/ideológica, em função do aprofundamento da cultural, minimizando assim os efeitos do golpe.<sup>256</sup>

Valoriza-se, desta forma, uma suposta unidade da Nação representada por seu *povo*, ora inculto, devendo ser guiado pela vanguarda ou pelo Estado – ideia presente em muitos filmes dos anos 60 – ora fonte da sabedoria, guardião do conhecimento que se funda na experiência acumulada desde tempos primevos – ideia típica do cinema dos anos 70 que se articulou em torno da ideologia oficial-estatal de nacional-popular.<sup>257</sup>

O filme *Macunaíma* (1969), adaptação de Joaquim Pedro de Andrade, pode ser um dos filmes responsáveis por (re)construir uma imagem do Cinema Novo na década de 1970 vide o endurecimento do regime e a perspectiva comercial cinematográfica, tanto em relação ao orçamento e quanto ao sucesso de público. Seria esse filme também o responsável por transformar a ideia de cinema assumida por Gustavo Dahl, cineasta que na década de 1960 mostrava uma das faces mais radicais do movimento, entretanto, quando assume o órgão na década seguinte e sobretudo a partir desse filme, reformula seu direcionamento cinematográfico, levando em consideração a possibilidade de efetivar um cinema popular que tivesse um propósito também comercial.<sup>258</sup> Além disso, o filme ainda consegue encaminhar à censura na medida em que não aceita, segundo Xavier, os estereótipos nacionais, questionando inclusive a ideia de modernidade difundida pelo contexto do Milagre Econômico no país.<sup>259</sup>

Filmes como *Os Inconfidentes* (1972), também de Andrade e *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, expressam estratégias utilizadas pelos cineastas para conseguirem se impor ante as

<sup>254</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Op. cit. p. 76.

<sup>255</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Op. cit. p. 77.

<sup>256</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Op. cit. p. 102.

<sup>257</sup> JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme*. Op. cit. p. 89.

<sup>258</sup> JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme*. Op. cit. p. 105.

<sup>259</sup> JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme*. Op. cit. p. 114.

pressões culturais e do mercado, seja através da temática histórica ou resgatando da literatura uma problemática universal, como as coisificações na sociedade capitalista, tais projetos ao tempo em que conseguem uma absorção pelo público, o fazem de modo a destacar em seu interior uma crítica ao domínio do Estado, atuando os cineastas sobre os espaços e margens deixadas para a operação de uma crítica.<sup>260</sup>

Sobre essa nova postura do cinema na década de 1970, diante das culturas populares em relação à formação nacional, segundo Nelson Pereira, a opção que se impõe não é outra senão:

Saber um pouco mais a respeito do nosso ser cultural, se ligar mais a ele, praticar uma observação mais aberta, menos facciosa. Creio que isto também é realizar o projeto de cinema brasileiro, ter para o cinema brasileiro um público permanente que é nosso povo, que fala nossa língua, que está transando a mesma realidade. É realmente inspirar na visão cultural do povo.<sup>261</sup>

Imerso desde o início da sua filmografia no universo da cultura popular, das questões e problemáticas do povo e do país, Olney São Paulo apesar do momento conturbado do cinema brasileiro, seus impasses e desafios, continuou sua produção ancorada nas perspectivas adotadas desde os anos 1960 ao produzir *Grito da terra* (1964) e *Manhã Cinzenta* (1969). Seja nas temáticas ligadas às raízes culturais de sua terra e região, retratando suas pelepas contra as avançadas do tempo, ou na linha realista, nas ficções e sobretudo nos documentários, Olney São Paulo conseguiu levar adiante um projeto no qual insistentemente parte e se dirige ao povo, mesmo com os diversos problemas que se interpuseram nesse objetivo. Não obstante a entrada do cinema no mercado dos bens culturais nos anos 1970, fomentado pelos órgãos nacionais e articulações paralelas e autônomas, poucos foram os filmes que atingiram grande público ou rendimento. Entre 1970 e 1978 seus documentários/filmes não ganharam grandes proporções de exibição no mercado, ficando mais restrito à exibição em centros e eventos culturais tanto na sua cidade quanto nos festivais espalhados pelo Brasil.

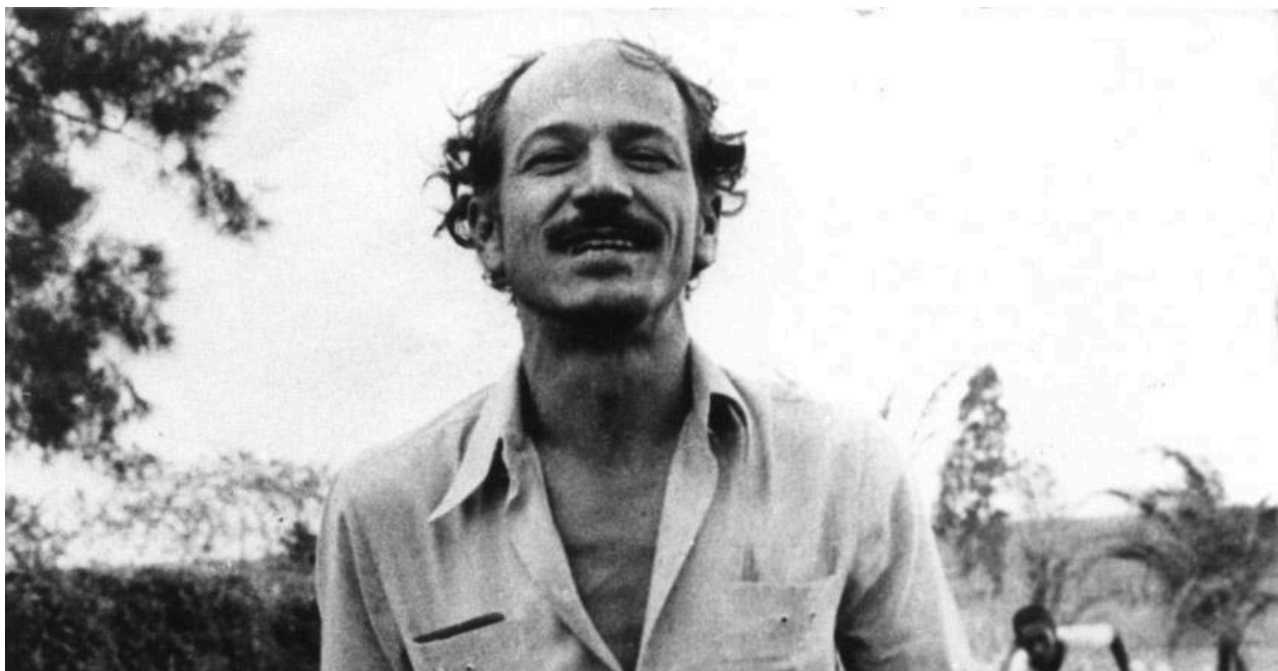
Sobre as intenções de circulação dos filmes de Olney São Paulo, em especial o filme *O grito da Terra*, mas também podendo estender a toda sua filmografia, Orlando Senna, em 1975 na matéria “O cineasta maldito do Sertão”, propõe uma noção outra de mercado, público e consumo dos filmes do sertanejo, atendendo a uma lógica que desde a gênese está para além da lógica comercial dos filmes:

<sup>260</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Op. cit. p. 105.

<sup>261</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Caxias, pra mim, é a capital cultural do Brasil. *Opinião*, nº119, 14 fev. 1975.

*O grito da terra*, vive nas cinematecas, as mais importantes do mundo. Mas Olney acha que, mesmo hoje, passados uma dúzia de anos, ele devia viver para o povo, sendo exibido nos campos e nas aldeias e nos forrós e nas igrejas, uma tela armada no meio do roçado, um projetor de 16mm em cima de uma kombi, o pessoal se acomodando na cerca do curral, a imagem brilhando no meio da plantação.<sup>262</sup>

Ratificando as intenções de levar a exibição do filme aos locais e cotidianos de inspiração, Olney São Paulo afirmou “que fez o filme para eles e não para as pessoas educadas, alimentadas e urbanas”.<sup>263</sup> Não só do ponto de vista do público, mas sobretudo as temáticas abordadas em toda a sua filmografia, firmam o olhar do produtor sobre personagens, locais, práticas e saberes que estão sob a ameaça, seja pequenos produtores rurais em conflito com latifundiários, estudantes em confronto com os poderes políticos estabelecidos, ou camponeses na manutenção de experiências no interior do Brasil, Olney São Paulo consegue através de suas produções construir arquivos que, apesar da velocidade como novas memórias se constroem e se firmam, apontam para outras maneiras de ler a História do país.



**Foto 42:** Olney Alberto São Paulo.

<sup>262</sup> SENNA, Orlando. O cineasta maldito do Sertão. *Crítica*. Rio de Janeiro. 06 Jul. 1975. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eB3gyQRmMH9hkm3C-Avtwim4cHjfi9CO/view?usp=sharing>. Acesso em 13.06.2020.

<sup>263</sup> SENNA, Orlando. O cineasta maldito do Sertão. *Crítica*. Rio de Janeiro. 06 Jul. 1975. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eB3gyQRmMH9hkm3C-Avtwim4cHjfi9CO/view?usp=sharing>. Acesso em 13.06.2020.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um primeiro elemento que se constata ao fim desse processo é a importância do cinema para a História do Brasil entre os anos 1950 e 1970. Durante esse período, ao lado da música, do teatro e das outras artes, o cinema contribuiu para a reflexão sobre os rumos tomados pelo país, trazendo à tona, debatendo e criticando os problemas presentes na sociedade de então, seja através das temáticas abordadas ou na própria forma de fazê-lo. Nesse sentido, o cinema brasileiro foi relevante na formação da identidade brasileira, ao investir na busca dos elementos que constituíam a nação, tanto nos centros urbanos, mas, sobretudo, na incursão feita pelo interior do país, onde havia uma multiplicidade da cultura brasileira desconhecida aos centros urbanos, bem como questões que colocavam em xeque o projeto desenvolvimentista encampado desde os anos 1950.

Ao lado de cineastas, críticos e demais realizadores responsáveis pela construção do cinema brasileiro, esta dissertação também se fez com o objetivo de colocar em relevo a trajetória e filmografia de Olney Alberto São Paulo, que, muito embora ainda nos dias atuais seja pouco conhecido ou referenciado entre pesquisadores e na própria história do cinema, contribuiu ativamente através da produção de filmes e da busca por melhores condições de realização. Possivelmente, esse processo de apagamento e silenciamento da trajetória e filmografia de São Paulo tenha começado ainda no fim dos anos 1960, após os problemas relativos ao filme *Manhã Cinzenta*. Mesmo se utilizando de recursos disponibilizados pelo Estado para a produção de filmes, como funcionou com o orçamento de boa parte dos documentários nos anos 1970, através do INC, DAC e da Embrafilmes, Olney São Paulo ainda mantinha duras críticas tanto à censura presente no período, quanto no funcionamento das instituições responsáveis pela produção e proteção do cinema no Brasil.

A quantidade de filmes produzidos pelo cineasta durante sua trajetória, as participações em outros filmes e projetos com a literatura, dimensionam o quanto a arte, em especial o cinema, mobilizaram a vida do produtor. Mesmo não havendo declarações do cineasta em relação à sua definição política, é flagrante a preocupação do produtor em relação aos problemas sociais do país em sua produção. O debate sobre a situação dos camponeses em *Grito da terra*, os revezes do autoritarismo político sentido pelos estudantes em *Manhã cinzenta*, bem como a memória retida em personagens e práticas em vias de apagamento por conta do avanço da modernidade, são elementos

suficientes que evidenciam os posicionamentos políticos do seu realizador, são através deles que Olney São Paulo se objetiva enquanto sujeito político e histórico.

Entendendo o problema do cinema brasileiro expresso para além do filme, uma crítica recorrente de Olney São Paulo, que se somam a outros esforços de realizadores, diz respeito a uma estrutura que possibilite não só a produção de filmes nacionais, como a manutenção desses filmes em um mercado de circulação que garanta sua participação. As críticas à instalação da indústria de cinema estrangeiro no Brasil, bem como denúncias de ausência de políticas culturais, leis de regulação e fiscalização por parte do Estado, são constantes em declarações do cineasta e evidenciadas no processo de produção e circulação de seus filmes.

*O forte* foi a produção de São Paulo que melhor refletiu os problemas atravessados pelos realizadores de cinema nos anos 1970 em relação a uma estrutura que garantisse o devido financiamento para a produção e circulação no país. A articulação de outras formas de produção, como as parcerias entre cineastas, bem como a construção de espaços e circuitos de circulação e exibição de filmes de menores orçamentos e com outros formatos que não exclusivamente o filme de ficção, a exemplo dos cineclubes ou das Jornadas de cinema da Bahia, significou as respostas possíveis encontradas pelos realizadores de cinema diante da pressão ainda exercida pela Ditadura Militar na década de 1970.

Outra consideração importante a respeito de Olney São Paulo, expressa em entrevista com outros cineastas, amigos, e pelo próprio São Paulo no momento em que era interrogado pela justiça, foi o seu caráter humanista. Além da característica generosidade e acolhimento em relação a outros amigos, na sua filmografia, boa parte das temáticas gira em torno de personagens ou práticas que estão sob ameaça dos poderes estabelecidos. Se nos anos 1960 essa opção fica muito mais evidente, a ponto do próprio cineasta sofrer as consequências, na década seguinte, ao cartografar elementos da cultura dispostos na contramão das transformações promovidas pela modernidade em curso, Olney São Paulo elabora uma memória audiovisual que possibilita outros caminhos para o entendimento sobre o passado.

Os limites dessa pesquisa e o número de filmes produzidos por Olney São Paulo não permitiram a inclusão e análise de outras obras também significativas para sua filmografia. Filmes como *Pinto vem aí* (1975) e *Ciganos do Nordeste* (1977), por exemplo, confirmam esse caráter do cineasta em relação a um projeto de cinema que incorpora a história de personagens e identidades que transitam sob o julgo dos limites estabelecidos socialmente e pelo poder. Diante da relevância da produção de Olney São Paulo para a História e cultura do país, a singela contribuição desta dissertação para sua lembrança, nos dias atuais, se faz ainda mais necessário, haja vista a

intensificação do projeto de negacionismo e desvalorização do trabalho do historiador em relação ao passado.

## FONTES

### Filmes:

\* *Grito da terra* (LM/1964) / 35mm, 80min, p&b – Argumento: *Grito da terra* romance de Ciro de Carvalho Leite/ Produção: Santana Filmes S.A./ Produtora associada: Saci Empreendimentos e Planejamentos / Distribuição: Satélite Filmes S.A. (1 distribuidora), Herbert Riches (2º Distr.).

\* *Manhã Cinzenta* (MM/1969) / 35mm, p&b, 21min – Produção: Santana Filmes S.A.

\* *Cachoeira: documento da história* (CM/1973) / 35mm, 9min, cor e p&b – Co-produtor: Júlio Romiti.

\* *Como nasce uma cidade* (CM/1973) / 35mm. 10Min, cor e p&b – Produção: Pilar Filmes Ltda./ Apoio: Pref. Municipal de Feira de Santana.

\* *O forte* (LM/1974) 35mm, 90min, cor – Argumento: *O forte*, romance de Adonias Filho – Produção: Júlio Romiti Produções Cinematográficas / Distribuição: Embrafilme.

\* *Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva* (CM/1976) / 16mm, 13min, cor – Argumento: inspirado na crônica de Eurico Alves Boaventura – Produção executiva: Pilar Filmes Ltda./ Produção: MEC/DAC-PAC.

### Periódicos:

#### Feira de Santana:

*O coruja*, Feira de Santana, 3 de setembro de 1955.

*Feira Hoje*, Feira de Santana, 2 de mar. 1978.

*Grito da terra*, Feira de Santana, ano I, vol I, dezembro de 1981

#### Salvador:

*A Tarde, nos municípios*, Salvador, 2 de julho de 1956.

*A Tarde*, Salvador, 31 de janeiro de 1976.

*Jornal da Bahia*, 2º caderno, Salvador 14-15 mar, 1965.

*Jornal da Bahia*, 3º caderno. Salvador, 6-7 de março de 1966.

*Jornal da Bahia*, Edição Especial. Salvador, 30-31 de out. 1966.

*Jornal da Bahia*, Salvador, 24 de maio de 1969.

*Jornal da Bahia*, 2º Caderno. Salvador, 13 set 1977.

*Jornal da Bahia*, Salvador, 17 de fevereiro de 1978.

*Jornal da Bahia*, Salvador 28 de fevereiro de 1978.

*Tribuna da Bahia*, Salvador. 15 de março de 1976.  
*Tribuna da Bahia*, Salvador, 6 de fevereiro de 1976.

### **Rio de Janeiro**

*Crítica*, Rio de Janeiro, 14-20 out. 1974.  
*Crítica*, Rio de Janeiro. 06 Jul. 1975.  
*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de setembro, 1971.  
*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 abril, 1974.  
*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro 17 de fevereiro de 1978.  
*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 23 de abril, 1979.  
*O Dia*, Rio de Janeiro, 7 novembro, 1971.  
*O Dia*, Rio de Janeiro, dezembro, 1976  
*O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de agosto, 1971.  
*O Globo*, Rio de Janeiro, 1º de Abril, 1976.  
*Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11 set. 1964.  
*Última Hora*, Rio de Janeiro, 26 de setembro, 1969.  
*Última Hora*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro, 1975.

### **São Paulo**

*Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 maio 1977.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. - 5. ed - São Paulo: Cortez, 2011.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. **Brasil: nunca mais**. 10ª ed. - Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

BENJAMIN, Walter. Magia técnica, Arte e Política. In: \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas**, Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 7ª edição. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOAVENTURA, Eurico Alves. **A paisagem urbana e o homem**: memórias de Feira de Santana; introdução, pesquisa, organização e notas de Maria Eugênia Boaventura. – Feira de Santana: UEFS Editora, 2006.

BORGES, Eduardo. **Renascença baiana**: o cinema entre o discurso e a prática modernizadora na Bahia. - Salvador, EDUNEB, 2012.

CARR, Edward Hallet. A Sociedade e o Indivíduo. In: CARR, Edward Hallet. **Que é História?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento**: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956–1961). Salvador: Edufba, 1999.

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

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. – 7ª. Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FERRO, Marc. *O filme*: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História*: novos objetos. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas – A esquerda brasileira**: das ilusões perdidas à luta armada. 2 ed. - Editora Ática. São Paulo, 1987.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de Viagem**: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960-1970. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e Embrafilme**: Cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica Brasileira. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 2002.

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

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

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema é mais do que filme**: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). - Salvador: EDUNEB, 2016.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira, 1933–1974**. São Paulo: Editora Ática, 9º ed., 1994.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 38, nº 79, set.-dez. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro**: 1964 – 1985: coord. Maria Helena Capelato, Maria Lígia Prado. - São Paulo: Atual, 1988.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto. FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador; São Paulo: EDUFBA; Editora UNESP, 2009.

OLIVEIRA, Clóvis Frederico Ramaiana Moraes. **Canções da cidade amanhecendo**: urbanização, memórias urbanas e silenciamentos em Feira de Santana, 1920-1960. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, 2011.

OLIVEIRA, Maria Vanilda. **Prevento o tempo em Tanquinho. Bahia**. Revista Sitientibus Série Ciências Biológicas 6 (Etnobiologia). Universidade Estadual de Feira de Santana. 2006.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. - Brasiliense, 1985.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. 3ª Ed. Editora – Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60 e 70. - Paz e Terra, 1983.

- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Unesp, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. – 2. ed. ver. E ampliada. – São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: alhambra/Embrafilme, 1981.
- SÃO PAULO, Olney Alberto. **A Antevéspera e o Canto do Sol**. Rio de Janeiro - José Álvaro, editor. 1969.
- SANTOS, Francisco Alves. **Cinema brasileiro – 1975**. Curitiba: Edições Paiol, 1975.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política: 1964-1969**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- SILVA, Antônio Carlos Amâncio da. **Produção cinematográfica na vertente estatal: EMBRAFILME – gestão Roberto Farias (1974-1978)**. Tese de mestrado USP-ECA. São Paulo, 1989.
- SILVA, Cleonice Elias da. Rio, **40 Graus**: sua censura e os patamares de uma conscientização cinematográfica. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2015.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. - São Paulo: Editora Senac, 1999.
- SOARES, Valter Guimarães. **Cartografia da saudade: Eurico Alves e a invenção da Bahia sertaneja**. - Salvador: EDUFBA; Feira de Santana: UEFS Editora, 2009.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese da cultura brasileira**. 5 Ed. - Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.
- TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: O golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº47, 2004.
- VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou**. 2ªed. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- ZACHARIADHES, Grimaldo C. (org). **Ditadura Militar na Bahia: novos olhares, novos objetos, novos horizontes**. - Salvador: EDUFBA, 2009, v1.

ANEXO A – Parecer dos censores sobre o filme *Grito da terra*

Código: ANIDE  
Fonte: ANIDE



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 montagem de todo o elenco, com boa direção de Olney Alberto.

## ANEXO B - Depoimento ao Ministério da Aeronáutica

Depoimento no Ministério da Aeronáutica

2

continuação, documentos requisitadosno Banco do Brasil

- 3 ) Correspondências recebidas e de ordem pessoal.
- 4 ) Recortes de jornais
- 5 ) Papéis manuscritos que são sobre anúncios de apartamento, na época em que eu estava procurando para comprar, e que realmente comprei o que moro na Rua Gal. Cristóvão Barcelos 65 ap 301
- 6 ) Papéis outros, como anotações de músicas para filme etc.
- 7 ) Papéis referentes ao trabalho no Banco, etc.
- 8 ) Uma lata contendo dois (2) rolos de filme de aproximadamente 400 pés cada, sendo um negativo e o outro master, do material fornecido a mim pela TV Globo conforme recibo em minha pasta de contabilidade.

## Depoimento ao Ministério da Justiça

nutos e por essa condição ~~est~~ ainda não comercial não havia sentido necessidade de censurá-lo, o que no entanto havia tentado através do Festival de Manaus onde sabia o filme seria visto pela Censura Federal.

Que não tendo os documentos em minhas mãos não tinha certeza do custo real do filme, mas que, aproximadamente, suas despesas se elevaram a NCr\$8.000,00, sendo que desses quase 2.000, através de minha própria iniciativa e o restante através do crédito da Santana Filmes S.A., junto ao distribuidor do filme "O Grito da Terra" produções Herbert Richers S.A., conforme autorização dada pelo presidente da Santana Filmes S.A., sr. Ciro De Carvalho Leite, que também o mesmo residia em Brasília desconhecendo a ideia básica do filme "Manhã Cinzenta", que o filme levava um ano em sua preparação exatamente por falta de recursos próprios, um sistema de produção a base de crédito e de ajuda de amigos, que o filme foi soncrizado nos estúdios Richers e que fora montado com a colaboração de um de seus funcionários, ao qual eu apenas gratifiquei até o momento com NCr\$ 200,00, ficando de dar-lhe depois alguma recompensa, como também que os membros da equipe e do elenco nada receberam em dinheiro.

Que tinha muitos amigos no meio do cinema, entre eles todos aqueles ligados à minha vida profissional e que com esses amigos em minha casa ou na casa deles tratava eu exclusivamente de assuntos ligados a cinema.

Que realmente o filme foi exibido na Cinemateca, em sessão privada, somente para convidados meus, e que essa sessão foi solicitada por mim ao diretor da Cinemateca sr. COSME Alves Neto, de quem eu considerava amigo, desconhecendo sua posição política, sabia sim que o mesmo havia sido preso, mas desconhecia os motivos reais da prisão.

que sobre o caso da moça conhecida por "Cangaceira", haver chegado na minha seção de trabalho para pedir-me um livro "Antevés-

véspera e "O Canto do Sol" ( livro que lhe dei com meu autógrafa) e haver a mesma dito a mim naquela oportunidade ser do P.C.B e que financiaria meu próximo filme, surpreendi-me com aquela atitude pois em encontros esporádicos com a mesma, ela me pedira apenas ajuda no sentido de que eu a apresentasse nos meios artísticos para que pudesse ela publicar um seu livro em preparo, livro que eu desconhecia o seu teor e o seu título, que essa atitude da "Cangaceira" era vista por mim como uma atitude meramente exibicionista uma vez que conhecera a moça através de amigos meus, (componentes da equipe do Manhã Cinzenta) e que a mesma moça jamais me declarara suas inclinações políticas e que a moça se vestia de forma extravagante confirmando sempre uma atitude exibicionista.

Relação do material recolhido em minha residência por  
dois agentes do SOPS, com o meu testemunho no dia 22.11.69,  
dia em que fui com eles à minha residência.

- 1) Diversas latas contendo sobras de negativo do Manhã Cinzenta, e também sobras do copião bruto do mesmo filme.
- 2) Um pacote contendo quatro latas duplas de meu filme "O Grito da Terra", que havia chegado às minhas mãos procedente de João Pessoa, enviado por Ipojuca Pontes a/c de Wladimir Carvalho.
- 3) Uma Caixa contendo roupas usadas no Manhã Cinzenta, fardas simuladas, cintos etc.

4) 1 livro "Experiência Loga e Ond'ra"  
de Carlos Mendonça - Alcaz Mirim