

MANHÃ CINZENTA, ESTILHAÇOS EM SEQUÊNCIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MANHÃ QUE NÃO ACABOU

Antonia Cristina de Alencar Pires – crisp563@gmail.com

Poeta, autora do livro *À margem do espelho* (1ª ed., 1993), em co-autoria do poeta Eugênio Fontes. Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG; Mestre em Literatura Brasileira pela FALE/UFMG; Bacharel em Biblioteconomia pela Escola de Ciência da Informação da UFMG, é Técnica em Gestão, Proteção e Restauro do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, IEPHA/MG.

Filipe Schettini – filipe.schettini@outlook.com

Co-diretor e produtor do curta *Noturno Interlúdio*, lançado no ano de 2016, no MIS – Cine Santa Tereza, em Belo Horizonte. É estudante do curso de Cinema e Audiovisual no Centro Universitário UNA, e atua como instrutor de empresa privada, em que realiza treinamentos de colaboradores.

Gustavo Tanus – gutavotcs@gmail.com

Bacharel e licenciado em português, bacharel em edição. Mestre em Teoria da Literatura pela UFMG, é autor do livro *Africanos e Afrodescendentes nas estantes: a Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais* (2017), e pesquisador do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade, NEIA/Faculdade de Letras/UFMG.

RESUMO: A arte e a política, a partir dos estudos contemporâneos, são vistas como indissociáveis, e se realizam nos mesmos pontos: na forma e/ou no conteúdo, ou em ambos. Nesse sentido, propomos a análise do média-metragem *Manhã cinzenta*, de Olney São Paulo, produzido em 1969, que é um dos mais significativos filmes da resistência à ditadura civil-militar de 1964, como também é uma espécie de metáfora para a vida do próprio cineasta, sendo uma ferida em seu próprio corpo estilhaçada pela tortura. Para nossa leitura e análise partimos dos pressupostos contemporâneos de Marc Ferro (1978; 1992) e Robert Rosenstone (1996; 2010) de que os filmes e os arquivos fílmicos podem suprir a ausência dos documentos oficiais tradicionais, dos quais a História lança mão para construir seu discurso, sendo, portanto, em sentido derridiano, suplementares para a construção historiográfica, podendo ser fontes para a compreensão de contextos e de acontecimentos históricos.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; História; Manhã Cinzenta; Olney São Paulo.

1 LUZ, CÂMERA, AÇÃO...

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. Isso é mais do que seria necessário para que após o tempo do desprezo venha o da suspeita, o do temor. (Marc Ferro).

Manhã cinzenta é um canto desesperado ao amor e à liberdade. (Olney São Paulo em entrevista ao jornal *Última Hora*, em 26 de setembro de 1969).

Avançar no tempo, deixando para trás a experiência do autoritarismo da ditadura civil-militar de 1964, nos exige responsabilidade ética de, neste presente, discutir aqueles momentos de suspensão dos direitos dos cidadãos, da democracia, não como um objeto de um fetiche arqueológico, mas analisando-os como eventos, históricos, construídos/permitidos por atores sociais e ideologias que não se extinguíram com a redemocratização, sendo base deste espectro conservador que, ainda hoje, ronda nossa existência.

Nesse sentido, objetivamos analisar o média-metragem *Manhã cinzenta*, baseado em conto homônimo do cineasta Olney São Paulo, lançado em 1969, que é um dos mais significativos filmes da resistência à ditadura civil-militar de 1964, como também é uma espécie de metáfora para a vida do próprio cineasta, sendo uma ferida em seu próprio corpo estilhaçado pela tortura, pela ousadia de produzi-lo, em plena vigência do Ato Institucional nº 5 – este que permitira a censura prévia, o toque de recolher, a perseguição aos não cooperativos ao golpe, e a perda das garantias individuais, com a suspensão do *habeas corpus*, o que possibilitava a prisão injusta, arbitrária e violenta e também a coação dos cidadãos que os golpistas julgassem serem contrários ao regime.

Esse filme, em síntese, é uma grande alegoria dos regimes ditatoriais daquele momento, da manhã cinzenta da pandemia ditatorial que se iniciou nos anos de 1960 nos países da América Latina, e retrata o massacre perpetrado pelos militares contra uma resistência civil, mormente composta por um corpo de jovens e de operários. Para nossa leitura e análise partimos dos pressupostos contemporâneos de Marc Ferro (1978; 1992) e Robert Rosenstone (1996; 2010) de que os filmes e os arquivos fílmicos podem suprir a ausência dos documentos oficiais tradicionais, dos quais a História lança mão para construir seu discurso, contribuindo, assim, para a construção historiográfica, sendo também fontes para a compreensão de contextos e de acontecimentos históricos. Eles são, portanto, suplementares, no sentido dado por Derrida (1995), não sendo apenas algo pleno que acresceria, complementarmente, outro pleno, mas aquilo que viria a suprir uma falta (as lacunas dos arquivos oficiais?), e, na medida em que substitui e supre essa falta, seria capaz de provocar um descentramento na narrativa da História.

2 A RELAÇÃO ENTRE CINEMA E HISTÓRIA E AS CONTRIBUIÇÕES DE MARC FERRO E DE ROBERT A. ROSENSTONE: BREVES CONSIDERAÇÕES

Em decorrência das reflexões em torno do nosso objeto, observado em seu caráter histórico-documental, julgamos pertinente iniciar traçando um breve percurso da relação entre cinema e história, ou, de como tal relação tornou-se teoricamente possível, legitimada pelos

historiadores Marc Ferro e Robert A. Rosenstone, que entenderam que o cinema e sua imagética são fontes para a compreensão de contextos e acontecimentos históricos. Entre outros pressupostos, esses historiadores legaram à contemporaneidade a noção de que os filmes e os arquivos fílmicos suprem, muitas vezes, a ausência de outros documentos nos quais possa se alicerçar a construção historiográfica, ou suplementam informações consolidadas e obtidas por meio de documentos.¹

2.1 O PIONEIRISMO DO OLHAR DE MARC FERRO

Vista com naturalidade pelos estudos contemporâneos, aos quais já está plenamente incorporada, a relação História e cinema até os anos de 1970 era rejeitada pelos historiadores, ainda que explorada pelos cineastas desde os primórdios da arte das imagens em movimento. Em outras palavras: os acontecimentos históricos sempre foram objetos do desejo da cinematografia, ao passo que esta não possuía o mesmo poder de sedução sobre os historiadores, principalmente os mais afeitos à análise histórica calcada nos documentos escritos. Para esses historiadores, os arquivos fílmicos e sobretudo os filmes de ficção não eram concebidos como fontes “confiáveis” e “legítimas” para a construção historiográfica como os documentos escritos e, preferencialmente, aqueles sob a guarda de uma instituição arquivística, entendidos, por isso, como “documentos oficiais”.

A partir da década de 1970 do século XX, Os filmes ganham definitivamente o estatuto de bens da cultura e são reconhecidos como fontes da memória cultural e histórica das sociedades, na efervescência das correntes do Estruturalismo e dos estudos produzidos pela Escola dos Annales. Esta corrente historiográfica francesa, como se sabe, desde seu início nos anos de 1930, com Marc Bloch e Lucien Febvre, se voltou para a investigação histórica a partir de perspectivas antes desprezadas pelos historiadores tradicionais, apontando sua clara opção pelo Outro da História, isto é, por todos aqueles ou por tudo aquilo que sempre ficara à margem do discurso historiográfico. Além de se voltarem para as alteridades, para os excluídos do discurso histórico, os Annales apontaram as contradições e a pluralidade de sentidos existentes na documentação histórica, afastando-se da ideia advinda da historiografia positivista embasada na concepção de uma visão unitária dos acontecimentos históricos. Convém assinalar que a historiografia produzida por essa corrente de historiadores desvela o caráter político da construção historiográfica,

¹ Há que se registrar que a relação Cinema e História é objeto de uma série de pesquisas realizadas no âmbito das universidades brasileiras, envolvendo pesquisadores de ambas áreas. São inúmeros os artigos e pesquisas existentes sobre o tema. Julgamos oportuno destacar aqui a coletânea de artigos *História e cinema: dimensões históricas do áudio visual* (2011), cujo eixo transversal baseia-se na premissa de que os filmes encenam (ou não) o passado, mas sempre refletem seu presente, isto é, o momento em que foram realizados, tornando-se, assim, documentos de época.

demonstrando, desse modo, por que algumas interpretações predominam ou mesmo apagam as demais, inclusive por obra dos historiadores, que ressignificam os documentos de acordo com sua visão de mundo ou, via de regra, em conformidade com a ideologia dominante. Cumpre lembrar que os Annales rejeitaram em seus estudos a caracterização do tempo factual da historiografia positivista, substituindo-a pela concepção do tempo de longa duração, que torna inteligíveis a civilização e as mentalidades em uma sociedade.

Dentre a chamada terceira geração dos Annales, incluí-se Marc Ferro, que demonstra especial predileção pelo estudo das imagens produzidas pelo cinema. Norteador pela compreensão de que o cinema, desde sua invenção e primeiras projeções pelos irmãos Lumière, inscrevera-se como discurso de representação da realidade calcado em uma narrativa, tanto quanto a história e a literatura. Marc Ferro percebeu que os filmes abriam a possibilidade de obter dados que por meio de outras fontes era impossível de atingir. Ele passou a procurar nos arquivos fílmicos e nos filmes ficcionais, os conteúdos latentes, os lapsos, as lacunas, o que foi interdito/censurado pelas instituições oficiais nos documentos sob sua guarda. Isto por que os conteúdos das imagens cinematográficas são de difícil controle pela censura, diferentemente da palavra escrita, que pode ser apagada/recortada ou da palavra falada, que pode ser silenciada.

Com efeito, esse historiador operou uma dupla transformação nos estudos históricos até então realizados: trouxe à luz a percepção de que o cinema é uma fonte documental e de que o historiador para interpretar seu objeto, precisa se aproximar de outras disciplinas, como a psicanálise, a análise do discurso e a semiótica, reiterando o caráter interdisciplinar da nova história, tal como postulada pela escola dos Annales. Destarte, Ferro busca das imagens cinematográficas fazer emergir a voz do outro, o que implica na perda de primazia do mesmo sobre a construção historiográfica. Ao eleger o cinema e suas imagens como fontes documentais, Ferro torna perceptível que a imagética cinematográfica propicia ao historiador criticar, reformular ou mesmo referendar juízos interpretativos e, assim, trazer à tona uma outra história.

Os estudiosos da obra de Marc Ferro dividem em dois momentos distintos a sistematização de seu pensamento sobre a relação entre cinema e História. Sheila Schvarzman (2013), por exemplo, em artigo no qual traça o percurso do referido historiador, mostra-nos que as constatações de Ferro sobre a importância e a riqueza de tal relação tem início ainda na segunda metade dos anos 60 do século passado, mas é durante a década seguinte que ele sistematiza seus estudos e se aproxima de seus pares, como Jacques Le Goff, Michel de Certeau e sobretudo de Pierre Nora, em diálogo sobre os movimentos de omissão/ocultação ou oficialização da memória coletiva pelas instituições.

Com seus pares, Marc Ferro constrói uma historiografia preocupada com o desvendamento das ideologias por trás das imagens cinematográficas. o historiador, ainda na década de 70, também se aproxima do pensamento de Michel Foucault no que tange ao controle da memória pelo estado, tendo como agente o cinema. É dessa década que surgem dois dos trabalhos mais importantes de Ferro, o artigo “O filme: uma contra-análise da sociedade”, publicado em 1974 por Le Goff e Nora, em *História: novos objetos* (edição brasileira, 1976) e o livro de Marc Ferro, *Cinema e História*, de 1978, (edição brasileira, 1992) no qual o historiador expõe seu pensamento sobre o caráter político dos filmes e sua utilização como disseminadores de ideologias. Já na década de 80, Ferro se volta para a o que ele denominou de “focos de visão da História” formulados pelo cinema, cuja sistematização está esboçada em *A História vigiada*, publicada na França em 1985 (edição brasileira, 1988).

Seu eixo de interesse é a forma como a História é colocada em questão pelos filmes e como estes se tornam uma via possível para torná-la inteligível. No final dos anos de 1980, Ferro volta-se para a observação de como o cinema aplica a noção de revolta e revolução em suas produções. Em *Révoltes, révolutions, cinéma* (1989), o historiador discute a construção pelo cinema de um imaginário em torno desses eventos, investigando como os filmes suplementam as historiografias. Nas duas últimas décadas, Marc Ferro levou seus estudos para a televisão, produzindo programas e documentários, migrando, assim, do espaço acadêmico e dos textos para o espaço midiático, no intuito de tornar a História um objeto cada vez mais próximo dos sujeitos, tal como o próprio cinema e a literatura.

2.2 ROSENSTONE E OS FILMES COMO VISÕES (POSSÍVEIS) DO PASSADO

Os estudos sobre a relação entre cinema e história receberam nos anos 90 do século xx e nos anos iniciais deste século, uma substancial contribuição do historiador norte-americano Robert A. Rosenstone, em dois livros basilares sobre o tema: *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history* (1996) e *História nos filmes, os filmes na história*, de 2006 (edição brasileira, 2010). Robert A. Rosenstone explora, grosso modo, nesses livros, o mérito do cinema como um agente da História, isto é, o papel dos filmes enquanto produtores de sentido para determinados eventos históricos. Para este historiador, o cinema como discurso de representação da realidade sempre buscou no passado inspiração para suas produções e nisto se associa explicitamente à História. Com base nesta prerrogativa, Rosenstone se propõe a indagar de que modos o cinema (re)apresenta o passado e de como esses modos podem se revelar como novas contribuições ao entendimento dos acontecimentos pretéritos.

Na visão de Robert Rosenstone, cinema e História compartilham não apenas a representação do passado em seus discursos. O historiador lembra-nos que o terreno ficcional no qual se assenta o cinema se aproxima do terreno da história, no momento em que, por força dos espaços vazios existentes no tecido histórico, a narrativa historiográfica os preenche com traços que beiram a ficcionalidade. Outro ponto de convergência apontado por Rosenstone entre cinema e História é a linguagem metafórica empregada pelas duas modalidades discursivas, objetivando a construção de sentidos para algo que não pode ser apreendido em sua essência mesma (o passado). Em razão disto, Robert Rosenstone considera, portanto, que os filmes podem ser considerados como fontes legítimas de conhecimento histórico, assim como os cineastas podem ser considerados historiadores. Entretanto, Rosenstone entende que os filmes são fontes históricas diferenciadas e que possuem suas próprias especificidades e, como tal, é necessário que o historiador que as utiliza se descole do apego aos textos escritos e se detenha com outros elementos intrínsecos ao código semiótico cinematográfico, pois, de acordo com Robert Rosenstone, o aspecto que diferencia as duas instâncias narrativas é exatamente a natureza de seus códigos semióticos.

Dentre as reflexões de Rosenstone², interessa-nos bem de perto neste artigo, suas considerações sobre uma categoria de filmes por ele denominada “drama inovador”, definida como um tipo de filme histórico experimental ou inovador, no livro *História nos filmes, os filmes na história* (2010). O historiador inscreve em tal categoria filmes com uma abordagem politicamente crítica da realidade representada. O interesse de Rosenstone com essa categoria de filmes visa a entender de que forma o filme estabelece uma relação com o discurso histórico e, ao mesmo tempo, acrescenta algo ao discurso de que se origina e ao qual necessariamente se refere (ROSENSTONE, 2010, P. 82 *apud* NICOLAZZI, 2011, p. 194). A metodologia utilizada pelo historiador para sua teorização consiste no cotejamento de um filme – no caso, *Outubro*, de Sergei Eisenstein (1928) – com relatos escritos sobre o acontecimento representado na obra do cineasta russo, a Revolução Bolchevique, de outubro de 1917, com o objetivo de alcançar os significados sociais e políticos dos acontecimentos ocorridos naquele momento.

Rosenstone teoriza, ainda, sobre os documentários, compreendendo-os não como registros mais ou menos verdadeiros da História, mas como uma outra forma de discurso sobre acontecimentos passados. Conforme esse historiador norte-americano, o valor do documentário reside no argumento apresentado, pautado por escolhas conscientemente determinadas pelo

² Convém destacarmos que, tal como Marc Ferro, o trabalho de Rosenstone estende-se para além dos livros de teoria e das historiografias. Ele também é consultor de filmes históricos, documentarista e roteirista, transitando ainda na literatura, com a escrita de romances que mesclam ficção e História.

documentarista, cabendo ao espectador acatar ou não o argumento. Em sua vasta produção bibliográfica, da qual citamos apenas dois livros, ele advoga por formas e mídias alternativas do discurso historiográfico, das quais o cinema lhe é caro, pois, segundo seu pensamento, a natureza do formato cinematográfico propicia ao espectador outras formas de relacionamento com o discurso historiográfico. Com efeito, cumpre-nos assinalar que não por acaso, elegemos como interlocutores sobre a relação cinema e História os dois teóricos acima destacados, com postulados que iluminaram nosso pensamento, na leitura do filme *Manhã cinzenta* em seu contexto originário e seus desdobramentos posteriores, sua dupla condição de drama ficcional e documento alegórico do autoritarismo civil-militar durante os anos da ditadura que se instalou no Brasil entre 1964 e 1985.

3 O CINEASTA MALDITO DO SERTÃO E O CONTRA-DISCURSO DE MANHÃ CINZENTA

3.1 OLNEY SÃO PAULO: NOTAS BIOFILMOGRÁFICAS³

Tão singular quanto seu *Manhã cinzenta* é a presença de Olney Alberto São Paulo (1936-1978) na história do cinema brasileiro. Diríamos que tanto o filme quanto o cineasta foram inexoravelmente marcados pelo trágico em seus percursos. Olney nasceu em Riachão do Jacuípe e foi criado em Feira de Santana, municípios vizinhos, localizados no sertão baiano. Desde menino, ele se interessou pela literatura e outras artes, sobretudo o cinema, cujo fascínio se deu inicialmente pelos *Westerns* americanos e depois, pelo Neorrealismo italiano. A Filosofia também ocupava a atenção do futuro cineasta, principalmente o Existencialismo, identificando-se especialmente com o pensamento de Albert Camus. A melancolia e a introspecção das imagens em preto e branco do Neorrealismo e a ideia de que o indivíduo está condenado a viver num mundo absurdo e que a miséria é intrínseca à condição humana, concebida pelo Existencialismo, deixariam traços profundos na obra de Olney São Paulo.

Aos 19 anos, fez sua profissão de fé em carta dirigida ao cineasta Alex Viany, que filmava em Feira de Santana o longa-metragem *Rosa dos ventos* e em cuja equipe ele participara como figurante: “Eu sou um jovem que tem inclinação invulgar para o cinema. Porém, como neste mundo aquilo que mais desejamos nos foge sempre da mão, eu luto com incríveis dificuldades para alcançar meu objetivo” (JOSÉ, 1999, p. 29). Esse fragmento transcrito, além de esboçar sua profissão de fé, se tornaria também uma espécie de auto-profecia sobre sua própria vida. Olney

³ Todos os dados sobre o cineasta aqui expostos estão dispersos nos textos que se encontram referenciados neste artigo sobre a obra de Olney São Paulo.

sempre teve grandes dificuldades para realizar seus projetos, deixando muitos inacabados.⁴ Paralelamente aos projetos cinematográficos, Olney trabalhava como bancário, jornalista e produtor teatral, agitando a cena cultural de Feira de Santana. Sua inserção no movimento Cinema novo se daria ao integrar a equipe de realização do filme *Mandacaru vermelho*, dirigido por Nélson Pereira dos Santos, rodado em cidades baianas em 1961, no qual foi continuista da produção, assistente de direção e produção, além de também compor o elenco.

Em 1963, aproximou-se de Glauber Rocha e seu grupo em Salvador. Três anos depois chegaria ao Rio de Janeiro para residir, já com problemas com a Censura Federal, em decorrência do longa-metragem em preto e branco, *O grito da terra*, realizado em 1964. Lembramos aqui que a censura às produções áudio visuais naquele momento se fazia de forma drástica, como demonstra Leonor Sousa Pinto (2005), por serem os filmes e seus realizadores considerados propagandistas de ideias contrárias ao regime autoritário que se instalara no país por meio de um golpe militar, apoiado por setores da sociedade civil (empresários, latifundiários e segmentos da classe média urbana). Esse filme, alinhado à estética cinemanovista (empenhada em representar, de forma realista e engajada, os problemas brasileiros), tematiza a expulsão de lavradores de suas terras e a transformação de alguns deles em assassinos de aluguel, como a única forma de subsistência num território hostil, tanto do ponto de vista das relações humanas, decorrentes das desigualdades econômico-sociais, quanto da própria paisagem natural.⁵ No ano de 1968, intensificam-se os protestos de rua no Rio de Janeiro contra a ditadura civil-militar. Desde março daquele ano, quando foi assassinado pela polícia o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto no Restaurante Calabouço até 13 de dezembro,⁶ dia em que foi decretado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), as passeatas promovidas pelo movimento estudantil tomavam as ruas do centro da cidade, gerando confrontos com as forças de repressão, cujo saldo eram pessoas feridas, mortas ou presas. É nesse contexto que Olney São Paulo resolve filmar um longa-metragem composto de três episódios. Um deles, tem como base para o roteiro o conto de sua autoria, “Manhã cinzenta”, escrito em 1966 e publicado posteriormente na coletânea *A antevéspera e o canto do sol: contos e novelas* (1969), que reúne outros textos do cineasta. Olney tencionava representar aquele momento da história

⁴ Em depoimento sobre Olney São Paulo, publicado no site da Empresa de Processamento de Dados do Município de Porto Alegre/PROCEMPA, o cineasta Orlando Senna afirma: “todos os seus filmes foram realizados do jeito como realizou o primeiro, Crime na Rua: com produção escassa, apoio da família e de amigos (os tinha em quantidade), superação de qualquer dificuldade. Alguns mais, outros menos, todos foram uma batalha pessoal, um corpo-a-corpo com arma branca, um enfrentamento de vida ou morte. E em todos a realidade brasileira nua e crua segundo o seu ponto de vista onde a sabedoria arcaica do sertão e a cultura sofisticada do ocidente resultam em indignação e humanismo.” (SENNA, 2011, p. 11).

⁵ Entre 1961 e 1976, Olney realizou grande número de curtas, médias e documentários, além do longa-metragem *O Forte*, baseado no romance homônimo de Adonias Filho.

⁶ Ver acervo online *Memórias da ditadura*. INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br>>. Acesso em 26 jun. 2017.

brasileira não apenas por meio de uma ficção realista, mas agregando à ela registros de acontecimentos reais, no caso, os protestos de rua, conjugando, assim, no mesmo trabalho ficção e documentário.

Filmado entre 1968 e 1969, “Manhã cinzenta” se tornaria não apenas um dos mais significativos filmes da resistência à ditadura civil-militar, como se tornaria uma espécie de metáfora do próprio Olney, uma ferida em seu próprio corpo, uma vez que por causa dele, o cineasta foi preso e torturado, o que lhe deixou sequelas físicas e psíquicas, vindo a morrer anos depois em consequência delas, tal como outros perseguidos pelo regime autoritário, como Frei Tito, Maria Auxiliadora Lara Barcelos (Dodora) e Vera Sílvia Magalhães. Como lembra Ângela José, a biógrafa do cineasta:

Pela primeira vez no país, um cineasta era processado por ter realizado um filme. Em geral as obras eram mutiladas ou totalmente censuradas, e os artistas eram presos por suas idéias ou participações em grupos políticos. O filme fora considerado altamente subversivo, “seja do ponto de vista das cenas apresentadas, seja dos diálogos que encerra, formando, no conjunto uma imagem nociva ao regime.” (JOSÉ, 1999, p. 112, grifo da autora).

Em *Revolução do Cinema novo* (1981), Glauber Rocha relaciona o filme e o cineasta como um amálgama indissociável:

Olney é a Metáfora de uma Alegoria. Retirante dos sertões para o litoral – o cineasta foi perseguido, preso e torturado [...] Manhã cinzenta é o grande filmexplosão [...] Montagem caleidoscópica desintegra signos da luta contra o Syztema – panfleto bárbaro e sofisticado, revolucionário a ponto de provocar prisão, tortura e iniciativa mortal no corpo do Artysta. O Cinema Nordestino, Cinema Popular metaforizado em Olney e Miguel Torres vítimas dos invasores – Heroys do Brazyl!. (ROCHA, 1981, p. 366).

Consonantes com Glauber Rocha, assinalamos que *Manhã cinzenta* apresenta-se como um contra-discurso, um contraponto ao discurso autoritário e ordenador do regime militar brasileiro (e por extensão a toda forma de opressão) ao indiciar a supressão das liberdades individuais, o aniquilamento dos sujeitos nos regimes de exceção, uma vez que mescla a referência ao Nazismo com as imagens reais da violência perpetrada pelo Estado ditatorial brasileiro contra os que julgava seus opositores, fossem eles militantes políticos ou não.

Como todas as produções culturais realizadas naquele momento, o média-metragem foi submetido ao crivo do Serviço de Censura de Diversões Públicas e não foi liberado para exibição, sob a alegação de que era altamente subversivo, pois continha uma mensagem que visava a indispor o povo com as autoridades constituídas, especialmente contra os militares. O argumento do Serviço

de Censura levou Olney São Paulo a ser incurso na Lei de Segurança Nacional e os negativos e as cópias do filme foram confiscados e destruídos, conforme descreve Maria David Santos (2011; 2013). Uma delas, entretanto, que havia sido enviada à Federação Carioca de Cineclubismo, foi exibida dentro de um avião que fora sequestrado e desviado para Cuba pelo grupo guerrilheiro MR-8, em outubro de 1969. O episódio complicou ainda mais a situação do cineasta e resultou na já mencionada prisão de Olney São Paulo, que experimentaria, tal como os personagens de seu filme, a tortura e um julgamento kafkiano.

Cumpre-nos informar que algumas cópias já haviam sido enviadas para outros países para participação em festivais de cinema.⁷ A única que restou no Brasil é a que permaneceu escondida na cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e localizada 25 anos depois. Nos últimos anos muitos estudos têm sido elaborados sobre Olney e seu corpus cinematográfico. Apesar de tais estudos, do Projeto de Lei que instituiu o dia do Documentário o dia 7 de agosto (data do nascimento do cineasta) e de dois documentários metalinguísticos – *Ser tão cinzento* (2011) e sua continuação, *Sinais de cinza: a peleja de Olney contra o dragão da maldade* (2017), de Henrique Dantas – a figura de Olney São Paulo é quase esquecida na historiografia do cinema brasileiro, reverberando a “litania dos vencidos” pela ditadura civil-militar de 1964. Nas mencionadas pesquisas, sempre há destaque para *Manhã cinzenta*, em razão de sua singularidade e das circunstâncias que o envolvem. Tal como o ano no qual foi realizado, é uma manhã que ainda não acabou.⁸

3.2 POR DENTRO DO CALEIDOSCÓPIO: ANÁLISE DE *MANHÃ CINZENTA*

O filme se inicia com a imagem da rua, com a sinalização de via – uma seta – apontando em direção do espectador. Ao som da canção “Gloria”, que integra a “Missa Criolla”, composta pelo músico argentino Ariel Ramírez, que versam: “Gloria a Dios / en las alturas // y en la tierra paz a los hombres, / [...] paz a los hombres / que ama el Señor [...]” (RAMÍREZ, 1964). Essa canção traz uma ironia porque a paz entre as pessoas é justamente aquilo que não foi celebrado, naqueles momentos de repressão do estado brasileiro. Em relação a isto, nos recordamos do tipo de “paz” preconizada pelas manifestações de março de 1964, na “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, que foram uma série de eventos públicos que representavam uma classe média – expressão maior do conservadorismo – temerosa de uma “ameaça comunista”, propagandeada

⁷ Foi exibido na Itália, no Festival de Pesaro; no Festival Internacional de Cinema de Viña del Mar; na Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes em 1970. Participou também da XIX Semana Internacional de Mannheim, conquistando o prêmio de melhor média-metragem. Foi premiado no Festival de Oberhausen, na Alemanha, em 1972.

⁸ Destacamos aqui os trabalhos realizados pelos pesquisadores do Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema (NELCI) da Universidade Estadual de Feira de Santana/UEFS, além de vários artigos avulsos publicados em sites e blogs.

pelos grandes sistemas de informação. E o filme prossegue. Tomadas distantes de um edifício, dão-nos uma sensação de aparente normalidade. Enquanto outras mais perto, denunciam o controle. Policiais barram a entrada. Em uma sala de aula, jovens, protagonistas do filme, escutam uma canção de *rock and roll*, parecem apreensivos, uma jovem dança ao som da canção, símbolo da rebeldia e liberdade naqueles tempos. A câmera realiza um *travelling* da janela da sala e nos possibilita ver a vista da enseada da praia de Botafogo, no Rio de Janeiro, e nesse movimento focaliza a jovem que dança. Ao mostrar a enseada pela janela, a saturação de luz parece nos sugerir a ocorrência de algo, enquanto os jovens estão ali, dentro da sala de aula.

Logo, a cena muda, para passeatas dos estudantes, da resistência ao golpe, há confronto, ao som da marcha “The Washington Post”, composta por John Philip Sousa em 1889 para o referido jornal estadunidense de maior circulação, enquanto uma voz de locutor de rádio anuncia a manifestação de professores, estudantes e classe trabalhadora contra o regime. Uma outra voz em discurso claramente conservador, em tom de propaganda do regime anuncia: “repetidas vezes, por muitos e muitos anos, nem nos lembramos mais das ocasiões funestas os infames apregoavam aos ventos, dizendo que nós, as aves de rapina, sobrevoavam-lhes as carcaças para sugar-lhes o sangue e suas últimas forças, era mentira...”. Nesse momento, entra o contra-discurso de um jovem que denuncia: “para assumir as ações, eles apareceram circundando as ruas por muitos e muitos anos, e aí estão, voltados contra o povo”.

Entra uma cena em que os jovens estão presos em uma camioneta com estruturas pilares ornamentadas, e um soldado com capacete de uma ordem ditatorial profere este discurso: “é chegada a hora, o momento, vocês perderam a vez e a razão. Vocês foram muito adiante, atravessaram as barreiras estabelecidas pelos ditames da Ordem da Concupiscência, é impossível, pois, não pensaram? não perceberam? no entanto, teimaram e teimaram, por quê?” (SÃO PAULO, 1969, 4:10-4:29). O locutor de rádio noticia que os policiais invadiram o Liceu, em antecipação a uma manifestação marcada para o dia seguinte. A cena volta-se à sala, e Alda, uma das protagonistas, diz: “é preciso fazer alguma coisa”. O outro protagonista, Sílvio, emenda: “Não há mais esperança, tudo está perdido”.

A cena retorna ao veículo onde estão presos esses dois jovens. Nesse momento há uma mescla de discursos conservadores. Um locutor dá-nos uma informação: “investiram contra os ventos, rasgaram as leis, e agora tarde muito tarde sucumbiram na periferia dos desencantos”, logo o soldado diz raivosamente: “[...] Os filhos dos infames serão salgados em fogo e a sua poeira jogada no mar”, e a voz retorna para o locutor: “para que não fique sinal nos tempos de uma raça de infelizes”, e outra vez para o militar: “uma raça que não toma leite em pó”, numa espécie de

jogral violento e intolerante. Começa a tocar a marcha militar “Semper Fidelis”, de John Philip Sousa, na cena em que um dos protagonistas lê o parágrafo final de *A peste*, de Albert Camus:

[...] o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e nas roupas, espera pacientemente nos quartos, nas casas, nos lençóis e nas papeladas. E sabia, também, que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz.

Tal marcha associada ao parágrafo final do livro do argelino Camus – que é uma alegoria para o nazismo e, por extensão, para todo regime autoritário – coloca-nos em fina ironia a questão do militarismo e seus aplaudentes correligionários, como o “sempre fiel” soldado inquiridor, e as novas adesões – da classe média – aos golpistas, como os ratos vetores do bacilo da peste que é o estado de exceção, a intolerância e a violência dos homens. Sívio avista Alda que chega com o jornal nas mãos. Eles se cumprimentam e ela diz: “É muito difícil, não se resiste mais.” A frase musical inicial da música “É proibido proibir” de Caetano Veloso começa a tocar e eles caminham abraçados, entram no ônibus. Sívio diz que o povo está sendo metralhado pelos caminhos, por aderir às passeatas contra o golpe. E Alda diz: “[...] era necessário fazer alguma coisa, formar um governo de gente que soubesse sorrir, uma nação de povo, um país em que as crianças respirassem alegres e saíssem às ruas entoando um canto de amor”. (SÃO PAULO, 1969, 7:22-7:56).

Volta-se, agora, à rua focalizada no início do filme, porém, neste momento, tomada por fumaça, pela violência da repressão policial. São imagens reais de passeata e da repressão. Retorna-se para a sala de aula, onde os estudantes estavam apreensivos. Agora escutam uma notícia dada pelo rádio: “Verdadeiro massacre foi realizado na tarde de ontem, quando da invasão da associação de empregados do comércio, com espancamento de operários, mestre de obras e de alguns estudantes que prestavam solidariedade aos grevistas”. (SÃO PAULO, 1969, 7:56-8:07).

Há um retorno rápido à cena de Alda no ônibus, pensativa. Logo novamente a cena muda, e ela mostra-se assustada, acuada, e entra a música *Misa Criolla*, em seus versos: “paz a los hombres, que ama el Señor”. A cena retorna outra vez à sala de aula, e os estudantes escutando a notícia. Sívio profere uma afirmação desesperançosa em relação à democracia e justiça social: “somente os nossos netos, quando todos estiverem prontos, talvez...”. Os dois são levados sob custódia. Alda pergunta ao soldado onde estão os levando, e ele responde: “Além, muito além”. Sívio que encontra-se prostrado, ferido, repete: “Além...”.

Sívio e Alda adentram o quartel. Soldados em guarda no pórtico portam baionetas. No pátio há outro casal sendo guiado, porém como animais em quatro patas, por cabresto, em uma cavalgada humilhante e desumanizadora. Alda e Sívio são empurrados pelos soldados com

baionetas. Eles levam-nos para um local, subindo um lance de escadas. Inicia-se um diálogo entre jovens visivelmente massacrados, torturados, de olhares vidrados, e falas estilhaçadas: O rapaz pergunta: “Como começou tudo?”, a moça responde: “No julgamento”. E ele: “Não, o julgamento veio depois, primeiro foi a marcha nas ruas...” Muda cena para o letreiro de um cinema tomado por soldados. Toca-se uma marcha militar. Interessante é que o filme em cartaz, “A noite dos generais”, dirigido por Anatole Litvak, de 1967, fora exibido, como crítica ao regime, em um cinema da Cinelândia, logo após a instituição do AI-5, e do assassinato do estudante Edson Luís, já referidos neste artigo.

A cena volta-se à mesma sala de aula. Sílvio demonstra preocupação. A cena seguinte, mostra Sílvio descendo a escadaria, onde subira com Alda, sob uma frase musical do “charango”, tocado na *Misa Criolla*. Ele está visivelmente esgotado. Os soldados empurram-no enquanto ele desce. Passa pela câmera, que focaliza o estandarte da Ordem da Concupiscência, que é uma seta que ultrapassa uma linha. Esta seta seria uma referência ao sinal da rua focalizado no início do filme? A próxima cena, Alda pergunta: “o que vão fazer com ele?”, e um rapaz inicia seu relato, lembrando como foi a tortura. “É terrível, um sol quente, uma silhueta em frente ao sol, depois umas pancadas nos ouvidos, enfim a geladeira...” Entra a cena da tortura desse rapaz. O soldado lança a ele uma inquirição já certo da resposta: “E as metralhadoras, não é certo que tinham metralhadoras?” Esta cena é forte, e mostra a cruzeza e a violência da tortura. Um exemplar do verdadeiro do “Correio da Manhã” é focalizado, com a manchete: “Sete horas de gás lacrimogêneo para reprimir os estudantes”. Em meio aos gritos da cena rememorada, o rapaz continua seu relato. “Presunto liquefeito em sal... pergunto pelas metralhadoras estrangeiras, pelas bombas de gás lacrimogêneo, pelos filhos dos filhos, tornando-se presunto em ventre esquentado de sol e não versado de frio, interrogo pelas rebeliões nos engenhos e nas...” (SÃO PAULO, 1969, 11:02-11:32).

Vemos aí a representação das relações desiguais entre o estado autoritário e uma juventude desejosa de respostas. A cena que se segue é a do julgamento de Sílvio. Perguntam-no onde começou a revolta, e onde estão os amigos. Ele responde: mortos, todos mortos. (SÃO PAULO, 1969, 11:33-11:48). O filme retrocede agora ao momento em que Sílvio encontra-se agonizante, pós-tortura, e Alda escuta seus gemidos de dor. E o rapaz que iniciara seu relato sobre a tortura, termina-o. É o relato do modo como mataram sua companheira. “Maria, Maria, incendiaram Maria com querosene, meu menino virando presunto no ventre de Maria” (SÃO PAULO, 1969, 11:58-12:08). Este relato termina quando inicia uma voz da rádio, ao som de marcha militar: “É na ressurreição das elites é que se poderá desagregar o caos e edificar a justiça, estabelecer a ordem e por isso...” (SÃO PAULO, 1969, 12:10-12:22). Volta-se à mesma sala de aula, os jovens conversam sobre a tortura, sobre o golpe, em um diálogo em que cada um vai complementando o outro, que

termina com a consideração de Sílvio: “[...] Ninguém é mais povo. Não se é mais nada, o povo será massacrado. primeiro a bala, depois a fome, devagarzinho, tudo virá contra o povo...” (SÃO PAULO, 1969, 12:32-13:03).

Inicia-se a fala de um soldado, na função de acusador, em julgamento presidido por juiz de conduta apaixonada, reveladora de sua parcialidade. O acusador gargalha, e diz: “...e revendo todas as folhas do relatório, comprovamos, dentre os dados apresentados, estar conforme o original, no entanto, existe um pormenor, Excelência! a menina não tem sangue judeu!”. E o robô, que compõe a corte de acusação, lido como uma alegoria da ditadura (SANTOS, 2013, p. 121) ou como o discurso da Guerra Fria (MACHADO, 2016, p. 7), pergunta, com um tom de deboche: “Sangue judeu?! O que é sangue judeu?”. Essa inquirição da máquina, juntamente com a qualificação que ela faz, mais à frente, de Alda, chamando-a de “pervertida, Salomé” (15:59), e ainda, sobre o discurso de Sílvio, que teria sido guardado em sua memória eletrônica: “safados, foram todos recrutados num cabaré” (16:32), demonstra que ela é capaz de emitir juízo, sua opinião pessoal. Isso nos aponta para outro lado, ela pode ser mais que alegoria do estado autoritário, mas também da parcela da população despolitizada, representada pela classe média, que silenciara-se contra o golpe, fechara os olhos para o massacre e a tortura de jovens, tapando os ouvidos para o que se passava no país, naqueles momentos, e mais, daqueles que, em nome da “Ordem da Concupiscência”, assumiram a ideologia maniqueísta da Guerra Fria pelo medo de que o Brasil virasse uma nova Cuba, sendo contra aos que classificavam de subversivos.

No julgamento é condenada a campanha de alfabetização, vista como “agitação de massas através de códigos alfabéticos, uma nova forma de ensinar aos homens, às mulheres e às crianças”. Um soldado lembra do código da escrita como: “sinais chineses...”, num claro desconhecimento do que seja a escrita e sua importância para o desenvolvimento da cidadania. Recordamos aqui das campanhas de alfabetização cubana, do início da década de 1960, condenada pelos movimentos conservadores, e de Paulo Freire que, após da experiência de alfabetização com seu método em Angicos, no Rio Grande do Norte, em 1963, fora convidado, pelo governo de João Goulart, para a coordenação do Programa Nacional de Alfabetização, o qual, utilizando o método freiriano, pretendia alfabetizar 5 milhões de adultos. Tão logo concretizado o golpe, o programa fora extinto e Freire fora preso. E o robô diz: “A, água; A, R, ar; M, A, arma”. Sílvio deitado, agonizante delira: “A-, mor”, o que relaciona-se à canção “É proibido proibir”, de Caetano Veloso que começa a cantar naquele momento: “Me dê um beijo, meu amor / Eles estão nos esperando / Os automóveis ardem em chamas.” Passam várias cenas de Sílvio e Alda.

A tal máquina é convocada a reproduzir o discurso de Sílvio, e enquanto o discurso acontece, entram uma profusão de cenas caleidoscópicas, dele e dos jovens em passeatas. Até que

entra uma voz avisando a censura de uma parte do discurso, que é interrompido na voz, porém continua, para nós espectadores, nas imagens da tortura sexual de uma moça que se encontra nua, e de Alda sendo encantada por soldados. A voz censora diz: “passemos adiante, muito adiante”. E o discurso de Sílvio retorna. Aí, vemos o modo como o Estado lida com a memória, fabricada, parcial, queimando os documentos e arquivos, escondendo corpos, os quais restaram-nos, por azar do regime, o filme aqui analisado, nos arquivos do Museu.

Ao som de “Señor tiene piedad de nosotros”, volta-se a visão caleidoscópica, profusão de imagens diversas, do fuzilamento dos jovens, de uma sala de espera pós-tortura, em que uma jovem ensaia uma dança, e logo a cena volta-se para a sala de aula, do início do filme. Os estudantes escutam a notícia sobre a repressão. Alda diz: “Canalhas! [...] Mas eles me encontrarão de pé!”, e inicia a dança que vimos no início do filme. E termina o filme com o assassinato do casal, ao som da canção “Credo”, da *Misa Criolla*, em desejo que a esperança não morra com eles: “Padre Todo Poderoso Creador De Cielo Y Tierra / Y En Jesucristo Creo”.

Os médias metragens são detentores de uma linguagem cinematográfica própria e única, e coube a Olney São Paulo a maestria de mesclar elementos riquíssimos na sétima arte, para a realização de sua obra. Como citado anteriormente, desde sua juventude, o futuro cineasta era um entusiasta de cinema, e seu contato com os *Westerns* e os filmes do Neorrealismo Italiano foram influenciadores em sua formação. Este último possui uma visível relação direta com seu filme *Manhã Cinzenta* (1969) principalmente no que se refere a temática e referências do roteiro. O Neorrealismo Italiano, por sua vez, teve influência direta do Realismo Poético Francês, e tinha como objetivo inicial se opor a estética fascista, até então adotada na Itália, e passou a tratar de forma realista, imersiva e intimista a situação em que o país e suas classes mais baixas se encontravam ao fim da Segunda Guerra Mundial.⁹

No Brasil, após o primeiro Congresso Nacional do Cinema Brasileiro em 1952, muito se discutiu sobre a necessidade de uma linguagem cinematográfica própria do país, após o fracasso da produtora Vera Cruz em reproduzir o sistema estadunidense em produção de filmes. Com o passar dos anos fora desenvolvido um movimento artístico da sétima arte brasileira, o Cinema Novo, que contava como expoentes: Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, além do próprio Olney São Paulo.

No fervor deste movimento, Olney filmou em cerca de um ano sua obra marcante, objeto deste artigo. Além dos valores estilísticos e temáticos do Cinema Novo, *Manhã Cinzenta* possui ligações diretas, em relação ao fervor político-social das produções italianas, na mistura direta de

⁹ Este movimento teve impacto direto nas “Novas Ondas” e em outros movimentos cinematográficos que seguiram, como a Nouvelle Vague Francesa, New Wave Britânica, e o Cinema Novo Brasileiro.

documentário e ficção, em junção lúcida de cenas reais e encenadas, como, por exemplo, os filmes *Roma*, *Città Aperta* (1945) de Roberto Rossellini e *La Terra Trema* (1948) de Luchino Visconti. No primeiro há a união da população de Roma – declarada “cidade aberta” aos nazistas, a fim de que evitasse seus bombardeios – para a resistência, após a queda de Mussolini, contra os nazistas, enquanto neste, estão presentes questões sociais e políticas, que acompanham personagens de proletários explorados, que lutam por condições melhores e que têm suas tentativas frustradas. Com os personagens de *Manhã Cinzenta* não é diferente, pois durante suas tentativas de luta pela liberdade, encontram seu fim trágico são massacrados pelo regime totalitário poderoso. As metáforas visuais são um acréscimo do diretor e dos novos movimentos cinematográficos que ocorriam no mundo quase que simultaneamente, junto de decisões de narrativas eloquentes e muitas vezes inovadoras para os padrões de filmes anteriores.

Entre as questões técnicas e de linguagem cinematográfica que são marcantes no filme de Olney São Paulo, está a relação entre música e imagem, que atribui à obra sentidos e sentimentos maiores. Desde sempre as músicas orquestradas eram utilizadas nos filmes ditando seus ritmos, com intuito de aflorar sentimentos e sensações no público, como, por exemplo, nas animações de Walt Disney. No momento da realização do filme de Olney, o uso de música havia alcançado novos patamares: novidade era a utilização de músicas populares cantadas nos filmes, como por exemplo a canção “The Sound Of Silence” de Simon & Garfunkel no filme estadunidense *The Graduate* (1968) do diretor Mike Nichols; ou, as canções “Antônio das Mortes” e “Deus e o Diabo Na Terra Do Sol” ambas cantadas por Sérgio Ricardo, no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, produzido em 1964, onde foram empregadas com o mesmo senso não diegético. Em *Manhã Cinzenta* as músicas exercem inúmeras funções, a começar por reiterar a mudança de ambiente e situação, como quando os créditos iniciais mostrando o ambiente urbano ao som do já referido “Gloria”, de Ariel Ramírez, como elemento extradiegético, quando a cena corta para a sala de aula em que Alda está dançando ao som de uma música popular, que é um elemento diegético.

Quem já montou filmes sabe que é difícil de traduzir visualmente, mesmo em plano geral, a amplidão de um cenário alpino, pela falta de referências precisas de escala e de linhas de fuga claras para o olhar. É aqui frequentemente que, nos documentários como em filmes de ficção, a música é chamada para salvar a cena: um acorde de cordas “vazio” (como nos poemas sinfônicos de Richard Strauss ou de Vincent d'Indy) ou também uma escrita orquestral bem estendida pelos registros dos instrumentos vão possibilitar a tradução do espaço que a imagem não exprime. (CHION, 1995, p. 220 *apud* BAPTISTA, 2007, p. 28).

Como vimos, Olney São Paulo acrescenta, ainda, as famosas marchas do compositor John Philip Sousa, com um efeito particular na relação das culturas sonoras com as imagens

apresentadas. Outro exemplo concreto é a estilística exercida pela música popular (*rock and roll*) tocado na sala enquanto Alda dança, cena aparentemente banal, onde a canção e as imagens resultam num efeito estilístico maior, potencializando as intenções do cineasta em situar o espectador em um período cultural específico, caracterizar os jovens ali apresentados, o que será interessante para o efeito final. Conforme Chion (1995), o propósito é agregar informações, e emoções por meio da música, como na execução dos protagonistas. A escolhas visuais do diretor também tem como envolvimento as questões estéticas ousadas que eram revigoradas pelos novos movimentos naquele período em todo o mundo. Mais ainda, Olney as utiliza e as combina em sua forma particular, unindo a elas sua temática político-social e o estilo não linear, de eventos de tortura e repressão, o que chamamos de “estilhaços em sequência”.

Nas poucas vezes que o diretor opta por manter a câmera fixa, se nota o desenvolvimento na relação entre os primeiros, segundos e até terceiros planos, como nas cenas que se passam na sala de aula, onde após planos gerais que mostram o ambiente e toda a turma, as imagens cortam para mostrar os alunos, colocando dois ou três personagens, cada um com um foco diferente captado, criando um deslocamento da profundidade. Ainda citando as cenas com a câmera fixa, o cineasta utiliza em alguns momentos formas geométricas nas cenas, como em momentos que mostram o protagonista masculino em primeiro plano, e outros dois alunos em segundo plano, cada qual em uma extremidade do quadro, criando formas triangulares que atribuem a imagem harmonia e plasticidade visual (técnica no cinema que advém das pinturas).

Muito vista nas cenas internas também é o bom aproveitamento que o cineasta faz do “ponto ideal” para se filmar, muitas vezes situando o espectador do ambiente (não apenas em planos abertos, mas também com planos mais fechados e até mesmo com alguns “inserts”) onde estão os personagens, ou onde eles se deslocam, mas sempre tendo em vista a posição relativa dos mesmos. Em relação ao uso da iluminação (a despeito da baixa qualidade da cópia), é curioso notar o cuidado do cineasta em definir seus personagens e ambientes em um traçado singular por conta da iluminação, ficando evidente tal apuro em planos mais fechados. Um exemplo de utilização das técnicas cinematográficas próprias de Olney é a movimentação da câmera, em um *travelling* lateral, realizado no início do filme, em que a câmera caminha da vista da cidade até focalizar Alda, que se posiciona em frente à janela. Nesse momento o enquadramento e posição da câmera proporcionam um contra luz, destacando a silhueta da moça (algo bem usado nos filmes *Westerns* de Ford, que era uma referência para ele). Como dissera o próprio cineasta: “o cinema foi um vento norte jogado em minhas veias primeiro pela força criadora de John Ford [...]” (CALBO, 2002, p. 3). A diferença fica por conta da iluminação que se altera, “revelando” novamente o rosto e corpo da personagem, o que causa um efeito estilístico elaborado e particular. O uso do desenquadramento também

reforça estas pulsões visuais que o diretor utiliza, além dos planos médios e primeiros planos, que criam variações dinâmicas nos quadros.

O domínio na fotografia do filme fica por conta da “câmera na mão”, artifício que ficou popular com o Cinema Novo. Olney acrescenta suas escolhas estéticas torna este estilo de filmagem com os já citados enquadramentos, e também com suas movimentações de câmera, com força para *travellings* laterais, para frente e para trás, sempre tendo em vista acompanhar os personagens se deslocando. Todas as técnicas e escolhas estéticas do diretor se juntam a um fator que desenvolve um interesse ainda maior à história que se conta: a edição. Esta revela a trama de maneira não-linear, forçando o próprio espectador a ligar os acontecimentos e fatos, fazendo por si mesmo as ligações lineares das cenas¹⁰. Em um momento de entusiasmo no cinema mundial, de opressão política e censura no Brasil, Olney, um cineasta autodidata, faz, por meio de sua ideia sobre o cinema, um retrato de sua visão política.

4 A EDIÇÃO FINAL DOS ESTILHAÇOS

O filme *Manhã cinzenta* possui uma narrativa composta pela edição de estilhaços – como caleidoscópio de cenas colocadas em sequência, a fim de torná-las legíveis – que alegoriza os rompimentos que aconteceram com o golpe: as excepcionalidades que passaram a ser regra, a suspensão dos direitos fundamentais, o despedaçamento das instituições democráticas, da liberdade de expressão e, por extensão, o estilhaçamento dos corpos. E do “Brasil, país do futuro”, bordão criado a partir do livro de Stefan Zweig, na promessa de civilização da ditadura Vargas, chegaria ao futuro, pelas mãos dos militares, em 1964, arremessado violentamente como um “presente” dilacerado.

À luz das categorizações de Robert A. Rosenstone, *Manhã cinzenta* pode ser pensado como um “drama inovador”, em virtude do experimentalismo de sua composição e de seu conteúdo marcadamente político que, ao dialogar diretamente com o contexto em que foi realizado, pode ser percebido como um “agente da História”, no sentido proposto por Marc Ferro. Seu agenciamento histórico, assinala-se, se faz de modo diferenciado, pois ao incorporar imagens reais do que ocorria nas ruas do Rio de Janeiro em 1968, o filme se torna um registro da História no momento mesmo de seu acontecimento. Ainda na perspectiva de Ferro, a completa compreensão de um filme como documento histórico se alcança quando o observamos no contexto da realidade representada. Ocorre-nos, entretanto, que o filme analisado ultrapassa seu próprio contexto, não apenas ao tomar o Nazismo como referencial dos regimes totalitários, conforme já citado, e a ditadura brasileira, em

¹⁰ Isso pode ser relacionado às montagens russas em filmes como *A Greve* (1925) de Serguei Eisenstein.

curso naquele momento, mas ao indiciá-los não como momentos de exceção na História dos povos e sim como regra, uma presença latente nas sociedades, tal como o bacilo da peste que fica adormecido por dezenas de anos, mas que a qualquer momento pode ser acordado. A menção ao trecho do livro *A peste*, de Albert Camus aproxima o filme não apenas ao Existencialismo, como também ao pensamento de Walter Benjamin, que nos ensina que ao compreendermos a opressão como regra, construímos um novo conceito de História, não mais sob a ótica do opressor, mas calcado na tradição dos oprimidos, evitando, inclusive, que a violência e o aniquilamento dos indivíduos perpetrados por tais regimes não se extingam da memória dos povos. (BENJAMIN, 1985). *Manhã cinzenta* escreveu em textos (verbais e imagéticos), ora metafóricas, ora reais, um capítulo da História brasileira contemporânea, tornando-se, ele próprio, um objeto histórico, um fragmento/estilhaço dessa mesma História.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.

CALBO, Iza. A morte e a morte de Olney São Paulo. **Neon**, Salvador, ano 4, n. 34, 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/qqGbr>>. Acesso em 26 jul. 2017.

CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias Thomé (Org.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

CHION, Michel. **La musique au cinéma**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 220, *apud* BAPTISTA, André. Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

DANTAS, Henrique. **Ser tão cinzento**. Brasil: Hamaca Filmes, 2011. Documento digital, Documentário, 25 min., P&B. Trilha original de Ilya São Paulo.

DANTAS, Henrique. **Sinais de cinza: a peleja de Olney contra o dragão da maldade**. Produção de Hamaca Produções. Brasil: Distribuição Livres Filmes, 2017. Documentário, 88 min., col. Trilha de Ilya São Paulo.

DERRIDA, Jacques. **Escritura e diferença**. 2. ed. Tradução de Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FERRO, Marc (Org.). **Révoltes, révolutions, cinéma**. Paris: Centre Pompidou, 1989.

FERRO, Marc. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

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

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Dir.). **História: novos objetos**. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

MACHADO, Irene. Memória da cultura em espaços de relações dialógicas: o caso do cinema político. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25., 2016. Goiânia. **Anais...** Universidade Federal de Goiás, 2016. p. 1-26.

NICOLAZZI, Fernando. Algumas reflexões sobre história e cinema. **História da historiografia**, Ouro Preto, n. 6, p. 190-198, mar. 2011.

PINTO, Leonor E. Souza. (Des)caminhos da censura no cinema brasileiro: os anos de ditadura. **Memória da Censura no Cinema Brasileiro - 1964-1988**. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em 14 jun. 2017.

RAMÍREZ, Ariel. Gloria (Carnavalito-Yaraví). In: RAMÍREZ, Ariel. **Misa Criolla/Navidad Nuestra**. Charango: Jaime Torres. Argentina: Philips, 1964.

RIOS, Dinameire Oliveira Carneiro. **O cinema de Olney São Paulo: Grito da terra e o cinema nacional**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, 2013.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROSENSTONE, Robert A. **História nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSENSTONE, Robert A. **Visions of the past: the challenge of film to our idea of history**. London: Pearson Education, 1996.

SANTOS, Maria David. **Olney São Paulo: Maldição e esplendor em Manhã Cinzenta**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, 2013.

SCHVARZMAN, Sheila. Marc Ferro, cinema, história e cinejornais. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 187-203, jan.-jun. 2013.

SENNA, Orlando. Humanismo e poesia. In: ABD NACIONAL. **Dia do documentário**. 7 ago. 2011. Disponível em : <<https://goo.gl/WLNzoR>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

Title

Manhã cinzenta, fragments in sequence: Considerations about the morning that did not end.

Abstract

Art and politics, from contemporary studies, are seen as inseparable, and take place on the same points: in form and / or content, or both. In this sense, we propose the analysis of the medium-length film *Manhã cinzenta*, by Olney São Paulo, produced in 1969, which is one of the most significant films of resistance to the 1964 civil-military dictatorship, but it is also a kind of metaphor for the life of the self filmmaker, being a wound in his own body shattered by torture. For our reading and analysis, we start with the contemporary assumptions of Marc Ferro (1978, 1992) and Robert Rosenstone (1996, 2010) that films and film archives can overcome the absence of traditional official documents, Their discourse, being, therefore, in Derridian sense, supplementary for the historiographic construction, being able to be sources for the understanding of historical contexts and events.

Keywords

Cinema; History; Manhã Cinzenta; Olney São Paulo..

Recebido em: 25/08/2017.

Aceito em: 07/11/2017.