

RELAÇÕES DIALÓGICAS NO FILME *MANHÃ CINZENTA* (1969) DE OLNEY SÃO PAULO¹

Irene Machado²

Os poemas precedem os fuzis.
Glauber Rocha

Introdução: códigos audiovisuais como potência discursiva

Um filme que não chegou a ser exibido comercialmente no cinema por proibição da censura vigente durante o regime militar brasileiro sob acusação de operar com um código perigoso, dotado de alto teor subversivo e capaz, portanto, de incitar a população contra a ordem institucional (JOSÉ, 1999, p. 98-118; SANTOS, 2011) já seria um forte argumento para desencadear o debate sobre os paradoxos das relações dialógicas³ no discurso audiovisual do cinema

1 O presente ensaio é parte do trabalho *Memória da cultura em espaços de relações dialógicas: o caso do cinema político*, apresentado no GT Memória das Mídias, XXV Encontro da COMPÓS, UFG, Goiânia, 2016, e publicado nos Anais em http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2016_3416.pdf

2 Professora Livre Docente em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Como Pesquisadora do CNPq (Produtividade em Pesquisa, PQ-1D) desenvolve pesquisas no campo da semiótica da comunicação na cultura. Atua como Editora Científica de *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*. Editou as revistas *E-Compós*, *Matrizes*, *Galáxia* e *Semeiosis*. E-mail: irenemac@uol.com.br

3 Entende-se por “relações dialógicas” todos os atos de interação que constituem a comunicação dialógica, que M. Bakhtin situou no plano da Metalinguística. São examinadas no âmbito do discurso verbal mas não restringem a possibilidade de manifestação em outras modalidades discursivas visto que são “irredutíveis” às relações lógicas da língua (BAKHTIN, 1981, p. 158-9; BRAIT, 2008, p. 9-31). Fundamentos teóricos do conceito de discurso adotado no presente trabalho podem ser encontrados em ARÁN, 2006, p. 203-212; BAKHTIN, 2003, p. 261-306; BAKHTIN, 1988, p. 71-210; BRAIT, 2012, p. 9-29; VOLOSHINOV, 1981, p. 181-215.

político⁴. Primeiro pela incongruência de considerar dialógica uma interação inexistente; segundo pelo fato de as imagens – código filmico por excelência da informação estética – serem consideradas perigosas e ameaçadoras, como se pode ler na análise de Ângela José (1999, p. 112):

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.”

Não deixa de ser paradoxal a justificativa da censura quanto ao perigo insurgente representado por uma linguagem potente e mobilizadora de mensagens em suas informações visuais. Por isso, os eventos que gravitam em torno do filme *Manhã cinzenta* (1969), do cineasta Olney Alberto São Paulo (1936-1978)⁵, constituem não apenas documentos históricos, mas princípios construtivos de informação estética que merecem ser sempre retomadas quando se trata de examinar as produções cinematográficas produzidas em espaços culturais adversos.

O que nos instiga no argumento de que o filme possa ameaçar pela insurgência de suas imagens e pelo incitamento a protestos políticos não é seu conteúdo, retratado nas manifestações estudantis de 1968 no Rio de Janeiro, mas a justificativa de que nele as informações visuais «falam», ou seja, são capazes de ocupar o lugar de conversações diretas e, pela montagem das imagens visuais e sonoras, construir um qualificado contra-discurso, à altura

4 Considera-se cinema político aquele que, baseado em criação autoral, ocupa-se de causas sociais em nome de ideais humanistas e compromisso com a história no sentido de FERRO, 1993. Por conseguinte, se preocupa com a comunicação e a linguagem na cultura humana.

5 *Manhã cinzenta*. Brasil, 21min, P/B, 35mm, 1969. Roteiro, direção e produção: Olney São Paulo. Câmera: José Carlos Avellar / Montagem: Luis Tanin / Gerente de produção: Jorge Dias / Assistentes: Sonélio Costa, Evaldo Falcão, Poty, Carlos Pinto / Dublagem: Echio Reis / Técnicos de som: Raimundo Granjeiro e Antonio Gomes / Sonoplastia: Geraldo José / Reportagem adicional: Equipe Herbert Richers S.A., TV Globo – canal 4 / Narração: Ricardo Cravo e Ivan Souza / Trabalho de Arte: Antonio Manoel e Newton Sá / Elenco: Sonélio Costa, Janete Chermont, Maria Helena Saldanha, Jorge Dias, Nestor Noya, Poty, Cláudio Paiva, Antonio Manoel, Paulo Neves, Carlos Pinto, Adnor Pitanga, Márcio Curi, Nagla, Tuna Espinheira, Paulo Sérgio e Violeta; em participações especiais: Flávio Moreira da Costa, Iberê Cavalcanti, Neville d’Almeida, Zena Félix / Produção: Santana Filmes S.A.

daquele que Walter Benjamin (1971, p. 16) definiu ser imprescindível para o despertar de “novas regiões de consciência” e que o cineasta Sergei Eisenstein entendeu como base do “discurso interior” no cinema. Temos aqui um quadro das relações dialógicas paradoxais sobre as quais o filme *Manhã cinzenta* – ou pelo menos aquilo que sobrou dele – nos move nesse ensaio.

Em pleno exercício de restrições sócio-políticas, o filme produz deslocamentos desconcertantes: num cenário de desinformação, o discurso usa a informação para promover a reflexão poético-política⁶ sem a qual nenhuma ação pode ser executada e nenhuma consciência política pode emergir. Com uma construção circular, o filme conjuga episódios de discursos audiovisuais: uma praça pública com ajuntamento militar, pronta para o ataque, uma jovem dançando um *rock'-n-roll* na sala de aula, protestos de rua com mobilização estudantil, discursos, prisão, interrogatório, torturas, fuzilamento, retorno à sala de aula. Tudo isso acompanhado por uma câmera inquieta e músicas, declamações, discursos inflamados, acusações que progridem até serem compactadas numa única massa sonora.

Graças ao exercício primoroso de conjugação da linguagem com a experimentação e o engajamento Olney São Paulo construiu um legado indestrutível para o cinema político. Prova disso é que os 21 minutos de película continuam a produzir sua *autopoiesis*⁷: à revelia de impedimentos e cortes, a cópia disponível compõe uma unidade dialógica de pensamento.

Dentre os muitos paradoxos que envolvem esse filme, o presente ensaio se volta para o estudo das relações dialógicas no contexto de sua montagem que não se orienta nem pela narratividade nem pela conversação mas enfrenta a difícil tarefa de confrontar os limites e proibições de linguagem em espaços culturais adversos. Uma criação fílmica que, para além da experimentação da linguagem elaborada em termos de informação estética e da experiência

6 Estudos mais abrangentes das obras literárias e cinematográficas de Olney São Paulo podem ser encontrados em JOSÉ, 1999; NOVAES, 2011.

7 *Autopoiesis*, neologismo que se estende do termo grego *poiesis* para designar a auto-organização dos sistemas vivos em sua capacidade de auto-referencialidade como condição de permanência. Foi formulado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela na virada dos anos de 1960-70, quando a ciência chilena conhece momentos de esplendor antes do golpe de 1973. Os 21 minutos filmados constituíam um dos episódios de um longa metragem que não chegou a ser concluído. Contudo, ao compor uma unidade exprime plenivalência de sua capacidade de dizer sua mensagem, e isso é o que nos remete à noção de *autopoiesis*.

crítica, conquistou a condição de documento histórico, à revelia do cineasta cujo propósito seria fazer um filme que fosse um “um canto desesperado ao amor e à liberdade”⁸. Como experimento e documento *Manhã cinzenta* se tornou um filme emblemático da cinematografia surgida nos nebulosos anos que se seguiram ao golpe de 1964 no Brasil.

O objetivo desse estudo é recuperar tal cinematografia para dela extrair as bases dos códigos de uma linguagem de caráter audiovisual cujo discurso se constrói pelas relações dialógicas processadas em imagens sonoras, visuais e cinéticas, com o conseqüente deslocamento do modelo cultural dominante concentrado no discurso verbal, sobretudo no reino das narrativas. *Manhã cinzenta* se torna emblemático também nesse aspecto uma vez que é um filme não marcadamente narrativo e cujos pontos de vista discursivos não são enunciados em conversas: o filme dispensa os diálogos de caráter conversacional e se aprofunda nas experiências da reflexão. Em última análise, o cinema político que se descortina em nosso horizonte ousa experimentar possibilidades que o próprio discurso audiovisual oferece na dialogia do discurso interior explicitado em fluxo de imagens visuais e sonoras, onde se incluem entoações variadas de declamações, músicas, canções, clamores e rituais.

Partimos, portanto, da hipótese de que a experiência da ditadura acirrou a emergência de paradoxos ao promover o convívio com o não-dito, com o discurso bivocalizado, com a dialogia entre diferentes formas de produção cultural. Criou-se a interdependência entre sistemas de signos abrindo possibilidades de explorar os conflitos, as polêmicas, os confrontos radicais. Assim, o próprio ambiente histórico do não-dito, reafirmado pela presença da censura institucionalizada, mobilizou relações dialógicas inusitadas e permitiu o desenvolvimento de possibilidades discursivas na esfera cinético-audiovisual que fizeram das hipóteses e inferências um foco de produção de gêneros discursivos mais importantes do que a certeza das sentenças afirmativas.

Evidentemente que apresentar o filme pelos elementos da trama de relações derivadas da memória dialógica do gênero não circunscrito

⁸ Entrevista ao jornal *Última hora*, em 26 de setembro de 1969, no Rio de Janeiro. (JOSÉ, 1999, p. 103; SANTOS, 2011)

ao seu enunciado elementar – os protestos que tomaram conta das ruas da Cinelândia em 1968 quando o movimento estudantil ganha as ruas contra a repressão e violência que culminaram na morte do estudante do ensino médio Edson Luís de Lima Souto (JOSÉ, 1999, p. 97) – pode parecer, no mínimo, um desvio de rota. No entanto, passados quase 50 anos de sua realização, é possível realçar ângulos composicionais que fizeram desse filme um marco do discurso audiovisual, com muito a dizer quanto à ousadia de composição estética que pensa sobre suas possibilidades na radicalidade de sua construção, particularmente daquelas de que tratamos aqui: as relações dialógicas. Afinal, o filme se constrói contra um discurso de poder que é a máquina, personificada no discurso da Guerra Fria pronunciado por um robô.

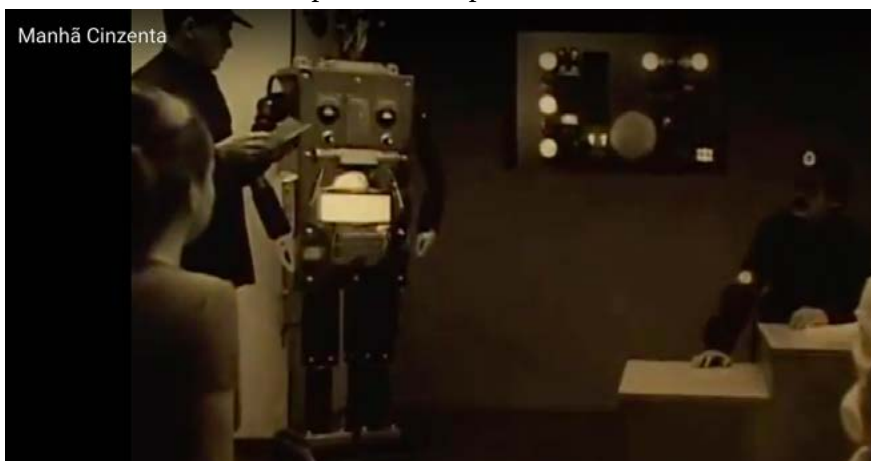


Figura 1. Interrogatório e julgamento dos estudantes com atuação decisiva do cérebro eletrônico – testemunho cibernético de todos os atos e discursos do processo acusatório.

Manhã cinzenta (1969), Olney São Paulo, 13':33".

Segundo Ângela José (1999, p. 98),

No filme, os personagens, um casal de estudantes, seguem para uma passeata onde o rapaz, um militante, lidera um comício. Eles são presos durante a manifestação, torturados na prisão e sofrem um inquérito absurdo dirigido por um robô e um cérebro eletrônico⁹. No inquérito, a atriz usa uma toga romana e o ator veste-se como Tiradentes. O diálogo é uma adaptação dos Autos da Devassa¹⁰.

9 O robô bem como as armas e fardas militares foram obtidos em lojas especializadas e o cérebro eletrônico confeccionado pelo artista plástico Newton Sá (JOSÉ, 1999, p. 99; 106).

10 Autos da devassa referem-se ao autos do processo judicial movido pela coroa portuguesa contra os

Diálogo do julgamento (13':45"- 14'-19"):

Militar: Esse é um julgamento de cores: inquirimento do verde, processo do amarelo, alteração do lilás, prorrogação do azul, sobretudo e acima de tudo, condenação perpétua e irrecorrível do vermelho, uma maldita guerra.

Alda: Só existe uma solução.

Militar: Conseguimos uma solução.

Alda: Não, Excelência. Pensamos numa mudança de coisas, numa transformação de pensamento.

Militar: O povo não sabe pensar, o povo jamais soube pensar, nós é que conduziremos o povo.

Alda: Para a morte.

Cumpre-se, assim, uma proposta cinematográfica põe em questão a própria “falência das esquerdas brasileiras” que sentiu na pele o silenciamento da voz de seu movimento estudantil, derrotado pela repressão (JOSÉ, 1999, p. 13-14). Contudo, no filme emerge a palavra como gesto poético da imagem em movimento. A partir do atravessamento discursivo que se manifesta em tal elaboração fílmica, podemos avançar para a análise dos paradoxos dialógicos que nos interessam.

Paradoxos dos códigos de adversidade

Começamos por situar a valiosa noção de «código audiovisual perigoso» e o cenário de sua interlocução cultural. Não precisamos empreender grandes esforços para indagar, afinal, contra que contexto o código cinematográfico poderia ser perigoso e a quem ele ameaçava. Estamos falando de um período de nossa vida histórica que convivia com a censura fruto da decretação, pelos militares, do Ato Institucional nº 5 em dezembro de 1968, em que a liberdade de expressão cedeu lugar ao controle das ações individuais e à manipulação da informação e da própria vida. No caso de *Manhã cinzenta* a fúria dos censores não decorre apenas da construção codificada de sua linguagem mas do fato de o filme ter circulado em circuitos restritos e pelo agravante de ter sido exibido no avião seqüestrado pelo MR-8 e que foi desviado para Cuba. O perigo ficou evidente ao ser associado às ações da luta armada (JOSÉ, 1999, p. 104-105).

integrantes da Inconfidência Mineira (1789) para apuração de crimes de traição.

O episódio rendeu a Olney São Paulo prisão e tortura que abalaram para sempre sua saúde, até sua morte aos 41 anos em 1978. No entendimento de Glauber Rocha, a morte prematura em decorrência de um episódio controverso fez de Olney São Paulo um mártir e de seu filme um documento histórico. Ao negar sua responsabilidade no atentado, o cineasta argumenta: “o filme tinha um sentido puramente humanista [grifo do autor] e cultural de forma moderna, talvez dentro de uma ‘lógica do absurdo’ se podia conceber, representava um estado de espírito de um casal [...]”. (NOVAES; REIS, 2011).

Da perspectiva humanista nasce o lirismo de um discurso cinematográfico de sobreposição de diferentes esferas audiovisuais. Assim, o cenário grotesco das passeatas na Cinelândia, com a truculência dos confrontos entre civis e militares, contrasta com a atuação dos personagens, jovens que se deslocam da marcha pelas ruas em passeatas para a leveza da dança de um *rock²-n-roll*. Também o discurso poético entoado na sala de aula, no palco do teatro e na rua se choca com a virulência do discurso militar cujo tom monocórdico, destituído de emoção, não distingue entre a fala do militar e a de um robô. A presença marcante das vozes que entoam trechos do livro *A peste* de Camus coloca o desafio de um filme que não se oferece apenas para ser visto mas que se quer, sobretudo, ser lido pela consciência. Com isso, no deslocamento entre literatura e cinema, o filme cumpre uma trajetória intersemiótica que torna mais agudo o potencial crítico-especulativo dos códigos e da linguagem fílmica.

Sem dúvida, estamos diante de uma codificação que está longe de ser decodificada automaticamente, sem nenhum esforço de consciência e sem a intervenção de um outro repertório cultural. Pelo contrário: planos e sequências demandam um intenso trabalho de um discurso interior e de uma mente disposta a alcançar os entrecruzamentos que dali se desenvolvem. Não se trata, pois, de um código convencional de representação mas de um código intersemiótico. No entendimento de Carlos da Silva Sobra,

Quando colocamos em prática o aparato imagístico da recordação, projetamos no interior de nosso cérebro sequências fílmicas pequenas ou grandes, contínuas ou entrecortadas, sinuosas ou lineares, que objetivam representar imagisticamente a realidade. Dessa forma, pode-se dizer que tais arquétipos de

reprodução da linguagem da ação, ou melhor, da realidade (que em última instância é sempre a ação) estariam amalgamados num meio mecânico e comum: o cinema. Através dessa ótica, pode-se afirmar que o cinema representa não apenas um momento escrito de uma língua natural e total, mas a ação da realidade. O cinema é a linguagem da ação, o signo dinâmico, um código comunicativo que segue a mesma mecânica de representação utilizada pela língua escrita em contraponto à língua oral. (apud NOVAES; REIS, 2011)

E é pelo viés do pensamento diagramático da tradução intersemiótica que o filme *Manhã cinzenta* exhibe seu engajamento ideológico. A experimentação de linguagem ao intervir diretamente no código cinematográfico e na montagem não apenas se manifesta como ação inovadora da experiência e da expressão crítica da experiência social – máxima que norteia a experiência política praticada pelo Cinema Novo (XAVIER, 2001, p. 120).

Impossível discordar de Inimá Simões (1999, p. 120 apud SANTOS, 2011) ao afirmar que *Manhã cinzenta* “levou seu diretor para o inferno”, mas é difícil não reconhecer que o filme provocou muitos tensionamentos. Ainda que tenha sido impedido de exibição; que cópias tenham sido desviadas e que os 21 minutos não tenham integrado o longa metragem planejado, o fato é que o filme é um documento histórico qualificado por experiências desafiadoras em todos os planos de sua composição audiovisual. Ao colocar em crise o próprio estatuto do discurso cinematográfico, sobretudo porque, mesmo tendo como fonte um conto literário, consagra um discurso audiovisual que abre um intenso diálogo com sistemas da cultura que lhe são correlatos – caso da música, da fotografia, do rádio, do teatro, do jornalismo – *Manhã cinzenta* não hesita em unir em montagem materiais de arquivo e cenas gravadas no calor dos acontecimentos¹¹. Conjuga, assim, um espaço de relações dialógicas audiovisuais que complexifica o código e potencializa a enunciação como documento uma vez que intervém na cena histórica com tomadas enviesadas e a memória se faz História.

11 As cenas das passeatas já vinham sendo filmadas por José Carlos Avelar às quais foram acrescentadas as tomadas com os personagens em atuação fílmica, trechos de cinejornais de Herbert Richers e reportagens jornalísticas da TV Globo (JOSÉ, 1999, p. 101).

Caráter dialógico do discurso audiovisual

Se é verdade que onde houver relações dialógicas a constituir campos de disputa entre experiências semióticas haverá produção discursiva de signos e ideias em interação então é possível reconhecer discursos e dialogia em sistemas culturais não circunscritos à logosfera verbal. O consagrado campo de interação entre palavras e ideias é suscetível de ampliações com signos dos mais distintos sistemas da comunicação, inclusive daqueles emergentes na cultura de meios tecnológicos, caso do cinema. Nesse sentido, as relações dialógicas que se manifestam em discurso podem tanto ser enunciadas por palavras faladas, escritas, declamadas ou cantadas, quanto por fotografias tomadas por uma câmera, harmonizadas por músicas ou confrontadas com ruídos e sonoridades dispersas em ambientes. Nesse sentido, as relações dialógicas do discurso audiovisual se desdobram pelas diferentes esferas de realização e de montagem, marcadas pelo embate de signos e pela trama de ideias. É isso que qualifica o espaço cultural onde tais relações acontecem e se organizam em alguma esfera enunciativa. Não é à toa que Mikhail Bakhtin não apenas dimensionava as relações dialógicas pela memória do gênero, como também elevava a trama de todos os atravessamentos de tais relações nas «ideias» em confronto.

Nosso problema se instala ante a insistência limitadora que consagrou como discurso a sentença lógica sintetizada por uma frase que, numa restrição mais precária ainda, define a ideia apenas no campo semântico de sua geração, à revelia de toda a cadeia cultural e da pragmática da reverberação das tramas de sua memória. No campo da produção cinético-audiovisual é toda uma gestualidade discursiva de ângulos, linhas, frequências, movimentos, ritmos, timbres e tons, dentre outros, que são preteridos em função de sínteses que, em vez de explorar a riqueza das relações dialógicas enunciadas pelo meio, não fazem outra coisa que não monologizar o próprio discurso. No discurso audiovisual, tal reducionismo ignora a própria semiose natural da linguagem. E o filme *Manhã cinzenta* leva às últimas conseqüências os experimentos de sua audiovisualidade discursiva.

Já na abertura do filme a batalha discursiva é construída audiovisualmente. Em suas primeiras cenas temos uma sequência que ao

projetar os créditos contra a tomada da Cinelândia vazia, com o piso molhado e transeuntes se deslocando em seu cotidiano, a música de fundo é a significativa *Misa Criolla* (1964-5), do compositor argentino Ariel Ramirez. Sabemos que *Misa Criolla* é uma composição musical de inspiração religiosa e folclórica criada para ser executada por coro, orquestra e solistas. Seu canto se reveste tanto de um caráter litúrgico quanto de uma finalidade política. No filme, além de funcionar como introito ao sacrifício que será executado, a música imprime o tom do discurso audiovisual que se desdobra entre diálogos, monólogos, fragmentos de imagens, de canções, de tiros e de explosões de bombas que procuram equacionar as dissonâncias entre as distintas esferas discursivas. Do interior de *Misa Criolla* emerge o sacrifício dos jovens condenados pela audácia de seus ideais, assim como do interior do discurso político vivo emerge o discurso audiovisual. É hora de retomar aqui a idéia de que a memória ocupou o lugar da História.

O argumento do filme surge da articulação do conto de Olney São Paulo *A antevéspera e o canto do sol*¹² com episódios já filmados por José Carlos Avellar com sua câmera de 16mm (JOSÉ, 2007, p. 56), com as notícias publicadas no *Jornal do Brasil*. Acrescente-se a isso a necessidade de inserir as cenas filmadas, com todos os riscos, no interior das passeatas. Nela, além de os atores se juntarem aos manifestantes, Sonélio Costa (o Índio)¹³ faz um pronunciamento diretamente para a câmera e não para os participantes, seus interlocutores imediatos.

12 Conto publicado pelo autor em *A antevéspera e o canto do sol* – contos e novelas (1969). Para o estudo comparativo entre conto e filme ver JOSÉ, 2007, p. 56.

13 Ver *Ser tão cinzento* (2011), Henrique Dantas, 4':13"-5':20".



Figura 2. Tomada do discurso do ator Sonélio Costa no interior da passeata.

Manhã cinzenta, 3'55".

Para Avellar o grande desafio inicial era estruturar numa composição orgânica os fragmentos visuais e o conto do diretor. Depois, os desafios cresceram quando o conjunto heterogêneo embaralha temporalidades e a própria cena dialógica. Ao conjugar cenas filmadas em protestos anteriores com cenas montadas no interior de uma passeata em tempo presente sob a batuta do diretor, o papel da memória torna-se decisivo para unir passado e presente. Além disso, quando se filma o ator no interior da passeata enunciando um discurso que visa o espectador e não os participantes, a memória se projeta para o futuro. Tais vieses históricos alimentam a mesma História com a heterogeneidade da memória que o cinema constrói plasticamente na montagem.

Na verdade, a composição com elementos tão heterogêneos evidencia não apenas o caráter experimental do fazer cinematográfico mas também seu compromisso com o engajamento de um cinema que pensa com radicalidade sobre aquilo que enuncia. Nesse sentido mostra-se pertinente a compreensão de Silvio Tendler segundo a qual o *Manhã cinzenta* resulta de um discurso barroquizante¹⁴, que não facilita em nada a experimentação de seus códigos e

14 A noção de *Manhã cinzenta* como filme barroco, distoante do próprio discurso político ao gosto dos estudantes da época, é de Silvio Tendler em seu depoimento no filme *Ser tão cinzento* (2011), de Henrique

tampouco hesita em operar traduções que movimentam imagens visuais e sons em processos dissonantes, caso da música *Misa Criolla* que sempre comparece para acentuar a dissonância da representação. Com isso o filme traduz à luz de um processo paródico os movimentos de protestos, repressão e tortura oferecidos sob forma de alegorias¹⁵. *Manhã cinzenta* acaba explorando um leque bem mais amplo de possibilidades discursivas, não apenas justificadas pela complexidade do embate de ideias como também pela montagem do discurso audiovisual que aproxima o filme de um verdadeiro drama filosófico barroco, em que impera o ensaio dialético de ideias (no sentido formulado por Walter Benjamin, 1984) em que o signo – seja ele palavra, sonoridade ou sequência cinético-visual – se entrelaçam a ponto de um ocupar o lugar do outro de modo a encontrar a melhor expressão para as ideias que ocupam regiões invisíveis da consciência. Ao seguir a linhagem do filme que ensaia um debate político no interior de uma enunciação indagativa revestida de reflexão poética, o filme experimenta as esferas discursivas da audiovisualidade traduzindo o gradiente das entoações e dissonâncias da contestação, algo experimentado por alguns cineastas como Paulo César Saraceni de *O desafio* (1965).

Entoações e dissonâncias de um discurso audiovisual de contestação

Situar *Manhã cinzenta* no eixo da construção paródico-alegórica significa redimensionar o discurso audiovisual e sua relação com a memória da cultura, o que, geralmente se observa do ponto de vista do gênero e que aqui trataremos do ponto de vista dos gêneros discursivos.

Enquanto a paródia opera de modo a deslocar os acontecimentos imediatos para um plano universal não localizado, criando dois planos não congruentes que movimentam tanto os rituais quanto os discursos, a alegoria imprime ambivalência àquilo que evidencia para dizer que os níveis em confronto são plenivalentes nas suas possibilidades expressivas. Ambos desfrutam das mesmas condições expressivas e até mesmo de juízos de valor. Com isso, a montagem que associa, não sequências, mas fragmentos desconexos, confere destaque à bivocalidade da dupla exposição paródico-alegórica. No filme,

Dantas (10':38"-11':12").

15 As concepções de *Manhã cinzenta* como filme paródico-alegórico, caleidoscópico e filmexplosão foram elaboradas por Glauber Rocha (1981, p. 366-7).

protestos, marchas, repressão, prisões, interrogatórios, torturas, execuções são universalizados – sobretudo graças à montagem contrapontística a embaralhar relações temporais – e tudo isso se reveste de uma configuração ambígua. Dissonâncias, discordâncias, dissensões marcam o conjunto das ações que se deslocam do plano de uma mera reportagem para o plano de uma profunda indagação filosófica a questionar os atos, normas, valores, de modo a repercutir nas consciências e ações em devir. Até a própria narrativa é decantada e sofre dissipação, com vinculações apenas entre episódios de clímax das situações, sem articulações espaço-temporais de sua trama.

Nessa dissipação observada na continuidade do entendimento de Glauber Rocha sobre o «filmexplosão» (ROCHA, 1981, p. 366) as relações dialógicas acontecem no embate dos planos tais como são construídos, isto é, na elaboração paródico-alegórica que a montagem dos fragmentos audiovisuais conjuga tanto na sequência fílmica quanto na consciência do observador. As diferentes inserções contrapontísticas da música *Misa Criolla* tanto na abertura dos créditos quanto na execução dos jovens – apenas para tomar dois extremos de ação dramático-explosiva – exercem um papel fundamental na organização do discurso audiovisual naquilo que o cineasta Sergei Eisenstein define como «sincronização dos sentidos», em que as imagens visuais e sonoras interagem com a fusão entre os elementos plásticos e tonais. Contudo, em vez de horizontalidade de um encadeamento seqüencial, o que se observa é uma verticalidade que conjuga contrapontos entre gestos e entonações dentro de uma cadeia rítmica (EISENSTEIN, p. 78; 1991). A partir de tal procedimento, as dissonâncias reverberam na trama, o que acentua seu caráter paródico-alegórico.

Em torno dessa montagem verticalizada se constrói a dissonância que define uma artéria importante do discurso audiovisual do ponto de vista da construção paródica que pode ser ampliada quando a sequência fílmica contrapõe a música da abertura à cena dos estudantes na sala de aula. Através do corte que separa a sequência dos créditos do cenário da sala de aula, percebe-se uma mudança radical de ambiente audiovisual. Como se afirmou anteriormente, a cena é ocupada pela estudante Alda que dança, descalça, o *rock'-n-roll* tocado num rádio de pilha colocado em cima da mesa. Os demais colegas permanecem sentados e calados, apenas produzindo movimentos

pontuais com as mãos e os pés (JOSE, 1999, p. 99-100). A quase imobilidade dos corpos reverbera o contraste entre o som e silêncio que se alinham na montagem dissonante do discurso fílmico.



Figura 3. Alda dançando rock'-n-roll na sala de aula em cena recorrente e contrastante da ressonância que compõe a circularidade do filme e articula os mais diferentes episódios audiovisuais. *Manhã cinzenta*, 0':59"

Em termos estruturais, a dissonância reverbera na parêntese contrastiva que acompanha a alternância das sequências de ambiente interno e externo; da ação em grupo e das cenas de protesto; do interrogatório e do debate; das discussões e dos monólogos. A ambivalência das cenas em sequências associativas, além de contribuir para a potencialização da construção alegórica, sugere um modelo de composição que Glauber Rocha denominou “caleidoscópica”. Na intensidade de suas ações em constante desenvolvimento, os fragmentos caminham para além de seus limites o que leva Glauber a qualificar o filme esse modelo composicional do *filmexplosão*. De fato: acompanhando o *traveling* que focaliza a enseada de Botafogo ao fundo, o giro da câmera vai acolhendo cenários e retorna à sala de aula. O rádio de pilha que transmitia a música, todavia, passa a transmitir notícias sobre os protestos e a invasão do Liceu que os jovens escutam e discutem com a consciência de que “É preciso fazer alguma coisa” – na frase insistentemente repetida por Alda em diferentes momentos. Tomados pelo sentimento de urgência, os semblantes

refletem agora uma outra dança: a dança das ideias nas mentes inquietas diante dos riscos. Hipóteses ocupam o espaço das certezas. Os jovens se interrogam e ensaiam suas formas de intervenção e de luta, apesar de saberem que o cerco está se fechando cada vez mais.

Nesse momento temos de proceder a uma pequena digressão, lembrando que Roland Barthes (1971) ao analisar a escrita do acontecimento estudantil que tomou as ruas de Paris em maio de 1968 já percebera a força semiótica do transistor na fundação da história auditiva do conhecimento, a ponto de a fala radiofônica se confundir com o próprio acontecimento. A fala audível diminuía a distância entre o ato e o discurso, criando o sentimento de presença. Diz Barthes:

Não somente a fala radiofônica informava os participantes sobre o próprio prolongamento de sua ação (a alguns metros deles), de modo que o transistor se tornava o apêndice corporal, a prótese auditiva, o novo órgão ciencificcional de certos manifestantes, mas também, pela compreensão do tempo, a ressonância imediata do ato modificava o acontecimento, em uma palavra escrita: fusão do signo e de sua escuta, reversibilidade da escrita e da leitura que, por outro lado, questionou, por esta revolução da escrita que a modernidade procura completar. (BARTHES, 1971, p. 162)

A fala radiofônica adquire um papel fundante por embaralhar as ações no tempo e imprimir o presente no discurso que emite. É o que se vê na sequência da locução radiofônica que parece narrar o que estamos vendo quando os jovens são presos e transportados pela viatura policial. A fala monocórdica do soldado – pronunciada pela performance do artista plástico Antonio Manuel – cria um dueto com a locução radiofônica e aos poucos a suplanta. Ouvimos, então, seu discurso raivoso:

É chegada a hora e o momento. Vocês perderam a voz e a razão. Vocês foram muito adiante, atravessaram a barreira estabelecida pelos ditames da ordem da concuscipência. Era impossível, pois. Não pensaram? Não perceberam? No entanto, teimaram e teimaram, por que? (4':10'') (...) Os filhos dos infames serão salgados em fogo e a sua poeira jogada no mar. Para que não

fiquem nos tempos sinais da raça de infelizes. Uma raça que não toma leite em pó. (4':56" - 5': 10")

Ao se reportar a diferentes temporalidades, embaralhando as situações, o caleidoscópio observado a respeito das imagens traduz, no plano sonoro, uma polifonia carregada pelo discurso polêmico, do discurso e do contra-discurso. Quando a sequência retorna para a sala de aula, um jovem lê o trecho final de *A peste*, de Albert Camus, no contracampo de uma marcha cívica – uma nova imagem caleidoscópica da dissonância. Enquanto na fala do soldado a ira destrutiva tem o poder de extermínio “da raça de infelizes”, no texto de Camus a peste é imortal, como se pode ler no fragmento.

O bacilo da peste não morre nem desaparece nunca. Pode ficar por dezenas de anos adormecido nos móveis, nas casas, nas salas, nos lençóis e na papelada. E sabia também que viria o dia que talvez para a desgraça e ensinamento dos homens a peste acordaria seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz. (5'35"-5'59")

Contudo, no inquérito, a jovem (Alda) questiona e desafia o discurso oficial, aqui emitido pelo robô cujo cérebro eletrônico se torna porta-voz do discurso da Guerra Fria. Sua fala é entrecortada pelas acusações do militar: cada um fala numa direção e os discursos se embaralham novamente, ampliando a dramaticidade da dissonância. Também é pela voz gravada do cérebro eletrônico que ouvimos o discurso que fora pronunciado pelo estudante em meio à passeata.

O som da *Misa Criolla* retorna para acompanhar o martírio dos dois prisioneiros. Na cena do fuzilamento do casal de jovens, Alda retoma sua dança descalça, mas completamente “fora do tom, sem ritmo e sem melodia”¹⁶, apenas passos desesperados de fuga dos alvos dos fuzis que o pelotão dirige a ela e a fulmina para, em seguida, exterminar também o rapaz.

Na banda sonora, a *Misa Criolla* é entoada como marcha fúnebre. No

16 Estamos citando a fala de Caetano Veloso em sua apresentação de sua canção *É proibido proibir* na terceira edição do Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo em 1968 e realizado no Teatro TUCA em São Paulo. A íntegra de seu discurso com áudio e texto pode ser conferido em <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>. Acesso em: 02 fev. 2016. A relação com a canção vai além dessa citação. Segundo Ângela José (1999, p. 117), quando o ator Sonélio, após as torturas, delirava a palavra “amor” (Manhã cinzenta, 15':04”), os três primeiros versos da canção se fazem ouvir na ao fundo: “Me dê um beijo meu amor/ eles estão nos esperando/ os automóveis ardem em chamas”.

palco-sela, os alunos que estavam imóveis na sala de aula, declamam seus textos como uma prece. Cumpre-se a profecia de Glauber Rocha segundo a qual “os poemas precedem os fuzis” (ROCHA, 1981, p. 75). Na cena do fuzilamento da jovem, sobrepõem-se a música da missa, os acordes de guitarra, as declamações e a oração entoada pelos estudantes: tudo ressoando na mesma frequência num caleidoscópico audiovisual, afinal, na execução de Alda reverberam outras mortes: da operária Aureliana, celebrada na prece dos estudantes.



Figura 4. Execução de Alda que dança em fuga diante dos fuzis. *Manhã cinzenta*, 8':12

Do ponto de vista do discurso paródico, o filmexplosão conjuga no caleidoscópico o conjunto das alegorias: de imagens, sonoridades, discursos, entoações e gestos – cada um na plenivalência da capacidade indagativa de suas enunciações. Cria-se um espaço de relações bifrontes uma vez que o plano das ações externas remetem para reflexões internas. Nesse sentido, a composição organiza uma estrutura enunciativa própria do discurso interior e sua disposição em associar os mais distintos elementos sem conferir a eles um ordenamento ou mesmo uma avaliação moral ou ideológica válida para todas as esferas de sua constituição. Para isso muito contribui a noção de filmexplosão no salto qualitativo para a configuração daquilo que não se coloca no plano das explicações, como as dúvidas, as hipóteses, as inferências. Segundo o conceito semiótico de explosão (LOTMAN, 2013, p. 64-70), num momento de grande

concentração de energias é muito difícil prever quais serão os encaminhamentos futuros. Trata-se de um momento em que o princípio da incerteza domina e torna impossível prever qualquer encaminhamento. É disso que se trata quando o militar se interroga “Por que?”; ou quando a estudante desafia: “O que é lei?” (somente Kafka ousou ir tão longe); e mesmo quando o jovem lê o trecho final de Camus. Há muitas vibrações e energias concentradas no ar, muitas ideias sem referenciais explícitos, muitos signos em movimento – tudo aquilo que escapa ao controle da oficialidade. Na verdade, há ideias no ar que se chocam com barreiras de sua contenção. Afinal, os governantes sabiam que “Ideias são como armas: só são perigosas quando colocadas em ação subversiva” (*Paula: história de uma subversiva*, Francisco Ramalho Jr., Brasil, 1979, 1:00’12”).

Considerações finais

Num ambiente densamente concentrado de indagação o comum seria a explosão discursiva em termos de grandes densidades de voz o que, aliás, é explorado à exaustão nos filmes de interrogatórios e tortura. Contudo, *Manhã cinzenta* adota o compasso de entoações serenas, típicas de um discurso interior, do fluxo de consciência ou de uma celebração litúrgica. A estridência mais acentuada procede do canto da *Misa Criolla*. Os estudantes, por sua vez, falam e discutem sem alardes nem aumento de temperatura emocional, mas num tenso debate de ideias em que o discurso externalizado compõe com o discurso interior a cadência de uma entoação poética – típica do drama filosófico. Contrasta com os gritos de guerra, facilitando o atravessamento dos ruídos que vem da rua. O espaço interno da sala se coloca, assim, aberto tanto para o discurso interior quanto para o espaço externo onde as manifestações de rua – essas sim, acaloradas e virulentas – acontecem. O jogo cruzado de ressonâncias que não se limitam à palavra mas se conjuga com sons, entonações, enquadramentos visuais, sequencialização de tomadas individualizam cada fio da trama que tece o conjunto das relações dialógicas do discurso, ainda que cada uma siga sua direção. O conjunto das entoações, sonoridades musicais e ruídos tornam-se constituintes vitais das relações dialógicas em pauta uma vez que nelas reverberam elementos da construção alegórico-paródica.

Estamos muito longe da síntese reveladora de uma sentença. Em

nosso horizonte se coloca o espaço de relações dialógicas produzidas pelos signos audiovisuais articulados sistemicamente, isto é, pelos sistemas culturais que se transformam no interior da memória discursiva da própria cultura. Por que se trata de relações, o tônus discursivo vincula densidades de diferentes esferas de linguagem.

Num outro momento do filme, a estudante compra jornal e troca um diálogo cifrado com o jornalista; seu olhar, contudo, busca a notícia impressa na página. Mais uma vez as relações dialógicas movimentam aquilo que, teoricamente, reconhecemos como memória do gênero. Afinal, notícias enunciadas pelo rádio ou registradas em jornal impresso constituem um gênero tão antigo quanto os demais gêneros narrativos, perdendo apenas para os gêneros da tradição oral. A força de sua permanência suplanta os momentos de seu papel na interação sócio-cultural, caso da cena retratada. Aqui como em muitos dos filmes dedicados à ditadura, a notícia que informa sobre as ocorrências políticas, sejam elas quais forem, choca-se frontalmente com contexto da censura em que notícias sobre manifestações de confrontos políticos eram deliberadamente proibidas de veiculação e permaneciam na esfera do não-dito, do proibido. Na verdade, ao se chocar com o dado de realidade, tal aproximação mostra seu vínculo com a memória do gênero. Não é à situação empírica que a cena da notícia jornalística se reporta, mas à memória de um gênero. Enfatizamos assim a hipótese segundo a qual os sistemas semióticos da cultura audiovisual, objeto de estudo dessa análise, constituíram espaços dialógicos de relações culturais que se tornaram imprescindíveis para qualquer reflexão sobre o período.

Quando entra em campo a memória dialógica uma outra qualidade de entonação discursiva é considerada: a força especulativa das possibilidades discursivas que, ampliadas, produzem o pensamento audiovisual operando um deslocamento da logosfera para adentrar no complexo de articulações da semiosfera com sua semiose potencializada pelos signos da cultura. Chega-se, assim a um viés discurso histórico, apreendido no vigor de sua enunciação. Os nossos censores dos anos da ditadura militar tinham razão: esses códigos são muito perigosos. Contudo, não temos certeza de que as razões para que eles tivessem entendido alcancem a dimensão estética sob a qual o filme se

constrói. Estamos nos referindo à relação dialógica que o filme mantém com as experiências estéticas do antiilusionismo e da auto-reflexividade (STAM, 1981, p. 53-81) no cinema e nas artes em que o artista coloca em diálogo gêneros de diferentes esferas discursivas de modo a colocar sempre no primeiríssimo plano de sua abordagem os graus de tensionamento de sua abordagem. *Manhã cinzenta* cumpre seu papel reflexivo de acompanhar a derrocada de projetos políticos da esquerda paradoxalmente no interior de um processo explosivo de formas artísticas. Seu legado? Desafiar o espectador a refletir contra qual discurso de poder sua fala se enuncia que pode estar camuflada no dispositivo de uma máquina tal como o robô de onde partimos para a nossa análise.

Referências

- ARÁN, P. O. “Palabra / Discurso”. In. ARÁN, P. O. (org.). *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra, 2006.
- BAKHTIN, M. “O discurso em Dostoiévski”. In. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. “O discurso no romance”. In. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. “Os gêneros do discurso”. In. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. “A escrita do acontecimento”. In. *Semiologia e linguística*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. “Le cinéma russe et l’art collectiviste”. *Cahiers du Cinéma*, n. 226-7, 1971.
- BERNARDET, J.-C. “Documentários de busca: 33 e *Passaporte Húngaro*”. In.
- MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BRAIT, B. “Análise e teoria do discurso”. In. BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.
- _____. “Perspectiva dialógica”. In. *Texto ou discurso?* BRAIT, B.; SILVA, M. C. S. São Paulo: Contexto, 2012.
- EISENSTEIN, S. “Vertical Montage”. In. GLENY, M.; TAYLOR, R. (eds.). *Towards a Theory of Montage*. London: British Film Institute, 1991.
- FERRO, M. *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, 1993.
- JOSÉ, A. “Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria”. *Alceu*, v. 8, n. 15, 2007.
- _____. *Olney São Paulo: a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

- LOTMAN, J. M. “Explosive Processes”. In. *The Unpredictable Workings of Culture*. Trad. Brian James Baer. Tallinn: Tallinn University Press, 2013.
- NOVAES, C. C. *Aspectos críticos da literatura e do cinema na obra de Olney São Paulo*. Salvador: Quarteto, 2011.
- NOVAES, C. C.; REIS, M. S. C. “Olney São Paulo: pesquisa sobre um cineasta”. *Cine Cachoeira. Revista de cinema da UFRB*. v. 1, n. 2, 2011. <http://www.cinecachoeira.com.br/2011/06/olney-sao-paulo-pesquisa-sobre-um-cineasta/> Acesso em: 02 fev. 2016.
- ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SANTOS, M. D. “Olney São Paulo: esplendor e maldição em *Manhã cinzenta*”. *Cine Cachoeira. Revista de cinema da UFRB*. v. 1, n. 2, 2011. Disponível em <http://www.cinecachoeira.com.br/2011/06/olney-sao-paulo/> Acesso em 02 fev. 2016.
- SIMÕES, I. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: SENAC, 1999.
- STAM, R. “*Homo Ludens*: o gênero auto-reflexivo no romance e no filme”. In. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- VOLOSHINOV, V. “Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique”. In. TODOROV, T. *Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981.
- XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

Referências audiovisuais

- O DESAFIO. Paulo César Saraceni, Brasil, 1965.
- MANHÃ cinzenta. Olney São Paulo, Brasil, 1969.
- PAULA: história de uma subversiva. Francisco Ramalho Jr., Brasil, 1979.
- SER tão cinzento. Henrique Dantas, Brasil, 2011.