

Textualidades do contemporâneo em *Manhã cinzenta*, de Olney São Paulo e *Ser tão cinzento*, de Henrique Dantas

Textualities of the Contemporary: Olney São Paulo's *Manhã cinzenta* and Henrique Dantas's *Ser tão cinzento*

Antonia Cristina de Alencar Pires* - Gustavo Tanus** - Filipe Schettini***

Resumo: Diferentes são os modos como os textos se configuram e se relacionam uns com os outros, através de movimentos pertencentes a conceitos, de dialogismo/polifonia, de Bakhtin (1ª ed. 1929; 1997), de intertextualidade, de Julia Kristeva (1974), e pelas conexões intermediárias, estudadas por Irina Rajewsky (2012) e Clüver (2006). Nesse sentido, pretendemos analisar o conto “Manhã cinzenta”, escrito em 1966, que compõe o livro *A antevéspera e O canto do sol* (1ª ed. 1969; 2016) e o filme homônimo (1969), ambos de Olney São Paulo, juntamente com o documentário *Ser tão cinzento* (2011), de Henrique Dantas, buscando observar as conexões entre a palavra literária e a imagem cinematográfica; e, a partir desses conceitos, o trânsito/transe entre elas. Relacionamos à noção de contemporâneo de Agamben (2009), e a percepção do tempo fraturado e circular, cujo movimento de adesão e distanciamento, permite observar as continuidades e retomadas do jogo do poder, reforçadas pelas relações intertextuais/intermediárias dos textos analisados.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Intertextualidade; Intermedialidade; Memória.

Abstract: When relating to one another, texts shape themselves differently through movements pertaining to concepts such as Mikhail Bakhtin's dialogism and polyphony (1st ed. 1929; 1997), Julia Kristeva's intertextuality (1974), and the intermedia connections studied by Irina Rajewsky (2012) and Claus Clüver (2006). Under this light, this article analyzes Olney São Paulo's short story “Manhã Cinzenta” (“Gray Morning”), written in 1966 and featured in the book *A antevéspera e O canto do sol* (1st ed. 1969; 2016), and his homonymous movie (1969), together with Henrique Dantas's documentary *Ser tão cinzento* (2011). The aim was to observe the connections between the literary word and the

* Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Bacharel em Biblioteconomia pela Escola de Ciência da Informação da UFMG. Cofundadora, coordenadora e pesquisadora do Moviola – grupo de pesquisas intersemióticas/intermédias: travessias entre Cinema, Literatura e outras áreas. Técnica de Gestão, Proteção e Restauro do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG. crisp563@gmail.com

** Doutorando em Estudos da Linguagem/Literatura Comparada (UFRN). Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG, Bacharel e Licenciado em Português e Bacharel em Edição por esta mesma universidade. Pesquisador e integrante da comissão editorial do literafro – portal da literatura afro-brasileira, Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA/UFMG). Cofundador e pesquisador do Moviola – grupo de pesquisas intersemióticas/intermédias: travessias entre Cinema, Literatura e outras áreas. gustavotcs@gmail.com

*** Cineasta. Codiretor, corroteirista e autor da trilha sonora do curta de ficção *Noturno interlúdio*; diretor e editor do curta documentário *Arçângelo*. Graduando do curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA. Cofundador e pesquisador do Moviola grupo de pesquisas intersemióticas/intermédias: travessias entre cinema, literatura e outras áreas. Ministra aulas de Processos Gerenciais para colaboradores em empresa farmacêutica. filipe.schettini@outlook.com



cinematic image and, grounded on these concepts, the transit/trance between them. This article relates Giorgio Agamben's notion of the contemporary (2009) and the perception of time as fractured and circular, with movements of adhesion and distance that enable the detection of the power game's continuities and resumptions. The latter are reinforced by the intertextual/intermedia relations among the selected texts.

Keywords: Cinema; Literature; Intertextuality; Intermediality; Memory.

Recibido: Aceptado:

<https://doi.org/10.5281/zenodo.1412640>

Em memória de Sebastião Rodrigues e sua incansável luta contra a miséria dos homens.

Era engraçado como sua natureza se manifestava: absoluta. Nada outro existia a não ser o plano, o movimento. E o mundo todo, as pessoas, a vida, as árvores, ruas, enfim tudo, tinha apenas um objetivo: um filme. [...] Quando não estava fazendo cinema, estava pensando cinema ou discutindo cinema. [...] [Tudo] era pretexto para pensar cinema. Os discos seriam para futuras trilhas sonoras; os livros futuros roteiros; e as pessoas futuros personagens. (Olney São Paulo Jr., sobre seu pai, o cineasta brasileiro Olney São Paulo).

64

1. A seta que atravessa as linhas: introdução

Considerando os diferentes modos de configuração dos textos – o que chamamos aqui de textualidades – e observando o (in)tenso trânsito/transe entre eles, apontados nos estudos precursores de Mikhail Bakhtin, como “dialogismo/polifonia”, a “intertextualidade” de Julia Kristeva e, mais recentemente, nos estudos de Irina Rajewsky e Claus Clüver e outros, como “intermedialidade”, propomos neste artigo uma reflexão sobre a produção fílmica e literária do cineasta brasileiro Olney Alberto São Paulo (1936-1978), a saber: o média-metragem *Manhã cinzenta* (1969) e o conto “Manhã cinzenta” (1966), tomado como base para o roteiro do filme.

Nossa reflexão é norteadada, além dos teóricos já mencionados, pelo conceito de contemporâneo, tal como formulado por Giorgio Agamben (2009). Isto o fazemos na tentativa de situar tal produção em seu contexto originário – os anos de autoritarismo da ditadura civil-militar brasileira dos anos 60 – e neste momento, em que é (re)visitada por estudiosos das áreas de cinema e literatura e de cineastas brasileiros. Caso de Henrique Dantas, cujo documentário *Ser tão cinzento* (2011), também é objeto de nossas reflexões, uma vez que o referido documentário se apresenta numa perspectiva intertextual e intermediária em relação ao filme de Olney São Paulo.

Trataremos, ainda, de outros elementos intertextuais/intermediários, como as citações filosófico-literárias presentes no conto e no filme; as estéticas cinematográficas que permeiam a concepção de *Manhã cinzenta* (o Neorealismo italiano, o Formalismo russo e o *Cinema novo* brasileiro e a música que serve de trilha ao média-metragem). Iniciamos o artigo com um breve perfil bibliofilmográfico do cineasta, abordando seus percursos/percalços no espaço da produção audiovisual do Brasil, movido por um amor visceral às imagens em movimento.



2. O anjo expulso do cânone

Em agosto de 1969, Olney São Paulo trazia à luz um dos filmes mais importantes e significativos da história do cinema do Brasil, tanto do ponto de vista político, uma vez que ele se apresenta como um contra-discurso à voz e à ordem autoritárias de um regime ditatorial, como do ponto de vista da complexidade de sua construção: o média-metragem *Manhã cinzenta*.

A obra em questão passou a ser objeto de pesquisas em 1999, com o estudo da Mestra em Cinema e criadora/diretora do CINESUL (Festival ibero-americano de cinema e vídeo), Ângela José, seguido pelos trabalhos dos pesquisadores do Núcleo de Estudos de Literatura e Cinema/ NELCI, da Universidade Estadual de Feira de Santana/UFES, no estado da Bahia, que vem produzindo artigos e dissertações nos últimos anos sobre esta e outras obras do cineasta. O filme foi vetado pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas para exibição sob a alegação de ser “altamente subversivo e incitar o povo contra os dirigentes”, no caso, os militares que tomaram o poder no país, em 1964, após um golpe apoiado por segmentos da sociedade civil (elite econômica e parte da classe média). Em contraposição ao argumento da Censura, Olney declarava ao jornal *Última hora*, em setembro daquele ano, que seu média-metragem era “um canto desesperado ao amor e à liberdade”, apontando o profundo humanismo que circunda *Manhã cinzenta*.

Todavia, não era a primeira vez que o cineasta, oriundo do sertão do estado da Bahia (nasceu em Riachão do Jacuípe e foi criado em Feira de Santana) passava por problemas com os censores da cultura. Em fins de 1964, seu primeiro longa-metragem, *Grito da terra*, baseado em romance homônimo do escritor baiano Ciro de Carvalho Leite, sofrera cortes e restrições para ser exibido, alegando-se o forte caráter ideológico de esquerda contido no filme. O longa-metragem em questão, filmado com atores locais e ambientado no cenário natural sertanejo, foi produzido com baixo orçamento e com contribuições de moradores e comerciantes da região, conforme Dinameire Rios. (RIOS, 2013).

Segundo Rios, do ponto de vista ético, a referida produção inscreve-se no movimento *Cinema novo*, àquela altura em plena efervescência, com os lançamentos de *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Os fuzis* (1963), de Rui Guerra e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Do ponto de vista estético, *Grito da terra* dialoga fortemente com o Neorealismo italiano, movimento cinematográfico com o qual Olney se identificava, admirador confesso de Luchino Visconti e de Roberto Rossellini.

Nesse filme, Olney imprime também uma das marcas que caracterizam seu estilo: a aproximação ao documentário. O cineasta ao adaptar o romance de Leite, opta por abandonar certo determinismo naturalista que perpassa o texto e se atém a focalizar dois temas de caráter histórico e político: o latifúndio e o analfabetismo, vetores que são responsáveis diretos pela expropriação e pela fome no nordeste brasileiro. Isto é colocado pela personagem de um professor que alfabetiza e conscientiza camponeses – inspirado no educador Paulo Freire – notório por seu revolucionário método de alfabetização no interior do Brasil. (RIOS, 2013). Note-se que a figura do professor é duplamente transgressora, pois além de alfabetizar e conscientizar os camponeses de sua condição de explorados/expropriados, ele é negro, indiciando a presença de outra minoria historicamente subalternizada no espaço geográfico representado no filme.

Convém salientar que a trajetória de vetos, proibições e silenciamentos ao trabalho de Olney não se iniciara aí. Aos 19 anos, em Feira de Santana, ele assinava uma coluna jornalística na qual satirizava a elite da cidade e numa rádio apresentava um programa, em que comentava filmes em exibição. Tanto a coluna quanto o programa foram encerrados por pressão da elite, que se julgou ofendida por ele em seus textos irônicos. Apesar disso, continuou produzindo textos, escrevendo contos, sempre na perspectiva de transformá-los em roteiros de filmes. Seus escritos ficcionais desse período são calcados em temáticas nordestinas, unindo o mágico, o místico, o linguajar catingueiro a aspectos realistas, de cunho social,

como mostra Ângela José, biógrafa do cineasta (JOSÉ, 1999). Também aos 19 anos, Olney faz sua primeira incursão à produção fílmica, participando da equipe de realização e atuando como figurante das filmagens de *The windrose* (1955), de Alex Viany, rodado em Feira de Santana. A partir dessa experiência, o cinema nunca mais sairia de sua vida.

No ano seguinte, com a colaboração financeira de amigos, ele realizou seu primeiro curta-metragem, *Um crime na rua*, que exibia em eventos da Sociedade Cultural e Artística de Feira de Santana ou em eventos itinerantes do Teatro Amador, entidades criadas por ele. Antes de participar de *Mandacaru vermelho* (1961), de Nelson Pereira dos Santos, onde trabalhou como assistente de direção e produção, continuista e ator, Olney escreveu os roteiros de dois documentários que não foram realizados por falta de recursos financeiros. Ambos trazem o viés mágico/trágico, o imaginário do sertão de que nos fala Ângela José. (JOSÉ, 1999). Tratam-se de *O bandido negro*, sobre uma figura lendária sertaneja e *O vaqueiro das caatingas*, abordando o cotidiano dos trabalhadores que vivem desse ofício tradicional do sertão.

Quanto aos projetos efetivamente realizados, são da autoria de Olney *O profeta de Feira de Santana* (1970), em película 35 mm, que aborda a obra do artista plástico primitivista/expressionista Raimundo de Oliveira, cuja pintura (re)apresenta figuras e mitos circulantes no imaginário sertanejo. Olney sempre afirmou que a obra de Oliveira era uma de suas fontes de inspiração. (NOVAES; REIS, 2010). *Sob o ditame do rude Almajesto*: sinais de chuva mostra durante 13 minutos e em 16 mm, sertanejos que, por meio da memória transmitida em narrativas orais, conseguem interpretar condições meteorológicas favoráveis para a chuva. Neste documentário de cunho etnográfico, estão presentes o saber arcaico e as mitologias climáticas do interior nordestino. (NOVAIS; REIS, 2010). Ainda no campo do documentário etnográfico, Olney realizou em 1976 o longa-metragem *Ciganos do Nordeste*, em que aborda a discriminação e os preconceitos sofridos por essa comunidade nômade.

Os saberes e mitologias afro-brasileiros estão em *Dia de erê* (1978), finalizado após a morte de Olney pelos cineastas Orlando Senna e Manfredo Caldas, conforme suas instruções. A afrobrasilidade aparece ainda na carreira de Olney em *O amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, no qual participou como ator e em *O Forte* (1974), longa-metragem em preto & branco, de sua autoria, cujo argumento é o romance homônimo de Adonias Filho.

Percebe-se que Olney transita entre espaços semióticos/midiáticos distintos, enlaçando-os, a fim de dar corpo a uma profusão de imagens, ora grafemas, ora cinemas, passando pelo pictórico, num esforço ímpar de traduzir/transpor signos de um código para outro buscando o máximo de visualidade, de plasticidade em suas narrativas. O próprio Olney, procurando definir seu profundo envolvimento com as artes que lhe inspiravam e nas quais estava sempre imerso, afirmaria em entrevista: “[...] se o cinema não existisse (eu só não seria cineasta se o cinema não existisse), seria contista, pintor ou músico, nesta ordem” (CALBO, 2002, p. 3).

Salientamos que o trânsito de Olney, como buscamos mostrar, também se faz entre gêneros cinematográficos. Nos documentários, o realismo mágico do sertão propicia a atmosfera próxima do ficcional, enquanto as ficções, *Grito da terra* e *O forte*, com suas imagens expressionistas, insinuam-se dramaticamente reais, mimetizando uma característica dos documentários. Convém assinalar, uma vez mais, que tais aspectos formais marcam toda a produção fílmica de Olney, também atravessada pela questão da identidade cultural, sempre numa perspectiva existencialista e ideologicamente à esquerda. *Manhã cinzenta*, objeto deste artigo, sintetiza o trabalho intermédias desse cineasta singular que, em sua passagem pela cultura brasileira, não teve o devido reconhecimento por parte da crítica e de alguns de seus pares, conforme Novaes e Reis, o que os levou a considerá-lo “um anjo expulso do cânone”. (NOVAES; REIS, 2010).

O conto “Manhã cinzenta” escrito em 1966, foi transposto para o roteiro e daí para a película em preto & branco 35 mm, na qual à encenação ficcional agregam-se cenas de passeatas reais. Em uma das passeatas, o protagonista foi colocado por Olney entre os manifestantes para ser filmado discursando, o que se constitui numa quebra radical das fronteiras entre os gêneros que compõem o filme: a ficção e o documentário.

Embora tenha realizado vários trabalhos, como os mencionados e outros, *Manhã cinzenta* marcaria para sempre e de modo trágico o percurso do cineasta. Este “filmexplosão, revolucionário, desintegrador de signos”, como o adjetivou Glauber Rocha em *Revolução do Cinema novo* (1981), levaria seu criador a ser incurso na Lei de Segurança Nacional, como um indivíduo perigoso, desestabilizador da ordem e, em seguida, levou-o à prisão e à tortura, cujas sequelas comprometeram o corpo e as emoções de Olney.

Depois de proibido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, negativos e cópias do média-metragem foram destruídos, restando as que já haviam saído do país para concorrer em festivais internacionais de cinema. Entre essas cópias, uma caiu em mãos do grupo guerrilheiro MR-8 e teria sido exibida a bordo de um avião sequestrado e desviado para Cuba pelo referido grupo. Este episódio foi determinante para a prisão e o julgamento de Olney. A única cópia salva da destruição permaneceu escondida nos arquivos da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, ao ser encontrada em 1994, passou a suscitar o interesse de estudiosos de várias áreas do conhecimento.

Nos próximos tópicos, *Manhã cinzenta*, considerado em suas diferentes mídias e o trânsito entre elas, observado à luz da intermedialidade e de outras teorias da textualidade, é o objeto de nossa atenção.

3. O contemporâneo, intertextos e intermídias: breves considerações

No ensaio *O que é o contemporâneo?* (2009), o filósofo italiano Giorgio Agamben reflete sobre a relação do sujeito com o tempo e desse sujeito com seu próprio presente a partir da indagação que dá título ao referido ensaio. Das reflexões expostas pelo autor, três delas interessam-nos bem de perto neste artigo. A primeira delas é a concepção sincrônica do tempo, isto é, a concepção de que o tempo é um constructo circular e fraturado, no qual há simultaneidades de momentos, ou nas palavras do próprio Agamben, no “já” permanece o “ainda”. A segunda reflexão diz respeito à percepção crítica do sujeito sobre seu presente, observada pelo filósofo a partir do duplo movimento de adesão e distanciamento do sujeito a esse mesmo presente, guiado pela noção de que a contemporaneidade é como um fecho de luz em cuja periferia existe uma zona de sombras. Para ele, o sujeito contemporâneo é aquele que “não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p. 63). A terceira reflexão de Agamben que aqui nos interessa relaciona-se ao ineditismo como o sujeito divide e interpola os tempos e lê a História.

Com efeito, observa-se na *poiesis* olneyana os elementos elencados por Agamben como índices de contemporaneidade, quais sejam: a noção da simultaneidade temporal, a permanência do passado no presente, a percepção crítica do presente e novas possibilidades de ler a história. Esses elementos se esboçam sobremaneira no média-metragem *Manhã cinzenta*. A começar pelo próprio tempo da narrativa fílmica, que inicia e encerra no mesmo ponto: uma sala de aula com alguns estudantes. Nas dobras ou fraturas (para utilizar o termo sugerido pelo filósofo italiano) dessa circularidade, ocorrem os episódios que constituem o enredo do média-metragem. Note-se, ainda, que os intertextos elaborados por Olney no filme com a literatura, a filosofia, a música e com outras estéticas cinematográficas, produzem a sincronicidade temporal apontada por Agamben.

Além de tornar visível no texto fílmico a circularidade temporal, os intertextos referenciados apontam a criticidade de Olney em relação a seu presente, ora aproximando-se dele para mostrar sua obscuridade (a onda de ditaduras que dominava a América Latina), ora afastando-se, para buscar a gênese de tal obscuridade (o Nazifacismo e a Guerra fria). Em meio ao domínio das sombras, pontos de luz persistiam em se manter acesos. A mobilização da juventude na defesa dos direitos fundamentais do ser humano e a ebulição criativa, o vanguardismo nas artes em geral são os fragmentos luminosos que Olney traz para o espaço da narrativa fílmica. Ao fazê-lo, o cineasta oferece ao espectador uma possibilidade de leitura da História calcada no dialogismo entre signos e símbolos nos quais se inscrevem o que lhe é contemporâneo, buscando capturar o devir histórico.

Conforme mencionado, a intertextualidade e o dialogismo são dois importantes elementos na construção de *Manbã cinzenta*. Antes de adentrarmos o conceito de intertextualidade de Kristeva (1974; 2005), é necessário apontarmos os estudos precursores de Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1ª Edição russa, 1929; 1997), que serviram de base para o conceito de intertexto, da filósofa nascida na Bulgária. Bakhtin, ao ler a obra do escritor russo autor de *Crime e Castigo*, introduziu as teses do dialogismo e da polifonia, que são elementos distintivos da obra e dos modos de ficção de Dostoiévski. A polifonia manifesta-se, segundo ele, no modo como as vozes do texto se relacionam, como um elemento distintivo, no universo da ficção dostoiévskiana, e diz respeito à plenivalência dessas vozes, isto é, a plenitude e a independência das diferentes vozes que percorrem e atravessam a ficção. O dialogismo é, para esse filósofo e crítico russo, uma característica estrutural dos romances de Dostoiévski, lugar de manifestação e representação de consciências que dialogam e, por meio desse diálogo, se inscrevem como tal. Tais operadores como distintivos percebidos e conceituados por Bakhtin para o prosseguimento crítico da obra de Dostoiévski são importantes tanto para o entendimento das relações dialógicas das personagens da obra *Manbã cinzenta*, quanto para observarmos a polifonia em operação no filme objeto de nossa análise.

Claus Clüver (2006) observou uma complicação para as relações intertextuais, desde a morte do autor, declarada por Roland Barthes, e a redução do autor a uma função autoral, dada por Foucault, aos paratextos que são elementos que circundam o texto, em continuidade, como, por exemplo, os prefácios, o sumário, a capa e ilustrações, e os que têm interrompida esta continuidade, estando separados de uma obra específica, como os textos que a comentam. Isso porque, a partir dos estudos mais recentes, intertextualidade significa necessariamente intermedialidade, em pelo menos um dos sentidos que o conceito abrangeia.

Os primórdios do conceito de intertextualidade, como idealizado por Julia Kristeva, em fins da década de 1960, retomava o dialogismo bakhtiniano, baseado no pressuposto de que um texto não prescinde de outros textos. Segundo ela, o significado poético remete a outros significados discursivos, num espaço textual múltiplo, ou melhor, intertextual, de maneira que outros discursos se tornam legíveis e podem ser lidos. Ela conclui que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

A interação dos textos, a “interação semiótica” (SILVA, 1986, p. 625), é importante para a consideração de outro aspecto da poética de Olney São Paulo que são as interações entre textualidades pertencentes a outros sistemas semióticos, como as relações entre sistemas sógnicos: a literatura, a música, e o próprio cinema. Para isso, retomamos os estudos interartes – intermedialidade, de Irina Rajewsky (2012); intersemióticos, de Claus Clüver (2006) – necessários para o entendimento dos trânsitos e dissoluções de fronteiras entre os textos olneyanos.

Tal fenômeno exige uma suposição de que existam fronteiras tangíveis entre mídias individuais, bem como de especificidades e diferenças midiáticas. Em tipificação dos modos de interação entre as mídias, a intermedialidade acontece com cruzamento entre as fronteiras de distintas manifestações artísticas. Irina Rajewsky (2012, p. 58) desenha três grupos de fenômenos: 1. A transposição midiática, operada pelas adaptações cinematográficas e romantizações (transformação do filme em romance); 2. A combinação de mídias, como “ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos” (RAJEWSKY, 2012, p. 24); e, 3. A intermedialidade relaciona-se ao sentido do processo de referenciação, em que uma obra faz menção a outra, por exemplo, dentro de um texto literário existir uma referência a um filme, ou neste a uma pintura, etc. A primeira relaciona-se à gênese, sendo orientada ao processo de produção. Ela pode ser observada na transposição realizada na transformação do conto em filme.

Nesse caso, a qualidade intermidiática – o critério de cruzamento de fronteiras midiáticas – relaciona-se à maneira com que uma configuração midiática vem ao mundo, ou seja, relaciona-se à

transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato noutra mídia. (RAJEWSKI, 2012, p. 59).

A combinação, Irina Rajewsky trata como conjugação entre mídias, em um processo que, em uma perspectiva histórica, tornam-se novas formas. No terceiro grupo, Rajewsky coloca as menções que uma obra faz a outra, a relação intermediática dá-se não apenas no processo de formação da mídia, mas “na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica” (WOLF, 2005, p. 253 *apud* RAJEWSKI, 2012, p. 59). O fenômeno da intermedialidade ultrapassa, segundo Clüver, ao que se define comumente como artes:

Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema e também o que definimos como mídias, o que inclui tanto as mídias impressas quanto o Cinema, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, bem como as várias mídias eletrônicas e digitais surgidas mais recentemente. (CLÜVER, 2006, p. 18-19).

Para ele – que prefere o uso “textos intersemióticos” ao invés de “textos intermídias”, porque nem todo sistema de signos é essencialmente uma mídia – “o texto intersemiótico [...] recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 20). O autor ainda atenta para “intermedialidade”, em conceito dado por Helbig, em importante livro organizado [*Intermedialidade: teoria e prática de uma área de estudos interdisciplinares*]. Este pode ser pensado nestas formas possíveis de relação: 1. Relações entre mídias em geral (relações intermediáticas); 2. Transposições de uma mídia para outra (transposições intermediáticas ou intersemióticas); 3. União (fusão) de mídias, que são os textos multimídias e mixmídias. (CLÜVER, 2006, p. 24). Vemos a diferença entre as possibilidades do termo. Rajewsky definiu a intermedialidade a partir da: transposição; combinação e referência. Já Clüver, retomando Helbig, definiu como: relações intermídias; transposições intermediáticas; e fusão de mídias.

No estudo das transformações e adaptações intermediáticas, este autor nos atenta para a necessidade de dar preferência ao texto-alvo, indagando sobre os motivos que levaram ao formato adquirido por ele na nova mídia. O argumento que Clüver fornece é que as preocupações em torno da fidelidade para com o texto-fonte e adequação da adaptação não são relevantes exatamente porque a nova versão não substitui o original. Neste artigo, nos interessa não apenas o texto-alvo, que atualmente possui mais acessibilidade, haja vistas que está alocado em um importante *website* de compartilhamento de vídeos, mas também aquele que foi fonte para a composição do trânsito interartes. Dito isto, é mister perceber como se configuram as estratégias textuais, as redes de conexões entre a palavra literária e a imagem cinematográfica, trabalhadas tanto pelo conto “Manhã cinzenta”, escrito em 1966 (1ª ed. 1969; 2016) e o filme *Manhã cinzenta* (1969), e como eles rompem/ultrapassam/transpassam, em diversas instâncias, as fronteiras dos sistemas semióticos.

3.1 – Literatura e cinema: *Manhã cinzenta*, do conto ao filme

3.1.1 – O conto

Como já salientado por Claudio Novaes (2011), as relações intersemióticas entre literatura e cinema se relacionam, de modo geral, à transformação de formas de composição de imagens literárias dentro da linguagem fílmica, indo além de um aproveitamento dos temas cinematográficos na narrativa literária ou de representação da literatura e suas formas de adaptação fílmica. Ele continua:

Para compreender o potencial deste diálogo é preciso perceber na convergência entre as duas linguagens, as singularidades das semelhanças e das diferenças, considerando os mecanismos intersemióticos envolvidos ao mobilizar os aspectos da escritura literária e cinematográfica, perscrutando as condições mediadoras de cada signo e simulacros em repetição, no entanto, sendo original a imagem repetida. (NOVAES, 2011, p. 48).

Pensar o roteiro significa tratá-lo, como comumente se faz, como formalização de um projeto audiovisual (COMPARATO, 1995), como uma história contada por imagens (FIELD, 2001), um “estado transitório, uma forma passageira destinada a se metamorfosear e a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta.” (CARRIÈRE; BONITZER, 1996). Sendo o cinema uma arte que se constrói com imagens, os roteiros como um plano seriam planos de trabalho (FIELD, 2001). Neste sentido, o roteiro é considerado uma forma de texto que atua como um mediador na transposição intersemiótica entre o texto verbal e o texto não-verbal, isto é, entre a literatura e o cinema; tornando-se descartável tão logo o filme se realize. No caso das obras estudadas, o roteiro do filme, escrito em 1966, de modo diverso do esperado, “[...] havia sido transformado em conto publicado no volume *Antevéspera e O canto do Sol* [...]” (SÃO PAULO *apud* SANTOS, 2013, p. 92), livro editado em 1969, mesmo ano de filmagem do *Manhã cinquenta*.

Conforme Alex Viany, na apresentação da primeira edição, o conto é “[...] argumento ou roteiro cinematográfico, conto ou narrativa literária” (VIANY, 2006, p. 14). Este se compõe no que podemos chamar de linguagem fílmica, por uma sucessão de imagens entremeadas por diálogos entre as personagens. Tais imagens, em conjunto desses diálogos em discurso direto, sugerem os artifícios próprios dos roteiros e dos argumentos cinematográficos. Em conformidade com Viany, o conto transita entre gêneros, mobilizando estratégias discursivas de diferentes tipos de textos. Nestes, a intenção é descritiva, com a apresentação das cenas que comporão o filme, enquanto, naqueles o interesse é a apresentação mais literária, em texto corrente, apresentando a ordem das cenas. Podemos perceber isso no fragmento abaixo:

Alda. O rosto de Alda. Alda declamando amor em imensa tela de interrogatório. Alda correndo despida. Os pés de Alda saltando degraus de pedras ensanguentadas e dançando a dança macabra dos *tique-taques* das metralhadoras. (SÃO PAULO, 2006, p. 21).

Há, no conto, um modo de organização das imagens, num discurso intersemiótico, pela edição em livro, disponibilizado para o enredamento de um leitor e não para ser assistido como filme. Em outra ponta, fissa-se uma estrutura literária, “aberta pelo aspecto de roteiro explícito ou implícito no estilo do autor, [que] desloca a leitura do conto para uma versão intersemiótica que vai além da escrita verbal.” (NOVAES; REIS, 2010, p. 134).

O conto trata da perseguição, do julgamento e da tortura dos jovens que se dispuseram a lutar contra a ditadura civil-militar de 1964. Ele possui a mesma circularidade constatada no filme, iniciando-se com a dança da jovem Alda, cena que retornará num momento posterior do conto, após o desenrolar do julgamento dos jovens revolucionários. Durante o presente do julgamento, a autoridade judicante, as “excelências”, em nome da Ordem Terceira da Borracha, vão relembrando as ações dos jovens, que consideram criminosas, a constar nos autos.

A polifonia como um jogo de múltiplas vozes é percebida no texto não apenas nas falas distintas, marcadas pela reprodução direta dos discursos das personagens, mas, inclusive, na própria voz do narrador, que entrecruza a linha do roteiro/argumento/conto, utilizando destes modos de expressão aquilo que lhe oferece possibilidades de exprimir as atrocidades cometidas pelo regime ditatorial.

Esta voz, carregando seus modos de ver e interpretar o mundo e seus acontecimentos, convencida da necessidade de mostrá-los, se organiza, imagética e metaforicamente, em cenas em que o jogo dialógico com outras vozes – as dos jovens protagonistas – é tão direto quanto o desejo de uma

vontade de verdade, como podemos ver em diversas partes do conto: “– Tudo está perdido Alda. / –É preciso fazer alguma coisa, Sílvio! / Sim. Era preciso. O quê. Fazer o quê?” (SÃO PAULO, 2006, p. 22); “– Como começara tudo? / – No julgamento... / – Não, o julgamento viera depois. Primeiro fora o dobrado. A marcha nas ruas [...]” (SÃO PAULO, 2006, p. 23); “Alda corria, despida, em torno de um muro cinzento. / – Onde estariam as metralhadoras? Onde? Quando? Quantas? / – É terrível, Sílvio. É terrível! No entanto era preciso fazer alguma coisa.” (SÃO PAULO, 2006, p. 24); “Contudo, Sílvio, eles me encontrarão de pé.” (SÃO PAULO, 2006, p. 24). Em busca de representar a violência e a tortura, o narrador, de modo eficaz, por meio de uma organização aparentemente difusa das cenas, apresenta o enredo de maneira circular, mostrando a emblemática cena da dança da jovem Alda, em que a performance do corpo em movimento significa resistir à morte que a espreita.

Percebemos, com isso, que o sentido do texto é dado não pela descrição do mundo em si, mas pelas vozes desse mundo, vozes estas que anunciam sua degradação por conta da destruição das relações humanas, da humanidade, ação que transformara pessoas em sombras, como é possível perceber no trecho a seguir:

Incendiaram os arquivos, enclausuraram os estudantes e os operários, em um sarcófago de vidro, raspam as cabeças das crianças para que elas não começassem a pensar. Tornaram-se todas, silhuetas negras, numeradas de um a mil e desenharam com seus bonés e dragonas, os símbolos da ordem e da decência. Exigiram que acabassem, de uma vez por todas, com os discursos nas portas das fábricas e das escolas, pois tal atitude, desde os primeiros momentos de amizade com os povos irmãos, era contra a lei dos superhomens, era contra a lei de Deus. (SÃO PAULO, 2006, p. 22-23).

71

3.1.2 – O filme

No início do filme *Manhã Cinzenta*, durante a apresentação dos créditos iniciais, vemos imagens da rua, com uma sinalização de via – uma seta – apontando em direção ao espectador, a caminhada e a rotina de pessoas comuns, em algumas tomadas que remetem ao clássico curta-documentário *Chuva* (1929), de Joris Ivens e Mannus Franken. Mas ao contrário deste, que contava com as modernas e harmônicas composições de Lou Lichtveld, esta cena no começo do média-metragem analisado acontece ao som da canção *Gloria*, que integra a *Misa Criolla*: “Gloria a Dios / em las alturas // y em la tierra paz a los hombres, / [...] paz a los hombres / que ama El Señor [...]” (RAMÍREZ, 1964). A canção em questão inscreve-se duplamente irônica na cena de abertura, sublinhando o viés trágico-dramático das situações narradas dali em diante, pois a paz entre as pessoas é justamente aquilo que não foi celebrado, naqueles momentos de repressão do estado brasileiro. Por outro lado, nos recordamos do tipo de “paz” preconizada pelas manifestações de março de 1964, nas “Marchas da Família com Deus pela Liberdade”, uma série de eventos públicos que representavam uma classe média – expressão maior do conservadorismo – temerosa de uma “ameaça comunista”, propagandeada pelos grandes sistemas de informação.

Cabe lembrar que a ironia é uma figura de linguagem, que consiste em apontar o contrário do que está sendo dito ou mostrado, visando denunciar uma determinada situação e causar uma reação no receptor, seja ele leitor, ouvinte, espectador. Em razão de sua natureza opositiva, a ironia desestabiliza as verdades tomadas como absolutas, desvelando o avesso de certos discursos, pondo a nu suas incongruências. (HUTCHEON, 2000, p. 98).

Dentre as categorias nas quais se divide a ironia, encontra-se a ironia trágica ou dramática, à qual acabamos de nos referir. Este tipo de ironia está associado às situações que possuem um desfecho trágico e cujos elementos presentes na cena indiciam para o leitor/espectador tal desfecho. (ARAGÃO, 2011). Vale lembrar que os filósofos existenciais do século XIX, sobretudo Kierkegaard e Schopenhauer, lançaram mão deste tipo de ironia em seus escritos.

Os planos se alternam entre abertos, sugerindo certa normalidade na rotina da cidade e outros planos mais fechados, que despertam interesse fazendo parecer um ambiente com elementos deslocados, os quais denunciam que há algo irregular em seu meio. Em uma sala de aula, jovens, protagonistas do filme, escutam uma canção de rock, símbolo da rebeldia e liberdade naqueles tempos; parecem apreensivos, uma jovem dança. A câmera realiza um *travelling* da janela da sala e nos possibilita ver a enseada da praia de Botafogo, no Rio de Janeiro, e nesse movimento focaliza a moça que dança, aparentemente alheia ao mundo fora da sala e aos colegas presentes. A dança, entretanto, aponta sua potência e rebeldia com a expressão específica que o movimento do corpo acende.

Ao mostrar a enseada pela janela, a saturação de luz sugere-nos a ocorrência de algo, enquanto os jovens estão na sala de aula. A cena muda para passeatas (reais) dos estudantes, da resistência ao golpe, há confronto. Em nova relação intermediária, entra a marcha *The Washington Post*, composta por John Philip Sousa, compositor de diversas marchas militares. Novamente a música opera como elemento irônico, lembrando ao espectador o apoio dos Estados Unidos ao golpe brasileiro. Uma voz locutora anuncia pelo rádio a manifestação de professores, estudantes e trabalhadores contra o regime. Uma outra voz em discurso claramente conservador, em tom de propaganda da ditadura é ouvida, num cruzamento dialógico, no qual são confrontadas as vozes do Outro e do Mesmo.

Os jovens são presos. O confronto de discursos segue, com a réplica de um dos presos, seguida pela voz de um soldado que acusa os jovens de terem atravessado as barreiras da ordem estabelecida e novamente pela voz do locutor que relata um massacre de estudantes em uma escola.

Em outra relação intermediária/intertextual, ouvimos ao som da marcha militar *Semper Fidelis*, também de John Philip Sousa, trechos dos Autos da Devassa – peça processual contra os inconfidentes mineiros no século XVIII, acusados de traição à coroa portuguesa. Em seguida, Sílvio realiza uma leitura do parágrafo final de *A Peste*, do filósofo argelino Albert Camus, que é uma alegoria do Nazismo e de todos os regimes de exceção; vale dizer que no conto esse intertexto encontra-se apenas na epígrafe, essa espécie de “borda” que apresenta o espírito distendido nas malhas do texto. Em contraponto à marcha militar, são ouvidos trechos de *É proibido proibir*, de Caetano Veloso. Novo relato, pelo rádio, de um massacre de trabalhadores e na trilha sonora surgem mais uma vez os versos da *Misa Criolla*.

A cena volta para as ruas como no início do filme, mas agora ao invés de pessoas em suas rotinas, temos fumaça, violência e forte repressão policial. São cenas de confrontos reais, e assim como ao longo da obra, cenas deliberadamente encenadas se juntam à cenas documentárias formando um retrato híbrido e potente daquele período brasileiro. Há uma simultaneidade de cenas e tempos, revezando-se a sala de aula do início do filme com as cenas de um quartel onde ocorrem torturas de jovens prisioneiros. Metalinguagem e metáfora na cena em que aparece um cinema cercado de policiais e o cartaz do filme *A noite dos generais* (1967), de Anatole Litvak, exibido como crítica ao regime, em um cinema da Cinelândia (região central do Rio de Janeiro), logo após o assassinato do estudante Edson Luís.

Sob uma frase musical do *charango*, aparece Sílvio dentro da sala de aula, demonstrando preocupação. A cena é cortada para outra, em que ele desce a escadaria do quartel, a qual subira com Alda. Na cena da tortura, o soldado lança a ele uma inquirição já certo da resposta: “E as metralhadoras, não é certo que tinham metralhadoras?” A cena mostra a cruzeza e a violência da tortura. Toma a cena um exemplar do verdadeiro *Correio da Manhã*, mídia cuja ética jornalística foi tornada ficção por Lima Barreto nas *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1909), e que apoiaria as movimentações que culminaram no golpe, e logo, a partir do primeiro ato institucional, passaria a denunciar as arbitrariedades, o que tornaria o jornal alvo da repressão. A manchete enquadrada no filme noticia a repressão à marcha estudantil. “Sete horas de gás lacrimogêneo para reprimir os estudantes”.

Numa relação intermediária, a voz do locutor no rádio, ao som de marcha militar, enuncia: “É na ressurreição das elites 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 do início do filme, 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).

Nas cenas do tribunal, uma máquina é convocada a recuperar as imagens em que Sílvio discursa, e enquanto tal discurso acontece, entra em cena uma profusão de imagens caleidoscópicas, dele e dos jovens em passeatas. Uma voz em off avisa sobre a censura de uma parte do discurso, que é interrompido apenas na voz, continuando nas imagens do assédio sexual de uma jovem nua, e de Alda sendo encantada por militares. A voz censora diz: “passemos adiante, muito adiante”. E o discurso de Sílvio retorna. Percebemos, neste momento, como o Estado ditatorial trata a memória, de forma parcial, fabricada tanto pela asseveração de que devemos sempre passar adiante, ação que impossibilita a leitura do presente, quanto pela incineração de documentos, arquivos, ou mesmo escondendo os corpos. Isso pode ser relacionado ao modo como o filme aqui analisado foi guardado, a fim de que sobrevivesse à censura, tendo sido escondido nos porões da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A proibição do filme é parte de um diálogo negado, o que não encerra as relações dialógicas estabelecidas nas malhas do texto fílmico, até porque a negação se deu justamente pelo fato da obra trazer elementos intermediários de revelação/apresentação/contestação do golpe em curso, elementos cuja montagem contribuiu para a construção do filme como um contra-discurso ao autoritarismo.

Ao som de *Señor tiene piedad de nosotros*, tal visão caleidoscópica retorna, do fuzilamento dos jovens, de uma sala de espera pós-tortura, em que uma jovem ensaia uma dança, logo a cena corta para outra na 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. *Manhã cinzenta* termina 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 em Jesucristo creo”.

3.2 – Outros trânsitos intertextuais/intermediários

3.2.1 – *Manhã cinzenta* e o dialogismo/intertextualidade com o Neorrealismo italiano, o Formalismo russo e outras estéticas cinematográficas

As obras de médias-metragens possuem uma linguagem particular e ampla para serem exploradas, e Olney usou de inúmeros recursos cinematográficos para potencializar sua obra, sendo muitos desses recursos complexos e diferentes em relação aos demais filmes produzidos no país à época. Salientamos que Olney foi um cineasta autodidata, que buscou muitas inspirações para seu cinema a partir do contato com filmes *Westerns* e com as obras do Neorrealismo Italiano.

O movimento italiano em questão, dialogando com o Realismo poético francês, tinha como objetivo se opor a estética fascista, até então adotada na Itália, e tratar de forma realista a situação em que o país e suas classes populares se encontravam ao fim da Segunda Guerra Mundial. O movimento que impulsionou o cinema italiano, cujo substrato são temáticas sociais e políticas, impactou as “Novas ondas” e outros movimentos cinematográficos que se seguiram, como a *Nouvelle vague* francesa, a *New wave* britânica e o *Cinema novo* brasileiro.

É possível percebermos uma relação muito direta da estética neorrealista com *Manhã cinzenta* no tocante ao uso de um certo nível de “realismo”. Isto se deve à utilização de alguns elementos comuns às obras neorrealistas italianas, como *La terra trema* (1948), de Luchino Visconti e *Roma, città aperta* (1945), de Roberto Rossellini, onde em ambos os filmes temos uma mescla de cenas de filmagens reais com cenas de ficção convencionais, filmadas fora dos estúdios, em locações reais, com boa parte do elenco formada por atores não profissionais e com temáticas político-sociais nos enredos.

Todavia, apesar de no filme de Olney existirem cenas em que a ação transcorre com a câmera acompanhando os personagens e também haver o trabalho de profundidade de campo, não podemos caracterizá-lo unicamente como um filme da tradição realista por dois motivos: a extensão de elementos

metafóricos que provocam de maneira elaborada o espectador a racionalizar sobre os mesmos, e por um item chave: a montagem.

Em *Montagem proibida* (1991), André Bazin (expoente dos estudos sobre realismo) propõe que o filme atinge seu sentido pelo desenrolar das ações respeitando o tempo e espaço das mesmas, o que ocorre de maneira restrita em *Manhã cinzenta*. Isto não é nenhum demérito do média-metragem objeto deste artigo, muito pelo contrário, pois para potencializar o sentido de sua obra, Olney buscou dialogar com outros elementos. Como os elementos do Formalismo russo, que por extensão e contexto político-social se relaciona de modo sutil com o discurso de seu filme.

Um dos maiores expoentes do Formalismo no cinema russo, Sergei Eisenstein, teorizou e aplicou suas ideias acerca da potência que a montagem tem na criação do sentido e discurso de um filme em suas obras *A Greve* (1925) e *Outubro* (1928). Em *A forma do filme* (2002) no capítulo “A quarta dimensão do cinema”, Eisenstein traça um paralelo entre o cinema formalista e outras expressões da arte, como o teatro japonês Kabuki. Esta expressão artística recorre a uma gestualidade exagerada dos atores se comparada à tradição interpretativa europeia; à estilização visual e à deformação nas ações para tirar apenas a base física dos acontecimentos ou das ideias. (EISENSTEIN, 2002, p. 72).

Analisando este paralelo entre o cinema formalista e o teatro Kabuki traçado por Eisenstein, J. Dudley Andrew em *As principais teorias do cinema* (2002), considera que podemos extrair dessa expressão artística o desejo de:

[...] criar para o cinema um sistema em que todos os elementos seriam iguais e comensuráveis: iluminação, composição, interpretação, história e mesmo legendas devem ser inter-relacionadas, a fim de que o filme possa escapar ao realismo cru de apenas contar uma história acompanhada de elementos de apoio (ANDREW, 2002, p. 50).

74

Visivelmente as ideias de Eisenstein foram uma das fontes em que Olney se inspirou, visto a forma de edição usada em *Manhã cinzenta*, no qual a não linearidade e as sequências em que os planos são dispostos potencializam dois pontos-chave na obra. O primeiro é a sensação de suspense no espectador, que acompanha a trama que Olney tece de maneira não contínua e que envolve e gera expectativa; e o segundo ponto pretendido (e o mais importante), que é a potencialização do discurso de luta contra opressão. Isto se dá seja no uso da “montagem intelectual”, que objetiva fazer o filme causar reações de reflexão nos espectadores, por meio de ideias, sensações ou metáforas criadas pelos conflitos entre os planos; seja na “montagem de atrações”, em que Eisenstein radicaliza justamente este “conflito entre os planos” propondo uma equalização entre os elementos cinematográficos, como as características atuações exageradas dos atores soviéticos que Olney buscou para seus atores, o som, a luz, os objetos cenográficos, dispostos em uma obra através da manipulação que a montagem possibilita. Ou, nas palavras de Ismail Xavier:

Montagem que segue o raciocínio, que compara e define significações claras. Interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia. (XAVIER, 2005, p. 130).

As escolhas visuais de Olney também envolvem as questões estéticas ousadas, revigoradas pelos novos movimentos cinematográficos naquele período e já mencionados: a *Nouvelle vague* francesa, a *New wave* britânica, o *Cinema novo* brasileiro. Mais ainda: ele as utiliza e as combina de forma própria, 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. Nas cenas com a câmera fixa, o cineasta utiliza em alguns momentos formas geométricas, como nos 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).

Destacamos, nas cenas internas, o bom aproveitamento que Olney 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 do mau estado da cópia existente), 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 técnica cinematográfica própria 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 *Westerns* de Ford, que era uma referência para ele). Como dissera o próprio Olney: “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 próprias escolhas estéticas a esse 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 e despertam um interesse ainda maior em relação à história narrada. Quanto à edição, como apontamos anteriormente, ela (re)apresenta a trama de maneira não-linear, forçando o próprio espectador a relacionar os acontecimentos, fazendo ele mesmo as ligações das cenas.

3.2.2 – Música e Cinema: análise intertextual/intermediática entre som e imagem em *Manhã cinzenta*

Quando as 'terminações nervosas' do músculo-música e da epiderme-imagem se conectam, pode-se ver uma nova criança multimídia surgir no mundo, começando a respirar. E, como se não fosse suficiente: você tenta adiantar por dois quadros a música em relação à imagem - e subitamente essa criança começa a se mexer, pulando e gritando alegremente. Esse feliz casamento entre imagem e música é um exemplo fascinante de quando o todo é alguma coisa muito maior que a soma das partes. (WINGSTEDT, 2005, p. 6 *apud* BAPTISTA, 2007, p. 9).

Conforme discutido no tópico 3 deste artigo, observamos aqui a relação intertextual/intermediática entre música e cinema em *Manhã cinzenta*. A música é tão poderosa como elemento artístico, que sua junção com outras formas de arte muito comumente potencializa ambas, e exemplo claro disto é sua junção com o cinema, onde se destaca o “potencial sugestivo para enriquecer as suas estratégias narrativas” (BAPTISTA, 2007), e em que harmonias musicais sugerem emoções e espaços geográficos, além de conduzir o ritmo na edição e de ações nos planos.

A frase “O cinema nunca foi mudo” (BERCHMANS, 2006) nos faz refletir acerca de algo óbvio: por mais que em suas primeiras décadas de vida o cinema não pudesse emitir sons ambientes e de falas

dos seus personagens, as sessões eram acompanhadas de músicas, normalmente tocadas ao vivo mas também podendo ser ouvidas por reprodutores de som. Muitas vezes, essas músicas acompanhavam as sensações apresentadas nos filmes, mas com o tempo elas foram ficando mais sofisticadas, independentes e agregaram seus sentidos próprios aos filmes, até chegar ao uso da música moderna, que, por vezes, acompanhava as próprias películas, como no exemplo anteriormente citado do curta-documentário *Chuva* de Joris Ivens e Mannus Franken com composição de Lou Lichtveld. Com o tempo, o que dominava o cinema era o uso da música como elemento usado para ajudar a criar o ilusionismo, tal qual no cinema Hollywoodiano.

No momento da realização de *Manhã cinzenta*, o uso da música havia alcançado novos patamares, e o mais recorrente era a utilização de músicas cantadas nos filmes, como por exemplo, as canções *Antônio das Mortes e Deus e o Diabo Na Terra Do Sol*, ambas cantadas por Sérgio Ricardo, no filme homônimo de Glauber Rocha, onde foram empregadas com o sentido não diegético.

Um dos maiores estudiosos sobre o uso da música no cinema é o escritor e compositor Michel Chion, e dentre suas análises a respeito do assunto podemos citar algumas que são aplicáveis diretamente ao média-metragem *Manhã Cinzenta*, no qual as músicas exercem inúmeras funções. Uma dessas funções é reiterar a mudança de ambiente e situação, como quando os créditos iniciais mostrando o ambiente urbano ao som de *Gloria*, de Ariel Ramírez, a música funciona como elemento extradiegético (produzida por uma fonte imaginária ausente da ação), ou como quando a cena corta para a sala de aula em que Alda está dançando ao som de um rock and roll, que é um elemento diegético (executado dentro da ação). Nesta última cena citada, temos o *aparelho tempo/ espaço* em que a música que Alda dança no início do filme tem como um de seus sentidos situar o espectador em um período cultural específico, e, por extensão, caracterizar os jovens apresentados. É ainda Michel Chion quem afirma:

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 [...] Seguindo as análises, inúmeras combinações variadas ocorrem no filme, onde “se experimentarmos várias músicas - de estilos e/ou épocas diferentes e que representem códigos culturais distintos - sobre uma mesma cena, cada uma provocará como consequência uma leitura particular dessa cena. (CHION, 1995, p. 220 *apud* BAPTISTA, 2007, p. 28).

Em *Manhã Cinzenta*, a música tem também a intenção/função irônica – casos da utilização de *Gloria e das marchas militares* de John Philip Sousa, conforme discutido no tópico anterior – ou de produzir metáforas. Com relação a isto, adentramos outra questão levantada por Chion, que é a da música como resumo do filme ou de cenas, onde músicas atribuem sentimento ou sentido às imagens, como as cenas em que trechos de *É Proibido Proibir* são tocados.

Algo que é muito aparente no filme é o uso de *valor agregado*, termo citado por Chion em *La musique au cinéma* (1995), que é “[...] um efeito criado por um acréscimo de informação, de emoção, de atmosfera, conduzido por um efeito sonoro e espontaneamente projetado pelo espectador (o áudio-espectador, de fato) sobre o que ele vê, como se esse efeito emanasse naturalmente.” (CHION, 1995, p. 220 *apud* BAPTISTA, 2007). Em *Manhã cinzenta*, seja o rock da cena inicial, em que Alda dança ou nas marchas de John Philip Sousa, as músicas agregam valor de sentido e de emoção às cenas, além de reforçarem ou criarem discursos, propiciando maior potência das imagens.

Quanto à fluidez estruturante do *leitmotiv*, Olney aplica sutis formas que marcam personagens ou discursos e ações dos personagens, como os trechos da música de Caetano Veloso no média-metragem, que relaciona a canção aos momentos de Alda e Silvio e sublinham o engajamento político-social da juventude; as marchas de Philip Souza como metáforas/referências ao militarismo e a ditadura, ou a luta

constante contra ela; e a *Missa Criolla*, que reflete o clamor da sociedade, seja por liberdade, seja por justiça, ou pela esperança, também podendo variar de significado em momentos que a montagem gera a ironia trágica.

3.2.3– A narrativa intermídia de *Ser tão cinzento*

Sendo uma obra onde é possível inúmeras análises e interpretações, *Manhã Cinzenta* gera inspirações e (re)leituras que se estendem até os dias atuais. O documentário *Ser Tão Cinzento* (2011), vencedor do festival de documentários *É tudo verdade* de 2012, do também cineasta baiano Henrique Dantas, se destaca pelas homenagens acertadas e interpretações conscientes da obra de Olney. Segundo o próprio Dantas, seu documentário nasceu de um “ato transgressor”, pois as imagens de *Manhã cinzenta* que são (re)apresentadas em seu filme foram capturadas por ele, com uma câmera digital, durante a exibição da película de Olney numa jornada de cinema na cidade de Salvador, estado da Bahia.

No documentário de Dantas, o uso da linguagem cinematográfica é muito bem direcionado para analisar e revisitar o discurso e destacar a importância do filme de Olney, tanto para sua época, como para a história do cinema brasileiro. Diante de obras que dialogam tão bem entre si, ambas podem ser analisadas por seus objetivos e funções.

Transitando de *Manhã cinzenta* para sua “extensão”, está o documentário *Ser Tão Cinzento*. Este filme é mais que apenas um documento, é um registro afetivo das identidades reais dispostas em recursos cinematográficos, que cumprem a função de manter o elemento mais importante vivo: a lembrança. Levar um fato ocorrido até o público é uma base comum a muitos documentários, mas fazê-lo de forma própria e poderosa, alinhando fatos passados ao presente é uma tarefa primorosa. Atingindo este objetivo, Dantas presta uma deferência ao herói que é Olney São Paulo, para o cinema brasileiro e para seu tempo.

Para chegar a tal resultado, Dantas responde logo nos primeiros minutos do filme a uma pergunta base para qualquer documentário: qual tipo fazer? Existem inúmeras possibilidades de se fazer um documentário e de como misturá-las, mas destacamos aqui os estudos do crítico e teórico de cinema Bill Nichols em seu livro *Introdução ao documentário* (2005), no qual o autor parte do questionamento: Que tipos de documentários existem? (NICHOLS, 2005, p. 135-177). A resposta que o crítico encontra é orientadora de todo estudo sobre esse gênero cinematográfico e dentre as seis possibilidades principais elaboradas por ele, as perceptíveis no filme de Dantas são duas: o modo poético e o modo expositivo.

O “modo poético” – que é uma intensa forma de se fazer documentários e que retira do “mundo real” sua matéria prima e a molda conforme uma linha modernista – contém formas vagas, subjetivas e fragmentadas. O documentário poético lida mais com emoções do que com a razão, abrindo mão de uma lógica linear para dedicar sua emoção a formas experimentais e potentes. Exemplo disto é a estruturação do *Ser tão cinzento* em uma distinta forma de apresentação dos fatos e as belíssimas cenas em que *Manhã Cinzenta* é projetado de diferentes formas em uma cadeia, trazendo toda comoção ligada aos injustos eventos ocorridos com Olney e com o Brasil.

O outro modo que se nota claramente no filme de Dantas é o “Expositivo”, o qual agrupa fragmentos dos fatos históricos em uma visão argumentativa dentro de uma lógica de informação. Para se atingir estes efeitos são necessários elementos comumente utilizados no cinema, como por exemplo, o *voice over*, em que os fatos são apresentados oralmente, sem necessidade da pessoa que narra aparecer, e assim são apresentadas imagens que comprovam ou demonstram o que é dito. Normalmente esse tipo de documentário se restringe apenas a passar informações, mas graças a junção com o modo poético e pela utilização de vários recursos que potencializam o discurso e a homenagem de Dantas a Olney, *Ser tão cinzento* subverte algumas possibilidades a favor de outras, e dentre os méritos técnicos estão as imagens de *Manhã cinzenta* capturadas com belíssimo apuro, a estruturação vigorosa do documentário, e a trilha sonora que transmite a emotividade das imagens, composta por um dos filhos de Olney, Ilya São Paulo.

Manhã cinzenta e *Ser tão cinzento* são duas obras imprescindíveis ao cinema brasileiro. A primeira, como retrato da opressão política e censura no Brasil na qual, Olney, um cineasta autodidata, construiu,

por meio de suas ideias e seu amor ao cinema, uma narrativa aguerrida e comovente de sua visão política dos regimes ditatoriais. A segunda, como (re)conhecimento público da importância de *Manhã cinzenta*, realizada com maestria por Henrique Dantas, e que mantém a potência de uma ideia, de uma história do Brasil, de um personagem tão importante em nosso cinema, em carta aberta de amor e preservação da memória político-cultural.

4. Enlaces poéticos: considerações finais

Na textualidade filmico-literária de Olney São Paulo observa-se o cruzamento de fronteiras entre gêneros, mídias e códigos semióticos distintos. Verificamos, assim, que tal cruzamento tem como fios condutores o dialogismo/polifonia, a intertextualidade e a intermedialidade, intencionando alcançar o maior potencial possível das imagens, as quais buscam traduzir o contra-discurso, a reflexão poética-política do cineasta.

Procurando superar os limites e as proibições do contexto político-social adverso, Olney operou um vigoroso exercício de linguagem para compor seu filme, lançando mão de artifícios variados para evidenciar os interditos, os silenciamentos impostos às produções artístico-culturais pela censura do regime militar.

Por meio do dialogismo/polifonia presentes no filme surgem as vozes antagônicas do Mesmo e do Outro, da autoridade (representada pelo robô e pelos soldados da ditadura) e da alteridade (os estudantes, os trabalhadores, o povo, representados na ficção e nas cenas reais que compõem o filme). No jogo dialógico ocorre o contraponto entre o discurso desumanizado da máquina e a intensa emoção do discurso dos estudantes, cujas vozes são atravessadas por outras vozes, reveladas/ouvidas nas citações filosófico-literárias e no texto do século XVIII, os *Autos da Devassa*, registro do processo contra um grupo de sublevados contra o regime autoritário da época.

Com efeito, o trânsito entre o texto literário, filosófico, histórico e cinematográfico, configura-se numa trajetória intertextual/intersemiótica/intermediática que potencializa mais agudamente a linguagem fílmica, linguagem esta que para ser decodificada pelo espectador depende de um vasto repertório cultural para perceber o que chamamos aqui de enlaces poéticos, quer seja no tocante à montagem de *Manhã cinzenta* (como buscamos discutir no tópico 3.2.1 deste artigo), quer seja no tocante à intertextualidade/intermedialidade com elementos de natureza semiótica diversa, como a música, a fotografia dos jornais e dos cartazes dos filmes na Cinelândia, o teatro e a dança (executada pela estudante) e pelo intertexto/intermídia com as cenas das passeatas reais e com os noticiários jornalístico e radiofônico.

Além de registrar a História no momento mesmo de seu acontecimento, trazendo para o espaço da ficção as cenas e os elementos reais citados (jornais, cartazes, noticiário do rádio), contemporâneos ao momento de sua produção, *Manhã cinzenta* interfere no acontecimento histórico, ao inserir na passeata real, a encenação ficcional (a cena em que o ator Sonélio Costa faz um discurso no meio dos estudantes, dialogando com a câmera empunhada por José Carlos Avellar, nos moldes estéticos cinemanovistas e dirigida com rigor minucioso por Olney). O procedimento descrito justapõe as temporalidades não apenas no plano do próprio filme, como no plano extra-fílmico, pois do presente filmado em tempo real (a passeata), o discurso do ator voltado para a câmera se projeta para o futuro (configurado nos espectadores que acessarão em momentos posteriores o filme) e sublinha o passado, uma vez que é memória daqueles acontecimentos, (re)atando as pontas do tempo dentro de uma circularidade fraturada, no sentido proposto por Giorgio Agamben.

O filme *Manhã cinzenta* leva às últimas consequências os experimentos de sua audiovisualidade discursiva. O experimentalismo radical do filme é patenteado pela noção de que o discurso elaborado por palavras é passível de ser ampliado por meio da interação entre outros signos. No caso de *Manhã cinzenta*, às palavras faladas/recitadas/cantadas se mesclam outros signos, como fotografias e sons dos

instrumentos que acompanham as músicas da trilha sonora, além dos sons dos tiros e das explosões de bombas, os quais se transformam num eloquente entrelace sógnico, que se projeta contra o silêncio que paira no contexto exterior (o Brasil dos anos da ditadura civil-militar).

Com relação ao movimento sincrónico do tempo esboçado no filme de Olney, Henrique Dantas mimetiza esse movimento em *Ser tão cinzento*, também enlaçando passado e presente, ao (re)unir em seu documentário como narradores, numa espécie de viagem catártica, as pessoas que participaram do média-metragem de 1969 e que são testemunhas do castigo infligido a Olney por ter ousado atravessar “as barreiras estabelecidas pelos ditames da Ordem”, como disse o soldado da ditadura aos jovens estudantes em *Manhã cinzenta*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARAGÃO, Hudson Oliveira Fontes. Pequeno ensaio sobre a ironia. Disponível em: <https://goo.gl/eHQhWW>. Acesso em: 22 ago. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paul: Forense Universitária, 1997.

BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERCHMANS, Tony. *A Música do Filme: tudo o que você gostaria de saber sobre música de cinema*. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

BIERLEY, Paul E. *John Philip Sousa: American Phenomenon*. Miami: Warner Bros Publications, 1973.

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

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. Tradução de Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Librairie Arthème e 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.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DANTAS, Henrique. *Ser tão cinzento*. Brasil: Hamaca Filmes, 2011. Documento digital, Documentário, 25 min., P&B. Trilha original de Ilya São Paulo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4Bee40inssc>. Acesso em: 17 dez. 2017.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.



- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política de ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- JOSÉ, Ângela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2. ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MACHADO, Irene. Relações dialógicas no filme *Manhã cinzenta* (1969) de Olney São Paulo. In: ARAÚJO, Denize; MORETTIN, Eduardo; REIA-BAPTISTA, Vitor (Ed.). *Ditadura revisitada: cartografias, memórias e representações audiovisuais*. Faro, Portugal: CIAC/Universidade do Algarve, 2016. p. 667-687. Acesso em 20 nov. 2017.
- NICHOLS, Bill. Que tipo de documentários existem? In: NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005. p. 135-177.
- NOVAES, Claudio Cledson. Reflexões sobre a escrita intersemiótica em *A antevéspera*, de Olney São Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37. Brasília, p. 47-59, jan./jun. 2011.
- NOVAES, Cláudio; REIS, Míriam S. Olney São Paulo: breves aspectos da pesquisa sobre o percurso do cineasta. *A cor das letras*, Número temático: literatura e cinema, UEFS, v. 11, n.1, p. 127-142, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/MP8VY0>>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- OXFORD Dictionary. Oxford: University Press, 2017.
- RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Traduzido por Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: os desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012. p. 51-74.
- 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, Feira de Santana, 2013.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1981.
- SANTOS, Maria David. *Olney São Paulo: Maldição e esplendor em Manhã Cinzenta*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, Bahia, 2013.
- SÃO PAULO, Olney Alberto. *A antevéspera e o canto do sol – contos e novelas*. 2. ed. Apresentação de Claudio C. Novaes. Salvador: Quarteto, 2016.
- SÃO PAULO, Olney Alberto. *Manhã Cinzenta*. In: SÃO PAULO, Olney Alberto. *A antevéspera e o canto do sol – contos e novelas*. Salvador: Quarteto, 2016. p. 19-25.
- SÃO PAULO, Olney Alberto. *Manhã Cinzenta*. Produção: Olney Alberto São Paulo e Ciro de Carvalho Leite. Fotografia: José Carlos Avelar. Brasil, 1969. 22min, P&B, 35 mm. Disponível em: <<https://youtu.be/b6X65a16nxA>>. Acesso em 20 nov. 2017.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 7. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.

VIANY, Alex. Um narrador cinematográfico de Riachão do Jacuípe. In: In: SÃO PAULO, Olney Alberto. *A antevéspera e o canto do sol* – contos e novelas. Salvador: Quarteto, 2016. p. 13-15.

WINGSTEDT, J. *Narrative Music: Towards and Understanding of Musical. Narrative Functions in Multimedia*. 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.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.