



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



MARIA DAVID SANTOS

**OLNEY SÃO PAULO:
MALDIÇÃO E ESPLENDOR EM *MANHÃ CINZENTA***

Feira de Santana, BA
2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



MARIA DAVID SANTOS

**OLNEY SÃO PAULO:
MALDIÇÃO E ESPLENDOR EM *MANHÃ CINZENTA***

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

Orientador: Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes

Feira de Santana, BA
2013



MARIA DAVID SANTOS

**OLNEY SÃO PAULO:
MALDIÇÃO E ESPLENDOR EM *MANHÃ CINZENTA***

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

Aprovada em 21 de março de 2013.

Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes
(Orientador – UEFS)

Prof. Dr. Maurício Matos dos Santos Pereira
(Membro – UFBA)

Prof. Dr. Rubens Edson Alves Pereira
(Membro – UEFS)

À memória do escritor e cineasta baiano
Olney São Paulo, motivo desta escrita.

Ao amigo companheiro e fiel amante,
Robson Alves.

AGRADECIMENTOS

Comemoro, hoje, uma nova etapa da minha formação acadêmico-profissional, e depois de dois anos de estudo e pesquisa quero registrar os meus mais sinceros agradecimentos aos que, de forma direta ou indireta, perto ou distante, concreta ou em pensamento contribuíram para a realização de cada parte da minha Dissertação de Mestrado. Agradecer será também dedicar a cada um de vocês esta minha proposta de pesquisa como uma parte de mim.

A minha família que, mesmo sem entender este universo acadêmico, sempre acreditou, ajudou e torceu por mim.

A minha irmã Patrícia (Tita), que muito antes e com o pouco que podia permitiu-me abrir portas e janelas para ser a pessoa, a estudante e a profissional que hoje sou.

A Robson, que nesses cinco anos e sete meses foi e tem sido mais que amigo e companheiro. Um verdadeiro anjo da guarda de todas as horas, de todos os caminhos e de todas as intempéries que a vida nos coloca. Sem tua mão amiga, teu ombro acolhedor, tuas palavras exatas e teu amor compreensivo e disponível, tudo seria mais difícil.

Ao apoio da nova família – Mércia, Val e Dona Valdete –, principalmente pela atenção e sensibilidade para comigo.

Ao Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes, meu orientador, pai acadêmico e amigo desde a minha Graduação em Letras Vernáculas (2007-2009), passando pela Especialização em Estudos Literários (2010-2011) e, agora, no Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural (2011-2013). Em todas essas etapas pelas quais passei, tenho a certeza de que a sua sabedoria me guiou nos caminhos que escolhi trilhar nessa Universidade. Mais do que admirá-lo como um profissional de alta competência, sou orgulhosa de ter sido sua orientanda nesses seis anos em que estive na UEFS. A você, sou grata pela atenção, paciência, disponibilidade, partilha do conhecimento e pelos ensinamentos para além academia, esse é o tesouro que guardo desde então com muito carinho e respeito.

Às colegas do Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema (NELCI/UEFS) – Samara Medeiros, Samara Passos, Valéria Araújo, Juliana Cordeiro, Nayara Carneiro e Deidiane Oliveira –, que durante a minha permanência no núcleo pude contar com o apoio e a parceria de todas elas na realização de atividades ligadas ao projeto de pesquisa. Lá, não só partilhamos conhecimento científico, mas também criamos laços de amizade e coleguismo estreitados nas reuniões coletivas, nas participações e organizações de eventos e viagens realizadas.

À Dinameire Oliveira, colega de turma e do NELCI, pela realização e parceria conjunta no Tirocínio Docente Orientado, o mini-curso Aspectos críticos da literatura e do cinema: leituras, olhares e reflexões sobre a obra de Olney São Paulo. Mais do que a obrigatoriedade da disciplina e o cansaço de uma atividade de 30 horas, distribuída em seis dias e com 79 participantes inscritos, maior foram os resultados que obtivemos em poder dividir objetivos, ideologias e divulgar nossas pesquisas em diálogo para um público interessado em um tema que nos motiva ao longo desses 24 meses de estudo.

À Silvânia Cápua, pelas orações de fé concedidas e aos seus constantes votos de ânimos e perseverança.

À Profa. Dra. Alana Freitas, por suas palavras conselheiras e pela atenção concedidas quando o medo, a incerteza e a insegurança, mais míticos do que reais, apareciam junto com o desejo de alcançar novos caminhos acadêmicos. “Não custa tentar”... tentei, arrisquei e consegui... aprendi com você!

A Adevaldo Aragão, pelo encorajamento e otimismo durante o processo seletivo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana (PPGLDC/UEFS), pelo apoio concedido nas participações e realizações de eventos locais, nacionais e internacionais; pela concessão de uso do Centro de Pesquisa e empréstimos de materiais.

Ao Prof. Dr. Aleilton Fonseca, coordenador do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, pela disponibilidade e paciência em nos ajudar enquanto alunos; pelos

ensinamentos de suas aulas e de sua experiência de vida; pelo carisma artístico sempre presente, motivo dos projetos futuros, e nesse sentido, sua contribuição material nessa nova caminhada.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural (PPGLD/UEFS) – Profa. Dra. Rita Queirós (Metodologia da Pesquisa); Profa. Dra. Rosana Patrício (Tópicos da Narrativa e Estágio Docência); Profa. Dra. Celeste Pacheco, Prof. Dr. Francisco Lima, Prof. Dr. Cláudio Novaes (Sertão: Ficção e Cultura); Prof. Dr. Aleiton Santana (Seminários Acadêmicos: Pesquisa em Curso); Profa. Dra. Elvya Shirley (Cânones e Contexto da Literatura Brasileira); Prof. Dr. Roberto Seidel (Estudos Culturais); Prof. Dr. Adeíto Pinho (Literatura e História) – muito obrigada pela confiança, ensinamentos e amizade.

Ao Prof. Dr. Adeíto Pinho, atual coordenador do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, pelas conversas, contribuições e conhecimento socializados.

À Dona Branca, funcionária especial do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, pela sua disposição e disponibilidade em querer sempre nos (me) ajudar.

À Banca de Qualificação e também Banca de Defesa – Prof. Dr. Maurício Matos dos Santos Pereira (UFBA), Prof. Dr. Rubens Edson Alves Pereira (UEFS) e Prof. Dr. Cláudio Cludson Novaes – pelo tempo dedicado à correção do texto e pelas valiosas sugestões para a melhora do texto final.

Aos participantes do mini-curso “Aspectos críticos da literatura e do cinema: leituras, olhares e reflexões sobre a obra de Olney São Paulo”, e dentre eles Yves Marcel de Oliveira São Paulo, sobrinho do cineasta Olney São Paulo.

Aos colegas de turma, pela confiança no posto de representante discente, em especial Cristiane Tavares, Débora Gouvêa, Eduardo Pereira, Érica Azevedo, Jaqueline Cardoso, Jenniffer Miranda, Luiz da Conceição, Midian Mafra, Mônica Pereira, Tatiane Almeida, Vagner Ferreira e Virgínia Baldow.

Às colegas acadêmicas especiais e agora oficiais, Analúcia Andrade e Bárbara Cecília, pelas parcerias e aventuras do dia a dia.

Aos amigos e amigas – Patrícia Lima, Marcelo Brito, Luziane Negrão e Adilson Araújo –, que torceram e incentivaram a minha caminhada com palavras de fé sempre calorosas. Em especial, Roberlan dos Santos, por ter criado e facilitado as condições que precisei para estar em dias com a minha pesquisa, além do companheirismo partilhado.

À Profa. Dra. Andrea Mascarenhas (UNEB – *Campus XXII*, Euclides da Cunha), pela oportunidade de publicação dos resultados da minha pesquisa na *Revista Outros Sertões*, pelo presente de conhecê-la e pelo convite acadêmico.

À Lindinalva Mamona e Lorena Mamona, pela amizade, compreensão, ajuda e apoio quanto ao desenvolvimento da minha pesquisa de mestrado.

À Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, pela atenção e apoio material quanto à disponibilidade de obras do escritor e cineasta baiano Olney Alberto São Paulo.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pelo apoio financeiro concedido ao longo desses 24 meses através da bolsa de pesquisa e o auxílio dissertação. A parceria contribuiu para uma formação acadêmico-profissional mais sólida e significativa, desde participações e realizações de eventos, publicações de artigos e socialização públicas dos resultados da pesquisa.

Ao meu Deus vivo, que me presenteou com a aprovação no mestrado em um momento tão delicado e frágil da minha vida. Só a força, a resistência e a perseverança vinda de Ti me fortaleceram.

A todos vocês,

o meu imenso carinho, respeito e muito obrigada por acreditar e torcer!

Eu me atrevo a falar ao meu Senhor, eu que sou poeira e cinza.

Gênesis, 18, 27.

[...] artista sensível que fez da câmera de filmar sua arma, captando na paisagem bucólica do interior baiano a realidade crua do sertanejo, ou recriando nos espaços urbanos a violência dos regimes ditatoriais.

Angela José.

Nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura.

Linda Hutcheon.

Olney é a Metáfora de uma Alegoria. Retirante dos sertões para o litoral – o cineasta foi perseguido, preso e torturado. A Embrafilme não o ajudou, transformando-o no símbolo do censurado e reprimido.

Glauber Rocha.

RESUMO

A presente dissertação propõe uma leitura dos aspectos sociais, políticos, históricos e culturais presentes no conto e filme denominados *Manhã Cinzenta*, 1966 e 1969 respectivamente, de Olney Alberto São Paulo (1936-1978). Foi com o objetivo de discutir a realidade do país em suas obras, que o escritor e cineasta logo cedo saiu de sua terra natal, Riachão do Jacuípe, para morar e adquirir formação escolar em Feira de Santana, ambas as cidades na Bahia, onde desenvolveu atividades ligadas ao teatro, jornalismo e cinema. O “cineasta maldito do sertão”, como assim ficara conhecido Olney São Paulo entre os amigos, jornalistas e críticos traz, essa marca em sua trajetória pelo fato de ter produzido um filme nunca exibido comercialmente, e, no entanto, o motivo dos vários inquéritos sofridos durante a Ditadura Militar no Brasil, o média-metragem *Manhã Cinzenta* (1969). É através desta obra que a memória de um dos períodos marcantes na história política e cinematográfica do Brasil é traduzida em imagens em movimento que transmitem uma experiência ao mesmo tempo individual e coletiva, histórica e ficcional. Nesse sentido, apresentamos as relações entre os aspectos ficcionais e documentais de *Manhã Cinzenta* (1969), privilegiando a discussão do engajamento cultural em sua narrativa, marcada pela tensão política, principalmente entre os anos de 1968 a 1978 e pelo advento da censura que atingiu através de seus mecanismos de opressão a obra e o autor. Hoje, 34 anos decorridos da morte prematura de Olney São Paulo, é tanto possível reconhecê-lo como uma figura importante para o cenário cultural local, nacional e internacional, assim como também perceber o apagamento e esquecimento em relação à contribuição dada por Olney São Paulo para a cinematografia brasileira do século XX.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Olney São Paulo. *Manhã Cinzenta*. Ditadura Militar.

ABSTRACT

This work proposes a reading of the social, political, historical and cultural presents in the tale and movie called *Manhã Cinzenta*, 1966 and 1969 respectively, of Olney Alberto São Paulo (1936-1978). It was with the aim of discussing the reality of the country in his works, the writer and filmmaker early left his hometown of Riachão do Jacuípe, to live and acquire study in Feira de Santana, both cities in Bahia, where he developed activities related to theater, journalism and cinema. The "damn filmmaker backwoods" as well Olney São Paulo was known among friends, journalists and critics, brings this brand in his career because he has never produced a film shown commercially, and yet, the reason various surveys suffered during the military dictatorship in Brazil, the average film *Manhã Cinzenta* (1969). It is through this work that the memory of a remarkable period in the history of cinema and politics in Brazil is translated into moving images that convey an experience individual and collective, historical and fictional. In this sense, we present the relationship between fictional and documentary aspects of *Manhã Cinzenta* (1969), focusing on the discussion of cultural engagement in his narrative, marked by political tension, especially between the years 1968 to 1978 and the advent of censorship that came through its mechanisms of oppression and the author's work. Today, 34 years after the untimely death of Olney São Paulo, is both possible to recognize it as an important figure in the cultural landscape locally, nationally and internationally, as well as realize the erasure and forgetting about the contribution made by Olney São Paulo for Brazilian cinema of the twentieth century.

Keywords: Literature. Cinema. Olney São Paulo. *Manhã Cinzenta*. Military Dictatorship.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	21
CAPÍTULO 1:	
OLNEY SÃO PAULO: A PELEJA DO CINEASTA DO SERTÃO.....	29
1.1 OLNEY SÃO PAULO: DA PÁGINA À TELA.....	33
CAPÍTULO 2:	
A ESCRITURA DAS IMAGENS: A LITERATURA NAS FOTOGRAFIAS..	47
CAPÍTULO 3:	
OLNEY SÃO PAULO: MALDIÇÃO EM <i>MANHÃ CINZENTA</i>.....	86
3.1 O ANO DE 1960: O GOLPE MILITAR E A DÉCADA CINZENTA.....	89
3.2 MANHÃ CINZENTA E A CENSURA: O DITO E O MAL-DITO.....	90
3.3 “MANHÃ CINZENTA” EM CENA: ONDE ESTÁ O PERIGO?.....	92
3.3.1 (Dis)curursos de uma <i>Manhã Cinzenta</i> : uma análise dos depoimentos de Olney São Paulo, aos Ministérios da Aeronáutica e da Justiça.....	96
CAPÍTULO 4:	
OLNEY SÃO PAULO: ESPLENDOR EM <i>MANHÃ CINZENTA</i>.....	103
4.1 TEXTO E IMAGEM: PARA ALÉM DOS DITOS E NÃO-DITOS.....	114
4.2 PASSEIOS PELA LITERATURA: (DES)LEITURAS DE “MANHÃ CINZENTA”	116
4.2.1 Passeios pela concisão em “Manhã Cinzenta”.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS.....	128
ANEXOS.....	132

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01: Olney Alberto São Paulo (Bahia, 07/08/1936 – Rio de Janeiro, 15/02/1978).	20
FIGURA 02: Olney São Paulo e Leonardo Bartucci durante filmagem de <i>O grito da terra</i> .	28
FIGURA 03: Olney São Paulo filmando em Riachão de Jacuípe.	35
FIGURA 04: Cenas de abertura do filme.	37
FIGURA 05: Diretor do filme.	37
FIGURA 06: Atenção! Muita atenção!	49
FIGURA 07: Rezemos por Aurelina que descansa em paz na tumba dos inocentes.	49
FIGURA 08: Vivemos a hora da razão!	50
FIGURA 09: Onde começariam a revolta? Onde? No mar?	50
FIGURA 10: Então, que iriam fazer vocês a nós, defensores da lei?	51
FIGURA 11: É verdade que pretendiam assassinar os nossos chefes?	51
FIGURA 12: [...] saiu às ruas com a bandeira pedindo que acabassem as guerras.	52
FIGURA 13: Presunçosa! Altamente perigosa.	52
FIGURA 14: Há uma ligeira conclusão entre os participantes.	53

FIGURA 15: As forças que provocaram as diversas crises voltam a ameaçar a existência.	53
FIGURA 16: É muito difícil! Não se resiste mais!	54
FIGURA 17: Uma greve, a fim de parar o trabalho nas fábricas de bola de borracha.	54
FIGURA 18: Que discurso? Vocês invadiram a Universidade!	55
FIGURA 19: Preparou o discurso? Sim, mas não adianta!	55
FIGURA 20: Vivemos um instante de muita responsabilidade.	56
FIGURA 21: Um fanático atira contra a operária e a líder cai no chão.	56
FIGURA 22: O povo não sabe pensar! O povo jamais soube pensar!	57
FIGURA 23: É preciso ser forte! É fraqueza desesperar.	57
FIGURA 24: Ação enérgica, delirante e impoluta das milícias.	58
FIGURA 25: As crianças deverão ter as cabeças raspadas para que não venham a pensar.	58
FIGURA 26: Uma nova forma de ensinar aos homens, às mulheres e às crianças.	59
FIGURA 27: [...] para que caminho querem levar os nossos destinos.	59
FIGURA 28: Maria! Maria! Incendiaram Maria com querosene.	60
FIGURA 29: É necessário que [...] compreendam que essas forças retornam a sufocar-nos.	60

FIGURA 30: Arrodeados por fantasmas de alemães.	61
FIGURA 31: O povo será massacrado. Primeiro à bala, depois à fome.	61
FIGURA 32: Não acredito! Estão metralhando todos nos caminhos.	62
FIGURA 33: Nós é que conduziremos o povo. Para a morte!	62
FIGURA 34: Onde nos levam? Além, muito além!	63
FIGURA 35: Não se pode confiar em todos. É preciso cuidado!	63
FIGURA 36: Os infames permanecerão detidos por 12 milênios.	64
FIGURA 37: As milícias invadiram o liceu acadêmico utilizando [...] o gás.	64
FIGURA 38: E seus amigos onde estão? Mortos! Todos mortos!	65
FIGURA 39: E as milícias? Que fizeram elas?	65
FIGURA 40: É na ressurreição das elites que se poderá desagregar o caos.	66
FIGURA 41: E as igrejas? Tencionavam invadir as igrejas? Incendiar os altares?	66
FIGURA 42: – É necessário que todos compreendam que as fôrças...	67
FIGURA 43: – A ordem era só uma: não deixar fugir os infames!	67
FIGURA 44: – É chegada a hora, o momento. Vocês perderam a vez e a razão!	68
FIGURA 45: Essa solução imposta pela violência, só conduz ao destino da morte.	68

FIGURA 46: – É horrível! É terrível!	69
FIGURA 47: Um sol quente.	69
FIGURA 48: Falamos numa mudança [...], transformação de pensamentos.	70
FIGURA 49: E Deus? Onde estivera Deus?	70
FIGURA 50: A Excelência nos entendeu mal.	71
FIGURA 51: Mas, retiraram a dignidade da face da môça.	71
FIGURA 52: Depois, umas pancadas nos ouvidos, enfim a geladeira.	72
FIGURA 53: – Subvertora! Prostitua! Inclusa no artigo “329”.	72
FIGURA 54: – A lei?! Que é a lei?!	73
FIGURA 55: – Estúpidos! Somente as Excelências têm o direito de perguntar!	73
FIGURA 56: Um dia os carneiros [...] seguirão, resolutos, o caminho do mar.	74
FIGURA 57: [...] os filhos dos infames seriam salgados em fogo.	74
FIGURA 58: – “A”, Arma, água, Amor!	75
FIGURA 59: – Como começara tudo? – No julgamento...	75
FIGURA 60: – Os pés de Alda saltando degraus de pedras ensanguentadas.	76
FIGURA 61: – Mas, que irão fazer a todos?	76
FIGURA 62: [...] naquele momento, [...] em alto e bom som: – Canalhas!	77

FIGURA 63: Era necessário [...]: impedir que as Excelências reinassem.	77
FIGURA 64: Além, um longínquo e distorcido ruído de tiro, ecoante.	78
FIGURA 65: [...] um muro negro-cinzentos – em manhã triste, cinzenta.	78
FIGURA 66: Alda continuou dançando.	79
FIGURA 67: Rígida em seu desespero. O rosto de Alda gritava.	79
FIGURA 68: Ela começou a correr.	80
FIGURA 69: Corria sempre, sem parar um só instante.	80
FIGURA 70: Os pés de Alda dançavam no ritmo frenético.	81
FIGURA 71: O rosto de Alda parou, triste, de uma só vez. Abruptamente.	81
FIGURA 72: A silhueta nº 327 tomou uma posição de sentido.	82
FIGURA 73: Um minuto de silêncio pela môça.	82
FIGURA 74: Tudo está perdido Alda.	83
FIGURA 75: Contudo, Sílvia, eles me encontrarão de pé.	83
FIGURA 76: Cartaz de divulgação do filme <i>Manhã Cinzenta</i> , de Olney São Paulo.	85
FIGURA 77: O educando.	88
FIGURA 78: O educador.	88

FIGURA 79: A dança de Alda	102
FIGURA 80: Desenho de Antonio Manoel.	103
FIGURA 81: Desenho de Antonio Manoel.	103
FIGURA 82: Produção do filme	106
FIGURA 83: Fotografia e câmera.	106
FIGURA 84: Sonélio Costa.	107
FIGURA 85: Janete Chermont.	107
FIGURA 86: Demais integrantes do filme.	107
FIGURA 87: Participações especiais.	107
FIGURA 88: Equipe técnica.	108
FIGURA 89: Equipe técnica.	108
FIGURA 90: Músicas.	110
FIGURA 91: O personagem Sílvio.	112
FIGURA 92: A personagem Alda.	112
FIGURA 93: A caminho do discurso.	113
FIGURA 94: O discurso em praça pública.	113
FIGURA 95: Cena do julgamento.	120



Figura 1: Olney Alberto São Paulo (Bahia, 07/08/1936 – Rio de Janeiro, 15/02/1978)
Fonte: *Muito*, Revista semanal do Jornal *A tarde*

Se o cinema não existisse (eu só não seria cineasta se o cinema não existisse) seria contista, pintor ou músico, nesta ordem.

Olney São Paulo. *Revista da Bahia*, 1965.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O interesse pela figura emblemática do escritor e cineasta baiano Olney Alberto São Paulo é decorrente de uma trajetória de pesquisa e esta sempre esteve relacionada ao diálogo entre a literatura e o cinema desde os anos de 2007. Durante a Graduação em Letras Vernáculas iniciei-me na pesquisa na condição de bolsista voluntária no projeto *Imagens em Movimento: Aspectos Críticos da Literatura no Cinema Nacional*, coordenado pelo Professor Doutor Claudio Cledson Novaes. As atividades foram concentradas na Universidade Estadual de Feira de Santana, mais precisamente no Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema (NELCI/UEFS).

O Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema é um espaço idealizado para a experimentação de trabalhos de pesquisa e extensão voltados para as relações entre literatura e cinema, sendo uma experiência pioneira do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Feira de Santana, a partir dos estudos realizados para o mestrado e o doutorado do professor proponente, com atividades desde a década de 1990. As atividades do núcleo estão voltadas para consolidação e socialização dos estudos produzidos na área dos estudos comparados entre literatura e cinema, bem como funciona como espaço dinamizador, no âmbito acadêmico e extra-acadêmico, das atividades relacionadas com a literatura e as produções audiovisuais, particularmente a produção cinematográfica.

Nos últimos anos o NELCI tornou-se o local de referência para eventos relacionados a temas sobre literatura e cinema na UEFS, promovendo assim atividade de variada natureza, envolvendo estudantes de graduação de diversos cursos e pesquisadores de várias pós-graduações, além de acolher nas discussões estudantes do nível médio, artistas e produtores de literatura e de audiovisual da região. O NELCI já conta hoje com diversas monografias apresentadas; dissertações de mestrado defendidas, além de uma edição própria para publicação científica e produção de vídeos documentários.

No ano de 2008 submeti o plano de trabalho *Baleia e Fabiano: Imagens da (des)humanização em Vidas Secas* (01/04/2008 a 01/04/2009) a um órgão de fomento da própria Universidade Estadual de Feira de Santana, o Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC/UEFS). A proposta estava vinculada ao projeto *Imagens em Movimento: Aspectos Críticos da Literatura no Cinema Nacional* e após um ano de

pesquisa um novo pedido de renovação da bolsa foi encaminhado e, agora, com uma nova proposta intitulada *Vidas Secas*: a recepção do romance e filme nos jornais Folha do Norte da segunda metade do século XX (01/04/2008 a 01/09/2009).

Terminada a Graduação (UEFS/2005-2009) e iniciada a Especialização em Estudos Literários (UEFS/2010-2011) passei a integrar o novo projeto de pesquisa do Professor Claudio Cledson Novaes intitulado Aspectos Críticos da Literatura e do Cinema na Obra de Olney São Paulo, este submetido à FAPESB, Edital 2009, visando à aquisição de materiais e equipamento para a composição estrutural do NELCI. Com a aprovação do projeto, prevista para 24 meses de duração, iniciou-se a sistematização e o tratamento dos dados já coletados anteriormente, base para a elaboração de outras propostas de trabalho.

Com a aprovação do projeto acima citado passei a compor formalmente o quadro dos membros da equipe de execução do projeto e depois adquiri a concessão de uma bolsa FAPESB prevista neste mesmo projeto – Apoio Técnico 3 –, cujo objetivo era, ao longo de 12 meses (01/03/2010 a 28/02/2011), coletar dados primários em acervos locais públicos e particulares e fazer o controle dos fichamentos bibliográfico, bem como preparar os arquivos, organizar o material, digitalizar e editar as publicações, além de assessorar os membros do NELCI nos eventos e atividades promovidos no núcleo de pesquisa.

No que diz respeito à abordagem temática do projeto Aspectos Críticos da Literatura e do Cinema na Obra de Olney São Paulo, em caráter geral do projeto, destacam-se as relações entre as linguagens literárias e cinematográficas, com ênfase em temas e movimentos da política cultural brasileira, para se discutir os dispositivos éticos e estéticos agenciados em narrativas audiovisuais, principalmente discutindo obras focadas no imaginário sertanejo e seus desdobramentos urbanos, seja através dos temas desenvolvidos seja através dos olhares de origem dos produtores e diretores envolvidos com o discurso da obra cinematográfica.

O projeto acima leva em consideração os aspectos ficcionais e documentais na obra de Olney São Paulo, em diálogo com a literatura, problematizando a recepção de temas do período das discussões do nacionalismo popular dos anos de 1950 a 1970, e como estes filmes podem dialogar com outras narrativas audiovisuais, contrapondo-se a abordagem das questões políticas e propostas formais das diversas correntes modernizadoras do audiovisual brasileiro.

Nesse sentido, os temas representados na obra de Olney São Paulo são de extrema relevância, devido a sua contribuição dada à política modernizadora da linguagem do audiovisual com os seus filmes sobre a cultura brasileira representada no cinema, contrapondo o enfoque local ao nacional, reconstruindo no seu estilo pessoal o panorama político nacionalista e internacionalista criado pelos cinemas novos. Aspectos relevantes da obra de Olney São Paulo ainda são pouco estudados e explorados, tanto academicamente, quanto pelo público interessado na história da cinematografia no Brasil. Entretanto, a obra é de grande potencial crítico para se pensar as relações entre literatura e cinema, ou ainda para se estabelecer micro-histórias das culturas que compõem seu universo ficcional e documental sobre o Brasil com os seus diferentes olhares.

A partir desse universo temático e da experiência com o projeto Aspectos Críticos da Literatura e do Cinema na Obra de Olney São Paulo é que escrevi o anteprojeto para a seleção de Mestrado no final de 2010. A elaboração dele surgiu das atividades de exploração arquivística da obra de Olney São Paulo feitas no NELCI e foi submetido ao processo seletivo para a composição da turma de 2011, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana (PPGLDC/UEFS). Com a aprovação em primeiro lugar a proposta de pesquisa foi submetida ao Edital 03/2011 – FAPESB referente à concessão de bolsas de Pós-Graduação, com posterior aprovação.

O plano de pesquisa aprovado – Olney São Paulo: Maldição e Esplendor em *Manhã Cinzenta* (01/04/2011 a 28/02/2013) – integra a linha de pesquisa Poéticas e Narrativas Modernas e Contemporâneas, do PPGLDC/UEFS. É ainda parte integrante do projeto de pesquisa Perspectivas Críticas da Literatura e do Cinema na Obra de Olney São Paulo, aprovado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) e coordenado pelo Professor Doutor Claudio Cledson Novaes.

Ao longo desses vinte e quatro meses de pesquisa, é relevante destacar o cumprimento dos créditos obrigatórios estabelecidos pelo curso, uma vez que foi possível relacionar nos trabalhos finais a proposta temática das disciplinas com aspectos presentes no meu plano de pesquisa aprovado (Metodologia da Pesquisa; Tópicos da Narrativa; Sertão: Ficção e Cultura; Seminários Acadêmicos: Interfaces; Pesquisa Orientada I, II e III; Estudos Culturais; Literatura e História; Seminários Acadêmicos: Pesquisa em Curso; Estágio Docência e Cânones e Contexto da Literatura Brasileira).

Outras atividades também foram importantes no processo de formação acadêmico-científica, como por exemplo: a participação como representante discente da turma do mestrado 2011 nas reuniões do programa, cujo objetivo era o diálogo entre discentes e docentes; a divulgação dos resultados da pesquisa em eventos acadêmicos locais, nacionais e internacionais, tanto em comunicações orais quanto em texto escrito; a participação e a promoção de eventos em parceria com o NELCI e o Centro de Pesquisa do PPGLDC; a publicação de artigos em anais de eventos, revista e *site* especializado em cinema; as produções em co-autoria com o Professor Claudio Cledson Novaes; a realização do Estágio Docência e a Qualificação.

Pensando no alcance positivo do Estágio Docência, é oportuno destacar a atividade como extensão do Plano de Pesquisa aprovado e a sua contribuição para a Qualificação, sendo esta última a apresentação de partes dos três capítulos pensados para esta dissertação. O Tirocínio Docente Orientado, LDC 307, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana é uma disciplina de caráter obrigatório para os alunos bolsistas dentro da grade curricular e tem por objetivo oportunizar ao aluno a vivência docente através da observação das aulas expositivas e intervenção prática do aluno como ministrante ou co-participante.

A atividade concede ao pesquisador um momento de ampla singularidade, em que ele partilha com os seus ouvintes as leituras e reflexões que motivam o atual estágio da pesquisa de mestrado, bem como permite a inserção e testagem de novas hipóteses, a partir da percepção do público quando em contato de forma mais concreta com a discussão. Nesse sentido, o estágio trouxe para o debate uma discussão mais abrangente em torno das obras do escritor e cineasta baiano Olney Alberto São Paulo e permitiu-me ampliar a pesquisa.

O Tirocínio Docente Orientado, LDC 307, foi composto por 45 horas de atividades distribuídas em 15 horas de observação e 30 de regência. No que diz respeito à primeira, as atividades foram observadas em cinco encontros realizados no Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema, coordenado pelo Professor Doutor Claudio Cledson Novaes; já a segunda, resultou em seis encontros realizados em forma de mini-curso, ministrado conjuntamente com a mestrande Dinameire Oliveira Carneiro Rios, no período de 02, 03, 04/05/12 a 07, 08, 09/05/12, através das parcerias entre o PPGLDC e

o NELCI, do Departamento de Letras e Artes, da Universidade Estadual de Feira de Santana.

A partir desses vínculos estabelecidos é que proponho a análise da dissertação – Olney São Paulo: Maldição e Esplendor em *Manhã Cinzenta* – que vem a seguir estruturada em quatro capítulos:

O primeiro capítulo – Olney São Paulo: A Peleja do Cineasta do Sertão – tem por objetivo apresentar breves considerações sobre a vida e formação intelectual do artista baiano Olney São Paulo, ele que desde cedo saiu das terras secas de Riachão do Jacuípe para fincar novas raízes na famosa Feira de Santana, a Princesinha do Sertão. Nessa parte, é possível visualizar a trajetória de aproximação com os profissionais do Cinema Novo entre os anos de 1954 e 1955 na cidade de Feira de Santana; a transferência posterior para o Rio de Janeiro, palco de grandes movimentos e centro sócio-político e cultural na década de 1960; a produção independente do filme *Manhã Cinzenta* (1969), inédito aqui no Brasil e alvo de grande repercussão internacional.

O segundo capítulo – A escritura das Imagens: A Literatura nas Fotografias – tem caráter experimental e, nesse capítulo visual apresentamos através de fotografias e legendas uma sequência narrativa baseada na leitura do enredo presente no filme *Manhã Cinzenta* (1969). As imagens utilizadas são do próprio filme em estudo, ordenadas conforme a percepção de uma sequência temporal de fatos e acontecimentos de maior destaque na trama. As legendas, por sua vez são fragmentos de texto literário, mais especificamente o conto *Manhã Cinzenta* (1966), organizados de acordo com a correspondência em evidência, procurando identificar a percepção imaginária da narrativa entre o texto visual e suas relações com o texto verbal.

O terceiro capítulo – Olney São Paulo: Maldição em *Manhã Cinzenta* – leva em consideração os aspectos sociais, políticos, históricos e culturais presentes tanto na narrativa literária quanto cinematográfica de *Manhã Cinzenta*, principalmente no que se refere aos depoimentos prestados por Olney São Paulo aos Ministérios da Aeronáutica e da Justiça sobre a exibição da película para os passageiros durante o sequestro do Caravelle. A denúncia foi formalizada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do Rio de Janeiro, com base na idéia de que o filme era altamente subversivo, pois tentava indispor o povo contra as autoridades governamentais, especialmente contra os militares, e, com base neste argumento Olney São Paulo foi incurso no artigo 16, na Lei de Segurança Nacional.

O quarto capítulo – Olney São Paulo: Esplendor em *Manhã Cinzenta* – traz algumas considerações sobre os elementos estruturais que norteiam o projeto *Manhã Cinzenta*, como por exemplo: os desenhos do artista plástico Antonio Manoel; a produção de Olney São Paulo e Ciro de Carvalho Leite; o trabalho de fotografia e câmera de José Carlos Avellar; o grupo de atores estreados e experientes; a montagem; o Laboratório Líder e as músicas de Ariel Ramirez, John Philip Sousa e Caetano Veloso. Além disso, procura-se estabelecer um diálogo relativo à linguagem da narrativa literária e fílmica.



CAPÍTULO 1:
OLNEY SÃO PAULO: A PELEJA DO CINEASTA DO SERTÃO





Figura 2: Olney São Paulo e Leonardo Bartucci durante filmagem de *O grito da terra*
Fonte: *Muito*, Revista semanal do Jornal *A tarde*

Nasci cineasta, no ano de 1936, em terras secas de Riachão de Jacuípe. E o cinema foi um vento-norte jogado em minhas veias primeiro pela força criadora de John Ford e depois pelo lirismo de Vittorio de Sica.

Olney São Paulo, *Revista da Bahia*, 1965.

1 OLNEY SÃO PAULO: A PELEJA DO CINEASTA DO SERTÃO

A memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das formas fundamentais de nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado. A memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo).

Marilena Chauí, *Convite à filosofia*.

Olney São Paulo¹ é participante da geração artística atuante entre os anos de 1960-1970, mas ainda é pouco conhecido, tanto nos ambientes intelectuais mais jovens, quanto na sociedade comum, inclusive em ambientes escolares de formação, apesar da contribuição fundamental que suas obras possibilitam para a reflexão sobre o nosso imaginário e identidade. Foi com o objetivo de discutir a realidade do país em suas obras, que o escritor e cineasta Olney Alberto São Paulo logo cedo saiu de sua terra natal, Riachão do Jacuípe, para morar e adquirir formação escolar em Feira de Santana, ambas as cidades na Bahia, onde desenvolveu atividades ligadas ao teatro, jornalismo e cinema. Tempos depois, lançou-se no mundo profissional do cinema na cidade do Rio de Janeiro, onde residiria até o fim da vida.

Hoje, 34 anos decorridos da morte prematura de Olney São Paulo – ocorrida aos 41 anos de idade –, é tanto possível reconhecê-lo como uma figura importante para o cenário cultural local, nacional e internacional, assim como também perceber o apagamento e esquecimento em relação à contribuição dada por Olney São Paulo para a cinematografia brasileira do século XX. O “cineasta maldito do sertão”, como assim ficara conhecido Olney São Paulo entre os amigos, jornalistas e críticos, traz essa marca em sua trajetória pelo fato de ter produzido um filme nunca exibido comercialmente, e, no entanto, o motivo dos vários inquéritos sofridos durante a Ditadura Militar no Brasil, o média-metragem *Manhã Cinzenta* (1969). É através desta obra que a memória de um dos períodos marcantes na história política e cinematográfica do Brasil é traduzida em

¹ Olney Alberto São Paulo nasceu em Riachão do Jacuípe em 07 de agosto de 1936, cidade encravada no sertão baiano e distante 72 Km de Feira de Santana. Em 1948, estudou no Colégio Santanópolis, instituição privada, cuja formação estava voltada para o ensino técnico em Feira de Santana, onde fez curso de contabilidade, vindo a se tornar um professor. É nessa instituição que ele cria uma companhia de teatro e um jornal cultural estudantil, atividades estas desenvolvidas e que mais tarde se tornariam o embrião dos ideais que este futuro artista traçaria como história de vida até a sua morte prematura em 15 de fevereiro de 1978.

imagens em movimento que transmitem uma experiência ao mesmo tempo individual e coletiva, histórica e ficcional.

Em estudo feito sobre os *Aspectos críticos da literatura e do cinema na obra de Olney São Paulo* (2011), Cláudio Cledson Novaes em análise sobre a recepção da crítica, no capítulo “Olney São Paulo e a recepção da crítica”, observa que:

[...] Olney São Paulo ainda não entra nas perspectivas da recepção crítica do cinema como cineasta de importância para a linguagem do cinema brasileiro.

De Alex Viany entusiasta de primeira hora da obra de Olney, mas que em sua visão do “processo do cinema novo” nacional não inclui a contribuição de Olney São Paulo, chegando-se aos melhores estudos atuais sobre a história do cinema baiano, como os de Maria do Socorro Silva Carvalho, o papel de Olney ainda é secundário ou mais que isto é quase invisível (NOVAES, 2011, p. 126).

Do ponto de vista historiográfico as obras de Olney São Paulo ainda apresentam um *corpus* de estudo pouco explorado, composto a maior parte deles de trabalhos de caráter jornalísticos, memorialístico e saudosistas, não havendo consideravelmente materiais com discussão crítica de cunho acadêmico-científico. Ainda assim, o cineasta feirense ganhou biografia em livro intitulada *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo* (1999), da jornalista Angela José², originalmente uma dissertação acadêmica – *Olney São Paulo: imagens do sertão baiano*³ – resultante de cinco anos de pesquisa (1985-1989), apresentada na Escola de Artes e Comunicações da Universidade de São Paulo, em dezembro de 1989. Angela José também realizou um vídeo *O cineasta do*

² Angela José [do Nascimento] é formada em jornalismo e especialista em cinema brasileiro e latino-americano. Autora do livro *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo* (1999) – biografia que tenta contextualizar a obra do cineasta, além de recuperar para a literatura cinematográfica brasileira a vida deste diretor-poeta-marginalizado.

³ Este trabalho é o resultado de entrevistas realizadas com amigos, parentes, técnicos, escritores e cineastas que atuaram ao lado do cineasta Olney São Paulo; decupagem dos filmes de longa-metragem e média-metragem; levantamento das colaborações críticas feitas pelo artista em jornais e análise da obra literária. Além do apoio da CAPES, outros parceiros foram importantes no desenvolvimento da pesquisa, a exemplo: Escola de Artes e Comunicações da Universidade de São Paulo (USP); Cinemateca do Museu de Arte Moderna (RJ); Fundação do Cinema Brasileiro (Centro Técnico e Audiovisual da FUNARTE); Prefeitura Municipal de Feira de Santana; Núcleo de Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF); Centro de Produção Cultural e Educativa da Universidade de Brasília (UnB); Fundação Feirense de Cultura; Jornais *Folha do Norte* (Feira de Santana), *Cinemin* (EBAL – Rio de Janeiro), *Jornal da Bahia* (Salvador) e *Tribuna da Bahia* (Salvador).

sertão, documentário biográfico com depoimentos de colegas, familiares e amigos, material este apresentado no final dos anos de 1980, aqui na cidade de Feira de Santana.

Existe ainda outro estudo em dissertação de mestrado em História Social na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, realizado por Johny Guimarães da Silva, atualmente professor da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) com o título *Olney São Paulo: maestro de uma sinfonia de linguagens do sertão* (1999). A pesquisa explora, especificamente, o curta-metragem *Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva* (1976), produzido pelo cineasta Olney São Paulo. Nesse sentido, a proposta é buscar apreender o cruzamento da linguagem fílmica com a linguagem oral dos homens do sertão e verificar como tal representação ocorre na obra em estudo, bem como as relações entre home-natureza e seus desdobramentos espaço-corporais na criação de *performances*, no seio da cultura sertaneja.

Em Feira de Santana Olney São Paulo deu nome a Cine Clube, hoje não mais em atividade. O seu filme *O grito da terra* (1964) virou nome de jornal também já extinto. Ele foi nome de premiação, em 1994, do Salão Universitário de Artes Plásticas do Museu Regional de Artes. Há na Universidade Estadual de Feira de Santana, o Coletivo Olney São Paulo, uma entidade de professores e alunos que estudam cinema. Há na galeria Carmac um espaço chamado praça Olney São Paulo; no bairro Tomba há uma rua chamada Olney São Paulo; a praça de alimentação no *shopping Boulevard* também leva o nome do cineasta.

No ano de sua morte, 1978, a Secretaria de Turismo (SETUR), com Antônio Miranda à frente promoveu no auditório da Biblioteca Municipal Arnold Silva, na cidade de Feira de Santana, uma mostra *in memoriam* dos filmes *Um crime na rua* (fragmentos - 1965), *Ciganos do nordeste* (1976) e *Pinto vem aí* (1976). A edição de 1978 da jornada baiana de cinema fez homenagem também a Olney São Paulo. O filme *Muito Prazer* (1979), de David Neves, com seu filho Ilya São Paulo no elenco teve lançamento em Feira de Santana. E mais recentemente ocorreu o Tributo a Olney São Paulo, realizado em Feira de Santana, no dia 7 de agosto de 2009, reunindo amigos, familiares, jornalistas, críticos e admiradores do artista.

Dentre as premiações vale destacar o recebido pelo filme *Pinto vem aí* (1976) no V Festival Brasileiro de curta-metragem do Jornal do Brasil. O filme *Manhã cinzenta* (1969) recebeu o prêmio alemão *Filmdukaten*, em 1970, participou do Festival de Cannes na França e, em 1976, este filme participou do V Festival Internacional de

Cinema da Figueira da Foz em Portugal. Apesar de muitas homenagens, não há ainda um espaço sistematizado de reconhecimento e valorização sobre o papel intelectual e artístico de Olney São Paulo. É nesse sentido que o nosso projeto se justifica, pois objetiva analisar criticamente as obras, catalogar e ampliar a fortuna crítica do escritor e cineasta para incentivar o debate acadêmico sobre aspectos da produção cultural e artística local, através do mapeamento dos movimentos artísticos culturais da região de Feira de Santana, privilegiando a cultura literária imbricada no discurso audiovisual cinematográfico, como é caso de Olney São Paulo.

Por isso, buscar compreender a trajetória de Olney São Paulo é também compreender a sua significativa passagem pela história do cinema brasileiro da segunda metade do século XX, é ainda percebê-lo como parte da história social, cultural e política, portanto coletiva. Olney São Paulo “não está ausente da história da arte brasileira, mas é inviabilizado” (NOVAES, 2011, p. 127), sobretudo nos estudos críticos de referência até então realizados na área. Nesse sentido, cabe, pois, pensar o projeto Manhã Cinzenta como uma tentativa de banir o esquecimento (uma vez que a memória é o antídoto do esquecimento) de um dos momentos mais marcantes na história do Brasil, a Ditadura Militar.

Dentro dessa perspectiva, a Memória Coletiva representada na captura fílmica dialoga com os estudos do teórico Francês Jacques Le Goff no ensaio *Memória* (1996, p. 423-477)⁴, pois evidencia a ideia de que evocar a memória é um comportamento narrativo. Esta, por sua vez, tanto oral quanto escrita ou ainda, visual, “amplia as possibilidades de armazenamento e reconstituição de informações individuais que produzem as memórias coletivas e, conseqüentemente, configuram identidades” (ARAÚJO, 2011, p. 37). Nesse sentido, alimentar a obra *Manhã Cinzenta* de memórias é o mesmo que nutri-la de imortalidade, afastá-la do esquecimento.

⁴ O ensaio *Memória*, de Le Goff, se ocupa da historicização dos estudos da memória desde as sociedades ágrafas até o século XX. O caminho percorrido pelo historiador é longo e desfia um novelo de nomes de estudiosos do tema nos campos da psicologia, psicofisiologia, neurofisiologia, biologia, psiquiatria e, mais incisivamente, na história e na antropologia: Pierre Janet, Leroi-Gourhan, Platão, Aristóteles, Santo Agostinho, Paul Zumthor, Tomás de Aquino, Freud, Piaget, Pierre Bourdieu, Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Henri Bergson. O foco de análise do teórico francês é a Memória Coletiva que, através de *vestígios mnemônicos*, possibilita a reconstrução da memória histórica e social. Segundo Le Goff, técnicas de reconstituição da memória são usadas desde a antiguidade: as mnemotécnicas (ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro. O pêndulo de Euclides: palimpsesto de memórias das vozes do sertão. In: PINTO, Adeitalo Manoel. *Literatura, história e memória: leituras de Jacques Le Goff*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2011, p. 35-46).

1.1 OLNEY SÃO PAULO: DA PÁGINA À TELA

Eu sou um jovem que tem inclinação invulgar para o cinema. Porém, como neste mundo aquilo que mais desejamos nos foge sempre da mão, eu luto com incríveis dificuldades para alcançar o meu objetivo.

Olney São Paulo, 1956⁵.

No ano de 1948, órfão de pai desde os 7 anos, Olney São Paulo muda-se com a sua família para a cidade de Feira de Santana, já então caracterizada como entreposto comercial mais importante do sertão da Bahia. É na famosa “Princesa do Sertão” que dará continuidade aos estudos no Colégio Santanópolis, instituição privada de orientação voltada para o ensino técnico, onde obteve destaque, “[...] conviveu com outros jovens que seriam futuras personagens importantes das artes e da política feirense, junto com os quais criou companhias de teatro e um jornalzinho cultural de estudantes” (NOVAES, 2011, p. 28), além de uma expressiva participação no grêmio estudantil.

A paixão pela sétima arte surgiu na adolescência, por entre as salas dos cinemas que frequentava e posteriormente nas publicações de artigos e críticas de cinemas nos jornais locais, como por exemplo, *O Santanópolis*, *O Coruja* e o *Folha do Norte*. Além disso, “também participava de grupos intelectuais e agitações culturais em jornais, rádios e cines-teatros em Feira de Santana e região” (NOVAES, 2011, p. 22). Olney São Paulo fez seu aprendizado cinematográfico na prática, “[...] vendo filmes e participando, sempre que possível, de filmagens; lendo livros de dramaturgia e convivendo com seus personagens que, no geral, eram biscateiros, assalariados e camponeses” (LOUZEIRO, *apud* JOSE, 1999, p. 9).

É bem verdade que a “inclinação invulgar” do escritor e cineasta baiano Olney Alberto São Paulo para o cinema o acompanharia ao longo da vida e da trajetória que o marcará como um dos importantes símbolos culturais da cidade de Feira de Santana, ficando no imaginário local como aquele que colocou Feira de Santana na tela do cinema e na política cinematográfica brasileira, com direito às homenagens em eventos locais, como o catálogo da *Exposição de nomes da cidade*. No entanto, Olney São Paulo

⁵ Carta do escritor e cineasta baiano Olney Alberto São Paulo, escrita em 5 de outubro de 1956, para o cineasta e crítico de cinema Alex Vianny, cujo objetivo consistia em pedir apoio cultural e artístico para a sua inserção no meio cinematográfico.

também ficara conhecido nos círculos de intelectuais e artistas, ou talvez, ainda mais no imaginário cultural brasileiro, como o “cineasta maldito do sertão”.

Olney São Paulo aproximou-se de profissionais do cinema entre os anos de 1954/1955, em Feira de Santana. E foi esta a ocasião em que o crítico e cineasta carioca Alex Viany instalara-se nessa cidade para as filmagens de *Die Windrose* (Rosa dos Ventos), escrito por Jorge Amado, com roteiro de Alberto Cavalcanti e Trigueirinho Neto. Se na referida carta para Alex Viany tudo é recontado detalhadamente sobre o trajeto de Olney São Paulo na tentativa de adquirir apoio na sua carreira de cineasta, em 1956, é então em 1966, como prefaciador do único livro publicado *A antevéspera e o canto do sol* (1969), que Alex Viany lembrará um pouco deste percurso e dos primeiros passos persistentes deste cineasta do sertão, ao mesmo tempo calado, maravilhado, curioso e tímido, na percepção de Viany:

Feira de Santana estava habituada com as levas de retirantes, com os caminhões, com as multidões de feirantes que ocorriam à fabulosa feira semanal de onde tirava o nome e a fama. Mas nós éramos algo de novo – algo que poucos cinéfilos locais receberam com evidente alegria (VIANY, 1969, p. 7)⁶.

Há sem sombra de dúvidas em Alex Viany mais do que uma expectativa correspondida, pois aquelas instalações da equipe na cidade interiorana da Bahia despertaram mais que atenção e curiosidade nas pessoas, despertaram sonhos, e, dentre eles caberia destacar a presença do próprio Olney São Paulo durante as filmagens:

[...] o mais apaixonado era um rapaz que não fizera dezenove anos e que já então procurava uma definição artística – ou mais precisamente cinematográfica – na imprensa e no rádio. Viera de Riachão de Jacuípe, estudara em Feira de Santana, estabelecera contatos com a gente da nova geração que, em Salvador, com Glauber Rocha à frente, começava a vislumbrar novos rumos para o cinema brasileiro (VIANY, 1969, p. 7).

Os contatos com Alex Viany ainda em Feira de Santana foram importantes na carreira de Olney São Paulo, uma vez que ele pode ver como se fazia um filme na

⁶ Em 1969, como prefaciador do livro *A antevéspera e o canto do sol*, de Olney São Paulo, é Alex Viany quem lembra e descreve os anseios do jovem cinéfilo expressos na carta endereçada ao crítico no dia 5 de outubro de 1956.

prática e que “o cinema não era um bicho de sete cabeças como [...] pensava que fosse” (SANTOS, 1975)⁷ até aquele momento.



Figura 3: Olney São Paulo filmando em Riachão de Jacuípe

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

Então, em 1956, Olney São Paulo viria a estreiar com o curta-metragem *Um crime na rua* (1955); trabalhou em *Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos como assistente de direção em 1962; também nesse mesmo ano foi assistente em uma produção baiana chamada de *O caipora*; em 1964, estreia como produtor e diretor do seu primeiro longa-metragem de sua produção *O grito da terra*; produz os documentários *O profeta de Feira de Santana* (1970), *Cachoeira: documento da história* (1973), e *Como nasce uma cidade* (1973). A partir dessas experiências Olney São Paulo transfere-se para a cidade do Rio de Janeiro em 1966, onde intensifica as suas atividades de cineasta. Como escritor, publica o seu único livro de contos *A antevéspera e o canto do sol* (1969), editado pela José Álvaro Editor. Ainda neste mesmo ano participou da *Antologia 12 contistas da Bahia*.

⁷ *Olney São Paulo, na cinemateca em dezembro* – Texto e entrevista de Olney São Paulo concedido a Francisco Alves dos Santos. Jornal *Diário do Paraná*, 6 de dezembro de 1975 – 2º caderno, sem paginação. Arquivo coletado em outubro de 2011, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Após várias tentativas de fazer um segundo filme de longa-metragem, acabou surgindo o conhecido média-metragem *Manhã cinzenta* (1969). Em entrevista a Francisco Alves dos Santos, do Diário Paraná em 1975, Olney São Paulo comenta sobre o fato de seu filme nunca ter sido exibido comercialmente por causa da proibição da censura e, no entanto, tornara-se o seu filme mais famoso:

Bom, aí eu já estava morando no Rio. Vim pro Rio no final de 66, praticamente começo de 1967. Eu já tinha o roteiro escrito desde os tempos de Feira de Santana. No Rio, aproveitando a crise estudantil de 1968, eu tinha um bom material de produção para realizar o filme – o filme que jamais eu teria feito, porque não haveria condições de tramar toda aquela movimentação de gente, se não fossem os acontecimentos políticos de 1968 (SANTOS, 1975).

A proposta inicial de *Manhã Cinzenta* era que viesse a compor um projeto de um filme em três histórias, sendo que mais dois episódios seriam acrescentados, a saber, uma comédia e um cinema-verdade, além do já existente que ficou como versão final. No entanto, com a apreensão de *Manhã Cinzenta* pela censura, o projeto foi abandonado por Olney São Paulo, ficando apenas um filme de caráter independente, que embora tivesse ficado inédito no Brasil, ganhou muita repercussão em muitos outros países. Alguns dos exemplos deste reconhecimento que se pode assinalar são a premiação recebida na Alemanha, bem como as participações em festivais de Cannes em 1970; Cracóvia, na Polônia; Viña del Mar, no Chile; Pesaro, na Itália; e, em Londres.

A censura sofrida pela cinematografia brasileira durante a Ditadura Militar, como bem explica Pinto (2005) não está relacionada com a classificação etária, definição de horário ou programação. Na verdade, está relacionada à repressão das liberdades individuais, à negação dos direitos de livre expressão e com a manipulação de informação e de vidas. Se o ato de fazer cinema no Brasil sempre foi uma tarefa difícil nas décadas anteriores a de 1960, com a implantação do AI-5 (Ato institucional), em dezembro de 1968, os “cineastas passam por um verdadeiro sufoco, sofrem humilhações, vivem situações [...] ameaçadoras” (SIMÕES, 1999, p. 120).



Figura 04: Cena de abertura do filme
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 05: Diretor do filme
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

O filme *Manhã Cinzenta* não foi liberado pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, teve a denúncia formalizada com base na ideia de que a película era altamente subversiva, pois trazia, segundo o entendimento deste órgão, uma mensagem que visava indispor o povo com as autoridades constituídas, especialmente contra os militares, assim declarava o promotor Walter Wigderowitz, da terceira Auditoria do Exército do Rio de Janeiro. Então, o diretor do filme Olney Alberto São Paulo foi incurso na Lei de Segurança Nacional, que dava amplos poderes ao Ministério da Justiça de apreender: livros, jornais, revistas, boletins, panfletos, filmes, fotografias ou gravação de qualquer espécie. Além disso, julgando-se necessário, a lei conferia autorização para proceder com: a suspensão de impressões, gravações, filmagens ou apresentações; proibição de circulação e de distribuição ou venda do material em questão.

De modo geral, sobre o que ocorreu com o filme de Olney São Paulo, pode-se depreender os seguintes questionamentos:

Qual teria sido seu crime? Revelar em filme a crise estudantil de 1968? Registrar as arbitrariedades do regime militar? As passeatas, os conflitos de rua, as prisões e torturas haviam sido comentados em jornais, revistas e livros, documentados em filmes e telejornais. Então, por que razão Olney foi preso? (JOSÉ, 1999, p. 108).

Dessa maneira, o enredo proposto no filme é tomado como referência para colocar o cineasta baiano em um mesmo plano de equivalência, ou seja, em uma cena

que irá para as telas da história do cinema nacional, não como em um universo dominado pelo fantástico de uma obra literária, e sim como parte integrante de um drama vivido. Trata-se, portanto, do retrato da realidade brasileira que nos remete ao período de Ditadura Militar. Diante disso, pode-se afirmar que:

Os primeiros anos da década de 1970 foram os mais difíceis da vida do cineasta, além das seqüelas físicas provocadas em seu corpo, pequeno e frágil, as seqüelas mentais tornaram-no uma pessoa atormentada (JOSÉ, 1999, p. 108).

Se a censura concebia o filme *Manhã Cinzenta* como um ato de subversão, inclusive no fato de as exhibições terem sido realizadas às escondidas (apenas para pessoas mais próximas como amigos, técnicos e artistas), já para Olney São Paulo seu filme era “[...] um canto desesperado ao amor e à liberdade”, conforme declarou em entrevista ao jornal *Última Hora*, em 26 de setembro de 1969, na cidade do Rio de Janeiro.

Manhã Cinzenta (1969) é um misto de ficção e realidade, que toma por base um dos seus contos de mesmo nome presente no livro *A antevéspera e o canto do sol*, datado de 1966. Desde então, já é perceptível a intenção do autor no empreendimento de transformá-lo em filme, uma vez que o conto foi pensado em sua estrutura como um roteiro cinematográfico. Soma-se a isso, a observação de Alex Viany, sobre o fato de o conto ser considerado um “[...] argumento ou roteiro cinematográfico, conto ou narrativa literária [...] em que se misturam os interesses cinematográficos e literários de Olney São Paulo” (VIANY, 1966, p. 9).

Para além dos aspectos literários e cinematográficos havia também uma identificação, ainda que “pelo menos culturalmente” nas falas de Olney, justamente por ter começado a sua carreira vinculada às pessoas ligadas ao Cinema Novo, como por exemplo, Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos. Olney São Paulo não povoa as páginas dos livros ou da história do cinema brasileiro como uma importante figura dentro deste movimento cinematográfico e negar a sua presença no grupo de jovens que lançaram as sementes nas décadas de 1950/1960, do moderno cinema nacional, considerado “[...] muito importante para a afirmação do cinema brasileiro, principalmente no estrangeiro” (SANTOS, 1975) é apagar uma parte da história. Nessa incursão, o primeiro filme longa-metragem de Olney São Paulo foi *O Grito da terra*, de

1963-1964, realizado em plena efervescência do Cinema Novo e que, segundo o próprio Olney São Paulo, apresentou muitas propostas em concordância com a nova forma de se fazer filme no Brasil, conforme se pode notar na descrição feita pelo cineasta Glauber Rocha:

[...] Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo (ROCHA, 1965 *apud* HOLLANDA, 1982, p. 31).

Desde o final dos anos 1950, um movimento denominado Cinema Novo alterou as configurações do fazer cinema no país. Este mesmo cinema expressou uma relação direta com o momento político em filmes, em que a voz do intelectual militante foi sobreposta à do profissional de cinema:

O Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. [...] atualidade era a realidade brasileira, a vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social (XAVIER, 2001, p. 57).

Assim, a busca por uma linguagem cinematográfica em sintonia com o momento político traduziu-se na “Estética da Fome”⁸, ideologias do Cinema Novo encabeçadas por Glauber Rocha, em que a escassez de recursos técnicos acabou se transformando em força expressiva, fazendo com que o cineasta encontrasse a linguagem em sintonia com os temas da realidade brasileira. Com base nesses novos ideias estéticos, “Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, tornou-se o lema de

⁸ Eztetyka da Fome, assim grafado por Glauber Rocha, é uma tese-manifesto publicada em 1965, com definição dos principais compromissos, objetivos e propostas para um cinema revolucionário na forma e no conteúdo.

cineastas que, nos anos de 1960, se propuseram a realizar filmes de autor, baratos, com preocupações sociais e enraizadas na cultura brasileira.

Dentro da cinematografia cinemanovista, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, é o precursor. *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, também pertencem à primeira fase do Cinema Novo conforme divisão de Sidney Ferreira Leite (2005), concentrada na temática rural, que aborda problemas básicos da sociedade brasileira, como a miséria dos camponeses nordestinos. Após o golpe de 1964, os temas presentes nos filmes centralizam-se na classe média urbana, como em *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman. *O Desafio* (1965), de Paulo César Sarraceni, e *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues, que imprimem nova dimensão ao cinema nacional.

Ante o novo quadro de se pensar e fazer cinema no Brasil, os cineastas saíram às ruas, passaram a utilizar a câmera na mão, abandonando o tripé; a empregar pouca luz e levar para as telas das salas de cinema espalhadas pelo país novos atores e, principalmente, introduzirem filmes com propostas revolucionárias. Dessa forma, o cinema brasileiro viveu intensamente o seu principal momento de ruptura estética, ou mais precisamente, cumpriu aquilo que para Glauber Rocha era essencial na arte brasileira: “[...] nacionalizar através de sua expressão”, e não apenas ser considerado nacional por conter “temas nacionais” (ROCHA, 2003, p. 125).

Além disso, os jovens diretores defendiam a proposta segundo a qual, o cinema brasileiro deveria assumir uma posição transformadora. Para isso, deveria adotar a estética revolucionária, ou seja, colocar em primeiro plano uma narrativa que traga à tona a realidade brasileira. Dessa forma, o filme nacional poderia se libertar das amarras, das imposturas e das artificialidades do cinema norte-americano. Sem dúvida, uma das principais heranças dos diretores filiados ao movimento cinemanovista foi a ousadia em defender e colocar em prática a liberdade de criação artística e deixar em plano secundário os interesses do cinema comercial.

Os diretores ligados ao Cinema Novo assumiram a posição de vanguarda na discussão dos grandes problemas brasileiros, tentando, por intermédio de seus filmes, refletir sobre a identidade nacional. O limitado êxito de público foi compensado pela enorme influência que essas produções exerceram sobre os segmentos mais intelectualizados da sociedade brasileira (LEITE, 2005, p. 98).

Nesse contexto, de acordo com Leite (2005), nota-se que a compreensão da evolução do Cinema Novo, fica mais clara quando estudada em três fases. A primeira fase compreende os anos de 1962 e 1964, sendo denominada nacionalista-crítica. De forma direta ou indireta, os filmes desse período foram influenciados por questões relacionadas às temáticas do nacional e do popular que norteavam o debate travado pela e dentro da esquerda brasileira. O cenário que mais predominava era o ambiente rural, um mundo ao mesmo tempo arcaico, místico e alienado. As produções dessa época “[...] tentaram colocar em evidência o universo miserável das populações rurais, submetidas à violência, à opressão política, à marginalização econômica e ao completo abandono pelo Estado” (LEITE, 2005, p. 98).

O nacionalismo foi a principal referência ideológica nesse momento inicial do movimento, fomentado principalmente pelos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Tais intelectuais denunciavam, entre outros aspectos, as consequências nefastas para a cultura brasileira do imperialismo norte-americano, fonte permanente de alienação do “povo brasileiro”. Os diretores filiados ao movimento abraçaram como compromisso mais nobre produzir filmes capazes de contribuir para a transformação social do Brasil. A tradução mais nítida desse compromisso foi a tentativa de compreender o enigmático “homem brasileiro” e, concomitantemente, detectar e levar para as telas a triste e árida realidade nacional.

Nesse contexto, cabe destacar o filme *Vidas Secas* (1963), considerado por muitos especialistas o melhor filme do diretor Nelson Pereira dos Santos, que conseguiu reproduzir na linguagem cinematográfica a densidade contida na obra de Graciliano Ramos, acrescentando-lhe o vigor de uma narrativa cinematográfica sofisticada e rigorosa. Também não se pode desconsiderar dois filmes classificados, não apenas como marcas do Cinema Novo, mas também referências do cinema brasileiro, isto é, *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Sarraceni, produções representativas dessa fase e que contribuíram para mudar as concepções não apenas do cinema nacional, mas da própria cultura brasileira.

A segunda fase do Cinema Novo é compreendida pelos anos de 1965 e 1966. Durante esse período, o movimento foi dominado pelo novo contexto histórico, especificamente o golpe militar de 1964. As grandes cidades brasileiras substituíram o campo. As capitais estaduais, com seus dilemas, suas contradições e injustiças, passaram a ser o cenário principal das produções cinemanovistas. Dentro desse

contexto, dois filmes merecem destaque especial: *São Paulo S/A*, do cineasta paulista Luís Sérgio Person, e *A grande cidade*, de Cacá Diegues.

A terceira e última fase do movimento aconteceu entre 1967 e 1969, e a principal característica foi a autocrítica, não apenas em relação à atuação dos intelectuais e da esquerda na história recente do país, mas da função do próprio Cinema Novo. Os diretores enfatizaram suas próprias contradições e denunciaram o fracasso das utopias presentes na primeira fase do Cinema Novo. O filme mais representativo desse momento foi *Terra em transe* de Glauber Rocha.

É dentro do contexto da segunda fase do Cinema Novo que situaremos o média-metragem *Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo. O filme, por sua vez, focaliza o ambiente de repressão, em que estudantes e trabalhadores são presos e processados, segundo a lógica de personagens repressores alegorizados dos sistemas repressivos como o nazismo, que servem de modelo ao narrador para contrapor civilização e barbárie no âmbito do projeto ocidental, o que de forma direta e indireta diz respeito à realidade social e política brasileira da época. Nesse sentido, cabe ressaltar uma das cenas de *Manhã Cinzenta* – a cena do julgamento de Alda, a protagonista –, pois ela é emblemática dessa apropriação alegórica de um regime ditatorial para denunciar outros regimes, como o fascismo e o nazismo, tão violento e insensato quanto os que estão sendo representados.

– Excelência! Existe um pormenor, Excelência! Não consta na ficha da môça que ela tenha sangue judeu!
Sangue judeu?! Quem exigiria tão hedionda particularidade? Não! Não era preciso. Bastava somente uma coisa e isso já existia em todos: a côr! Aquilo seria um julgamento de cores. O requerimento do verde, o processo do amarelo, a apelação do lilás, a prorrogação do azul e sobretudo, acima de tudo, a condenação perpétua e irrecorrível do vermelho: – o matiz da guerra! (SÃO PAULO, 1966, p. 16).

As imagens alegoricamente podem ser relacionadas ao contexto da ditadura brasileira pós-1964, inclusive a ambiguidade entre documento e ficção se potencializa na utilização de imagens reais de passeatas e reuniões estudantis divulgadas pela televisão, ou mais especificamente pela rede Globo. Desde o conto, a descrição de várias cenas sugere uma apropriação do real como elemento ficcional, num misto de reflexão e denúncia da barbárie instituída pelo regime militar, conforme se pode observar:

– Veremos adiante, Excelência. Na vigésima quinta página do processo a ação enérgica, delirante e impoluta da polícia. Chegaram em um côche negro, puxado a burros e trouxeram bombas e estiletes. Cercaram as Universidades, instituíram de chôfre, a “Ordem Terceira da Borracha” (a OTB) a mando de sua Excelência I^o, no ano I, de sua tão demorada existência. 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 acabasse, de uma vez por tôdas, os discursos nas portas das fábricas e das escolas, pois tal atitude, desde os primeiros momentos de amizade com os novos irmãos, era contra a lei dos superhomens, era contra a lei de Deus. (SÃO PAULO, 1966, p. 18).

Uma leitura superficial da linguagem literária e cinematográfica que permeiam *Manhã Cinzenta* apontaria para uma conjunção de clichês sobre as atitudes policiais em situações de repressão, mas, para além do discurso aparentemente sem sentido, percebe-se o teor combativo da imagem proposta. Olney São Paulo denuncia a burocracia do regime e sua anti-funcionalidade, apontando para o trabalho sistemático de corrupção ideológica perpetrado pela imposição de um sistema educativo que coíbe a reflexão, que pretende formar, nas crianças, cidadãos resignados com o sistema, ou, mais que isso, defensores das atitudes do regime.

No discurso do personagem revela-se a perseguição direta aos comunistas e estudantes (com seus cabelos ao vento, ou, como diria Caetano Veloso, “sem lenço e sem documento”), porta-vozes da luta contra a ditadura, imbuídos de consciência ideológica e dispostos a afrontar o sistema. Não há ingenuidade, nem no conto, nem no filme, mas o que talvez Olney São Paulo não previsse era a sua imersão direta nos subterrâneos do sistema, vítima de um processo tão ou mais absurdo que o descrito nas imagens das suas obras.

Segundo Simões (1999, p. 127) “o filme de Olney não chegou a ter existência real, mas serviu de prova física contra ele. O suficiente para levá-lo ao inferno”. O que parece ter sido o caminho para um ponto final na vida do artista se constitui aqui enquanto ponto de partida, uma vez que a morte prematura desse mártir do cinema brasileiro – assim denominado por Glauber Rocha em seu livro *Revolução do cinema novo* (2004) – é resultante das pressões políticas durante a Ditadura Militar no Brasil. Estas mesmas pressões não foram, positivamente, suficientes para apagar por completo da história cultural do país o legado deixado por Olney São Paulo. Mas é também

verdade que “Olney continua sendo uma lacuna na historiografia da cultura brasileira”,⁹ como bem afirmou Carlos Alberto em artigo publicado n’O Estado de São Paulo em 1998, por ocasião dos vinte anos de morte de Olney São Paulo.

⁹ Artigo cedido pelo autor via e-mail para a composição da pesquisa em torno do escritor e cineasta baiano Olney Alberto São Paulo.



CAPÍTULO 2:
A ESCRITURA DAS IMAGENS: A LITERATURA NAS FOTOGRAFIAS



OS OMBROS SUPORTAM O MUNDO

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.

Tempo de absoluta depuração.

Tempo em que não se diz mais: meu amor.

Porque o amor resultou inútil.

E os olhos não choram.

E as mãos tecem apenas o rude trabalho.

E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.

Ficaste sozinho, a luz apagou-se,

Mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.

És todo certeza, já não sabes sofrer.

E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?

Teus ombros suportam o mundo

e ele não pesa mais que a mão de uma criança.

As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios

provam apenas que a vida prossegue

e nem todos se libertaram ainda.

Alguns, achando bárbaro o espetáculo,

prefeririam (os delicados) morrer.

Chegou um tempo em que não adianta morrer.

Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.

A vida apenas, sem mistificação.

2 A ESCRITURA DAS IMAGENS: A LITERATURA NAS FOTOGRAFIAS

Se na língua escrita existiria um dicionário e uma gramática padrão de onde o escritor parte para um trabalho estilístico, o autor cinematográfico deve se lançar sempre e constantemente na realidade, observar o caos de imagens e signos (aos quais o espectador é continuamente exposto) e constituir o seu “dicionário de imagens”, particularizando-as e estilizando-as na realização do filme”.

Erika Savernini, 2004.

As imagens de um filme em fragmentos quando articuladas no processo de montagem passam a adquirir sentido, sendo este procedimento capaz de tornar o cinema uma linguagem legível. Nessa tarefa, cabe ao cineasta a responsabilidade de selecionar os momentos considerados mais significativos e transformá-los em narrativa, filme, obra. Com base nesta ideia, o ensaísta italiano Pier Paolo Pasolini em sua proposta de *cinema de poesia* “[...] assume a iconicidade da imagem cinematográfica como a própria representação da realidade” (SAVERNINI, 2004, p. 37), o que estabelece uma relação análoga entre os “signos vivos” e os “signos cinematográficos”.

Na literatura, o escritor tem à sua disposição um catálogo de palavras prontas para serem manejadas e articuladas; já o cineasta, por outro lado, não tem à sua disposição tão confortavelmente um catálogo de imagens. Nesse sentido é que, cabe ao profissional em cinema, perceber as imagens e torná-las possíveis, lançando-se na realidade e observando o caos de imagens e signos para constituir o seu dicionário de imagens à sua maneira, conforme denota a epígrafe acima.

Percebe-se nos estudos de Pasolini (*apud* SAVERNINI, 2004, p. 43) que a constituição do “cinema de poesia” “[...] estaria na outra ponta, a da criação da ambiguidade, do imaginativo, subjetivo, não-concreto, impalpável”, uma vez que se apresenta ainda como outra possibilidade de produção que se propõe a explorar as possibilidades expressivas e a qualidade onírica inerente ao cinema – em contraposição à tradição narrativa de cunho naturalista e objetiva. Assim, o “cinema de poesia” se apresenta como linguagem de si própria, em estilo, profundamente alicerçada na realidade.

A sequência de imagens estruturadas neste capítulo experimental traz em suas cenas de flagrantes cotidianos uma narrativa que dialoga com temas sociais, políticos, culturais e históricos, evocando assim todo um imaginário de guerras e conflitos

presente e marcante de uma década, a de 1960, no Brasil, mas também remonta a um contexto maior de guerras no mundo. Mas, “Chegou um tempo em que a vida é uma ordem” (ANDRADE, 1940, p. 80) e conforme fala o poeta não importa a sua própria vida, o tempo que passa e a velhice que avança, em face dos problemas do mundo, dos quais ele tem uma dolorosa consciência. Sente-se solidário com os que ainda não se libertaram do sofrimento e sua vida se impõe como uma ordem: ela deve continuar, para enfrentar a realidade de um mundo que ele imagina carregar nos ombros e que não deve pesar mais do que a mão de uma criança.

Este capítulo visual é uma forma de dialogar a literatura com o cinema e para isso foram utilizadas sequências fílmicas de *Manhã Cinzenta* (1969), acompanhadas com legendas retiradas ora do conto *Manhã Cinzenta* (1966) ora do filme, ambos de Olney São Paulo. Esta tentativa coloca em evidência, concretamente, um dos desejos antigos e prática comum do cineasta, que ao produzir seus contos deixava marcas textuais que prezavam para uma linguagem literária mais próxima de um roteiro cinematográfico. Com este caráter peculiar em sua escrita, Olney São Paulo expunha a vontade de levar os seus textos para as telas do cinema.

O primeiro bloco de imagens reúne as figuras compreendidas de 6 a 41, estas correspondem a parte que consideramos de tom documental, compostas por matérias jornalísticas, conflitos de rua noticiado pela televisão, fotografias e desenhos, todos relacionados às manifestações entre militares, militantes e a população como todo envolvida nas discussões políticas da década de 1960, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro. Aqui, utilizamos falas presentes no filme *Manhã Cinzenta* (1969), tanto dos personagens quanto da *voz off* do narrador para dialogar com as imagens fílmicas.

O segundo bloco, por sua vez, traz imagens de caráter mais ficcional na narrativa, apresentado nas figuras de 42 a 75 o desenrolar da história centrada no casal de estudantes (Alda e Sílvio). Responsáveis por liderar o movimento contra os ideais defendidos pelo governo vigente, os personagens principais e seus amigos são acusados de subversores e, com isso, processados, julgados e fuzilados. As legendas utilizadas em diálogo com as imagens foram retiradas do conto *Manhã Cinzenta* (1966), tanto numa relação de aproximação quanto de distanciamento de discursos entre texto e imagem.



Figura 06: Atenção! Muita atenção!
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 07: Rezemos por Aurelina que descansa em paz na tumba dos inocentes.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 08: Vivemos a hora da razão!
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 09: Onde começariam a revolta? Onde? No mar?
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 10: Então, que iriam fazer vocês a nós, defensores da lei?
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 11: É verdade que pretendiam assassinar os nossos chefes?
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 12: [...] saiu às ruas com a bandeira pedindo que acabassem as guerras.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 13: Presunçosa! Altamente perigosa.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 14: Há uma ligeira conclusão entre os participantes.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 15: As forças que provocaram as diversas crises voltam a ameaçar a existência.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 16: É muito difícil! Não se resiste mais!
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 17: Uma greve, a fim de parar o trabalho nas fábricas de bola de borracha.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 18: Que discurso? Vocês invadiram a Universidade!
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 19: Preparou o discurso? Sim, mas não adianta!
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 20: Vivemos um instante de muita responsabilidade.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 21: Um fanático atira contra a operária e a líder cai no chão.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 22: O povo não sabe pensar! O povo jamais soube pensar!
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

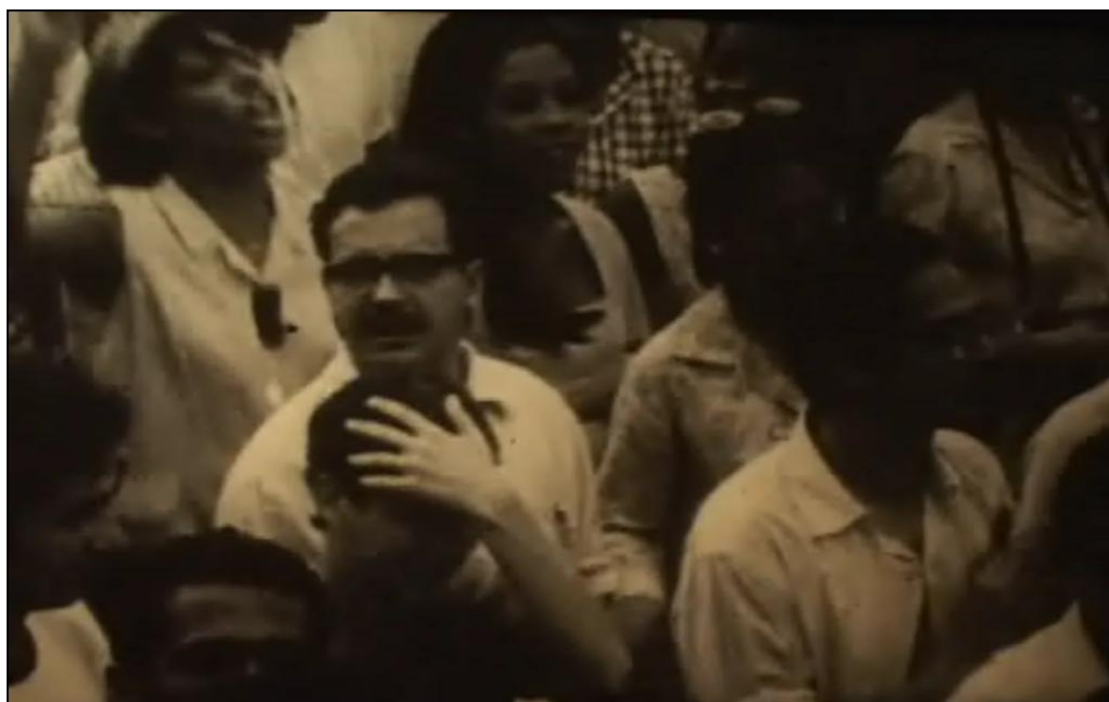


Figura 23: É preciso ser forte! É fraqueza desesperar.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 24: Ação enérgica, delirante e impoluta das milícias.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 25: As crianças deverão ter as cabeças raspadas para que não venham a pensar.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 26: Uma nova forma de ensinar aos homens, às mulheres e às crianças.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 27: [...] para que caminho querem levar os nossos destinos?
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 28: Maria! Maria! Incendiaram Maria com querosene.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 29: É necessário que [...] compreendam que essas forças retornam a sufocar-nos.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 30: Arrodeados por fantasmas de alemães.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 31: O povo será massacrado. Primeiro à bala, depois à fome.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 32: Não acredito! Estão metralhando todos os caminhos.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 33: Nós é que conduziremos o povo. Para a morte!
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 34: Onde nos levam? Além, muito além!
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 35: Não se pode confiar em todos. É preciso cuidado!
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 36: Os infames permanecerão detidos por 12 milênios.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

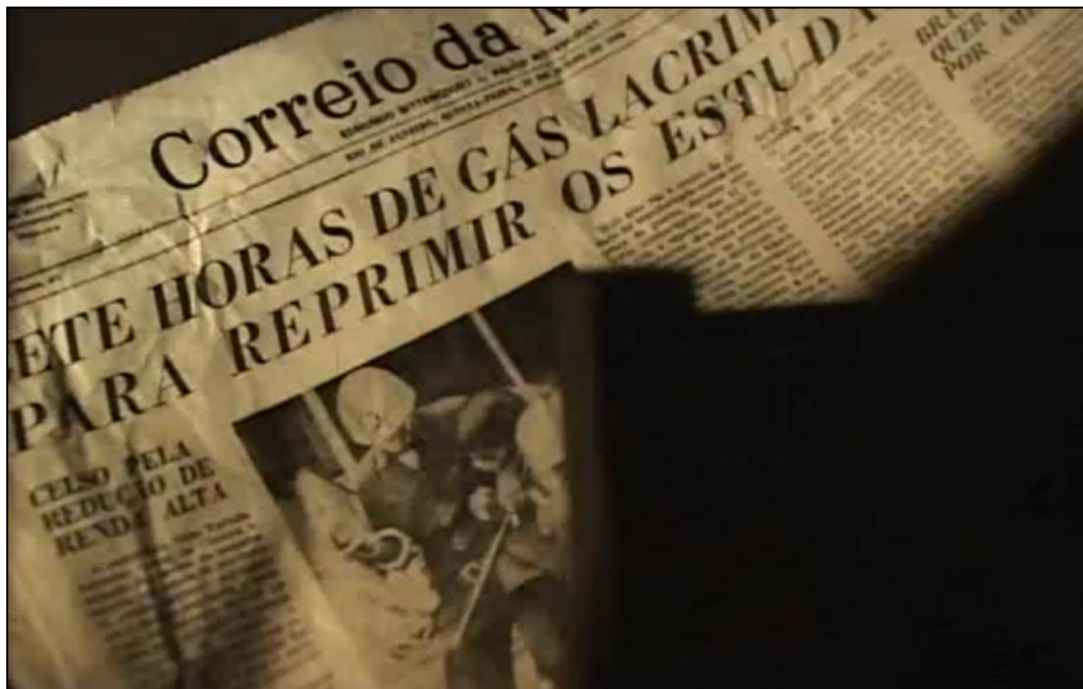


Figura 37: As milícias invadiram o liceu acadêmico utilizando [...] o gás.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 38: E seus amigos onde estão? Mortos! Todos mortos!
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 39: E as milícias? Que fizeram elas?
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 40: É na ressurreição das elites que se poderá desagregar o caos.
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 41: E as igrejas? Tencionavam invadir as igrejas? Incendiar os altares?
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 42: – É necessário que todos compreendam que as forças...
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 43: – A ordem era só uma: não deixar fugir os infames!
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 44: – É chegada a hora, o momento. Vocês perderam a vez e a razão!
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 45: Essa solução imposta pela violência, só conduz ao destino da morte.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 46: – É horrível! É terrível!
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 47: Um sol quente.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*

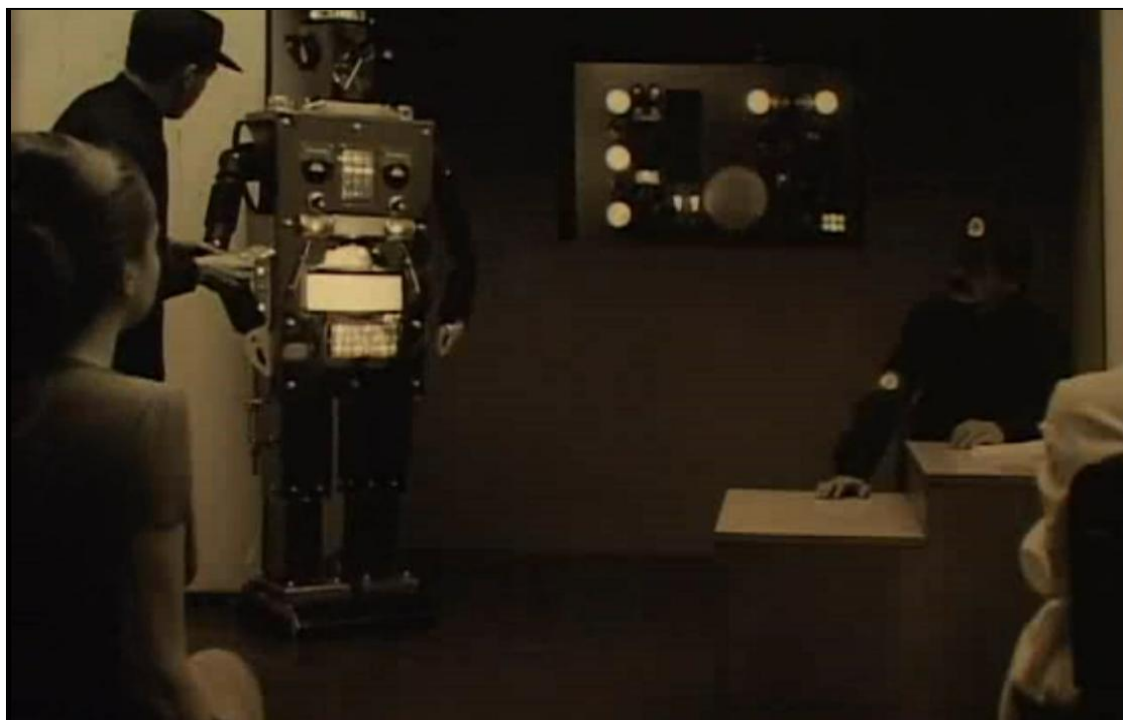


Figura 48: Falamos numa mudança [...], transformação de pensamentos.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 49: E Deus? Onde estivera Deus?
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 50: A Excelência nos entendeu mal.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 51: Mas, retiraram a dignidade da face da môça.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 52: Depois, umas pancadas nos ouvidos, enfim a geladeira.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 53: – Subvertora! Prostitua! Inclusa no artigo “329”.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*

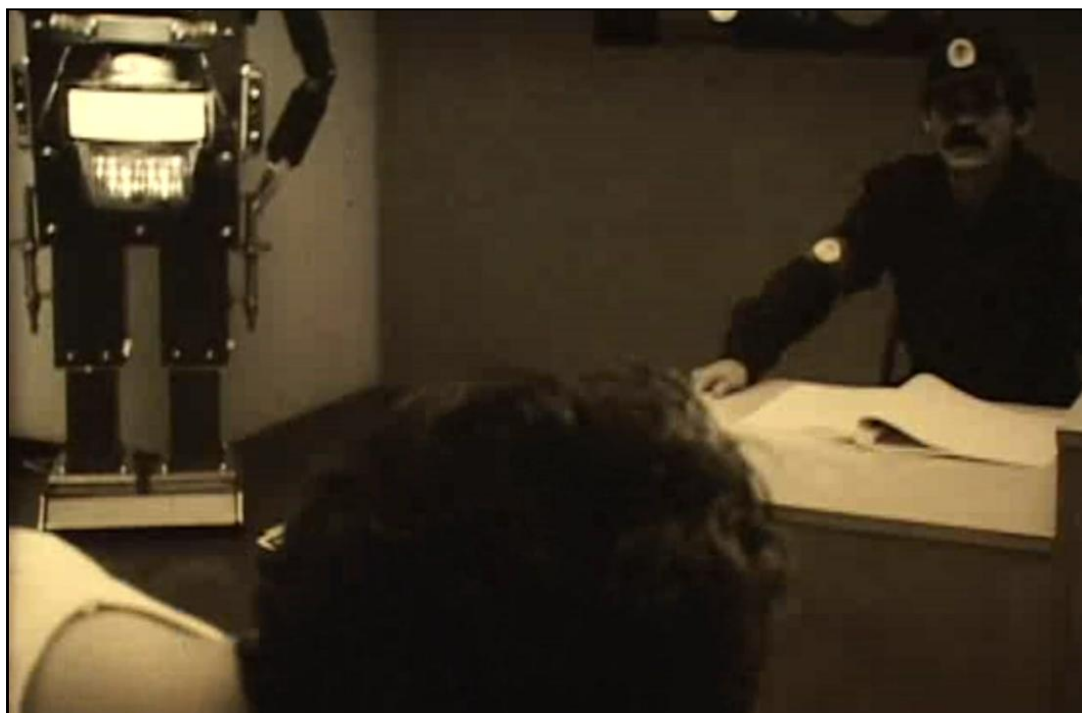


Figura 54: – A lei?! Que é a lei?!
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 55: – Estúpidos! Somente as Excelências têm o direito de perguntar!
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 56: Um dia os carneiros [...] seguirão, resolutos, o caminho do mar.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 57: [...] os filhos dos infames seriam salgados em fogo.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 58: – “A”, Arma, água, Amor!
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 59: – Como começara tudo? – No julgamento...
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 60: – Os pés de Alda saltando degraus de pedras ensanguentadas.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 61: – Mas, que irão fazer a todos?
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 62: [...] naquele momento, [...] em alto e bom som: – Canalhas!
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 63: Era necessário [...]: impedir que as Excelências reinassem.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 64: Além, um longínquo e distorcido ruído de tiro, ecoante.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 65: [...] um muro negro-cinzento – em manhã triste, cinzenta.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 66: Alda continuou dançando.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 67: Rígida em seu desespero. O rosto de Alda gritava.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 68: Ela começou a correr.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 69: Corria sempre, sem parar um só instante.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 70: Os pés de Alda dançavam no ritmo frenético.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 71: O rosto de Alda parou, triste, de uma só vez. Abruptamente.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 72: A silhueta nº 327 tomou uma posição de sentido.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 73: Um minuto de silêncio pela môça.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*

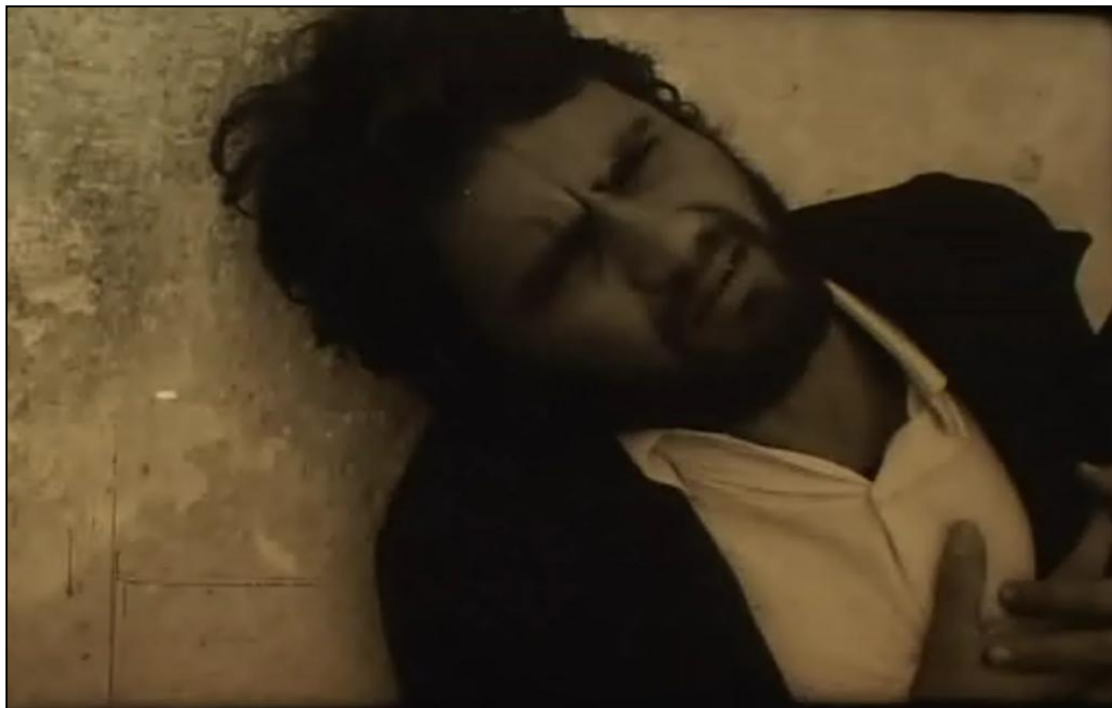


Figura 74: Tudo está perdido Alda.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



Figura 75: Contudo, Sílvio, eles me encontrarão de pé.
Fonte: Filme e conto *Manhã Cinzenta*



CAPÍTULO 3:
OLNEY SÃO PAULO: MALDIÇÃO EM *MANHÃ CINZENTA*





Figura 76: Cartaz de divulgação do filme *Manhã Cinzenta*, de Olney São Paulo
Fonte: Disponível em: <<http://www.portaldoservidor.ba.gov.br>>. Acesso em: 19 set 2011.

Tempo negro.
Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por ventos fortes.

Jornal do Brasil, 14 de dezembro de 1968.

3 OLNEY SÃO PAULO: MALDIÇÃO EM *MANHÃ CINZENTA*

No campo político, entre as décadas de 1950 e 1960, os Estados Unidos e a União Soviética disputavam os centros do poder. À frente do capitalismo os Estados Unidos dominavam a América e a Europa Ocidental. Já a União Soviética mantinha o controle do Leste Europeu e estimulava as revoluções comunistas na China (1948), na Coreia (1953) e no Vietnã (1961-1975).

Nesse contexto, os países latino-americanos não ficaram isentos da influência política, econômica e cultural norte-americana. No cinema Hollywood representava o centro, em que jovens atores como James Dean e Marlon Brando, vestindo calças jeans e jaqueta de couro, ditavam a moda e os padrões de comportamento pautados na coragem e na rebeldia.

No Brasil, ao lado do samba-canção, as rádios da época transmitiam programas de jazz, foxtrote e o revolucionário *rock'n roll* brasileiro nos anos de 1960, tendo a Jovem Guarda de Erasmo Carlos, Wanderléia e Roberto Carlos como representantes. Para SCHWARZ (*apud* HOLLANDA, 1984, p. 8), houve um tempo em que:

[...] o país estava irreconhecivelmente inteligente. Política externa independente, reformas estruturais, libertação nacional, combate ao imperialismo e ao latifúndio: um novo vocabulário – inegavelmente avançado para uma sociedade marcada pelo autoritarismo e pelo fantasma da maturidade de seu povo – ganhava a cena, expressando um momento de intensa movimentação na vida brasileira.

No campo, com o avanço do movimento das Ligas Camponesas em todo o país a sindicalização rural foi ampliada e, em dezembro de 1963, a Confederação Nacional dos Trabalhadores Agrícola criada. A partir daí, o debate político nacional tornava visível a discussão sobre a Reforma Agrária.

Já nos grandes centros urbanos o movimento operário crescia desde o início dos anos de 1950 e com ele um significativo processo de lutas, reivindicação econômica e política. Os trabalhadores urbanos, em articulação com sindicalistas demonstravam-se dispostos a uma unificação de forças. Nesse cenário, a classe média urbana, “dividida pelo temor da subversão e da instabilidade econômica, comparecia com amplos setores ao movimento social” (HOLLANDA, 1984, p. 9).

Os estudantes e intelectuais posicionavam-se favoráveis às reformas estruturais, desenvolvendo assim uma intensa atividade de militantes políticos e culturais. Cabe, pois, destacar a União Nacional dos Estudantes (UNE) que “em plena legalidade, com trânsito livre e franco acesso às instâncias legítimas do poder, discutia calorosamente as questões nacionais e as perspectivas de transformação que mobilizavam o país” (HOLLANDA, 1984, p. 9).

Aliados à UNE, surgiu no Rio de Janeiro, no ano de 1961, o primeiro Centro Popular de Cultura, cujo objetivo era a definição de estratégias para a construção de uma cultura nacional, popular e democrática. A partir da atração e integração de jovens junto aos CPCs, que se organizavam por todo o país, uma atividade conscientizadora foi se desenvolvendo voltada para as classes populares. Com isso, surgia então um novo tipo de artista, revolucionário e consequente.

Movidos pela efervescência política e pelo desejo de arte revolucionária, os CPCs procuraram voltar-se para o povo através de encenações em portas de fábricas, favelas e sindicatos; venda de cadernos de poesia com preços populares e filmes autofinanciados. O que se percebe, então, é uma tensa agitação a serviço da revolução social voltada para o povo.

De dezembro de 1961 a dezembro de 1962 o CPC do Rio de Janeiro produziu as peças *Eles não usam Black-tie* e *A vez da recusa*, o filme *Cinco vezes favela*, a coleção *Cadernos do povo* e a série *Violão de rua*. Promoveu ainda cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia e a UNE-volante, uma excursão que por três meses percorreu todas as capitais do Brasil para travar contato com bases universitárias, operárias e camponesas (HOLLANDA, 1984, p. 10).

Um projeto maior cultural e didático-conscientizador passou a tomar forma em diversos grupos e instituições vinculadas a governo estadual, prefeituras ou movimento estudantil. Houve, por parte do Movimento de Cultura Popular (MPC), a formação de núcleos de alfabetização em áreas carentes, como favelas e bairros pobres, a exemplo do que ocorreu em Pernambuco, com governo de Miguel Arraes. Com isso, entrava em cena uma nova proposta de alfabetização de adultos desenvolvida por Paulo Freire, cujo objetivo era o abandono do ensino da leitura e da escrita de forma mecânica e repetitiva das cartilhas, para trazer à tona o universo vocabular e social do indivíduo, de modo que ele tome consciência da situação por ele vivida e assuma uma postura crítica do mundo.

Na época, 1962, um grupo de professores e também integrantes do Movimento de Cultura Popular do Recife fez surgir no Serviço de Extensão Universitária da Universidade Federal de Pernambuco o círculo de cultura. Freire aplicou o seu método primeiramente para 5 alfabetizandos, dos quais 3 aprenderam a ler e a escrever e, 30 horas e os outros dois desistiram. Depois ampliaram as experiências para as cidades de Angicos e Mossoró, no Rio Grande do Norte e Paraíba respectivamente.



Figura 77: O educando
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 78: O educador
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

Após o êxito dos círculos de leitura e escrita na roça e na cidade, no Nordeste, a aplicação do método foi levada para muitas outras localidades, a exemplo do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. No ano de 1963 os resultados alcançados foram:

[...] 300 trabalhadores alfabetizados em 45 dias – impressionaram profundamente a opinião pública. Decidiu-se aplicar o método em todo o território nacional, mas desta vez com o apoio do governo Federal. E foi assim que, entre junho de 1963 e março de 1964, foram realizados cursos de formação de coordenadores na maior parte das capitais dos Estados brasileiros (no Estado da Guanabara se inscreveram mais de 6.000 pessoas; igualmente criaram-se cursos nos Estados do Rio Grande do Norte, São Paulo, Bahia, Sergipe e Rio Grande do Sul, que agrupavam milhares de pessoas. O plano de ação de 1964 previa a instalação de 20.000 círculos de cultura, capazes de formar, no mesmo ano, por volta de 2 milhões de alunos (FREIRE, 1980, p. 17).

A grande repercussão e relevância do método precisou ser “abortada”, pois em fevereiro de 1964, o governo da Guanabara (Rio de Janeiro) apreendeu na gráfica milhares de exemplares da cartilha do Movimento de Educação de Base: Viver é lutar. Em inícios de abril, a Campanha Nacional de Alfabetização, idealizada por Paulo Freire, foi denunciada publicamente como “perigosamente subversiva”, e por isso preso e exilado com sua família por 16 anos.

A relação entre o trabalho de Paulo Freire e a ascensão popular mostra que ele “[...] dirigiu sempre às massas que se supunham ‘fora da história’; a serviço da liberdade, sempre dirigiu-se às massas mais oprimidas, confiando em sua liberdade, em seu poder de criação e de crítica” (FREIRE, 1980, p. 21).

3.1 O ANO DE 1960: O GOLPE MILITAR E A DÉCADA CINZENTA

O que se percebe, é que numerosas formas de mobilização de massas ocorreram no Brasil e ganharam repercussão nas décadas de 1950 e 1960. De natureza variada – política, social e cultural – operários organizados em sindicatos reivindicaram melhores salários e melhores condições de trabalho e camponeses exigiram a reforma agrária, todos, em coro com os estudantes contra a dominação do capital estrangeiro.

As classes dominantes ficaram temerosas de perder seus privilégios diante da repercussão dos protestos e das greves, por isso era preciso conter a “desordem comunista” acobertada por governos de “esquerda”. Devido ao caráter nacionalista da política econômica do presidente João Goulart, vários segmentos compostos por proprietários, empresários e políticos não só resistiram ao governo como também conspiraram para tirá-lo do poder.

Os militares, amparados financeiramente e diplomaticamente pela Embaixada dos Estados Unidos no Brasil, deram um golpe de Estado na madrugada do dia 31 de março de 1964. Após ser deposto, João Goulart foi substituído pelo general Humberto de Alencar Castelo Branco – representante do alto comando exército. O povo, mesmo mobilizado estava sem armas e, com isso assistiu passivamente à troca de governos. Em pouco tempo as consequências:

[...] intenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas,

dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus* (SCHWARZ, *apud* HOLLANDA, 2009, p. 7).

Além disso, muitas pessoas foram presas ou se viram obrigadas a sair do Brasil; na política, os de esquerda tiveram seus mandatos cassados e seus direitos civis suspensos por (não podiam votar e nem ser votados) por dez anos; a polícia interveio em escolas e sindicatos; os partidos políticos existentes foram extintos e substituídos pela Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido do governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), um partido de oposição vigiado e intimidado.

3.2 MANHÃ CINZENTA E A CENSURA: O DITO E O MAL-DITO

Nesse estudo analisamos os aspectos sociais, políticos, históricos e culturais que envolvem a narrativa literária e fílmica de “Manhã cinzenta”, do escritor e cineasta baiano Olney Alberto São Paulo. O conto homônimo, escrito em 1966, foi publicado inicialmente no livro *A antevéspera e o canto do sol – contos e novelas* (1969), sendo posteriormente levado para as telas no ano de 1969. Um filme de 1969 sobre os anos de 1968, que focaliza o ambiente de repressão, onde estudantes e trabalhadores são presos e processados, segundo a lógica de personagens repressores alegorizados dos sistemas repressivos como o nazismo, que servem de modelo ao narrador para contrapor civilização e barbárie no âmbito do projeto ocidental, o que de forma direta e indireta diz respeito à realidade social e política brasileira da época.

Leva-se aqui em consideração o fato de *Manhã cinzenta* não ter sido liberado pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, cuja denúncia formal baseava-se na ideia de altamente subversividade presente no filme, uma vez que suas mensagens colocavam o povo contra os militares, conforme declarações do promotor Walter Wigderowitz, da terceira Auditoria do Exército do Rio de Janeiro. Incurso no artigo 16¹⁰, na Lei de Segurança Nacional, Olney São Paulo respondeu a vários processos,

¹⁰ Artigo 16, da Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967, previa pena de reclusão de três meses a três anos, por crimes de publicação ou divulgação de notícias falsas ou fatos verdadeiros truncados ou deturpados, que provocassem perturbação da ordem pública ou alarme social (JOSE, 1999, p. 112).

corporificado nos depoimentos¹¹ que prestou aos Ministérios da Aeronáutica e da Justiça. O processo começou em inícios de novembro de 1969 até 13 de janeiro de 1972, quando o Superior Tribunal Militar o absolveu do crime de ter feito um filme que nunca foi exibido comercialmente.

A verdade é que Olney São Paulo, ao produzir o média-metragem *Manhã cinzenta*, acabou por entrar na ordem arriscada do discurso, em se tratando da formação político-cultural pelo qual passava o Brasil dos anos de 1950/1966. Consciente ou não dos riscos que corria, o fato é que o discurso, longe de ser um invólucro transparente, calmo, profundo e indefinidamente aberta está na ordem das leis com seus poderes e perigos que mal se imaginam. Segundo Michel Foucault (2010, p. 8-9), em toda sociedade a produção dos discursos ocorrem de forma controlada, selecionada, organizada e redistribuída através de determinados procedimentos “[...] que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”.

Ocorre, pois, na sociedade os chamados sistemas de *exclusão* que atingem o discurso de modo externo, sendo o mais familiar a *interdição*, esta por sua vez é responsável por uma liberdade condicional em que todos os membros de uma sociedade estão sujeitos, logo não se tem o direito de dizer tudo o que deseja (tabu do objeto); não se pode falar de tudo e em qualquer circunstância (ritual da circunstância) e ainda não se pode falar de qualquer coisa (direito privilegiado ou exclusividade do sujeito que fala). Tem-se aí o jogo de três tipos de interdições pontuadas por Foucault (2010), todas compondo uma grade complexa que ora se cruzam, ora se reforçam ou ainda se recompensam em dois grandes campos, a sexualidade e a política, colocando em evidência a relação entre desejo e poder. A este último campo será importante pensar na trajetória de elaboração de “Manhã cinzenta”, assim como o fato protagonizado por Olney São Paulo através dos depoimentos, prisão e processo no qual esteve envolvido.

¹¹ Os depoimentos dado por Olney São Paulo aos Ministérios da Aeronáutica e da Justiça foram coletados no dia 21 de outubro de 2011, cedido pela direção da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), na cidade do Rio de Janeiro.

3.3 “MANHÃ CINZENTA” EM CENA: ONDE ESTÁ O PERIGO?

O desejo diz: Eu não queria ter de entrar nessa ordem arriscada do discurso; não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo; gostaria que fosse ao meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, em que os outros respondessem à minha expectativa, e de onde as verdades se elevassem, uma a uma; eu não teria senão de me deixar levar, nela e por ela, como um destroço feliz.

Michel Foucault, *A ordem do discurso*.

O final dos anos de 1960 é representativo no sentido em que marca a ruptura entre o sistema autoritário imposto pelo regime militar e a postura inconformada dos produtores culturais da música, do teatro, do cinema, da literatura e das artes plásticas e a militância estudantil. Na música, o tropicalismo abordava os problemas sociais em âmbito latino-americano; nos palcos “Opinião”, “Arena conta Zumbi”, “Barrela” e “Roda viva”, colocam em cena as mazelas da sociedade brasileira; os diretores do Cinema Novo transmitiam cada um à sua maneira os sintomas de um país em crise e os jovens artistas da exposição “Opinião 65” traziam elementos do *pop* e novo realismo francês como proposta.

Diante dessa efervescência de acontecimentos, o Rio de Janeiro torna-se palco dos vários acontecimentos que marcaram o ano de 1968, a exemplo “[...] da gloriosa Passeata dos Cem Mil, o atentado ao teatro Opinião e as prisões arbitrárias de militantes e inocentes” (JOSE, 1999, p. 97). Os choques de rua entre o povo e os policiais resultaram em mortes, torturas e prisões.

É nesse contexto que cabe pensar a proposta de Olney São Paulo, diante da necessidade que sentiu de registrar aquele momento, que em meio a tantas dificuldades de produção resultou no tão conhecido episódio “Manhã cinzenta”. A história já estava escrita desde os anos em que morava na cidade de Feira de Santana, “[...] tanto que o roteiro do filme havia sido transformado em conto publicado no volume ‘Antevéspera e O canto do Sol’ [...], com ajuda oficial através de seleção em concurso do Instituto Nacional do Livro”¹², no entanto faltavam-lhe os recursos necessários para iniciar as

¹² Depoimento dado por Olney São Paulo ao Ministério da Aeronáutica. Documento coletado no dia 21 de outubro de 2011, cedido pela direção da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), na cidade do Rio de Janeiro. Nas próximas citações serão utilizadas (SÃO PAULO, D.M.A.).

filmagens como também não estava claro a transposição do texto escrito em imagens em movimento.

Os contatos feitos e os amigos foram importantes nessa empreitada, pois ao mudar para a cidade do Rio de Janeiro no início de 1967, Olney São Paulo “[...] reencontraria o grupo baiano, os amigos Alex Viany e Nelson Pereira, passando a conviver com o grupo cinemanovista carioca, a geração Paissandu e freqüentadores das sessões da Cinemateca do MAM” (JOSE, 1999, p. 97), onde aproveitavam para discutir Godard, Resnais e Bresson, o que por sua vez contribuiu para a divulgação do seu trabalho e formação técnica para outros projetos.

A produção fílmica não contava com nenhum apoio de pessoas, isso porque naquela época era necessária a submissão do roteiro às autoridades, que só aprovavam o que era do interesse da instituição. Por isso a alternativa muitas vezes era driblar os órgãos do governo reservadamente, “[...] pois a violência policial, a tortura e as prisões políticas não eram admitidas oficialmente pelas autoridades. Quem procurasse difundir essas realidades estaria denegrindo a imagem do país” (CHERMONT, *apud* JOSE, 1999, p. 100). A consciência dessa entrada arriscada na nova ordem do discurso fica evidente não só nas falas da atriz Janete Chermont, uma das protagonistas do filme, mas também na forma como a cena do comício foi gravada. No dia 21 de junho de 1968, a equipe de “Manhã cinzenta” acompanhou a passeata no centro do Rio de Janeiro em protesto ao cerco policial ocorrido no dia anterior na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em decorrência dos vexames sofridos por 400 estudantes, o que provocou a revolta em todo o país.

A dificuldade de conseguir tramar uma grande movimentação de pessoas se transformara em oportunidade a passeata e no meio das manifestações Olney São Paulo e sua equipe aproveitou para registrar a *performance* do ator Sonélio Costa, que de acordo com o roteiro liderava um comício e seria preso por policiais. Assim estava escrito na ficção e foi o que realmente aconteceu, sendo a cena registrada pela câmera de José Carlos Avellar, que percebendo o cerco policial tratou de dispersar o grupo por entre a multidão deixando a câmera com um e o chassi com outro. É certo que Avellar e Olney São Paulo não foram presos, mas tiveram ainda que explicar à polícia que se tratava de um filme, logo ficção. Após dois dias a equipe conseguiu retirar Sonélio Costa, sob o argumento de que tudo não passava de uma manifestação encenada.

Mas afinal, o que há de tão perigoso/subversivo em *Manhã cinzenta*?

Nas cenas iniciais de “Manhã cinzenta”, temos a cidade do Rio de Janeiro, com tomadas na Cinelândia, palco das manifestações políticas, o Teatro Municipal, a avenida Rio Branco e a enseada de Botafogo. A seqüência inicial do filme, em que os atores estão numa sala de aula e Alda (Janete Chermont), descalça, dança ao som de um *rock*, foi filmada na antiga sala da Cinemateca, no terceiro andar do prédio do MAM, com a participação dos funcionários da casa. Na cena, a música mistura-se ao noticiário de prisões, torturas e aos pronunciamentos políticos. Os estudantes, calados, acompanham o *rock* compassadamente com os pés e as mãos, observam a companheira no seu ritmo frenético, até o momento em que o barulho de uma metralhadora congela a cena em Alda, o balanço interrompido (JOSE, 1999, p. 99-100).

Enredo, personagens, tempo, espaço físico, social e político-ideológico bem definidos para compor os quadros iniciais de *Manhã Cinzenta*, todos conforme um roteiro pensado por Olney São Paulo e sujeito as intempéries do momento, no entanto estes argumentos foram talvez contraditoriamente negados (ou talvez estrategicamente) por conta da repressão e censura militar à época, evidenciados e materializados nos depoimentos do cineasta prestados aos Ministérios da Justiça e Aeronáutica sobre o envolvimento do filme com denúncias de subversão.

Mas o contexto em que *Manhã cinzenta* vem à tona, transformando-se no assunto mais comentado no meio cinematográfico, remete ao sequestro do Caravelle Cruzeiro do Sul no dia 8 de outubro de 1969, que segundo constatações da Polícia Federal *Manhã cinzenta* havia sido exibido para os passageiros durante o sequestro. Informava ainda possíveis declarações dos sequestradores: “Um filme de um patriota brasileiro!”, “Olha o que a repressão está fazendo com o povo!” (JOSE, 1999, p. 104 – Grifos da autora), o que dava ao caso novos contornos, intensificado com os noticiários do dia 9 de novembro desse mesmo ano sobre a identificação dos nomes de dois sequestradores. Conforme identificação um deles era Elmar Soares de Oliveira, membro da diretoria da Federação Carioca de Cineclubes, pessoa a quem Olney São Paulo e sua esposa Maria Augusta havia entregado uma cópia de *Manhã cinzenta* no dia 7 de outubro de 1969, a fim de compor o arquivo da cinemateca.

Olney São Paulo apresenta-se espontaneamente à Justiça sob a companhia de um advogado do Banco do Brasil para prestar seu depoimento ao Ministério da Aeronáutica. O resultado de suas declarações consta em documento oficial expedido pelo órgão responsável, Ministério da Aeronáutica, composto de cinco laudas datilografadas, sendo as três primeiras destinadas às respostas do acusado, e as duas

últimas aos “documentos requisitados” na casa de Olney São Paulo, no Banco do Brasil onde era funcionário concursado e no Laboratório Líder, na primeira visita que os agentes “que se diziam do DOPS e que se identificavam como sendo srs. Pascoal e Alvaro Miranda” (SÃO PAULO, D.M.A.).

Muitos outros depoimentos se seguiram e estas primeiras declarações prestadas foram por diversas vezes tomadas como referência pelos órgãos do governo, a exemplo de outro depoimento dado ao Ministério da Justiça em 13 de novembro de 1969, quando retornava a este lugar para assinar o depoimento, porém Olney São Paulo foi detido e levado para local ignorado, ficando por 12 dias sem qualquer comunicação com familiares ou amigos.

Nove dias depois da detenção, em 22 de novembro, Olney, abatido e já aparentando os sinais da doença que iria acamá-lo, retornaria por poucas horas à sua residência. Acompanhava dois agentes da Polícia Federal apenas para testemunhar a apreensão de diversas latas contendo sobras de negativo de *Manhã cinzenta*; quatro latas contendo a copiado filme *Grito da terra*; uma caixa com as roupas usadas no filme e um livro, *Experiência reacionária*, de Tristão de Athaíde (Alceu Almoroso Lima).

Depois da apreensão e diante da comoção familiar, Olney constrangido, é levado novamente para local ignorado (JOSE, 1999, p. 106-107).

Durante o período da reclusão no Serviço de Ordem Política e Social do Ministério da Justiça, compreendido entre 13 a 25 de novembro de 1969, Olney São Paulo prestou novos depoimentos e confirmou o já feito ao Ministério da Aeronáutica. Constantes foram os trajetos de Olney São Paulo rumo aos interrogatórios, que após ser liberado necessitou de internação com suspeita de pneumonia dupla. No natal desse mesmo ano precisou de nova internação decorrente da debilidade física.

Os projetos artísticos tiveram prosseguimentos, no entanto as sequelas mentais tornaram Olney São Paulo uma pessoa atormentada, na angústia de que a qualquer momento viessem à sua procura. Não há registros formais e nem revelações por parte do cineasta do que tenha ocorrido durante o período em que esteve preso, já que não se permitiu falar sobre esse assunto, portanto apenas cogitações pautadas nas fragilidades apresentadas após a liberação do cárcere e complicações posteriores na saúde.

3.3.1 (Dis)cursos de uma *Manhã Cinzenta*: uma análise dos depoimentos de Olney São Paulo, aos Ministérios da Aeronáutica e da Justiça

Não existe no filme nenhuma referência ao Brasil, ou pessoas ou fatos ligados a política brasileira [...] obra pura de ficção tanto que existia no mesmo filme um interrogatório com toda tônica de uma sátira de ficção científica.

Olney São Paulo, *Depoimento ao Ministério da Aeronáutica*.

A censura antes do golpe se resumia à classificação etária dos filmes, não existindo até então qualquer espécie de cortes. Já com a instalação do golpe a censura é reorganizada para atender aos interesses políticos dos militares que estavam no poder, usando para isso de todo tipo de artifício para garantir a difusão da ideologia vigente. No cinema brasileiro o objetivo se voltava para o enquadramento das produções dentro dos projetos políticos do regime, cujo lema era proibir sempre que possível fosse e nessa impossibilidade partir para os cortes de imagens consideradas inadequadas e em última instância “colocar na geladeira”. O engavetamento estratégico dos processos levava meses e até anos sem nenhuma emissão de parecer, o que garantia a não circulação do filme e calava os produtores que sem argumentos não tinham como negociar com os censores.

Durante os anos em que o regime esteve em vigor, “[...] a censura, hierarquicamente bem organizada, foi sagaz, implacável, poderosa e suas decisões frustraram sonhos, impediram caminhos, abortaram promessas e calaram gerações” (PINTO, 2006, p. 4). Com a implantação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, a censura é ampliada a todos os meios de comunicação, o que diz respeito à apreensão de livros, jornais, revistas, boletins, panfletos, filmes, fotografias ou gravação de qualquer espécie, podendo ainda se julgar necessárias a suspensão de impressões, gravações, filmagens ou apresentações, proibição de circulação, distribuição ou venda do material em questão.

Diante dos novos empecilhos apresentados, “O cinema, imbuído de driblar a censura para manter a produção, vê-se obrigado a substituir o discurso direto por metáforas e alegorias, filma adaptações de clássicos da literatura, faz releituras de personagens históricos” (PINTO, 2005, p. 6). São caracterizadores desse período os filmes *Macunaíma* (1969) e *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade;

Azyllo muito louco (1971) e *Como era gostoso meu francês* (1972) de Nelson Pereira dos Santos; *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) de Bruno Barreto. Nesse sentido, o média-metragem *Manhã cinzenta* (1969), de Olney São Paulo é representativo, uma vez que consegue trazer para o debate os problemas do ensino, as atividades dos estudantes em prol das reformas e a repressão policial revestidos por uma linguagem cuidadosa e bem manuseada para alcançar o exato tom de ironia, humor, metáforas, todos captados no jogo das alegorias.

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 eletrônico. No inquérito, a atriz usa uma toga romana e o ator veste-se como Tiradentes. O diálogo é uma adaptação dos Autos da Devassa (JOSE, 1999, p. 98).

Misto de ficção e realidade permeia todo o enredo de *Manhã cinzenta*, e embora as declarações de Olney São Paulo em interrogatório ao Ministério da Aeronáutica ora negue ora afirme o seu real projeto restringindo-o apenas a uma “[...] obra pura de ficção”; “[...] sátira de ficção científica” ou ainda “[...] patrimônio artístico-cultural de muita importância”, é entendido como um mecanismo melhor encontrado para driblar a censura em tempos de Ditadura Militar. Certo de que aqui ele não só toma a palavra como é envolvido e levado por ela, o conteúdo do depoimento expõe elementos destas contradições de um jovem interiorano que enfrentou dificuldades em busca de um espaço no cenário nacional da intelectualidade brasileira.

Olney São Paulo bem sabe que não se tem o direito de dizer tudo como gostaria sobre o sistema que em nada lhe parecia ser “humanista”, por isso seu “filme desejava algum tipo de governo [...] de gentes que soubessem sorrir, uma nação de povo, um país em que as crianças respirassem alegres e saíssem às ruas entoando um canto de amor” (SÃO PAULO, D.M.A.); que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, a exemplo da falta de condições para concluir o projeto que do ponto de vista dos produtores era antecomercial e com isso o medo que tinha em não ser compreendido aqui no Brasil, optando por encaminhar cópias do filme para vários Festivais a fim de que fosse visto por críticos estrangeiros; que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa, como transformações políticas, “[...] torturas mentais, físicas,

culminando essas torturas com um fuzilamento em uma prisão de aspecto semelhante ao nazismo” (SÃO PAULO, D.M.A.), calcado em fatos acontecidos entre 31 de março a 1 de abril de 1964, ou ainda a crise estudantil de 1968.

A esse respeito a instituição vai responder “[...] de modo irônico; pois que torna os começos solenes, cerca-os de um círculo de atenção e de silêncio, e lhes impõe formas ritualizadas, como para sinalizá-los à distância” (FOUCAULT, 2010, p. 7). A esse caráter tem-se uma estrutura de respostas a partir da apresentação de perguntas indiretas, direcionadas objetivamente aos meios de produção, financiamento e interesses político-ideológicos de Olney São Paulo em relação à sua obra *Manhã cinzenta*. Logo, ao responder, sempre preocupado em assinalar as suas reais intenções com a obra Olney São Paulo confirma a ligação com um dos sequestradores – embora saliente que “[...] desconhecia as intenções de ELMAR em sequestrar o avião e conseqüentemente haver levado o filme para Cuba” (SÃO PAULO, D.M.A.). Apresenta ações realizadas sem a autorização das autoridades, a exemplo do envio de cópias para Festivais no Chile, Itália, França, Estados Unidos e Espanha – mesmo “[...] não tendo certeza de as cópias haverem chegado ao seu destino” (SÃO PAULO, D.M.A.).

Ainda de acordo com as declarações de Olney São Paulo presentes no depoimento o filme não faz nenhuma referência ao Brasil, tendo em vista a criação de um país imaginário que permeia toda a narrativa de caráter puramente ficcional. Porém, no decorrer do seu próprio discurso a contradição fica evidenciada mais adiante quando diz que a história é calcada em fatos acontecidos e que o material de reportagem utilizado foi cedido legalmente pela TV Globo, com as devidas autorizações da censura. Em outro momento Olney São Paulo é questionado se pretendia derrubar o governo, se era contra e que posição tinha sobre a política. No mesmo ritmo de contradições ele primeiramente enfatiza a sua condição de trabalhador do “[...] Governo em Sociedade de economia Mixta (Banco do Brasil)” (SÃO PAULO, D.M.A.) e em seguida se coloca na posição de um livre pensador, que possui visão crítica tal qual a imprensa brasileira em relação à política do país adotada pelos governantes na época. Com isso enfatiza a postura humanista do seu filme ao desejar um governo de gentes, contrário ao que se tinha na prática.

Quando perguntado sobre a subversão contida em *Manhã cinzenta*, Olney São Paulo volta a reafirma o seu aspecto de ficção, com roteiro já publicado sob o apoio de instituições oficiais. Acrescenta informações sobre os custos com as filmagens, estas

financiadas com a ajuda dos amigos (equipe e atores) e a Santana Filmes “[...] através de um crédito aberto pelas produções Herbert Richers S.A., [...] conforme autorização dada ao Herbert Richers pelo presidente da Santana Filme S.A., Sr. Ciro de Carvalho Leite” (SÃO PAULO, D.M.A.). E chegando ao fim do interrogatório a pergunta é direcionada à aquisição de materiais utilizados durante as filmagens, a exemplo das fardas e das armas, vindas de “[...] lojas especializadas, como também as armas eram imprestáveis alugadas do Mundo Teatral, conforme documentos em minha pasta que foram requisitadas em minha casa, à minha esposa, por pessoas que se diziam agentes do Dops” (SÃO PAULO, D.M.A.).

Nessas últimas palavras do depoimento Olney São Paulo evidencia a postura arbitrária da Polícia em busca de provas concretas contra ele na sua residência, no Banco do Brasil e no Laboratório Líder sem o seu consentimento; ressalta em dois momentos as incertezas quanto a real identidade dos agentes identificados apenas como Pascoal e Alvaro Miranda e como sendo do DOPS; e ao final questiona a ausência de relação direta dos documentos e materiais apreendidos com o interrogatório, pois conforme pontua só alguns apresentam relevância, a exemplo da última fatura de uma cópia em 35 mm.

Essas últimas palavras invertem rapidamente a posição ocupada por Olney São Paulo desde o início do interrogatório. Ele que sempre esteve na defensiva e na marcação pausada de sua condição de inocente, percebe agora que tanto falou sobre a ordem arriscada do discurso, e que dela não consegue sair, afinal, os sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional reforçado e reconduzido por um compacto conjunto de práticas.

As duas últimas páginas do interrogatório são exemplares dos diversos procedimentos discursivos que passarão a compor o quadro concreto de provas contra o cineasta Olney São Paulo. Pontualmente os objetos foram nomeados, descritos e numerados de acordo com os locais de apreensão: em sua residência foram encontradas pastas contendo os documentos contábeis do filme *Manhã cinzenta*; correspondências recebidas e enviadas para o exterior referentes aos filmes *O grito da terra* e *Manhã cinzenta*; o roteiro de trabalho (caderno de montagem) de *Manhã cinzenta*, nas versões em português, francês e inglês. Havia também dados sobre o filme e recortes de jornais; projetos para outros filmes, início de trabalhos manuscritos. No Laboratório Líder: negativo original (som e imagem) de *Manhã cinzenta* conforme declaração do

laboratório. No Banco do Brasil: os originais do livro *A antevéspera e o canto do sol*, com marcas da tipografia; roteiro do livro *O forte*, de Adonias Filho; correspondências recebidas, inclusive de ordem pessoal; recortes de jornais; papéis manuscritos sobre anúncios de apartamentos na época em que Olney São Paulo estava à procura; Papéis outros, como anotações de músicas para filme; Papéis referentes ao trabalho no Banco do Brasil; uma lata contendo dois rolos de filmes, aproximadamente 400 pés cada, sendo um negativo e o outro máster, do material fornecido a Olney São Paulo pela TV Globo conforme recebido em sua pasta de contabilidade.

É certo que muitos dos materiais requisitados não apresentavam ligação direta com o processo como bem pontuou Olney São Paulo no final do seu depoimento, no entanto a lista dessas provas no final do documento mais as declarações anteriores são suficientes para levar adiante o processo.



CAPÍTULO 4:
OLNEY SÃO PAULO: ESPLENDOR EM *MANHÃ CINZENTA*





Figura 79: A dança de Alda

Os pés descalços de Alda. As pernas. A sua face rosada. Uma môça – Alda – com os pés descalços, saltitante, irrequieta. Uma música estonteante. Um rosto triste. Os cabelos esvoaçantes. Os olhos sombreados de verde.

Olney São Paulo, *Manhã Cinzenta*, 1966.

4 OLNEY SÃO PAULO: ESPLENDOR EM *MANHÃ CINZENTA*

O esplendor e a maldição de *Manhã cinzenta* desviaram a atenção de estudiosos e cinéfilos do restante da obra de Olney, da sua sensível câmara sertaneja descrevendo temas do sertão e do mar, camponeses, ciganos, erês, adivinhadores de chuva.

Orlando Senna, 1999.

O episódio *Manhã Cinzenta* foi singular, pois tornou-se um dos filmes mais comentados nos círculos de intelectuais e artistas cariocas, apesar de suas exibições terem sido restritas por conta do processo militar, perseguição e censura por suposta subversão. Conforme está dita na epígrafe, a situação descrita “desvia a atenção”, no entanto é preciso enxergar mais além e notar que, mesmo estando no centro do debate, o filme *Manhã Cinzenta* não teve o seu valor estético reconhecido, estudado e divulgado por completo.

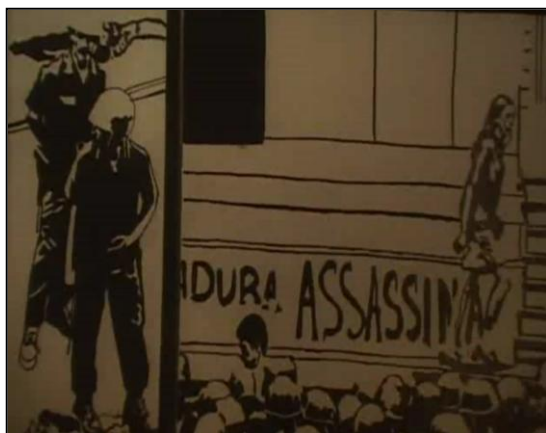


Figura 80: Desenho de Antonio Manoel¹³
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 81: Desenho de Antonio Manoel
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

Nesse sentido, o objetivo é trazer à tona os aspectos relacionados à produção e proposta filmica que nortearam o projeto “Manhã Cinzenta” do cineasta baiano Olney

¹³ O artista plástico Antonio Manoel foi um dos responsáveis pelo trabalho de arte no filme *Manhã Cinzenta*. Além de fazer o personagem do policial carrasco, colaborou com trabalhos de sua autoria, ou seja, desenhos sobre *flans* de jornais com a preocupação de documentar o movimento estudantil e a repressão policial. Antes de trazer os desenhos para o filme, vários quadros do artista foram proibidos no Salão Nacional de Arte Moderna porque tratava com violência e realismo a crise estudantil (JOSÉ, 1999, p. 99).

São Paulo, desde a escrita do conto até a necessidade de registrar toda aquela realidade brasileira de efervescência política e cultural pela qual passava o país na década de 1960. O desejo foi intensificado quando Olney São Paulo teve acesso ao material sobre os protestos de rua documentados pela câmera de 16 mm do fotógrafo José Carlos Avellar, logo o responsável pela fotografia e câmera do filme *Manhã Cinzenta*.

Segundo Avellar (*apud* JOSÉ, 1999, p. 98) Olney São Paulo já possuía a história de *Manhã Cinzenta* escrita, no entanto “[...] não tinha os meios de produção, não tinha como filmar”. Também não havia na cabeça dele clareza quanto aos aspectos formais, filmagem de cenas ou a composição da história como um todo em imagens. O projeto foi levado adiante, tendo em vista a ideia de focalizar os problemas relacionados ao ensino, as manifestações estudantis e a repressão policial.

Para o documentarista baiano Tuna Espinheira, presente na composição de *Manhã Cinzenta*, o filme foi realizado de forma homeopática e “À medida que Avellar podia fotografar e havia equipamentos em 35mm, a parte ficcional era rodada” (*apud* JOSÉ, 1999, p. 99). E assim o roteiro era modificado e as cenas discutidas com os amigos no bar da rua Álvaro Ramos, segundo declarações de Emanuel Cavalcanti, localização privilegiada por ficar em frente ao Laboratório Líder, logo área oficial de encontro dos principais cineastas cariocas da época.

O roteiro simples, também denominado de “argumento”, possibilita ao diretor (e também ao produtor) tomar conhecimento dos fragmentos do conteúdo dramático ou narrativo, dando já as características visuais e de ação de cada parte, de maneira genérica. Nesse sentido, cabe pensar primeiramente no conto *Manhã Cinzenta* (1966), história escrita por Olney São Paulo quando morava em Feira de Santana. O texto escrito, desde então, chama a atenção por apresentar uma estrutura e linguagem que apontam para um roteiro cinematográfico.

Além de muitos outros contos escritos, *Manhã Cinzenta* representou o desejo e a concretização de Olney São Paulo de levá-lo para as telas do cinema. A partir daí, é interessante pensar no roteiro técnico como um detalhamento extenso do roteiro simples, contendo a escrita do filme a ser elaborado com todas as indicações técnicas necessárias, como sequências, cenas, planos, enquadramentos, angulações, movimentos de câmera, iluminação, diálogos, ruídos ou música. Mesmo assim Olney São Paulo conseguiu roteirizar *Manhã Cinzenta*, ao passo que ia captando as imagens discutia o seu aproveitamento com os amigos conforme já foi dito.

No total foram gastos 8 milhões de cruzeiros novos com laboratórios, negativos e aluguel de equipamentos na produção do filme *Manhã Cinzenta*. A questão financeira sempre acompanhou os projetos de Olney São Paulo, sobretudo a escassez de recursos materiais, e estas, por sua vez, foram responsáveis pela estruturação técnica da equipe de *Manhã Cinzenta* dentro das reais condições econômicas. Portanto, a melhor forma de viabilizar a realização da produção fílmica era buscar financiamento, empréstimo, apoio e parceria das instituições governamentais e dos amigos, bem como recursos próprios:

Para as cenas do interrogatório foram utilizados um robô conseguido na 5ª Avenida e o cérebro eletrônico, confeccionado pelo artista plástico Newton Sá. Os recursos para o projeto foram obtidos através de créditos com Herbert Richers [...], e uma outra parte através de empréstimos bancários. A produtora era a Santana Filmes e os atores e a equipe técnica trabalharam como numa cooperativa (JOSÉ, 1999, p. 99).

Márcio Curi, colaborador na produção do filme (*apud* JOSÉ, 1999, p. 100) aponta a dificuldade de se fazer um filme naquela época sem nenhum apoio de pessoas. Aliás, se quisessem conseguir algum apoio, o roteiro deveria ser submetido às autoridades e estar de acordo com os interesses do governo, para assim aprovar o projeto. No entanto, dada a proposta de *Manhã Cinzenta*, era necessário fazer “[...] reservadamente, pois a violência policial, a tortura e as prisões políticas não eram admitidas oficialmente pelas autoridades”. Quem se ousasse a mostrar essa realidade estaria “denegrindo a imagem do país”.

Superadas as dificuldades de primeira ordem, é chegado a hora, o momento de por tudo em harmonia e sintonia, a começar pela escolha da equipe que atuou direta e indiretamente na produção do filme. Olney São Paulo é o idealizador de *Manhã Cinzenta*, o responsável pela produção (tarefa partilhada com Ciro de Carvalho Leite, seu sócio na produtora Santana Filmes) e direção do filme. Portanto, será Olney São Paulo a pessoa encarregada pela planificação da obra cinematográfica e de toda a elaboração e execução com o auxílio e ajuda do seu grupo.

Carlos Avellar pode ser considerado sem sombra de dúvidas o olho de Olney São Paulo, cuja função desempenhada era captar as expressões mímicas dos intérpretes, a impressão perfeita dos quadros em que cada ação se desenrolava. Coube, pois, à sabedoria de Avellar compor a iluminação, prevendo todos os diferentes momentos de

cada cena, as zonas de sombra, as fortemente iluminadas, os contrastantes das cores, o relevo das fisionomias, a variação provocada pelos movimentos das personagens e dos objetos.

Há de se considerar, que além da parte ficcional há também um material documentado por Avellar realizado sob as mais diversas situações, como o registro da “[...] ‘Sexta-feira sangrenta’, mostrando os conflitos de rua, barricadas e prisões, ao lado da Passeata dos Cem Mil [...] a maior manifestação pública contra o regime militar implantado desde 1964 (JOSÉ, 1999, p. 101). Sob o olhar atencioso da câmera, Avellar captou os mais importantes protestos realizados na cidade do Rio de Janeiro naquele ano de 1968.

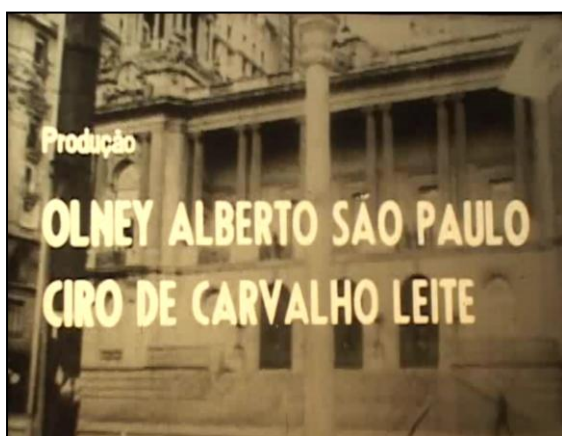


Figura 82: Produção do filme
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 83: Fotografia e câmera
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

Para a composição do quadro de atores principais, Olney São Paulo convidou para representar o líder estudantil Sílvio, o ator baiano Sonélio Costa que vivia no Rio de Janeiro e já possuía uma certa experiência artística, a exemplo de sua atuação em *A virgem prometida*, de Iberê Cavalcanti. Também convidou a atriz de teatro Janete Chermont, que havia estreado com *Capitães de areia* e lhe foi apresentada pelo ator Emanuel Cavalcanti.

No grupo dos estreantes no cinema estavam Jorge Dias, Maria Helena Saldanha, Poty, Adnor Pitanga e os artistas plásticos Claudio Paiva e Antonio Manoel. Olney São Paulo contou ainda com o conhecimento e a experiências dos cineastas Iberê

Cavalcante, Neville D’Almeida, Flávio Moreira da Costa e da atriz Zena Félix. Participaram também do filme Paulo Naves, Marcio Cury e Carlos Pinto¹⁴.



Figura 84: Sonélio Costa
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

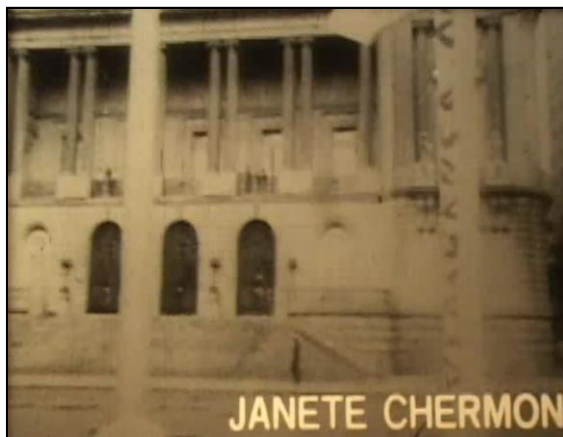


Figura 85: Janete Chermont
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

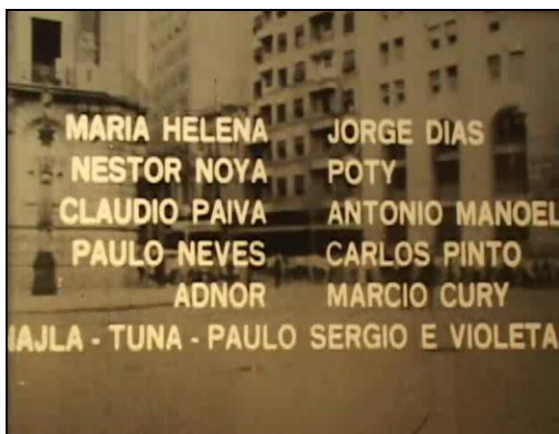


Figura 86: Demais integrantes do filme
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 87: Participações especiais
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

Há que se destacar também a equipe responsável pela montagem, dublagem, laboratório, som e sonoplastia. Depois da filmagem, a montagem é feita no laboratório, que no caso de *Manhã Cinzenta* foi a Líder Cinematográfica¹⁵. Tecnicamente é a

¹⁴ Para a análise técnica do filme *Manhã Cinzenta*, levam-se em consideração as informações presentes ora no estudo biográfico feito pela jornalista Angela José em *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo* (1999) ora em dados pesquisados ao longo da pesquisa, uma vez que os nomes da equipe de atores e técnica aparecem grafados de forma diferente e incompleta nos créditos iniciais do filme *Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo.

¹⁵ A destruição das instalações do laboratório da Companhia Industrial Cinematográfica por um incêndio em 1957 e o surgimento da primeira lei de obrigatoriedade de copiagem de filmes

colagem dos fragmentos de filmes (película) contendo as várias tomadas de cada plano e de cada cena. “Essa operação é efetuada por um especialista, o montador, sob a responsabilidade do diretor” (AUMONT, 2003, p. 196). Para alguns profissionais da área este momento de composição constitui o verdadeiro momento da criação cinematográfica, pois com a união das tiras da película eliminam-se as menos significativas e as mais consideráveis são justapostas conforme o critério da direção, chegando assim ao seu resultado final esperado e planejado.

Para o filme dialogar com o discurso da militância estudantil num momento de crise histórica, *Manhã Cinzenta* recontextualiza o debate e apresenta em sua montagem uma narrativa construída de forma circular, com história fragmentada e o filme auto-reflexivo. Além disso, “[...] utiliza uma série de elementos simbólicos: cartazes, jornais, siglas, fotos, desenhos e até a fachada do cinema onde é exibido o filme *A noite dos generais*” (JOSÉ, 1999. p. 117).



Figura 88: Equipe técnica
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 89: Equipe técnica
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

Olney São Paulo soube aproveitar, mesmo com as limitações financeiras, o curso dos movimentos culturais da época, e, diante das novas propostas dos cineastas de fazer um cinema engajado e politicamente participativo, com baixo orçamento, é que

estrangeiros no país abrem caminho para a ascensão da Líder Cine Laboratórios, fundado em 1944, por Augusto Rodrigues com o nome de Laboratórios Odeon, dedicado a pequenos trabalhos, renomeado e transferido para um casarão no bairro carioca de Botafogo em 1954. Com preços mais em conta, com certa flexibilidade para o processamento das obras do Cinema Novo, o Líder conquista paulatinamente o mercado, chegando ao ponto de assumir o monopólio do mercado no Brasil na década de 1980 (RAMOS, 2004, p. 314-315).

pontuamos a escolha da Líder Cinematográfica. Não se trata de sintetizar o valor do laboratório, mas atar as pontas de sua singular importância ao longo dos anos com o projeto *Manhã Cinzenta*, principalmente em um momento em que o laboratório torna acessíveis serviços com preços em conta para o processamento das obras do Cinema Novo.

No que se refere aos elementos estético-auditivos, o estúdio responsável foi a Herbert Richers S.A.¹⁶, mais precisamente em maio de 1969, fase em que teve início a sonorização de *Manhã Cinzenta* por parte dessa equipe. No filme, tanto as músicas quanto os ruídos – em sua maioria – são utilizados como elementos informativos e complementares no desenvolvimento da narrativa. Há por exemplo:

[...] o *rock* que invade a sala de aula (o rádio de pilha substituindo o professor), um hino do exército ilustra as imagens documentais dos choques de rua, toma parte das discussões na sala de aula e até acompanha a leitura de um trecho do livro *A peste*, de Albert Camus, por Sonélio Costa. A “Missa crioula”, de Ariel Ramires, presente desde os letreiros iniciais do filme, participa do sofrimento dos prisioneiros em seu confinamento e do fuzilamento dos personagens principais, estendendo a ação ao panorama latino-americano, uma das características do tropicalismo. Quando o ator Sonélio, após as torturas, delira a palavra “amor”, ouvem-se trechos da música *É proibido proibir*, de Caetano Veloso, e a história retorna para a cena em que o casal está se dirigindo à passeata (JOSÉ, 1999, p. 117).

Em alguns momentos há uma certa confusão quando se misturam concomitantemente os planos, os diálogos dos personagens, as marchas *Semper Fidelis* (1888) e *Washington post march* (1889) de John Philip Sousa¹⁷ e, ainda a *voz off*, isto é,

¹⁶ Paulista de Araraquara, Herbert Richers veio para o Rio de Janeiro em 1942 para trabalhar no maior laboratório cinematográfico do país, que pertencia a um tio. A Herbert Richers S.A. foi fundada em 1950, chegando em seus tempos áureos a dublar uma média de 150 horas de filmes por mês, o que correspondia a um total de 70% dos filmes veiculados nas salas de cinema do país. A primeira produção foi um jornal cinematográfico que, em seis meses, conseguiu ser distribuído e exibido em mais de 2.000 cinemas, nas principais cidades do país. A dublagem como se conhece hoje em dia, foi introduzida pela Herbert Richers em 1960, com a ajuda de Walt Disney. Como a legenda na época não era boa, a televisão pequena, em preto e branco e sem definições, resolveram colocar vozes brasileiras nas produções estrangeiras.

¹⁷ John Philip Sousa (Washington/EUA, 6 de novembro de 1854 – Reading/Pensilvânia, 6 de março de 1932) foi um importante compositor e maestro de banda norte-americano popularmente conhecido como o rei das marchas, com o *The stars and stripes forever*, marcha oficial dos Estados Unidos. Dentro da narrativa fílmica o termo “marcha” pode assumir diversos valores semânticos, como manifestação/reivindicação (marcha dos estudantes, operários e

a voz que, fora do quadro indica a presença do narrador do filme dentro do filme, traduzindo ora o discurso das personagens ora o fluxo de consciência delas.



Figura 90: Músicas
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

No diálogo fílmico com a música, esteticamente falando, música para o cinema é a música do filme, feita em função do filme. Nesse sentido, nota-se que o compositor trabalha em conjunto com o diretor e/ou roteirista, mas também o seu contrário pode acontecer e nem por isso menor em representação e significação como ocorre em *Manhã Cinzenta*. A este respeito, cabe pensar nas marchas de John Philip Sousa, o canto religioso de Ariel Ramírez e a canção protesto de Caetano Veloso.

Interessa, aqui, a história das músicas e suas relações direta e indiretamente com o contexto dos governos ditatoriais, e, conseqüentemente, com a intenção proposta pela temática trazida pelo filme de Olney São Paulo. No caso de “Missa Crioula”¹⁸ – obra

sindicalistas) e musical, referindo-se à marcha militar, na medida em que as cenas vão dialogando com as imagens.

¹⁸ A obra foi composta e gravada no ano de 1964, e lançada em álbum em 1965, com o célebre grupo folclórico *Los Fronterizos* (Eduardo Madeo, Gerardo López, Julio César Isella e Juan Carlos Moreno como solistas; Jaime Torres no charango; Domingo Cura na percussão; Raúl Barboza no arcodeão; Luis Amaya no violão; a Cantoría de la Basílica del Socorro, regida pelo padre J. G. Segade, e uma orquestra formada por instrumentos regionais, conduzida pelo próprio Ariel Ramírez. A obra foi interpretada por renomados artistas de todo o mundo, e trata-se da única obra musical argentina editada nos cinco continentes, sendo a versão mais difundida mundialmente a que foi realizada pelo tenor espanhol José Carreras em 1987, no Santuário de la

musical para solistas, coro e orquestra, de cunho religioso e folclórico, criada pelo compositor argentino Ariel Ramírez (04/09/1921-18/02/2010) – os textos litúrgicos foram adaptados pelos padres Alejandro Mayol e Jesús Gabriel Segade. Considerada uma das obras máximas da música argentina, a peça foi inspirada e dedicada a duas religiosas alemãs, as irmãs Elisabeth e Regina Brückner, que durante o período do nazismo se arriscaram para ajudar os prisioneiros de um campo de concentração com alimentos.

A realização da música é resultante da experiência acima compartilhada, conforme conta o próprio Ariel Ramírez:

No podían olvidar que esa casona y las tierras más distantes [convento en Würzburg, una pequeña e hermosa localidad a unos 100 km de Franckfurt] habían sido parte de un campo de concentración donde hubo alrededor de mil judíos prisioneros. Desde la distancia, las monjitas me contaron, podían imaginar el horror y el miedo. Sólo en voz muy baja llegaban noticias acerca del frío y del hambre. Una estricta regla castigaba con la horca – sin más trámite – a cualquiera que ayudara o simplemente tomara contacto con aquellos que esperaban su trágico destino.

Pero Elizabeth y Regina habían elegido la misericordia y habían sido formadas para el valor, de modo que, noche tras noche, empaquetaban cuantos restos de comida podían y se acercaban sigilosamente al campo para dejar su ayuda en un hueco debajo del alambrado.

Durante ocho meses ese paquete desapareció cada día. Hasta que un día nadie retiró el paquete y tampoco los siguientes, que se fueron acumulando. La casa estaba vacía y los rumores esparcieron la noticia acerca del traslado de los prisioneros. El temido viaje se había iniciado una vez más.

Ao finalizar el relato de mis queridas protectoras, senti que tenía que escribir una obra, algo profundo, religioso, que honrara la vida, que involucrara a las personas más allá de sus creencias, de su reza, de su color o origen. Que se refiriera al hombre, a su dignidad, al valor, a la libertad, al respeto del hombre relacionado a Dios, con su Creador (RAMÍREZ, Disponível em: www.arielramirez.com/biog.htm - Grifos nossos).

A partir dessas considerações, é interessante relacionar a construção ideológica de *Misa Criolla* com a mensagem que Olney São Paulo quis transmitir em *Manhã*

Bien Aparecida, Cantábria, acompanhado por Ariel Ramírez como diretor da orquestra. Entre outras versões de destaque estão a realizada por Zamba Quipildor, na Itália, em 1974, com o coro Os Madrigalistas de Bucareste, e a gravada por Mercedes Sosa em 2000, pela qual ela recebeu o prêmio Grammy Latino. Outra versão importante foi executada pela cantora peruana Chabuca Granda, na Basílica de Guadalupe.

Cinzenta. Nesse sentido, a música que exalta a honra, a liberdade e a vida passa a acompanhar todos os momentos de sofrimentos dos interrogatórios, torturas e fuzilamentos dos presos acusados de subversão contra o sistema. E, ao passo em que os planos são mostrados na tela, o canto invade não só os espaços físicos como a alma dos personagens, ali, diante da morte e sob os constantes clamores da canção: “Señor ten piedad de nosotros”.

Em meio aos devaneios provocados pelo julgamento e pelas sequências de torturas, o personagem principal delira a palavra “amor”, sendo imediatamente invocados trechos da música *É proibido proibir*¹⁹, de Caetano Veloso. “Me dê um beijo meu amor/ Eles estão nos esperando/ Os automóveis ardem em chamas [...]” são os versos ouvidos de forma breve e paralelamente com as sequências em que os protagonistas planejam e um deles profere o discurso em praça pública.

O discurso foi gravado pelo cérebro eletrônico e usado contra os acusados, sob os argumentos de que eles, milícias estudantis, objetivavam liderar uma greve, incitar o desrespeito aos pais, invadir as igrejas, incendiar os altares e assassinar os seus chefes.



Figura 91: O personagem Sílvio
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 92: A personagem Alda
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

¹⁹ O próprio Caetano Veloso explica os elementos motivadores e a intenção ideológica da música *É proibido proibir*: “Acho que foi em maio de 68 que Guilherme me mostrou a reportagem da revista *Manchete* sobre os estudantes em Paris, na qual ele tinha encontrado a fotografia em que se lia, pichada numa parede, a frase ‘É proibido proibir’ (que Buñuel em suas memórias diz ter sido tomada pelos estudantes aos surrealistas), a seu ver excelente para ser transformada em música. [...]. Ele me pedia todos os dias que fizesse uma canção usando a frase. Finalmente me convenceu a fazê-la ‘só para ele’. Partindo da experiência de bossa nova [...] fiz rapidamente uma breve marchinha ternária com uma série de imagens anarquistas (era o que me parecia à primeira vista o movimento francês – ou pelo menos era o seu aspecto que mais o identificava ao nosso) e usei a frase singelamente paradoxal como refrão.

É a partir da apresentação do enredo, do tempo histórico, dos espaços e das personagens que a narrativa fílmica se desenrola, levando em consideração uma gama de elementos técnicos e temáticos, aqui discutidos, sobre a proposta estrutural e político-ideológica que circunda a história de *Manhã Cinzenta* (1969).



Figura 93: A caminho do discurso
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*



Figura 94: O discurso em praça pública
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

O ano é 1968; o cenário, a cidade do Rio de Janeiro como alvo e momento espaço do movimento estudantil, como a gloriosa Passeata dos Cem Mil. As manifestações ganhavam força expressiva nas grandes concentrações de protestos de rua, acompanhados das repressões policiais, culminado na morte do líder estudantil Edson Luís de Lima Souto, metonimicamente representado pelo personagem Sílvio. O conflito, por sua vez colocou em evidência os choques entre o povo e os policiais, deixando como saldo um número significativo de mortes, torturas e prisões

Para representar este ambiente político em especial, Olney São Paulo transitou em seu filme pela Cinelândia, logo placo das manifestações políticas; o Teatro Municipal; a avenida Rio Branco e a enseada de Botafogo. Nas cenas que compõem o quadro fílmico inicial, a exemplo da sala de aula em que a personagem Alda dança descalça ao som de um *rock*, por exemplo, foram realizadas na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Já as cenas da prisão foram filmadas no pátio interno do Colégio Divina Providência, no Bairro Jardim Botânico, e dessa forma Olney São Paulo conseguiu ambientar o seu cenário ficcional e deixar a trama mais avivada desse momento singular na história política do Brasil.

4.1 TEXTO E IMAGEM: PARA ALÉM DOS DITOS E NÃO-DITOS

Pergunto hoje: [...] como fazer para recusar qualquer participação indireta nas violências? Se não disser nada, você se colocará necessariamente a favor da continuação da guerra: sempre se é responsável por aquilo que não se tenta impedir.

Jean-Paul Sartre, 1993.

A análise procura estabelecer um diálogo entre alguns aspectos da narrativa literária e fílmica de Olney São Paulo e a estética da concisão proposta por Italo Calvino, em seu livro *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas* (1990), contrapondo a discussão com o estudo deste tema realizado por Sônia Maria van Dijck Lima, em seu livro *Concisão: sétima proposta para este milênio* (2008).

O texto de Olney São Paulo estabelece um diálogo com a teoria da concisão, ao traduzir para o literário alguns traços da linguagem cinematográfica na fundação do discurso narrativo intersemiótico. A concisão das imagens no texto resulta no hibridismo da linguagem literária com as técnicas cinematográficas no conto. Por exemplo, as sugestões de cortes²⁰ nas sequências ressignificam as imagens das frases e parágrafos, fechando cada fragmento narrativo do texto literário com os recursos característicos da mudança de planos²¹ do discurso cinematográfico. Nas imagens em movimentos do conto, a narrativa traduz de forma concisa a diversidade de elementos sociais e culturais com os quais o autor dialoga, produzindo uma escrita antropofágica com traços da intertextualidade e da interdiscursividade que atualizam o significado das imagens já estabilizadas na tradição do modernismo.

O livro *A antevéspera e o canto do sol – contos e novelas* está dividido em duas partes: a primeira, “A antevéspera – contos de uma cidade morta” reúne histórias urbanas com personagens inseridos em temas existenciais relacionados à angústia do cotidiano nas metrópoles. Os contos “Manhã cinzenta”, “A antevéspera”, “Fuga”,

²⁰ Tomo como referência o conceito trazido por Jacques Aumont no *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2003), sobre o corte enquanto passagem de um plano a outro.

²¹ Ainda segundo Jacques Aumont, no *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2003), plano “designa uma unidade de filme durante a qual o enquadramento permanece fixo em relação à cena filmada” (p. 230).

“Sêde”²², “Festim à meia-noite” e a “A última história” compõem esta parte. A segunda parte é denominada pelo autor de “O canto sol – estórias do sertão enfêrmo”. Esta reúne várias narrativas que fazem um painel literário sobre o tema do Nordeste, através do diálogo com a estética do neorealismo regionalista, enfatizando o assunto sertanejo ligado à violência e ao misticismo, mas também realizando outra forma de concisão através do foco narrativo que remete o leitor ao olhar da objetividade da câmera, superando a visão fatalista tradicional, através do diálogo com a linguagem cinematográfica. As narrativas estabelecem contrapontos estilísticos entre as vanguardas cinematográficas e a literatura, principalmente absorvendo na escrita as teorias da montagem do cinema moderno, para, também nesta segunda parte do livro, constituírem os significados do narrado com os recursos da concisão estética, através dos contos: “A morte em tempo de estio na encruzilhada do destêrro”, “A rebelião e o vento”, “O destacamento”, “O ABC do enforcado” e “A transcendente anunciação da rosa”.

Interessa-nos discutir apenas alguns aspectos do conto “Manhã cinzenta”, como as assimilações de tempos distintos na concisão do texto literário e as delimitações de espaços demarcados pelos paratextos da escrita. Algumas marcas gráficas introduzidas pelo autor sobre o papel funcionam como indícios de ampliação de sentidos para além do que está grafado. Os traços visíveis revertem o sentido de visibilidade para além das marcas, que podem se constituir numa trajetória para a análise da concisão na narrativa de Olney São Paulo. O autor apresenta as partes da narrativa divididas por marcas simbólicas que estabelecem pontos de referências paradoxais para a leitura. Ao mesmo tempo são marcas precisas do ponto de vista gráfico e são abstrações simbólicas em convergência para a concisão, como é o caso da separação de partes com o sinal de parágrafo: – § –, demarcando a mudança de perspectiva de cada cenário social na representação do texto. A marca gráfica, tanto pode indicar a delimitação finita da imagem, quanto o imponderável do infinito dos temas político-existenciais indicados na narrativa de “Manhã cinzenta”.

A concisão se desvela como potência do conto de Olney São Paulo neste contraponto, dando significados possíveis e imediatos aos temas imponderáveis e transcendentais da sua narrativa. As partes demarcadas pelos sinais gráficos propõem

²² Mantenho aqui a mesma ortografia utilizada por Olney São Paulo em seu livro *A antevéspera e o canto do sol* (1969), para as palavras “Sêde”, enfêrmo” e “destêrro”.

uma cronologia para a história, mas também, simultaneamente revertem a ordem da narrativa sem quebrar a concisão estética com a ética do espaço social para onde se volta a narrativa. Mesmo revertidas, as imagens de cada parte ganham sentido, pois a narrativa é constituída desta concisão circular que define o texto literário fragmentado, conforme analisa Angela José (1999), traçando um paralelo entre as variadas formas de representação do tempo e do espaço na contemporaneidade.

Para além da aparente falta de conexão entre as imagens das partes seccionadas, ou de cada frase, há no texto de Olney São Paulo o que Lima (2008, p.18) chama a atenção para o recurso narrativo de captar “[...] a rapidez das informações que se sucedem como acumulação de significados, a partir de palavras aparentemente soltas”. Esta estratégia de Olney São Paulo dá densidade ao conjunto de lembranças das atrocidades cometidas pelos regimes ditatoriais, movimentando as imagens do mundo absurdo atemporal e universal que reflete subliminarmente o acontecimento brasileiro pós-golpe de 1964, que entra na linhagem histórica de outros conflitos que abalaram o século XX, denominado de era dos extremos por Eric Hobsbawm (1995).

4.2 PASSEIOS PELA LITERATURA: (DES)LEITURAS DE “MANHÃ CINZENTA”

Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar.

Italo Calvino, 1990.

O livro *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas* é a reunião de cinco conferências de Italo Calvino publicadas postumamente – das seis que comumente se desenvolviam ao longo do ano acadêmico referente a estas lições que o escritor italiano apresentaria na Universidade de Harvard entre 1985-86. Nestas conferências ele destaca determinados “valores ou qualidades ou especificidades da literatura” (1990, p. 11) que julgava indispensáveis na perspectiva da estética literária para o novo milênio, pretendendo lançar um olhar sobre o devir do século XXI, com as suas propostas: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e *consistency*. No entanto, com o seu falecimento, a sexta proposta não foi desenvolvida.

Nossa análise do conto de Olney São Paulo levará em consideração a discussão de Calvino nas cinco propostas desenvolvidas, mas, principalmente, recortaremos o

tratado sobre a concisão, que é pensada por ele como aspecto constituinte de uma de suas propostas, a rapidez, e não “como um valor a ser preservado na e pela literatura” (LIMA, 2008, p. 17).

Outro aspecto importante a ser pontuado na análise diz respeito à extensão do texto literário, uma vez que Italo Calvino mostra-se bastante inclinado aos textos breves e escrituras monolíticas no sentido de que refletem a concisão temática e sintática da narrativa. Pode-se dizer que a admiração de Calvino pela concisão e a comprovação de sua tese é imediata, ao citar em sua conferência o exemplo do conto do escritor guatemalteco Augusto Monterroso – “*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*” [Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá] (*apud* CALVINO, 1990, p. 64). Neste fragmento fica evidenciada a relação hierárquica entre a tríade proposta por Calvino: rapidez-concisão-brevidade, constituindo-se numa perspectiva teórica contemporânea para se refletir sobre a narrativa em seu efeito de texto conciso.

A partir dos valores citados por Italo Calvino, Sônia Maria van Dijck Lima formula a proposta da concisão, ampliando o significado deste conceito para um valor estético da linguagem na obra de arte deste milênio, e não apenas do texto literário.

O livro *Concisão: sétima proposta para este milênio* (2008) ancora-se a partir da ideia de ampliação do conceito de Calvino e na constatação de que a estética da forma concisa não se esgota na brevidade do texto. Foi pensando na importância deste elemento para o texto literário contemporâneo que as novas considerações sobre o papel da concisão foram teorizadas, como sétima proposta a ser pensada para a análise da literatura neste milênio. Além dos seis valores ou qualidades, ou ainda especificidades da literatura, como assim descreveu Calvino na abertura das suas conferências, o caminho que será percorrido para a análise literária é sob a perspectiva da sétima proposta – a concisão, que segundo Sônia Maria van Dijck Lima pode ser pensada como:

[...] capacidade de o texto falar sobre vários assuntos e remeter a outros textos ou a diversos elementos culturais, em um exercício realizado no espaço hipertextual, cultivando ou não a rapidez da expressão, com o objetivo de nova significação.

A concisão decorre da reunião de textos diversos ou de uma variedade de elementos culturais, que não são reescritos e nem discutidos, em obediência à economia da literatura. O significado do texto (hipertexto) é novo, e ao mesmo tempo guarda todos os significados de que se alimenta, o que lhe confere densidade (LIMA, 2008, p. 20).

A capacidade de enunciação de sentidos para além dos sintagmas é reconhecida como marca característica da concisão. Poucos elementos do texto narrativo trazem à tona várias perspectivas de interpretações de outros elementos implícitos, pois, independente da extensão: “[...] o texto pode ser conciso, desde que se agencie na síntese da variedade de textos ou de elementos culturais, que pretenda confirmar ou criticar em sua nova significação” (LIMA, 2008, p. 20). Enfim, a apreensão dos novos significados da narrativa e seus constituintes só podem ser identificados analiticamente, pois se ocultam na opacidade hipertextual, pretendendo oferecer ao leitor um significado a ser apreendido – recebido – metaforicamente. Portanto, “[...] A concisão identifica-se com a metáfora” (LIMA, 2008, p. 20-21).

4.2.1 Passeios pela concisão em “Manhã Cinzenta”

A narrativa de “Manhã cinzenta” pode ser lida segundo variadas perspectivas éticas ou estéticas, aqui pensamos numa estrutura proposta especificamente para fins analíticos neste trabalho: o título, a epígrafe, a primeira parte do texto, que é separada da continuidade por um símbolo do parágrafo; e a segunda parte, que contém duas subdivisões textuais realizadas no plano espacial da página por um espaçamento diferencial que demarca os intervalos da leitura. A nossa análise se concentrará nos elementos narrativos do título, da epígrafe e das experiências formais e temáticas narradas no trecho que denominamos de primeira parte do conto.

O conto narra a perseguição e tortura de personagens que são metaforicamente condenados “por motivo de raça e cor, criando um ambiente simbólico que se torna alegórico da censura na época” (NOVAES, 2010, p. 56). Misto de ficção e realidade os personagens protagonistas formam um casal de estudantes. Ela chama-se Alda “[...] com os pés descalços, saltitante, irrequieta” (SÃO PAULO, 1966, p. 15) e ele Sílvio, descrito com “[...] uns olhos tristes, de homem” (SÃO PAULO, 1966, p. 15). Ambos seguem para uma passeata onde o rapaz assume um discurso militante e lidera um comício de trabalhadores. Os dois são presos durante a manifestação e transportados para a prisão onde sofrem um inquérito absurdo dirigido por soldados que obedecem ao julgamento de um robô que tudo registra em seu cérebro eletrônico. A narrativa focaliza os problemas nacionais, como as atividades clandestinas dos estudantes e trabalhadores por reformas e também a repressão policial do regime.

No entanto, Olney São Paulo realiza a ideia por um intenso registro de concisão, primeiro deslocando a narrativa local para temas de outros imaginários políticos, ao dialogar com filmes e outras narrativas sobre a Segunda Guerra Mundial; e ainda deslocando a cronologia das sequências narrativas com cortes e supressões temporais que estetizam a narrativa como um fluxo de memória que anula o naturalismo com aspectos de um enredo de ficção científica. Neste sentido, a concisão ética do cenário aparentemente disperso esteticamente é a condição fundadora da leitura singular de Olney São Paulo sobre a realidade social do país, bem como a releitura ideológica do neorealismo sobre a realidade política nacional, para além do Realismo Socialista. As perspectivas éticas e estéticas agenciadas na narrativa de Olney São Paulo se apresentam na concisão das frases e nas intenções minimalistas de uma literatura que traduz uma espécie de encenação cinematográfica.

Tem-se ao longo do texto a presença múltipla de sugestões e impressões de um cenário político brasileiro pós-1964, bem como a clara referência hipertextual percebida e captada no plano das alegorias, por exemplo, a imagem do veículo – descrita com aspectos fúnebres – que transporta os jovens para a prisão, e a imagem enigmática e vanguardista do cérebro eletrônico que projeta a imagem desoladora do poder desumanizado.

É possível perceber na análise a relação de concisão entre o conto “Manhã cinzenta” e os textos que fundamentam as perspectivas históricas, políticas e filosóficas de Olney São Paulo, como a Teoria do Absurdo, em *A peste* (1947), de Albert Camus, que aparece explicitamente na leitura dos personagens do conto, e ainda todo um conjunto de reflexões do existencialismo sobre o nazismo e fascismo na Segunda Guerra Mundial, bem como as teorias psicanalíticas que se alinham contra os recalques sociais impostos pelos sistemas dominantes sobre os sujeitos. Estas linhagens do absurdo universal metaforizam a concisão dos elementos políticos imediatos da narrativa de Olney São Paulo, como a ditadura militar implantada no Brasil e o reflexo da censura, que culminará dois anos depois da escrita do conto na instauração do Ato Institucional nº 5.

O campo simbólico da narrativa de Olney São Paulo traz em sua concisão um tempo e espaço flagrado na ficção, que pode ser o contraponto de movimentos reais ocorridos anos depois da escritura do conto, como os movimentos dos estudantes e dos

intelectuais na passeata dos cem mil, fazendo interagir aspectos transgressores da cultura revolucionária que em 1968 marcam as revoltas de uma geração.

A representação de novos significados, como já foi dito anteriormente, está além do plano sintagmático e apresenta-se na expressão de um imaginário narrativo para além da sintaxe, desvelando um texto que busca a forma para uma expressão concisa como principal objetivo.



Figura 95: Cena do julgamento
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

Emblemático desde o título, ao anunciar a parte do dia que significa a aurora do nascimento: “Manhã”, o adjetivo complemento, “cinzenta”, traz a marca visivelmente contrária à vida iluminada e próspera que é associada ao sol. No entanto, o tom desta cor sombria que perturbada a leveza com o peso da cor de chumbo significa esteticamente um esplendor que ilumina o mundo pelo viés da reflexão ética da narrativa. Este paradoxo só ganha significado no contexto político da escritura do conto via a concepção teórica da concisão, que estabelece a possibilidade de uma leitura do contraponto suplementar entre os aspectos aparentemente contrários entre a superfície textual da narrativa e os sentidos projetados pela sua forma.

A narrativa do conto “Manhã cinzenta” (1966) inicia-se com uma epígrafe extraída do livro *A peste*, de Albert Camus – “[...] e para desgraça e ensinamento dos homens, vai acordar os ratos e os manda morrer em uma cidade feliz” (1947, p. 213). A epígrafe é a frase simbólica sob a forma de citação relacionada com a matéria narrada

no conto. A escolha da epígrafe feita por Olney São Paulo já traz em si um anúncio dos diálogos enviesados na concisão que atualizará em novo contexto aspectos da Teoria do Absurdo.

Voltando ao conto “Manhã cinzenta”, pensamos na força discursiva desta epígrafe de Albert Camus, retirada de *A peste*. A narrativa de Olney São Paulo reverencia em seu texto através da aparente inocência e improviso do discurso das personagens, traduzindo aspectos densos da existência em falas de poucas linhas. A epígrafe conduz a uma intenção, no sentido em que tenta manter um diálogo do enredo do conto com as questões do cotidiano da violência, como os abusos dos regimes ditatoriais em seus cerceamentos da liberdade.

Esta estratégia, ao mesmo tempo em que faz a crítica geral contra as violências, estabelecendo um olhar de resistência ao nazismo e ao fascismo com as alegóricas figuras que representam as ideologias sobre as hierarquias de raça e cor, remete o conto para uma reflexão local de crítica aos atos fascistas que inibem as alegrias, relacionando por meio de uma concisão implícita a peste com a ditadura militar. Pois, ambas não morrem em suas consequências imaginárias, portanto nunca desaparecem, pois estão cravadas na condição humana, que pode adormecer, mas está sempre prestes a acordar para renovar a tragédia.

O autor relaciona diversos espaços e diversos tempos marcados por ações: manifestações estudantis contra o regime ditatorial; a captura dos jovens pelos soldados, a acusação das lideranças da greve; o aprisionamento do personagem Sílvio, responsável pelo comício juntamente com outros amigos; o julgamento de cores pela Excelência (robô eletrônico/alegoria da ditadura); e os momentos de torturas culminando na morte da personagem Alda fuzilada à metralhadora. Todas essas ações não estão marcadas explicitamente na primeira parte do conto, mas a visibilidade concisa permite flagrá-las na tessitura do texto de Olney São Paulo, e quando surgem no desenrolar da narrativa são como confirmações de uma memória já ocorrida. Por isto mesmo a estética de “Manhã cinzenta” remete ao gênero literário de uma narrativa que simula o fragmentário da memória, portanto a ordem dos acontecimentos é ambígua no discurso do narrador. No conto, o foco narrativo se equilibra no espaço singular de um olhar que tanto pode está narrando um evento acontecido, quanto projetando uma possibilidade de consequências mediante as condições políticas do contexto.

Este aspecto da narrativa da memória, que se apresenta num movimento de mostrar/ocultar, resvala a condição de “ser leve como o pássaro, e não como a pluma” (VALÉRY, *apud* CALVINO, 1990, p. 28). Assim, Italo Calvino pensava a leveza enquanto sua primeira proposta. Ela tem um caráter de oposição ao peso, sem desmerecer ao valor estético do peso. Na narrativa de Olney São Paulo isto se desvela como modelo, quando mostra o peso do chumbo cinzento no esplendor de leveza da estética volátil que replica o movimento da memória. Há peso nebuloso da questão ética narrada e a abertura estética anunciada na “Manhã cinzenta”. As alusões não deixam de anunciar os “Anos de chumbo”, como referência ao regime militar no Brasil. No entanto, a primeira parte do conto passeia por outros campos de concentração e salas de torturas, subtraindo justamente o peso local da estrutura da narrativa através de uma linguagem que dialoga com cenários da ficção literária e cinematográfica já ressignificados esteticamente pela tradição das narrativas sobre a Segunda Guerra Mundial.



Figura 96: Cena do fuzilamento
Fonte: Filme *Manhã Cinzenta*

Exemplo da oposição peso *versus* leveza é a descrição da personagem Alda, com “sua face rosada” (SÃO PAULO, 1966, p. 15), que denota a falta de graça e o desconcerto também através dos seus “pés descalços, saltitantes, inquietas” (SÃO PAULO, 1966, p. 15). Isto confere peso a quem sob o som de “Uma música estonteante” (SÃO PAULO, 1966, p. 15) das metralhadoras corre contra um “muro

cinzento, triste, sombrio” (SÃO PAULO, 1966, p. 15). A leveza, por sua vez vem da estetização do cenário pesado com as construções linguísticas que remetem a situação totalitária concreta e social descrita no texto literário para a condição existencial da/na linguagem. Apesar de os rostos serem tristes, os olhos aparecem “sombreados de verdes” (SÃO PAULO, 1966, p. 15), ou ainda cheios de esperança, mesmo que a saída do infortúnio seja a utopia.

O peso aparece no desfecho da cena que ocorre a morte de Alda que não consegue esquivar-se das balas encurralada entre o muro e as metralhadoras. Mas a leveza da narrativa demarca as sutilezas do martírio da personagem nas sequências que ressignificam a morte como um despertar para a peste, como na teoria de Albert Camus. Há um ideal de coletividade traduzido no martírio, que fica “Além, um longínquo e distorcido ruído de tiro, ecoante, varando o mar” (SÃO PAULO, 1966, p. 15), como o rosto da moça que “em moldura de vidro” (SÃO PAULO, 1966, p. 15) faz alusão ao morto dentro do caixão. Esta moldura de rosto por trás do vidro transparente é a última contemplação do corpo, mas é um registro eterno para a memória, pois os mártires não desaparecem quando sepultados.

Na rapidez, proposta da segunda conferência, Italo Calvino fala da velocidade mental obtida através da “expressão necessária, única, densa, concisa e memorável” (CALVINO, 1990, p. 61). Ela capta e reúne pontos longínquos do espaço e do tempo em percursos velocíssimos dos circuitos mentais na articulação da frase, na combinação dos sons e conceitos tanto eficientes quanto dotados de significados. Ainda para Calvino (1990) “A rapidez e a concisão [...] apresentam à alma uma turba de idéias simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las toda de uma vez nem inteiramente a cada uma [...]” (CALVINO, 1990, p. 55).

Observemos então o trecho do conto aqui escolhido para análise:

Os pés descalços de Alda. As pernas. A sua face rosada. Uma moça – Alda – com os pés descalços, saltitante, irrequieta.
Uma música estonteante.
Um rosto triste. Os cabelos esvoaçantes. Os olhos sombreados de verde.
A blusa aberta. Os seios aparecendo.
Também uns olhos tristes, de homem.
Outros tristes olhos e rostos de homens.
E de mulheres.

E as crianças, em uma parede de vidro.
O muro cinzento, triste, sombrio.
O rosto de Alda continuando a dançar. A expressão triste.
Agora, imóvel, (seus cabelos condensados no ar) entronizado o rosto
em moldura de vidro.
Além, um longínquo e distorcido ruído de tiro, ecoante, varando o mar
(SÃO PAULO, 1966, p. 15).

No texto de Olney São Paulo, é possível compreender a rapidez tanto na escolha do gênero textual – o conto, que em si já possui um cuidado com a precisão vocabular e, conseqüentemente, com a rapidez e extensão do texto, quanto no encadeamento conciso dos fatos, uma vez que é preferível suscitar o imaginário em relação ao que aconteceu, ao invés de contá-lo em detalhes exteriores. A sucessão de fatos é concisa sem recorrer a uma descrição minuciosa: “Os pés descalços de Alda. As pernas. A sua face rosada. Uma môca [...]. Um rosto triste. Os cabelos esvoaçantes [...]. Agora, imóvel [...] o rosto em moldura de vidro” (SÃO PAULO, 1966, p. 15).

Portanto, a narrativa de Olney Alberto São Paulo é “uma combinatória de experiências, de informações, de leituras” (CALVINO, 1990, p. 138) de múltiplas significações. Em sua ficção converge a leveza, a rapidez e a concisão, porque o texto torna presente na escrita e de forma exata os fenômenos da violência humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ficaste sozinho, a luz apagou-se, mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.

Carlos Drummond de Andrade, 1940.

A presente dissertação – Olney São Paulo: Maldição e Esplendor em *Manhã Cinzenta* – procurou ao longo desses quatro capítulos fazer uma leitura investigativa e analítica sobre o contexto social, político, histórico e cultural, que direta ou indiretamente, motivaram a proposta do conto *Manhã Cinzenta* (1966) e, mais incisivamente o filme *Manhã Cinzenta* (1969), do escritor e cineasta baiano Olney Alberto São Paulo. Nesse sentido, diversificamos os instrumentos de trabalho com o intuito de alcançar uma maior e melhor aproximação entre o que propusemos como estudo e as obras do autor, a exemplo da pesquisa bibliográfica; o acesso a documentos formais e pessoais sobre Olney São Paulo; matérias jornalísticas da década de 1960; ensaios críticos recentes e material audiovisual do próprio cineasta.

Nas análises do material coletado de e sobre Olney São Paulo nos debatemos com a emblemática condição subjetiva e conjuntural do artista que transita entre dois complexos: o desconhecimento por parte do público, inclusive acadêmico e profissional da área de cinema e literatura; e o segundo, o do diretor reconhecido pelos maiores cineastas do mundo pela realização de um filme maldito e banido durante a ditadura militar. Destes dois complexos paradoxais, surgem duas imagens estereotipadas a serem analisadas: a do destemido e voluntarioso artista que teima diante da má-sorte; e a do tímido e circunspecto tabaréu sertanejo com sandálias de couro e mochila de caçador andando pelo mundo cinematográfico dos festivais (NOVAES, 2011, p. 14-15).

A verdade é que poucos conhecem os trabalhos de Olney São Paulo e quando o assunto diz respeito ao estudo crítico o número passa a ser bem menor. Por isso, um dos objetivos é trazer para o debate um cineasta além da simples visão estereotipada de um “cineasta maldito do sertão” e de sua imagem associada ao sequestro do Caravelles do Sul por conta da exibição do filme *Manhã Cinzenta* (1969). Olney São Paulo – baiano, interiorano e sertanejo – foi um artista múltiplo impulsionado tanto pelo desejo de fazer cinema quanto pelas dificuldades financeiras que o acompanharam ao longo de sua trajetória.

De entusiasmo contagiante, conforme declarou José Louzeiro (1999, p. 9), Olney São Paulo aprendeu a fazer cinema na prática, ora acompanhando os movimentos de cinema pelo interior da Bahia ora produzindo e atuando em seus próprios filmes. Certo do que almejava seguir como projeto de vida, o cineasta alarga suas produções fílmicas pela Bahia, para estabelecer-se no palco dos principais acontecimentos ocorridos no final dos anos de 1960, na cidade do Rio de Janeiro. É nesta cidade, imerso em um universo fértil de ideais políticos e ideológicos, que Olney São Paulo encontrou a ambientação exata para levar às telas o ano (1968) que caracterizou a rigidez da Ditadura Militar no Brasil.

Muito do que comumente veiculam-se sobre as obras de Olney São Paulo, em especial *Manhã Cinzenta*, são reflexos de leituras rápidas e, por vezes, superficiais. Nesse aspecto, nossa preocupação com o trabalho, dadas as reais dificuldades com materiais críticos e audiovisuais do autor, é poder trazer à tona “[...] uma obra peculiar, pessoal, telúrica e humanitária” (JOSE, 1999, p. 195), já que Olney São Paulo contribuiu com a discussão em torno da cultura brasileira, baiana e sertaneja.

Olney São Paulo foi um artista extremamente preocupado em documentar a cultura e a vida do homem brasileiro diante das perspectivas sociais e políticas de sua época. Acompanhando os movimentos artísticos do período Olney construiu o seu próprio estilo de filmar e procurou contribuir com uma estética nacional. Sua morte prematura, em fase mais produtiva, como também acreditava Glauber Rocha, constituiu-se num verdadeiro assassinato cultural, pressionado de um lado pelo poder econômico e do outro, enfrentando as perseguições políticas (JOSE, 1999, p. 197).

Para além do apagamento cultural, o trabalho tenta minimizar esses vazios e distanciamentos colocados entre o artista Olney São Paulo e a posição relegada para este mesmo artista na história do cinema nacional ao longo dos anos. Nessa perspectiva, os estudos realizados permitiram resultados satisfatórios, uma vez que possibilitou compreender o vasto campo de diálogos que Olney São Paulo conseguiu expressar através do seu filme considerado inacabado, porém o grande referencial de sua carreira, o tão conhecido *Manhã Cinzenta* (1969).

Com este episódio, mais ficcional do que a própria obra do cineasta baiano, Olney São Paulo entra para a história do cinema brasileiro como sendo o único cineasta a ser processado e depois absolvido pelo crime de ter feito um filme que nunca foi

exibido comercialmente, e, no entanto, o motivo dos vários inquéritos sofridos, suspeitas de torturas, que o debilitou fisicamente e o retirou de cena do mundo artístico aos 41 anos de idade. O filme é representativo e nas próprias falas de Olney São Paulo durante depoimento é “uma obra de pura ficção, tanto que existia um interrogatório com toda tônica de uma sátira de ficção científica” (SÃO PAULO *apud* JOSÉ, 1999, p. 106).

Olney São Paulo, alegava, conscientemente, que embora o filme tomasse como referência os fatos ocorridos em 31 de março e 1 de abril de 1964 e o período da crise estudantil compreendido de maio a junho de 1968, o material utilizado no filme eram parte de matérias realizadas pela emissora de televisão, a TV Globo, com liberação da própria censura para serem veiculados na mídia e posteriormente com autorização cedida legalmente pela emissora para que o próprio Olney São Paulo utilizasse na montagem do seu média-metragem “Manhã cinzenta”. Era preciso negar através das metáforas e das ambiguidades presente nos discursos dados aos militares o real envolvimento da película com o momento de agitação política, afinal, assumir o projeto *Manhã Cinzenta* naquele momento era criar armadilhas contra si mesmo e liberar as ações várias tomadas pela censura em tempos difíceis da Ditadura Militar.

Mesmo assim, não há como não lembrar-se de Olney São Paulo, cineasta processado por ter feito o filme *Manhã Cinzenta* (1969) e o interessante da pesquisa é justamente isso, apresentar aspectos outros e tão importantes na trajetória do artista quanto a relação de “vítima” de um regime totalitário como ocorreu. O que se percebe, é que ele conseguiu mover suas leituras literárias e cinematográficas; experiências práticas com o cinema; vivências com cineastas conceituados e experientes, para, a partir daí deixar um estilo próprio em suas produções.

A verdade é que a crítica contemporânea ainda continua a renegar o direito de Olney São Paulo nas páginas do nosso cinema brasileiro e baiano. Ele que foi um artista “preocupado em documentar a cultura e a vida do homem brasileiro diante das perspectivas sociais e políticas de sua época. Acompanhando os movimentos artísticos do período, Olney construiu seu próprio estilo de filmar e procurou contribuir com a estética nacional” (JOSE, 1999, p. 197). Por isso, faz-se necessário conhecer as propostas de Olney São Paulo tão bem retratadas em sua cinematografia, para assim conhecer um pouco da nossa história nacional.

REFERÊNCIAS

AMIR, Labaki. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Sentimento do mundo. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. 1ª. ed. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro. Editora Nova Aguillar: 2006, p. 79-80.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil: nunca mais*. 20 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2. ed. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande dicionário etimológico prosódico da Língua Portuguesa: vocábulos, expressões da língua geral e científica – sinônimos. Contribuições do Tupi-Guarani*. 2 volume. São Paulo: Saraiva, 1964.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. 3. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 20. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcyr. *Caetano Veloso: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico*. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

HOBBSAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONCALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4. ed. Trad. Bernardo Leitão *et al.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. 1 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Concisão: sétima proposta para este milênio*. São Paulo: Navegar, 2008.

LOUZEIRO, José. Prefácio do livro – O cineasta que virou luz. In: JOSÉ, Angela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quarteto, 1999.

NOVAES, Claudio Cledson. Perspectiva da violência da obra de Olney São Paulo. In: NOVES, Claudio Cledson; SOUZA, Lícia Soares de; SEIDEL, Roberto Henrique. *Figuras da violência moderna: confluências Brasil/Canadá*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2010, p. 51-58.

NOVAES, Claudio Cledson. *Aspectos críticos da literatura e do cinema na obra de Olney São Paulo*. Salvador: Quarteto, 2011.

PASOLINI, Pier Paolo. O “cinema de poesia”. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. ed. 152. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assirio e Alvin, 1982, p. 137-152.

PINTO, Adeíto Manoel. *Literatura, história e memória: leituras de Jacques Le Goff*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2011.

PINTO, Leonor E. Souza. *(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro – os anos de ditadura*. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 20 mai 2011.

PINTO, Leonor E. Souza. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 20 mai 2011.

PORTELA, Girlene Lima. *Da tropocália à marginália: o intertexto (a que será que se destina?) na produção de Caetano Veloso*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 1999.

REZENDE, Eron. O canto sol. In: *Muito* – Revista semanal do grupo A tarde. Domingo, 29 de abril de 2012.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

SÃO PAULO, Olney. *Homenagem ao cineasta baiano Olney São Paulo*. Disponível em: <<http://www.portaldoservidor.ba.gov.br/noticias/agenda-cultural/homenagem-ao-cineasta-baiano-olney-sao-paulo>>. Acesso em: 19 set 2011.

SÃO PAULO, Olney. *Olney São Paulo, na cinemateca em dezembro*, entrevista a Francisco Alves dos santos. Diário do Paraná, 6 dez. 1975²³.

SÃO PAULO, Olney. *Olney define sua Manhã como um canto de amor e liberdade*, entrevista. Última Hora, Rio de Janeiro, 26 set. 1969.

²³ Material fotografado e coletado pelo Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes durante sua pesquisa de Pós-Doutorado (Universidade Federal Fluminense – 2010) no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro. Posteriormente, os arquivos foram disponibilizados para as pesquisadoras do Núcleo de Estudos em Literatura e Cinema – NELCI/UEFS.

SÃO PAULO, Olney Alberto. Manhã Cinzenta. In: SÃO PAULO, Olney Alberto. *A antevéspera e o canto do sol – contos e novelas*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1969, p. 15-21.

SÃO PAULO, Olney Alberto. *Manhã Cinzenta*. Brasil, 21min, P/B, 35mm, 1969.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 2. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SÃO PAULO, *Revista da Bahia*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1965, ano IV, nº 4. In: JOSÉ, Angela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quarteto, 1999.

SAVERNINI, Erika. O cinema de poesia segundo Pier Paolo Pasolini. In: SARVENINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 33-57.

SENNÁ, Orlando. Orelha do livro. In: JOSÉ, Angela. *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo*. Rio de Janeiro: Quarteto, 1999.

SIMIS, Anita. Estado e cinema no Brasil. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2008.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SZTERLING, Silvia. *1968-1974: a guerra silenciosa*. São Paulo: Ática, 1996.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

ANEXOS

ANEXO A - FILMOGRAFIA DE OLNEY SÃO PAULO

CONTINUÍSTA

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

ASSISTENTE DE DIREÇÃO

- *O caipora* (LM/1963), de Oscar Santana;
- *Major Cosme de Feiras* (CM/1971), de Tuna Espinheira;
- *Castro Alves* (CM/1971), de Emanuel Cavalcanti.

CO-PRODUTOR

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

PRODUTOR EXECUTIVO

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

DIRETOR

Curtas-metragens

- *Um crime na rua* (CM/1955)

16mm, 10min, p&b – Roteiro, direção e ator. Câmera: Elídio Azevedo. Atores: Edson Campos, Fernando Ramos, Vera Campos, Míriam Arruda.

Observação: Conforme as pesquisas realizadas pela pesquisadora Angela José, no livro *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo* (1999), os fragmentos do filme que existiram até meados dos anos 70 não foram encontrados.

- *O profeta de Feira de Santana* (CM/1970)

35mm, 8min, cor – Roteiro, montagem, diretor e co-produtor. Câmera: Júlio Ernesto Romiti. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano. Assistente de direção: Tuna Espinheira. Truca: Miguel Spenillo. Depoimentos: Theon Spanudis e Dival Pitombo. Co-produtor: Júlio Romiti.

- *Cachoeira: documento da história* (CM/1973)

35mm, 9min, cor e p&b – Roteiro, montagem, diretor e co-produtor

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

- *Como nasce uma cidade* (CM/1973)

35mm, 10min, cor e p&b – Roteiro, direção e produção. Câmera: Ronaldo Foster. Montagem: Manfredo Caldas. Produção executiva: Maria Augusta São Paulo. Gerente de Produção: Hermínio Lemos. Assistentes: José Telles, Jorge Silva e Pio Araújo. Narração: Echio Reis. Produção: Pilar Filmes Ltda. Apoio: Prefeitura Municipal de Feira de Santana.

- *Teatro brasileiro I: origem e mudanças* (CM/1975)

35mm, 12min, cor – Roteiro e direção. Câmera: Ronaldo Foster. Assistente de câmera: Ney Costa Filho. Assessoria e pesquisa: José Marinho. Diretor de produção: Epitácio César. Som direto: Sérgio Otero. Montagem: Severino Dadá. Eletricistas: Sandoval Dórea e Aloisio dos Santos. Narração: Paulo César Pereio. Depoimentos: Luiza Barreto Leite, Yan Michalski, Nelson Rodrigues e Paulo Autran Dourado. Produção executiva: Regina Filmes Ltda. Produção: MEC/INC-DFE.

- *Teatro brasileiro II: novas tendências* (CM/1975)

35mm, 11min, cor – Roteiro e direção. Câmera: Ronaldo Foster. Assistente de câmera: Ney Costa Filho. Assessoria e pesquisa: José Marinho. Diretor de produção: Epitácio César. Som direto: Sérgio Otero. Montagem: Severino Dadá. Eletricistas: Sandoval Dórea e Aloisio dos Santos. Narração: Paulo César Pereio. Depoimentos: Flávio Rangel, Abílio Pereira de Almeida e Gianfrancesco Guarnieri. Produção executiva: Regina Filmes Ltda. Produção: MEC/INC-DFE.

- *Sob o ditame de Rude Almajesto: sinais de chuva* (CM/1976)

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

- *A última feira livre* (CM/1976)

16mm, cor – Direção. Roteiro: Hermínio Lemos. Câmera: Edgar Moura. Som direto: Leal Rodrigues. Equipe de produção: Maria Augusta São Paulo, Regina Machado e Hermínio Lemos. Produção executiva: Pilar Filmes Ltda. Produção: Prefeitura Municipal de Feira de Santana.

Observação: Conforme as pesquisas realizadas pela pesquisadora Angela José, no livro *Olney São Paulo e a peleja do cinema sertanejo* (1999), a única cópia existente do filme, que pertencia ao acervo da prefeitura, não foi localizada.

Médias-metragens

- *Manhã cinzenta* (MM/1969)

35mm, p&b, 21min – Roteiro, direção e produção. Câmera: José Carlos Avellar. Montagem: Luis Tanin. Gerente de produção: Jorge Dias. Assistentes: Sonélio Costa, Evaldo Falcão, Poty, Carlos Pinto. Dublagem: Echio Reis. Técnicos de som: Raimundo Granjeiro e Antonio Gomes. Sonoplastia: Geraldo José. Reportagem adicional: Equipe 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.

- *Pinto vem aí* (MM/1976)

16mm, p&b, 25min – Roteiro e direção. Câmera: Edgar Moura. Montagem: Ricardo Miranda. Som direto: Cintia Brito. Direção de produção: Hermínio Lemos. Co-produção: Pilar Filmes Ltda. e Cine-Qua-Non.

- *Dia de erê* (MM/1978)

16mm, 30min, cor – Roteiro e direção. Câmeras: Ronaldo Foster e Walter Carvalho. Som direto: Ismael Cordeiro. Assistentes de direção: Maria Helena Saldanha. Produção executiva: Maria Augusta São Paulo. Assistentes de produção: Ilya Flaherty e José Irving. Still: Olney São Paulo Jr.. Mixagem: Walter Goulart.

Narração: Echio Reis. Montagem: Henrique Santos (1ª parte). Edição final: Manfredo Caldas. Coordenação: Orlando Senna. Eletricistas: Geraldo Tolentino e Aroldo Telles. Produção: Pillar Filmes Ltda. Acervo: Centro de tecnologias Educacionais – SEC-DEC.

Longas-metragens

- *Grito da terra*, (LM/1964)

35mm, 80min, p&b – Roteiro e direção. Argumento: *Grito da terra* romance de Ciro de Carvalho Leite. Câmera: Leonardo Bartucci. Diretor de produção: Eládio Theotônio Freitas. Montagem: João Ramiro Mello. Música-tema: Fernando Lona, letra de Orlando Senna, orquestração: Remo Usai. Produção executiva: Ciro de Carvalho Leite. Assistente de direção: Raymundo Mendonça. Assistente de câmera: Eufrásio Alves. Assistente de montagem: Vladimir Carvalho. Assistente de produção: Erton Lima. Continuista: Efigênio Matos. Chefe maquinista: Roque Araújo. Assistente de maquinista: Messias Gomes. Elenco: João de Sordi, Helena Ignêz, Lucy Carvalho, Nestor Peixoto, Lídio Silva, Eládio Theodoro Freitas, Raimundo Figueiredo, Branca Drugolensky, Marinoel Martins, Maria Augusta São Paulo, Ciro de Carvalho Leite. Produção: Santana Filmes S.A. Produtora associada: Saci Empreendimentos e Planejamentos. Distribuição: Satélite Filmes S.A (1ª Distribuidora), Herbert Richers (2º Distribuidor).

- *O forte*, (LM/1974)

35mm, 90min, cor – Roteiro e direção. Argumento: *O forte*, romance de Adonias Filho. Câmera: Júlio Ernesto Romiti e Marcos bottino. Diretor de produção: Agnaldo Siri (pré-produção). Montagem: Manfredo Caldas e Olney São Paulo. Produção executiva: Júlio Romiti. Figurinos: Eduardo Cabus. Continuista: Janete Chermont. Assistente de produção: José Telles. Eletricista: Pio Araújo. Elenco: Monsueto Menezes, Adriano Lisboa, Suzana Vieira, Paulo Villaça, Léa Garcia, Olney São Paulo Jr., Irving São Paulo, Maria Pilar São Paulo, Hermínio Lemos,

Janete Chermont; participações especiais: Jurema Pena, Milton Gaúcho, Eduardo Cabus, Silvio Robatto, Bartira, Marisa Rangel e Carlos Olympio. Produção: Júlio Romiti Produções Cinematográficas. Distribuição: Embrafilme.

- *Ciganos do Nordeste* (LM/1976)

16mm, 70min, cor – Roteiro, direção e produção. Câmera: Edgar Moura. Fotografia adicional: Gabriel Ramalho e Campinho. Som direto: Lael Rodrigues, Cintia Brito e José Roberto. Assistente de produção: Regina Machado. Produção executiva: Maria Augusta São Paulo. Assistente de produção: Hermínio Lemos. Narração: Echio Reis. Montagem: Luís Abendia, Mário Murakami, Henrique Santos e Walter Barreto. Produção: Pilar Filmes Ltda. Apoio: TV Globo (direitos de exibição para televisão).

ANEXO B - DEPOIMENTO DE OLNEY SÃO PAULO AO MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA

Depoimento no Ministério da Aeronáutica

DECLAREI conhecer Elmar Soares de Oliveira (acusado do sequestro do avião) desde uma exibição privada de "Manhã Cinzenta", na Cinemateca do M.A.M e que o mesmo Elmar me fôra apresentado possivelmente por Sílvio (mostraram-me foto do Sílvio,) anterior Presidente da Federação de Cineclubes (entidade que já me pedira o filme O Grito da Terra p/ exibições a seus associados) e que agora estava sôbre a Presidência do Elmar) que o mesmo Elma me pedira uma cópia de "Manhã Cinzenta" para a Federação cópia essa que vim autorizar ao Laboratório Líder entregar ao Elmar assim que a Federação pudesse cobrir as despesas o que aconteceu em 7 de outubro de 1969, conforme fatura que me foi apresentada lá no Ministério da Aeronáutica , fatura que reconheci sendo a referente à cópia pertencente a Federação de Cineclubes.

Que desconhecia as intenções de ELMAR em sequestrar o aviao e consequentemente haver levado o filme para Cuba uma vez que participando, como convidado, do Festival de Viña del Mar (no Chile) percebi entre outras delegações, a Cubana, que não demonstrou interesse no filme, sobretudo tive conhecimento naquele festival de acusações a cineastas brasileiros que se aproveitavam de temas políticos para fazer ensaios estéticos.

Que o filme participou do Festival de Viña , independente de censura, porque o Festival não exigia tal condição, que em princípio eu era contra a censura no entanto enviaria o filme para aquele departamento logo tivesse o projeto sido terminado, pois em verdade "Manhã Cinzenta" era um dos episódios de um longa-metragem de tres histórias, longa-metragem este incompleto por falta de recursos econômicos meus e de meu sistema de produção, que apesar disso havia eu mandado o filme para o Festival de Manaus onde a censura estaria presente e tomaria conhecimento do filme evitando a sua condição de filme clandestino.

Que o filme tinha um sentido puramente humanista e embora narrado de forma moderna, talvez dentro de uma "lógica do absurdo" se assim se poderia conceber, representava um estado de espírito de um casal de estu-

dantes, ^{que} com outros colegas, ouviam numa sala de aula as notícias transmitidas em um rádio de pilha, notícias essas sobre a ~~mesma~~ transformação política em um país imaginário (Não existe no filme nenhuma referência ao Brasil, ou pessoas ou fatos ligados a política brasileira) e tomando conhecimento dessas notícias, começavam a imaginar uma série de fatos ligados a esses noticiários, fatos tais como torturas mentais, físicas, culminando essas torturas com um fuzilamento em um a prisão de aspecto semelhante ao nazismo, que o filme embora calcado em fatos acontecidos quer no período 31 de março a 1º de abril de 1964, ^{quer} no período da crise estudantil de maio de 1968, período em ^{que} a própria imprensa brasileira censurava os fatos, tanto que o material de reportagem existente no filme foi exibido sem autorização da censura, numa rede de emissoras de televisão inclusive através da TV globo, canal 4 de ilibada responsabilidade, ^{que} esse material me fora concedido legalmente por aquela emissora, era o referido filme obra pura de ficção tanto que existia no mesmo filme um interrogatório com toda tônica de uma sátira de ficção científica.

Perguntado se pretendia derrubar ou governo, se era contra o governo, ou que posição tinha politicamente.

Respondi que trabalhava inclusive para o Governo em sociedade de economia Mista (Banco do Brasil) que a minha posição era a mesma da imprensa brasileira, uma posição de crítica ou melhor de análise política, que era um livre pensador e que se o meu filme desejava algum tipo de governo, era um governo de valorização do homem, tanto que no filme enquanto os personagens discutem o noticiário e quando o ator diz que " Nada adianta, tudo está perdido", a namorada responde: "... no entanto era necessário fazer alguma coisa... formar um governo de gentes ^{que} e seubessem sorrir, uma nação de povo, um país em que as crianças respirassem alegres e saíssem às ruas entoando um canto de amor"...

Que não considerava o filme subversivo e sim um trabalho de

ficção, tanto que o roteiro do filme havia sido transformado em conto e publicado no volume "Antevéspera e O Canto do Sol" livro editado pela José Alvaro Editor, com ajuda oficial através de seleção em concurso do Instituto Nacional do Livro", que realmente, além de Viña del Mar mandei o filme para a Itália (Festival de Pesarò), França (para a Cinemateca Francesa) Estados Unidos (Cinema independente de Nova York), Espanha (Cinemateca de Barcelona), não tendo certeza de as cópias haverem chegado ao seu destino.

Que essa atitude se prendia ao fato de não tendo condições de concluir o projeto aqui no Brasil, (os produtores acharam o projeto ante comercial) fôsse o filme visto por críticos estrangeiros que me apoiassem no projeto e também defendessem o filme que para mim era um trabalho importante, pessoal, que eu temia não fosse entendido no Brasil, porisso enviara para o Exterior a fim de também proteger um trabalho que representava um patrimônio artístico-cultural de muita importância para mim.

Que o filme tinha sua produção feita por mim e com ajuda de amigos (pessoal da equipe de filmagem e atores) e pela Santana Filmes S.A. (produtora de meu filme anterior O Grito da Terra) e que a participação dessa empresa ocorrera através de um crédito aberto pelas produções Herbert Richers S.A., (distribuidora De O Grito da Terra) que controlava as receitas de meu filme anterior e que assim , com aquelas receitas, financiara parte de Manhã Cinzenta, conforme autorização dada ao Herbert Richers pelo presidente da Santana Filmes S.A., sr. Ciro de Carvalho Leite,

Que as fardas existentes no filme foram adquiridas em lojas especializadas, como também as armas eram armas imprestáveis alugadas no Mundo Teatral, conforme documentos em minha pasta que foram requisitadas em minha casa, à minha esposa, por pessoas que se dizem agentes do Dops, desses documentos alguns eu via suas relações no interrogatório, como a última fatura que era de uma cópia em 35mm.

DOCUMENTOS REQUISITADOS, em minha casa, no Banco do Brasil e no Laboratório Líder,

na primeira visita feita por agentes que se diziam do DOPS e que se identificavam como sendo srs. Pascoal e Alvaro Miranda

Em minha residência

- 1) Uma pasta contendo os documentos contábeis do filme "Manhã Cinzenta"
- 2) Uma pasta contendo correspondências de e para o exterior referentes ao filme "O Grito da Terra" e também a "Manhã Cinzenta"
- 3) Uma pasta contendo o roteiro de trabalho (Caderno de montagem) do "Manhã Cinzenta", em suas versões: Português, francês e inglês.
A pasta continha também dados sobre o filme, recortes de jornais, etc.
- 4) Uma pasta contendo projetos para outros filmes, início de trabalho feitas em manuscrito.

No laboratório Líder

Negativo original (som e imagem) de Manhã Cinzenta conforme declaração do laboratório.

No Banco do Brasil, Cacex - Semis - Av. Rio Branco 65 s/1508

- 1) Originais do livro "Antevéspera e o canto do Sol", com marcas da Tipografia-
- 2) Roteiro do livro "O Forte" de Adonias Filho-

continuação, documentos requisitadosno Banco do Brasil

- 3) Correspondências recebidas e de ordem pessoal.
- 4) Recortes de jornais
- 5) Papéis manuscritos q_uer sôbre anúncios de apartamento, na época em q_ue eu estava procurando para comprar, e q_ue realmente comprei o q_ue more na Rua Gal. Cristóvão Barcelos 65 ap 301
- 6) Papeis outros, como anotações de músicas para filme etc.
- 7) Papeis referentes ao trabalho no Banco, etc.
- 8) Uma lata contendo dois (2) rolos de filme de aproximadamente 400 pés cada, sendo um negativo e o outro master, do material fornecido a mim pela TV Globo conforme recibo em minha pasta de contabilidade.

ANEXO C – DEPOIMENTO DE OLNEY SÃO PAULO AO MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

Depoimento no Ministério da Justiça (S.O.P.S.)

prestado durante a minha reclusão àquele departamento em 13.11.69 até 25.11.69

Que confirmava as declarações dadas ao Min. da Aeronáutica.

Que havia tirado oito cópias do filme e que foram assim distribuídas:

- 1) Festival de Viña del Mar, levadas pela representante daquele festival sr^{ta}. Marinela de tal, 2) que dei em Viña del Mar ao jornalista Xabier Gonzales, para a Cinemateca de Barcelona - Espanha, 3) Que enviei a Cinemateca Francesa, aos cuidados do jornalista Louis Marcoreles, mas que estive com êle em Viña e me negara haver recebido, 4) Festival de ^Openhausen (Alemanha) cópia que mandei entregar ao crítico Peter Schumann, 5) Enviada para os Estados Unidos através do crítico Fred Tutten 6) Cópia entregue a Federação de Cine Clubes e pagas por essa Federação conforme recibo em mãos do seu presidente Elmar Soares Oliveira) 7) Deixada no escritório de David Neves e que se destinava ao Festival de Pesaro, não tendo certeza do seu envio pois não estivera pessoalmente com David Neves, 8) cópia em mãos próprias e que tentara remeter novamente à França por não ter chegado ao destino a primeira cópia enviada. Que não tinha certeza de as cópias haverem chegado ao seu destino, tendo conhecimento apenas das duas cópias do Chile pois lá estivera presente no Festival de Viña.

Que não sabia ser necessário a interferência da censura para o envio das cópias para o Exterior, que desconhecia também a possibilidade de as cópias saírem do país, independente de censura, através do Ministério das Relações Exteriores, não tendo conhecimento também se o meu filme gozou desse privilégio.

Que a atitude de enviar as cópias para fora do país era para que o filme fôsse visto por críticos e produtores estrangeiros com a finalidade de me apoiarem no projeto inicial que era de 3 histórias, fato notório conforme diversas declarações dadas anteriormente em jornais especializados, que "Manhã Cinzenta" tinha pouco menos de 30 mil

nutos e por essa condição ~~ant~~ ainda não comercial não havia sentido necessidade de censurá-lo, o que no entanto havia tentado através do Festival de Manaus onde sabia o filme seria visto pela Censura Federal.

Que não tendo os documentos em minhas mãos não tinha certeza do custo real do filme, mas que, aproximadamente, suas despesas se elevaram a NCr\$8.000,00, sendo que desses quase 2.000, através de minha própria iniciativa e o restante através do crédito da Santana Filmes S.A., junto ao distribuidor do filme "O Grito da Terra" produções Herbert Richers S.A., conforme autorização dada pelo presidente da Santana Filmes S.A., sr. Ciro De Carvalho Leite, que também o mesmo residia em Brasília desconhecendo a ideia básica do filme "Manhã Cinzenta", que o filme levava um ano em sua preparação exatamente por falta de recursos próprios, um sistema de produção a base de crédito e de ajuda de amigos, que o filme foi sonorizado nos estúdios Richers e que fora montado com a colaboração de um de seus funcionários, ao qual eu apenas gratifiquei até o momento com NCr\$ 200,00, ficando de dar-lhe depois alguma recompensa, como também que os membros da equipe e do elenco nada receberam em dinheiro.

Que tinha muitos amigos no meio do cinema, entre eles todos aqueles ligados à minha vida profissional e que com esses amigos em minha casa ou na casa deles tratava eu exclusivamente de assuntos ligados a cinema.

Que realmente o filme foi exibido na Cinemateca, em sessão privada, somente para convidados meus, e que essa sessão foi solicitada por mim ao diretor da Cinemateca sr. COSME Alves Neto, de quem eu considerava amigo, desconhecendo sua posição política, sabia sim que o mesmo havia sido preso, mas desconhecia os motivos reais da prisão.

Que sobre o caso da moça conhecida por "Cangaceira", haver chegado na minha seção de trabalho para pedir-me um livro "Antevés-

véspera e "O Canto do Sol" (livro q^ue lhe dei com meu autógrafa) e haver a mesma dito a mim naquela oportunidade ser do P.C.B e q^ue financiaria meu próximo filme, surpreendi-me com aquela atitude pois em encontros esporádicos com a mesma, ela me pedira apenas ajuda no sentido de q^ue eu a apresentasse nos meios artísticos para que pudesse ela publicar um seu livro em preparo, livro que eu desconhecia o seu teor e o seu título, q^ue essa atitude da "Cangaceira" era vista por mim como uma atitude meramente exibicionista uma vez que conheci a moça através de amigos meus, (componentes da eq^uipe do Manhã Cinzenta) e q^ue a mesma moça jamais me declarara suas inclinações políticas e que a moça se vestia de forma extravagante confirmando sempre uma atitude exibicionista.

Relação do material recolhido em minha residência por
dois agentes do SOPS, com o meu testemunho no dia 22.11.69,
dia em que fui com eles à minha residência.

- 1) Diversas latas contendo sobras de negativo do Manhã Cinzenta, e também sobras do copião bruto do mesmo filme.
- 2) Um pacote contendo quatro latas duplas de meu filme "O Grito da Terra", que havia chegado às minhas mãos procedente de João Pessoa, enviado por Ipojuca Pontes a/c de Wladimir Carvalho.
- 3) Uma Caixa contendo roupas usadas no Manhã Cinzenta, fardas simuladas, cintos etc.

4) 1 livro "Experiência Loga e Ondas"
de Carlos Pittner - Alvar Augusto Lima