



**As relações intermídias: tessituras entre cinema,
música e outras mídias em *Manhã cinzenta*, de Olney São Paulo**

Antonia Cristina de Alencar Pires¹
Gustavo Tanus Cesário de Souza²
Filipe Schttini³

¹ Doutora em Literatura Comparada. Mestre em Literatura Brasileira. Bacharel em Biblioteconomia. Atuou como Bolsista Recém-Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Culturas Contemporâneas e ao Setor de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da UERJ. Co-fundadora do Moviola Grupo de Pesquisas Intersemióticas/Intermídias: travessias entre cinema, literatura e outras áreas. Técnica de Gestão, Proteção e Restauro do IEPHA/MG.
email: crisp563@gmail.com

² Doutorando em Estudos da Linguagem/Literatura Comparada (UFRN). Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG, Bacharel e Licenciado em Português e Bacharel em Edição por esta mesma universidade. Pesquisador e integrante da comissão editorial do literafro – portal da literatura afro-brasileira, Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA/UFMG). Cofundador e pesquisador do Moviola – grupo de pesquisas intersemióticas/intermídias: travessias.
email: gustavotcs@gmail.com

³ Cineasta, codiretor, corroteirista e autor da trilha sonora do curta de ficção "Noturno interlúdio"; diretor e editor do curta documentário "Arcângelo", é roteirista e produtor cinematográfico, graduado em Cinema e Audiovisual pelo Centro Universitário UNA. Mestrando em Cinema na Escola de Belas Artes da UFMG. Co-fundador e pesquisador do Moviola Grupo de Pesquisas Intersemióticas/Intermídias: travessias entre cinema, literatura e outras áreas.
email: filipe.schettini6@gmail.com

**Resumo**

Nossa proposta de ensaio é uma análise do média-metragem *Manhã cinzenta* (1969), do cineasta baiano Olney São Paulo, produzido durante o período de recrudescimento da ditadura civil-militar brasileira, que trata da resistência estudantil a essa ditadura. Buscaremos observar a intermedialidade como constituidora do discurso fílmico, a partir das definições de Claus Clüver (2006), Walter Moser (2006) e de Irina Rajewsky (2012). Partimos para uma análise que privilegia as relações entre o cinema e a música – ainda que não deixemos de considerar outras mídias, que se combinam para dar consistência à tessitura do filme, como a relação com o teatro e com as mídias comunicacionais (rádio, jornal, fotojornalismo, cartaz de filme). A música, nessa obra, é um elemento sonoro que atua como um item da montagem, e não como uma simples adição para a composição da trilha sonora. Como item da montagem, ela contribui para a construção de discursos, por meio das metáforas, da ironia e dos jogos dialógicos.

Palavras-chave: Intermedialidade; montagem cinematográfica; cinema; música; literatura.

Abstract

Our essay proposes an analysis of the medium-length *Morning Gray* (*Manhã cinzenta*, 1969), by the Brazilian filmmaker Olney São Paulo, produced during the period of the Brazilian civil-military dictatorship, that deals with the student resistance to this dictatorship. We will observe intermediality as a constituent of the filmic discourse, based on the definitions of Claus Clüver (2006), Walter Moser (2006) and Irina Rajewsky (2012). We will start with an analysis that privileges the relationship between cinema and music - although we should not forget to consider other media, which are combined to give consistency to the fabric of the film, such as the relationship between theater and communicational media (radio, newspaper, photojournalism, movie poster). Music in this work is a sound element that acts as a montage item and not as a simple addition to the soundtrack composition. As a montage item, it contributes to the construction of discourses through metaphors, irony and dialogic games.

Keywords: Intermediality; cinematographic montage; cinema; music; literature.

“Existia somente uma música, irrequieta, irritadora, sufocando a luz, tentando entorpecer os vencidos”.



Olney São Paulo, no conto “Manhã cinzenta” (1966).

Introdução

A intermedialidade sempre tem sido uma possibilidade desde os tempos mais antigos, embora tenha sido a partir da explosão dos *happenings* - uma mistura de artes plásticas, teatro e música - no final dos anos cinquenta e meados dos sessenta do século XX, que ela tenha se tornado mais visível e tenha passado a ser incorporada ao debate teórico-analítico das artes - como escreveu Dick Higgins, um dos primeiros críticos de arte a utilizar o termo “intermídia”, ainda na mesma década de 1960, para tratar do fenômeno da relação entre artes e mídias distintas, considerando mídia como o suporte no qual se expressa a arte (HIGGINS, 2012).

A mesma observação sobre a antiguidade da relação entre artes é feita por Walter Moser em “As relações intermédias: por uma arqueologia da intermedialidade” (2006). apesar dessa constatação, as artes foram por séculos analisadas separadamente. Somente na década de 1960, quando o termo “intermídia” começou a circular nos debates sobre artes, a discussão foi incorporada pelos estudos comparatistas, observando-se muito mais a questão interartes do que a questão intermédias. No ponto de vista de Moser, isto se configuraria em um equívoco ou uma incompreensão teórica, pois o diálogo entre artes pressupõe também a relação entre mídias - como o próprio Moser sublinha, ao afirmar que “a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermidiáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a ‘midialidade’” (MOSER, 2006).

Propondo-se exatamente a construir uma arqueologia da relação interartes/intermédias, o teórico aponta a relação entre palavra e imagem como a que precede todas as outras, comentando como a poesia e a pintura sempre caminharam juntas. Com o advento da fotografia e do cinema, o entrelaçamento estético tornou-se uma realidade muito mais tangível - sobretudo no caso do cinema, que se estabeleceu como arte e como mídia. Talvez seja muito mais por sua condição de mídia que a interação se torne uma realidade concreta, no caso do cinema, considerando-se a questão sógnica que envolve o entrelaçamento do audiovisual com outras artes e mídias, como observa ainda Moser.

Essa interação pode se situar nos níveis da produção, do artefato em si mesmo (a obra), ou ainda dos processos de recepção e conhecimento. No nível do artefato em si mesmo, da interação entre mídias e a junção de seus códigos semióticos, surge o que passou a se entender como “formas mistas de arte”, conforme explica outro teórico da



intermedialidade, Claus Clüver. Segundo este teórico, a inclusão direta ou indireta de mais de uma mídia [numa relação interartes] com diversas possibilidades e comunicação e representação e de vários sistemas sónicos, bem como códigos e convenções a eles associados, lança continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e efeitos dos meios encontrados (CLÜVER, 2006). Em outras palavras, o produto resultante da relação de artes/mídias distintas, é um constructo intersemiótico (ou intermídia), cujos aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis. (CLÜVER, 2006).

Como formas mistas de arte, Clüver cita a ópera, o teatro, o cinema e os videoclipes. A configuração de todas estas formas implica em transposições intersemióticas, pois verifica-se uma mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra, conforme o que se entende por mídia. Neste sentido, mídia é para Clüver o que Jürgen E. Müller definiu como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (MÜLLER, citado por CLÜVER, 2006).

Em suma, as transposições são traduções de uma linguagem para outra. No caso do cinema e do teatro, inicialmente a “tradução” ocorre no momento em que o texto dramático ou o roteiro cinematográfico se transformam na peça ou no filme. Nestes casos, Clüver utiliza os conceitos de texto-fonte e texto-alvo para nomear o movimento de partida e o de chegada de uma obra em seu novo formato midiático.

De acordo com a exposição de Clüver em “Inter textus / inter artes / inter media” (2006), nas formas mistas de arte, além da questão da transposição semiótica, verifica-se também a fusão de mídias. No caso do cinema, como apontado acima, a transposição do roteiro para o filme resulta em uma transformação da palavra em imagem. No que tange à fusão, esta se verifica na junção de elementos de outras artes e mídias que venham a compor o filme. É o caso da relação com a música, que, à luz dos Estudos da Intermidialidade, é uma arte, mas também uma mídia, em virtude de seu código semiótico formado por signos sonoros.

A problemática da intermedialidade é igualmente analisada por Irina Rajewsky no ensaio “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade” (2012). Neste ensaio, Rajewsky investiga o conceito de intermedialidade e o campo de abrangência do mesmo. A teórica levanta uma série de questionamentos sobre as formas possíveis de intermedialidade, a partir do cruzamento de fronteiras entre artes e mídias, destacando as que ela julga mais passíveis de análise concreta.



A primeira forma destacada por ela é a transposição midiática. Na mesma linha de Clüver, Rajewsky indica a transposição como a passagem de uma mídia para outra. Em relação ao cinema, a autora concentra suas observações nas adaptações cinematográficas de obras literárias, considerando que nesta relação estão envolvidas a arte da palavra e a arte da imagem, sendo as mídias envolvidas o texto literário e o filme. O processo de transposição estaria ligado, assim, à “concepção genética” da obra resultante, e é orientado para sua produção. É um processo extracomposicional.

A segunda forma apontada por Rajewsky é a intermedialidade por combinação de mídias (intermedialidade intracomposicional). Esta forma corresponde ao que Clüver denomina fusão. Ela atua não só no decorrer do processo de formação, mas ainda na significação e/ou estrutura de uma dada entidade semiótica, isto é, na obra que daí resulta.

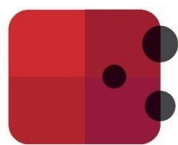
A terceira forma é a referência intermidiática (quando uma mídia faz referência a outra, dentro de sua própria estrutura. Este também é um processo intracomposicional. Irina Rajewsky define o filme como um constructo ou uma estrutura de natureza plurimidiática. A estrutura plurimidiática, então, é um atributo característico e constitutivo das formas mistas de arte, nas quais se inscreve o cinema.

Estas considerações sobre as relações intermídias, ou sobre a intermedialidade, isto é, a interação entre códigos semióticos de naturezas distintas que ocorre entre artes e mídias, são necessárias à compreensão do olhar que aqui lançamos ao filme *Manhã cinzenta* (1969), de Olney São Paulo, sendo que nos aproximaremos mais de perto das formulações de Irina Rajewsky no que tange às formas de intermedialidade categorizadas por ela e às quais acabamos de nos referir. Verificamos em *Manhã cinzenta* a transposição intermídias, a combinação de mídias e a referência intermidiática, como será visto adiante.

Salientamos, ainda, que a análise do filme em questão, ainda que alicerçada no viés da relação com outras mídias e artes, observando-o como um constructo intermídias, não perde de vista o seu caráter político, sua condição de objeto histórico, de memória da cultura em um período violento e obscuro, no qual era necessário buscar formas de driblar a censura imposta às expressões artísticas: o período da ditadura civil-militar brasileira, durante a vigência do Ato Institucional nº 5.

A película e o conto

Manhã cinzenta, realizado em película preto e branco 35mm, com duração de 21 minutos, é um trânsito entre a ficção e o documentário, por meio de estratégias de



linguagem: poesia, alegoria, ficção científica⁴. Trata das resistências contra um regime ditatorial, por meio da mobilização de estudantes que se reuniram e foram às ruas. Ele, que é uma alegoria dos regimes totalitários latino-americanos, tem como protagonistas Alda, Sílvio e outros estudantes. Presos em meio à repressão e torturados na prisão, passam por um julgamento controlado por um robô - um cérebro eletrônico que, ao contrário do que se pensa, é subjetivo e tendencioso.

A primeira forma de intermedialidade que verificamos em *Manhã cinzenta* é a transposição. Isto porque o filme se origina do conto homônimo do próprio Olney, roteirizado por ele mesmo. O conto integra a coletânea *A antevéspera e o canto do sol*, publicada no mesmo ano de lançamento do filme. Assim, essa primeira intermedialidade verificada no filme diz respeito à sua origem, advinda da literatura e, como tal, configurada sobretudo no código linguístico escrito e nas técnicas próprias dos textos literários - como a presença de um narrador que, via de regra, descreve para o leitor as situações narradas. Logo, a transposição se configura na transformação de códigos e técnicas do texto-fonte, o conto, para o texto-alvo, o filme. Para Irina Rajewsky (2012), a transposição é um movimento extracomposicional e, por esta razão, tem a ver com o formato do produto intermédias.

No caso de *Manhã cinzenta*, a transposição pura e simples, isto é, a transformação do que seria descrição em ação e diálogos possibilitada pelo roteiro, não seria suficiente, uma vez que o conto no qual ele se origina é um texto complexo, em razão de sua circularidade narrativa. Por isto, observamos que o cineasta recorreu a outros artifícios para driblar as dificuldades da transposição do conto para o filme. Esses artifícios, do ponto de vista da intermedialidade, se configuram no que Rajewsky define como combinação intermédias e, como mencionado, opera na estrutura do constructo intermídia, atuando em seu significado.

Observamos em *Manhã cinzenta* a combinação com diversas mídias, (re)utilizadas por Olney para dar consistência à tessitura do filme. São mídias comunicacionais, como sonoras radiofônicas de noticiários, jornais, fotografias de jornais e até a imagem do cartaz do filme *A noite dos generais*, de Anatole Litvak (que funciona como subtítulo ou legenda para a imagem da Praça da Cinelândia sitiada por policiais). O efeito pretendido com essas combinações é apontar para o contexto no qual se inscreve o filme, lançando mão de elementos que apontam para uma realidade violenta, controlada por um governo militar.

⁴ O filme foi exibido no Festival de Pesaro, na Itália. Em 1969, o filme foi exibido sob o título de *Mañana sin esperanzas*, no Festival Internacional de Cinema de Viña del Mar, no Chile. Também participou da Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes em 1970. Participou também da XIX Semana Internacional de Mannheim, conquistando o prêmio de melhor média-metragem. Foi igualmente premiado no Festival de Oberhausen, na Alemanha, em 1972.

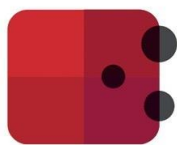


Esses elementos incidem no cruzamento de fronteiras entre a ficção e o documentário que se observa em *Manhã cinzenta*. O cruzamento de fronteiras se constitui também como uma intermedialidade, pois o resultado é uma combinação de gêneros diferentes. Neste sentido, é necessário assinalar que, no filme, são mostradas várias cenas de passeatas e de confrontos entre policiais e manifestantes contra o regime militar. Essas cenas são reais, filmadas por José Carlos Avellar, diretor de fotografia e câmera do filme de Olney, no momento de seu acontecimento. Em uma das passeatas filmadas, o protagonista do filme se insere entre os manifestantes e encena um discurso. Dentro da cena real, ou histórica, acontece a cena ficcional, como num jogo de espelhos. Este artifício utilizado por Olney também permite uma sincronidade temporal, isto é, permite trabalhar com o tempo como um constructo circular e fraturado, em cujas fraturas ocorrem os acontecimentos, tal como pensado por Giorgio Agamben (2009). Por outro lado, mimetiza a circularidade narrativa que caracteriza o conto “Manhã cinzenta”, conforme afirmamos antes.

Consideramos, todavia, que a combinação intermédias mais proeminente em *Manhã cinzenta* é a combinação com a música - sendo esta, inclusive, também um elemento da montagem do filme, conforme apontaremos adiante. Utilizada como item da montagem, a música é responsável pela produção de sentido no média-metragem em questão.

Quanto à referência intermediática, assinalamos a referência ao teatro, que aparece na leitura do trecho final de *A peste*, de Albert Camus, por um personagem, durante uma cena em que os jovens buscam motivação para a resistência. A referência à peça, que, lembre-se aqui, surgiu originalmente como romance (constituindo-se ela também em uma transposição intermédias), cumpre uma trajetória intersemiótica que dá corpo à concepção filosófica do filme e ao seu viés político. A leitura deste parágrafo específico lembra ao espectador a permanência do autoritarismo nas sociedades, como um bacilo que fica adormecido e a qualquer momento pode sair de sua latência. Tal como a combinação, a referência opera no conteúdo do filme e, conseqüentemente, em seus significados.

O conto “Manhã cinzenta”, escrito em 1966, percorreu um caminho diferente do habitual: primeiro foi adaptado em 1968 para o roteiro do filme aqui estudado, depois organizado no livro *A antevéspera e o canto do Sol*, publicado em 1969. Desse trânsito, é interessante notar como se configuraram as estratégias textuais, as conexões entre a palavra literária e a cinematográfica. Ao compararmos o texto literário ao texto audiovisual, percebemos que as possibilidades de expressão são diferentes. A prosa se organiza em elementos narrativos que demandam modificações comumente transcriativas para o trânsito a outros sistemas semióticos. No caso do conto, a história



é narrada por um narrador heterodiegético, que maneja o tempo da narrativa, elaborando a mudança de cenas e cenários, do ritmo da narrativa, da ação dentro do enredo. Como parte de sua estratégia, o conto se organiza por uma prosa mais imagética, alegórica, que contribui para a contextualização da história, para que o leitor refaça as cenas na leitura. Em sua cena inicial há descrições acerca da cena em que Alda, uma jovem estudante, dança ao som de uma “música estonteante” (SÃO PAULO, 2016: p. 19). O narrador diz:

Os pés descalços de Alda. As pernas. A sua face rosada. Uma
môça - Alda – com os pés descalços, saltitante, irrequieta. [...] Um
rostro 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) entroniza-
do o rosto em moldura de vidro.

Além, um longínquo e distorcido ruído de tiro, ecoante,
varando o mar. (SÃO PAULO, 2016: p. 19).

Essa cena, no filme se dá dentro de uma sala de aula, em que os jovens, cercados pela polícia da ditadura, conversam sobre a conjuntura autoritária. Nessa sala, um rádio toca a canção *Group Grope*, da banda The Fugs⁵. Essa canção, além da composição como elemento diegético, considerando que é escutada e performada na dança de Alda, toma a voz narrativa, isto é, funciona como elemento extradiegético. Assim, como voz, seu discurso fala sobre a juventude da contracultura e seu desejo de experimentar o mundo, tateando em grupo (*groping in group*) o escuro da política, da linguagem, de seu tempo. Isso porque o tatear diz sobre conhecer ou encontrar algo que não é possível ver, ou mesmo a tentativa de chegar a algum lugar sentindo com as mãos por não ser possível ver claramente. Tal ação refere-se à experimentação racional do

⁵ The Fugs foi uma banda da cena “*underground*” novaiorquina da década de 1960, tendo sido parte importante da contracultura estadunidense. Politicamente posicionados contra a guerra do Vietnã, seus integrantes foram perseguidos pelo FBI. Em 1967, participaram de um levante contra essa guerra, em torno do Pentágono. Os registros sonoros dessa performance integraram seu quarto álbum, *Tenderness Junction*, de 1968, numa faixa intitulada *Exorcising the Evil Spirits from the Pentagon Oct. 21, 1967*. A música *Group Grope*, que os jovens escutam na cena do filme, integrou o segundo álbum da banda, lançado no ano de 1966.



real, no escuro de uma espera de informações sobre as ações e a repressão da polícia dentro de uma sala de aula - ambiente que, ironicamente, relaciona-se à luz do conhecimento e dos saberes compartilhados. Esse tatear pode ser pensado na busca pela recuperação da democracia, pelas ações de resistência à escuridão dos movimentos autoritários e ditatoriais.

O narrador, no conto, descreve a cena do transporte dos jovens presos. O personagem soldado, que escoltava os jovens lhes diz: “É chegada a hora, o momento. Vocês perderam a vez e a razão” (SÃO PAULO, 2016: p. 20). Nesse ponto, no filme, escuta-se uma sonora de notícia sobre o protesto dos jovens e a repressão da polícia, até a cena em que Silvio lê em voz alta, ao som da marcha militar *Semper Fidelis*, de John Philip Sousa, o já citado parágrafo de *A peste*. No conto, ele é usado como epígrafe textual. Como se sabe, a epígrafe é um pré-texto que aponta o lugar de onde fala o autor, e expressa a concepção do texto.

No conto, na primeira cena do julgamento dos jovens, capitaneada por um robô que registra todos os eventos e que, em vez de ser objetivo, demonstra-se bastante subjetivo por emitir opinião, o narrador descreve:

A-Arma, água, amor.

Alda. O rosto de Alda. Alda declamando amor em imensa tela de interrogatório. Alda correndo despida. Os pés de Alda saltando degraus de pedras ensanguentadas e dançando a dança da macabra dos tique-taques das metralhadoras. (SÃO PAULO, 2016: p. 21).

Esse bloco narrativo, no filme, corresponde a várias cenas, como aquela em que Alda, caminhando pela cidade, para em uma banca, compra um jornal e vai atrás de Silvio, que está conversando com operários em uma lanchonete sobre a possibilidade de greve. Dali eles seguem, entram em um ônibus e conversam, ao som do *riff* inicial da canção *É proibido proibir*, de Caetano Veloso. No filme, essa passagem de dentro do ônibus tem esse diálogo:

Ela: Preparou o discurso?

Ele: Sim, mas não adianta, houve nova adesão aos golpistas.

Ela: Ainda é tempo, no norte, talvez no norte...

Ele: Não acredito, estão metralhando todos nos caminhos.

Ela: No entanto era necessário fazer alguma coisa, formar um governo de gente que soubesse sorrir, uma nação de povo, um país em que as crianças respirassem alegres e saíssem às ruas entoando um canto de amor. (SÃO PAULO, 1969, 7m22s-7m56s, grifo nosso).



Há, então, um retorno à cena da sala de aula do princípio, focalizando a preocupação de Alda. Logo passa-se à cena em que ela corre, encantada por soldados, ao som de “Gloria”, que integra a obra *Misa criolla*, do músico argentino Ariel Ramirez: “Gloria a Dios / en las alturas // y en la tierra paz a los hombres, / [...] paz a los hombres / que ama el Señor [...]” (RAMÍREZ, 1964). Todas as cenas dentro dos quartéis em que há tortura ocorrem ao som dessa obra litúrgica, que é composta pela aproximação dos ritmos e instrumentos tradicionais indígena e crioulo da América do Sul. Cenas reais da repressão militar são mostradas ao som da referida marcha militar de John Philip Sousa.

No conto, a cena que, no filme, se passa a partir da entrada no ônibus, acontece na última página. Alda fala que era necessário fazer algo e o narrador emenda - no filme, a narração vira uma fala atribuída a Alda, como podem perceber no excerto acima: “Formar um Governo de gentes que soubessem sorrir. Uma nação de povo. Um país em que as crianças respirassem alegres e corressem pelo meio das ruas, entoando um canto de amor!”. Silvio diz que está tudo tomado pelos golpistas, e Alda responde “No Norte, Silvio. Talvez no Norte...” (SÃO PAULO, 2016: p. 24). O narrador, no conto, volta a contextualizar os eventos, e diz que “existia somente uma música, irrequieta, irritadora, sufocando a luz, tentando entorpecer os vencidos”. Essa música irritadora, irrequieta, é representada no filme pela marcha militar.

No filme, retorna-se ao julgamento, com o acusador que fala nos autos sobre uma “agitação de massas através de códigos alfabéticos, uma nova forma de ensinar aos homens, às mulheres e às crianças”. Um soldado analfabeto lembra do código da escrita, a letra “a” como “sinais chineses...”, considerando a alfabetização não como direito humano para o desenvolvimento da cidadania, mas como um perverso jogo ideológico “A, arma” - este que, no conto, está referido na citação acima. A cena volta a Silvio, deitado, agonizando após ser torturado, que diz a palavra geradora dos jovens daqueles idos: “A-mor”, e inicia a segunda parte da canção “É proibido proibir”: “Me dê um beijo, meu amor / eles estão nos esperando / os automóveis ardem em chamas” (VELOSO, 1968).

A música como elemento da montagem

A relação entre cinema e música pode ser pensada de diferentes modos, mas o fato é que existem inúmeras possibilidades quando se cria a interação entre a imagem em movimento e as notas sendo tocadas. Este “feliz casamento” intermédias produziu grandes marcos, tanto na história da música e na forma como ela é consumida pelo público, como principalmente na história do cinema, sendo ela um elemento chave desde as primeiras projeções cinematográficas. A música pode adquirir profunda



importância na criação de um filme, podendo ser responsável por potencializar sentimentos, servir como elemento narrativo, (des)construir a imagem gerando novas significações, potencializar o discurso de uma obra, contribuir para “suavizar” a montagem (no cinema naturalista) ou ser um elemento constituinte da própria montagem (no cinema formalista e moderno), entre tantas outras possíveis funções.

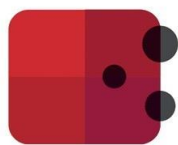
A afirmação “[...] o cinema mudo não era mudo, era apenas ‘silencioso’, como diz Mitry, ou apenas ‘surdo’, como diz Michel Chion” (DELEUZE, 2018: p. 325) nos faz refletir acerca de algo óbvio: por mais que em suas primeiras décadas de vida o cinema não pudesse emitir sons ambientes e de falas dos seus personagens, existia a música. Assim, não poderia ser exatamente mudo, pois as sessões de exibição eram acompanhadas de músicas, normalmente tocadas ao vivo, mas também ouvidas por reprodutores de som colocados nas salas de projeção. Naquele momento, do ponto de vista da intermedialidade, ocorria apenas uma junção no nível interartes, pois as mídias ainda se encontravam separadas.

Com a incorporação do som, a música passou a fazer parte da película, e foi nesse momento que o cinema adquiriu a feição de estrutura plurimidiática. Logo, a música passou a ter implicações muito mais abrangentes em um filme, funcionando como elemento constituinte da obra cinematográfica, e não apenas como uma mera “ferramenta” subordinada à imagem.

Em certos casos, como é o de *Manhã cinzenta*, a relação da música com a imagem deve ser pensada como a relação entre os fios de um tecido - no caso, um tecido musical/imagético, ou como a relação entre o músculo e a epiderme, na qual o músculo é a música e a epiderme é a imagem, conforme escreve John Wingstedt em *Narrative Music: Towards and Understanding of Musical. Narrative Functions in Multimedia*.

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

As formulações de Wingstedt parecem-nos apropriadas para que possamos entender a música como elemento da montagem, tal como inicialmente proposto pelo



cinema formalista russo, sobretudo pelo teórico e cineasta Sergei Eisenstein, em *A forma do filme* (2002a). Neste livro, Eisenstein explica como a montagem tem o potencial de elaborar o material fílmico de forma equalizada, dentro de um plano cinematográfico, alinhando assim diferentes recursos como as imagens, a música, atuação dos atores etc., em “conflito” com os outros planos, criando diversos efeitos como ritmo e metáforas. Este procedimento é amplamente utilizado por Olney em sua média-metragem, tanto para causar impactos e criar sensações no espectador, como para construir a estrutura da história contada e potencializar o discurso da obra.

Olney São Paulo, que tinha conhecimento das teorias de Eisenstein, utilizou em *Manhã cinzenta* a montagem do tipo “vertical”. Conforme formulado em *O sentido do filme* (2002b), este é um tipo de montagem que utiliza o elemento sonoro para sua complexa estruturação. O teórico russo traça um paralelo da montagem com uma partitura musical, onde mesmo com a sequência do desenvolvimento horizontal dela, são as ligações verticais que interligam “[...] todos os elementos da orquestra dentro de cada unidade de tempo determinado”. Como sugerido por ele, para atingir este efeito harmônico no cinema são usadas como matéria-prima a imagem fílmica e a música, tanto como efeito sonoro-visual, como para construções de discursos – que, no filme de Olney, imprimem mais força às metáforas e aos jogos dialógicos.

Deste modo, para alcançar os efeitos desejados pela montagem vertical, o cineasta utilizou-se das obras musicais referenciadas anteriormente. Estas obras fazem parte de um intrincado processo de produção de sentido, alinhando-se (todas elas) em um mesmo campo semântico, numa espécie de teia que dá coerência ao filme.

A relação musical/imagem em *Manhã cinzenta*

A *Misa criolla* é uma peça de cunho litúrgico, composta para orquestra, coro e solistas, mas que contém elementos da cultura popular argentina/andina -, como, por exemplo, a presença do charango, um instrumento feito com carapaça de tatu. A *Misa criolla*, assim como *A peste*, é um libelo contra o nazifascismo, e Olney a utiliza para denunciar os regimes autoritários que tomavam conta da América Latina. Ela surge na cena de abertura do filme, nos versos de “Glória”, uma de suas cinco partes litúrgicas, que versa sobre a paz entre os homens - e que, naquele contexto, soa ironicamente trágica. “Glória” também é ouvida quando cenas de torturas de jovens e massacres de rua são mostradas, bem como o “Kyrie”, onde se clama pela piedade de Deus. Na cena final do média-metragem, quando o casal de protagonistas é fuzilado, ouve-se o “Credo”, outra parte litúrgica da *Misa criolla*. Os sons e as canções dessa peça litúrgica inscrevem-se como um eloquente contraponto contra a barbárie das ditaduras daquele período, que suspenderam todos os direitos e garantias fundamentais dos cidadãos.



As marchas militares de J. P. Souza, ouvidas durante cenas de confrontos reais ou no quartel cenográfico do filme (onde estão os jovens prisioneiros), lembram ao espectador que o Brasil, assim como outros países latino-americanos, estava sob um regime militar. Elas chamam atenção, ainda, para a participação e o apoio dos Estados Unidos nos golpes de Estado ocorridos naqueles países.

Quanto a *É proibido proibir*, a canção já se tornara um marco cultural, pois meses antes da montagem de *Manhã cinzenta*, ela havia participado de um festival de música popular e causara grande polêmica entre Caetano Veloso e o público – que, apesar de combativo, não entendeu o propósito do compositor. Vale lembrar que o título da canção é um dos lemas grafitados nos muros de Paris durante maio de 1968, e ela surge em *Manhã cinzenta* nos momentos que são focalizados os jovens se mobilizando para as ações que culminarão em suas prisões. A presença dessa canção na montagem do filme reitera os jovens estudantes como protagonistas na luta contra o autoritarismo, contra os regimes ditatoriais - em última análise, contra o bacilo da peste que subjaz nas sociedades.

Em relação à canção *rock and roll Group groupe*, como mencionado anteriormente, ela é transmitida por um rádio de pilha que o grupo de jovens ativistas escuta em uma sala de aula. O rock, ritmo associado à liberdade e à rebeldia, é o mote para a dança da protagonista, uma jovem estudante que será presa, julgada e condenada à morte. O corpo jovem e vibrante ao som do rock será o mesmo corpo submetido à violência da tortura. A dança é a forma de resistência encontrada pela moça diante da situação liminar em que ela se encontra. O rock é utilizado no filme como índice não só de rebeldia. Ele é também fonte de resistência, pois nele Alda busca forças para enfrentar seus algozes.

Considerações finais: do experimento ao documento

Assim, observando a interação das imagens cinematográficas e musicais, calcadas no suporte fílmico (no caso a película 35 mm.), pensamos a música presente em *Manhã cinzenta* não como uma faixa de som adicional na trilha sonora, emoldurando as cenas do filme. Procuramos aqui demonstrar que ela é parte da montagem do média-metragem, além de atribuir diversos significantes à imagem fílmica, assumindo, dessa maneira, várias funções discursivas, criando as metáforas e os jogos dialógicos presentes na obra, conforme assinalamos anteriormente.

No caso das canções da *Misa crioula*, sua função discursiva é sublinhar o contexto trágico em que estavam mergulhados os países latino-americanos, bem como criar um clima de irmanamento político e cultural com esses países, numa atitude quase nunca vista em outros cineastas brasileiros. No caso das marchas militares, como dito



anteriormente, sua função é enfatizar a militarização dos países sob ditaduras naqueles tempos. Em relação às canções populares – *É proibido proibir* e *Group groupe* – elas corroboram os jovens em seu desejo de liberdade como protagonistas do enfrentamento aos regimes autoritários, seja pela referência aos levantes de 1968, presente na canção de Caetano Veloso, seja pela relação rebeldia/resistência, evocada pelo ritmo do rock da banda *The Fugs*.

A cuidadosa e coerente escolha das músicas que foram utilizadas como elementos da montagem do filme reiteram o engajamento do cineasta e seu propósito de fazer um cinema político profundamente perpassado pelo viés poético. Por esta razão, *Manhã cinzenta* é considerado por muitos críticos como um marco do discurso audiovisual, com muito a dizer quanto à ousadia de composição estética que pensa sobre suas possibilidades na radicalidade de sua construção. Radicalidade esta que, como procuramos demonstrar, se deve aos processos intermediáticos e à montagem que utiliza a música como um de seus elementos, tal como teorizado por Sergei Eisenstein. A combinação de mídias e a referência intermediática, que a princípio dão ao filme um caráter experimental, posteriormente lhe conferem o estatuto de documento – assinalado na combinação ficção/documentário – de um dos períodos mais sombrios da História brasileira.

Referências bibliográficas

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

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

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

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

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

HIGGINS, Dick. Intermídia. Traduzido por Amir Britto. In: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (Org). *Intermedialidade e estudos interartes: os desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012. p. 41-50.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Revista Aletria*. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários. v. 6, p. 42-65, jul.-dez, 2006.

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



RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Traduzido por Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: os desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona; Fale/UFMG, 2012. p. 51-74.

Referências filmográficas

SÃO PAULO, Olney Alberto. *Manhã cinzenta*. Produção: Olney Alberto São Paulo e Ciro de Carvalho Leite. Fotografia: José Carlos Avelar. Brasil, 1969. 21min, P&B, 35mm. Disponível em: <<https://youtu.be/b6X65a16nxA>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Referências musicais

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

VELOSO, Caetano. *É proibido proibir / Ambiente de Festival*. Philips Records, S 7" n. 365.257-A., 1968.

Submetido em 5 de maio de 2019 / Aceito em 14 de novembro de 2019.