

**O POVO ENQUANTO CATEGORIA FÍLMICA:
ANÁLISE SOCIOLÓGICA DE TERRA EM TRANSE
(1967) E MANHÃ CINZENTA (1969)**

**EL PUEBLO ENQUANTO CATEGORÍA FÍLMICA:
ANÁLISIS SOCIOLÓGICA DE TIERRA EN
TRANSE (1967) Y MAÑANA GRIS (1969)**

**THE PEOPLE AS A FILMIC CATEGORY: A
SOCIOLOGICAL ANALYSIS OF LAND IN ANGUISH
(1967) AND GREY MORNING (1969)**

*Tulio ROSSI**

RESUMO: O artigo consiste em uma análise sociológica comparativa dos filmes *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Manhã Cinzenta* (Olney São Paulo, 1969) à luz do contexto político brasileiro atual. Leva-se em conta diferenças e similitudes entre o contexto atual e o de realização dos filmes, problematizando os olhares constituídos hoje sobre essas duas obras em função de sua importância histórica e do reconhecimento conquistado posteriormente pelos seus diretores. A análise se concentra na construção fílmica da categoria “povo” nas duas obras, identificando os “sistemas relacionais” (SORLIN, 1985), nos quais se constituem redes de relações e hierarquias entre personagens enquanto expressões ideológicas de determinado contexto. A partir disso, problematiza-se que imagem de “povo” estes filmes contribuíram para construir e cristalizar.

* Universidade Federal Fluminense – (UFF), Campos dos Goytacazes – RJ – Brasil. Instituto de Ciências da Sociedade e Desenvolvimento Regional – ESR e Departamento de Ciências Sociais de Campos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4391-7268>. E-mail: tuliorossi@gmail.com.

PALAVRAS-CHAVE: Terra em Transe. Manhã Cinzenta. Povo. Sociologia do Cinema.

RESUMEN: *El artículo consiste en un análisis sociológico comparativo de las películas Tierra en trance (Glauber Rocha, 1967) y Mañana Gris (Olney São Paulo, 1969), a la luz del contexto político brasileño actual. Tiene en cuenta las diferencias y similitudes entre el contexto actual y de la realización de las películas, cuestionando los puntos de vista creados hoy en estas dos obras debido a su importancia histórica y el reconocimiento que posteriormente obtuvieron sus directores. El análisis se centra en la construcción filmica de la categoría “pueblo” en las dos obras, identificando los “sistemas relacionales” (SORLIN, 1985), en los que las redes de relaciones y jerarquías entre los personajes se constituyen como expresiones ideológicas de un contexto dado. A partir de esto, se problematiza qué imagen de “pueblo” que estas películas han contribuido a construir y cristalizar.*

PALABRAS CLAVE: *Tierra em trance. Mañana Gris. Pueblo. Sociología del cine.*

ABSTRACT: *The article consists of a comparative sociological analysis of the films Land in Anguish (Glauber Rocha, 1967) and Grey Morning (Olney São Paulo, 1969), according to the current Brazilian political context. The differences and similarities between the current context and the one in which the films were made are accounted, problematizing the views created today on these two works due to their historical importance and recognition gained by their directors. The analysis focuses on the filmic construction of the category “people” in these two works, identifying the “relational systems” (SORLIN, 1985), in which networks of relationships and hierarchies built among the characters operate as ideological expressions of a given context. Moreover, it is problematized which image of “people” those films contributed to build and crystallize.*

KEYWORDS: *Land in Anguish. Grey Morning. People. Sociology of Cinema.*

Introdução

Este artigo resulta de reflexões desenvolvidas em dois eventos¹ distintos de que participei recentemente, onde pude comentar publicamente, à luz da sociologia,

¹ *America Nuestra: Aproximações sociológicas sobre Glauber Rocha* [Palestra] Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, RJ. 30 de abril de 2019 e *MR17 – Cinema e Sociedade: Debate a partir do*

os filmes *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Manhã Cinzenta* (Olney São Paulo, 1969). Nos dois eventos, por caminhos diferentes, os comentários se articularam a impressões sobre o contexto do início de mandato do Presidente da República Jair Messias Bolsonaro, remontando a eventos anteriores, desde a instauração do processo de impeachment contra a então Presidenta Dilma Rousseff, em dezembro de 2015. Contudo, não são objetos deste artigo, nem o processo, nem as eleições e nem as ações do referido presidente. Estes compõem o contexto em que se realizaram as análises e os respectivos eventos, partindo do reconhecimento – trivial, mas amiúde esquecido – de que, também o cientista social, em seu ofício, tem sua percepção da realidade relevantemente afetada pelo contexto social e histórico em que se encontra.

Destarte, estas reflexões adquiriram corpo e relevância precisamente em função do contexto em que os filmes foram [re]vistos e analisados também à luz de sentimentos aparentemente difusos despertados nesse contexto, embora convergentes no aspecto de apreensão e incerteza. Nesse sentido, chamou atenção que, tanto ao rever *Terra em transe* depois de muitos anos, quanto ao ver *Manhã Cinzenta* pela primeira vez, fui tomado por insistente e incômoda sensação de familiaridade com o presente, embora se tratassem de filmes de meio século atrás, produzidos em um contexto que só conheci através de livros, filmes, aulas e depoimentos tornados públicos também muitos anos depois.

Partindo dessa inquietação – e desconfiando dela –, elaborei minhas exposições para os dois eventos sem pensar, à época, em suas aproximações. Estas só começaram a ganhar forma no desenrolar do segundo evento, durante o debate sobre *Manhã cinzenta*², a partir de traços apontados no filme que remetem ao Cinema Novo. Nisso, percebendo mais claramente elementos que aproximam os dois filmes, não apenas de meu ponto de vista como espectador e comentador, mas também cronologicamente e pelos efeitos narrativos e construções que neles se repetem e se assemelham, pareceu válido e relevante elaborar esta reflexão no intuito de compreender: 1) Que sistemas de relações são construídos filmicamente, com referência ao contexto de sua produção e as relações mais ou menos conflituosas entre diferentes grupos sociais naquele contexto e 2) como, com que recursos técnicos e narrativos, signos e discursos esses sistemas são construídos. E, no centro dessa análise, estabeleço paralelos entre as construções da categoria “povo” presentes em cada filme, as funções que cumprem na narrativa e como se relacionam com os protagonistas.

filme *Manhã Cinzenta de Olney São Paulo* [Mesa Redonda] - XIX Congresso Brasileiro de Sociologia – UFSC, Florianópolis, SC. 12 de Julho de 2019.

² Compuseram a mesa redonda, além de mim, os professores doutores Paulo Menezes da Universidade de São Paulo (USP) e Mauro Luiz Rovai da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

A análise é realizada a partir das orientações metodológicas da sociologia do cinema de Pierre Sorlin (1985), com ênfase na abordagem do filme enquanto construção, buscando identificar e compreender os fragmentos de ideologia neles expressos. Ainda, para estabelecer o nexos e a autocrítica relativos ao contexto de recepção destes dois filmes, parte-se da sociologia de Norbert Elias (2005), com especial atenção à sua análise do quadro: *O embarque para a Ilha de Citera*, de Antoine Watteau (1717). E, para tratar mais especificamente do cinema de Glauber Rocha, parte-se da compreensão da função de autor em Foucault (2001).

Algumas considerações analíticas

Em pormenorizada análise do quadro de Watteau, Elias (2005) consegue, em poucas páginas, esboçar uma sociogênese não tanto do pintor, a exemplo do que realizara com Mozart, mas da própria significação de uma determinada obra que atravessou, em relativamente pouco tempo (menos de 2 séculos) diferentes contextos sociais e políticos da França. A obra, cujo título original era *Uma festa galante*, em referência ao estilo no qual fora enquadrada, pode ser sucintamente descrita como uma cena de cortesãos em festa, num jardim verdejante, sob uma luz crepuscular e rodeados de anjos, com uma embarcação ao fundo, no que algumas expressões da linguagem corporal e facial de seus personagens deixam dúvidas se estão desembarcando na mitológica ilha ou se estão se despedindo da mesma. O título *Embarque para a Ilha de Citera* apareceria anos após a morte do pintor em 1721, em uma gravura feita a partir de outra versão do quadro, localizada em Berlim. Elias (2005) ressalta os elementos sugestivos do quadro – incluindo-se o título posteriormente atribuído – para despertar sentimentos diversos em seus observadores, suscitando tanto alegria quanto melancolia e despertando sonhos sobre um paraíso mitológico.

Elias (2005, p.33) destaca que “a recepção social dominante da *Citera* de Watteau mudou durante e após a Revolução Francesa”, tendo o quadro se tornado mais um símbolo da ostentação e frivolidade característicos do Antigo Regime vencido pela Revolução. Contudo, “a apreciação e a recepção de sua obra sofreram novas mudanças à medida que, em consonância com a reviravolta nas relações de poder, a fase pós-revolucionária da sociedade francesa lentamente desembocava na restauração.” (ELIAS, 2005, p.36). Anos mais tarde, o quadro é redescoberto pela juventude boêmia que, descontente com a vida na sociedade burguesa, enxerga nele um símbolo de utopia perdida, um passado de festas e prazeres sufocado pelo racionalismo imposto pela modernidade. Importante destacar que não apenas a leitura do quadro sofre mudanças nesse período histórico, como também, de forma mais ampla, o próprio lugar social e significância da figura do artista, cada vez mais

associado ao talento individual, à genialidade, a capacidades particulares únicas de tradução da subjetividade e de sentimentos.

Embora Watteau tivesse falecido mais de um século antes da redescoberta de sua obra, enquanto artista, assim como sua obra, ele era lido por seus admiradores boêmios sob as disposições sociais, históricas e emocionais de uma época onde o sentido da individualidade, não apenas do artista, era de uma proeminência e aparente naturalidade que não existiam décadas antes. Nisso, a recepção do quadro ganhava contornos de expressão e afirmação de distinta sensibilidade, como um dos signos característicos dos jovens artistas românticos. Segundo Elias (2005):

Junto com a tela, Watteau tornou-se para eles uma espécie de figura de culto. Viam no pintor um representante do paraíso que haviam perdido, um exemplo da época suntuosa da Regência de Luís XV, em que casais de amantes se vestiam com roupas tão caras e coloridas como se podia ver na tela de Watteau, e a vida se resumia a viagens de amor e bailes elegantes. Procuravam, então, reviver essa época, dando festas elegantes e vendo a si mesmos como a “galante Bohème”. Nesse sentido, percebiam também a *Cítera* de Watteau como a representação de uma festa do prazer. Mais uma vez, **uma máscara aparecia diante da obra; mais uma vez via-se o quadro, seletivamente, de maneira a relacioná-lo a ideais particulares, como representação pictórica de uma utopia coletiva.** (ELIAS (2005, p.43, grifo nosso).

Aqui se evidencia a armadilha a que mesmo sociólogos se veem vulneráveis ao trabalharem com obras de arte, especialmente se de período diverso e de figuras consagradas, como é o caso do cinema de Glauber Rocha. Consagração que, em alguma medida, também reveste hoje o filme de Olney São Paulo, por razões outras, ligadas à condenação do diretor como subversivo por realizar aquela obra.

Os dois filmes abordam, em construções e situações distintas, golpes de Estado, em referência a um mesmo contexto histórico, político e geográfico, em que, dentre outros aspectos relevantes, destacou-se a ascensão de lideranças declaradamente conservadoras, com o respaldo da Igreja Católica, no que, de formas mais e menos diretas, exploram-se signos religiosos associados a ideias de **salvação e purificação** frente à “ameaça comunista” como elemento legitimador do uso da violência pelo Estado (golpista); da suspensão de direitos e o desprezo pela constituição então vigente em nome da manutenção da ordem. Embora se reconheça consideráveis diferenças entre os eventos do golpe de 1964 e o contexto brasileiro atual, a narrativa de um golpe de Estado³ a partir do processo de impeachment contra

³ A esse respeito, recomenda-se a obra de Ivana Jinkings, Kim Doria e Murilo Cleto, *Por que gritamos golpe: para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016.

a Presidenta Dilma Rousseff ganhou grande relevo. Essa narrativa não se encerraria com a conclusão do processo, mas ganharia ainda mais corpo, desdobrando-se na prisão do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, pré-candidato às eleições presidenciais de 2018 e então líder em todas as pesquisas de intenção de votos.

Para além da identificação de semelhanças atuais com o contexto de 1964, há o fato de que o atual presidente, além de ser um militar reformado e ter, como vice, um militar da reserva, mostra-se, em diferentes declarações públicas, um entusiasta do regime militar. Apenas para citar uma das mais emblemáticas, há a sua homenagem ao coronel Carlos Brilhante Ustra, reconhecido em primeira instância da justiça como torturador, ao declarar seu voto favorável ao impeachment de Dilma Rousseff. Além disso, seu governo conta com aproximadamente uma centena de militares – incluindo reformados e da reserva – ocupando cargos estratégicos em ministérios e secretarias, tais como o ministro chefe da Secretaria de Governo Luiz Eduardo Ramos, e o ministro da Ciência e Tecnologia, tenente-coronel Marcos Pontes.

A partir desse breve comentário acerca do contexto político brasileiro atual e de recorrentes referências, analogias e comparações feitas com o período da ditadura militar em diversos canais de mídia alternativa e mesmo pela imprensa internacional⁴ podem-se identificar elementos significativos que contribuem para uma disposição específica de recepção e interpretação dos filmes aqui analisados que, muito provavelmente, não estariam presentes há uma década atrás, tornando a própria experiência subjetiva diferente. Especialmente ao se considerar o meio acadêmico das ciências humanas e sociais, que tem sido alvo frequente de ataques pelo atual governo e seus apoiadores.

É importante, então, enquanto salvaguarda metodológica, distinguir dois pontos diferentes de contextualização: o contexto de produção da obra, em que se destacam as potenciais influências tanto políticas quanto artísticas do meio social em que os realizadores se encontram inseridos, bem como sua recepção quando de seu lançamento, levando em conta que espectadores seriam visados por seus realizadores. Isto se verificaria principalmente através da repercussão na imprensa e reações da crítica especializada, além de premiações, participação em festivais, mostras e competições. O segundo contexto seria o de análise do filme, que, especialmente ao tratar de obras e cineastas consagrados, como é o caso de Glauber Rocha, e com grande espaço de tempo em relação ao contexto de produção do filme, leva em conta os significados, as avaliações, críticas e informações constituídas a posteriori tanto sobre estes filmes quanto sobre o seu contexto de produção, cumprindo funções específicas no sentido de orientar o olhar e a atenção dos espectadores que os assistem hoje.

⁴ Entre vários artigos, destacamos *Présidentielle au Brésil: Bolsonaro et le "risque d'un retour à l'ordre autoritaire en Amérique latine"* publicado no período das eleições presidenciais no jornal francês *Le monde* (2018).

Em relação ao último, é necessário levar em conta uma série de variáveis com impacto significativo na análise: além das disposições gerais – políticas, afetivas, culturais – do contexto em que o analista se vê inserido, há o status e a significância atingidos pelo filme e construídos ao longo de anos a partir do trabalho de críticos, pesquisadores, depoimentos do próprio cineasta e de pessoas ligadas a ele; a formação de novos cineastas – às vezes até de movimentos e “escolas” – sob maior ou menor influência estilística do mesmo. Enfim, tudo que contribui para a consagração de um cineasta e/ou de um filme, seja ela fruto de reconhecimento tardio ou não, afeta, em face dos instrumentos informativos e cognitivos que oferece, a maneira como o espectador/analista vê e lê os signos presentes no filme. De tal modo, ao abordar uma obra de Glauber Rocha, é importante lembrar da função que este nome ocupa enquanto autor nos termos de Foucault (2001):

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.): ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. [...] Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 2001, p.273-274).

Tais considerações de caráter metodológico, além de problematizar os diferentes contextos que uma mesma obra atravessa, revelam seu potencial polissêmico, bem como colocam no centro da questão os papéis, tanto das imagens quanto da obra, na construção de sentidos que possibilitam diferentes leituras do real não em face da verossimilhança, mas dos signos mobilizados para ler este “real”. Isso, por sua vez, permite uma compreensão aprofundada deste real a partir de sua dimensão simbólica no sentido das relações de valor mobilizadas na construção filmica. Outrossim, independentemente da avaliação crítica que se faça de sua obra, reconhece-se que Glauber contribuiu, enquanto referência do Cinema Novo, para como se fez cinema no Brasil a partir dele, como também para como se olha, tanto para o cinema quanto para a própria realidade do país. De tal modo que, enquanto cineasta consagrado, em sua função de autor, Glauber Rocha é também parte de um contexto da construção imagética do Brasil e suas contradições, de modo que podemos reconhecer elementos de construção comuns a esse contexto no filme de

Olney São Paulo. Nesse sentido, a relação entre obra e contexto é aqui entendida na mesma direção apontada por Paulo Menezes (2017):

Outra dimensão importante para se levar em conta é o “contexto” que, em determinadas interpretações do que é sociológico, viria sempre das análises das condições materiais de constituição das obras, dos atores, da produção etc. Aqui, em outra direção, ele é entendido como inerente ao discurso da obra, sendo buscado e reconstruído pela própria obra, pela interpretação de suas imagens e narrativa, pela análise interna que explicita os valores que a constituem. Nessa acepção, o contexto vem da análise das imagens e não de análises externas a ela que a “iluminariam” [...] Contexto diferente, portanto, daquele que se encontra na outra possibilidade analítica, mas não menos importante para se compreender as sociedades em seu momento histórico. Se uma análise pretende compreender as condições sociais de constituição do simbólico, a outra, aqui adotada, pretende compreender as **condições simbólicas de constituição do social** [...]. (MENEZES, 2017, p.26, grifo do autor).

Assim, a presente análise dos filmes, ao buscar relacionar elementos de seu contexto de produção com o contexto presente, visando a uma meta-análise dessas “condições simbólicas de constituição do social”, busca, amparada na sociologia do cinema de Sorlin (1985), identificar criticamente os fragmentos de ideologia evocados por estes filmes e, porventura, reativados e reiterados quando revistos hoje, à luz de várias informações, análises e comentários produzidos acerca dos mesmos, ao consagrar-lhes, por um motivo ou por outro, lugar de relevância na produção cinematográfica brasileira. Concordamos então com a perspectiva de Sorlin (1985) e tomamos por referência a sua afirmação a respeito da ideologia:

A ideologia é, portanto, uma retradução dos sistemas relacionais, utilizável tanto em tempos de crise como em períodos de armistício; obviamente não é estranha a relações efetivas, mas nos oferece delas uma visão distorcida e manipulada. Na medida em que a vida social se baseia em uma desigualdade que, em última análise, repousa sobre o recurso à força, a ideologia é a série de filtros através dos quais essa desigualdade se encontra justificada sem deixar de ser reconhecida. Disseminada pela imprensa, literatura, escola, ou seja, pelos canais cujo domínio a classe dominante garantiu para si, a ideologia que circula uma determinada formação é necessariamente a da classe dominante. (SORLIN, 1985, p.17).

Feitas essas primeiras considerações analíticas, prosseguimos com as análises isoladas das duas obras, seguindo a ordem cronológica de suas realizações.

Começamos com *Terra em transe* (1967) e, logo em seguida, abordamos *Manhã Cinzenta* (1969).

Terra em transe

Considerada uma das principais obras de Glauber Rocha, *Terra em transe* instiga, até hoje, variadas análises e reflexões, tanto em face de suas contribuições artísticas e estilísticas quanto pelas reflexões que desperta acerca das relações sociais e políticas que se constituem no Brasil. Um dos aspectos mais instigantes do filme é que ele não se rende ao maniqueísmo fácil na representação dos conflitos político-sociais que aborda. Em ótima síntese, Ismail Xavier (2001) apresenta o filme da seguinte maneira:

Terra em transe é a representação alegórica do golpe de estado na América Latina, em particular o de 1964 no Brasil. A encenação da trama política mobiliza as figuras que personificam as forças sociais, figuras que falam a linguagem dos interesses de classe e do jogo de Poder arbitrado pelo Capital. Há uma preocupação à Brecht de expor as contradições de Eldorado, país alegórico. Mas há também uma confluência de gestos, um desfile de máscaras grotescas, um conflito de carismas, uma obstinação mágica de um lado e de outro do confronto entre direita e esquerda de modo a fazer tudo convergir para a representação do evento político maior – o golpe de Diaz – como um ritual coletivo, Transe. (XAVIER, 2001, p.130).

O filme acompanha a trama política de Eldorado a partir do jornalista, poeta e intelectual Paulo Martins (Jardel Filho), personagem repleto de conflitos, dividido entre a amizade com Porfírio Diaz (Paulo Autran) e seu apoio ao governador populista da província de Alecrim, Felipe Vieira (José Lewgoy), enquanto promessa de transformação política e social. No “desfile de máscaras grotescas” a que Ismail Xavier se refere, percebem-se críticas e contradições à esquerda e à direita, em que se destaque, para a análise aqui proposta, as relações dos personagens com a categoria “povo” tal como construída por Glauber Rocha neste filme. Para empreender tal análise, tomamos por referência o conceito de “sistemas relacionais” (SORLIN, 1985, p.217), enquanto redes de relações e hierarquias que se constituem entre personagens dos filmes, mas que, de certo modo, reconstroem, de maneira mais ou menos explícita, relações de valores fora da tela, evocando referências, fatos e juízos supostamente conhecidos do público, permitindo que este reconheça, nas alegorias e construções sintetizadas tanto de personagens quanto de seus conflitos, elementos de seu próprio repertório ideológico.

A figura de Paulo Martins representaria o intelectual e idealista de esquerda, com anseios revolucionários, ora empunhando uma arma, ora recitando poesia ou tentando incitar Vieira à luta armada afirmando que “o sangue [das massas] não tem importância.”. Martins, amigo de Porfírio Diaz, tenta traçar seu caminho de forma independente e acaba se aliando a Vieira, ajudando-o em sua campanha para governador, decepcionando-se posteriormente com a forma, a seu ver passiva, com que este cede à pressão dos golpistas, a fim de evitar o derramamento de sangue do povo. Em síntese, Vieira representaria um candidato “do povo”, que, segundo suas próprias palavras, “começou de baixo”, sendo mostrado em sua campanha – sempre festiva – em corpo a corpo com eleitores, distribuindo abraços e promessas. Durante a sequência que mostra sua campanha, em dois momentos, Vieira é mostrado “ouvindo” as demandas de seus eleitores e prometendo atendê-las: primeiramente, com uma senhora, cuja fala é inaudível diante de todo o ruído festivo da caravana de Vieira e, em outro momento, quando um camponês maltrapilho, com dificuldades de articulação em sua fala, pede alguma solução para o problema da água para sua produção, mas também tenta dizer alguma outra coisa, a quem Vieira interrompe, prometendo-lhe resolver todos os problemas.

Na sequência seguinte, em que se entende que Vieira já foi eleito governador, ele e Paulo Martins são confrontados pelo mesmo camponês. Desta vez, Vieira é mostrado cercado de policiais que, aparentemente, cumprem a função de protegê-lo. Ele permite que o homem se aproxime, enquanto os policiais fazem um cordão humano para conter a multidão que acompanha este homem. Multidão. esta, passiva, que nada sugere de ameaçadora. O homem fala sobre as terras onde se instalaram há mais de 20 anos e que agora estão sendo obrigados a deixá-las. Paulo Martins, em tom impositivo, caminha em direção ao homem, ordenando-lhe que respeite o governador. Além de a cena se dar em um morro, onde o governador e Paulo se encontram no topo, em contraponto ao homem do povo que vem de baixo, chama a atenção o contraste do tamanho de Paulo frente ao homem do povo, franzino, enquanto aquele caminha, com olhar nada amigável, em direção a este, que recua, mas sem deixar de encará-lo. Segue o diálogo:

- A gente tem que gritar.
- Gritar com o quê?
- Gritar com o que sobrar da gente, com os ossos, com tudo.
- Cale a boca. Você e sua gente não sabe de nada.
- Dr. Paulo, o senhor era meu amigo, o senhor me prometia
- Eu nunca lhe prometi nada!
- Eu não sou mentiroso!
- Miserável! Fraco! Falador! Covarde!
- Dr. Paulo, não diz isso! Não diz isso, Dr. Paulo! Não diz isso! (TERRA, 1967).

Nesse momento, o homem avança com um golpe contra Paulo, que o contém sem dificuldades e joga-lhe no chão. Paulo ainda diz: “Não está vendo como você não vale nada?” Enquanto o homem diz que ele “era seu amigo”, a multidão contida pelos policiais assiste passivamente à cena. A música é tensa, vemos principalmente crianças, olhares talvez indignados, mas nenhum sinal de reação à agressão presenciada.

Mais do que a passividade da multidão, choca a dureza com que Paulo trata este personagem aqui construído como representante de um povo miserável, a quem se refere como um “covarde servil”. Aqui a figura do povo é construída como instrumentalizada durante a campanha eleitoral de Vieira e revela o incômodo contraponto entre “antes” e “depois” das eleições, no que o então candidato, que trocava afagos com eleitores agora é mostrado no topo de um morro, distante de seus eleitores que, mesmo sem oferecerem qualquer ameaça, são contidos pela polícia. Essa relação é particularmente marcante por se tratar justamente do personagem construído como aliado ao campo popular.

Já Porfírio Diaz, construído na chave do representante do conservadorismo e golpista, não é jamais mostrado próximo ao povo. Por outro lado, ele é quase sempre mostrado portando um crucifixo; uma bandeira e uma arma. Em tom de deboche, na reportagem intitulada “Biografia de um Aventureiro”, Paulo Martins denuncia: “Vejam como se fez um político. Vejam como um homem, sem nunca ter contato com o povo pôde se fazer grande e honrado nesta terra de Eldorado”. Este mesmo, após consumado o golpe, ao coroar-se, anuncia: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra! Botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força! Pelo amor da força! Pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização!”. Nota-se que o personagem não fala diretamente em “povo”, a quem podemos supor que se refere ao dizer que “aprenderão”, mas ele fala em dominar a “terra” e colocar em ordem suas “históricas tradições”, para, enfim, pela força, chegar a uma civilização. Nesse sentido, a categoria povo que, no discurso de Diaz, sequer é construída, mais parece remeter a algo primitivo, animalesco, pré-civilizatório.

Em outro momento, Paulo Martins anuncia “um candidato popular” e, logo em seguida, num plano geral de uma grande festa tendo Vieira ao centro, há sobreposta a cartela: “Encontro de um líder com o povo”. Vieira caminha entre pessoas que dançam ao som de um samba alegre e vigoroso. Ele parece perdido, tendo à sua direita um frei e à esquerda, um homem idoso e bem vestido que anuncia Vieira como um “novo Napoleão, um novo Abraham Lincoln”. Nesse evento, em meio a algazarra festiva, ouvem-se em voz off os pensamentos de Paulo Martins:

Qual é o sentido da coerência? Dizem que é prudente observar a história sem sofrer, até que um dia, pela consciência, a massa tome o poder. Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum

partido. Este povo alquebrado, cujo sangue sem vigor, este povo precisa da morte mais do que se possa supor. O sangue que estimula no irmão a dor. O sentimento do nada que gera o amor. A morte como fé, não como temor! (TERRA, 1967).

Na sequência, em meio ao carnaval, Sara (Glauce Rocha) mostra-se preocupada que Vieira não consiga falar e acusa Paulo de lançá-lo ao abismo, a que Paulo responde, com ar irônico: “O abismo aí está, aberto. Todos nós marchamos para ele”. Abraçando-lhe, tensa, ela diz: “Mas a culpa não é do povo, a culpa não é do povo!”. Ela então encontra Jerônimo, líder sindical e, dizendo que ele é o povo, impele-o a falar. Um homem saca uma arma e dá tiros para cima, a festa silencia. O homem idoso se aproxima de Jerônimo e diz: “Não tenha medo, meu filho. Fale. Você é o povo. Fala.” Ele então fala que é um homem pobre, um operário, fala que não sabe o que fazer, que o país está em uma grande crise e que é melhor aguardar a ordem do presidente. Paulo Martins se aproxima, tampa sua boca e, olhando para a câmera, diz: “Está vendo o que é o povo? Um imbecil. Um analfabeto. Um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?” Em seguida, outro homem, humilde e malvestido, pede a palavra: “Com a licença dos doutores, seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar.” Tão logo diz isso, o homem é apanhado pelo colarinho por outro de terno, que o golpeia com socos na barriga enquanto se ouvem os gritos: “Extremista! Extremista!”.

Como se pode inferir das sequências aqui sintetizadas, a categoria povo é construída em *Terra em transe* não como simples vítima miserável numa disputa maniqueísta entre bem e mal, onde o primeiro supostamente o defenderia do segundo. Pungente, o filme não aponta o povo como potencial sujeito de transformação social. Ao contrário, lamenta e reconhece sua impotência combinada à sua inépcia. O povo construído neste filme é a materialização da subserviência, sistematicamente silenciado mesmo por quem se apresenta defendendo seus interesses, como faz Paulo com Jerônimo. Um povo incapaz de tomar o poder e que carece, constantemente, da tutela de um líder político, geralmente situado – como é mostrado Vieira e depois Jerônimo nesta sequência – entre o representante da tradição – o sacerdote – e o representante do capital “progressista”, que fala da modernização clamando que se abram trilhas nas florestas, que se fundem cidades e que se instalem “máquinas arrancando minério da terra”. De modo que, no filme de Glauber Rocha, fica a perturbadora construção da categoria povo, à esquerda, como imbecil e incapaz e, à direita, como incivilizado, a ser dominado, educado, pela força e pela “harmonia dos infernos”.

Os sentimentos ambivalentes em relação à categoria povo que o filme de Glauber Rocha constrói, bem como as relações por vezes contraditórias entre os diferentes grupos que constituem o conflito político na fictícia Eldorado podem ser

entendidos como expressão do caráter específico das classes sociais na América Latina de acordo com a análise de Florestan Fernandes (1981). Este, sem recusar a existência de classes sociais na América Latina em função de sua relação histórica com o colonialismo, distanciando-se da forma como se configuraram na Europa no seio da revolução industrial, aponta elementos problemáticos para o seu reconhecimento e, inclusive, consequências políticas e práticas da dificuldade de reconhecê-las. Segundo o autor:

O fato de que não exista o modelo pressuposto nas várias descrições clássicas de “ordem social competitiva” não significa que ela não tenha emergido socialmente e “feito história” na América Latina. Significa, apenas, que se precisa usar conceitos, categorias analíticas e interpretações clássicas tendo em vista uma situação histórica peculiar, na qual a realidade se apresenta de outra maneira (...). Doutra lado, a ausência de certas dimensões estruturais e de certos dinamismos faz com que as contradições de classe sejam amortecidas, anuladas e **em regra pouco dramatizadas enquanto tais (graças à opressão sistemática, à omissão generalizada e à anomia das massas despossuídas)**. (FERNANDES, 1981, p.35, grifo nosso).

A partir desta colocação de Florestan Fernandes (1981), torna-se um pouco mais clara a construção altamente contraditória da relação entre a categoria povo e o protagonista que se propõe como agente transformador e defensor de seus interesses. Semelhante percepção pode ser notada no filme de Olney São Paulo, do que trata o tópico a seguir.

Manhã cinzenta

Apesar da proximidade de realização das produções – *Terra em transe* em 1967 e *Manhã Cinzenta* em 1969 – o segundo é marcado, em seu momento histórico, por eventos posteriores ao primeiro. Aqui se destacam os confrontos violentos entre estudantes e policiais em capitais brasileiras durante o regime militar – sendo que Olney São Paulo utiliza imagem destes no Rio de Janeiro, tanto registradas por ele quanto difundidas na imprensa da época, conjugando-as com sequências encenadas por atores, para construir sua imagem do que nos remete a uma distopia totalitarista, em algum país fictício e não identificado da América Latina, também vítima de um golpe de Estado.

O filme e seu diretor compõem uma história trágica dos tempos da ditadura no país. Uma cópia do filme foi encontrada em posse de integrantes do Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR8) em um voo sequestrado pela organização e,

segundo afirmam algumas fontes, teria sido projetado durante o voo. Segundo o documentário *Ser Tão Cinzento* (2011), Olney foi preso em 1969, associado ao sequestro do avião e absolvido em 1972 das acusações de subversão. Apenas uma cópia do filme foi preservada no país, escondida pelo diretor da Cinemateca do Museu de Arte do Rio de Janeiro, tendo sido proibido no Brasil, mas exibido em festivais internacionais na Itália e na França e recebido sem grande entusiasmo, como apenas mais um filme do cinema latino-americano da época. De acordo com Ângela José (*apud* MACHADO, 2016):

Pela primeira vez no país, um cineasta era processado por ter realizado um filme. Em geral as obras eram mutiladas ou totalmente censuradas, e os artistas eram presos por suas ideias ou participações em grupos políticos. O filme fora considerado altamente subversivo, “seja do ponto de vista das cenas apresentadas, seja dos diálogos que encerra, formando, no conjunto uma imagem nociva ao regime.” (JOSÉ, 1999, p.112 *apud* MACHADO, 2016, p.668).

De modo que o filme, recuperado junto à história da ditadura, mesmo sem ter circulado oficialmente no país, adquire um sentido e valor histórico que transcendem o contexto de sua realização, na condição de raridade que assume duplo valor: raridade enquanto obra de arte por anos escondida e resistente à censura e à violência do regime, e na qualidade de documento histórico de um período que se destacou também pelo empenho na supressão de provas e registros de suas atrocidades.

Sinteticamente, a narrativa construída em *Manhã Cinzenta* apresenta um golpe de Estado de caráter totalitarista em um país fictício, impetrado pela Ordem Terceira da Borracha (OTB), sobre a qual o filme não apresenta detalhes, mas sugere ser composta pelas elites do país, conforme discurso em voz off na metade do filme: “É na ressurreição das elites que se poderá desagregar o caos, retificar a justiça...”. Acompanha-se o golpe a partir de um casal de jovens estudantes, aparentemente universitários, que liderariam um grupo de resistência aos golpistas, mas se veem vencidos pelas forças repressivas do regime. De acordo com Machado (2016):

Com uma construção circular, o filme conjuga episódios de discursos audiovisuais: uma praça pública com ajuntamento militar, pronta para o ataque, uma jovem dançando um rock’-n-roll na sala de aula, protestos de rua com mobilização estudantil, discursos, prisão, interrogatório, torturas, fuzilamento, retorno à sala de aula. Tudo isso acompanhado por uma câmera inquieta e músicas, declamações, discursos inflamados, acusações que progridem até serem compactadas numa única massa sonora. (MACHADO, 2016, p.669).

Após a abertura, na primeira cena, em uma sala de aula, têm-se uma jovem, magra, branca e de cabelos longos, dançando animadamente ao som de uma música de rock, saída de um rádio sobre a mesa do professor. Seus movimentos leves e descontraídos se contrapõem às posturas e expressões tensas dos demais presentes na sala. Uns, timidamente, batem com os dedos na mesa ou mexem os pés ao som da música, mas seus rostos denotam sobretudo preocupação. Entende-se que aguardam ouvir pelo rádio notícias sobre o golpe em curso. Em determinado momento, a imagem congela num primeiro plano da jovem dançante, com seus cabelos no ar e se ouve o som de um tiro. Há um corte para a jovem e seu parceiro – este deitado, gemendo e, aparentemente, ferido – sendo conduzidos na carroceria de um caminhão, vigiados por dois soldados. Enquanto isso, ouve-se um boletim jornalístico noticiando o golpe.

Ao desenrolar do filme, entende-se que o casal está sendo conduzido à prisão e, seguidamente, a julgamento, sendo que se alternam cenas de momentos anteriores e presentes ao golpe: encontro com sindicalistas; manifestações; cenas de confrontos e prisões, utilizando-se de imagens de arquivos jornalísticos de época. Sem revelar muito sobre o golpe, o filme vai e volta no tempo, apresentando o líder dos estudantes – construído como engajado e intelectualizado, mas pragmático e pessimista – e sua parceira, jovem idealista e otimista. O filme marca o contraste entre os dois, sublinhado no seguinte diálogo, iniciado por ela:

– “Preparou o discurso?”

– “Sim. Mas não adianta. Houve nova adesão aos golpistas.”

– “Ainda é tempo. No Norte. Talvez no Norte.”

– “Não acredito. Estão metralhando todos nos caminhos.”

– “No entanto, era necessário fazer alguma coisa. Formar um governo de gente [inaudível]. Uma nação de povo. Um país em que as crianças respirassem alegres e saíssem às ruas entoando um canto de amor.” (MANHÃ, 1969).

Nas demais cenas, desde a condução à prisão até o julgamento, ele é mostrado abatido, aparentemente ferido⁵, gemendo e caído, enquanto ela, em contraponto, mostra-se altiva, resoluta e confiante.

Ao identificar “sistemas relacionais” (SORLIN, 1985, p.217), a partir dos quais se organizam os grupos, oposições e as relações de hierarquias tanto de personagens quanto de valores sugeridos pela narrativa, é possível notar como determinados discursos aparecem associados a personagens ou tipos de personagens específicos, tornando-se parte de sua construção e também de sua função na

⁵ Na prisão, há uma sequência que indica, através de alusões e da fala de outro personagem que o líder tenha sido torturado.

narrativa, combinando-se de formas geralmente complementares e reiterativas do tipo de personagem construído. Assim, suas falas, juntamente a suas entonações, posturas, seu vestuário e trejeitos tendem a compor uma unidade representativa e reiterativa da posição que aquele ou aquela personagem ocupa não apenas na trama, mas dentro de um imaginário social mais amplo de hierarquias, crenças e valores de grupos e do contexto nos quais transita o realizador.

Destarte, a construção do casal protagonista de *Manhã Cinzenta* – ao mesmo tempo complementar e antitética – pode, ao menos em parte, ser lida a partir de uma perspectiva de gênero. Que se entenda aqui que nossa leitura não é num sentido essencialista, mas, antes, busca compreender, também a partir do contexto do final dos anos 1960, que tipos de visão estariam associadas principalmente ao feminino enquanto fragmentos de ideologia presentes no contexto social do filme. Três elementos aqui merecem destaque: primeiramente, o aspecto da sexualização da personagem feminina, insinuada durante as sequências em que esta dança⁶ e em outros planos rápidos ao longo do filme ou mesmo pelo sorriso malicioso com que reage à acusação de “pervertida, Salomé” durante o julgamento.

O segundo remete à associação já bastante corriqueira entre feminilidade e amor⁷. Aos 8 minutos do filme, enquanto seu namorado mostra-se desesperançoso com as baixas sofridas pela resistência, ela fala de um governo onde as crianças respirassem e entoassem um canto de amor. Em outro momento, no julgamento, essa associação é reforçada quando, após a acusação de promoverem um novo método de alfabetização de massas, a palavra amor sai da boca de seu parceiro quase inconsciente e vemos cenas do casal em flashback, ao som dos versos: “Me dê um beijo meu amor”⁸. É como se, ao balbuciar a palavra “amor” – em oposição à construção da palavra “arma”, sugerida pelos inquisidores – o primeiro plano no rosto da mulher, abraçada a seu parceiro, seguido de outro plano desta sorrindo, assumisse a representação gráfica do próprio amor. O último elemento, mais abstrato, e que em alguma medida agrega os dois anteriores sugere uma resistência idealista, confiante e segura baseada em uma “transformação de pensamento”, que se alinha aos ideais de “Paz e Amor” da contracultura do final dos anos 1960⁹, combinando aspectos da revolução sexual e da segunda onda do feminismo. De acordo com Nancy Fraser (2009):

⁶ Em sua letra, a canção *Group grope*, da banda The Fugs (1966), que é dançada pela moça no início e no fim do filme remete a uma orgia, dentro do ideário sessentista “sexo, drogas e rock’n roll”.

⁷ Para mais a este respeito ver: ROSSI, Túlio. *Feminilidades em Mídias digitais: Um Estudo em Sociologia das Imagens*. Curitiba: Appris, 2019.

⁸ Música *É proibido proibir* cantada por Caetano Veloso e Mutantes.

⁹ A esse respeito, ver: MATOS, Olgária. *Paris, 1968: As barricadas do desejo*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Rejeitando a identificação exclusiva de injustiça com má distribuição entre classes, as feministas da segunda onda se uniram a outros movimentos emancipatórios para romper o imaginário restritivo e economicista do capitalismo organizado pelo Estado. Politizando “o pessoal”, elas expandiram o significado de justiça, reinterpretando como injustiças desigualdades sociais que tinham sido negligenciadas, toleradas ou racionalizadas desde tempos imemoráveis. Rejeitando tanto o foco exclusivo do Marxismo na economia política quanto o foco exclusivo do liberalismo na lei, elas desvendaram injustiças localizadas em outros lugares – na família e em tradições culturais, na sociedade civil e na vida cotidiana. (FRASER, 2009, p.18).

Assim, enquanto o protagonista é construído como típica liderança estudantil de esquerda, combativa, a discursar energeticamente para multidões, sua parceira é construída na chave da esperança e do amor e, curiosamente, é ela quem se mostra resistente e confiante, enquanto ele, em quase todas as suas falas, afirma a derrota, o pessimismo, o “impossível”. Nesse sentido, os filmes analisados se aproximam não apenas pela identificação estética com um mesmo movimento artístico – no caso, o Cinema Novo – mas também pelo pessimismo que expressam sobre a capacidade de reação e resistência às elites golpistas, representada por Porfírio Diaz em *Terra em Transe* e pela OTB em *Manhã Cinzenta*, cuja máxima personificação visível é na figura de seus soldados. Curiosamente, a maior “autoridade” desta ordem visível no filme seria o “cérebro eletrônico”, que atua como juiz durante o processo dos protagonistas. Este pode remeter a uma caricatura da suposta impessoalidade e racionalidade com a qual os golpistas, através de ritos burocráticos do processo legal – com citações decoradas de artigos, parágrafos e alíneas das leis em vigor – legitimariam suas ações. Mas, em contraponto a suposta “inteligência” esperada da máquina, esta, em suas limitadas intervenções, além de uma voz débil, demonstra capacidade bastante limitada de compreensão do que falam tanto acusados quanto acusadores. Assim, realça-se um aspecto desumanizado do antagonista filmicamente construído.

De modos diversos, os dois filmes apontam para o desencanto em relação às esquerdas e à sua capacidade de reação às forças golpistas. No filme de Glauber Rocha, tem-se em evidência a carnavalização desta esquerda na figura de Vieira, o político que distribui abraços, faz corpo a corpo com o eleitorado, mas, uma vez eleito, distancia-se do mesmo, como se observa na sequência já descrita em que ele é confrontado por um camponês. A desilusão também aparece em diferentes falas de Paulo Martins, intelectual engajado, apoiador de Vieira, aparentemente disposto ao confronto armado e constantemente crítico à “fraqueza” do povo que aparenta desejar defender. Já no filme de Olney São Paulo, o foco é direcionado ao movimento estudantil, com os jovens reunidos em uma sala de aula e o casal de

protagonistas. O filme mostra que nenhum destes escapa às forças repressivas: Na chegada do casal à prisão, vê-se alguns dos jovens que estavam na sala de aula do início engatinhando, com cordas no pescoço, como se fossem coleiras, conduzidos por soldados, numa alegoria da domesticação dos seres resistentes pela força, numa imagem que os aproxima de cães. Depois, há imagens sugerindo a tortura de seu líder e, por último, o fuzilamento de sua namorada.

Convém notar que ambos os filmes constroem seus protagonistas como figuras intelectualizadas: Paulo Martins é jornalista e escritor, cuja morte provaria o “triunfo da beleza”, enquanto o líder rebelde de *Manhã Cinzenta*, além de construído como estudante universitário, é mostrado lendo e repetindo um trecho de Albert Camus. Além dessas indicações, a fala de ambos personagens expressa vocabulário vasto e rebuscado, com arroubos poéticos. Em *Manhã Cinzenta*, o rebuscamento parece se estender à fala de todos os personagens, chegando a criar situações que beiram ao ridículo: A figura grotesca do soldado – aparentemente de baixa patente pela ausência de símbolos distintivos em seus trajes e pela função que ocupa de conduzir os prisioneiros – de vistoso bigode e traços duros diz: “Vocês foram muito adiante. Atravessaram a barreira estabelecida pelos ditames da ordem e da concupiscência.”

O rebuscamento da linguagem, aproximando-se mais do literário do que do audiovisual é presente nos dois filmes, o que já distingue seu direcionamento para um público restrito, pretensamente culto e com elevado grau instrucional, algo que contrasta com a maioria da população brasileira, especialmente ao se pensar à época de produção dos dois filmes. Este traço distintivo e restritivo que permeia as duas obras vai ao encontro de como estas constroem filmicamente a categoria povo, que se entende, pelos dois filmes, sendo formada majoritariamente pela classe trabalhadora. Tanto que, em *Terra em Transe*, Jerônimo, apresentado como representante político da classe é a quem – apenas momentaneamente – é atribuída a “voz do povo”. Portanto, na análise em tela, baseada na própria construção dos sistemas relacionais dos filmes, “povo” e “trabalhadores” são aqui entendidos como representantes de uma mesma categoria **filmica**¹⁰.

Destarte, em *Manhã Cinzenta*, a categoria povo, do ponto de vista de sua função na narrativa, é quase inexistente, não chegando a ser problematizada a sua relação com o contexto geral do golpe construído no filme. Diferentemente de Glauber Rocha, que constrói em seu filme o povo como objeto de diversas elucubrações de Paulo Martins, de discussão e de conflito, Olney São Paulo trata o povo como categoria acessória e passiva. Se o primeiro problematiza a complexa relação entre povo, poder e transformação, mostrando desencantamento, desilusão e um explícito desprezo de uma “esquerda esclarecida” – representada por Paulo

¹⁰ Importante sublinhar que nosso foco é na construção de grupos, categorias, relações e valores dentro dos filmes analisados, de modo que não se objetiva nem aplicar e nem discutir possíveis conceitos sociológicos de “povo” ou de “classe trabalhadora”.

Martins – o segundo parece apenas reproduzir o que o primeiro denuncia, de forma naturalizada. Isso se nota em diferentes momentos, como apontamos a seguir.

Inicialmente, no terceiro minuto do filme, no que se apresenta como “notícias” de última hora, a voz de um radialista anuncia: “Atenção, muita atenção! Urgente! Marcada para hoje às 12h30min. na praça principal desta cidade uma concentração de professores, estudantes, ativistas, intelectuais e **demais trabalhadores**” (grifo nosso). Em seguida, aos 7 minutos de filme, tem-se uma sequência em que o protagonista aparece sentado em uma mesa de bar com dois outros homens, ligados ao movimento sindical. Vê-se um homem pardo, magro, com o cotovelo apoiado na mesa falando com o protagonista que o olha com atenção. Há três copos de cerveja na mesa e dois livros, um sobre o outro, próximos ao protagonista. O outro homem, branco, de barba, cabelo penteado de lado, camisa social de manga cumprida, segura um cigarro e ouve com atenção o homem que diz: “Prenderam uma colega nossa. Na rua. Em frente à fábrica.” O homem com o cigarro diz: “Mas vocês vão entrar em greve. É a decisão do sindicato.” A isso, o trabalhador responde: “Os patrões vão obrigar que a gente trabalhe.” O líder dos estudantes então diz: “Não se pode confiar em todos. É preciso cuidado.” – “Esse agarante (sic.)” – “Eles garantem sempre. Menos por vocês.” – “O portão da fábrica tá tudo tomado de miliciano.” Enquanto ele diz isso, vê-se a parceira do líder dos estudantes se aproximar na rua. Ele faz um sinal para ela, levanta-se e diz, olhando para o homem de barba – que entendemos pelo contexto ser um representante do sindicato – para que pague a conta.

Nesta breve sequência nota-se uma posição de autoridade dos dois homens em relação ao trabalhador. Um afirma categoricamente que eles entrarão em greve, pois foi a decisão do sindicato, aparentemente ignorando as expressões de preocupação de seu interlocutor, que comunica: 1) que uma colega foi presa em frente à fábrica; 2) que os patrões os obrigarão a trabalhar e 3) que o portão da fábrica está tomado por milicianos. A hierarquia presente entre as duas lideranças aqui representadas – estudantil e sindical – em relação ao trabalhador está expressa não apenas no conteúdo do diálogo, mas também nas roupas que trajam os personagens e na própria forma de falar destes: enquanto o trabalhador fala “errado”, e com sotaque, dizendo que o patrão “agarante”, os outros dois falam corretamente a língua, de forma pausada e assertiva. Mas o mais expressivo é quando o líder dos estudantes se levanta e ordena que pague a conta, o que, simbolicamente, já o mostra em um nível hierárquico acima dos demais.

Em outra sequência, aos 13 minutos de filme, na sala de aula, após sua parceira insistir que é preciso fazer alguma coisa, o protagonista, enérgico, levanta-se e proclama o seguinte discurso: “O que se poderia fazer? Traíram a todos. Todos traíram a si mesmos. Ninguém é mais povo. Não se é mais nada. O povo será massacrado. Primeiro à bala. Depois à fome, devagarzinho. Tudo virá contra o povo.” Por fim, no julgamento, enquanto a jovem defende uma transformação

nas formas de pensar, os inquisidores são taxativos em afirmar: “O povo não sabe pensar. O povo jamais soube pensar. Nós é que conduziremos o povo.” – “Para a morte”, responde a moça. Logo em seguida, o soldado a acusa de subvertedora, citando o artigo no qual estaria enquadrada, depois descrevendo seu crime como “campanha de alfabetização, agitação de massas através de códigos alfabéticos. Uma nova forma de ensinar os homens, as mulheres e as crianças”. Embora aqui a categoria povo apareça na fala dos antagonistas, o papel sugerido pela ideia de transformação da moça e descrita através do processo de uma nova forma de ensino – debilmente apresentada com um jogo de palavras juntando sílabas para formar a palavra “arma” – parece reforçar a crença na necessidade de tutela deste povo, aparente massa passiva, à qual, em outro momento mais inicial do filme, aparece associada a imagem de “carneiros”, animais conhecidos justamente por sua passividade e subserviência. Embora não confirmem explicitamente a frase proclamada pelo soldado de que “o povo não sabe pensar”, as demais cenas e falas dos protagonistas parecem sugerir, implicitamente, essa crença, cabendo aos “subversivos”, se não conduzir este povo, ensiná-lo a pensar.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, procurou-se, a partir das ferramentas analíticas da sociologia do cinema, colocar em evidência os aspectos construtivos destes dois filmes, representantes de um mesmo período e de um mesmo movimento – o Cinema Novo – no Brasil, a fim de desvendar, para além de seus aspectos técnicos e estéticos, que esquemas de pensamento, posições valorativas e modos de significação que estes possivelmente evocariam de determinada época e determinado grupo social. Nesse sentido, buscou-se o cuidado metodológico de distinguir dois contextos diversos não apenas enquanto contextos de recepção das obras, mas também de decodificação de suas mensagens.

Tratou-se, portanto, de levar em conta para análise, principalmente no caso do filme de Glauber Rocha, em termos foucaultianos, a função do autor – tratando-se de um cineasta consagrado, de influência persistente no cinema brasileiro e objeto de inúmeros artigos, críticas e ensaios em diferentes campos do conhecimento. No caso de Olney São Paulo, embora não se trate propriamente de um cineasta consagrado, a história por trás de *Manhã Cinzenta*, que rendeu ao cineasta uma condenação por subversão; aliada à mítica de um filme “perdido”, censurado pela ditadura e por anos escondido, confere-lhe um valor particular que transcende sua narrativa e mesmo o contexto de sua produção. Contudo, como se pôde observar nestes dois filmes, em grande parte por suas pretensões vanguardistas tanto no sentido político quanto estético parecem, em grande medida, demandar de seus espectadores um

conjunto de conhecimentos e informações de caráter socialmente restrito para sua apreciação. Parafrazeando o anúncio do noticiário em *Manhã Cinzenta*, seriam filmes para “professores, estudantes, ativistas, intelectuais” e, apenas no final, quase esquecidos, “demais trabalhadores”.

Embora se trate de uma observação bastante elementar, ela traz em evidência uma tensão e uma ambivalência que se faz presente nos dois filmes, aparentemente consciente e autocrítica no primeiro, mas inconsciente e naturalizada no segundo: trata-se da complexa relação e desejo de aproximação entre grupos alinhados a ideais de esquerda, em defesa do “povo” e, ao mesmo tempo, seu distanciamento e, por vezes, desprezo por este mesmo povo, tantas vezes referido por Paulo Martins como covardes, fracos, entre outros adjetivos. Mas se em *Terra em Transe* esta tensão insolúvel é central para a narrativa, culminando numa conclusão não muito conciliadora, onde a morte do protagonista provaria “o triunfo da beleza” – como se todos os ideais políticos e sociais fossem esvaziados em nome de uma pseudo-resistência romântica da arte pela arte – em *Manhã cinzenta*, ela permeia todo o filme, mas não é construída como tensão. Os protagonistas de *Manhã cinzenta* – bem como o cineasta – parecem acreditar no papel “nato” das lideranças jovens e intelectualizadas, visando a uma mudança de pensamento e supostamente esclarecidas, acusadas de intentarem “ensinar o povo a pensar”. Assim, o filme parece naturalizar a posição destes como líderes legítimos do povo – o qual careceria de constante tutela -, o que é mais patente na cena em que o jovem líder universitário levanta-se da mesa do bar que divide com um trabalhador e com o líder do sindicato e lhes ordena que paguem a conta. Em outros momentos, o povo parece quase ocupar um lugar ao lado do inimigo, quando este mesmo líder, irritado, afirma: “Traíram a todos e todos traíram a si mesmos. Não se é mais povo”.

Se àquela época, frente ao triunfo do golpe militar de 1964 e o enrijecimento de medidas repressivas violentas a partir do Ato Institucional nº 5- AI-5 – o pessimismo se confundia com o bom senso, nublando qualquer antevisão de resistência e transformação social mobilizada a partir do povo, em circunstâncias hoje completamente diversas, esse sentimento parece se repetir. As sucessivas declarações do presidente da república – mesmo antes de eleito – que apontam para o ímpeto de ampliação do aparelho repressivo do Estado, a censura e perseguição à livre imprensa; a ocupação crescente de cargos estratégicos do Poder Executivo por militares e o enaltecimento da violência policial – especialmente personificado na figura do governador do Estado do Rio de Janeiro – conduzem a um sentimento de insegurança em relação à manutenção da ordem democrática no país. E nesse cenário, mais uma vez, pelo menos desde apropriação das pautas das manifestações de junho de 2013 no país por grupos que se declaravam apartidários, embora alinhados com ideais e partidos da direita, reiterou-se o crescente distanciamento das lideranças e partidos de esquerda das bases populares, estas por sua vez, cada vez

mais presentes nas igrejas evangélicas. Novamente, o “povo” aparece como entidade estranha e distante de lideranças e intelectuais idealistas.

Por fim, intentou-se demonstrar que a análise fílmica se reveste de relevância sociológica para além do que suscita sobre as obras analisadas, atuando também como ferramenta meta-analítica do presente e de seus processos de construção de sentido. Nesse sentido, a análise de filmes de um passado emblemático à luz das disposições do presente revela-nos muito menos do passado e mais do próprio presente, de nossos olhares ao mesmo tempo historicamente construídos e subjetivamente reativos, permitindo-nos, tanto pelo sentimento de identificação quanto pela consciente diferenciação, elucidar aspectos que possibilitem, além do entendimento aprofundado do contexto, a concepção de novas possibilidades de enfrentamento.

Agradecimento

Aos professores, amigos e parceiros de profissão Paulo Menezes e Mauro Luiz Rovai, pelas diversas oportunidades de debater e aprender sobre estes e outros filmes à luz da Sociologia.

REFERÊNCIAS

É PROIBIDO proibir. Letra e música de Caetano Veloso. Gravadora Fontana, 1968.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Wateau à Ilha do Amor**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**: Estética-literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRASER, Nancy. O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história. **Mediações**, v.14, n.2, p.11-33, Jul./Dez. 2009.

GROUP GROPE. The Fugs. 1966. Disponível em: <https://genius.com/The-fugs-group-grope-lyrics>. Acesso em: 27 mar. 2020.

JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (orgs.). **Por que gritamos golpe**: para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.

LE MONDE. Présidentielle au Brésil: Bolsonaro et le “risque d’un retour à l’ordre autoritaire en Amérique latine”. Publicado em 19 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www.>

O povo enquanto categoria filmica: análise sociológica de Terra em Transe (1967) e Manhã Cinzenta (1969)

lemonde.fr/idees/article/2018/10/19/presidentielle-au-bresil-bolsonaro-et-le-risque-d-un-retour-a-l-ordre-autoritaire-en-amerique-latine_5371982_3232.html. Acesso em: 4 ago. 2019.

MACHADO, Irene. Relações dialógicas no filme Manhã Cinzenta (1969) de Olney São Paulo. In: ARAÚJO, D.; MORETTIN, E. V.; REIA-BATISTA, V. (org.) **Ditaduras revisitadas**: Cartografias, memórias e representações audiovisuais. Faro: CIAC/Universidade do Algarve, 2016.

MANHÃ cinzenta. Direção de Olney São Paulo, 1969, 22 min. p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3p-ozsRH0xY>. Acesso em: 10 ago. 2019.

MATOS, Olgária. **Paris, 1968**: As barricadas do desejo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MENEZES, Paulo. Sociologia e Cinema: Aproximações Teórico-metodológicas. **Teoria e Cultura**. v. 12, n.2, jul. a dez. 2017.

ROSSI, Túlio. **Feminilidades em Mídias digitais**: Um Estudo em Sociologia das Imagens. Curitiba: Appris, 2019.

SER TÃO cinzento. Direção de Henrique Dantas, 2011, 25 min. p&b. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=ser_tao_cinzento. Acesso em: 21 jul. 2021.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**: La apertura para la historia de la mañana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha, 1967, 115 min. p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zYQecb9C0g4&t=4607s>. Acesso em: 8 ago. 2019.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Submetido em: 07/04/2020

Revisões requeridas em: 24/12/2020

Aprovado em: 16/02/2021

Publicado em: 10/09/2021