

Alegorias do arbítrio: *O Pedestre* (1966) em diálogo com *Manhã Cinzenta* (1969)

Andre Gustavo de Paula Eduardo

Pesquisador de cinema brasileiro e Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi – UAM/SP. Mestre em Comunicação pela Unesp-SP e graduado em Jornalismo pela mesma instituição.

E-mail: agpe13@yahoo.com.br

Felipe Abramovictz

Pesquisador de cinema brasileiro e Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi – UAM/SP. Bacharel em Comunicação e Mídias pela PUC-SP.

E-mail: fabramovictz@uol.com.br

Resumo: Este artigo tem como objeto de estudo o curta-metragem *O Pedestre* (1966), de Otoniel Santos Pereira, trazendo à luz sua situação e importância dentro do cinema brasileiro, e sua relevância especial enquanto um dos filmes que atuam como reação ao Golpe Civil-Militar de 1964. É fundamental destacar seu papel enquanto alegoria, recurso bastante presente no cinema brasileiro em tempos autoritários. Também se pretende colocá-lo, por assim dizer, em diálogo (e comparação) com *Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo – este, por sua vez, filme-síntese do contexto do Ato Institucional nº 5. Os dois curtas atuam como um conjunto de alegorias do arbítrio, trazendo elementos essenciais em comum, entre os quais a ambiência da distopia e emblemas da ficção científica.

Palavras-chave: Ditadura militar; Cinema brasileiro; *O Pedestre*; *Manhã Cinzenta*; Alegorias.

Allegories of arbitrariness: *O Pedestre* (1966) in dialogue with *Manhã Cinzenta* (1969)

Abstract: This article intends to study the short film *O Pedestre* (1966), directed by Otoniel Santos Pereira, bringing to light their settlement and importance within the Brazilian Cinema, and their singular relevance as one of films that as a reaction to the 1964 Civil-Military coup d'état in Brazil. It's very important to highlight its role as allegory, feature very present in the Brazilian cinema in authoritarian times. It is also intended to place it in dialogue (and in comparison) with *Manhã Cinzenta* (1969), by Olney São Paulo – this movie, in this turn, a kind of synthesis of the context of Institutional Act nº5. Both short movies work as a set of allegories of the arbitrariness, bringing essential features in common, as the dystopic ambience and signal of scientific fiction.

Keywords: Military dictatorship; Brazilian cinema; *O Pedestre*; *Manhã Cinzenta*; Allegories.

Introdução

¹ Otoniel realizou seus filmes nas bitolas 16 mm e Super-8. Além disso, foi assistente de direção de Antonio Lima no episódio *Angélica* do filme *As Libertinas* (1968), longa-metragem composto por três episódios dirigidos por João Callegaro, Antônio Lima e Carlos Reichenbach e viabilizado através de uma produtora criada pelos próprios cineastas, a Xanadu Produções Cinematográficas.

² Em virtude da singularidade dos nomes dos cineastas aqui estudados – Otoniel Santos Pereira e Olney São Paulo –, optamos por chamá-los pelo prenome.

³ Além disso, por enquanto, *O Pedestre* está ausente do universo da internet, que nos últimos anos tornou-se repositório de quinhão importante da filmografia brasileira. Uma cópia encontra-se disponível para visionamento em VHS no acervo da Cinemateca Brasileira.

⁴ *O Pedestre* venceu o prêmio de melhor montagem no II Festival Mesbla-JB (NAGIB, 2002: 448).

⁵ *Manhã Cinzenta* costuma ser facilmente localizável em plataformas da internet, como o site *YouTube*.

⁶ Olney é preso em três ocasiões em sequência, torturado pelos agentes do DOPS e depois enquadrado na Lei de Segurança Policial, em processo que durou de “novembro de 1969 até 13 de janeiro de 1972” (SANTOS, 2013: 91), quando foi absolvido. Olney deixou a prisão com pneumonia, e nunca se recuperou das torturas. Faleceu alguns anos depois, vítima de um tumor em seu único pulmão – seu outro pulmão havia sido destruído nas sessões de afogamento durante a prisão.

⁷ Preservamos aqui a singular grafia glauberiana.

Realizado por Otoniel Santos Pereira em 1966, *O Pedestre* permanece como obra obscura e pouquíssimo estudada no cinema brasileiro. Podemos especular as razões de seu esquecimento, dentre as quais: o desconhecimento da obra do diretor, que realizou apenas cinco¹ curtas-metragens; o fato de Otoniel² não ter se inserido no mundo das longas-metragens, nem ter se conectado a algum movimento de maior repercussão, como foi o caso de seus colegas de geração como Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci; ou talvez por boa parte da produção em curta-metragem da época permanecer nas sombras, carentes de restaurações ou reedições e com pouca circulação em festivais.³ No entanto, o curta-metragem, realizado com perceptível modéstia na produção, se insere em um importante conjunto de filmes realizados após o Golpe de 1964 que meditavam sobre o assalto à democracia do país e de alguma maneira renunciavam, com pessimismo, o que viria poucos anos depois com o Ato Institucional nº 5 e suas consequências. Tamanho o esquecimento de *O Pedestre*, que inexistente bibliografia sólida sobre o filme, apesar de sua relevância a sua época e a participação de cineastas como Rogério Sganzerla (montador) e Andrea Tonacci (diretor de fotografia e montador) na equipe. O curta, aliás, é raramente mencionado. Lúcia Nagib (2002) o cita brevemente para recordar a trajetória de Rogério Sganzerla; Jairo Ferreira o menciona *en passant* para comentar os letreiros de *O Bandido da Luz Vermelha*, em crítica para o antigo jornal *Shinbun São Paulo*. E só. *O Pedestre* esteve presente no II Festival Mesbla-JB, importante evento do curtametragismo da época⁴, mas foi progressivamente esquecido, e a pouca repercussão da crítica talvez seja outro fato para tal. Trajetória um tanto diferente teve *Manhã Cinzenta* de Olney São Paulo, cuja lembrança hoje é muito mais forte: o filme possui consistente literatura a respeito, análises e o nome do diretor é digno de merecida recordação⁵. *Manhã Cinzenta*, com cerca de vinte minutos de duração e finalizado no início de 1969 não foi exibido publicamente à época de sua realização, exceto em uma sessão no MAM do Rio de Janeiro; Olney, ciente dos possíveis riscos junto à censura, não o lançou comercialmente, mas fez algumas cópias e as enviou a cinematecas e festivais (SIMÕES, 1999: 125).

No dia 7 de outubro [de 1969], Olney e Maria Augusta, sua esposa, entregaram uma cópia do filme a um dos diretores da Federação Carioca de Cineclubes, para integrar o acervo da entidade. Na manhã do dia seguinte, o país acordou com a notícia do primeiro sequestro de um avião brasileiro, um Caravelle da Cruzeiro do Sul, o PP-PDX, que havia sido desviado para Cuba. Nas investigações, os órgãos de segurança divulgaram a versão de que *Manhã Cinzenta* havia sido exibido durante o voo para denunciar os militares brasileiros, sugerindo a conivência do diretor do filme. (*id.*: 125-126)

Olney foi preso e torturado⁶, deixando a prisão apenas dois meses depois; “foi o primeiro cineasta processado por um filme não exibido” (*ibid.*). Como dito, há uma especificidade no caso de *Manhã Cinzenta* que merece destaque pela relação do artista com o Estado repressivo, que faz com que o curta seja referido como um “filme que se confundiu com a própria ação política” (MACHADO, 2016: 06). Glauber Rocha⁷ vai além e alega que “Olney é a Metáfora de uma Alegoria [...]. Manhã cinzenta é o grande filmexplosão [...], panfleto bárbaro e sofisticado, revolucionário a ponto de provocar prisão, tortura e iniciativa mortal no corpo do Artysta” (ROCHA, 1981: 366). Para a conceituação de *Manhã Cinzenta* (1969) dentro do que entendemos por *alegorias do arbítrio* cabe destacar que Olney, em relação a seu filme, o considera como “obra pura de ficção” e “sátira de ficção científica”, ambientada em um “país imaginário” (SÃO PAULO *apud* SANTOS, 2013: 97-98) – o que reforça a vocação alegórica do filme, reafirmada pelo autor, em obra que aposta na “paródia ao discurso do opressor, tornando-o banal e automatizado” (JOSÉ, 2007: 157).

Neste trabalho, procuramos estudar *O Pedestre* tendo em vista seu contexto histórico e sua atuação enquanto alegoria – dentre diversos outros filmes de natureza alegórica surgidas após o Golpe e dentro do contexto autoritário da política brasileira daqueles anos. Interessa-nos seu conteúdo, seus elementos metafóricos e, sobretudo a ambientação distópica, trazendo códigos da ficção científica. Observamos tais códigos presentes em *Manhã Cinzenta*, outra *alegoria do arbítrio* e do autoritarismo, lançada após o AI-5, que também pode ser interpretada como distópica e assim, atua em franco diálogo junto a *O Pedestre*. Os curtas de Otoniel e de Olney, em um breve espaço de tempo, se traduzem em rica contribuição o entendimento daqueles anos, e interessam também pelo surgimento dentro do contexto da produção de curtas-metragens, fundamental para o cinema brasileiro à época, e por conta dos possíveis diálogos que as obras de Otoniel e Olney estabelecem com o que se apresentava na produção brasileira.

O contexto do curtametragismo (1966-1969)

O Pedestre se insere em um amplo painel de curtas-metragens realizados no contexto pós-Golpe, que inclui um cenário bastante diverso de realizadores de uma nova geração que realizava seus primeiros experimentos. Cabe mencionar a importância de iniciativas como o Festival JB-Mesbla, realizado no Rio de Janeiro, em especial as edições que ocorreram entre 1965 e 1971; a fecunda cena mineira da época e, no caso paulista, de realizadores como Andrea Tonacci (*Olho por Olho*, 1966 e *Blabláblá*, de 1968), Rogério Sganzerla (*Documentário*, 1966) e Carlos Reichenbach (*Esta Rua Tão Augusta*, 1966). Neste período, sobretudo entre 1965 e 1969, há uma leva de filmes contundentes que respondem frontalmente ao novo contexto pós-Golpe, assim com *Manhã Cinzenta* (1969) o fará posteriormente, em um cenário político ainda mais tenso.

No caso mineiro, vale mencionar os personagens de *Milagre de Lourdes* (Carlos Alberto Prates Correia, 1965) e *Ocorrência*⁸ (Luiz Otávio Madureira Horta, 1966), que são acusados de comunistas ou subversivos. Em *Nosso Fausto* (Jorge Dantas, 1966) há a urgência do embate direto, e em *O Bem-Aventurado* (Neville de Almeida, 1966) o personagem é preso por sua rebeldia após enfrentar o discurso oficial e “atentar” contra a ordem pública. A desilusão e sentimento de deslocamento dos jovens surge em *A Festa* (Luiz Alberto Sartori, 1967) e *Ruptura* (José Américo Ribeiro, 1967), e a deambulação de sujeitos deslocados de meia idade presos em suas próprias frustrações no lendário⁹ *Roteiro do Gravador* (Sylvio Lanna, 1967) e em *Morte Branca* (José Américo Ribeiro, 1968). Reencontramos figuras da opressão e o emblema do aprisionamento em *Mulher e Pedras* (Maria José Rago Campos e Paulo Antonio Pereira, 1968). Destes títulos citados, cabe destacar o clima de denunciamento e de sufocamento instaurado no contexto pós-Golpe de 1964, presente em *O Pedestre*. Outros filmes das sessões do Festival da Mesbla remetem a uma juventude desesperançosa com os rumos políticos do país, caso dos cariocas *O Noivado* (Edney Silvestre, 1967) e *Neblina* (Noílton Nunes, 1968), *Doce Amargo* (André Luiz Oliveira e José Umberto, 1968), *Retorna, Vencedor* (Aloysio Raulino, 1968) e, em especial, os curtas com desfechos que citam a ideia de suicídio, como o catarinense *Novelo* (Pedro Paulo de Souza e Gilberto Gerlash, 1968), o baiano *Um Dia Um Galaxie* (Rafael 60, 1969), *Queda e Ascensão* (Ricardo Pio, 1969) e *Réquiem* (Francisco Dornelas, 1968/1969). Neste contexto emergem inclusive obras de agitação política que experimentam novas formas de relacionar-se com os sujeitos, caso de *Lavra Dor* (Paulo Rufino e Ana Carolina, 1968), *Contestação* (João Silvério Trevisan, 1967/1969) e *Pantera Negra* (Jô Oliveira, 1968).

O momento após o AI-5 torna-se um ponto de virada, uma vez que a circulação dos curtas neste circuito – que deveria passar pela censura – torna-se pouco viável para filmes tão provocadores (pois o circuito de cineclubes e festivais

⁸ Nomeado por alguns autores como *Ocorrência Policial*, uma vez que não há cartelas que identifiquem o nome do filme.

⁹ Não localizado; Lanna realizou posteriormente o curta *In Memoriam: o Roteiro do Gravador* (2019), no qual descreve sua busca no acervo da Cinemateca do MAM-RJ pelos rolos do filme.

estava sob forte vigília). Assim, tal contexto faz com que outros realizadores passassem a buscar outros meios, como a bitola Super-8 (em especial no início dos anos 1970), essencialmente amadora, caso do gaúcho *Sem Tradição, Sem Família e Sem Propriedade* (Sérgio Silva, 1968). Mesmo assim, um conjunto de filmes contemporâneos a *Manhã Cinzenta* (1969) se inscreve neste contexto (após 1968, ano de grande agitação política e social e, que desfecharia com a decretação do AI-5 em dezembro), caso de curtas-metragens que evocam figuras da exasperação e do grotesco, como *Por Exemplo Butantã* (Roman Stulbach, 1968) e *Cu da Mãe* (Sebastião de Souza, 1969) e de filmes universitários esparsos de ficção ligados à ECA-USP, que trazem temas ligados ao consumo e à massificação, como *A Morte da Strip-Teaser* (Eduardo Leone, 1969), *The Southern Contest Myth* (Djalma Limongi Batista, 1969), *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (Djalma Limongi Batista, 1968), *Eu Sou Você, Nós Somos Ele* (Suzana Amaral, 1970) e, em especial, o filme coletivo *Vozes do Medo* (realizado entre 1969 e 1972, tendo Roberto Santos como coordenador¹⁰). Além destes, cabe destacar as produções mineiras feitas no contexto do AI-5, como *A Vida Apenas* (Moacir de Oliveira, 1969), o desejo sexual feminino em *Solo* (Rosa Maria Antuñã, 1968) e *O Começo é Difícil, Novamente o Atentado* (Camilo Souza Filho, 1969), em especial o último, pela sua referência à tortura e a noção de “atentado” contra o governo instituído e seus símbolos, assunto antecipado em *O Bem-Aventurado* de Neville de Almeida.

As alegorias do arbítrio: do contexto pós-Golpe de 1964 ao AI-5

Após o Golpe, teremos reações fundamentais no cinema brasileiro ligadas, sobretudo, ao Cinema Novo em seu processo de interpretação crítica do país, em obras fundamentais do período. Depois de abril de 1964, uma nova conjuntura e novos dilemas surgem para o cinema brasileiro; conforme Ismail Xavier (2015: 14), “exige resposta, redefinição de caminhos. Surge, de um lado, a preocupação de alguns autores em fazer um diagnóstico, expressar sua perplexidade, em face do desafio dos acontecimentos”. A política que se impunha no novíssimo governo ditatorial e a derrota das esquerdas estarão no coração da discussão em *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1966) ou *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967). Tais filmes participam, ao lado de outras obras (como *O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl) dessa resposta do cinema de autor ao Golpe e seu projeto autoritário (XAVIER, 1985: 14-15), que também será realizada pelos chamados “marginais” que surgiriam depois, resposta essa endereçada à repressão “na linha agressiva do desencanto radical” (*Ibid.*: 20). Curiosamente, *O Pedestre*, do quase-marginal Otoniel Santos Pereira, fora realizado dois anos antes do AI-5, ao passo que *Manhã Cinzenta*, do cinemanovista Olney São Paulo, surgirá logo após o infame decreto – e não poderíamos de deixar de incluir o curta de Otoniel Santos Pereira entre esses filmes de reação ao momento político.

Otoniel¹¹ é uma espécie de cineasta inclassificável, dada a especificidade de sua obra e sua localidade temporal, sem filiações aqui ou acolá; a obra e a figura Olney, por sua vez, podem ser refletidas através de suas aproximações com os cinemanovistas, e *Manhã Cinzenta* é mais um filme de reação ao regime instalado em 64, realizado mais ou menos à época do AI-5 e que tão bem representaria o espírito de repressão e terror a partir de fins de 1968. *Manhã* também traz à tona elementos da produção dita “marginal”. As duas alegorias – de Otoniel e de Olney – se aproximam da ficção científica, o que pode aproximá-las do tom apocalíptico de filmes como *Hitler III Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Bressane, 1969), *O Anjo Nasceu* (Bressane, 1969), *Jardim das Espumas* (Luiz Rosemberg Filho, 1970) ou *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971) e carregam em comum alguns emblemas, em especial a ambiência distópica, inserindo-se de forma apropriada em uma década marcada pela corrida espacial

¹⁰ Participam do projeto como diretores Aloysio Raulino, Hélio Leite de Barros, Mamoru Miyao, Adilson Bonini, Roman Stulbach, Rui Perotti, Plácido de Campos Jr, Gianfrancesco Guarnieri, Cyro del Nero e Maurice Capovilla.

¹¹ Apesar da pouca diferença de idade (Olney nasceu em 1936 e Otoniel em 1940), a trajetória deles é muito distinta. Olney estreia na direção em 1955 no curta *Um Crime na Rua* e dirige seu primeiro longa, *O Grito da Terra*, em 1964, filmado na Bahia. Realizará outros trabalhos importantes, como o longa *O Forte* (1974). *O Pedestre* é a estreia de Otoniel no cinema. Curiosamente, ambos tiveram incursões pelo universo literário: Olney como diretor da revista *Sertão* (1961-1963) e, posteriormente no conjunto de contos escritos desde 1966 e publicados em *A Antevéspera* e o *Canto do Sol* (1969) e *Doze Contistas da Bahia* (1969); e Otoniel possui longa carreira literária, desde *A Pedra na Mão* (1964) até *Bichario* (2006), entre inúmeras outras publicações.

e pela ameaça da hecatombe nuclear. Aproximam-se assim do cinema de ficção científica.

É um cinema onde o onirismo cedeu espaço à parábola, onde o caráter fictício foi alijado pelo realismo negro: ciência ou realidade, ficção ou advertência. A Bomba-A, o delírio dos “discos voadores”, a “guerra fria”, o intenso desenvolvimento tecnológico, culminando na era da conquista sideral, são fatores que marcam profundamente todo o cinema moderno. (PERDIGÃO, 2010: 596).

Tais elementos de ficção científica se fazem presentes – como veremos – em *O Pedestre* e em *Manhã Cinzenta*, embora acessórios, desprovidos de protagonismo, mas enquanto partícipes da composição da distopia alegórica.

Otoniel, Olney, o recurso alegórico e a distopia

O cinema brasileiro, ao menos desde o Cinema Novo, passando por aquele definido por Fernão Ramos (1987) como “Cinema Marginal” ou por Jairo Ferreira (2000), talvez mais preciso, como “Cinema de Invenção”, com frequência se ancora em procedimentos alegóricos, seja como meio para confundir os órgãos de censura, seja por funcionarem como expedientes narrativos de especial criatividade para a representação de situações específicas. Nos casos de *O Pedestre* (1966) e *Manhã Cinzenta* (1969), os discursos são essencialmente políticos, sendo o primeiro algo como um filme *de reação* ao Golpe Civil-Militar de 1964, pertencente a um conjunto especial de obras da época que se ocuparam com o assunto. O filme de Olney São Paulo, por sua vez, também alegoriza o Brasil do regime, especificamente o dos *anos de chumbo*, após a decretação do AI-5 em dezembro de 1968. Ambos se valem de recursos típicos das alegorias, como veremos, e têm conexão direta com o tempo de sua produção, devidamente inseridos na conturbada vida política brasileira à época. No caso de *Manhã Cinzenta*, como sabemos, as consequências foram além da questão artística, pois o próprio realizador foi implicado em ações “subversivas” e vítima do arbítrio que criticava em sua obra.

Ella Shotat e Robert Stam (2006: 389) compreendem que os textos realizados em países do então chamado Terceiro Mundo fatalmente tendem à alegoria. Se adaptarmos sua concepção sobre a alegoria para um contexto político autoritário, afeito a países subdesenvolvidos, ficará evidente que a alegoria é um excelente mecanismo para a crítica da situação política do país, e não à toa teremos, no Cinema Novo e no dito “marginal” uma ebulição de filmes com essas características; desde aqueles que se passam em locais fictícios como *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) em *El-Dorado, Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr., 1969) em *Me Esqueci* ou em *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970); até os filmes experimentais e *desbundados* dos “marginais”, como as obras de Bressane e Sganzerla da *Belair*, satirizando o estado policial e os anos do “milagre” econômico. Encontraremos alegorias e filmes com procedimentos alegóricos em todo o cinema brasileiro – até o recente *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019). Assim, o recurso alegórico seria amplamente utilizado na filmografia de países sob regimes autoritários, “especialmente quando diretores de cinema intelectuais [...] sentem-se obrigados a falar para e sobre uma nação como um todo” (SHOTAT; STAM, 2006: 390-391). *O Pedestre* e *Manhã Cinzenta* trazem as vestes da alegoria, valendo-se de um recurso comum: a *ambientação distópica*, e nos dois casos, o flerte com a ficção científica.

A alegoria, para Hansen (1986: 02) “faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as situações em que o discurso pode ser ornamentado [e sua] interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com a

circunstância do discurso”. E o artista – neste caso, o cineasta – é o criador de alegorias quando “sente e capta tais forças sociais e consegue canalizá-las para a figuração alegórica” (KOTHE, 1986: 39). Conforme Ismail Xavier (1993: 09), em seu *Alegorias do Subdesenvolvimento*, o cinema brasileiro de fins dos anos 1960 sofrerá com a “marca da conjuntura”: a dupla derrota política, em 1964 e em 1968 destruiu as expectativas de toda uma geração na América Latina – baseados, sobretudo, no Brasil, em vitória das reformas de Jango antes do Golpe e também na possível perspectiva utópica socialista. Assim a produção cinematográfica brasileira tenderá ao encontro do alegórico, e não apenas por razões políticas e vinculadas ao trato com a censura, mas também como opção estética e em virtude de limitações de ordem econômica na produção. O recurso da alegoria surge com perfeita solução, pois nela “o dado formal é tomado como um caminho na direção do político” (XAVIER, 1993: 10). Tanto *O Pedestre* quanto *Manhã Cinzenta*, filmes não filiados nem ao Cinema Novo, nem ao chamado “marginal”¹², operam dentro de um universo diegético alegórico. Dialogam – sobretudo *O Pedestre* – com outras obras da época nas quais o cinema interpretava um mundo marcado pela Guerra Fria e pela possibilidade de destruição total, além das promessas da conquista espacial (evocada em obras como *O Anjo Nasceu*, 1969, Júlio Bressane); tais aspectos, em alguma medida, surgem nos dois curtas-metragens aqui estudados. Dialogam, assim, diretamente com *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968).

¹² Embora a figura de Otoniel Santos Pereira estivesse ligada aos nomes de Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci, que colaboraram com o filme em sua montagem, e Olney São Paulo ter dito proximidade com figuras centrais do Cinema Novo, como Nelson Pereira dos Santos, de quem foi assistente em *Mandacaru Vermelho* (1961) e Alex Viany, responsável pela sinopse de seu livro *A Antevéspera e o Canto do Sol* (1969).

O que caracteriza [...] a ruptura de *O bandido* com o universo Cinema Novo é sua capacidade de um diálogo, não apenas crítico mas também incorporador, com o mundo industrial e os modernos meios de comunicação [...]. A partir do abandono da postura valorativa – que uma ideologia centrada na compreensão do universo social enquanto totalidade coerente permite –, todo o universo fragmentário da realidade industrial-urbana que cerca o sujeito se relativiza e a percepção deglutidora capta os impulsos múltiplos e díspares desta realidade como alimento desejável para a representação. (XAVIER, 1993: 13)

Os elementos de ficção científica que aproximam *O Pedestre* e *Manhã Cinzenta* atuam como perfeita roupagem para a consecução dessas obras: no primeiro, a presença do estranho carro futurista em uma sociedade ultra vigiada, repressora e punitiva; em *Manhã Cinzenta*, representada na figura do robô que atua como elemento alegórico que remete ao nazifascismo, assim como nos uniformes da polícia, a um só tempo evocando os regimes autoritários da década de 1930 e um mundo futuro de vigilância e opressão, repressão e resistência. A ficção científica enquanto recurso alegórico perpassará a filmografia brasileira, encarnando-se nas alegorias, em geral distópicas, portadoras de um sentimento forte naqueles anos de 1960 e 1970 trazido das tensões políticas globais e o contexto da Guerra Fria, sobretudo a possibilidade de um mundo devastado, cujo emblema surge com frequência no chamado cinema “marginal”. Obras como *Parada 88, o Limite do Alerta* (José de Anchieta, 1978) e *Abrigo Nuclear* (Roberto Pires, 1981) também trarão sociedades totalitárias, atuando como alegorias do regime militar brasileiro, realizados no contexto da Abertura Política. Pertencem ao mundo da ficção científica brasileira – ao lado de obras importantes como *Brasil Ano 2000*, este realizado durante os *anos de chumbo* do regime. No caso dos dois primeiros, cabe mencionar que, assim como *O Pedestre*, evocam um cenário distópico onde não se pode mais sair às ruas, e o *viver às sombras* é a regra. Também *Cordão de Ouro* (Antônio Carlos Fontoura, 1978) e até mesmo *Maneco, o Super Tio* (Flávio Migliaccio, 1978) possuem elementos distópicos, com a presença do trabalho escravo ao fundo, e não será à toa que o recente *Bacurau* se valerá de elementos da ficção científica – gênero que no Brasil anda de mãos dadas com uma busca da representação pós-apocalíptica, presente em filmes que alegorizam uma estrutura social e política repressiva, apontando para inevitáveis analogias com a política de um regime autoritário. Alfredo Suppia (2007: 181), ao citar Mary

Elisabeth Ginway, recorda que, no campo literário, as distopias brasileiras costumam atuar como “representações alegóricas de um Brasil sob governo militar”, trazendo assim alusões à “censura, controle da mídia, tortura, aprisionamentos e desaparecidos” (*Idem, ibidem*).

Por essas razões, os enredos das distopias brasileiras tendem a girar em torno da rebelião coletiva ou individual contra uma tecnocracia perversa e arbitrária, “brasilianizando”, por assim dizer, cenários familiares dos primeiros exemplos de ficção distópica. Uma importante apresentação das distopias brasileiras é a sua tendência de protestar contra a política governamental de modernização, tanto quanto contra a de repressão. (GINWAY *apud* SUPPIA, 2007: 181-182)

Tais definições se aplicam também na ficção científica no cinema brasileiro. Segundo Estevão Garcia (*apud* SUPPIA, 2007: 328) operar neste gênero no Brasil é “por si só, um ato desobediente e político”, pois esses filmes seriam, por vocação, “críticos, iconoclastas, satíricos e rebeldes”. Somemos essa definição ao fato de constatar que o cinema brasileiro daqueles tempos, seja aquele oriundo da escola cinemanovista ou dos “marginais”, seja aquele operado de modo – por assim dizer – mais independente (caso de Olney São Paulo, cujo *Manhã Cinzenta* não pertence a um mundo ou a outro, embora o diretor tivesse suas raízes no Cinema Novo). A produção de curta-metragem entre os anos posteriores ao Golpe e o período marcado pela nuvem do AI-5 terá a marca indelével da contestação política.

O Pedestre (1966)

Cabe destacar a ligação de Otoniel com um grupo de cineastas que integraria um núcleo “*marginal*”, em especial, as figuras de Andrea Tonacci e Rogério Sganzerla. Otoniel, além de diretor e montador, assina o roteiro, a adaptação e interpreta o personagem central. Além disso, foi assistente de Antonio Lima no seu episódio *Angélica de As Libertinas* (1968). Otoniel é um caso incomum de um realizador que posteriormente migrou para o Super-8, após uma aproximação com Abrão Berman e o GRIFE (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais de São Paulo), grande agitador do cenário superoitista paulistano. Na bitola Super-8 realizou quatro obras, com boa circulação por festivais: *Homem Aranha Contra Dr. Octopus* (1973), uma alegoria política com menções ao universo pop, *Rua da Paz* (1974), ambientado em um cinema no qual, enquanto o público assiste ao filme homônimo de Chaplin de 1917, “todos são mortos por um homem sem reação e rindo até o último momento” (SILVA NETO, 2017: 310); *Saara* (1974), que “mostra os problemas de um estudante que é preso, desaparece de seus pais e [...] mesmo solto num país estrangeiro, ainda continua perseguido” (*ibid.*) e *Declaração* (1974), no qual “um casal, fechado em seu apartamento vivendo uma rotina oprimida, conversa através de itens da *Declaração Universal dos Direitos do Homem*” (*Ibid.*: 125). Em comum, os enredos dos seus curtas-metragens carregam situações opressivas que partem uma dita normalidade que é repentinamente desviada – caso de *O Pedestre* e *Declaração*. Além disso, apesar de realizados em momentos distintos, tanto *Saara* quanto *O Pedestre* se ambientam em cenários repressivos e trazem personagens que não encontram saída, reféns de situações sufocantes.

¹³ Ray Bradbury (1920-2012), conhecido autor de ficção científica, cujo romance *Fahrenheit 451* (1953) seria adaptado por François Truffaut no cinema.

Adaptação de um conto de Ray Bradbury¹³, *O Pedestre* é introduzido por uma sequência de palavras dispostas em um painel luminoso que nos situa em um espaço no ano de 2113 e informa, através do texto, sobre uma proibição de que as pessoas possam transitar livremente pelas ruas (“*Atenção atenção --- O poder central determina que a partir de hoje ficam todos os habitantes da cidade proibidos de andar pelas ruas ou sair de casa – dia 283 // ano 2131*”), que é reiterada duas vezes.



Imagens de O Pedestre: diálogo com O Bandido da Luz Vermelha. Dir.: Otoniel Santos Pereira (1966)

O curta-metragem de Otoniel prenuncia o uso de letreiros luminosos presentes em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, um dos montadores de *O Pedestre* e ambos usam o mesmo cenário: a fachada do jornal *O Estado de São Paulo*. Tal recurso, todavia, estava antes presente em obras diversas como *Emak Bakia* (Man Ray, 1926), *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) e *Acosado* (Jean-Luc Godard, 1960). Tal aspecto é inclusive citado por Jairo Ferreira (2006), em sua coluna no *São Paulo Shimbun* com o título *Rogério, O Bandido*¹⁴, na qual afirma que “parece que *O Pedestre* iniciou as filmagens de painéis com letras luminosas entre nós. O cinema filma letras, a linguagem escrita faz cinema” (FERREIRA, 2006: 64).

Na sequência, em meios aos créditos, nota-se um conjunto de tratores empilhados como se fossem máquinas de guerra, contribuindo para a criação de uma ambiência futurista distópica. Em meio aos créditos, há mais uma cartela que destaca que veremos o que está a partir de então situado “*Dois ou três anos depois*”, ou seja, quando tal regra totalitária vigorava a um certo tempo. Neste instante somos introduzidos ao personagem central, interpretado pelo próprio Otoniel, que perambula entre espaços completamente vazios. Apesar do primeiro grupo de sequências ser gravado na região central da capital paulista, todas as cenas posteriores são ambientadas na Cidade Universitária (USP-SP), em especial na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras¹⁵.

Após longas sequências de perambulação do personagem, somos apresentados a um estranho automóvel que passa a aproximar-se cada vez mais do protagonista, fato que cria crescente tensão. Paulatinamente, ele passa a correr mais e mais, até ser finalmente alcançado. Tal cena, em que somos apresentados a um protagonista que corre daquilo que ainda não conhecemos, surge em distintas obras como elemento narrativo importante em filmes com ambientações repressivas, caso de *Paixão* (Sérgio Santeiro, 1966), do citado *Mulher e Pedras* (Maria José Rago Campos e Paulo Antonio Pereira, 1968, que termina com o aprisionamento da personagem) e, por fim, este no contexto da Abertura Política, *Curto Circuito* (André Parente, 1979), três obras nas quais se verifica um *gestus* de uma correria da qual não nos é revelado com clareza o motivo.

Neste instante, tem início diálogo com a máquina, que se apresenta como um serviço de repressão computadorizado do dito “poder central” (apresentado no letreiro luminoso). No veículo nota-se a presença de inúmeros adesivos de empresas ligadas a indústria automobilística, ao transporte coletivo e a imprensa

¹⁴ Publicada, curiosamente, em 12 de dezembro de 1968, véspera do AI-5.

¹⁵ Posteriormente FFLCH, que ainda estava em obras, com sua sede principal na Rua Maria Antônia e que, após os conflitos de 1968 envolvendo grupos paramilitares de extrema direita (em especial o Comando de Caça aos Comunistas, CCC) e a ação truculenta da polícia, seguida do incêndio criminoso do prédio, teve suas atividades docentes transferidas às pressas para o prédio inacabado da Cidade Universitária.

ligada a tal setor (como Vemag, Bardahl, Carcará, Ômega, carroceria Malzoni Campos e a revista Quatro Rodas) e, com destaque, a bandeira brasileira, na parte frontal do carro. O veículo aproxima-se do homem e o interpela (“Fique onde está, não se mova, levante as mãos, senão vai bala”) e o rapaz imediatamente obedece, ciente dos riscos. Começa um breve interrogatório, quando a máquina pergunta teu nome (“Fulano de Tal”, responde) e profissão (“acho que pode considerar-me um cineasta”). Com ironia, o opressor destaca que o banco de dados registrou que se trata de um homem “sem profissão”. O interrogatório prossegue e o opressor lhe pergunta “o que você está fazendo aqui fora?”, o que reitera a ideia de que há um desvio entre aquilo que seria uma atitude considerada normal (o pedestre e seu simples caminhar pelas ruas). Trata-se pois de algo proibitivo uma vez que, como um mecanismo totalitário de controle o governo instituído não permitia com que seus cidadãos pudessem sair às ruas. Ao justificar-se, o homem afirma que estava lá “passeando para ver”, ao que a máquina interpela e introduz a um conjunto de dispositivos tecnológicos que, neste universo distópico, haviam se tornado mediações das experiências reais controladas pelo opressor: o “ver” só seria permitido pelo televisor, o “respirar” apenas através de ar-condicionado e o “ouvir” somente por meio da *Agência Nacional*. O caráter opressivo é progressivamente destacado através da rispidez maquinal do opressor (“não fale, a menos que lhe dirijam a palavra”), até que o veículo exige que o homem “entre” no carro para ser detido – e assim acontece. Um carro autoguiado, que reconhece o redor, e tem a função policial de vigiar e prender quem julgar necessário. A cena final é acompanhada por uma gravação do Hino Nacional que tem sua rotação propositalmente alterada e, ralentada, é descaracterizada a ponto de não ser reconhecida. Tal uso da trilha sonora soma uma camada importante no que diz respeito ao embate com o ufanismo do regime ditatorial vigente, incorporando uma postura de escracho com a cultura oficial.



Imagens de O Pedestre: Carro futurista, autoguiado, que vigia e prende. Dir.: Otoniel Santos Pereira (1966)

O desfecho de *O Pedestre* evidencia a ausência de um horizonte possível de reação ao governo autoritário instituído e uma atmosfera de sufocamento que ecoa em um conjunto de outros filmes pós-Golpe; caso de *A Derrota* nas sequências em que o personagem está a mercê do torturador que, por sua vez, responde a um sistema repressivo mais amplo e apenas cumpre friamente aquilo que toma como seu dever; e *O Caso dos Irmãos Naves* (Luís Sérgio Person, 1967), pela trama *kafkiana* em que os protagonistas são enredados, presos por um mecanismo absurdo de repressão por um crime que não cometeram e, assim, são terrivelmente torturados e obrigados a confessar a culpa a eles atribuída. Tal

cenário pode ser pensado em conjunto com outras obras que mostram desencanto e falta de saídas possíveis após Golpe de 1964, tanto no contexto de 1965 (*O Desafio*, de Saraceni) quanto de 1968 pré-AI-5 (*O Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl). *Desesperato* (Sérgio Bernardes Filho, 1968) seria um *passo além*, pois prepara-se aqui o espírito para a luta armada. Ao personagem de *O Pedestre* – título, aliás, que evoca ideia de banalidade, algo como “o transeunte”, “o que caminha”, deixando subentendido que qualquer pessoa tornou-se alvo em potencial – resta adentra o carro, mas para onde? Talvez para uma viagem sem fim, a morte sem reconhecimento, o desaparecimento: “No Brasil e em outros países da América Latina, a coluna dos desaparecidos exclui toda a hipótese do reaparecimento”, conforme Lima Sobrinho (*in* CABRAL; LAPA, 1979: 29). “O desaparecimento era ainda pior do que a morte, porque não deixava viúva, nem herdeiros convocados, nem descrição dos bens, nem partilha (*Ibid.*).

Por fim, após a prisão do protagonista, há uma cartela final com a frase “*That’s all folks*”, referência ao cinema-espetáculo apropriada dos desenhos da produtora norte-americana Warner Bros. e que atua enquanto ironia à arbitrária detenção do personagem, gerando uma quebra do horizonte de expectativas.

***Manhã Cinzenta* em diálogo com *O Pedestre*: entre distopias de 1966 e 1969**

O Pedestre e *Manhã Cinzenta* possuem, como vimos, trajetórias bastante distintas e convivem com uma espécie de paradoxo: o filme de Otoniel certamente foi exibido a sua época, embora em espaços limitados; hoje, está esquecido. Para comparar e entender os mecanismos de funcionamento de ambos os curtas, é preciso relevar o abismo entre contexto político pós-Golpe do filme de Otoniel em 1966 e o contexto de sufocamento pós-decretação do AI-5, com a censura mais implacável e com o episódio de violência sofrido pelo seu realizador, Olney São Paulo. As trajetórias dos filmes evidenciam tal situação, pois enquanto *O Pedestre* foi exibido em festivais e premiado no Festival JB-Mesbla de 1966, *Manhã Cinzenta* foi censurado, em especial pelos “registros de conflitos e tumultos entre estudantes e policiais filmados em 1968” (MACHADO, 2016: 247), classificados no documento produzido pelos censores enquanto “imagens subversivas” e “potencialmente perigosas” (*Ibid.*: 250). Por ironia, os agentes da repressão representados no filme analisam as imagens “subversivas” que são tidas como prova de culpa da participação daqueles que estão ali detidos.

Manhã Cinzenta se insere em conjunto de obras reativas ao endurecimento do regime, como os curtas-metragens *Contestação* (João Silvério Trevisan, 1969)¹⁶ e *Você Também Pode Dar um Presunto Legal* (Sérgio Muniz, 1971). Podemos somar outros filmes de realizadores como Júlio Bressane (*Matou a família e Foi ao Cinema* e *O Anjo Nasceu*, 1969), André Luiz Oliveira (*Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico*, 1969), André Faria Jr. (*Prata Palomares*, 1970), Sylvio Lanna (*Sagrada Família*, 1970), assim como dos montadores de *O Pedestre*, Sganzerla (*Copacabana mon Amour*, 1970) e Tonacci (*Bang Bang*, 1971), entre outros, que optam pelo caminho do avacalho típico dos filmes ditos *marginais*, nos quais os emblemas da violência e da mutilação dos sujeitos é algo recorrente. Pela ousadia, Olney, próximo do Cinema Novo, traz procedimentos dos ditos “marginais”, embora o expediente alegórico de que se vale contamine todo o cinema brasileiro daquele período, de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1968) à *Jardim das Espumas*.

Como vimos, o recurso da alegoria permeia a narrativa de *O Pedestre*, e temos a criação de um ambiente distópico, que flerta com o gênero da ficção científica; em *Manhã Cinzenta*, não apenas retorna a distopia, mas também esse universo em que a ciência existe como forma de vigilância e punição, caso evidenciado pelo robô que emula um português com sotaque alemão e frases que

¹⁶ Cujá versão inicial de 1967 foi realizada para ser exibida após a peça *O&A*, do grupo TUCA e reeditada enquanto curta-metragem em 1969.



Imagens de Manhã Cinzenta: manifestações, repressão, prisioneiros. Dir.: Olney São Paulo (1969)

caracterizam um regime fascista. Tanto os filmes de Otoniel quanto de Olney fazem menções nominais a seus sistemas repressivos: “o poder central” em *O Pedestre*, e “o poder provisório” ou o “supremo poder das excelências” em *Manhã Cinzenta*. Nos dois curtas, temos a presença de personagens eletrônicos, robôs, atuando como força repressiva, despida de humanidade, trazendo assim o diálogo com a ficção científica; falamos, claramente, do carro inquisidor de *O Pedestre* e do robô de *Manhã Cinzenta*. São emblemas do mundo autoritário, disciplinar, em conjunção com o *modus operandi* das ditaduras e seus procedimentos arbitrários, como a punição sem direito à defesa, o fim do pressuposto da inocência, a tortura, o assassinato, a prisão, o sequestro e o desaparecimento.

As torturas, as mortes e os desaparecimentos não são produto de excessos incontroláveis de agentes isolados da repressão. O regime organizou-se para tal. Recrutou e adestrou agentes, criou repartições, destinou verbas, imaginou aparelhos e instrumentos, fiscalizou a perfeita execução dos serviços, premiou seus mais eficientes executores, obstruiu e impediu a limitada ação da precária justiça que tentou por vezes opor-se ao arbítrio [...]. É a época em que se sucedem os “tiroteios”, os “suicídios” e os “atropelamentos” [...]. O problema dos desaparecidos – pessoas que em virtude de suas atividades políticas não tiveram suas prisões reconhecidas nem suas mortes assumidas pelo governo – é outra resultante trágica do terrorismo sem peias do aparato repressivo do regime militar (CABRAL; LAPA, 1979: 20).

¹⁷ Assim como *O Pedestre* é adaptação de conto de Ray Bradbury, *Manhã Cinzenta* foi baseado em um conto escrito pelo cineasta em 1966 e incluído no livro *A Antevéspera e o Canto do Sol* (1969), como destacam Viana (2018) e José (2007). Portanto, tanto *O Pedestre* quanto *Manhã Cinzenta* são adaptações de contos e, enquanto o primeiro é realizado em 1966, o segundo foi escrito neste ano, apesar de publicado por Olney apenas em 1969.

Adaptações de contos¹⁷, em ambos – *O Pedestre* e *Manhã Cinzenta* – personagens são aprisionados pelo regime autoritário e ficam à mercê dos órgãos de repressão. Há, porém, uma diferença fundamental: enquanto em *O Pedestre* (1966), *Ocorrência* (1966) ou *O Caso dos Irmãos Naves* (1967) a arbitrariedade do encarceramento é evidenciada pelo erro judicial ou por uma margem de interpretação sobre o caráter “subversivo” dos personagens deixada para o espectador, em *A Derrota* (1966), *O Bem-Aventurado* (1966) e *Manhã Cinzenta* (1969) os personagens não apenas desafiam o poder repressivo vigente como são apresentados como sujeitos políticos que resistem e contestam o regime autoritário. Na primeira leva de filmes citada acima, em que o arbítrio surge como inevitável, *kafkiano*, pouco importa se há culpabilidade ou não, ao passo que na segunda, na qual *Manhã Cinzenta* está inserida, a resistência e a luta se fazem presentes. A presença de estudantes em *Manhã* é edificante por participar de contingente importante daqueles que não apenas se revoltaram com o regime, mas que se dispuseram a participar de uma resistência armada contra o governo.

Números do célebre *Brasil: Nunca Mais*, organizado por D. Paulo Evaristo Arns, explicam a situação.

O grau de instrução dos processados permite induzir, com certa segurança, [...] que a extração social dos envolvidos na resistência era predominantemente de classe média. Entre 4.476 réus, cujo nível de escolaridade aparecia registrado nos processos, 2.491 possuíam grau universitário. Ou seja, mais da metade havia atingido a universidade, num contexto nacional em que pouco mais de 1% da população chega até ela. (ARNS, 1986: 86)

Manhã e *O Pedestre* trazem de forma poderosa a ideia de *vigilância* e estão plenamente de acordo com o aparato monstruoso de repressão que ano a ano foi sendo ampliado no Brasil, essencialmente agravado após o AI-5. Quando em 1980, tempos de Abertura Política, estimava-se “em 250 mil agentes em tempo integral ou parcial” de toda uma “complexa rede de informação”, segundo Kucinski (1982: 18). Com a adição de colaboradores eventuais, tal número poderia chegar a um milhão de pessoas com algum nível de colaboração com a repressão (*ibid.*).

No filme de Olney, cabe destacar a estrutura caleidoscópica da montagem, estruturada em “códigos audiovisuais como potência discursiva” (MACHADO, 2016: 667), caso da menção escrita da “ditadura assassina”; citações de filmes (*A Noite dos Generais*, de Anatole Litvak, cujo título ganha novo sentido na referência direta no contexto da ditadura militar), manchetes de jornal (como o *Correio da Manhã*), imagens da *Rede Globo*, citações literárias (*A Peste*, Albert Camus), os *Autos da Devassa* da Inconfidência Mineira, que são referenciados durante o inquérito, além da inclusão na trilha sonora de *É Proibido Proibir* (Caetano Veloso, 1968) e *Missa Criolla* (do argentino Ariel Ramires, 1964-1965 e que faz menção ao contexto político da América Latina), além das pichações e cartazes que emergem entre as cenas com manifestações¹⁸. Importante observar que, assim como em outras produções realizadas durante o regime militar – caso de *Cordão de Ouro* ou *Abrigo Nuclear* podemos encontrar símbolos que remetem a um governo autoritário, algo como a suástica nazista ou o *sigma* dos integralistas, presente nos uniformes da polícia repressora.

¹⁸ Inicialmente registradas em 16 mm por José Carlos Avellar.



Imagens de Manhã Cinzenta: Robô inquisidor e símbolos de um regime autoritário. Dir.: Olney São Paulo (1969)

Desfecho

É curioso que ao situar *O Pedestre* e *Manhã Cinzenta* e compará-los quanto ao seu argumento e sua narrativa e, tendo em vista o tempo e o contexto de sua produção, poderíamos concluir que *O Pedestre*, uma *alegoria do arbítrio* na qual

o povo não sai às ruas porque não pode, tolhido do direito de se manifestar, teria não apenas o espírito pós Golpe, mas o clima sufocante que caracterizaria o país e a vida cultural após o AI-5. E *Manhã Cinzenta*, por sua vez, com massiva presença do povo em algumas tomadas, realizadas antes de dezembro de 1968, marcado por cenas de protestos que se tornariam impossíveis após o AI-5, bem poderia ter sido realizado antes da decretação do AI-5. Ambos elegem como inimigo comum a repressão e sua doutrina de “segurança nacional”, baseada na hipervigilância e na noção de “inimigo interno”. “Subversão, combate-se muito mais com vigilância, delação, espionagem e tortura do que com tanques e canhões” (KUCINSKI, 1982: 17). Não à toa os filmes de Otoniel e de Olney trouxessem a atmosfera de paranoia dos tempos em que foram realizados.

1964 representou uma derrota política inesperada, assustadora, em relação aos setores de esquerda e todos que, de alguma forma, sonhavam com as reformas de base do corrente governo de João Goulart, interrompido pelo Golpe. “Por que um movimento tão amplo, inédito na história da república, fora vencido de forma tão melancólica? Como se haviam articulado com tanto êxito as elites dominantes?”, pergunta-se Reis Filho (1990: 45); e Ismail Xavier (1993; 1985) se dedicará ao estudo do cinema brasileiro enquanto reflexão sobre essa derrota. Conclui-se que *O Pedestre* e *Manhã Cinzenta* são alegorias produzidas enquanto resposta artística a um contexto autoritário, e atuam como provas de vitalidade e criatividade, paradoxalmente motivadas pela adversidade e pela necessidade de fugir à censura e à repressão. Ao mesmo tempo, enquanto o curta de Olney São Paulo e sua obra possuem algum espaço e a devida discussão a respeito, é fundamental a inserção de *O Pedestre* no mesmo espaço, como obra pioneira e contundente, prevendo a radicalização do sistema político autoritário e apontando para a lição essencial de que o arbítrio não tem limites: se começa, irá até onde entender bem. Se *O Pedestre* e boa parte da produção da época não possuíam direito à exibição e à circulação, fugindo da censura e de possíveis perseguições, é fundamental que não sucumba à outra forma de censura, ainda mais poderosa: a do esquecimento.

Referências

ARNS, P. E. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 1986.

CABRAL; R.; LAPA, R. (org). *Desaparecidos* políticos: prisões, sequestros, assassinatos. Rio de Janeiro: Edições Opção: Comitê Brasileiro pela Anistia, 1979.

FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

FERREIRA, J. *Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção - os anos do São Paulo Shimbun*. Organização Alessandro Gamo. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

JOSÉ, Â. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *ALCEU*, vol. 8, n. 15, pp. 155 a 163, jul-dez/2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf

KOTHE, F. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KUCINSKI, B. *Abertura: a história de uma crise*. São Paulo: Ed. Brasil Debates, 1982.

MACHADO, I. Relações dialógicas no filme *Manhã Cinzenta* (1969) de Olney São Paulo. In: ARAÚJO, D.; MORETTIN, E. V.; REIA-BAPTISTA, V. (org.) *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*. Faro, CIAC/Universidade do Algarve, 2016, pp. 667-687. Disponível em www3.eca.usp/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002801273.pdf. Acesso em 01 de nov., 2019.

NAGIB, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

PERDIGÃO, P. O domínio da ficção científica. In: *Filme Cultura: edição fac-similar 01-12*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA, 2010, pp. 595-602

RAMOS, F. *Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense; Embrasil/ Ministério da Cultura, 1987.

REIS FILHO, D. A. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrasil, 1981.

SANTOS, M. D. *Olney São Paulo: maldição e esplendor em Manhã Cinzenta*. 2013, 147f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural), Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2013. Disponível em: <http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/223>

SHOTAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA NETO, A. L. *Super-8 no Brasil: um sonho de cinema*. São Bernardo do Campo: Editora do Autor, 2017.

SIMÕES, I. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome/SENAC, 1999.

SUPPIA, A. L. P. O. *Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*, 2007, 450p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285029>

VIANA, A. P. G. Cinema e ditadura militar brasileira: manhã cinzenta e o cinema engajado de Olney São Paulo. Encontro estadual de história (ANPUH), 9, Santo Antônio de Jesus (Bahia), 4-7/set/2018. *Anais...* Associação Nacional de História -Seção Bahia, 2018. Disponível em: http://www.encontro2018.bahia.anpuh.org/resources/anais/8/1535594543_ARQUIVO_TrabalhoAnpuh-AnaPaula.pdf

XAVIER, I. Do golpe militar à Abertura: a resposta do cinema de autor. In: BERNARDET, J.; PEREIRA, M.; XAVIER, I. (org.) *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, pp. 7-46

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, I. O momento do golpe, as primeiras reações e o percurso do cinema de oposição no período da ditadura. In: ALONSO, A. e DOHLNIKOFF, M. (org.). *1964 – do Golpe à Democracia*. São Paulo: Hedra, 2015.

Filmografia

MANHÃ Cinzenta. Dir.: Olney São Paulo. Rio de Janeiro: B&P, 1969, 22 min.

PEDESTRE, O. Dir.: Otoniel Santos Pereira. São Paulo: B&P, 1966, 15 min.