


Manhã cinzenta: sociologia e cinema¹

Gray morning: sociology and cinema

Mauro Luiz Rovai*

 0000-0002-3943-1911
maurovai@terra.com.br

Resumo

O artigo analisa o filme *Manhã cinzenta* (1969), dirigido e produzido por Olney São Paulo e fotografia de José Carlos Avellar. A trama gira em torno de um acontecimento (um golpe de Estado) ocorrido em lugar não mencionado (embora identificável). A ideia é identificar as relações encenadas entre os grupos sociais mencionados no filme, com ênfase nas duas personagens principais, tomando como hipótese a ideia de que o filme pode ser visto como uma espécie de “dispositivo de alerta”.

Palavras-chave

Sociologia; Análise de filme; “Dispositivo de alerta”

Abstract

The article analyzes the film Morning Gray (1969), directed and produced by Olney São Paulo and photography by José Carlos Avellar. The plot revolves around an event (a coup d'état) that took place in an unmentioned (though identifiable) place. The idea is to point out the staged relationships between the social groups mentioned in the film, with an emphasis on the two main characters, taking as an hypothesis the idea that the film can be seen as a kind of “warning device”.

Keywords

Sociology; Film analysis; “Warning device”

* Professor do Depto.
de Sociologia da
Universidade Federal
de São Paulo (Unifesp).

¹ O artigo é fruto dos debates realizados no Congresso da SBS (Florianópolis), no encontro da ANPOCS (Caxambu) e na Jornada de Sociologia e Imagem (Departamento de Sociologia – USP), ocorridos em 2019. Agradeço a todo(a)s o(a)s colegas que compuseram comigo as mesas-redondas - Paulo Menezes e Tulio Rossi (SBS e USP), Eliska Altmann e Sabrina Parracho Sant’Anna (ANPOCS) - bem como a todos aqueles que participaram dos debates.

Para o sociólogo que trabalha com as relações entre a sociologia e o cinema e se propõe a utilizar como método privilegiado a análise dos elementos expressivos que compõem os filmes, é incontornável tomar em consideração os movimentos presentes na tela, os diálogos, os sons e silêncios, as cores, sequências e cortes, além das mudanças operadas em virtude da maneira como os blocos fílmicos estão organizados, de modo a “descobrir nas combinações de imagens, de palavras e de sons o máximo de pistas para poder seguir algumas (...) aquelas que nos permitem regressar ao momento histórico aclarando o exterior (os intercâmbios sociais) pelo interior (o microuniverso do filme)” (SORLIN, 1985, p. 38).

A análise, no entanto, incorporará outra dimensão, forjando um diálogo entre a época de realização do filme (1968 – 1969) e o momento presente, em que a questão que mobiliza a nossa leitura de *Manhã cinzenta* é colocada. Assim, pretendemos abordar o filme a partir da ideia de que ele está construído como uma espécie de pesadelo que retorna, como o “bacilo” da peste de Albert Camus, “que não morre nem desaparece nunca” (CAMUS, 2006, p. 248)². Em vista disso, o método de trabalho será identificar as relações encenadas entre os grupos construídos na trama, tendo como hipótese a ideia de que o média-metragem *Manhã cinzenta* pode ser visto como – e a expressão é provisória – um “dispositivo de alerta”. Noção que será retomada nas considerações finais, após a apresentação do filme e das análises.

Manhã cinzenta foi realizado entre 1968 e 1969. Dirigido por Olney São Paulo a partir do conto homônimo de sua autoria – contido no livro *A antevéspera e o canto do sol*, de 1966 – e com fotografia de José Carlos Avellar, a trama de 22 minutos gira em torno de um acontecimento (um golpe de estado) ocorrido em um lugar nunca mencionado (ainda que facilmente identificável). As várias vozes dentro e fora da cena, mais os diálogos, são grandiloquentes, como, por exemplo, no julgamento conduzido por um cérebro eletrônico e um robô, “uma adaptação dos Autos da Devassa” – como aponta Angela José (1999, p. 98).

Dentre as razões para a escolha do filme, duas gostaria de acentuar. A primeira, pela chance de explorar o encaixe histórico que ele permite, como se

² A passagem faz parte do último parágrafo do livro, lido pela personagem masculina durante o filme.

as franjas de tempo de 1968 e 1969 rebatessem nos dias de hoje, dando-lhe um sabor inesperado; a segunda, pela trajetória peculiar do *Manhã cinzenta*, que se torna sociologicamente importante justamente por nunca ter sido aprovado para a exibição pública nos cinemas à época, além de ter levado o seu diretor à prisão (não foi um filme censurado, mas um cineasta preso por tê-lo realizado, como ressaltou Angela José). Dessa perspectiva, debruçar-se sobre *Manhã cinzenta* nos aproxima, guardadas as proporções, da observação de Adorno, segundo a qual: se algumas obras, apesar de sua qualidade, “*não* chegam a alcançar uma notável repercussão social, isto é tanto um *fait social* como o oposto” (ADORNO, 1986, p. 110). Às análises, pois.

* * *

Como estratégia começarei as análises pelo que poderíamos chamar de as duas aberturas do filme – a primeira, em que aparecem o título e os créditos e, e seguida, a sequência na qual uma moça aparece dançando em uma sala de aula – e, a partir daí, avançar até outras partes da trama, construindo as ressonâncias entre os planos dessas aberturas com os da trama propriamente dita. Tal abordagem, oblíqua, é confusa no quesito “contar a história que se passa na tela”, mas pode ajudar no que realmente nos importa, que é destacar alguns elementos significativos para a leitura sociológica.

I

A abertura com os créditos, que conta com aproximadamente um minuto de duração, traz pistas valiosas para identificarmos não apenas o grupo que trabalha na produção de um filme, e que vai bem além dos nomes dos atores, atrizes e diretores, mas também, como é o caso de *Manhã cinzenta*, de informações que nos permitem inferir a respeito do campo de tensão no qual está inserida a produção do filme. É o caso, por exemplo, das fontes de certas imagens de reportagens que observaremos na construção da trama, cujos créditos são dados ao Estúdio Herbert Richers S.A e à Rede Globo, canal 4 do Rio de Janeiro, emissora que entrou no ar em 26 de abril de 1965, cujo nome consta dos créditos como “Reportagem adicional”. Tais informações contidas nas primeiras sequências

da abertura, sobretudo a alusão à Rede Globo, ajudam a criar o extracampo político e social no qual o filme foi produzido, pois trata-se dos primeiros anos de funcionamento daquela que breve viria a se tornar a mais poderosa emissora do país, que vendeu ou cedeu o material (JOSÉ, 1999, p. 106–107), as imagens, sobre os enfrentamentos de rua (a maior parte desses enfrentamentos ocorridos nas manifestações de junho de 1968, como se vê na manchete do *Correio da manhã* que antecede a sexta-feira sangrenta no 21 de junho, por exemplo, ou nas cenas da passeata dos cem mil). Considerando as sequências que assistimos com os enfrentamentos de rua mais a informação de que a finalização do filme ocorre entre maio e agosto de 1969 (JOSÉ, 1999, p. 101–102), o extracampo social e político ao qual nos referíamos acima não apenas coloca em perspectiva as vicissitudes decorrentes da mudança de rumo imposta pelo regime instaurado em 1964, como também os eventos vividos pelo movimento estudantil ao longo desse período, a saber, a batalha da Maria Antonia, a queda de Ibiúna (ambos em outubro de 1968), a decretação do AI – 5 em dezembro de 1968, a invasão da UnB em agosto de 1969. A configuração desse extracampo social e político tensiona a análise, dada história do movimento estudantil no período, em particular, entre 1967 e 1969.³

No entanto, ainda que a abertura com os créditos iniciais não tenha o mesmo apelo que o espetáculo fílmico e sua trama, há outros elementos a ressaltar nesse bloco. Destaco três deles: 1. a presença de um plano em que homens uniformizados – policiais militares – posicionam-se na escadaria exterior de um prédio público; 2. a justaposição da trilha sonora; e, 3. o aparecimento do título.

Embora não seja a primeira imagem a surgir na tela, a presença de policiais é importante em virtude do modo como esse grupo de homens fardados aparece reunido, pois, embora estejam dispersos, tal presença não parece indicar que eles lá estivessem para cumprir uma função óbvia, já esperada, como a de montar guarda, por exemplo (o que, de resto, talvez tornasse o grupamento “invisível” e não nos chamasse atenção), mas sim para cumprir outra função, como, por exemplo, a de proteção ou de bloqueio, sinalizando que no local há,

³ A bibliografia a respeito do movimento estudantil nos anos de 1960 é vasta. Dados os limites deste texto, cito apenas Maria Ribeiro do Valle (2008) e Irene Cardoso (2001).

houve ou haverá um evento diferente do esperado no fluxo cotidiano da cidade. A presença daquele destacamento policial espalhado pelas escadarias do prédio é sintomática, pois, conforme veremos ao longo da trama, é constante a presença da força policial militar, mas então, e gostaríamos de sublinhá-lo, não traz mais policiais amontoados sem função plenamente identificada, mas em ação e reação (se preferirem, repressão) contra algo ou alguém, o que qualifica aquela imagem inicial. Em outros termos, se na abertura tínhamos policiais, as sequências posteriores os qualificam como um grupo no filme, responsável por garantir a tomada de poder – o que ocorreria, segundo os termos da trama, pela “Ordem terceira da Borracha”. Em *Manhã cinzenta*, as imagens jornalísticas de policiais e soldados ensejam a entrada em cena dos atores vestidos com uniformes que remetem ao universo militar e membros da referida “Ordem”.

Em seguida, o título, escrito em branco, com letras grandes, tomando quase toda a tela logo no segundo plano do filme, junto com o *Glória – Gloria a Dios en las alturas*. As imagens durante todo o primeiro minuto de filme e que persistem quando o título desaparece e dá lugar aos créditos – sejam elas de reportagens das agências citadas acima ou filmadas por José Carlos Avellar –, justapostas à música, sinalizam dimensões de tempo (na medida em que a palavra manhã se refere a uma parte do dia, de um amanhecer sob chuva fraca) e de espaço (os prédios e o asfalto molhado são de uma cidade, a do Rio de Janeiro, como veremos depois, uma cidade sob uma manhã úmida e sem sol, por isso cinzenta). A ideia de manhã, de chuva e de cinza se junta com as das ruas da cidade, ruas desertas exceto pela presença de militares e de um ou outro transeunte com seus guarda-chuvas. Tais elementos não são importantes para a passagem dos créditos e nem organizam uma história, o que só veremos mais adiante, mas são cruciais para construir a ideia de manhã triste, dia sem luz, ou de algo – um novo período – que se inicia sob o signo do cinza.

O terceiro elemento que gostaríamos de destacar é a música. Ela acompanha toda a abertura dedicada aos créditos, e trata-se da parte litúrgica dedicada ao *Glória*, que é a segunda parte da *Misa Criolla*, composta pelo argentino Ariel Ramirez. Também ela será retomada ao longo do filme em momentos decisivos, oferecendo outras pistas ao analista. Contudo, não obstante sua utilização em outras passagens do filme (como no encerramento, por exemplo), a *Misa criolla* não apenas preenche toda a abertura como também terá papel destacado na

entrada da primeira sequência da trama, quando vai se justapor, se preferirmos, vai se chocar com a canção de *Rock* vinda de um rádio de pilha, cujo refrão (*Group grope, baby*)⁴ e sonoridade colidem e silenciam a percussão do Glória. Notemos que se a *Missa criolla* estava justaposta a tomadas de uma cidade sob chuva fraca, sem que a câmera se detivesse em nenhum personagem que transitava pelas ruas, o rock que lhe sucede é dançado por uma moça e seu ritmo acompanhado por outros vários personagens, destacados durante a sequência, em um espaço fechado que nos remete a uma sala de aula (com janelas abertas para a baía ensolarada).

No entanto, se o Glória litúrgico colidia com o rock dançante, o cinza do título parece se abrir para duas leituras na trama. A primeira decorre do cinzento como metáfora de um tempo fechado, triste, sem sol, sem praia ou montanha. A segunda, mais hermética, a do cinzento como uma espécie de sombra que avança sobre as cores – seus matizes, diversidade e significados – sequestrando-os todos, quando um juiz, uniformizado como militar, assevera: “aquilo seria um julgamento de cores. O requerimento do verde, o processo do amarelo, a apelação do lilás, a prorrogação do azul e sobretudo, acima de tudo, a condenação perpétua e irrecurável do vermelho – o matiz da guerra!” (13min48) – cores que, como veremos mais ao final do filme, serão novamente mencionadas quando uma das prisioneiras, com os seios descobertos, grita que a líder trabalhadora assassinada (líder nunca mostrada, apenas falada, de nome Aurelina) “tingiu de lilás a bandeira nacional”, referência, talvez, ao sangue vermelho no círculo azul, como se as cores, escondidas pelo preto e branco e cinza, não cessassem de se manifestar.

II

Logo após os créditos, os espaços abertos dão lugar ao que parece ser uma sala de aula com estudantes (dada a maneira como as pessoas estão dispostas, a maioria sentada em carteiras enfileiradas, portando livros, a presença de uma mesa única na frente, ladeada por uma lousa etc.). A câmera recorta o

⁴ A expressão *Group grope*, canção do The Fugs, faz referência a “orgia sexual”.

espaço de modo a sugerir um ambiente interno, pequeno e apertado, com uma janela de onde é possível identificar montanha, mar e céu claro. As pessoas que ocupam esse espaço – os estudantes –, filmadas ao longo da trama em planos abertos ou mais aproximados, discutem a respeito de um “golpe de estado” e de como “resistir”. Fixemo-nos, pois, um pouco mais nesse grupo de pessoas. O elemento dominante da cena é uma moça, personagem principal feminina, que empenha todo o corpo em movimentos para seguir a música. A sequência é importante não apenas pelos seus quase dois minutos, mas por ser fundamental para a construção da personagem. Note-se que os ângulos da câmera dentro da sala, tirando o movimento de panorâmica que mostra a baía pela janela, apresentam-na de baixo a cima, seja com closes e detalhes (movimentos dos braços, pés, cabeça, cabelo), seja em plano mais afastado, como se quem a filmasse estivesse de pé sobre uma das carteiras. Em vista disso, ela aparece não apenas como dançante, alguém que dança, uma dançarina, mas alguém leve, esvoaçante, aérea, etérea, delicada, sublime. Isso é importante porque tais elementos dialogam com o que o filme mobilizará em seguida, a ideia de luta e resistência, enfrentamentos de rua e repressão, perseguição e tortura, julgamento e fuzilamento em que sempre a referida personagem será apresentada evocando os atributos acima, como se estabelecesse a dissonância, mencionada graficamente no filme, entre “razão” (ou “diálogo”) e “violência”. Tais aspectos podem ser vistos também na indumentária da personagem, que acompanha os seus passos leves e o movimento dos seus cabelos: como a minissaia, a sandália rasteira (quando não está descalça), ou a túnica durante o julgamento no qual enfrenta o juiz, o robô e o cérebro eletrônico.

Nesse mesmo espaço, a personagem masculina. Além dos estudantes sentados acompanhando o movimento da música, de uma moça em pé e outra sentada fumando, o modo como a figura do rapaz é construída mobiliza uma série de contraposições com a sua parceira dançante (ou amante, como dirá mais adiante o juiz na cena do tribunal). Não que a personagem masculina seja violência, desrazão ou falta de diálogo, o oposto dos atributos que a feminina atrai, mas sim um contraponto: forte, mas sensível; ativo, mas menos leve. Mais prático e terreno, conquanto desesperançado. Se no espectro político da luta ambos estão do mesmo lado e são presos e executados juntos, também na indumentária nota-se o contraponto entre as personagens: ele está a maior

parte do tempo com um casaco ou blazer escuro e, no julgamento, veste um camisolão branco, que parece envolver seu corpo cansado, bem diferente da que ela veste: uma túnica que realça a leveza dos seus movimentos. Até o modo como estão dispostos na cena do julgamento reforçam os atributos de ambos: ele quase deitado, expressando o peso da tortura pela qual passara; ela, ao contrário, dialogando, sentada, espáduas eretas, ombro nu e uma das pernas encolhidas, realçando a leveza do seu corpo na túnica. Por outro lado, embora vários personagens que estão na sala de aula portem livros, ao longo do filme ele é o único a fazer uma citação, ao ler uma passagem de *A peste*, e o faz, sozinho, à mesa de refeição (provavelmente de sua casa), o que o distingue sobremaneira dos outros.

Os dois personagens estão configurados no grupo que poderíamos chamar de Resistentes, grupo este em conflito com o das “Excelências” da “Ordem terceira da borracha”, Ordem que dará o golpe, os julgará e os condenará. Façamos desses grupos e das nuances no interior deles. O dos resistentes está explicitamente constituído em uma fala troante de locutor de rádio, que informa a respeito dos acontecimentos, quando diz que está marcada uma “concentração de professores, estudantes, artistas, intelectuais e demais trabalhadores” (3min08s). Notemos que embora outras categorias sejam referidas, a face mais visível deste grupo ao longo do filme é a dos estudantes. Temos, é certo, um trabalhador negro dialogando com o protagonista na mesa de um bar, a história apenas narrada da morte de uma líder operária de nome Aurelina, a presença de várias pessoas na antessala da tortura, inclusive um padre, além das imagens de época, da qual poderíamos deduzir a presença de artistas na passeata dos cem mil no Rio de Janeiro. Todavia, na média-metragem, os estudantes são tomados como protagonistas da luta de resistência, e a participação dessa categoria dialoga diretamente com as manifestações no mundo e especificamente no Brasil à época, sobretudo se pensamos no Rio de Janeiro de 1968, ano que começara com o assassinato pela polícia do estudante Edson Luís, morto a tiro em 28 de março de 1968, no assim conhecido “o episódio do Calabouço”.

Vale aqui uma digressão. Como diz Marcelo Ridenti,

o caso mais conhecido de radicalização do movimento estudantil brasileiro, proveniente de setores da população mais pobre, nos anos 1960, foi o de estudantes secundaristas que se reuniam no refeitório e

centro estudantil chamado Calabouço, na cidade do Rio de Janeiro (...) e estavam longe do estereótipo de ‘estudante de classe média’, e dentre eles se encontrava Edson Luis, paraense, de 16 anos, residente no Rio, assassinado pela polícia em 28/03/1968 no Calabouço, morte que desencadeou uma enorme onda de protestos de rua em todo o país. (RIDENTI, 2010, p. 139 – 140)

E os secundaristas do Calabouço, como aponta Ridenti, citando Daniel Reis, “sempre tiveram relação difícil com o movimento universitário” (RIDENTI, 2010, p. 140).

Essa distinção, no entanto, não aparece no filme. Como não identificamos o professor no espaço que se parece com uma sala de aula, o grupo presente no média-metragem é de estudantes de maneira geral. E é a história de dois estudantes que acompanhamos, um líder que prepara e faz discursos, fala à multidão, é imperativo e categórico nos diagnósticos – como na mesa de bar (em que um trabalhador refere-se à greve, à repressão e ao sindicato, 6min40s, mas se reportando ao estudante) – e a personagem feminina, que é a única a quem assistimos enfrentar o juiz no tribunal e os carrascos no pátio onde ocorrem os fuzilamentos.

Por seu turno, o antagonista na trama é a “Ordem Terceira da Borracha”, caracterizado pelas “Suas Excelências”. A polícia e seu aparato repressivo que aparecem nas imagens de reportagem atuam como o braço armado desse grupo, bem como as personagens vestidas com uniformes que nos remetem a militares, portando um símbolo (mais uma ressonância com regimes totalitários, junto a várias outras na trama) que os identifica como ligados à Ordem. O braço policial repressivo, conforme mostram as imagens de reportagem, porta cassetetes, possui carros e usa gás lacrimogêneo (“Sete horas de gás lacrimogêneo”, como lemos na manchete do *Correio da manhã*) e luta contra os Resistentes (na construção do filme, os estudantes, sem outras distinções no interior desse grupo), armados com paus, pedras, bolsa tiracolo e livros.

No filme, pouco sabemos da “Ordem Terceira da Borracha”, a não ser que é um regime totalitário, associado à igreja (a que está contra, como se diz no filme, a “concupiscência” e “a ignomínia”) e portadora de uma nova tecnologia, como se vê nas presenças do assim chamado “cérebro eletrônico” e do robô (que, segundo a leitura de Irene Machado, faria referência à guerra fria: “o filme

se constrói contra um discurso de poder que é a máquina, personificada no discurso da Guerra Fria pronunciado por um robô” (2016, p. 671), cuja preocupação consiste em expurgar o pensamento – a começar pelas crianças. Como diz o estudante líder, tal Ordem recebe cada vez mais adesões (“todos traíram a si mesmos”, diz aos 12min50s), adesões vindas das sombras, como expressam as palavras de uma das estudantes, ecoando o parágrafo de Camus lido na primeira parte do filme: “Não se podia vencer as sombras. Eis que um dia elas apareceram eretas. Empertigadas. Todas ao mesmo tempo. E numeradas de um a mil. E desenhando com seus símbolos e siglas as ordens da decência e da coragem” (13min05s).

Futuro vindo das sombras. Cinzento. Sem pensamento.

Considerações finais

A ideia do filme como “dispositivo de alerta” aparece em meados dos anos 50, na pena de Jean Cayrol (2003 [1956]), a respeito do média-metragem *Noite e neblina*. Naquele momento, a ideia de dispositivo significava basicamente que o filme não seria apenas um “exemplo sobre o qual meditar”, mas um apelo “contra todas as noites e neblinas”. Assim, o filme de 1956, conquanto abordasse o universo concentracionário na Segunda Guerra Mundial, perpetrado pela Alemanha nazista, fazia referência não apenas ao período 1933-1945, mas apresentava-se como dispositivo contra todas as “manifestações de opressão”.

Pareceu-nos bastante sugestivo aproximar *Manhã cinzenta* dessa ideia de “alerta”, isto é, um filme que nos força a refletir e, ao fazê-lo, nos remete para fora dele, para outro tempo. Não porque o filme trata de um golpe de estado em que os estudantes, em junho de 1968, colocam-se na linha de frente; não porque alude a um movimento capitaneado por estudantes (não a classe trabalhadora, chamada a dada altura, simplesmente, de “demais trabalhadores”) e mostra explicitamente a polícia em ação de repressão, batalhas de rua; não porque aponte claramente como a harmonia prometida consiste na eliminação do outro, dos outros que coabitam, mas pensam de modo diverso, ou melhor, ao contrário. Mas sim, e é esse o nosso ponto, porque encena o desejo arcaico de completude e de unidade, desejo este que sobrevive como o bacilo da peste de Camus, e, dependendo da nova configuração, retorna, retoma, como se estivesse

no escuro, vindo das sombras que, um dia, “apareceram eretas. Empertigadas. Todas ao mesmo tempo”, projetando-se sobre o pensamento, sobre a dúvida, as diferenças, as contradições.

Nas palavras de Irene Machado, para quem “*Manhã cinzenta* leva às últimas consequências os experimentos de sua audiovisualidade discursiva” (2016, p. 675):

Ao colocar em crise o próprio estatuto do discurso cinematográfico, (...) [o filme] consagra um discurso audiovisual que abre um intenso diálogo com sistemas da cultura que lhe são correlatos – caso da música, da fotografia, do rádio, do teatro, do jornalismo – (...) [e] não hesita em unir em montagem materiais de arquivo e cenas gravadas no calor dos acontecimentos. (2016, p. 674).

Tal radicalidade aproxima-nos da noção de “dispositivo de alerta” que pensamos trazer para *Manhã cinzenta*. Afinal, se não podemos esperar que o filme, realizado em 1968 -1969, antecipasse acontecimentos futuros, pois somos nós, hoje, que levamos a ele nossas questões, isso não impede que possa ser concebido como um dispositivo que, ao fazer dialogar, e talvez por isso mesmo, uma série de recursos expressivos na tessitura de sua montagem e de sua organização, esperasse, em silêncio, para ser justaposto a outro tempo, 50 anos depois, forçando-nos, a nós, sociólogos, a uma série de leituras controversas.

Referências

ADORNO, Theodor. Teses sobre sociologia da arte. In: COHN, Gabriel (org.), **Theodor W. Adorno – Sociologia**. São Paulo, Editora Ática, 1986, p. 108-114. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

CAMUS, Albert. **La peste**. Oeuvres complètes II. Paris: Gallimard, 2006, pp. 35 - 248.

CARDOSO, Irene. **Para uma crítica do presente**. São Paulo: Editora 34, 2001.

CAYROL, Jean. Nous avons conçu *Nuit et Brouillard* comme un dispositif d’alerte. Extraído do artigo no. 606 de *Lettres Françaises* (fevereiro de 1956). DVD *Nuit et brouillard*, Arte vídeo, França, 2003, p. 8-9.

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

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**. Fondo de Cultura Econômica: México, 1985.

VALLE, Maria Ribeiro do. **1968: o diálogo é a violência**. 2ª. Ed. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2008.

Referências online

“Group grope.” *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/group%20grope>. Acesso em 16 set. 2020.

MACHADO, Irene. Relações dialógicas no filme *Manhã cinzenta* (1969) de Olney São Paulo. In ARAÚJO, Denize Correa; MORETTIN, Eduardo; REIA-BAPTISTA, Vitor (ed). **Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais**. Faro, Portugal: CIAC/Universidade do Algarve, 2016. *E-book* (829 p.) ISBN: 978-989-8859-01-3. Disponível em <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002801144.pdf>. Acesso em 16 set. 2020.

Referência audiovisual

MANHÃ cinzenta. Direção Olney São Paulo. Brasil, 1969. 22 min, P&B. Disponível em <https://vimeo.com/115723085>. Acesso em 16 set. 2020.

Submetido em setembro de 2020 e aprovado em outubro de 2020.

Como citar:

ROVAI, Mauro Luiz. *Manhã cinzenta*: sociologia e cinema. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 347-359, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.24>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>