

# ***O Cérebro eletrônico nunca se esquece: memórias do estado de exceção em Manhã Cinzenta***

*The “Cérebro eletrônico” never  
forgets: memories of the state of  
exception in Manhã Cinzenta*

**Mírian Sumica Carneiro Reis** \*

Universidade da Integração Internacional da  
Lusofonia Afro-brasileira

\* Mírian Sumica Carneiro Reis é professora adjunta de Teoria da Literatura da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira – UNILAB e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana – PROGEL/UEFS.

E-mail: [miriansumica@unilab.edu.br](mailto:miriansumica@unilab.edu.br)



[http://dx.doi.org/ 10.13102/lm.v%09n%01i.4538](http://dx.doi.org/10.13102/lm.v%09n%01i.4538)



**Resumo:** O presente ensaio apresenta o diálogo intertextual entre a música *Cérebro eletrônico*, de Gilberto Gil, o filme *Manhã Cinzenta*, de Olney São Paulo, considerando-os como obras testemunhais de momentos históricos em que o estado de exceção perdurou como regime de governo no Brasil, entre 1964 e 1985. A proposição se baseia na importância das expressões artísticas como elemento de denúncia e contestação em suas épocas de lançamento, e no lugar de arquivo que ocupam quando lidas diacronicamente, considerando as memórias traumáticas legadas por regimes autoritários como problemáticas que repercutem contemporaneamente.

**Palavras-chave:** Memórias; *Cérebro eletrônico*; *Manhã Cinzenta*; Estados de Exceção.

**Abstract:** This essay intends to present the intertextual dialogue between Gilberto Gil's song *Cérebro eletrônico* and the *Manhã cinzenta* movie by Olney São Paulo, considering them as testimonial works of historical moments in which the state of exception lasted as a government regime in Brazil, between 1964 and 1985. The proposition is based on the importance of artistic expressions as an element of denouncement and contestation in their launching times, and in the place of archives they occupy when read diachronically, considering the traumatic memories bequeathed by authoritarian regimes as problems that reverberate contemporaneously.

**Keywords:** Memories. *Cérebro eletrônico*. *Manhã cinzenta*. States of exception.

*Recebido em dezembro de 2018*  
*Aprovado em março de 2019*

REIS, Mírian Sumica Carneiro. O *Cérebro eletrônico* nunca se esquece: memórias do estado de exceção em *Manhã Cinzenta*. *Léguas & Meia*, Brasil, n. 09, v. 1, p. 54-62, 2018.

Um dia. Será um dia. Um dia em que todos se encontrarem reunidos.  
Um dia em que se agruparem os homens, as mulheres,  
as crianças e saírem todos às ruas para desmascarar os reis e os profetas.  
Olney São Paulo

Quando assisti ao filme *Manhã cinzenta* pela primeira vez, a partir das conversas instigantes de um querido professor, chamou-me muita atenção a figura robótica do juiz, e imediatamente lembrei da música de Gilberto Gil, “Cérebro eletrônico”. Para uma pessoa dada a narrativas como eu, imaginar um encontro entre os dois baianos perseguidos pela ditadura civil-militar (1964 – 1985) – Olney e Gil, não foi difícil.

No Seminário de Pesquisa em Estudos Literários realizado na UEFS em 2016, tive a oportunidade de perguntar a Olney São Paulo Júnior se tal encontro seria possível. Pergunta tola, de irrelevante. O cérebro eletrônico, máquina panóptica, é um instrumento de poder antigo, que vai desde a onipresença religiosa a arquitetura dos presídios, do Deus onipresente ao big brother dos reality shows. No caso dos regimes totalitários, o panóptico todo-poderoso que assumia, ao mesmo tempo, a função de juiz e carrasco.

Atar os elos que ligam as histórias de Olney São Paulo e Gilberto Gil é possível, a partir do momento em que se compreende o efeito devastador do estado de exceção vigente entre 1964 e 1985 sobre a sociedade brasileira. A perseguição, a censura, o silenciamento das artes e dos corpos foram usados como instrumentos de manutenção do poder, e os processos sem crime tornaram-se prática que justificou inúmeras prisões, tortura, exílio e assassinatos.

No livro *Revolução do Cinema Novo*, Glauber Rocha faz a seguinte descrição do filme *Manhã Cinzenta*, de Olney São Paulo:

*Manhã cinzenta* é o grande filmexplosão de 1967/8 e supera incontestavelmente os delírios pequeno-burgueses dos histéricos udigrudistas.  
Montagem caleidoscópica desintegra signos da luta contra o Syztema – panfleto bárbaro e sofisticado, revolucionário a ponto de provocar prisão e iniciativa mortal no corpo do Artysta (ROCHA, 2004, p. 394).

A avaliação de Glauber Rocha, escrita em formato verbete em artigo de 1978, apresenta, ainda que com dez anos de distância, o caráter de atualidade do filme de Olney São Paulo, ao passo em que denuncia os métodos do “Syztema” contra quem o desnudava – “prisão e iniciativa mortal sobre o corpo do artista”. Aliás, qualquer semelhança entre o Brasil de 1968, 1978 ou 2018 não é mera coincidência. No filme, Olney atualiza a mensagem do seu conto homônimo, de 1966, e ousa dar um testemunho (in)voluntário do que o regime se empenhava em esconder: a barbárie de um governo marcado pela truculência, pelo acirramento de desigualdades sociais, por subserviência ao capitalismo estadunidense, por técnicas requintadas de suplício dos seus oponentes.

A arte, naquele contexto, era um testemunho possível por encontrar as expressões que traduzem a fragilidade da vida, a arbitrariedade da morte, por testemunhar experiências em que vida e morte habitam o mesmo obscuro espaço. A noção de testemunho aqui utilizada é também sinônima de resistência, no sentido empregado por Giorgio Agambem, no capítulo intitulado “A testemunha” do livro *O que resta de Auschwitz* (2008), quando considera duas terminologias jurídicas do latim que definem a testemunha:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo *testemunha*, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (\*

terstis) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso (AGAMBEN, 2008, p. 27).

Agamben busca nessas definições de testemunha o argumento para analisar os relatos testemunhais de Primo Levi, sobrevivente do holocausto, e chama a atenção para o fato de que, apesar de ter presenciado a realidade de outros, em situação idêntica à sua, Levi não tem a neutralidade necessária para ocupar o lugar de *testis*. Ele fala na condição de *superstes*, daquele que dá testemunho daquilo que viveu. Contudo, sua posição permanece ambígua porque, ao falar de si, ele fala também – e esse é um compromisso ético do sobrevivente – por aquele que já não pode falar. Seu testemunho está além do julgamento, mas na ação humana de cumprimento de um dever ético, para além da ação jurídica, que leva Agamben a concluir: “Há uma consistência não jurídica da verdade, na qual a *quaestio facti* nunca poderá ser reduzida à *quaestio iuris*” (*Idem, ibidem*).

Esse entre-lugar instaurado entre o *testis* e o *superstes* pode ser apropriado para a leitura de obras ficcionais que repercutem, direta ou indiretamente, representações do seu tempo. A história pública representada mimeticamente nos enredos ficcionais de relatos individuais tem o poder de corrosão de minar a continuidade da História e criar arestas e reentrâncias que testemunham sobre o tempo sociocultural que desvelam, apontando, principalmente, para as contradições dos discursos hegemônicos.

No filme *Manhã Cinzenta*, cenas ficcionais misturam-se a imagens documentais de intervenções militares em passeatas de estudantes e trabalhadores. A imagem clássica da infantaria avançando sobre pessoas, pisoteando e agredindo, é um discurso potente que denuncia, por si só, os métodos e estratégias de repressão institucionalizada pelos governos que se sucederam durante os 21 anos de ditadura militar brasileira.

O enredo alegórico, que traz nas personagens Alda e Sílvia a representação das lideranças de oposição ao regime, aponta para a arbitrariedade do Serviço Nacional de Investigação (SNI) e do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Sílvia discursa em praça pública e mobiliza a greve. Alda dança, estuda, questiona, PENSA. Isso é suficiente para serem subversivos.

No julgamento de Alda, após prisão e tortura, diante de um robô juiz, ela propõe uma solução para todos, uma solução pela via democrática, em que o estado de direito seja restaurado: “[...] A excelência nos entendeu mal. Falamos numa mudança de coisas, numa transformação de pensamentos. Essa solução imposta pela violência, só conduz ao destino da morte!” (SÃO PAULO, 2016, p. 21).

A proposta democrática é afrontosa, desarrazoada, num contexto em que a lógica instaurada se estabelece pelo *nonsense* da execução de um projeto de poder lastreado na violência, no silenciamento, no apagamento de oposições que denunciem a falácia de desenvolvimento propagandeada pelo regime. A resposta do tribunal é reveladora:

- Subvertedora! Prostituta! Inclusa no Artigo 329 ABC do Acto e Facto Correccional 379, alínea “J”.
  - E parágrafo “erre dois”, Excelência!
  - Que quer dizer, ordenança?
  - Talvez sinais chineses, Excelência!
  - Deve ser. Deve ser. Anotem isso e passemos adiante com o processo. Que diz a fotografia da moça com aquelas enormes letras?
  - A, Arma, água, Amor!
- (SÃO PAULO, 2016, p. 21, grifos meus).

O discurso de aparente legalidade, enfatizada pela citação de termos jurídicos descontextualizados, aponta para a realidade oposta: a de cerceamento de direitos, a de arbitrariedade de julgamentos baseados em convicções e impressões (como eu disse antes, qualquer semelhança com alguns tribunais de 2018 não é mera coincidência...). É importante notar que as citações acima são do conto *Manhã cinzenta*, publicado depois de dois anos do golpe de 1964, quando o regime ainda não tinha recrudescido em violência e terror. O marco inicial dos anos de chumbo é o decreto do Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968. A partir daí, era “preciso estar cada vez mais atento e forte”<sup>1</sup>. A cultura estava na mira e mesmo quem não aceitava o patrulhamento ideológico dos artistas mais politicamente engajados e preferiam a contracultura em movimentos experimentais e alegóricos, como o Tropicalismo, por exemplo, colocava-se (in)voluntariamente no front como alvos da repressão. O Amor, tão aterrorizante no discurso de Alda, é força subversiva na Alegria, Alegria presente na Geleia Geral da Tropicália.

Assim foi – é – que no final de 1968, os “baihunos”<sup>2</sup> Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos em São Paulo e levados para o Rio de Janeiro. Nunca foram acusados formalmente. Nos primeiros dias de prisão não passaram por interrogatório. Foram transferidos de quartel em quartel, sem nunca serem informados por autoridade militar ou judicial sobre a motivação de sua prisão<sup>3</sup>. Nunca souberam (porque nunca houve) quais as bases legais de sua prisão. Eles eram a representação da juventude contestadora, o desbunde tropicalista, a sensualidade andrógina e a inteligência. Cabeludos. Subversivos. Perigosos. As suas presenças cênicas, que marcavam alegoricamente as suas movências através e para além do “syztema” incomodavam e em 27 de dezembro de 1968 Caetano e Gil foram presos, juntos.

Passaram ali o Ano-Novo. Não viram o ano de 1969 raiar. Durante o curto período na futura sede do DOI-CODI<sup>4</sup>, os amigos estiveram próximos, embora não pudessem se falar. Estavam em um corredor que tinha quatro ou cinco solitárias, segundo lembra Gil. Ao lado da cela dele havia outro preso e, na seguinte, estava Caetano. As celas eram fechadas por uma porta de ferro com uma gradezinha e um pequeno basculante na janela. Um buraco no chão fazia as vezes de vaso sanitário. No mais somente uma pia e um colchão velho. Durante aqueles sete dias ninguém apareceu e eles não foram chamados para interrogatório. Foi nesse momento que Gil e Caetano tiveram suas cabeleiras raspadas, numa espécie de ritual (GIL; ZAPPA, 2013, p. 134).

Se antes da prisão o enfrentamento era contra o patrulhamento ideológico dos que cobravam um maior e mais direto engajamento contra o regime, na cadeia, o maior oponente era o medo, como relata Gilberto Gil em sua biografia:

---

<sup>1</sup> Alusão ao refrão da música *Divino*, maravilhoso, de autoria de Caetano Veloso, lançada com grande sucesso na voz de Gal Costa em 1969.

<sup>2</sup> A expressão “baihunos” é um neologismo usado originalmente no jornal carioca *O pasquim* nos anos de 1970 para se referir aos baianos tropicalistas que, como bárbaros invasores, provocaram uma ruptura conceitual na MPB. É também o título de um dos capítulos do livro *Verdade Tropical* (1997), de Caetano Veloso.

<sup>3</sup> No livro *Verdade tropical* (1997), Caetano faz uma minuciosa descrição do período em que esteve preso, das buscas empreendidas por familiares para saber de sua localização, do horror das viagens de transferência entre quartéis, quando o medo de ser assassinado aumentava em dimensões indescritíveis. A referência a Caetano se justifica aqui nesta leitura da obra de Gil porque, como os dois artistas repetem por décadas, suas histórias de vida e arte se confundem, irmanadas por laços de amor e parceria transcendistas.

<sup>4</sup> Departamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna, criado em setembro de 1970.

Eu não pensava no fato que estivessem cometendo comigo uma injustiça ou equívoco, eu não tinha tempo para pensar nisso, porque minha aflição toda era voltada para o pânico e o medo. Estava fragilizado e entregue a uma grande interrogação: “O que vão fazer comigo? O que será de mim amanhã? Vou passar o resto de minha vida na prisão?” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 134).

Na agonia da prisão, Gilberto Gil compôs três músicas: Vitrines, Futurível e Cérebro eletrônico. O confronto com a arbitrariedade da privação de liberdade sem processo o conduziu a um devir existencial que foi também um meio de se manter lúcido. Há uma autoridade, que prende o corpo, que reifica a existência dentro da sua lógica, mas ainda assim há liberdade, como desvela a letra de Cérebro eletrônico:

O cérebro eletrônico faz tudo  
Faz quase tudo  
Quase tudo  
Mas ele é mudo

O cérebro eletrônico comanda  
Manda e desmanda  
Ele é quem manda  
Mas ele não anda

Só eu posso pensar se Deus existe  
Só eu  
Só eu posso chorar quando estou triste  
Só eu  
Eu cá com meus botões de carne e osso  
Hum, hum  
Eu falo e ouço  
Hum, hum  
Eu penso e posso

Eu posso decidir se vivo ou morro  
Porque  
Porque sou vivo, vivo pra cachorro  
E sei  
Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro  
Em meu caminho inevitável para a morte

Porque sou vivo, ah, sou muito vivo  
E sei  
Que a morte é nosso impulso primitivo  
E sei  
Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro  
Com seus botões de ferro e seus olhos de vidro<sup>5</sup>

A mente resiste. O artista, com a potência da sua arte, encarna o entre-lugar de testis e superstis, pois testemunha sobre o que viu, na experiência partilhada do cárcere, a dor

---

<sup>5</sup> A música “Cérebro eletrônico” é a primeira do lado A, do disco *Gilberto Gil, 1969* lançado em 1969, terceiro álbum de estúdio de Gil e, assim como os demais, com forte marca do rock psicodélico tão explorado pelos tropicalistas. GIL, Gilberto. *Gilberto Gil, 1969*. Produção: Manuel Marenbein. Rio de Janeiro, Phillips Records: 1969. LP (38 min aproximadamente). Mais informações disponíveis em: [http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_disco\\_interno.php?id=4](http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=4). Acesso em 23 de novembro de 2018.

de outros (alguns que não sobreviveram para contar) e viveu a própria dor, no processo kafkiano de estar preso sem conhecer as razões para tal. A música foi seu instrumento, no delírio “científico-esotérico” (GIL; ZAPPA, 2013, p. 135) da prisão, representado na figura robótica-panóptica do cérebro eletrônico, para dar um testemunho do estado de exceção instaurado no Brasil.

Em meados de 1969, Caetano e Gil foram “convidados” a deixar o Brasil. Naquele mesmo ano, Olney São Paulo lança o filme *Manhã Cinzenta* e, num movimento inverso, tem na representação do cérebro eletrônico, como denúncia corajosa da violência do regime, a razão de sua perseguição. O boato de que o filme teria sido exibido no avião da companhia Cruzeiro do Sul, sequestrado em 1 de janeiro de 1970 pela organização guerrilheira VAR – Palmares, é apontado como uma das causas para que Olney fosse enquadrado pela Lei de Segurança Nacional e preso em 1971.

Ninguém confirma se se trata de boato ou se a exibição ocorreu. Essa confirmação, de todo modo, não é necessária. O fato é que, como bem apontou Glauber Rocha, o filme, que mescla cenas da TV com ficção é, por si só, subversivo o bastante. O “Syztema” está ali representado, em toda a sua arbitrariedade. Está representado no conto homônimo também:

Eis que um dia as Excelências tornaram-se silhuetas negras e apareceram com olhos impudicos, avisando nos processos que os filhos dos infames seriam salgados em fogo e sua poeira jogada no mar. Em séculos e séculos não existiria ninguém. Entretanto era necessário que se fizesse alguma coisa: reunir a todos, protestar todos juntos, sair às ruas e impedir que as Excelências reinassem em um mundo de sombras. Porém, nada mais se poderia fazer. Elas já reinavam. Já imperavam (SÃO PAULO, 2016, p. 22).

Na literatura, o prenúncio do cinema - conto ou roteiro? - Olney São Paulo, como estudioso e cinéfilo, acompanhava as revoluções dos cinemas novos, não apenas no Brasil, mas nas produções internacionais. O foco narrativo se aproxima do olho da câmera e inaugura uma nova perspectiva no enredo, como numa montagem polifônica, em que personagens e narrador se confundem, mas também se revelam, posto que se completam. Era preciso falar das passeatas e das metralhadoras, do suplício como subjuogo da vontade, do medo da tortura como adestramento da subversão e, principalmente, do terror instaurado com a perspectiva de que cada um poderia ser processado por um regime panóptico que via através dos porões da clandestinidade.



Figura 1: Sua excelência - o cérebro eletrônico, com seus botões de ferro e seus olhos de vidro.

A imagem robótica do cérebro eletrônico é uma estratégia de representação do regime no filme *Manhã Cinzenta*. A “Excelência”, autoridade máxima que preside o julgamento do casal subversivo, é representada pela figura alegórica do robô, que decide, inclusive, quais os critérios que importam ou não para a condenação dos réus. A moça não precisa de sangue judeu para ser condenada. As cabeças devem ser raspadas para que não reincidam no crime de pensar (Caetano e Gil foram libertados do cárcere, mas condenados

ao exílio, com as cabeças raspadas). Aquele é um julgamento de cores, de todas as cores,

sobretudo do vermelho. A alegoria da máquina é também uma chave irônica: aquela excelência também é comandada, alguém manipula seu controle remoto (os Estados Unidos, patrocinando e determinando a ditadura militar brasileira?).

O robô parodia a ficção científica, antevê e denuncia o desenvolvimentismo falacioso do milagre econômico brasileiro, a inserção do Brasil no rol dos civilizados que estariam no lado azul da Guerra Fria.

Neste ponto, a figura do robô assume feições irônicas, em que o contexto parodiado não é apenas satirizado, ridicularizado na realidade absurda do estado de exceção. O tom de aparente nonsense do processo, em que os réus são conduzidos ora num carro carnavalesco ora num camburão policial; ora estão com suas roupas comuns, ora estão vestidos alegoricamente, aponta para a ironia da a-temporalidade representada na recorrência cíclica de estados de violência e barbárie no seio da civilização. Segundo Angélica Soares,

O paradoxo que se estabelece pela simultaneidade de afirmação e aceitação da realidade parodiada se intensifica, pois a ironia é uma construção circular que jamais nos permite concluir. Ela provoca sempre um descentramento do sistema de convenções vigentes, impedindo uma atitude monológica (autoritariamente centrada em si) (SOARES, 1993, p. 72).

A implosão da linearidade temporal reforça o caráter alegórico e irônico na medida em que se sobrepõem imagens do real ao ficcional. O documental das imagens de TV é mesclado à encenação e o resultado estético amplia a potência de sentidos do filme. Segundo Fredric Jameson, em análise da obra de Bertolt Brecht,

A alegoria consiste em retirar de uma dada representação a sua autossuficiência de significação. Essa retirada pode se caracterizar por uma insuficiência radical da própria representação: lacunas, emblemas enigmáticos e congêneres; mas, com mais frequência, particularmente nos tempos modernos, ela toma a forma de uma pequena cunha ou janela em uma representação que pode continuar a ter o seu próprio sentido e parecer coerente (JAMESON, 2013, p. 170).

Jameson considera, para a análise da obra brechtiana, o apelo da história sobre a representação artística e a possibilidade de uma nova representação dentro da representação, num movimento meta-referencial, em que cada nova expressão da história rasura a anterior, dominante. O discurso do poder, aparentemente coerente, deixa lacunas onde a alegoria atua como reescrita e mesmo como denúncia, como se percebe também na montagem do filme *Manhã cinzenta*. A colagem de cenas ficcionais e documentais amplia os sentidos éticos possíveis, a partir da poética bricolage que o autor/diretor privilegia, compondo um mosaico de imagens que, em palimpsesto, rasuram os discursos oficiais da época e potencializam a denúncia das arbitrariedades do regime.

Decorre daí também a inovação de *Manhã cinzenta*, e o incômodo que ele causou. A estética de vanguarda empregada por Olney marca um entre-lugar que o próprio diretor enfrentou: rechaçado pelos cinemanovistas mais militantes; perseguido pelo regime militar. Segundo Claudio Novaes,

O fato de *Manhã cinzenta* ter sido um dos únicos filmes proibidos integralmente pela violenta censura militar provavelmente é a justificativa para Olney ser identificado por Glauber Rocha como “mártir” num contexto em que o martírio involuntário contracenava com os diversos martírios de militantes da luta armada no país. A arma de Olney foi o filme que deixou confusa a recepção imediata e não deixa de ser irônico o sentido bastante inusitado na época, pois a presença de Olney São Paulo na esfera política da arte nacional é percebida como um

cinasta dos menos relacionados ao campo nacionalista radical de esquerda e como pouco ortodoxo na estética do realismo Socialista, apesar de os temas da sua obra, tanto literária como cinematográfica, estarem ligados às violências sociais do campo e da cidade [...] (NOVAES, 2011, p. 63).

Olney assume o lugar do intelectual engajado que arrisca a própria existência na reescrita da história. Ele resiste, pois, seguindo o que afirma Alfredo Bosi,

[...] a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele. Embora possa partilhar os mesmos valores dos outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras. Não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores (BOSI, 2002, p.122-123).

Nesse sentido, o autor confunde sua história com as histórias de suas narrativas, já que o engajamento político da obra não se aparta da experiência poética da vida. Como afirma Glauber Rocha, “Olney é a metáfora de uma Alegoria” (2004, p. 394). Sua trajetória se confunde com o enredo da sua ficção, desnuda o alegórico, metaforiza o que a censura tentou silenciar.

A morte aos 41 anos de idade é consequência da prisão, do processo e das perseguições sofridas, mas neste ponto ousa discordar de Glauber Rocha, ao enquadrar cenicamente Olney São Paulo na condição de “Mártir”. Nas escolhas éticas de sua arte, Olney se mostra autor/ator consciente do tipo de narrativa que se reproduz na história do Brasil. O autoritarismo não é um enredo trágico, mas irônico, portanto sem heróis nem mártires, mas flagrante de uma sociedade degradada e atraída pelo autoritarismo e pelo horror. Essa consciência aparece, no filme *Manhã cinzenta*, no discurso do herói, que lê o parágrafo final de *A peste* de Albert Camus:

*[...] O bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nos porões, nos baús, nos lençóis e na papelada. E sabia também que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria os seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz (CAMUS, 2009, p. 269, grifos meus).*

Contudo, o filme *Manhã cinzenta* (os pouco mais de 22 minutos que conhecemos dele, em fragmentos disponíveis no YouTube) não acaba com o fuzilamento de Alda e Sílvio. Ele recomeça, no rosto esperançoso dos dois porque, do lugar de engajamento que Olney ocupa, a utopia é fundadora de uma nova história. É o resgate da ironia, na abertura para um devir mais esperançoso.

Na sua poética política, Olney se aproxima do que Gilberto Gil afirma, vinte anos depois de sua prisão, ao comentar sobre este clari-vidente incômodo que os artistas e sua arte promovem:

É impossível escapar, por mais espetacular que seja o plano da fuga, da dimensão política. As questões políticas são as questões de todos nós – e de todos os nós, já que podemos brincar aqui entre o pronome e o substantivo. Mas é isso mesmo: a política permeia a vida em toda a sua extensão e intensidade. E quando nos convocam para falar sobre o político e o poético, sobre a convergência e a divergência destas duas dimensões fundamentais da vida humana, integrantes do mistério antropológico de nossa trajetória na Espaçoave Terra, sentimos que nos chamam para expor e, ao mesmo tempo, dissipar uma desconfiança. Vocês sabem do que estamos falando. A verdade é que há uma desconfiança mútua entre o homem político e o homem estético [...] (GIL; RISÉRIO, 1988, p. 15)

“O cérebro eletrônico comanda, manda e desmanda”, mas o aprisionamento do corpo não agrilhoa as vontades. O que tentei propor, neste ensaio, a partir de uma aproximação entre arte-vida de dois intelectuais baianos, vindos do interior e abertos para o mundo, é uma reflexão sobre as conexões possíveis entre sujeitos que são afetados pela história. As datas se tocam: o exílio de Gil ocorre no ano de lançamento do filme *Manhã cinzenta*. O retorno do exílio de um, em 1971, coincide com a prisão do outro. A figura robótica-panóptica do Cérebro eletrônico habita o imaginário dos dois, como reflexo de leituras, pensamentos e expressões daquele contexto, mas como prenúncio, talvez, dos desdobramentos da história.

O político e o poético são indissociáveis nas obras de Olney São Paulo e Gilberto Gil e são esses os laços que escolhi privilegiar ao propor este diálogo entre música e filme, literatura e aproximação biográfica. Não podemos esquecer da história, nem aceitar seu revisionismo em favor de alguns. Pensar no Brasil contemporâneo através das experiências de anos atrás permite uma leitura menos ingênua dos tempos de agora, quando discursos e ações extremistas mostram que a roda vida da história nos aproxima, mais uma vez, do momento em que “para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acordaria os seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz” (CAMUS, Op. Cit.). É tempo, mais uma vez, em que é preciso estar atento e forte na luta cotidiana em defesa das liberdades, amplas, irrevogáveis, para que o estado de exceção e o horror não se repitam.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. (Estado de Sítio).
- BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.
- CAMUS, Albert. *A peste*. Tradução: Valerie Rumjanek. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- GIL, Gilberto. Cérebro eletrônico. In: \_\_\_\_\_. *Gilberto Gil, 1969*. Produção: Manuel Marenbein. Rio de Janeiro, Phillips Records: 1969. LP (38 min aproximadamente).
- GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. *Gilberto bem perto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*. Tradução Maria Silvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- NOVAES, Claudio Cledson. *Aspectos críticos da literatura e do cinema na obra de Olney São Paulo*. Salvador: Quarteto, 2011.
- RISÉRIO, Antônio; GIL, Gilberto. *O poético, o político e outros escritos*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SÃO PAULO, Olney. *A antevéspera e O canto do sol*. 2. ed. Salvador : Quarteto, 2016.
- SÃO PAULO, Olney. *Manhã cinzenta*. Filme P&B. Rio de Janeiro: Líder Cinematográfica, 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b6X65a16nxA>. Vários acessos.
- SOARES, Angélica. *Os gêneros literários*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.