

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA
MESTRADO EM CINEMA

ADRIANO DEL DUCA

**PRATA PALOMARES, UM FILME INTERDITADO: ESTADO
AUTORITÁRIO, TROPICALISMO E CENSURA AO CINEMA
BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1970.**

UNIVERSIDADE
FEDERAL
FLUMINENSE

Niterói
2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

D331p Del duca, Adriano
FRATA PALOMARES, UM FILME INTERDITADO : ESTADO AUTORITÁRIO,
TROPICALISMO E CENSURA AO CINEMA BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1970.
/ Adriano Del duca ; Rafael de Luna Freire, orientador.
Niterói, 2020.
120 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2020.

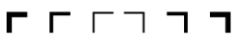
DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPQCina.2020.m.35006970898>

1. Censura. 2. Cinema brasileiro moderno. 3. Tropicalismo.
4. História do Cinema brasileiro. 5. Produção intelectual.
I. Freire, Rafael de Luna, orientador. II. Universidade
Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.
III. Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **ADRIANO DEL DUCA**, na forma em que se segue:

Aos 12 dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e um, às 16 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura 8, São Domingos – Niterói/RJ (banca realizada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **ADRIANO DEL DUCA** formada pelos seguintes professores doutores: RAFAEL DE LUNA FREIRE - UFF (orientador), REINALDO CARNEDUTO FILHO - UFF, MILIANDRE GARCIA DE SOUZA (UEPG). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“PRATA PALOMARES, UM FILME INTERDITADO: ESTADO AUTORITÁRIO, TROPICALISMO E CENSURA AO CINEMA BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1970”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca elogia a seriedade da pesquisa, voltada para um objeto pouco estudado até então, demonstrando o esforço de reinserção do filme Prata Palomares na história do cinema brasileiro. A banca recomenda o atendimento às sugestões de reorganização da estrutura do texto.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO () NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, RAFAEL DE LUNA FREIRE, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

RAFAEL DE LUNA FREIRE - UFF

REINALDO CARNEDUTO FILHO - UFF

MILIANDRE GARCIA DE SOUZA - UEPG

AGRADECIMENTOS

A escrita é um trabalho árduo e em muitos momentos solitário. Mas pesquisa é uma travessia que não se faz sozinho, e cada desdobramento é uma caminhada conjunta, que não é possível sem ajuda de indivíduos e instituições.

Ao Rafael de Luna Freire, agradeço pela orientação atenta e precisa, pelas indicações de leituras e rotas adequadas, pela correção e precisão com que apontou os pontos fortes, mas principalmente os problemas de método e do texto.

À Cinemateca do MAM-Rio agradeço pela acessibilidade aos acervos, pela disponibilidade de projetar o *Prata Palomares* em película para que eu pudesse acessar a obra em seu suporte de origem e em alta qualidade de som e imagem. Pela qualidade do trabalho de salvaguarda e conservação audiovisual, pela qualidade do acervo documental, a atenção e conhecimento dos funcionários. Agradeço a todos na figura de seu conservador-chefe Hernani Heffner, pela acolhida e conversas tão elucidativas.

Ao Pedro Vinícius Lopera, agradeço pela generosidade em compartilhar a digitalização dos documentos da DCDP relativos ao *Prata Palomares* armazenados no Arquivo Nacional, a humildade com que divide sua experiência como pesquisador, a disponibilidade em dialogar sobre a pesquisa histórica, sobre o *Prata Palomares* e pelas críticas e sugestões tão certeiras na banca de qualificação.

Ao Reinaldo Cadernuto, agradeço pela leitura atenta do material de qualificação e pelas críticas e sugestões de caminhos possíveis para a escrita. A generosidade em compartilhar leituras, a elucidação de conceitos e interpretações sobre o cinema novo e da relação entre o cinema e a censura no Brasil.

À Miliandre Garcia, pelo aceite em compor a banca de defesa dessa dissertação. Em meio a um contexto tão conturbado para docentes, com sobrecarga de atividades, trabalho remoto e todo o caos instaurado pela pandemia, prontificou-se generosamente em colaborar para a conclusão desse processo de pesquisa

Ao Programa de Pós-graduação em Cinema da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE-UFF), agradeço por acolher essa pesquisa, e pelas valiosas experiências de troca nas salas de aula, em especial aos professores João Luiz Vieira, Rafael de Luna Freire, Maurício de Bragança, Nina Tedesco e Karla Holanda, que conduziram as disciplinas que cursei no percurso do mestrado.

À SOCINE, agradeço pelas trocas, pelas descobertas, pelos atravessamentos e diálogos com pesquisadores de alto nível e pela experiência de compartilhar leituras,

análises, comunicações. Os encontros da SOCINE me proporcionaram momentos de alegria como pesquisador, ao apresentar os resultados parciais de minha pesquisa e de conhecer tantos outros pesquisadores, iniciantes e experientes, no esforço de consolidar a área do cinema como campo de conhecimento autônomo.

Ao cineasta André Faria pela generosidade, pelo compartilhamento de suas memórias políticas e afetivas, de seus acervos, pela disponibilidade em ceder espaço para vasculhar os meandros de um trecho importante de sua vida e obra.

Às amigas Lívia Maria Cabrera e Marcela Goellner que de diferentes formas foram imprescindíveis para o desenrolar desse trabalho. Lívia, amiga desde a escola, foi generosa no correr da pós-graduação colaborando à miúdo para que as distâncias físicas não me impedissem de prosseguir na caminhada da pesquisa, e foi ponto de contato fundamental para a vivência acadêmica na UFF. Marcela pela amizade firme mesmo à distância, pelos diálogos interessados, pela leitura generosa e crítica de meu texto sempre inconcluso, colaborando enormemente para minha escrita.

À Lis Amorim, minha terapeuta e amiga, figura imprescindível para que eu buscasse saúde e permanecesse em pé, íntegro e atento. Nossos encontros semanais nos últimos anos foram a estrutura para que eu me percebesse potente e criativo. Esta dissertação de mestrado não existiria sem uma aprendizagem que colhi em nossos muitos diálogos: “é preciso escrever com o corpo todo”.

Ao amigo e cineasta Frederico Moschen Neto pelas parcerias de cinema, nos estudos, nas críticas, na política, nas noites de alegria e de “treta”. Sujeito intransigente, foi crucial ao percurso dessa investigação, foi quem me apresentou o filme objeto desse trabalho. Foi sobretudo um leitor atento e crítico comprometido. Quis o tempo que não fosse possível que lesse o texto final, mas fica impressa aqui minha a gratidão pela amizade e parcerias.

Aos meus pais e irmã, Paulo, Maria Alice e Natália, pela presença sempre afetuosa, pela acolhida e amorosidade, e pelos apoios materiais imprescindíveis que tornaram possível a esse jovem trabalhador cursar uma graduação em cinema e persistir na pós-graduação em uma cidade tão desafiadora como o Rio de Janeiro.

À Silvana Rocco, minha companheira, pela compreensão, pelo amor, pela escuta e pelos diálogos, pela coragem de encarar o desafio de tecer juntos alguns fios da vida, e agradeço, por fim, à mais nova vida que me atravessa, a pequena Cora, minha filha que desaguou no mundo à pouco e já desloca as energias mais vigorosas.

RESUMO

O filme *Prata Palomares* (André Faria, 1971), por ter sido interditado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) em 1972, esteve impedido de circular por quase uma década. Sua inscrição histórica, assim como a de uma dezena de filmes brasileiros interditados, deu-se por vias não convencionais, resistindo através de publicações na imprensa e pela agitação político-cultural. O longa-metragem foi realizado por artistas ligados ao grupo do Teatro Oficina e outros que circulavam entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Em diálogo com a experiência da Tropicália, o filme traz à cena a luta armada, a tortura, a religiosidade popular e a antropofagia. Sua interdição se articulou em torno da proibição de exibi-lo na *Semaine de la Critique* do Festival de Cannes de 1972. Tanto o longo processo de interdição (1972-1977) quanto o material de imprensa relacionado à exibição do filme em festivais em 1977 e 1979, e o seu lançamento comercial em 1983, comportam elementos para a reflexão sobre a arte produzida durante a ditadura militar brasileira e o enfrentamento que se deu entre o Estado brasileiro e artistas neste período. A trajetória pela liberação e os processos históricos que permitiram a circulação tardia do longa-metragem, reinscrevendo-o diacronicamente na história do cinema brasileiro, alimentam a investigação desta pesquisa. Através de depoimentos dos realizadores, pesquisa bibliográfica sobre o cinema e a arte produzida no Brasil durante a ditadura militar, documentos da censura e publicações na imprensa brasileira e internacional, esta pesquisa reorganiza as linhas desta história. A utilização de um corpus diverso, baseado em arquivos e memórias pessoais, sinaliza a importância de metodologias que ultrapassem o texto fílmico como fonte de análise e o uso de arquivos públicos e pessoais como uma fonte importante para pensar o cinema brasileiro. A investigação de um filme interditado amplia a leitura de obras e autores impactados pela interdição censória, e permite revisar aspectos da periodização da historiografia do cinema brasileiro da década de 70, dentre outras.

Palavras-chave: Censura; Cinema Brasileiro Moderno; Tropicalismo; História do Cinema Brasileiro; Teatro Oficina.

ABSTRACT

The movie *Prata Palomares* (André Faria, 1971) was banned by the Public Entertainment Censorship Division (DCDP) in 1972 for almost a decade. Its historical inscription, as well as that of a dozen of banned Brazilian films, took place through unconventional ways, resisting by mentions in the press in the press and by political-cultural agitation. Artists from Teatro Oficina group and others who circulated between the *Cinema Novo* and the *Cinema Marginal* directed the film. In dialogue with the Tropicália experience, the film brings to the scene the guerilla, torture, popular religiosity and anthropophagy. Its ban was articulated at the occasion of the suspension of its exhibition at the 1972's *Semaine de la Critique* of the Cannes Film Festival. The long process of interdiction (1972-1977), the press documents related to the exhibition of the film at festivals in 1977 and 1979, and its commercial release in 1983 contain elements for reflection on the art produced during the Brazilian military dictatorship and the confrontation that took place between the Brazilian State and artists during this period. The trajectory of liberation and the historical processes that allowed the late circulation of the feature film, re-introducing it diachronically into the history of Brazilian cinema, feed the investigation of this research. Through director's statements, bibliographical research on cinema and art produced in Brazil during the military dictatorship, censorship documents, and publications in the Brazilian and international press, this research reorganizes the chronology of this history. The use of a diverse corpus, based on archives documents and personal memories, indicates the importance of methodologies that go beyond film text as a source of analysis and the use of public and personal archives as an important source for thinking about Brazilian cinema. The investigation of an interdicted film expands the reading of works and authors affected by the censorship interdiction, and allows us to review aspects of the periodization of Brazilian's cinema historiography in the 1970s, among other decades.

Keywords: Censorship; Modern Brazilian Cinema; Tropicalism; History of Brazilian Cinema; Teatro Oficina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
Cinema moderno brasileiro, tropicalismo e modernismo	10
Vanguarda e Censura no Brasil da década de 1970	13
1. O filme <i>Prata Palomares</i>: cultura e política na década de 1970	16
1.1 Cinema Novo e Cinema Marginal	16
1.2 Tropicália e o cinema brasileiro pós-1968: luta armada e desbunde	26
1.3 Uma análise de <i>Prata Palomares</i>	34
1.3.1 O enredo: luta armada, messianismo e cultura popular....	34
1.3.2 A representação do sexo, da violência e da revolta através da figura feminina em <i>Prata Palomares</i>	44
1.3.3 As representações alegóricas do ‘lugar’ – <i>Porto Seguro</i> , <i>Maracangalha</i> e <i>Paraíso Agora</i> – o Brasil como representação catastrófica	48
2. O processo de interdição ao <i>Prata Palomares</i> (1972-1979)	54
2.1 Os Cinemas Novo e Marginal se cruzam no Teatro Oficina: a realização de <i>Prata Palomares</i>	56
2.2 Cinema e Estado – recepção negativa da obra pela censura brasileira.....	61
2.3 <i>Prata Palomares</i> e o festival de Cannes: a censura ao cinema brasileiro no início da década de 1970	66
2.4 Interdição e descontextualização – a obra e seu tempo histórico	76
3. <i>Prata Palomares</i> na imprensa (1972-1988)	82
3.1 Notícias da proibição – 1972 a 1976	85
3.2 Notas sobre os festivais europeus – 1977	92
3.3 Os Festivais de Gramado e Brasília na imprensa brasileira – 1979	97
3.4 O lançamento e circulação comercial, 1983 – 1988	103
Conclusão	107
Referências	112
Filmografia Citada	117

Introdução

O objetivo desta pesquisa é o resgate historiográfico de *Prata Palomares* (André Faria, 1971), um longa-metragem brasileiro interdito pela censura em 1972. Pretende-se investigar aspectos contextuais e estéticos da obra e como esses elementos se relacionam no processo de interdição integral do filme. Defenderemos que há uma articulação entre os elementos textuais da obra, suas características estéticas em diálogo com as vanguardas da época, e o impedimento realizado pelo Estado. Ao mesmo tempo que o filme representa características da arte produzida em sua época, o que atraiu atenção internacionalmente, ele teve uma recepção absolutamente negativa por parte das instituições censórias do Estado ditatorial brasileiro. Seu conteúdo está em diálogo com o cinema experimental e o tropicalismo, que no final dos anos 60 indicaram nortes de uma prática artística radical e crítica à situação política e cultural da sociedade brasileira. O sintoma de crise das narrativas, de pessimismo com o cenário sócio-político agravou-se com a guinada conservadora que se formou internacionalmente após as experiências libertárias de 1968. Vive-se, portanto, uma contradição: um cenário político profundamente reacionário e um ambiente de elaboração artística e intelectual crítico e radical. O filme *Prata Palomares* assimila essa dialética justapondo elementos que corporificam esse cenário – crise e derrota das esquerdas em diálogo com a vitória da burguesia decadente.

O percurso dessa pesquisa se iniciou em 2013, através de uma conversa informal com o diretor do filme, o cineasta e fotógrafo, André Faria. Partindo do relato do veto a participação do filme no Festival de Cannes, organizei um roteiro de filme documentário a fim de narrar a trajetória da interdição do filme como uma crônica da relação entre cinema e Estado na década de 1970. As dificuldades de pesquisa e de financiamento do projeto de filme documentário transformaram-no em uma pesquisa historiográfica apresentada em 2016 como trabalho de conclusão de curso na graduação em Cinema e Vídeo na UNESPAR/FAP. Na realização dessa pesquisa, ainda influenciada pelo projeto do documentário, a metodologia centrou-se nos depoimentos de indivíduos envolvidos, através de entrevistas com André Faria, e do livro autobiográfico de Ítala Nandi. Colhemos outros depoimentos em material de imprensa, publicações sobre José Celso Martinez Correa e o grupo do Teatro Oficina, no acervo pessoal do diretor, e trechos de documentos do processo de censura que estavam

disponíveis no site *memóriacinebr*¹. Este processo serviu como reorganização do percurso histórico do filme, de sua realização, interdição e circulação tardia.

O acúmulo desta investigação iniciada na graduação serviu de base para o desenvolvimento do projeto pesquisa no mestrado em Cinema na Universidade Federal Fluminense. A metodologia de pesquisa com acervo de arquivos e a abordagem historiográfica proposta para a presente dissertação de mestrado derivaram de dificuldades encontradas durante a realização do TCC. O trabalho com fontes diretas e entrevistas geraram imprecisões e contradições entre depoimentos e os documentos, dificultando traçar uma linha historiográfica coerente entre os discursos dos envolvidos e os acontecimentos documentados. Além disso, a pesquisa para o TCC gerou a percepção de que *Prata Palomares* estava desenquadrado das abordagens historiográficas hegemônicas do cinema brasileiro sobre o período em questão. Derivam daí o esforço de repensar a inscrição histórica do filme de André Faria.

A intenção central é a dimensionar a relevância de *Prata Palomares* (André Faria, 1971) no contexto do cinema brasileiro dos anos 1970, através do cruzamento de materiais depositados em arquivos, desde o próprio filme, até notícias e documentos do processo de censura, como fontes para reinscrever historiograficamente este filme obstruído. Há, para tanto, inúmeras possibilidades de abordagem, seja pelo viés dos usos pouco convencionais da linguagem cinematográfica que as vanguardas artísticas aderiram nesse período, seja pelo viés sociológico, abordando a situação da cultura política, as relações do cinema com o Estado no Brasil durante o regime civil-militar inaugurado em 1964 e o sentido dos processos de impedimento de determinadas obras fílmicas, ou ainda sob um viés revisionista da historiografia do cinema brasileiro, buscando, ao mesmo tempo, redimensionar a importância de obras e artistas que foram eclipsadas pela censura, e reler a abordagem canônica de movimentos cinematográficos de destaque no Brasil, como o Cinema Novo, o Cinema Marginal e a reverberação do tropicalismo no cinema.

Entendendo que cada um desses aspectos são elementos determinantes tanto dos sentidos estéticos quanto dos desdobramentos sócio históricos que se relacionam com *Prata Palomares*, a presente pesquisa se detém no esforço de não abrir mão de nenhuma

¹ Site elaborado e alimentado a partir de pesquisa de Leonor Souza Pinto junto aos arquivos dos processos de censura a filmes realizados durante a ditadura militar pela DCDP. O site entrou no ar em 2003 com o propósito de revelar a história da censura militar no cinema brasileiro e democratizar o acesso a informações e contou com financiamento da Petrobrás Cultural entre 2003 e 2007, e do Rumos Itaú Cultural 2015. Esteve em funcionamento até 2019, quando saiu do ar por dificuldades materiais de manutenção. Disponível em <http://memoriacinebr.com.br/>

dessas possibilidades de abordagem. Nos parece que elas são complementares e que a relevância desta investigação está justamente na minúcia de, reenquadrando os aspectos particulares da obra ao movimento histórico contextual, perceber a dinâmica existente entre o cinema produzido no período e os elementos mais amplos da realidade política e cultural do país nos anos que se sucederam ao recrudescimento do autoritarismo representado pela vigência do Ato Institucional nº5, editado pelo Estado Brasileiro em 13 de dezembro de 1968.

O filme *Prata Palomares* é uma obra que carrega em si a simbologia do ano de 1968, desde o engajamento político presente na temática da revolta popular e da luta armada, característico no cinema produzido naquele período, bem como proposições estéticas radicais, frontalmente críticas ao classicismo narrativo e que dialogavam com a postura esboçada por cineastas que se engajaram, e também às suas obras, na crítica aos regimes políticos, ao sistema de representações da sociedade burguesa e ao próprio aparato produtivo do cinema industrial. Além disso, os diversos impedimentos que o filme sofreu ao longo dos anos em que permaneceu proibido pela censura (1971-1979) o insere no contexto em que a cultura cinematográfica se confrontou diretamente com a política.

São tênues as linhas que definem a aderência de uma obra a um movimento estético específico. No contexto do cinema produzido na transição da década de 1960 para 1970, as fronteiras se borraram. Há filmes relacionados a grupos que se definiram como movimentos orgânicos e alinhados em torno de manifestos, teorias e auto-proclamações, como o Cinema Novo e sua “estética da fome”, descrita no manifesto homônimo de Glauber Rocha, ou o “Tercer Cine” e o artigo *Hacia un tercer cine* escrito por Fernando Solanas e Octavio Getino². Há também filmes que se aproximam indiretamente de determinadas proposições formais definidas em manifestos ou obras identificadas a estes movimentos. Por fim, há ainda uma série de filmes que dialogam com produções de seu contexto histórico e estético, mas que, por diferentes motivos, não estão claramente articulados aos movimentos estéticos que lhe são contemporâneos. Não nos colocamos aqui a tarefa de rotular o filme *Prata Palomares*, mas faremos um esforço de aproximação com outras obras esteticamente coincidentes a fim de localizá-

² Poderíamos ainda elencar outros movimentos cinematográficos ligados a cinematografias nacionais latino americanas como o *Grupo Cine Liberacion* e o *Cine de la base*, na argentina, o *Grupo Ukamau* na Bolívia, ligado a Jorge Sanjinez, ou ainda o manifesto do cubano Julio García Espinosa *Por um cine imperfecto*. (STECZ, 2009).

lo no momento em que foi realizado, situação que lhe foi negada pela proibição de exibição em seu tempo.

Cinema moderno brasileiro, tropicalismo e modernismo

O modernismo artístico brasileiro, das letras às artes visuais, vigorou em momentos históricos distintos do século XX e impactou a cultura produzida em cada um desses momentos de maneira heterogênea. Os pioneiros da Semana de Arte Moderna de 1922 definiram características e temáticas para atualização da arte produzida no país, dialogando com vanguardas europeias, mas apontando a busca por uma vocação nacional. A segunda onda modernista, entre as décadas de 1930 e 1940, mais abertamente nacionalista e politicamente engajada, influenciou a postura ideológica do jovem cinema que se fortaleceu no Rio de Janeiro e em São Paulo na década de 1950. Não diretamente relacionados, a modernidade do cinema e teatro brasileiro que se desenvolveram sobremaneira no período democrático dos anos 1950 e início dos anos 1960, tem lastro no modernismo da segunda geração, e isso irá se evidenciar no resgate e valorização de alguns autores.

O cinema brasileiro moderno é marcado por definições amplas que vão desde a renovação do uso da linguagem cinematográfica a novas formas de organização dos modos de produção. O Cinema Novo, movimento estético importante no processo de modernização do cinema brasileiro, afirmou posturas éticas e estéticas que buscavam definir um modo de fazer cinema articulado a uma perspectiva anticolonialista. O manifesto ‘estética da fome’ de Glauber Rocha, é um modelo de abordagem temática e formal que permitiu aproximar uma série de cineastas não necessariamente orgânicos ao grupo “cinemanovista” organizado no Rio de Janeiro, àquilo que se entendia como o movimento do Cinema Novo.

Situação parecida deu-se ao final da década de 1960, quando diante do quadro de aprofundamento do regime político da ditadura civil-militar iniciada como o golpe de 1964, grupos artísticos de diversas linguagens, da literatura às artes plásticas, da música popular ao teatro, aglutinaram-se em uma formulação orgânica, mas em muitos aspectos difusa, que se chamou *tropicália*. Inicialmente circunscrito à vanguarda das artes visuais, ao redor das formulações de Hélio Oiticica, o tropicalismo ganhou vulto de movimento estético organizado e visibilidade quando Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto entre outros compositores midiáticos, encarnaram uma postura transgressora que a um só tempo confrontava os limites dos costumes nacionais e ao

atavismo nacionalista da intelectualidade de esquerda. No teatro de José Celso Martinez Correa e no cinema de Glauber Rocha, esta postura era identificada pelos elementos vanguardistas no uso da linguagem, pelas temáticas críticas ao subdesenvolvimento econômico, mas também ao pensamento social nacionalista expresso durante a década de 1950 e primeira metade dos anos 60³.

O longa-metragem *Prata Palomares* foi realizado a partir da vivência criativa do grupo do Teatro Oficina, coletivo teatral paulista que, durante a década de 1960, experimentou a modernização dramática através de experimentos que dialogavam com as técnicas de Constantin Stanislavski e proposições de Bertolt Brecht, bem como a busca por uma dramaturgia nacional. Encabeçado por José Celso Martinez Correa, o grupo era gerido coletivamente por inúmeros artistas e colaboradores, como Renato Borgui, Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Lina Bo, Carlos Gregório, Renato Dobal, Eugênio Kusnet, entre outros. A montagem realizada pelo grupo do Teatro Oficina em 1967 do texto *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, publicado em 1933, referência fundamental do movimento modernista brasileiro, é considerada uma das obras símbolo do tropicalismo. Os esforços do Teatro Oficina por uma modernização dramática impactaram profundamente a cultura brasileira do fim dos anos 1960.

O filme *Prata Palomares* é um exemplo da influência no cinema brasileiro, da perspectiva dramática e narrativa desenvolvida pelo coletivo do Teatro Oficina. Além disso, aglutina em sua equipe indivíduos com experiências de realização em filmes do Cinema Novo, do Cinema Marginal e do cinema produzido na Boca do Lixo em São Paulo, bem como artistas com uma trajetória sólida na modernização do teatro e

³ Ideias próximas ao “nacionalismo” e o “nacional-desenvolvimentismo”, foram desenvolvidas e defendidas por grupos teóricos, políticos e artísticos brasileiros durante a década de 1950 e início de 1960. O clima político democrático vivido neste período favoreceu o otimismo acerca do desenvolvimento político e econômico do país e a consolidação de um projeto de nação atravessado por ideais críticos à dependência econômica e cultural herdada do período colonial, e afirmativo da soberania nacional. Tal atitude “nacionalista” pode ser ilustrada pelas linhas políticas do Partido Comunista Brasileiro (PCB) nos anos 50, em defesa da aliança entre os interesses da burguesia nacional e dos trabalhadores dentro de um projeto de desenvolvimento democrático, endossada por artistas militantes ou identificados com o PCB; pelas teorias nacionalistas do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) refletidas principalmente na obra de Helio Jaguaribe; na Teoria da Dependência desenvolvida em diferentes perspectivas por sociólogos como Fernando Henrique Cardoso e Ruy Mauro Marini. Nas artes são exemplos o teatro político do Centro Popular de Cultura (CPC-UNE) e do Teatro de Arena, expresso em obras dos dramaturgos Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, ou em filmes como os realizados por jovens ligados ao CPC, como os curtas que compõem o *Cinco Vezes Favela* (Marcos Farias, Carlos Diegues; Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade; Leon Hirszman, 1962), que estavam “em busca de uma identidade nacional autêntica, do cinema e do homem brasileiro” (RIDENTI, 2014). Ou ainda o longa-metragem *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) onde há a busca por um “nacionalismo crítico”. Para uma análise mais aprofundada sobre a relação dos artistas com a linha política do PCB ver RIDENTI, 2014. Sobre a discussão da “questão nacional” no cinema da década de 1960 ver XAVIER, 2001.

nas artes visuais. Isso coloca o filme no olho do furacão da arte de vanguarda realizada no Brasil no início dos anos 70.

O conteúdo político presente na narrativa em que dois guerrilheiros escondem-se em uma igreja e se envolvem num levante popular, as encenações marcadas pelo experimentalismo, a cenografia expressionista, a forma crítica ao regime narrativo clássico do cinema dominante, a crítica social e moral em tom de deboche pessimista, apontam uma relação do filme tanto com o contexto do tropicalismo como da estética marginal que desenvolveu-se na virada para a década de 1970. Esses aspectos nos colocam questões relevantes para pensar o cinema do período e as relações que o encadeavam a outras linguagens artísticas, como o teatro ou as artes visuais. Além disso, levanta perguntas sobre a forma como a historiografia construiu periodizações e conceitos a respeito das obras icônicas ou dos artistas destacados do cinema brasileiro do período, baseando-se nas afirmações autorais, nos textos auto-proclamativos, e dando menor relevo para as relações entre os artistas, suas obras, e o Estado, as concessões e as repressões políticas. Atenta ao que foi consagrado pela crítica internacional ou pelos grandes festivais europeus, a historiografia do cinema brasileiro manteve na penumbra as obras que foram impedidas de ocupar as telas dos festivais, as salas dos cinemas do país ou mesmo as páginas dos meios de comunicação que se encarregavam da difusão das obras⁴.

⁴ As únicas menções em obras panorâmicas da historiografia do cinema brasileiro são muito breves: Fernão Ramos, em “Cinema Marginal: a estética em seu limite”, comenta brevemente aspectos da violência do filme e sua interdição. Em verdade, Fernão já havia resenhado o filme para a Folha de São Paulo em 1988 (texto analisado no corpo desta dissertação), mas em um texto crítico de pouco fôlego em que não considera a fundo as nuances históricas e políticas que permearam a interdição do filme. Ismail Xavier no artigo “Cinema Brasileiro moderno” o cita de passagem, junto a outros títulos que estariam nas bordas de um cinema marginal, experimental ou tropicalista, mas não se debruça especificamente sobre ele. Arthur Autran também resenhou o filme para o site Portal do Cinema Brasileiro, em 2004 (http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/filmes/longas/02_01_20.php). Ítala Nandi também se refere brevemente ao filme, ao contexto de realização e relação entre a equipe em sua autobiografia “Teatro Oficina, onde a arte não dormia” (1998). Além destas referências, não encontramos outras menções ao filme ou obra que desenvolvesse análise de maior fôlego. Há, algumas publicações em sítios da web, mas sem lastro teórico e muitas vezes portando informações imprecisas sobre a obra e sua história. Em 2017 realizei um texto monográfico como conclusão do curso de cinema e vídeo da UNESPAR/FAP onde organizo informações históricas sobre a realização e a censura ao filme. Talvez o texto que tenha dado maior atenção ao Prata Palomares, até então. Em 2018, publiquei na Revista Mosaico o artigo *Alegoria da Catástrofe: a História da censura ao filme Prata Palomares*, sobre a censura ao filme, e em 2019 o capítulo *Prata Palomares (1971): cinema e censura no pós-1968* do livro SOCINE: 50 anos do maio de 68, onde reflito sobre o filme Prata Palomares inserindo-o no contexto estético pós-1968. Também de 2019, o artigo *A interdição do filme Prata Palomares: censura, vanguarda e cinema brasileiro na década de 1970* na revista Movimento-ECA/USP, aborda aspectos do filme cotejando os ecos estéticos do tropicalismo e a interdição realizada pela DCDP entre 1972 e 1979. Esta dissertação é o primeiro texto de fôlego exclusivamente dedicado a investigar o processo de censura, a documentação histórica relativa ao filme Prata Palomares. Em quase 50 anos, e tendo em vista os

Vanguarda e Censura no Brasil da década de 1970

Prata Palomares foi programado para estrear na França, na *Semaine de la Critique du Festival de Cannes* de 1971. No entanto, impedido pela censura brasileira permaneceu integralmente proibido para exportação até 1977 e no território nacional até 1979. O peso da censura ao filme não está apenas na duração de seu impedimento, mas também nos detalhes que motivaram e justificaram sua total restrição. Um longo processo com inúmeros pedidos de revisão da decisão e reincidentes negativas, apontam para o sentido político e moral do discurso que os aparatos do Estado ditatorial brasileiro buscavam traçar na cinematografia nacional e, indiretamente, na própria historiografia do período. O público, a crítica, jornalistas, intelectuais, artistas do período em que o filme foi realizado, não puderam ver o filme, de forma que sua recepção foi bloqueada pela institucionalidade, reinscrevendo-se timidamente através de publicações em veículos de comunicação.

Reenquadrar as especificidades estéticas de *Prata Palomares* sob a perspectiva de um entendimento amplo dos aspectos contextuais à obra – censura, correntes estéticas, publicações midiáticas, movimentação política e jurídica – contribuem para entender o embotamento da obra na historiografia do cinema brasileiro. Assim, nos parece que a análise proposta, não circunscrita apenas ao conteúdo textual ou à interpretação sociológica, fornece ferramentas interessantes para um exercício de revisão historiográfica do cinema brasileiro.

Para tanto, organizamos o presente texto da seguinte forma: panorama histórico e teórico do contexto de realização e interdição do filme; análise propriamente estética de *Prata Palomares* relacionando-o a obras correlatas ou experiências estéticas contemporâneas a ele que permitam comparações; a análise da documentação do processo de interdição do filme, e dos esforços para sua liberação; o levantamento e interpretação das publicações em periódicos, relativos ao lançamento frustrado pela interdição do filme, a batalha pela liberação, a circulação da obra no final da década de 1970 e início dos anos 80.

O percurso metodológico dessa pesquisa foi irregular e tateou possibilidades complementares: a pesquisa em arquivo, a pesquisa bibliográfica, e a pesquisa por fonte direta, através de entrevistas de sujeitos implicados. As três ferramentas foram utilizadas no percurso, seja na busca por informações, caminhos para a pesquisa, seja na

inúmeros fatos históricos que o atravessam, é relevante perceber o silêncio sobre o filme e o interesse isolado de alguns pesquisadores a seu respeito.

confirmação, confrontação e detalhamento do conteúdo que foi sendo encontrado. Durante o percurso, as entrevistas foram se mostrando um caminho arenoso, ainda que importante guia na enunciação e organização de acontecimentos. Tanto pela dificuldade de acesso aos sujeitos, como pela incongruência e imprecisão dos discursos, as entrevistas dificultaram a primeira etapa dessa investigação. O apoio em publicações desses sujeitos, depoimentos anteriores registrados em livros e periódicos, apareceram como uma via de busca mais precisa, além de definirem um norte metodológico para organização dos dados.

A fonte bibliográfica e os documentos de arquivos, tanto a documentação estatal relativa a censura, quanto a série de publicações relativas ao filme, tornaram-se o corpus central dessa pesquisa. O material de arquivo, cotejado dos depoimentos e impressões dos sujeitos, permitiram reorganizar a trajetória do filme, bem como refletir sobre os usos dos arquivos e documentos como fonte para reler a história do cinema brasileiro, trabalhando com outros materiais além do texto fílmico. Tanto o documento processual da burocracia estatal, quanto a publicação da imprensa, ambos armazenados em arquivos públicos trazem impregnados os acontecimentos, e também o teor dos discursos de diversos agentes, organizam a trajetória do filme *Prata Palomares* e mostram os sentidos da ação censória e seu impacto na cultura de uma época, permitem historiografar e questionar a atenção da historiografia.

Privilegamos uso dos arquivos, a inspeção e análise documental, e tornamos secundária a ferramenta de entrevistas, utilizando-as apenas como corroboração, organização cronológica, confirmação de detalhes, reforço de argumentos, que foram obtidos na longa e diversa documentação acessada. Assim, a pesquisa bibliográfica também foi fundamental, tanto para ampliação do corpus teórico para análise dos materiais, mas também como recurso de acesso a informações, narrativas, acontecimentos, novos olhares, de acontecimentos que atravessam a trajetória do filme *Prata Palomares* e desta pesquisa. Assim, diversas informações que compõem a narrativa e análise da presente pesquisa, foram obtidas através de depoimentos, opiniões, expressas em publicações anteriores e que serviram como fonte fundamental desse texto. Opiniões de José Celso Martinez, Ítala Nandi, Renato Borgui, Carlos Gregório, Carlos Ebert, Fernando Peixoto, não foram colhidas de forma direta, mas através de inúmeros textos e entrevistas que produziram ao longo de suas carreiras. Isso tudo, articulado a entrevistas com André Faria, e confrontado com a documentação dos arquivos, estruturam o conteúdo da reflexão acerca da história da interdição ao filme.

O primeiro capítulo abre com a contextualização histórica do período destacando aspectos da produção artística brasileira na vanguarda do cinema e do teatro na transição dos anos 1960 para a década seguinte. Segue-se uma análise do filme propriamente dito, destacando suas características estéticas marcantes, os sentidos do discurso do filme, as temáticas que aborda, e como o seu tratamento estético experimental alinha-se a posturas das vanguardas artísticas brasileiras com as quais se relaciona. Uma vez que o filme é amplamente desconhecido, propomos uma revisão descritiva de sua estrutura, a fim de equalizar a leitura de detalhes do uso da linguagem que consideramos marcantes na obra: certa polifonia da estrutura narrativa, vozes compartilhadas entre os personagens centrais, e a construção do espaço alegórico através do qual elabora-se um crítica à formação nacional, a moral, a religiosidade, e à política brasileiras.

No capítulo 2 buscamos, através do exame dos documentos do processo administrativo realizado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) que resultou na interdição do filme, depositados no Fundo da DCDP⁵, de depoimentos do diretor e outros artistas envolvidos, realizar uma cronologia do processo de interdição interpretando os sentidos da censura cinematográfica no início dos anos 1970 e o impacto que teve sobre o cinema brasileiro e esta obra em específico.

A análise detalhada do processo de censura e interdição da obra relacionando-o ao texto fílmico e ao contexto sociocultural em que foi realizado, é um exercício do uso de arquivos como fontes históricas para a interpretação da obra fílmica e também do contexto histórico do cinema brasileiro pós-1968. A partir dos textos dos pareceres da censura, e da comunicação interna das agências repressivas com outros órgãos oficiais, busca-se compreender o sentido do discurso oficial sobre o regime civil-militar e quais elementos a censura mobilizou a fim de silenciar obras como o filme *Prata Palomares*. Nos parece fundamental compreender os motivos que levaram à interdição do filme e o que em seu discurso impactava os princípios morais e éticos do regime vigente. Nesse sentido, o uso dos documentos da censura colabora não apenas para iluminar a relação entre Estado ditatorial e os intelectuais, mas também atualiza a historiografia do cinema, com obras que foram silenciadas e por isso pouco trabalhadas nas periodizações já realizadas pela história do cinema brasileiro do período da ditadura militar.

⁵ Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297. Arquivo Nacional (Brasília).

Por fim, o último capítulo se esforça em reconstruir a história que foi negada ao *Prata Palomares*, a sua batalha para encontrar seu público nos festivais internacionais e nacionais, e circular comercialmente. Recontar essa história através das publicações da imprensa entre 1970 e 1988 permite não só recolocar na cena histórica o filme silenciado, recompondo o percurso de suas reinscrições na história do cinema brasileiro, mas também perceber o quanto a repressão aos discursos dissidentes impacta a historiografia, delimitando o seu campo de leitura, as obras que analisa, e os personagens que destaca. Uma historiografia das bordas, daquilo que passou subterraneamente pelo discurso oficial, pode trazer à tona não apenas fatos históricos abafados pelo regime de controle a difusão de ideias, mas informar sobre outros métodos de ler o discurso histórico, confrontando-se com o “não-dito” da história oficial.

1. O filme *Prata Palomares*: cultura e política na década de 1970.

1.1 Cinema Novo e Cinema Marginal;

A década de 1960 guarda contradições que repercutiram profundamente na sociedade brasileira, refletindo impasses históricos e culturais que aglutinam várias das tensões republicanas vividas ao longo do século XX. A produção cultural da primeira metade dos anos 60 expressou o otimismo da busca pela resolução das mazelas sociais pós-coloniais através da afirmação da possibilidade do poder democrático-popular, inspirada em experiências políticas de liberação ocorridas ao longo da década de 1950 na esteira dos movimentos anti-coloniais do pós-guerra. Ao longo da década de 60 há uma virada conjuntural conservadora em toda a América Latina, tendo, dentre outros fatores, a influência da ofensiva internacional do imperialismo norte-americano contra o que se argumentava ser a infiltração do comunismo soviético. O contexto político-cultural brasileiro, de intensa elaboração artística e intelectual que se desenvolveu no período democrático precedente ao golpe civil-militar de 1964, foi impactado, e os movimentos de modernização do cinema brasileiro refletiram essa guinada conjuntural em suas obras e nas teses que lhes davam lastro.

É possível notar em toda a América Latina uma grande variedade de formulações estéticas que “reavaliam pela inversão de sentido, aquilo que no discurso colonialista era considerado positivo” (VIEIRA, 2007, p.170) e que não se encerrarão

com a mudança da conjuntura política, mas, ao contrário, definirão novos marcos, inclusive de rupturas internas, a partir do redesenho político e ideológico vivido internacionalmente no fim da década de 1960. No caso do cinema brasileiro, essa inversão dos sentidos ideológicos do colonialismo deu-se principalmente através do Cinema Novo. O impacto da virada conjuntural do fim da década de 1960 nas elaborações estéticas dos cineastas, e as perspectivas para viabilização de um “cinema de autor”⁶ no contexto repressivo engendradas pelos grupos criativos como resposta ao novo momento, são aspectos marcantes da experiência do cinema brasileiro da década de 1970.

A caracterização da mudança do discurso dos cineastas ligados ao Cinema Novo em fins dos anos 60, bem como a emergência de outro grupo de cineastas articulados em torno de uma perspectiva estética radicalizada e agressiva, contrapondo-se diretamente à postura dos cinemanovistas de buscar os caminhos do mercado e de uma comunicação com um público a fim de viabilizar a continuidade de suas produções, são necessários para costurar elementos contextuais da produção cinematográfica nacional na virada dos anos 60 para a década de 1970. Esta passagem não é delimitada por fronteiras cristalinas e sequer é intenção deste texto definir limites entre o que seja o Cinema Novo e o Cinema Marginal. No entanto, a percepção de aspectos singulares destes momentos específicos da cinematografia brasileira e dos reflexos destas discussões nas obras fílmicas realizadas no período são importantes para uma delimitação do contexto em que o filme *Prata Palomares* foi realizado e quais as perspectivas estéticas e ideológicas estavam em pauta.

As formulações presentes no manifesto de Glauber Rocha, “Estética da Fome” (ROCHA, 1965) repercutiram no modo de pensar e fazer o cinema da geração dos anos 60 e permearam polêmicas e rupturas no final da década, quando despontou uma nova geração de cineastas e o país sofria uma mudança brutal na conjuntura política. Glauber Rocha elabora uma crítica ao subdesenvolvimento latino americano e articula os sentidos de um cinema politicamente engajado na expressão desta condição em seus filmes. A “estética da fome” preconizada por Glauber Rocha organizou textualmente

⁶ Cinema de autor aqui está entendido como a postura autoral do cineasta defendida por cinemanovistas como Glauber Rocha, inspirados na experiência italiana e francesa do Neorealismo e da Nouvelle Vague, colocando sua expressão autoral e estética acima da comunicação com um público ou concessões aos padrões narrativos do cinema industrial. Glauber Rocha defende a postura autoral como uma expressão moderna, entre outros textos, em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (ROCHA, 1963), ao referir-se a Alberto Cavalcanti, Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos, Walter Hugo Khouri, Trigueirinho Neto, Paulo Cesar Saraceni, a si mesmo e outros cineastas contemporâneos do Cinema Novo.

uma postura estética que a esta altura já repercutira internacionalmente em festivais e mostras de cinema. No manifesto há sinais de uma “marginalização” do cinema novo em relação à indústria e ao cinema mundial e uma convocação à tomada de posição política em relação à condição socioeconômica dos países que à época eram chamados de “terceiro mundo”. Característico do momento pós-golpe militar brasileiro em que os setores artísticos engajados em projetos críticos e de transformação estética buscavam localizar-se politicamente como oposição e construir um discurso coeso contra a nova ordem política, o texto teve impacto não apenas como prenúncio de uma manifestação estética específica, mas como síntese de uma época e aglutinação de um movimento político e estético.

Um dos núcleos do assim chamado Cinema Novo que se consolidou na segunda metade da década de 1960, apesar de estabelecer uma renovação no uso da linguagem cinematográfica, das temáticas dos filmes e de criticar a aspecto industrial do cinema, “tem a singularidade de atuar de modo efetivo nas estruturas de produção que o cinema exige mediante suas diversas produtoras e a inédita visão de uma empresa, a Difilm, para atuar na distribuição” (RAMOS, 2018, p.117). A diferença de perspectivas entre um barroquismo pouco industrial de Glauber Rocha e o realismo e industrialismo de Gustavo Dahl, por exemplo não impediram a articulação de um núcleo de cineastas que realizou filmes, organizou participações em festivais internacionais, comportando-se como movimento estético diante da opinião pública internacional. As mudanças de perspectiva de alguns cineastas que aos poucos demonstrarão maior preocupação com o acabamento estético mais polido e uma maior comunicabilidade do texto fílmico como forma de garantir a eficácia política da mensagem, atingindo o público consumidor e garantindo assim a continuidade de produção e a própria existência do Cinema Novo durante a década de 1970, são expressões das contradições que permearam o grupo. As transformações e rupturas ocorridas tanto na linguagem quanto na economia do cinema brasileiro durante a década de 1960, geraram a busca de caminhos economicamente viáveis para consolidar a modernidade cinematográfica em diálogo consequente com outros segmentos da cultura nacional.

O cinema brasileiro (...) engajou-se politicamente e se alinhou ao espírito radical dos anos 1960. Ao mesmo tempo, como parte de sua agenda política, o Cinema Novo, em particular, problematizou a sua inserção na esfera da cultura de massa, apresentando-se no mercado, mas procurando ser a sua negação, procurando articular sua política com uma deliberada inscrição na tradição cultural erudita. Como parte de sua crítica social lhe era necessário colocar-se como o primeiro exemplo de uma experiência cinematográfica de grupo apta a dialogar de forma mais consequente com os segmentos mais

consolidados da cultura, em especial a tradição do Modernismo dos anos 1920, movimento de atualização da arte brasileira que articulou em termos novos a questão nacional na literatura, música e artes plásticas. (XAVIER, 2001, p. 23)

O final da década de 1960 foi política e culturalmente ruidoso em todo o mundo. O ano de 1968 marca uma guinada política conservadora depois de mais de uma década em que as perspectivas revolucionárias e de transformação social estiveram em franca disputa objetiva e subjetiva com as estruturas de dominação da sociedade burguesa. No Brasil o recrudescimento do autoritarismo do regime civil-militar foi o sintoma de uma mudança profunda nas possibilidades de elaboração de perspectivas críticas e formas de oposição política. A postura até então esboçada pelos setores da vanguarda artística e da militância política serão desbaratadas pelas estruturas repressivas do regime, conformando um ambiente de controle que impactou as classes médias urbanas e interrompeu um ciclo de efervescência político-cultural que se desenvolvia desde o período democrático experimentado na década de 1950. Essa alteração do ‘clima’ político pode ser percebida nos mais diversos setores da produção intelectual e artística com a perseguição e demissão de intelectuais nas universidades, censura às obras literárias, teóricas e artísticas, prisões e exílios de indivíduos, execução física e desaparecimento de militantes em organizações de oposição. O dado histórico definidor deste momento é o Ato Institucional nº5 (AI-5), editado em dezembro de 1968, institucionalizando a repressão e o controle ideológico a qualquer forma de oposição ao regime.

Esta mudança conjuntural é fundamental para compreender a crise política, o desencanto com as perspectivas críticas e revolucionárias, bem como a mudança pragmática em relação às formas de produção artísticas e intelectuais. É, no entanto, neste ambiente político que irá emergir uma nova vanguarda cinematográfica identificada com outras perspectivas de produção e uma proposta de engajamento estético radical. Entre 1965 e 1968 algumas obras do Cinema Novo já refletiam o ambiente de aprofundamento da situação política restritiva vivida no Brasil. Filmes como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) refletem a crise nacional bem como a crise de identidade da vanguarda cinemanovista diante do impasse político colocado pelo fechamento ideológico do regime civil-militar. As perspectivas nacionalistas e esquerdistas da ‘estética da fome’, que claramente confrontavam a sociedade pós-colonial e burguesa latino-americana, a crítica nacional-popular do CPC ilustrado em

filmes como *Cinco vezes favela* (Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Marcos Farias, 1962) e *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), ou mesmo a postura popular e regionalista de obras com maior circulação comercial e reconhecimento internacional como *O pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962) perderam força diante da conjuntura de crise política. O sentido da derrota do projeto nacional-democrático manifesta-se nos filmes da segunda metade da década de 60, sobretudo no período pós-1968.

Terra em Transe é de alguma forma a “síntese dos dilemas da geração cinemanovista” (RAMOS, 2018: p.126) e influenciará aquela geração de artistas que atuavam em diferentes linguagens, da música ao teatro e às artes plásticas. A crise do indivíduo politizado de classe média diante da dupla falência (do projeto político transformador e da viabilidade de uma estética conscientizadora) é representada de forma exasperada no filme de Glauber, indicando outras possibilidades para o discurso estético engajado: a fragmentação, a alegorização, e a expressão do pessimismo político. *Terra em Transe* renunciou a experiência Tropicalista e coincidiu com o momento de afirmação de uma estética radical e agressiva que irá definir o assim chamado Cinema Marginal.

A discussão sobre a eficácia política da mensagem presente no “cinema de autor” que buscava se distanciar das estruturas clássico-narrativas, e a necessidade de comunicação mais direta com um público popular, cumprindo também a “função-mercadoria” do filme, era um tema dúbio ao Cinema Novo. Mesmo tendo a radicalidade estética em perspectiva, buscava-se um equilíbrio da dialética entre um discurso/estética engajados *versus* uma efetiva comunicabilidade política e mesmo sobrevivência profissional do Cinema Novo, equação que nem sempre se fechava.

Este pretense equilíbrio será questionado por alguns realizadores, principalmente os jovens cineastas que despontavam nas bordas do cinemanovismo, fazendo a defesa de uma estética radical. Diante da situação de fechamento político, esses cineastas que serão chamados de “marginais” passam a recusar a comunicabilidade, e defendem um discurso e estética violentos nos filmes. Ainda assim, lançam mão de referências estéticas populares e modos narrativos apoiados em modelos da comunicação de massas, do universo pop e da cultura cinematográfica “B” norte-americana. Ainda que fragmentários, a paródia e a colagem de elementos da indústria cultural, típicas do cinema marginal, funcionavam como um atrativo ao público e como um significante positivo para a leitura de sua mensagem crítica.

Neste momento, passamos de uma arte pedagógico-conscientizadora para espetáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão e colagens *pop* que marcaram a politização, no Brasil, de protocolos de criação que na origem (EUA), tinham outro sentido. A ironia dos artistas privilegia a sociedade de consumo como alvo, num momento em que, no Brasil, há uma nova forma de entender a questão da indústria cultural e o novo patamar de mercantilização da arte, da informação e do comportamento jovem, incluída aí a rebeldia. A tradição do rádio e da televisão passa a ser observada com outros olhos: o cinema reincorpora a chanchada (*O Bandido da Luz Vermelha, Macunaíma, Brasil Ano 2000*), os artistas trabalham com maior nuance as ambiguidades do fenômeno Carmen Miranda, antes reduzida a um paradigma do colonialismo; a vanguarda flerta com o *kitsch*, abandonando de vez qualquer resíduo de pureza, tanto no eixo da poesia quanto no eixo da questão nacional. (XAVIER, 2001, p.29)

Notamos que os cinemanovistas e os cineastas ditos “marginais” assumem uma postura relativa sobre a “marginalidade”, tanto em relação ao público quanto à radicalidade estética. Se no quesito estético e/ou diegético, há entre os filmes cinemanovistas uma postura mais equilibrada, na maioria dos filmes ditos ‘marginais’ há uma postura de radicalidade com uma estética fragmentária, paródica e violenta. No tocante aos critérios de realização mercantil da obra, as duas vertentes buscam formas de ultrapassar a dimensão marginal dos filmes e alcançar setores mais amplos da população, mas conservando características do “cinema de autor”. A heterogeneidade das produções tanto do Cinema Novo quanto do Cinema Marginal dificulta demarcações límpidas das posturas modernas assumidas nos filmes, ainda que existam singularidades estéticas em cada uma das vertentes. Como explica Ismail Xavier,

Embora alvo do ataque dos mais jovens, a busca cinemanovista de uma linguagem comunicativa tem algo de peculiar, pois se faz dentro dos postulados do cinema de autor, sem uma política de produção empenhada na consolidação de gêneros estáveis, privilegiando obras que nos deram exemplos notáveis de linguagens modernas: *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro, 1972), *São Bernardo* (Hirszman, 1972) e *Toda Nudeza será Castigada* (Jabor, 1972). No caso de Glauber, há inclusive a tônica do experimentalismo, de *Câncer* (1968/72) a *Idade da Terra* (1980), embora ele tenha polemizado com Godard em *Vento do Leste*, em favor do filme de mercado como fator de institucionalização de cinemas nacionais no Terceiro Mundo.

Há nuances nos movimentos dos cineastas nos dois pólos da polêmica e esta ganha novos contornos a cada fase, entre 1969 e 1973. (XAVIER, 2001, p.33)

Ainda que alguns autores e filmes do Cinema Novo afirmem a continuidade da experimentação como postura estética ao longo de toda a década de 1970, a crítica à adesão de alguns cineastas ao cinema como espetáculo industrial e, o aprofundamento

de estéticas radicais, são as tônicas da emergência de singularidades próprias ao que se convencionou chamar de “Cinema Marginal”. *Prata Palomares*, como fruto deste contexto, tem características formais repletas de elementos que cruzam a polêmica entre a comunicabilidade e o experimentalismo estético.

O filme aprofunda-se na representação da crise política, do autoritarismo presente nas relações políticas brasileiras e nas possibilidades de resposta popular à crise que se apresenta. O faz através de metáforas pouco claras, de analogias entre aspectos complexos da formação social latino-americana. Ao carregar na opacidade quanto ao uso da linguagem cinematográfica através do experimentalismo na montagem, e no esgarçamento do realismo através de proposições cênicas teatralizadas, o filme corrobora uma postura estética radical e pouca preocupação com a comunicabilidade da obra. Tal postura nos parece sintomática, característica de uma realização influenciada pela modernização cinemanovista, mas também pela postura estética da tropicália e mesmo do “cinema marginal”.

O contexto de fechamento político vivido entre 68 e 70 reativam a “eficácia política” da postura estética radical da marginalidade (RAMOS, 1987). Diante da impossibilidade de intervenção política da obra e dos seus autores, o discurso obtuso e violento ganharia destaque e teriam sua validade política revitalizada. Assim, o clima político de desilusão e pessimismo no pós-1968, em que o horror diante da violência do Estado era manifesto, imagens de “dilaceramento corporal” e representações da “total impossibilidade de ação” assumem sentido político e evoluem de um quadro negativo para uma valoração positiva.

Apesar de não haver uma estrutura nuclear aglutinada em torno de manifestos ou uma liderança articulando as perspectivas do “cinema marginal”, nota-se a partir de 1968 uma progressiva convergência de intenções criativas que permitiram tanto a crítica quanto os cineastas identificarem singularidades em um determinado conjunto de obras. Como no final dos anos 60 a violência e o pessimismo encontram mais espaço para serem tematizados, uma estética agressiva surge como elemento singular a alguns filmes. Fernão Ramos afirma que diante das incertezas quanto à possibilidade de circulação da obra de arte torna-se comum a produção menos preocupada com o acabamento estético, profissional e técnico dos filmes. Alguns destes cineastas produziram filmes em bitola super 8mm e 16mm, não convencionais ao cinema profissional, reatualizando a valorização da expressão autoral individual em detrimento da perspectiva comercial e comunicativa do cinema. Assim, a postura militante

embasada em uma ética altruísta do cineasta em relação à representação da “nação” ou do “povo” brasileiro perdem relevo em face a uma sobrevalorização da construção de universos ficcionais em uma perspectiva de “curtição” ou “horror” (RAMOS, 1987, p. 51).

O Bandido da Luz Vermelha (Rogério Sganzerla, 1967) coincide temporalmente com *Terra em Transe*, e são significativas as inovações no uso da linguagem cinematográfica a fim de obter um efeito ao mesmo tempo agressivo e popular.

O Bandido é um filme que, se quisermos traçar linhas demarcatórias, pode ser considerado como o ponto de partida para o que mais tarde seria o Cinema Marginal (...) sua produção se localiza dentro de um quadro ideológico do Brasil dos anos 60, onde a falência dos projetos revolucionários de transformação social permite a emergência de um discurso ainda referente – e ao mesmo tempo descentrado – com relação ao embasamento da prática política que em 1968 se esvaneceu. O tropicalismo é um dos exemplos mais patentes desta relativização de discursos antes homogêneos e de pretendida abrangência totalizadoras. (RAMOS, 1987, p.78)

A estética expressa em *O bandido da Luz vermelha* está muito aproximada do discurso tropicalista em que se relativiza a eficácia política do discurso nacionalista e de uma arte pedagógico-conscientizadora. Nesse sentido, questionamos a possibilidade de demarcação do que seja o Cinema Novo, o Tropicalismo e o Cinema Marginal, nesse momento de transição que representou o biênio 67/68. Há um processo de inovação e experimentação no uso que se faz da linguagem cinematográfica, que redundam em posturas estéticas particulares, mas que apesar disso respiram um mesmo ambiente e expressam, ainda que difusamente, alguma afinidade ideológica e estética. Qual sejam, uma crítica à postura idealista de esquerda, ao nacional-desenvolvimentismo, a folclorização do povo e da cultura popular, assimilação de estrangeirismos estéticos como a cultura pop, e uma abordagem crítica e pessimista da conjuntura política de fins dos anos 60.

Prata Palomares é escrito e realizado entre o final de 1969 e o início de 1971, justamente nesse período em que se aprofunda a crise de representação do momento histórico vivido. Ao mesmo tempo que há um desejo de representar criticamente a “nação”, a situação política, existe o receio de restrição da circulação ou mesmo perseguição policial sobre as obras. Em *Prata Palomares* irão aglutinar-se a postura independente de realizar longa metragens viáveis tecnicamente, rodados em 16mm e com equipamentos mais leves, mas há também o esforço por uma realização artisticamente relevante, articulando elementos da cultura e da política nacional; há o

tom reflexivo sobre a política nacional mas há o escracho e o deboche, há o horror da violência do Estado mas há a virulência de um discurso do desbunde diante da falência das possibilidades revolucionárias. Bastante influenciado pela experiência tropicalista o filme parece também demarcar uma posição fronteiriça entre o Cinema Novo e o cinema marginal, despontando como um bom exemplo da heterogeneidade das obras realizadas no período, em que aspectos comuns a estas vertentes se articulam, dificultando a classificação esquemática dos filmes como “marginais”, “tropicalistas” ou “cinemanovistas”.

Dentro do quadro de reorganização dos discursos e de buscas de alternativa estéticas pra expressão da radicalidade política da vanguarda cinematográfica, o filme de Sganzerla abre um marco que permitirá, a partir de *O Bandido*, aglutinar outros autores e obras em torno de uma perspectiva estética mais difusa. A “estética do lixo” ainda que não definida em manifesto ou declarações orgânicas de movimento estético coeso, se delineia com alguma proximidade do que foi a postura tropicalista de revisionismo dos referenciais comuns à vanguarda anterior e constituição de uma postura despojada de padronizações, a fim de estabelecer uma expressão supostamente autêntica na linha evolutiva da arte de vanguarda sem emular as experiências anteriores. Neste sentido, a construção de um universo ficcional permeado pelo avacalho, pela agressão à fruição prazerosa e descompromissada, pelo deslocamento da ordem social através da excentricidade, a violência e o marginal, do apelo ao abjeto, ao nojento, a valorização daquilo que é rejeitado pela tradição da cultura erudita, inspiram representações que expressam a crise da crença em uma história teleológica e partem para expressões apocalípticas e violentas da realidade. Neste sentido, essa perspectiva valoriza o que é o resto, o lixo, tanto o lixo industrial como o próprio ‘lixo’ da indústria cultural. Referências do “cinema B” americano, da própria chanchada descartada na historiografia intelectualizante do cinema brasileiro, é expressão deste apreço pelo que está na “lata do lixo da história”, pelo kitsch, pelo que é estranho.

Apesar de aparentemente intensas, as relações do Cinema Marginal com o tropicalismo não devem ser destacadas como uma construção em comum. Há coincidências e paralelismos claros em obras específicas e mesmo trocas diretas por razões de convivência temporal e espacial, no entanto a “justaposição do arcaico e do moderno, a exposição fragmentária dos detritos industriais e das relíquias do Brasil” (RAMOS, 1987: p. 79) e a articulação com a forma alegórica, tópicos fundamentais da tropicália, apesar de estarem presentes em filmes como *Orgia ou o Homem que deu*

Cria (João Silvério Trevisan, 1970), não são características estruturais da “estética do lixo” e do Cinema Marginal.

Observando as formações de equipes de filmes rodados entre 1968 e 1972 é possível notar recorrentes relações entre cineastas como Carlos Ebert, Julio Calasso, Luiz Rosemberg, André Faria, os atores do grupo do Teatro Oficina, entre outros artistas. No caso de Ebert, Luiz Rosemberg, André Faria, e os atores do Oficina, essas trocas se deram em colaborações diretas em peças do grupo teatral, como atores ou técnicos, o que gerou outras experiências cinematográficas e criações coletivas nas quais os atores do Oficina colaboraram. É o caso de filmes como “*América do Sexo*” (Luís Rosemberg, Leon Hirszman, Rubens Maia, Flávio Moreira, 1969), *República da Traição* (Carlos Ebert, 1969) e *Prata Palomares* (André Faria, 1971). Esses filmes estão na fronteira entre as experimentações próprias do fim da década de 60 e que se identificam ao cinema marginal, e as elaborações temáticas e estéticas de ruptura vivenciadas pelo tropicalismo no biênio 67/68. Todos esses cineastas transitaram entre o Cinema Novo carioca, as produções da Boca do Lixo paulista e os experimentalismos tropicalistas, sendo difícil delimitar as afiliações estéticas destas obras, ainda que incorporem aspectos coincidentes que as aproximam quanto à sua origem social e suas formulações estéticas.

Se não podemos comparar o impacto do tropicalismo musical, que teve repercussão imediata, com o percurso do cinema marginal e experimental dos anos 60 e 70, cinema subterrâneo, reprimido, rasurado, tornado invisível até hoje, é preciso sublinhar como esse conjunto de filmes foi capaz de criar uma linha potencial dentro do cinema e da cultura brasileira, uma dobra no tropicalismo, com temas e procedimentos comuns, mas radicalizando e valorando o estranho, a violência, uma brasilidade agressiva, fragmentada, estilhaçada, caótica, de “segunda mão”, mistura desequilibrada de celebração e autodepreciação. (BENTES, 2007, p. 122)

Parece-nos interessante perceber que as experiências estéticas, próprias de um período de crise como o vivido no Brasil na transição da década de 1960 para a década de 1970, não são afeitas a definições ou rotulações uma vez que sua característica central é a experimentação das possibilidades de fricção das formas representativas, levando-as ao limite do sentido. Pode-se encontrar contatos e afinidades mais profundos que definem grupos e estéticas, mas não poucas vezes serão identificáveis aspectos comuns em obras completamente singulares, fruto do trânsito criativo e do experimentalismo próprios de uma geração que se viu diante do impasse histórico de representar a incoerência agônica da desestabilização dos referenciais críticos e a ausência de um horizonte construtivo no campo da cultura.

1.2 Tropicália e o cinema brasileiro pós-1968: luta armada e desbunde;

A tropicália (ou tropicalismo) não se constituiu como um movimento especificamente cinematográfico, mas na medida em que alcançou múltiplos setores da produção cultural brasileira, das artes plásticas à música e literatura, impactou invariavelmente as artes dramáticas e, neste sentido, também ao cinema. Interessamos a investigação em torno do tropicalismo pela compreensão de que o objeto central desta dissertação está permeado por essa experiência histórica, não apenas pela coincidência espaço-temporal, mas pelo fato de que o grupo do Teatro Oficina, elemento central da realização do filme *Prata Palomares*, é um dos agentes da formulação e desenvolvimento da perspectiva tropicalista no teatro brasileiro. José Celso Martinez Corrêa, roteirista do filme, é recorrentemente referido nas análises do processo da tropicália e aparece como influência nas reflexões de cineastas ligados à “estética do lixo” e ao cinema marginal.

No contexto político-cultural do final dos anos 1960, o Teatro Oficina desponta como um dos grupos que ativa experiências estéticas relevantes retomando a experiência antropofágica e constituindo parte fundamental das formulações de uma “estética de resistência” (STAM, 2006, p.33) ao contexto pós-colonialista e à situação política de controle perpetrado pela ditadura civil-militar no Brasil.

Assumimos aqui a distinção entre ‘momento tropicalista’ e ‘movimento tropicalista’, desenvolvida por Flora Süssekind, no artigo *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. Entendemos que essa acepção permite ampliar o alcance da análise da postura estética da tropicália e os ecos na produção artística brasileira na década de 1970. Segundo Süssekind, tal definição deriva da distinção feita por Renato Poggioli nos seus estudos sobre o futurismo e desenvolvida por Marjorie Perloff em “O momento futurista”. Nesta perspectiva a noção de ‘movimento’ estaria associada a um caráter programático e organizativo, enquanto a noção de momento refere-se a um estado mais amplo e profundo expresso em uma arena de agitação política comum. Flora Süssekind pontua ainda que “as formas de criação de convergência e de intensa contaminação mútua no âmbito da produção cultural brasileira de fins dos anos 60 e início da década de 1970” compõem um ‘momento tropicalista’ ampliando a definição mais restritiva do ‘movimento da

tropicália' que estaria associada às artes plásticas e à música popular brasileira no biênio 1967 e 1968 (SÜSSEKIND, 2007, p.31).

José Celso Martinez Corrêa, expoente da elaboração tropicalista no momento histórico de eclosão do movimento, afirmou que “o tropicalismo nunca existiu, o que existiu foram rupturas em várias frentes” (CORRÊA, 1977, p.126). Tal afirmação dá ensejo para a percepção de que, apesar da tropicália ter sido uma atitude criativa e política circunscrita a determinados grupos artísticos, as rupturas estéticas e teóricas desatadas naquele período reverberaram em inúmeras obras ainda nos anos subsequentes.

A produção artística nos países que à época eram classificados como o “terceiro mundo” é rica em elaborações que invertem o sentido do discurso eurocêntrico ressignificando aspectos coloniais arcaicos da cultura nacional para construir narrativas em uma perspectiva crítica. No caso brasileiro, a tropicália desponta no final dos anos 60, como uma formulação estética que rompe tanto com a tradição artística nacionalista do período imediatamente precedente, quanto com as formulações da cultura oficial do Estado autoritário que buscava homogeneizar identidades regionais e ideológicas conflitantes. Deslocando a perspectiva construída pela ideologia oficial do regime militar, de uma identidade nacional brasileira harmônica e passiva, a tropicália coloca como centro de suas obras justaposições entre o que é pretensamente nacional e o que é estrangeiro, remetendo a contradições típicas da modernidade brasileira: o choque entre rural e urbano, entre o arcaico e o moderno, o capitalismo tardio e a industrialização, genuinidade da expressão popular e a reprodução da cultura de massas.

Christopher Dunn aponta na postura estética da tropicália dois elementos entrelaçados, embora distintos: a elaboração de canções-manifesto alegóricas, envoltas por um discurso pesaroso sobre a nação sob o disfarce da ironia ou sátira, e performances informadas pela contracultura internacional, com forte exuberância catártica diante da repressão do Estado. Essas características definiram um outro emblema estético do movimento que é a justaposição antagônica entre melancolia e alegria.

Logo após o surgimento do movimento, críticos comentavam a revitalização, pelos tropicalistas, de estratégias de representação associadas à alegria. A alegoria moderna, tal como conceitualizada por Benjamin, é um modo de representação que ao contrário do símbolo, resiste a categorias totalizadoras ou transcendentais. Enquanto a representação simbólica busca capturar por meio do particular e universaliza a cultura por meio da transcendência religiosa ou ‘aurática’, a alegoria, segundo Benjamin, representa uma relação entre arte e história que revela os aspectos fragmentados, residuais e

suprimidos da realidade. Para Benjamin, as alegorias são, no domínio do pensamento, o que são as ruínas no domínio das coisas. (DUNN, 2007, p.66)

Esta junção enuncia um dos aspectos do tropicalismo que tem ressonância na cinematografia brasileira do período, tanto no Cinema Novo, quanto nas proposições do Cinema Marginal, qual seja, a composição de alegorias que não apontam para uma solução ou representação totalizadora, senão para estruturas instáveis e desestabilizadoras da teleologia histórica. A alegria, tipicamente enunciada como constitutiva de uma cultura nacional multicultural, pacífica e cordial, choca-se com representações catastróficas ou melancólicas do horizonte histórico. Esse tipo de construção que contrapõe a perspectiva positiva do nacional a alegorias negativas do horizonte histórico pode ser notada em *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr., 1969), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), obras que articulam a referência positiva ou alegre, contrapostas a um horizonte trágico, ainda que envolto em densidade de um universo ficcional.

Roberto Schwarz (1978), define que a alegoria tropicalista é ativada através da sujeição de um inventário de emblemas culturais arcaicos ou anacrônicos, “à luz branca do ultramoderno”. Essa atitude buscaria representar o Brasil como absurdo. Absurdo que, na visão de Schwarz, os tropicalistas propunham como uma visão atemporal do Brasil, na qual suas contradições históricas eram apresentadas como emblemas da identidade nacional. Tal identidade era lida pelos tropicalistas como resultado de uma formação cultural híbrida e heterogênea, algo que surge nas representações como a *Geleia Geral*, de Torquato Neto, na canção manifesto *Tropicália*, de Caetano Veloso ou, na montagem de *O Rei da Vela*, levada a cabo pelo grupo do Teatro Oficina. Citado por Dunn, Silviano Santiago afirma que o “otimismo social edificante” do período pré-golpe, foi substituído não pelo pessimismo, mas por uma versão “amainada da alegria”, o que ele chama de “reação dionisíaca e nietzschiana” contra a repressão e censura:

A alegria desabrochou tanto no deboche como na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor. (SANTIAGO, 1988, apud DUNN, 2007, p.70)

Algumas experiências cinematográficas pós-1968, ao tematizar a luta armada contrapõem a experiência atroz da luta física, em que a violência é o centro da representação do presente histórico, a representações debochadas, sexualizadas ou irônicas, chocando a realidade atroz do conflito armado contra forças autoritárias à

possibilidades de riso diante das situações obviamente constrangedoras. *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1969), *Hitler do Terceiro Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968), *Meteorango Kid, o herói intergaláctico* (André Luiz oliveira, 1969) são exemplos de filmes que vão confrontar uma perspectiva violenta e pessimista, próprias do momento repressivo vivido no final da década de 60, a representações que lançam mão do humor, da sexualização, ou da ‘curtição’ associada a drogas para estabelecer alguma crítica a conjuntura da crise política brasileira.

Este contexto caracteriza também a experiência do desbunde. Diante da impossibilidade de ação política ou de manifestação orgânica de uma perspectiva crítica, artistas e intelectuais ligados à vanguarda, inspiram-se nas mudanças comportamentais que rompiam com os padrões da organização social burguesa para experimentar situações limites de uso de drogas, liberalização do comportamento sexual, coletivização das práticas sociais cotidianas e da criação artística, o convívio comunitário, desapego material, etc.

A contracultura brasileira emergiu durante um período de sublevação do governo autoritário e inspirado por movimentos jovens análogos nos EUA e Europa. Setores de oposição de esquerda optaram pela luta armada, enquanto outros adotavam uma política de não-conformidade pacifista conhecida como ‘desbunde’, que descrevia uma sensibilidade aparentada ao dropping out no contexto dos EUA. (DUNN, 2007, p. 71)

A não conformidade comportamental resvala em experiências de elaboração estética que já vinham se desenvolvendo no contexto da tropicália e que se ampliam para outras linguagens, como o teatro, a literatura e o cinema. *América do Sexo* (Hirszman, Rosemberg, Maia, Moreira, 1969) é uma experiência cinematográfica coletivista⁷, que evidencia o interesse de cineastas ligados a diferentes movimentos estéticos em realizar experimentos informados pela contracultura, desconectados de uma responsabilidade de representação coesa ou coerente da nação ou da história. Além da postura coletivista de realização artística como “curtição” em uma perspectiva crítica do fazer cinematográfico convencional, o filme apresenta interpretações estilizadas e happenings que chocam-se com a representação ao limite da ausência de sentido narrativo. O episódio “Sexta feira da paixão, sábado de aleluia”, dirigido por Leon

⁷ Utilizamos o termo ‘coletivismo’ compreendendo uma prática criativa grupalizada em que os meios de produção e autoria são compartilhados de forma menos rígida entre os membros do coletivo, havendo menos verticalidade entre as funções técnicas desenvolvidas e a participação nos processos decisórios da realização cinematográfica. No caso do filme *América do Sexo*, apesar de haver a infraestrutura técnica mínima de realização, percebemos que o fotógrafo atua, o ator capta o som enquanto atua, a encenação é improvisada e experimental.

Hirszman, é emblemático do sentido da experiência do desbunde. O cineasta cinemanovista que, em toda sua obra respeita de maneira relativa os cânones da linguagem cinematográfica clássica, neste filme estabelece uma estrutura narrativa aberta, livre interpretação dos atores, aparentemente embriagados, esgarçando a tessitura fílmica de maneira que beira o jocoso. O episódio não segue a coerência da cinematografia autoral de Leon Hirzsmann, que inclusive, renegou o filme em sua trajetória. Mas ainda assim, esse tipo de proposição experimental tem a intenção de deslocar o espectador de uma postura passiva para um estado incômodo que, supostamente, o atira reflexivamente diante do conteúdo da tela.

Tal perspectiva de “estranhamento” que remete a Bertolt Brecht é também observável nas construções do tropicalista Hélio Oiticica, em que o espectador é colocado em situação ativa diante da obra. *América do Sexo* é uma experiência relevante a esta pesquisa pois aproximou alguns membros do Teatro Oficina (José Celso, Itala Nandi e Renato Borgui) e o cineasta André Faria, que compôs a equipe como ator e fotógrafo. Além disso, a experiência coletivista proposta por Luiz Rosemberg influenciou a realização do filme *Prata Palomares* alguns anos depois, dialogando com o experimentalismo cênico do grupo do Teatro Oficina e com o projeto cinematográfico que pretendia articular procedimentos paródicos, da antropofagia, do cinema novo e do cinema marginal.

Hélio Oiticica era uma referência criativa aos artistas engajados nas experiências da tropicália. O artista plástico reivindicava o *Manifesto Antropofágico* (Oswald de Andrade, 1928) em seu “Esquema Geral da Nova Objetividade” e também a criação de novas condições experimentais ligadas a proposições estéticas de ordem coletivo-ambiental e a exigência de uma participação ativa, de uma vivência direta na experiência artística (SÜSSEKIND, 2007: p. 33). Haveria, portanto, na atitude da tropicália, uma “superantropofagia”, ou seja, uma absorção exacerbada e crítica não apenas do “colonialismo cultural” dos modelos estrangeiros, mas também do repertório imagético brasileiro, das tentativas mais recorrentes de mitologização e caracterização da nacionalidade. As formulações da “Nova Objetividade”⁸ desenvolvidas por Hélio, definidoras de um “estado típico da arte brasileira de vanguarda atual” (OITICICA,

⁸ Hélio Oiticica escreve o texto para o catálogo da mostra de artes plásticas realizada no MAM-Rio em 1967, onde estava sua instalação *Tropicália* que deu ensejo à expressão tropicalismo(ista). Neste texto Hélio descreve as 6 principais características de “um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual”: vontade construtiva geral; tendência para o objeto superando o quadro de cavalete, participação do espectador; abordagem e tomada de posição política e social; tendência a proposições coletivas; ressurgimento e atualização do conceito de antiarte. (OITICICA, 1967)

1967), não estão diretamente enunciadas nas construções narrativas dos filmes realizados ou influenciados por esse momento peculiar da vanguarda brasileira, mas resvalam em proposições experimentais do uso da linguagem cinematográfica para atingir efeitos que transbordam a representação dramática convencional, literal e teleológica, e confrontam as convenções da narrativa clássica. O “estado típico da arte brasileira de vanguarda” descrito por Helio, paira também sobre o cinema, impactando os estilos de cineastas cinemanovistas e marginais.

Há três ideias chave na postura dos artistas ligados à tropicália e que permitia o trânsito entre linguagens distintas, mas com práticas e proposições formais comuns a um mesmo propósito de ruptura e renovação da cultura brasileira, inserindo-a em um diálogo franco com a cultura popular internacional. Segundo Sussekind, as ideias de *reinvenção*, *recriação* e *devoração* são características que unem o teatro ao cinema, e estes à canção popular e às artes plásticas e visuais. A música popular, bem como a literatura, o cinema e teatro, realizou esse procedimento de *devoração* e *reinvenção* a partir de elementos da cultura estrangeira. Linguagens distintas eram retrabalhadas, rearticuladas sincreticamente, incorporando e tensionando nas obras aspectos contraditórios como cultura letrada e tradições orais, arcaico e moderno, nacional e estrangeiro, “atualização e revisão de componentes recalcados da nacionalidade” (SUSSEKIND, 2007, p.37). Tal postura aproximaria a atitude tropicalista do primeiro modernismo brasileiro, guardada a diferença contextual do desenvolvimento das forças produtivas de cada época, os modernistas de 1922 intervindo na literatura e artes plásticas, os tropicalistas açambarcando teatro, fonografia, cinema e televisão, além dos meios de comunicação impressos.

Essa diferença entre o modernismo e o tropicalismo também se conjuga em relação à consciência manifesta sobre a condição de país periférico (tendo em vista a ordem capitalista internacional) que cada uma dessas vanguardas expressa, cada uma em diálogo com as características de seu tempo, mas com aspectos semelhantes tanto no assunto como na forma. Ambas buscaram, sobretudo, relacionar esta consciência do processo necessariamente excludente e desigual da modernidade capitalista à uma prática artística transformadora da estética, mas também do comportamento e praxis social.

Antonio Candido (1965, p. 109-138.) nota que havia na postura do primeiro modernismo brasileiro expresso na Semana de Arte Moderna de 1922 e no movimento vanguardista que se seguiu a este evento, uma atitude de “desrecalque localista” e

assimilação da vanguarda europeia. Isso se evidencia no otimismo com o “país novo” e a prefiguração de inevitáveis transformações sociais que o mundo vivia com a intensificação da industrialização e urbanização, a nova ordem social instaurada com o fim da Primeira Guerra mundial e a eclosão de uma nação comunista na Europa. Apesar do arcaísmo político característico da República Velha e da modernização tardia da economia nacional, opera-se uma crítica otimista à situação nacional. Há uma percepção de que a afirmação de uma estética nacional não se desvincula necessariamente de um diálogo com as expressões formais inovadoras do ambiente internacional.

O modernismo da segunda geração⁹, também identificado como “vanguardas construtivas”, expressão do contexto dos anos 1940 e 1950, apontam uma “acentuada consciência da miséria e do atraso tecnológico do país” (SÜSSEKIND, 2007: p. 38), mas com expectativa positiva de desenvolvimento e afirmação nacional, associada agora ao período de democracia e desenvolvimento urbano industrial do período Kubitscheck. Ainda que impactado pela crise de 1929, pela ditadura do Estado Novo, pela Segunda Guerra mundial, pelo êxodo rural exacerbado, como consequência da desigualdade de desenvolvimento socioeconômico entre campo e cidade, a vanguarda artística mantinha um otimismo crítico diante das contradições, estabelecendo uma postura estética de afirmação do nacional e do popular como elementos constitutivos de uma identidade brasileira marcada pela desigualdade.

A crise e tensionamento político da década de 1960, em meio às disputas internacionais do pós-guerra entre o bloco soviético liderado pela URSS e o bloco capitalista liderado pelos EUA, bem como a ditadura militar institucionalizada no Brasil que levou ao endurecimento do controle policial da produção artística e intelectual, compõem a conjunção de elementos sócio-políticos que impactaram os artistas da vanguarda tropicalista. Associa-se a isso a intensa modificação da estrutura de organização da cultura e comunicação, com o fortalecimento da indústria fonográfica, do cinema, mídias impressas e emissoras televisão, sob a égide de um regime político autocrático.

⁹ A segunda geração, ou segunda fase, do modernismo brasileiro, é uma periodização didática da literatura nacional. Compreende o momento entre 1930 e 1945 – da Revolução de 1930 ao fim da segunda guerra mundial e do Estado Novo – em que a arte moderna brasileira está relativamente consolidada, e na poesia, prosa, dramaturgia, emergem análises críticas ao contexto social, complexificam a questão rural da República como uma chaga colonial e trazem a prosa urbana como uma realidade na cultura nacional. São autores relevantes nesse contexto Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Mario Quintana, Cecília Meirelles, Murilo Mendes, Jorge Amado, entre outros.

A frase de José Celso ilustra a perspectiva crítica da vanguarda tropicalista sobre o caráter da modernização conservadora implementada pelo regime civil-militar brasileiro: “o sonho e o mito bobo da tecnocracia de segunda mão” (CORREA apud SUSSEKIND, 2007: p.39). Nesse sentido a Tropicália enuncia a “cisão entre os projetos de modernização e transformação social das vanguardas artísticas brasileiras e a realidade de uma industrialização autoritária” (XAVIER, 2001: p. 65)

O tropicalismo, ao articular os elementos contraditórios da formação da brasilidade com elementos da cultura pop, da indústria cultural, e com experiências vanguardistas que lhe eram contemporâneas, desfraldava uma atitude crítica potente na arte brasileira. Realizava uma politização da estética abordando temas como a luta armada, a violência policial, a miséria e desigualdade, através de proposições indiretas ou informadas pelo humor, pelo deboche, pela colagem de referências.

Tanto a cultura de massas quanto a arte de vanguarda produzida no Brasil dos anos 1970 foi alimentada da potência criativa do momento tropicalista, com reflexos na produção cultural até o início do século XXI. Buscar uma compreensão mais abrangente de quais dispositivos conformaram a estética tropicalista, como correspondem a um momento histórico e quais obras que ele pode abarcar, nos permitiria encontrar esses procedimentos em inúmeras obras do período, que ao aprofundarem a experiência estética pós-1968, foram interdidas ou rasuradas da história. Ivana Bentes parece apontar uma trilha ao enunciar que

a idéia de multitropicalismo com diferentes tendências, entre elas essa aproximação com o ‘marginal’ (poesia e cinema), parece-nos produtiva para a análise de alguns filmes desse período, de difícil catalogação, que constituíram radicalizações dos procedimentos [do tropicalismo]. (BENTES, 2007, p.117)

Assim, dialogando com a possibilidade destes ‘multitropicalismo’ (BENTES, 2007) aproximamos o filme *Prata Palomares* da experiência da tropicália, já que foi realizado alguns anos depois do auge de sua efervescência, por artistas que vivenciaram diretamente este momento de intensa elaboração coletiva. Há, como apontamos a seguir, aspectos fílmicos estruturantes em *Prata Palomares* que nos indicam um diálogo consciente entre a obra e as experiências tropicalistas que o grupo do Teatro Oficina desenvolveu entre 1967 e 1970.

1.3 Uma análise de *Prata Palomares*.

1.3.1 O enredo: luta armada, messianismo e cultura popular.

Prata Palomares (André Faria, 1971) é construído em chave alegórica. Dois guerrilheiros (Renato Borgui e Carlos Gregório) em fuga de uma revolução derrotada escondem-se em uma igreja abandonada de um lugar chamado *Porto Seguro*. Um deles decide se passar pelo vigário que a comunidade aguardava enquanto o outro prepara meios para prosseguirem até a ilha *Maracangalha*, o cerne da agitação revolucionária. No entanto, envolvidos por uma figura mística, representação sincrética de uma prostituta que é também a encarnação de Nossa Senhora das Dores (Ítala Nandi), confrontam-se com as disputas políticas locais. Em meio ao conflito entre o povo, a *Família de Branco* e seus milicianos, o falso padre enlouquece e assume sua personalidade religiosa. Diante de torturas, assassinatos, e do próprio delírio, o guerrilheiro trai seus objetivos revolucionários e instaura o “Paraíso Agora”, a alegoria de uma república messiânica e caótica que remete ao subdesenvolvimento político e cultural dos países periféricos.

Como forma de organizar a análise do filme, dividiremos a estrutura narrativa em blocos, a fim de separar ações, acontecimentos, personagens e diálogos e identificar as instâncias narrativas que operam, e como tensionam-se no discurso, uma ordem diegética teleológica, que conduz a narrativa, e uma manipulação de dispositivos que visam suspender o regime da coesão e a própria legibilidade do filme. Essa divisão por blocos é arbitrária pois funciona como um “alisamento”¹⁰ da tessitura fílmica, desprivilegiando os arranjos entre som e imagem que sustentam a experiência estética do espectador com o filme, mas aqui servem como instrumento didático que permita a exposição da estrutura geral do filme tornando compreensíveis as reflexões mais detidas sobre o funcionamento da narrativa, e a construção sócio-espacial da alegórica *Porto Seguro*, seu povo e personagens.

Bloco I - Os guerrilheiros chegam a Porto Seguro e ocupam a igreja.

A abertura, ainda durante os créditos, é uma pequena narrativa que aglutina diversos elementos que serão cruciais ao desenvolvimento do filme. Os dois

¹⁰ A metodologia aqui utilizada de divisão do filme em blocos é apropriada da análise de Ismail Xavier a *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) em seu livro *Sertão-Mar: Glauber Rocha e estética da fome*. Ali também o autor alerta que o ‘alisamento’ da obra que tal procedimento acarreta, pode ‘trair’ a obra ao servir como ‘tradução’ ao crítico que fraciona e organiza para explicar. (XAVIER, 2007, p. 34)

guerrilheiros na selva, em meio a fumaça, chamas de napalm e corpos pendurados, encontram um carro, dentro há um cadáver. Recolhem uma carteira do corpo e fogem até a praia onde se lançam ao mar. A ação é toda cotejada por diálogos desconexos repletos de referências políticas, canções e jargões revolucionários. A abertura fecha com uma sequência de imagens e sons entre o onírico e o delírio, formada por flashes em que se vê seus corpos deitados na areia da praia junto a animais, justaposições de planos em que contracenam com a imagem de uma Santa, e uma mulher com indumentária sacra que substitui a Santa para encenar um nascimento. Espécie de presépio profano, em meio a animais e algumas pessoas, ela anuncia uma viagem à *Maracangalha* e uma nova era de fartura e felicidades. Os guerrilheiros instalam-se na igreja, onde escondidos observam um coroinha que organiza indumentárias, limpa sangue de espadas enquanto canta hinos fascistas. Mais tarde lavam suas feridas enquanto conversam sobre a revolução e o engajamento de seus corpos na violência revolucionária. Um dos guerrilheiros declara que suas feridas não são físicas, mas traumas mentais. Vasculhando a carteira do cadáver encontrado no carro, descobrem um mapa que indica que ele viria para Porto Seguro. Desenrolam-se longas cenas de devaneio dos guerrilheiros em que conversam com as paredes, contracenam histrionicamente recitando trechos de músicas brasileiras, Mao Tse-Tung, Che Guevara, intimando desesperadamente a América a posicionar-se: “Acorda América, agora!”. A invocação pela América é interrompida por sons de batuques de candomblé. Crianças batucam dispostas nas galerias laterais da igreja, e surge novamente a mulher-ensanguentada, encarnação da Santa.

Bloco II - A mulher que quer um filho dos guerrilheiros, a Família de Branco reacionária e a crise de identidade do revolucionário.

O segundo bloco é marcado pelo desenvolvimento da mística que envolve a mulher e da construção alegórica do filme, apontando para uma confusão entre revolução e a religião. A mulher surge na igreja acompanhada de muitas crianças e um bebê. Vestida apenas com o manto da santa e tecidos ensanguentados, ela declara que quer um filho dos guerrilheiros. Sob o manto, no chão da igreja, os três fazem sexo em uma sequência bastante teatralizada e com montagem caleidoscópica. São despertados por sirenes e milicianos de farda preta escoltando uma caricata família de estrangeiros que distribuem flores pela igreja, cantam, rezam e mexem numa cadeira elétrica escondida no local. A santa comenta a ação explicando quem são eles: "A família é

proprietária da Fazenda do Forte, (...) eles mataram nosso padre, eles têm muitos meios. Vieram trazer flores pro padre deles que eles acham que vai chegar, mas nós também temos nossos meios”. Um dos guerrilheiros quer construir um barco para partirem, o outro quer permanecer e aguardar novos sinais de Maracangalha. Aos risos, um deles aparece vestido de padre e explica seu plano ao camarada: ficar em Porto Seguro passando-se pelo padre que a elite aguarda para obter informações para a revolução.

Disfarçado, vai conhecer o prefeito, que junto do chefe da guarda, o recebe em meio a um corte de cabelo imposto pelo miliciano, evidenciando a falta de autoridade do político. Este justifica a presença da família estrangeira como consequência positiva da Guerra e da bomba atômica, uma modernização necessária. O falso padre intima o prefeito e o chefe de polícia a construírem com as próprias mãos a cruz da primeira missa. Sai da prefeitura e conhece o "Paraíso", grande armazém abandonado, onde misturam-se batucada de candomblé a um tango de Gardel. O padre-guerrilheiro adentra em meio a populares e meretrizes, encontra Tonho batucando. Este lhe apresenta o “paraíso” como “a casa de todos os vícios, onde faz-se o que quer, sem preguiça”. Convivem mulheres e homens seminus deitados ao chão, bebendo e fumando. A mulher-santa está com Tonho e desaprova o guerrilheiro travestido de padre, reitera que já deveriam ter partido. No cais, Tonho fala com o padre sobre as lutas do povo dali e de seu desejo de atravessar para o ‘outro lado’, caminho necessário da revolução para a construção do “Paraíso”. Despede-se do padre dizendo que se encontrarão “depois de Maracangalha”. À noite, já em sua alcova na Igreja, o falso padre delira e repete “Paraíso, já” riscando a parede com o cano da arma. Seu delírio delimita o fim do segundo bloco, onde completa-se a transformação do guerrilheiro em padre.

BLOCO III - A primeira missa: início do delírio messiânico, a derrota de maracangalha, e o conflito entre os guerrilheiros.

O terceiro bloco inicia com a primeira missa do novo vigário. A céu aberto, a cerimônia em rochas diante do mar, é acompanhada pela população. Enquanto abençoa a hóstia ele faz referência ao sangue de cristo, dos revolucionários, e o sangue que lhe dará poder e energia para construir o “paraíso”, numa evidente confusão entre religião e política. O prefeito, depois de ser humilhado pela Família de Branco, pede que recomece a cerimônia, pra não contrariar os poderosos, em ação que demonstra novamente a submissão do prefeito e a altivez do padre. Negando o pedido, o vigário faz pregação com teor revolucionário e conclama o povo a gritar "Paraíso, Agora" como

uma palavra de ordem. Em paralelo, o camarada, escondido na igreja, ouve a missa pelo rádio enquanto prepara coquetéis molotovs.

Na igreja, os camaradas entram em conflito, um não aceita o personagem que seu parceiro traveste, e o acusa de traidor. Ele quer partir para Maracangalha imediatamente, mas o padre quer manter a nova situação. O rádio emite um sinal, pensam ser Maracangalha, mas toca a canção *Estrada de Santos*: é o sinal de que Maracangalha está sendo bombardeada. Os dois surtam e entram em um devaneio pessimista. O camarada vai a praia em busca de um barco e o padre quebra o rádio. Ao retornar seu camarada o acusa novamente de traição; entram em conflito físico. O ápice da crise entre eles encerra esse bloco e cria as condições para a virada em que o povo de Porto Seguro se rebela contra o Poder. Novamente as batucadas de candomblé anunciam a mudança e, em meio ao delírio dos guerrilheiros, surge a mulher avisando que prenderam o Tonho.

BLOCO IV - A repressão: Tonho é torturado pela elite e canibalizado pelo povo, o padre capitula aos poderosos e a mulher é punida.

Com a chegada da família de branco e dos milicianos na igreja, o guerrilheiro e a santa escondem-se. O padre recebe os poderosos que trazem Tonho algemado. Diante do padre, invertem a cruz e a utilizam como pau de arara em interrogatório insólito contra Tonho, que é torturado na cadeira elétrica e decapitado. A mulher recolhe o corpo sem cabeça e leva ao povo onde realiza um ritual de canibalização. O padre interrompe a agitação da mulher junto ao povo e faz discurso conciliatório: "que seu sangue [Tonho] coagule em suas veias com sua morte, e que seu povo se arrependa de sua rebelião".

A mulher é levada a força pelos milicianos, o padre beija as mãos do poderoso da Família de Branco que o despreza solenemente. A mulher é torturada, cortam-lhe as mãos e a língua. A punição da mulher fecha o bloco da repressão e marca a conversão definitiva do guerrilheiro em padre, em seu delírio messiânico pelo poder.

BLOCO V - Delírios alegóricos: o disfarce do padre desvelado pela família proprietária, a vingança da mulher-ensanguentada.

Este momento é marcado pelo esgarçamento da estrutura narrativa e a tônica é dada por encenações surreais, delírios e uma montagem caótica das imagens. Estrutura-se na alternância de flashes do diálogo em que o homem da Família de Branco desvenda

o falso padre, e do retorno da mulher mutilada para, com um punhal, vingar-se da família proprietária em sua mansão. A montagem paralela alterna cenas violentas da vingança da mulher e enlouquecimento completo do padre. Instaure-se o caos completo na narrativa através de flash, encenações desconexas e sexualizadas, rupturas da contiguidade sonora e espacial que geram o total esgarçamento de alguma ordenação que norteou a diegese até aqui.

O padre é interpelado em seu devaneio pelo camarada que o convoca para partida: "terminei o barco". Ele nega: "se é pra felicidade geral e bem de Porto Seguro, diga ao povo que fico". Em transe catártico o padre convoca os fiéis a quebrar toda a igreja, destruindo, em verdade, a cenografia do filme. A destruição do proscênio onde se deu parte do delírio do guerrilheiro-padre coroa o tresloucamento e o sentido destrutivo de sua distopia política. Por fim, os poderosos e milicianos abandonam a cidade e entregam a chave para o padre, que está seguido por seu povo. A cena é carregada de simbolismo, envolvendo o crucifixo onde o padre encena a tortura, e a entrega da chave da cidade em suas mãos, dois signos potentes da religião e do Poder. O prefeito surge no fim da ação portando a bandeira da cidade, desesperado chama o povo e o padre de canalhas. É carregado pelos milicianos fardas pretas, mas acaba abandonado pelo caminho. O bloco se fecha com o discurso de instauração da "Republica Livre do Paraíso agora: pelo prazer absoluto, pela satisfação imediata, pela liberdade total"

BLOCO VI - Paraíso Agora - Delírio e suicídio

A ação descrita acima pode ser considerada a abertura da sequência final. Separamos a sequência final como um bloco, pois entendemos representar, nos minutos finais do filme, uma radicalização do teor estético que foi sendo construído ao longo da trama. Há um abandono completo da relação realista e da tessitura relativamente teleológica da narrativa. O delírio messiânico do padre-guerrilheiro é condensado em uma distopia surreal que dura poucos minutos, e em que a narrativa é estilhaçada, afastando-se da resolução teleológica

A montagem desta sequência é alternada entre o delírio em que o padre messianicamente declama os sete dias da criação do *Paraíso Agora*, entrecortado por planos da mulher ensanguentada que vaga pela praia. A contradição entre imagem e palavra negando o sentido do que é professado nos mandamentos, a animalização e sexualização dos corpos, as construções de imagens surreais, como um homem tocando

bateria em meio a dunas, o caos em meio ao lixo, geram um sentido distópico da República do Paraíso Agora. Ao final da breve sequência o padre delirante suicida-se.

A construção alegórica de locais e personagens ficcionais que remete redundantemente a referenciais da cultura e da política latino-americanas, como o messianismo, o populismo, a guerrilha, cristianismo e colonialidade, apontam para a elaboração de uma “contra-narrativa”¹¹, vestígios da influência estética do tropicalismo em *Prata Palomares*. Há um gesto do exagero em tudo que é dito, um empilhamento de citações, sátiras, o uso de arquétipos para a composição dramaturgica e seu efeito político. Os guerrilheiros, a Santa, a ilha insurrecta, o líder popular, o político populista, a família branca proprietária, o líder messiânico, são arquétipos da sociedade pós-colonial latino-americana, que articulam-se em uma trama delirante, não coesa, onde confrontam-se não apenas protagonistas e antagonistas, mas a própria forma da obra choca-se com as representações sociais cristalizadas e com o discurso teleológico das narrativas históricas. *Prata Palomares* busca construir um ambiente repleto de referências aos acontecimentos políticos de seu tempo e de uma brasilidade, mas num jogo de claro-escuro, enuncia situações absurdas, personagens fantásticos, outros delirantes, cruzando rituais e ações violentas, como possibilidade de, através da composição surreal, estabelecer uma crítica ao momento histórico vivenciado pelos autores.

A princípio, a narrativa evidencia os dois guerrilheiros como o foco narrativo, possível voz da condução dos acontecimentos, mas as interpelações surreais da mulher-santa criam desvios que passam a conduzir a ação dos dois camaradas. A partir do momento em que o falso padre ganha destaque na condução dos acontecimentos, sua voz narrativa irá dividir a condução com a voz da mulher-santa, ele agenciando o movimento de conciliação/conservação e ela o ímpeto revolução/transformação. Essa polifonia entre um referente masculino, político e histórico (o guerrilheiro) e um referente feminino, religioso e mítico (a santa-mulher) é a característica central da alegoria.

O cerne da ação ancorado em referentes do contexto sócio-político presente, confronta-se com uma representação mítica do povo e da revolta que reitera na alegoria,

¹¹ Sobre a idéia de contra-narrativas e narrativas contra-hegemônicas no cinema de países não-europeus, exemplificado através do cinema novo e do tropicalismo no caso brasileiro, ver SHOHAT & STAN, 2006.

tabus cristalizados na realidade que pretende ser representada. A mulher, figura paradoxal, desestabilizadora e subversiva, é centralizada ganhando relevo na elaboração crítica que o filme almeja. A subversão não está representada nos revolucionários, mas sim na mulher. Os revolucionários deliram e fracassam, a mulher, símbolo místico e anárquico na estrutura narrativa, sobrevive.

A condução da narrativa é desatada pela ação da mulher: ela quem recebe os guerrilheiros e os insere na trama local; ela quem enuncia a espera do padre que induz o revolucionário a se passar por pároco; ela quem media a relação entre ele e Tonho; ela quem lidera o ritual da antropofagia de Tonho; ela quem é punida com a mutilação da língua; ela quem retorna para vingar-se da família de Branco; ela quem sobrevive, grávida dos revolucionários.

Essas vozes centrais caracterizadas por personagens paradoxais – a mulher-santa e o guerrilheiro-padre – serão cotejadas por coros que ora intervêm na narrativa, definindo a continuidade das ações da mulher e do falso padre, ora são conduzidos por eles. A Família de Branco e sua milícia funcionam como o coro conservador, a voz da moral religiosa punitiva, o capital, a repressão; Tonho e o povo do Paraíso, funcionam como coro popular, voz da revolta e também da alienação, potência ritual e massa passiva. Essa modulação polifônica da estrutura narrativa constrói uma ópera bufa, em que o povo, a elite, a polícia, os poderes, a igreja, são representadas em um jogo de citações que desnudam uma estrutura social esfacelada, dividida, em conflito desagregador. José Celso Martinez, ao referir-se ao contexto da criação do filme, evidencia o esforço de representar a sociedade brasileira nessa estrutura propositalmente contraditória.

Os estudantes se encontraram com os operários [em 1968]. Mas a repressão dos anos 70 cindiu em três esse corpo social. De um lado, o povo arrojado; do outro, o revolucionário cultural que virou o desbundado, o *drop-out* que quase se coloniza pela contracultura norte-americana; e finalmente o político, isolado, sem frente popular ou cultural.

Essa cisão foi espelhada num filme que fizemos, *Prata Palomares*, um filme em forma de ópera pequeno-burguesa latino-americana.
(CORREA, 1998, p. 131)

Afinado à perspectiva de balanço autocrítico assumido por inúmeros artistas de vanguarda no momento pós-1968¹², sua representação da revolta popular e da luta

¹² Após a promulgação do AI-5, com o recrudescimento da censura e a ofensiva contra a luta armada, o tom lacônico, pessimista e de revisão histórica e pessoal, aparece em inúmeras obras. A postura autocrítica e de balanço político, compõe inúmeros personagens no teatro, literatura, filmes, e mesmo na produção intelectual do período posterior ao ano de 1968. A esse respeito ver RIDENTI, 2014. (p. 08-62); e XAVIER, 2012. (p.29-63).

armada distanciam-se da perspectiva romantizada da liberação política e emancipação popular. Em *Prata Palomares* os guerrilheiros estão em fuga, a revolução foi derrotada, e sua estratégia de resistência não encontra um acordo ou bom termo, mas choca-se violentamente com a repressão, o desespero e o delírio, apontando perspectivas catastróficas e não utopias redentoras. Tanto o conflito entre o falso padre e seu camarada que busca organizar a fuga, quanto a resolução violenta e reacionária da revolta popular, bem como a construção delirante da “República Livre do Paraíso Agora” pelo falso clérigo, são analogias próprias da atitude estética dos tropicalistas, em perspectiva crítica a certo dualismo da estética encampada pela esquerda tradicional, em que há uma apropriação das formas narrativas clássicas e canônicas, heroicizando o povo, idealizando a nação, e folclorizando a cultura nacional em nome de uma arte pretensamente realista e popular.

Entre 1967 e 1968 o Tropicalismo trouxe ao debate cultural uma nova agenda estética em que as rupturas políticas não eram expressas exclusivamente na tematização da revolução popular ou das contradições sociais inerentes ao colonialismo. O gesto de ruptura estética, a busca pela contradição na representação e no discurso, as justaposições de referências, a cisão com a perspectiva teleológica das narrativas históricas, e mesmo com a lógica do discurso realista, marcaram a produção artística nesse período e influenciaram diversas linguagens artísticas no Brasil no início dos anos 1970. No caso do grupo do Teatro Oficina, elo fundamental das experiências da tropicália no teatro e núcleo criativo do filme *Prata Palomares*, esse choque com as noções tradicionais da dramaturgia, deu-se também através da relação estabelecida com artistas do grupo The Living Theatre¹³.

A provocação, o gosto pelo abjeto, a atuação marcada pela gestualização e falas histriônicas, a ritualização, e mesmo o uso da expressão “Paraíso Agora”, tradução em referência explícita à importante peça *Paradyse Now* (Living Theatre, 1967), são algumas evidências da influência do grupo teatral nova-iorquino que aparecem nas

¹³ Grupo teatral nova-iorquino fundado em 1947 por Judith Malina e Julian Beck. Um dos expoentes do Off Broadway, é dos mais antigos grupos de teatro experimental norte americano. De inspiração anarquista e pacifista, o coletivo destacou-se na contracultura e protagonizou campanhas contra a Guerra do Vietnã. O Living Theatre esteve no Brasil em 1970 a convite do grupo do Teatro Oficina para ministrarem palestras e oficinas sobre suas pesquisas dramaturgicas. Em colaboração com o grupo paulistano realizaram pesquisas, debates e uma montagem teatral influenciando a dramaturgia de José Celso Martinez Correa e apropriando-se de elementos desenvolvidos pelo Teatro Oficina a partir das experiências da Tropicália. A este respeito ver entrevista de José Celso Martinez Correa ao jornalista Hamilton Almeida Filho publicada em *O Bondinho*, (29/04/1972) e reeditada em MARTINEZ, 1998 (p.163-195).

montagens do Teatro Oficina no início dos anos 1970 como *Gracias Señor* (Criação coletiva, 1971) e *As Três Irmãs*, (Anton Tchekhov, 1972) e que também podem ser notadas em *Prata Palomares*, que foi rodado durante o período em que os artistas do Living Theatre estiveram no Brasil. Há um processo de assimilação destas proposições radicais da contracultura norte-americana que reaparecem misturadas a referências nacionais e latinas em um *antropofagismo* típico da construção estética tropicalista.

A cultura popular brasileira não é necessariamente precarizada diante da assimilação de elementos estrangeiros, mas são retrabalhados entre elementos da contracultura e da cultura pop internacional, em um impulso de atualização estética pautado na justaposição e no confronto. Em *Prata Palomares* articulam-se o cristianismo e o candomblé, a antropofagia e a luta armada, a repressão política e a repressão libidinal, messianismo e populismo, violência e perversão. *The Rolling Stones*, *The Beatles* e *Daniel Viglietti*, *Roberto Carlos*, *Noel Rosa* e *Dorival Caymi*, *Mao Tse-Tung* e *Antonio Conselheiro* são empilhados em citações, em uma colagem eclética do ponto de vista estético e cultural, e sincrética na representação política e religiosa.

A referência a bomba atômica e à Guerra como eventos passados localizam uma temporalidade futurista pós-apocalíptica comum a filmes como *Brasil ano 2000*, em que após a reorganização da ordem geopolítica, a nação segue caótica e subserviente. No filme de Walter Lima Júnior, o Brasil é uma jocosa potência no contexto catastrófico do pós-terceira guerra mundial. Em *Prata Palomares*, Porto Seguro é uma espécie de América Latina pós-colonial, um futuro catastrófico e sem saída.

A cenografia e figurinos dirigidos pela artista plástica e arquiteta Lina Bo, repõem a cada plano essa perspectiva de confronto, de poder da elite e da impotência do povo. As vestes modernas dos guerrilheiros e da polícia é contraposta aos trajés sacros e à arquitetura colonial da cidade e da Igreja, as roupas muito brancas e asseadas da Família de Branco, em contraposição às roupas puídas e muito sujas dos membros do povo. As maquiagens não realistas, o exagero do uso de sangue, feridas e vísceras, remetem a uma imagem informada pela estética da violência e do lixo, sintomática no cinema brasileiro à época¹⁴.

¹⁴ São exemplares nesse sentido filmes como *Bang-Bang* (Andrea Tonacci, 1970); *Imagens do Silêncio* (Luiz Rozemberg Filho, 1972); *Carnaval na Lama* (Rogério Sganzerla, 1970); *Cuidado Madame* (Julio Bressane, 1970); *Jardim de Guerra* (Neville d'Almeida, 1970); *Nenê Bandalho* (Emílio Fontana, 1970); *Orgia ou o Homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970); *República da Traição* (Carlos Ebert, 1970), entre outros. A este respeito ver RAMOS, 1987.

A tematização da tortura e da luta armada não são gratuitas ou ilustrações de um pano de fundo histórico que contextualize a narrativa. Elas aparecem como aspectos estruturantes da alegoria, definem o sentido estético que o filme intenciona. Os corpos são dilacerados, decapitados, mutilados, contornando com detalhes expressionistas, aquilo que seria denúncia redundante da violência do Estado. A luta armada não figura como vitória redentora ou derrota estritamente programática, ela é satirizada, alavancada como trajetória do anti-herói, que num movimento reacionário converte-se de guerrilheiro em beato, emoldurando o balanço pessimista das experiências políticas, em uma crítica totalizadora que pretende equacionar toda a complexidade do tema em uma redução metafórica onde a impossibilidade de ação dos revolucionários conduz a uma capitulação política.

Em uma comparação pelo confronto, os temas da luta armada e da tortura também são marcantes em um filme como *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1980), e geraram empecilhos com a censura que interferiu na circulação do filme, retirando-o dos cinemas no ano em que foi lançado. Mas na reconstrução histórica do ano de 1970 que o filme ensaia, tanto a luta armada, como a ação dos agentes repressores e a tortura, aparece como elementos de contextualização da realidade brasileira, numa tentativa de denúncia através da ficção realista. A distância temporal de quase uma década entre os filmes estampam as formas diferentes que o cinema brasileiro encontrou para modular o discurso sobre o mesmo tema: as subversões formais ao enquadrar o assunto proibido não impediu a interdição de *Prata Palomares*, assim como o tom naturalista na encenação da tortura e guerrilha em *Pra frente Brasil* não impediu que fosse retirado dos cinemas. Signo das contradições da abertura política brasileira no início dos anos 1980, no mesmo ano em que o alegórico e violento *Prata Palomares* foi oficialmente liberado, o realista e igualmente violento *Pra frente Brasil* foi vetado, já que a dramatização do período histórico recente atualizava a denúncia a ilegalidade da violência do Estado ditatorial.

A alegoria, ao mesmo tempo que torna enviesada a crítica, confundindo a compreensão e dificultando a legibilidade do filme, subverte o regime estético considerado adequado pela moral e pelo bom gosto definidos pela censura. Esse procedimento do incômodo, do choque e do esgarçamento da teleologia são aspectos que definem *Prata Palomares* como um cinema feito em meio a duras restrições de expressão e no qual o recurso à violência da forma, rupturas com os usos hegemônicos da linguagem, tornam-se estratégias para a elaboração de um discurso na contracorrente,

que se pretendia uma disrupção não apenas pela abordagem de temas polêmicos, mas principalmente pelas rupturas no campo estético, atingindo valores morais da cultura dominante.

1.3.2 A representação do sexo, da violência e da revolta através da figura feminina em *Prata Palomares*

A personagem feminina, fundamental na estrutura da alegoria proposta no filme, desde a abertura, é um agente narrativo fundamental para a alegoria de *Prata Palomares*. A imagem da ferida ensanguentada será recorrente no arco desta personagem, e o parto/oferta do filho aos revolucionários em fuga será representativo, tanto da construção das ações da personagem como de sua significação no corpo do filme.

A partir daqui, iremos focar na análise da personagem da mulher-santa. Portanto daremos atenção a ações que ela protagoniza e que são pontos de virada fundamentais para o desdobramento da história narrada: i) sua aparição na igreja onde explica a situação política do lugar, diz que quer ter um filho dos guerrilheiros, relacionando-se sexualmente com eles; ii) a sua mutilação em ritual de tortura como punição à revolta popular que ela organizou contra a morte do líder Tonho; iii) seu retorno, mutilada e ensanguentada, para vingar-se da Família de Branco.

Depois de apresentar detalhadamente os personagens guerrilheiros, e a sua situação de exílio da revolução derrotada, a narrativa anseia por alguma problemática que acione a transformação dos personagens que até então aparecem como foco narrativo. A personagem feminina conduzirá a ação a um novo rumo, levando os guerrilheiros exilados a uma relação direta com o lugar em que estão refugiados, iniciando o movimento polifônico da estrutura narrativa. Consideramos polifonia o uso de mais de um agente condutor da narrativa, ou seja, o roteiro elege mais de um ponto de vista para o desenvolvimento do foco narrativo. Aqui teremos uma modulação da voz narrativa entre o guerrilheiro-padre e a mulher-santa, ambos personagens contraditórios que desempenham funções narrativas fundamentais para o desenvolvimento da ação.

A aparição da mulher-santa se inicia com som de tambores. Crianças empoleiradas nas galerias laterais da igreja batucam com pedras, os guerrilheiros assustados observam com armas em punho. A voz da Santa surge do fundo da igreja.

Diante do altar ela carrega um bebê nas mãos. Vê-se sua silhueta. Ela caminha seguida pelas crianças. Está nua sob o manto. Pára diante dos revolucionários e diz que quer ter um filho deles. A mise-en-scène fortemente teatralizada e um longo plano sequência vasculham alguma sensualidade do corpo enquanto, em voz over, a mulher diz que o manto de santa que usa, foi o padre morto quem lhe deu pra que cobrisse sua primeira gravidez. Um plano detalhe mostra sua virilha e tanga ensanguentadas, ela diz: “o padre me deu a missão de encher o mundo de filhos, e eu digo pra todas as mulheres fazerem o mesmo” (*Prata Palomares*, André Faria, 1971 - 00:28:57).

A Santa e os dois guerrilheiros fazem sexo sobre o manto no chão da igreja. O corpo dos três, nus, ensanguentados e amontoados giram rapidamente na tela, intercalado por imagens em que os homens, passivamente, são tomados pela mulher, que acaricia seus corpos e feridas, e por imagens de um homem negro arremessando um coquetel molotov.

A partir desse momento a mulher passa a conduzir o desdobramento narrativo. Apesar de enunciar aos guerrilheiros que eles devem fugir dali, é ela que explica que a família espera um vigário que não chegará porque está morto. Essa indução a atitude de travestir-se de padre é a grande virada no sentido da transformação do personagem do guerrilheiro e a abertura do conflito entre eles e a elite da cidade. Nesse sentido, mesmo que não figure nas ações do segundo bloco, onde o guerrilheiro-padre a desafia decidindo permanecer, disputando a condução da narrativa, a mulher assume a voz do filme no terceiro bloco retomando o protagonismo no momento em que há outra grande transformação – a repressão a Tonho e ao povo.

Quando Tonho é executado na igreja, e o padre atônito se vê atrelado aos poderosos e sua violência fascista, a mulher envolve seu corpo em um manto e carrega-o para a praça para que o povo veja o cadáver. A figura feminina ganha relevo novamente, como liderança possível à massa amorfa. Ela incita a rebeldia e a ação. Fora do terreiro o homem vestido de Padre, incita aos populares que se acalmem, que aceitem a dominação, que se resignem diante da violência dos poderosos. Há uma contraposição entre as vozes feminina e masculina. Desta vez através do protagonismo da figura feminina quando aponta ao povo a postura ativa da canibalização de Tonho para lutar diante do conflito entre os coros – povo e família de branco – enquanto o homem, conciliador, organiza a passividade política do povo, cedendo a pressão do coro reacionário, aliando-se a ele. A partir daí essas vozes condutoras se dividem

definitivamente, marcando também a crise do discurso e o esgarçamento da lógica narrativa construída.

A repressão ao ritual antropofágico, em que o falso vigário tira a arma das mãos da mulher e quebra, indica a explosão da dialogia das vozes que conduzia a narrativa, apontam também o início do trajeto rumo à esculhambação, tanto do conflito diegético quanto da legibilidade do filme. Este momento é marcado pela desarticulação da voz feminina e do coro popular. Os policiais levam os rebeldes presos. A mulher é presa e o falso vigário se submete definitivamente aos poderosos. Esta ação de submissão do guerrilheiro diante do poder do aristocrata é seguida pela repressão ao personagem feminino, que na sequência anterior protagonizou a revolta do povo. A conciliação do ex-guerrilheiro, voz narrativa da mudança catastrófica, com a família de branco, coro da conservação, delimita o sentido distópico que o conduz ao “Paraíso Agora”. A repressão à resistência popular, corporificada na punição à mulher, define a tentativa de obstrução desta voz, redundantemente representada pelo silenciamento físico.

A mulher, presa no fundo de uma sala escura, é amarrada por duas figuras despersonalizadas pela indumentária de plástico preto que caracteriza a polícia, representação violenta e masculina no contexto da alegoria. Outro policial entra no quadro, empunha uma faca, e segue lento até a mulher. Um close-up mostra em detalhe a mutilação de sua língua. Com a boca ensanguentada e urrando, cortam-lhe as mãos à machadadas. Os policiais abandonam a mulher ensanguentada na sala. Toda a ação se dá sem nenhuma verbalização. Há, no entanto, uma explícita construção em que se articulam dilaceramento corporal e a impossibilidade de ação, simbolizada pela castração da voz e das mãos.

Não há enunciação direta sobre o sentido político da ação, como no caso da tortura e execução de Tonho, mas na imagem evidencia-se a violência das instituições patriarcais (Igreja e Estado) diante da rebeldia feminina. A ferida ensanguentada toma a representação do corpo feminino novamente – se na primeira ação como representação desestabilizadora do sexo, aqui como castração. A mulher, ensanguentada e mutilada, não é representada em *Prata Palomares* como fonte de prazer visual, objeto de satisfação visual ao olhar masculino, prática obsessiva do ilusionismo do cinema dominante, calcado nas estruturas representativas da sociedade patriarcal.

A representação feminina é voz ativa e disruptiva neste cinema que se pretende contra hegemônico, postura que está em clara consonância com as proposições que

Laura Mulvey esboçaria no artigo, contemporâneo ao filme, “Prazer visual e Cinema narrativo”:

Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo. São esses códigos cinematográficos e sua relação com as estruturas formativas externas que devem ser destruídos no cinema dominante, assim como o prazer que ele oferece deve ser também desafiado” (MULVEY, 1973 – p. 452)

Colocando-se neste campo da representação em que a relação com os mecanismos canônicos é crítica e busca implodir um sistema que se relaciona profundamente com as estruturas sociais patriarcais, os realizadores de *Prata Palomares* inscrevem um discurso crítico que não se furta a estabelecer concessões na construção do personagem feminino. Não se apoia na identificação escopofílica ou voyeurista para estabelecer relevo narrativo a partir da representação da mulher, mas a utiliza como elemento de desestabilização que o discurso crítico pretende. O filme e o uso que faz da linguagem cinematográfica estabelecem uma crítica ao contexto político, mas também ao aparato de representação canônico do cinema.

Na sequência em que a mulher protagoniza a revolta, a ação contra a ordem patriarcal, novamente a legibilidade e a coesão diegética se esgarçam, funcionando ao mesmo tempo como desdobramento da ação narrativa e crítica ao sistema canônico de representação cinematográfica. A mulher retorna para vingar-se. Saída do mar, ensanguentada e mutilada, empunha uma faca acima da cabeça, invade a mansão da Família de Branco e esfaqueia a todos. O falso clérigo, rendido ao poder da Família aristocrata, assiste a tudo assustado. Ela retorna ao mar.

A sequência é estilizada pela montagem e se insere como flashback enquanto o homenzinho da Família de Branco convence o falso clérigo de abandonar seus ideais e juntar-se aos aristocratas. Apesar dos grandes planos gerais, que contextualizam a personagem e o espaço da ação, e das ações de violência coreografadas que delimitam a significação de seu retorno vingativo, toda a cena é entremeada de planos em que os personagens do falso padre e da mulher-santa se relacionam sensualmente com sangue, armas e os corpos de seus antagonistas. A vingança da mulher não é representada de maneira linear, como um fato localizável no espaço-tempo da diegese. A montagem articula uma atmosfera onírica, espécie de delírio em que obsessões sexuais e ideológicas são enunciadas nos quadros encenados.

Cumprer ressaltar que a dinâmica entre estas instâncias narrativas não é linear ou evidente como o presente texto pode fazer crer. A alegoria articula os paroxismos que a constituem de forma a confundir qualquer tentativa de racionalizar os sentidos das ações e do comportamento dos personagens. A tragédia de Porto Seguro e de seus habitantes não corresponde a um encadeamento lógico no tempo e espaço onde se desdobra a trama, senão uma moldura na qual se articulam vozes antagônicas e conflitantes, sem apontar a para resoluções construtivas.

1.3.3 As representações alegóricas do ‘lugar’ – *Porto Seguro, Maracangalha e Paraíso Agora* – o Brasil como representação catastrófica

O procedimento estético alegórico de *Prata Palomares*, se vale da representação do *lugar* para operar sua crítica. Tanto a construção imagética do local de desenvolvimento da ação, referindo-se a um *locus* tropical e atlântico, quanto na perspectiva histórica representando eventos verossímeis ao domínio ocidental e às lutas por liberação anti-colonial de *lugares* reais do continente americano. Essa perspectiva traz à tona um outro olhar sobre a história, um olhar político que é o condutor da formulação estética. A fabulação do cinema nasce da interpelação da história, não conta “a verdade”, mas almeja reinterpretar as verdades históricas através da analogia.

O discurso fílmico se elabora então como contra-narrativa, não apenas pelo deslocamento da perspectiva do texto, mas principalmente pela postura de sua construção estética. Como uma espécie de contra-cinema, esses filmes caminham para experiências de “subversão da forma”¹⁵ abandonando paradigmas formais do cinema clássico narrativo como a linearidade, a coesão, verossimilhança e a cronologia, elementos fundamentais para o ilusionismo realista. Tal posicionamento desta cinematografia “terceiro mundista” resultou em obras que, ao assumirem a escassez e precariedade como elemento estético, desestabilizam a transparência da linguagem cinematográfica ocidental e a própria legitimidade do discurso ilusionista e pretensamente realista, da perspectiva histórica eurocêntrica.

O Cinema eurocêntrico sustentado na tradição da historiografia ocidental, ao narrar o processo de invasão e ocupação do território hoje circunscrito como “terceiro

¹⁵ José Celso Martínez Correa em entrevista de 1968 para Tite Lemos, publicada na revista *aParte* nº1 em março/abril de 1968. IN: STAAL e CORREA, 1998. José Celso aponta a necessidade de subversão formal na prática artística como forma de manutenção da eficácia política da obra de arte, referindo-se à criação teatral do grupo Teatro Oficina.

mundo” o faz através da metáfora da “penetração” por um “descobridor” (STAM, 2006). Ocupando essa “fronteira entre o epistemológico e o sexual” (STAM, 2006: p.222), metáfora freudiana que realiza uma representação feminizada do território desconhecido remetendo à compreensão de uma área a ser conquistada e dominada. A representação de nação construída pelo cinema dominante é bastante pautada em procedimentos metafóricos, mas que resultam verossímeis através do ilusionismo empregado por meio dos recursos narrativos clássicos.

Representação dúbia, essa fronteira busca uma correlação entre a *verdade epistemológica* e a *analogia literária* calcada em representações tradicionais da cultura ocidental patriarcal, tradição filosófica que relaciona a natureza à mulher, e a conquista do território como a relação sexual. A ideia de domínio do desconhecido remete à perspectiva filosófica moderna de que o “homem torna-se senhor da natureza quando a domina” (BACON apud Stam, 2006 - p.216). Essa perspectiva aparece em inúmeras obras do cinema dominante e valem-se da construção do herói masculino na figura deste descobridor/conquistador como representação da “penetração” e “conquista”. Essa visão corrobora a ideia sempre repostada pela ideologia colonialista que valida a apropriação de um território pelo mérito do domínio.

A abordagem de Fernando Ainsa quanto às “representações simbólicas” de lugar permite ampliar o sentido da compreensão sociológica que estabelecemos com os lugares e sublinha a complexidade que envolve a construção dos sentidos que atribuímos ao espaço. A delimitação de que “o espaço se configura como lugar significado e esse processo de significação lhe brinda com uma projeção simbólica” (MALDINEY, 1996 apud AINSA, 2006:p. 18) compreende a noção de lugar para além da materialidade geográfica, toma-o como algo humanamente significado. Isso abre a possibilidade de perceber a dimensão narrativa, ideológica e simbólica que conformam as espacialidades. É uma perspectiva razoável para se refletir o sentido da construção do discurso eurocêntrico sobre o que seja a América.

Os objetos que compõem um espaço são apreendidos não apenas por sua forma geométrica e o caráter mensurável em que resumem e simbolizam o mundo exterior das aparências, senão também através de uma relação subjetiva complexa feita de demonstração e intuições, lógica e estética. (AINSA, 2006: p. 18)

A concepção colonialista dos territórios ocupados por Estados-nações europeus a partir do século XV e principalmente as ideologias que demarcam a ocupação da

América e África bem como as diversas práticas violentas como o escravismo, o genocídio e cristianização dos povos locais, são fruto de uma série de construções linguísticas, estéticas e éticas capazes de sustentar um modelo de exploração econômica e dominação político como legítimo e necessário. A destruição da organização social e cultural destes povos foi acompanhada da elaboração de discursos oficiais, concepções filosóficas e científicas, práticas jurídicas, que fundamentassem à maneira ocidental, sua empresa arbitrária.

Tanto o pensamento filosófico e científico modernos, como a criação artística e literária, colaboraram na construção destes referenciais que construíram a nova realidade: a modernidade capitalista e o colonialismo. O “Novo Mundo” e o “Velho Mundo” surgem historicamente como verdades incontornáveis, a narrativa da “descoberta” e colonização como jornada heroica dos povos europeus serão descritas, pintadas, narradas, em inúmeros clássicos, envernizando os fatos históricos violentos e contraditórios com perspectivas idílicas da conquista de lugares e povos domesticáveis.

Os novos cinemas que emergiram nos países periféricos dos contextos anticoloniais do pós-guerra, elaboraram narrativas em contraposição ao uso da linguagem cinematográfica empregada pelo cinema dominante por assim dizer, eurocêntrico. A um só tempo os filmes do assim chamado “cinema do terceiro mundo”, deslocam a perspectiva, estética e politicamente, reenquadrando a narrativa eurocêntrica em que os territórios invadidos são considerados desconhecidos, e no qual é legítima a penetração e conquista. Os filmes rejeitam o realismo “em favor de estratégias antropofágicas ou paródico-carnavalescas” e utilizam recursos estéticos para mostrar e narrar o estrangeiro como inapto, confuso, despótico, violento, explorador. Filmes como *Prata Palomares* conformam uma “estética da resistência” (STAN, 2006: p. 33) na medida em que compõem quadros negativos do colonialismo e dos procedimentos de seus agentes, através de personagens que são caricaturas diagramáticas de colonizadores, dos ditadores, e lugares que são representações enviesadas do Brasil pós-colonial.

É notável que a radicalização da representação catastrófica da ideia de nação que o filme apresenta tenha sido absolutamente vetada pelo regime político vigente. Indica os limites deste tipo de representação e um desgaste das estratégias adotadas pela vanguarda cinematográfica em sua busca de diagnosticar a crise e apontar uma crítica estética à altura do problema social e político dos países latino-americanos. Porto Seguro é contraposto sempre a Maracangalha, um local que opera como sujeito oculto e

onde travou-se uma guerrilha de liberação. Esse duplo utópico, território sublevado, aponta para os processos de liberação anti-colonial, mas como uma utopia não alcançada. O filme se vale de procedimentos de suspensão da realidade histórica e da própria noção clássica de encadeamento narrativo, para apresentar uma realidade paralela onde o povo desafia o poder politicamente e conquista a autonomia através da esculhambação e do caos, em uma república do delírio.

Maracangalha, palavra popularizada na canção de Dorival Caymmi é um local que remete a tradições coloniais do Brasil. Lugarejo no interior da Bahia, Maracangalha foi engenho ainda no período colonial, conhecido como Arraial de Maracangalha ou Usina de Maracangalha. Próximo à cidade de Santo Amaro, no recôncavo baiano, Maracangalha ocupa o imaginário regional como suposto local da emboscada que matou o capoeirista Besouro Mangangá (PIRES, 2007), figura lendária da capoeira, da resistência dos afrodescendentes no interior da Bahia, morto possivelmente por ter agredido o filho do proprietário do engenho Maracangalha, onde Besouro viveu por anos.

Em *Prata Palomares* o termo Maracangalha remete a canção de Caymmi como um contraponto a “Estrada de Santos”, outra canção popular de Roberto Carlos. Não há referência explícita ao capoeirista, personagem icônico da cultura afro-brasileira. No entanto, é possível estabelecermos paralelos entre a simbologia de resistência político-cultural representada por Besouro e a referência a Maracangalha como um local de resistência e sublevação popular. A Bahia, marco inicial do colonialismo português no território americano, também está representada no filme através de “Porto Seguro”, a cidade onde se desdobra a ação. Assim, a Porto Seguro, marco fundacional da colônia portuguesa é contraposta a Maracangalha, signo da resistência dos afro-brasileiros subalternizados. A Porto Seguro da ficção torna-se esconderijo e refúgio dos guerrilheiros que fogem de uma Maracangalha insurreta, mas derrotada. Locais marcados pela colonialidade, aparecem no filme ressignificados através da ironia própria do procedimento tropicalista.

A alegoria do filme expõe um ‘lugar’ – Porto Seguro – tomado por uma aristocracia imperialista, e uma outra ‘nação-distópica’ – o Paraíso Agora – vislumbrada messianicamente por um guerrilheiro que se converte em um padre alucinado. De um lado temos o personagem de um prefeito populista da cidade de Porto Seguro, figurando a burguesia nacional entreguista, de outro temos um ‘povo’ amorfo, alienado, ensimesmado em crenças e rituais, incapaz de tomar as rédeas do processo histórico,

passivo diante de seu líder Tonho, e posteriormente do falso padre/messias. De um lado, uma Família estrangeira, *Kitsch* e caricatural exercendo a dominação pela violência, por outro temos uma Santa/mulher que encarna a violência reativa do povo e a ritualização da revolta política. Sem explicitar classes, personalidades ou instituições, elabora uma mística interna que, pelo ocultamento da realidade, expõe, através da metáfora, as contradições do subdesenvolvimento brasileiro.

A alegoria de ‘nação’ que é desenvolvida na diegese de *Prata Palomares* não é clara em seu sentido histórico, pois rompe tanto com a teleologia de redenção histórica, na qual o povo liberta-se de opressores e instaura outra ordem, e tampouco faz alusão a uma “narrativa de fundação” positiva do “novo lugar”. A concepção de revolução presente na narrativa, apesar de estar evidentemente inspirada no guerrilheirismo castro-guevarista¹⁶, também não é historicamente clara com suas referências. Há uma mística sincrética por trás das representações políticas e religiosas no filme, cruzando as referências do cristianismo às do candomblé, das revoltas regionais com a guerrilha, criando assim um ambiente completamente absurdo, uma conjunção política improvável, que através da metáfora violenta da guerrilha e de uma representação agressiva do contexto histórico, remete a interpretação do espectador à história dos países latino-americanos.

O que se vê é uma concepção de “nação não-formada”, impactada por colapsos do subdesenvolvimento e pela derrota da guerrilha revolucionária, situação oposta ao conceito de “narrativa de fundação” que permeou filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha. Em *Prata Palomares* identificamos a cidade de *Porto Seguro* como um lugar alegórico mais próximo do conceito de “alegoria da catástrofe”¹⁷, como enuncia Ismail Xavier quando analisa a *Me Esqueci*, o lugarejo fictício de *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr. (XAVIER, 2012, p. 200)

¹⁶ Fidel Castro e Che Guevara, líderes emblemáticos da Revolução Cubana, inspiraram, assim como outras personalidades revolucionárias, teorias e táticas para a revolução social. A revolução em Cuba foi marcada pela tática do combate da guerrilha rural como ponto de apoio ao movimento popular que se desencadeava na cidade. A concepção de guerrilha como caminho para a tomada do poder popular é comumente chamada de ‘guerrilheirismo’ no chavão da esquerda lusófona. O binômio ‘castro-guevarismo’ refere-se aos sobrenomes dos líderes revolucionários de Cuba.

¹⁷ Ismail utiliza o conceito de “alegoria da catástrofe” para estabelecer comparações entre os recursos alegóricos dos filmes *Terra em Transe* (1968) de Glauber Rocha e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla e *Brasil Ano 2000* (1968) de Walter Lima Jr. Neles, notam-se usos de metáforas e outros recursos de linguagem que apontam uma visão catastrófica da nação. “A antiga mediação dialética é substituída pela separação radical: nos termos em que a experiência se dá, não há promessa de que o futuro venha redimir o passado” (XAVIER, 2012, p.200)

Na tensão entre a fragmentação e a totalização do discurso, *Prata Palomares* tende à fragmentação radical. Sua metáfora para a ‘nação’ quando não é irônica, é negativa. O desdobramento da crise de *Porto Seguro* não remete a soluções ou mesmo apontamentos abertos sobre o futuro, é taxativamente pessimista. Os personagens que poderiam ser os portadores do futuro – a Santa que deseja um filho, os revolucionários que querem voltar a *Maracangalha*, e Tonho e sua revolta liberadora – são avassalados pelos acontecimentos. O sentido negativo da alegoria, relaciona-se claramente com o conceito forjado por Ismail Xavier quando analisa Eldorado, e com um sentido estético ainda mais drástico da mise-en-scène marginal ou tropicalista, mais afeita a uma representação que choca e provoca o espectador, pelo encadeamento de inúmeras agressões ao bom gosto.

Maracangalha, a ilha sublevada para onde os rebeldes pretendem atravessar, remete à ideia de crise da nação-sujeito. Não há a construção de uma utopia redentora oposta à catástrofe de *Porto Seguro*, que abarque a expectativa revolucionária; desde o início *Maracangalha* está derrotada. O ímpeto resistente dos guerrilheiros vai sendo domesticado pela tragédia que envolve *Porto Seguro* e a saída surge como uma distopia violenta e “esculhambada” que é o *Paraíso Agora*.

O recurso à uma revolução derrotada, guerrilheiros em fuga, uma elite parasitária e entreguista, bem como à tresloucada atuação da esquerda, aliando-se à tradição messiânica e religiosa, só podem sustentar-se narrativamente na medida em que se relacionam com um espaço que embora fictício, oferece pontos de contato com a alguma realidade sócio-histórica, onde através do referencial linguístico, constroem-se sentidos políticos que evidenciam uma consciência da crise que se vivia naquele momento. A postura do cineasta na organização da narrativa, desarticulando as estruturas temporais, espaciais, e a clareza dos personagens, rompe a legibilidade do filme e estabelece um olhar crítico à construção do território, da formação do Estado e a forma da dominação política no Brasil. As metáforas e alegorias de regimes estéticos como a *tropicália* enunciam representações do lugar que ora refletem criticamente a perspectiva concreta que o inspiram (Brasil e América Latina) e ora o imaginam em perspectiva simbólica, positiva quando da superação da condição do colonialismo, ou pessimista em seu aprofundamento em barbárie social.

A representação de um *lugar*, tanto para a construção de identidades tradicionais e oficiais, como para a formulação de representações alternativas ou críticas, requer referenciais comuns, ainda que fictícios, para validar a metáfora proposta e estabelecer

um status consensual sobre o que seja o território em questão. O poder colonial forjou historicamente discursos legitimadores de sua prática expansionista, construiu ideológica e materialmente um ‘novo mundo’.

Apesar de fabular e não realista, a alegoria dialoga com o contexto histórico e enuncia aos sujeitos desta sociedade uma visão particular e articulada sobre determinados eventos históricos. No caso do cinema brasileiro produzido no início dos anos 1970, há uma proposta que serve ao mesmo tempo como reflexão crítica da realidade sócio histórica e também como caminho estético para burlar a censura. Esse procedimento serviu à enunciação de discursos anticolonialistas mesmo em meio ao autoritarismo do regime civil-militar, no caso brasileiro.

Prata Palomares reconstitui possíveis narrativas do Brasil, em momentos diferentes da história, sem em nenhum momento se referir diretamente ao Brasil ou a seus personagens históricos emblemáticos. Porto Seguro, representação referente ao primeiro momento colonial brasileiro, a sua crise política e as perspectivas revolucionárias frustradas, reorganizam o cenário social para a construção de uma contra-narrativa. *Prata Palomares* opera suas metáforas a fim de afirmar um diagnóstico sobre o Brasil do início dos anos 1970, mas também de uma formação social mais profunda da nação, claramente influenciadas pelos procedimentos de *Terra em Transe*, *Brasil Ano 2000*, ou *Fome de Amor*, aprofunda o modelo alegórico levando a caracterização arquetípica do local e dos personagens às últimas consequências, mesmo que em muitos momentos beirando a incompreensão.

2. O processo de interdição ao *Prata Palomares* (1972-1979)

Produção polêmica no contexto da ditadura militar pós AI-5, *Prata Palomares* é um dos filmes que desafiaram os limites impostos pelos órgãos da censura brasileira, e esbarrou na proibição pelo seu conteúdo transgressor. Seus autores sabiam do teor de suas elaborações, e elas eram conscientemente agressivas, provocativas, não apenas à ditadura militar então em curso, mas a todo o ascetismo moral e estético que as leis censórias e seus funcionários técnicos buscavam emplacar à produção cultural. Desde a pré-produção, a equipe criativa sabia que toda a elaboração dramaturgica de *Prata Palomares* era disruptiva.

O impedimento de exibição oficial no Festival de Cannes de 1971 e 1972, travando sua possibilidade de circulação, é representativo. Toda a condução do

processo, desde o impedimento de exibição até a interdição que impediu sua exibição nacional e exportação, dão a dimensão da musculatura que os aparatos repressivos mobilizavam contra a produção cinematográfica nos primeiros anos da década de 1970. Já não bastava censurar o conteúdo considerado impróprio, mas interditar a comercialização, nacional e internacionalmente, causando prejuízo direto a obra de arte e seus produtores, uma vez que o filme é todo financiado com capitais privados tomados em empréstimo.

Os documentos juntados na pasta relativa ao *Prata Palomares* no Fundo da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no Arquivo Nacional, mostram que o processo persecutório ao filme se iniciou em comunicação extraoficial, ainda em 1971, quando seu diretor André Faria apresentou cópia ao INC para obter o certificado de filme brasileiro. Os realizadores só dariam entrada no pedido de censura em 1972. Desde as primeiras comunicações dos órgãos oficiais, até a expedição de certidão de censura e liberação de exibição comercial do filme acumulam-se quase uma década de documentação. Os recursos impetrados pelo diretor em 1975, com revisões após cortes realizados, ou mesmo tentativas de reinterpretção após anos de engavetamento, receberam negativas claramente desinteressadas em realizar novas análises.

Na documentação de 1977, ano em que o filme consegue autorização para excursionar em festivais internacionais, mas com comercialização vetada, é possível perceber o processo de acomodação da relação censória e a flexibilização dos pareceres, reflexo das alterações na estrutura do aparato. As mudanças nas gestões da DCDP e a distensão política no contexto dos últimos governos militares, mudam as atenções do Estado e as interpretações da censura em relação à liberação deste e de outros filmes interditados¹⁸.

¹⁸ A respeito das mudanças na estrutura dos órgãos censores no final da década de 1970, das diferenças de gestão dos últimos diretores-gerais, das alterações na legislação da censura e dos impactos destas mudanças nas interpretações para a liberação ou não de obras artísticas, ver FICO (2002) “Prezada Censura: cartas ao Regime Militar”; KUSHNIR (2001) “Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988”; KUSHNIR (2004) “The end: a censura de estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira”. Carlos Fico aponta que no final dos anos 1970, mas principalmente nos primeiros anos da década de 1980, com o funcionamento do Conselho Superior de Censura – órgão entre o DPF e o ministério da Justiça, com função de rever decisões da DCDP – e atritos nas esferas da Justiça, os órgãos censores “assistiram impotentes” a liberação de filmes pelo poder judiciário, que ponderava diante dos interesses comerciais de autores e produtores. Já Beatriz Kushnir, demonstra em sua tese de doutoramento e no artigo acima mencionado, que a ação censória era centralizada por legislações e códigos, mas haviam tensões e divergências internas nos órgãos de censura, oriundas das diversas mudanças no aparato legal, na estrutura administrativa e nas características de cada censor e dos dirigentes, alguns mais técnicos e liberais, outros mais rígidos, ideológicos e moralistas. Kushnir exemplifica com o caso do filme *Pra Frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982) que teve pareceres favoráveis, mas foi retido pela dirigente Solange Hernandez. Coriolano Loyola C. Fagundes, censor de carreira desde

O sequestro da obra em si, impedindo que circulasse fora do país, mesmo que em uma sessão única em festival restrito, interrompia uma ação cultural crítica ao regime militar para que ela não se desenvolvesse, ainda que em ambiente estrangeiro, onde o poder do estado ditatorial brasileiro não tinha controle. Restringir a participação no certame e a possibilidade de comercialização do *Prata Palomares* fora do país era uma atitude repressora com sinais marcantes de sua intenção: não só impedir a inscrição histórica do filme em seu contexto, mas também vetar a possibilidade de que seus realizadores seguissem elaborando outros conteúdos que pudessem suceder a *Prata Palomares*. O Estado, ao impedir a recepção do filme, negativando as possibilidades de leitura por qualquer público, e, ao impedir que se realize como mercadoria, inviabilizando economicamente a empresa produtora, enuncia um estrangulamento consciente não apenas do conteúdo simbólico do discurso da obra, mas da força política de seus criadores como agentes culturais.

2.1 O Cinema Novo e Marginal se encontram com o Teatro Oficina: a realização de *Prata Palomares*

Prata Palomares manteve-se inédito e curiosamente em diálogo com o processo político e cultural que se deu entre início dos anos 70, marcado pela repressão pós- AI-5, e meados da década de 80, período de distensão do ditadura civil-militar e abertura política. O processo de tentativa de liberação, as campanhas internacionais pela sua exibição em festivais, e a liberação comercial do filme, mesmo que dez anos atrasada, o colocaram no noticiário de forma que a documentação de censura e o material de imprensa acumulados como documentos históricos, informam tanto sobre o momento de feitura, em que não pôde vir a público, como sobre o final da década de 1970, momento de abertura política, em que pôde ser exibido ainda que de forma dispersa.

André Faria, chegou a cidade de São Paulo em 1969 com uma boa experiência no cinema. Realizara, a convite de Nelson Pereira dos Santos, assistência ao diretor de fotografia Ricardo Aronovich em *Garota de Ipanema* (1967) de Leon Hirszman, trabalhou no longa-metragem *O Homem que Comprou o Mundo* (Eduardo Coutinho, 1968), dirigiu a fotografia no episódio dirigido por Luiz Rosemberg em *América do*

1961 e que foi o penúltimo dirigente da DCDP, chegou a ser punido por dar entrevista ao *Jornal do Brasil* dizendo ser contrário a censura à imprensa, tomou posse como dirigente da DCDP em 1985 indicado pelos veículos de comunicação por não ter comprometimento com a administração militar.

Sexo (1969), filme com episódios dirigidos também por Flavio Moreira da Costa, Rubens Maia e Leon Hirszman. Foi assistente de câmera em *Memórias de Helena* (David Neves, 1969), colaborou na equipe de fotografia de *Copacabana me Engana* (Antonio Carlos Fontoura, 1969) e *Desesperato* (Sérgio Bernardes, 1968); assistente de câmera em *República da Traição* (Carlos Ebert, 1969). Fez assistência também para Luiz Carlos Saldanha em *Câncer* (Glauber Rocha, 1968) e para Afonso Beato em *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969). É no set de *América do Sexo* que conheceu Ítala Nandi e José Celso Martinez Correia, que integravam o elenco de América do Sexo. Aproximou-se assim do grupo do Teatro Oficina, onde trabalhou na montagem do espetáculo *Galileu Galilei*, também em 1969¹⁹.

Neste período José Celso indicava ao grupo teatral a ideia de formar o “Oficina-Cinema”, experiência que levou a cabo o desenvolvimento do projeto do filme *Prata Palomares*. Em entrevista para o Jornal de Brasília em setembro de 1979, André relata sinteticamente o surgimento do projeto do filme: “eu trabalhei no Galileu Galilei. Aí o Zé Celso propôs a gente abrir o Oficina-Cinema. Todo o Pessoal do Oficina acatou entrando no filme”. (FARIA apud FRANCISCO, 1979, Jornal de Brasília). Ítala Nandi conta em seu livro autobiográfico *Teatro Oficina, onde a arte não dormia* (1998), que André já tinha um argumento de longa-metragem, e que diante da ideia do Oficina-Cinema, e depois dela insistir pessoalmente para que o grupo o lesse, o roteiro acabou agradando a todos:

Decidimos, então, que faríamos duas produções: uma teatral com Fernando [Peixoto] na direção, enquanto que Renato [Borgui], Zé [Celso Martinez] e André [Faria] se dedicaram a acabar o roteiro do filme que se chamava *Porto Seguro*, para dar a ele a ‘linguagem-Oficina’. Ao final o filme passou a se chamar *Prata Palomares*. Prata porque seria a cor das balas, e Palomares por ter sido a cidade da Espanha onde caiu um caça americano, que levava duas bombas H – uma encontrada e outra não. (NANDI, 1998, p.238)

André, José Celso e Renato Borgui trabalharam juntos no desenvolvimento e conceituação do filme, com a intenção de que fosse um projeto com a “linguagem Oficina”. De fato, o filme estampa esta característica, e apesar de ser assinado por André, é fruto de uma criação coletiva, assim como eram os espetáculos do Teatro Oficina. No início de 1970, Ítala, André, Renato e Lina Bo viajam a Florianópolis em busca de locações, e na região do Vale do Ribeira encontraram a rodovia BR-116

¹⁹ Informações cotejadas a partir de entrevista de André Faria, cedida a esta pesquisa (2019), informações que aparecem no relato de Ítala Nandi em sua autobiografia (1989) e um currículo de André Faria anexado em pasta com seu nome, no acervo do CEDOC-Funarte.

fechada. O exército fazia busca de guerrilheiros na mata da região, e segundo relata André Faria²⁰, utilizavam até napalm. Foram obrigados a ficar longo tempo em Registro, na divisa do Paraná com São Paulo. Naquele período, marcado pelo controle policial pós-AI-5 e a censura prévia à imprensa, o assunto evidentemente não era noticiado.

A viagem foi uma experiência muito louca. Parecia que estávamos vivendo o nosso filme. Em Registro, entre Paraná e São Paulo, fomos obrigados a parar: havia uma fila de carros, ônibus e caminhões de aproximadamente vinte quilômetros. Enfrentamos uma espera de oito horas até sermos revistados por soldados com metralhadoras, que vinham em nossa direção. Nós de mãos dadas para o alto, encostados no carro; tudo que havia dentro do automóvel foi jogado no asfalto: uma blitz brutal. Eles procuravam armas que eventualmente seriam levadas para guerrilheiros que se escondiam nas serras próximas. (...) Ao fundo, na serra, via-se fumaça. Aonde há fumaça há fogo. Ali, nós ficamos sabendo que o exército brasileiro estava usando Napalm contra os guerrilheiros, como no Vietnã. Os jornais negavam. (NANDI, 1998, p.242)

Em Santa Catarina, conseguiram apoio da prefeitura através da Secretaria de Turismo, que patrocinou a estadia da equipe na cidade durante as filmagens. Entre fevereiro e junho de 1970, conseguiram o apoio do Banco Econômico da Bahia S/A, na pessoa de Luiz Augusto Sacchi, e de João Guerra e Marcos Guimarães, da São Paulo Minas Investimentos, que apostaram corajosamente na missão de produzir o filme. Ítala Nandi ressalta em suas memórias que nunca faltou dinheiro pra produção do filme até a completa finalização, e que “os problemas que aconteceram foram a nível humano e de censura” (NANDI, 1998, p. 241). Em junho, iniciaram em Santa Catarina, na parte antiga da Ilha de Florianópolis, as filmagens que desenrolaram até setembro. Entres muitos conflitos na equipe e reavaliações do projeto, teriam gasto 740 mil cruzeiros²¹, além de apoio logístico e estrutural da prefeitura de Florianópolis.

As relações entre os membros do grupo do Teatro Oficina estavam bastante abaladas quando iniciaram a produção do filme. A ideia de investir esforços em uma produção cinematográfica era uma tentativa de saída para a crise que surgira durante a apresentação de *Galileu Galilei* e que se aprofundara no processo de criação e turnê de *Na selva das cidades*, ambas adaptações a partir da obra de Bertolt Brecht. Inúmeros desacordos em relação à condução da direção dos espetáculos, desgastes pessoais entre

²⁰ André Faria se refere a isso em entrevista a esta pesquisa. Coincidindo com o conteúdo referido por Ítala Nandi em seu livro “Teatro Oficina, onde a arte não dormia” também citado acima.

²¹ No documento de Recurso de Embargo redigido por André Faria, consta que “teve seu orçamento calculado em Cr\$740.000,00 especificado da seguinte forma: Cr\$480.000,00 em moeda corrente (...)e Cr\$260.000,00 correspondentes ao capital de trabalho, a ser posteriormente integralizado”. Material anexo ao processo de censura ao filme *Prata Palomares*. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297. Arquivo Nacional (Brasília).

os membros mais antigos, levaram Fernando Peixoto e Ítala a se afastar aos poucos da produção teatral do Oficina para dedicar-se a outros projetos.

Em artigo de 1976 em que resenha o filme 25 (José Celso Martinez Correa e Celso Luccas, 1975) para a revista Movimento, Fernando Peixoto (1976) tateia algumas questões que delimitavam perspectivas divergentes entre os colaboradores mais próximos do Teatro Oficina, e ao falar da experimentação entre as linguagens teatrais e cinematográficas como desejo e intenção do grupo, aponta que as contradições que levariam ao desmembramento do grupo já estavam postas nas criações teatrais, muito pautadas pela “personalidade indomável” de José Celso que mantinha uma “inquietação que o levava a revisar impiedosamente seus trabalhos” (PEIXOTO, 1976).

[...] havia no grupo a preocupação de experimentar a produção cinematográfica. Sem a ideia de abandonar o teatro. Para o Oficina, o cinema se colocava como uma consequência da pesquisa de linguagem e comunicação. Paradoxalmente foi um filme que agravou sensivelmente as contradições internas do grupo, que começaram em princípio de 1969 e depois cresceram até provocar o desmembramento contínuo de seus principais elementos, acabando com uma crise mais violenta em 1973(...). Mas a história do Oficina estará incompleta se não for dissecado até o fim o tipo de conflito interno provocado pela realização de *Prata Palomares*, de André Faria, filme produzido pelo grupo e rodado em Florianópolis, em 1970. Trabalhando a princípio como assistente de direção (além de autor do roteiro) José Celso viveu e provocou uma crise de consequências imprevisíveis no momento, mas no instante em que o Oficina não era mais um, mas três ou quatro dissidências, diferenciadas ideologicamente (ainda que no fundo entre todos existisse um acordo básico). José Celso sofreu com o processo de trabalho porque sobre ele pesavam perplexidade, lucidez, controle e descontrole”. (PEIXOTO, 1976)

A crise instaurada no set de filmagem de *Prata Palomares* foi a gota d’água nos conflitos que se gestaram ao longo dos anos anteriores²². No início das filmagens havia um acordo de que José Celso dividiria a direção com André Faria, o dramaturgo voltado à direção de atores, e o cineasta ligado à direção geral, ou seja, técnica e composição cinematográfica. No entanto, desacordos de liderança atravancavam as filmagens e colocaram a equipe em crise. Uma greve da equipe foi desencadeada. Houve troca de membros da equipe técnica em meio às filmagens. O clima já tenso, de filmar em um local distante com toda uma equipe deslocada, fora agravado por estas tensões e implodiram as relações de confiança. No auge da crise, Ítala se recusa a atuar na presença de José Celso Martinez e a equipe de direção é obrigada a parar pra reorganizar os trabalhos que não caminhavam.

²² Sobre as crises pessoais e criativas do Teatro Oficina ver NANDI, I. Oficina onde a arte não dormia; PEIXOTO, F. Teatro Oficina (1958-1982) - trajetória de uma Rebeldia Cultural; CORREA, José C. M. Primeiro Ato – Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974).

Segundo o relato de Ítala, a situação se desdobrou da seguinte maneira:

(...) assim que cheguei ao local de filmagem convoquei atores, técnicos e figurantes e, na presença de todos, inclusive do próprio Zé Celso, comuniquei que não rodaria mais um fotograma sequer, enquanto ele continuasse no set, perturbando nosso trabalho. No mesmo dia embarcamos todos os quatro (Zé Celso, Renato, André e Ítala) para São Paulo. Na manhã seguinte, realiza-se uma reunião no Banco Econômico da Bahia S/A, na sala da presidência, entre nós e os financiadores do filme. Depois de nos ouvirem, chegaram a uma conclusão lógica: Zé Celso deveria ficar em São Paulo (...). Fernando iria conosco para desempenhar a função de diretor artístico (de atores), papel que Zé havia se recusado a fazer. (NANDI, 1998, p. 245)

José Celso relata a crise que viveu no ano de 1970 em entrevista realizada por Hamilton Almeida Filho, publicada no periódico *O Bondinho* em abril de 1972. Na longa entrevista ele conta os diversos processos criativos e as profundas revisões vivenciadas desde a década de 1960. Toda a experiência da Tropicália, a montagem de *Rei da Vela*, as experiências profundas no maio de 1968 francês durante turnê europeia do espetáculo, a crise com os métodos brechtianos, as proposições radicais de *Roda Viva* e o impacto das perseguições sofridas em 1969, tanto pela censura quanto as violências físicas do ataque do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) durante as sessões de *Roda Viva*, desembocando na relação, também conturbada, com o grupo norte-americano Living Theatre, que veio ao Brasil convidado pelo Teatro Oficina. Na entrevista o dramaturgo não se refere aos desentendimentos ocorridos durante a filmagem de *Prata Palomares*, mas ao descrever as tensões que vivia no momento extremo de sua relação criativa com o grupo liderado por Julien Beck e Judith Malina, e a crise pessoal que viveu naqueles dias, é possível entrever, pela cronologia de sua narrativa, aspectos do momento crítico que atravessava naquele momento:

Eu estava agonizando e passei por uma crise real, bastante clara, uma crise de confiança total em mim mesmo. Aí o Renato chegou de Florianópolis e encontrou aquele clima, aquele desbunde da primeira fase dos anos 70, aquele baixo astral louco, baixo e alto ao mesmo tempo, uma magia negra; as pessoas tinham aquela coisa de ficar um olhando para a cara do outro em silêncio, viajando horas, se comunicando por viagem...O Renato se definiu logo em oposição a essa linha: era a antítese, e a guerra foi declarada. (CORREA, 1972)

Há em *Prata Palomares* a evidência da direção artística do Teatro Oficina, sua equipe o compõe da criação dramaturgic à cenografia, contaminando com a criatividade do grupo toda a obra. André, Ítala, Fernando, José Celso, Renato Borgui, e um grupo expressivo da equipe técnica eram parte ativa daquele coletivo que ali vivia suas crises internas. As disputas pelo discurso ou pelo controle do set, do método de

composição e filmagem das cenas, apontam para questões de ordem pessoal, mas também divergências de métodos e proposições estéticas. Sempre haverá entre aqueles que compõem a obra, rivalidades, conflitos, disputa de influência pelos rumos da produção, e a obra será o resultado destas disputas, com as marcas de todos os que se envolveram e das resoluções que puderam ser tomadas. Marc Ferro, sobre isso nos alerta,

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados, os lucros da glória e do dinheiro são aqui regulamentados com a precisão que seguem os ritos de uma carta feudal: guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores, que é mais cruel à medida que, sob o estandarte da Arte, da Liberdade, e na promiscuidade de uma aventura comum, não existe empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça diferença tão intolerável entre o brilho e a fortuna de uns e a obscura miséria de outros artesãos da obra. (FERRO, 1992, p.17)

A História se impõe sobre a obra e sobre os realizadores de inúmeras maneiras. Sejam nos aspectos mais subjetivos expressos nas relações entre os membros da equipe, suas visões de mundo e perspectivas de ação, seja nos desdobramentos políticos e econômicos que envolvem o empreendimento artístico e cultural. Os desdobramentos que ainda impactariam a produção e circulação do filme são próprios do seu tempo histórico e tem ecos daquilo que já estava presente desde a sua idealização. Assim como o coletivo de artistas ali engajados é consequência concreta da articulação entre indivíduos que naquela conjuntura elaboravam uma voz dissonante tanto na política quanto na estética, a recepção desta obra pela crítica, pelos agentes culturais e pela oficialidade do Regime político vigente, também está materialmente impregnada pelo contexto histórico em que foi forjada.

2.2 Cinema e Estado – recepção negativa da obra pela censura brasileira

Em 1971, André Faria finalizou a edição do filme na moviola da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM-Rio) junto aos montadores João Ramiro e Amauri Alvez, com a colaboração de Ítala Nandi. Segundo consta na documentação de censura ao *Prata Palomares*, o longa-metragem foi apresentado ao Instituto Nacional de Cinema (INC) em agosto de 1971, para obtenção do Certificado de Filme Brasileiro²³.

²³ Certificado de Filme Brasileiro era uma certidão emitida pelo Instituto Nacional de Cinema (INC). Uma Comissão especial encarregava-se de avaliar a qualidade técnica, artística e cultural para emitir a

Mas já em fevereiro inscreveu-se no INC para concorrer com outros seis filmes brasileiros à participação na mostra competitiva do Festival de Cannes²⁴. Iniciou-se assim o processo de documentação e comunicação entre órgãos oficiais que gerou a perseguição política ao filme.

O INC indicou *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) para participar oficialmente do Festival de Cannes. André Faria conta que haviam sido convidados para participar da *Quinzaine des Réalisateurs*, mostra paralela ao Festival, mas sabiam que o filme era “barra pesada” e seria bloqueado pela censura brasileira. Decidiu junto de Ítala Nandi, que “contrabandeariam” o filme para participar do Festival, sem apresentá-lo oficialmente às autoridades culturais e censoras brasileiras²⁵. Levaram a cópia do filme à França por meios clandestinos, dentro de bagagens da atriz Ítala que iria à França representar *Pindorama* (1971) de Arnaldo Jabor e *Os Deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1971) que também participaria da *Quinzaine*.

A exportação clandestina e a falta de certificação oficial de nacionalidade levou a comissão organizadora da mostra a aconselhar a não exibição do filme, que foi apenas apresentado a críticos e cineastas presentes em sessão fechada. O filme *Prata Palomares* consta na programação impressa da mostra paralela, e seria exibido no dia 21 de maio de 1971, após o filme *THX-1138* (George Lucas, 1971)²⁶, no entanto não aparece nos registros oficiais da *Quinzaine des Réalisateurs*, dados que confirmam que apesar de convidado e presente no evento, não foi oficialmente exibido. Segundo o diretor, o filme teve excelente acolhida de cineastas e críticos, e os organizadores do evento renovaram o convite ao filme para o ano seguinte, desde que obtivesse certificações legais de nacionalidade, que permitissem sua exibição e comercialização.

André Faria voltou ao Brasil determinado a obter a certificação para circulação do filme e, em agosto de 1971, apresenta oficialmente ao INC as 6 latas do filme. Apesar de emitir o certificado, o INC, ao tomar conhecimento da obra, gera uma comunicação entre o Brigadeiro Armando Tróia, à época presidente do INC, e Jeová

certificação conferindo ao filme legalidade como mercadoria nacional, permitindo submeter-se à censura, ter liberada a distribuição no mercado cinematográfico brasileiro ou exportação.

²⁴ “INC recebe inscrição de sete filmes para escolher quem vai mandar a Cannes”, *Jornal do Brasil* – 06/02/1971. A nota do *Jornal do Brasil* indica que também inscreveram-se *Guerra dos Pelados* (Sílvio Back, 1970), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970), *Possuída por Mil Demônios* (Carlos Frederico, 1970), *Jogo da Vida* (Mario Kuperman, 1970), *Como era Gostoso meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971) e inscrito fora do prazo não consta informações, o longa-metragem *Sexta-feira da Paixão*.

²⁵ Relato de André Faria em entrevista cedida a esta pesquisa em 05/12/2019.

²⁶ Programação impressa do evento faz parte do acervo pessoal do diretor André Faria e consta na documentação desta pesquisa.

Lemos Cavalcanti, chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas de Brasília-DF (SCDP-DF) de onde parte a articulação para sua interdição. O ofício a princípio aborda a necessidade de melhorar a comunicação entre os órgãos e exemplifica a demanda com o caso do filme *Prata Palomares*: filme avaliado como subversivo e problemático pela Comissão Especial do INC, mas ao qual foi expedido o Certificado de Filme Brasileiro já que cumpria os critérios técnicos, alertando o órgão censor para o conteúdo a ser observado com maior atenção pelos seus técnicos.

Os documentos do processo censório de *Prata Palomares* mostram que ele só foi oficialmente apresentado à censura em abril de 1972, mas já fazia parte da comunicação entre autoridades e militares desde setembro de 1971, a fim de impedirem sua veiculação. Nessa comunicação “reservada”, ofícios confidenciais entre autoridades que não eram dados a saber nos processos oficiais de censura, pode-se notar a articulação de bastidores que se dava entre os diversos órgãos estatais que lidavam com as diversões públicas a fim de azeitar os mecanismos de controle. O Presidente do INC, Armando Tróia, aponta na carta, que muitos filmes acabavam liberados pelos serviços de censura regionais depois de receberem o Certificado do INC, entidade que não tinha a competência censória, indicando a necessidade da ação coordenada entre os órgãos. *Prata Palomares* foi apresentado à censura justamente neste contexto de recrudescimento e centralização do controle em que agentes de diferentes setores estatais irão compor uma “comunidade de informação” (FICO, 2002) a fim de desarticular a expressão dos discursos que o regime ditatorial considerava agressivo a brasilidade, à ordem moral e segurança nacional.

Carlos Fico aponta que esta prática de comunicações secretas conformou nesse período, vigorosas redes de controle político através da informação. Segundo ele,

as ‘comunidades de informações e segurança’, isto é, os membros da ‘linha dura’ que criaram e passaram a controlar a espionagem e a polícia política, transformaram-se, em pouco tempo, na ‘voz autorizada’ do regime, situando-se como guardiães dos fundamentos da ‘Revolução’. [...] a frenética troca de papéis secretos que empreendiam tinha por objetivo não apenas municiar as autoridades de informações, mas constituir uma espécie de narrativa legitimadora dos atos repressivos. Uma das tópicas dessa narrativa desenvolvia a tese de que a ‘crise moral’ era fomentada pelo ‘movimento comunista internacional’ com o propósito de abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos – sendo a antessala da subversão. (FICO, 2002, p.260)

A primeira referência oficial ao filme, feita por Armando Troia em carta de 27 de setembro de 1971 a Jeová Lemos Cavalcanti (SCDP-DF) evidencia esse tipo de

articulação política persecutória e o sentido claramente ideológico em que se desdobrou a interdição de *Prata Palomares*:

Ainda recentemente, o filme intitulado “Prata Palomares”, produzido por André Luis de Souza Faria, de 35mm, em Eastmancolor, foi exibido para a Comissão Especial do INC que, em uníssono, se pronunciou contrária ao referido filme, tal a repugnância que essa produção inspirou em seus membros, não só porque a película, emoldurada em um substrato nitidamente subversivo, agride as instituições religiosas, civis e governamentais, como também, porque se revela uma obra caótica, confusa, sem estrutura, amoral e inepta, elaborada que foi em nítida intenção de subverter todos os valores humanos. E, no entanto, a referida Comissão se viu na dura contingência de conceder o Certificado de Filme Brasileiro a essa péssima realização do Cinema Nacional, embora saiba que seu conteúdo será criteriosamente examinado por esse conceituado órgão, com o rigor que caracteriza sua brilhante atuação. (TROIA, 1971)

A forma como o filme aparece, quase indiretamente, como um exemplo à argumentação técnica da necessidade de melhor articulação entre o INC e a SCDP-DF, informa sobre a dinâmica das “comunidades de informação”, encurralando obras específicas ao mesmo tempo que mobilizam recursos para o fortalecimento do funcionamento do aparato censor.

Uma ficha do INC de 17 de abril de 1972 já indicava a certificação de Filme Brasileiro e a existência do ofício reservado entre INC e SCDP “com exposição de motivos sobre o filme”, justamente o parágrafo de Troia, reproduzido acima. O discurso do presidente do INC ao posicionar-se ideologicamente contra o filme, enuncia uma clara repulsa à sua estética, enquadrando o filme como “subversivo” e “desagregador de valores”. Construiu-se uma documentação e um discurso prévio sobre a obra e, ainda que sigilosamente, circulavam uma informação negativa, antes que a agência de censura responsável e seus funcionários recebessem a cópia para análise.

Antes que o filme fosse oficialmente apresentado à SCDP, um outro documento confidencial é emitido pelo chefe do Departamento da Polícia Federal (DPF), General Nilo Caneppe Silva, desta vez ao Secretário de Relações Exteriores, Jorge de Carvalho e Silva, informando que tomou conhecimento pela imprensa de que o filme *Prata Palomares* havia sido selecionado ao Festival de Cannes, que o mesmo não havia sido apresentado a censura, e que portanto se enquadraria no Decreto 20.493, de 1946, citando-o:

“nenhum filme brasileiro ou de entrecho em positivo ou negativo, poderá ser exportado sem licença especial do SCDP”

3 Por outro lado, o SCDP recebeu informações do Instituto Nacional do Cinema de que o indicado filme contém vistas desonrosas para o Brasil,

circunstância que bastaria, também, para lhe ser vetada a licença de exportação, como preceituam o parágrafo 2º do sobredito dispositivo legal.

4 Nessas condições, muito agradaria esse ministério fossem feitas gestões junto à nossa Representação Diplomática na França, no sentido de ser evitada a participação do referido filme no Festival de Cannes, por haver os responsáveis pelo mesmo, exportado uma mercadoria sem autorização para fazê-lo. (SILVA, 1972)

Ao apoiar-se na lei 20.493/1946, que aprovou o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública após o fim do Estado Novo, o General Canepa indicava duas formas de impedir a veiculação do filme: por ter sido exportado ilegalmente, sem a aprovação do órgão censor, mas também sobre a Lei 1.077/1970, vetando a veiculação de obra que atente contra “a moral”, “valores religiosos”, e o “interesse nacional”. Na menção que “contém vistas desonrosas para a nação brasileira” ele indica o alinhamento jurídico que conduziu os pareceres técnicos que oficializaram a proibição do filme.

Em entrevista, André Faria relata que ao buscar a cópia do Certificado de Filme Brasileiro a fim de submetê-lo à censura, foi informado por um amigo, então funcionário da EMBRAFILME, de que a recepção de seu filme havia sido péssima e que um sujeito intitulado por ele de “Coronel Damião”²⁷, ligado ao Serviço Nacional de Informação (SNI), teria sido convidado pelo chefe da Comissão Especial do INC para tomar conhecimento da obra. Segundo o diretor, conseguiu reunir-se com o referido “Coronel Damião” na sede da EMBRAFILME, na Rua Mayrink Veiga, intermediado por um sujeito de nome Buruska, e, nesse encontro, teria se apresentado como o realizador do *Prata Palomares*, pretendendo assumir a responsabilidade sobre todo o conteúdo do filme, dispondo-se a realizar cortes para sua liberação. O coronel teria recomendado que André Faria não saísse do município do Rio de Janeiro nos dias seguintes pois levantaria dados sobre suas relações profissionais, e que ele deveria retornar dali a uma semana para conversarem. No retorno, fora longamente inquirido e informado de que remeteriam uma comunicação à Polícia Federal para que interditassem o filme pois era “desonroso com a nação brasileira, com a Igreja Católica e contraditório ao criticar ao mesmo tempo americanos e o comunismo internacional”. Teria ainda proposto a André Faria a oportunidade de dirigir um filme elogiando o exército brasileiro, abordando “a retirada da Laguna” com orçamento livre, desde que

²⁷ Provavelmente André Faria se refere ao Brigadeiro Armando Tróia, que dirigia o INC., no entanto, ou por equívoco de memória, ou mesmo por algum tipo de codinome do sujeito que o recebeu, em seu relato desse inquérito policial atribui ao seu interlocutor o nome de Coronel Damião. Todo esse relato consta no depoimento dado por André Faria a essa pesquisa em 05/12/2019.

desistisse completamente do *Prata Palomares*. O diretor teria recolhido a cópia de seu filme no INC para apresentá-lo à SCDP em Brasília, à revelia das sugestões do militar, levando a cabo seu projeto de obter a liberação para exportação.

Este relato de André Faria, ainda que pouco preciso em relação a datas e personagens, leva a crer que além da comunicação entre os órgãos oficiais, o Estado ditatorial brasileiro valia-se de intermediações com intelectuais e artistas, valendo-se de intimidações e tentativas de cooptação ideológica, ameaças e perseguições, como forma de desmobilizar as ações criativas contrárias aos interesses do regime²⁸. A existência da documentação que comprova a comunicação entre o INC e a SCDP antes que o filme fosse oficialmente apresentado à censura, valida a narrativa do diretor e demonstra que os órgãos se adiantaram para impedir que o filme circulasse nos festivais internacionais.

2.3 Prata Palomares e o festival de Cannes: a censura ao cinema brasileiro no início da década de 1970

Em janeiro de 1972, Ane Head, crítica e jornalista do jornal inglês *The Observer*, membro da Comissão de Seleção de filmes para *Semaine de la Critique*, especialmente enviada ao Brasil pelo “secretaire délégué” do festival de Cannes incumbida de pré-selecionar filmes²⁹, convidou *Prata Palomares* a participar da pré-seleção da mostra paralela do *Festival de Cannes*. Um telegrama assinado por Louis Marcorelles, que chegou a André Faria em 11 de abril de 1972, agendando a exibição do filme para noite de 11 de maio, oficializou o convite.

Ao mesmo tempo em que a equipe curadora do Festival se articulava para selecionar novamente a obra potencialmente polêmica, mobilizando uma rede de intelectuais e artistas, as agências de controle mobilizavam sua rede institucional para

²⁸ O mesmo sentido de propostas de cooptação e ameaças constam os relatos do compositor e cantor Caetano Veloso e a cantora Elis Regina. Em seu livro “Verdade Tropical” (VELOSO, 1997) relata que os militares que o receberam no aeroporto em sua visita ao Brasil durante os anos de exílio, o interrogaram por horas, ameaçando-o diante de sua negativa à proposta de compor uma canção exaltando a construção da rodovia Transamazônica, na região norte do país. Elis Regina teria sido coagida a por militares a participar da cerimônia de abertura das Olimpíadas do Exército, em 1972, cantando o Hino Nacional. Tal participação foi criticada pela imprensa, tendo como registro icônico a ilustração do cartunista Henfil em que Elis aparecia “morta” aos olhos da imprensa progressista. O relato das ameaças praticadas por militares diante do assédio para que cantasse na cerimônia estão em sua biografia “Elis Regina: Nada será como Antes” (MARIA, 2015) e é mostrado no filme biográfico *Elis* (Hugo Prata, 2016).

²⁹ Informação consta no documento Recurso de Embargo à SCDP, onde o diretor argumenta pela liberação do Certificado de Livre para Exportação para que o filme, ainda que interdito, possa ser exibido apenas no exterior. Protocolado em 05/05/1972 e assinado por André Faria. Consta também em publicação do *Correio Braziliense*, de 02/05/1972, que fala sobre a seleção do filme para o Festival de Cannes;

interferir nas decisões da sociedade civil que pudessem contrariar os interesses políticos dos grupos assentados no poder. Há um claro conflito de concepções de mundo em jogo, em que comunidades ideológicas antagônicas disputam as inscrições de discursos históricos sobre a realidade. Esse embate entre controle e influência da opinião pública travado entre o Estado ditatorial brasileiro e comunidades de artistas e intelectuais resvalava em disputas pelo controle da expressão artística em comunidades internacionais, gerando interferências diplomáticas.

Paralelamente à articulação sigilosa das agências estatais, os realizadores organizaram toda a documentação, nomearam um advogado como procurador, apresentaram a cópia comercial submetendo o filme à SCDP, na tentativa de obter a liberação para a exibição internacional a tempo. Os documentos do processo de censura depositados no Arquivo Nacional mostram que André Faria assina a solicitação de censura ao filme, apresentada a SCDP, em 25 de abril de 1972 e protocola, em 27 de abril, a entrega de cópia 35mm do filme, em 6 latas, totalizando 3.937mts. A solicitação de censura redigida pelo diretor busca elencar de forma objetiva as formas de financiamento do filme, as empresas financiadoras, ressalta seu alto orçamento resultando no acabamento técnico de alto nível, detalha local e tempo de produção, equipe envolvida. Justifica o conteúdo como “pacifista (...) na problemática moderna de saber quais as possibilidades, e se interessa ou não a nós, criar o homem do século XXI” (FARIA, 1972).

Dado importante dessa solicitação é que almeja apenas o Certificado de Livre Exportação, não pretendendo a liberação para exibição nacional. Justifica a importância do convite a *Semaine de la Critique* para o filme e para o cinema nacional no exterior, enunciando indiretamente a sua consciência de que o filme se choca com o interesses da ditadura vigente e não seria liberado para circulação no Brasil. Toda a justificativa do conteúdo estético parece tentar diluir a violência e a crítica política do filme, em concepções genéricas de indivíduo, humano, destruição, auto-destruição, como se o ocultamento promovido pela alegoria do filme realmente impedisse interpretações que ligassem a *Porto Seguro* da ficção e o Brasil.

7 – Dados artísticos: o trabalho de interpretação é desenvolvido dentro de um clima absurdo em cima da saturação da violência e da auto-violentação dos personagens e dos atores; esse trabalho foi baseado nos estudos mais conhecidos na Europa e USA e tentado como experiência única em nosso cinema, nesse filme, e é o chamado – laboratório grotowiskiano do homem-animal;

8 – as intenções do filme segundo o autor: é um filme pacifista, um filme pacifista que chega a esse pacifismo através da mostra do esgotamento da violência, a violência ligada à loucura, a loucura ligada ao poder, o poder ligado à impotência; a impotência ligada à destruição e por conseguinte à própria auto-destruição; é um filme que trata da difícil procriação-inevitável do Homem-novo. (FARIA, 1972)

O texto utiliza uma linguagem típica da juventude da época, entre o “hippie” e o místico, parecendo apostar num discurso cifrado e certo diletantismo na definição de seus conceitos, como forma de confundir a leitura do filme pelos censores. Em realidade, defender e justificar o filme *Prata Palomares* diante dos órgãos censores seria, a qualquer tempo, uma tarefa inglória, já que o filme realmente articula os aspectos que o artigo 41 da Lei 20.493/46 condena. Nos termos da Lei:

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a). contiver qualquer ofensa ao decôro público;
- b). contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c). divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d). for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e). Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f). for ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais;
- h). induzir ao desprestígio das forças armadas; (BRASIL, 1946)

O conteúdo e a montagem estética de *Prata Palomares* são absolutamente provocativos aos princípios morais e políticos elencados no artigo da lei de censura de 1946. Desde a concepção política internacionalista, a referência à guerra e à guerrilha, a prática sexual e da tortura no altar de uma igreja, ritualização e canibalismo, são incisivas provocações aos valores morais, também vagos e amplos, defendidos pela legislação então vigente. De alguma forma o filme não só os subverte, mas os questiona, provoca a eficácia e os sentidos políticos desta lei. Não se pode perder de vista que o grupo do Teatro Oficina foi interpelado pela mesma legislação em praticamente todas as suas montagens teatrais durante a década de 1960, e não traçou apenas formas estéticas para burlar a intervenção censória, mas principalmente meios para provocar tanto a ação do Estado através da censura como a reflexão do público sobre o seu funcionamento³⁰.

³⁰ A respeito do processo de censura a todas as peças teatrais do grupo do Teatro Oficina, desde o período democrático em fins dos anos 1950, até a década de 1970, já sob a mira do AI-5 e da Lei 1077/1970, quando foram desarticulados enquanto coletivo ver VALENTINI, Daniel. *Entre a censura e a desordem fecunda: A constituição do Teatro Oficina (1961-1970)*, São Paulo, 2013. Valentini traça uma história do grupo do Teatro Oficina, buscando articular os diferentes discursos dos colaboradores mais presentes – Ítala Nandi, Renato Borgui, Fernando Peixoto e José Celso – num esforço de não centralizar a narrativa na liderança de José Celso. Constrói a cronologia a partir das montagens colaborativas da década de 1960

Os pareceres técnicos que justificam a interdição do filme são breves e muito diretos nas descrições que fazem do filme, ressaltando em um único parágrafo justamente os aspectos que relacionam política, religião, sexo e violência. Nos termos do parecer assinado por Vilma Duarte do Nascimento:

Ali conhecem uma prostituta, que se fazia passar por Santa e têm relação sexual com a mesma dentro do templo de Deus e em seguida violam objetos sacros. (...) celebra missas e faz sermões criticando a religião católica e incitando a luta de classes com protestos veementes às estruturas político sociais, também exalta o amor livre e ressalta a necessidade de lutas armadas. (...) No filme, é patente a mensagem de desagregação no campo da família, da sociedade, etc. (NASCIMENTO, 1972)

O olhar da funcionária questiona apenas os elementos superficiais do filme. *Prata Palomares*, apesar de tematizar a luta armada, de encenar o conflito, faz uma leitura absolutamente trágica e crítica à guerrilha, utilizando recursos satíricos, os personagens guerrilheiros traem, enlouquecem, fracassam. Mas isso não poderia ser notado pela interpelação da análise realizada pela censura, afeita a uma leitura que identifica e corta aquilo que não pode ser mencionado, neste caso, a guerrilha, a revolução social e a violência do Estado.

O parecer da técnica Teresa Paternostro é ainda mais sucinto em elencar os aspectos a serem vetados no filme, evidenciando a prática de colagem textual, bastante primária e confusa, misturando trechos e termos da própria defesa do autor como “impotência” e “auto-destruição”, a fim de construir sua versão negativa da obra. Nos termos de Paternostro,

Ali os dois jovens, ferindo os princípios da religião católica, profanando o altar e praticando ato sexual com uma jovem que se dizia santa, e que queria gerar um filho dos dois. (...) No final a população segue o outro guerrilheiro e todos se anarquizam, numa total liberdade sexual, gerando um clima de quase loucura e o guerrilheiro se auto-destrói. A película apresenta-se em sucessões de violência, em loucura ligada ao poder e em impotência gerando destruição e autodestruição. (PATERNOSTRO, 1972)

Basicamente os dois pareceres focam nas ações de sexo na igreja, na “profanação do templo” como aspecto moral e religioso, e na presença da temática da luta armada para condenar o filme. O parecer de Teresa Paternostro é frágil nos comentários que elabora sobre a estética do filme e busca em terminologias do próprio autor elementos para comentar as sequências de violência e o desenlace confuso da

dando especial atenção aos processos de profundo experimentação do coletivo e da recepção negativa dos órgãos censores, que impactou todas as montagens do grupo, desde o período amador, durante a profissionalização das montagens até seu desmembramento em 1973.

narrativa. Sua escrita carregada em jargões como “anarquizar”, “profanar”, “liberdade sexual” parece apenas listar elementos que justifiquem citar a lei que enquadrava o filme como subversivo e imoral. Apoiada na institucionalidade legal não é preciso problematizar a análise. O veto, atitude racional-legal, prescinde de qualquer coerência estética.

No dia 28 de abril, André Faria tornou Hugo Albuquerque Wanderley, advogado em Brasília, seu procurador. Em 05 de maio de 1972, a empresa produtora é notificada da interdição ao filme *Prata Palomares*, assinada por Rogério Nunes, chefe do Departamento da Polícia Federal. O documento de Recursos de Embargos, datado do mesmo dia ainda é assinado por André Faria, que passará a ser representado pelo advogado Hugo Albuquerque só a partir de 22 de maio. A distância de um mês entre a data do documento em que atribui procuração ao advogado e este apresentar-se à SCDP como procurador de André Faria, faz supor que logo após a confirmação da interdição, André Faria viajou a França para tentar exhibir, ainda que extraoficialmente o filme no festival de Cannes, que ocorreria entre 10 e 24 de maio. Além disso é nesse período que o funcionamento do serviço de censura será deslocado para o Distrito Federal, dificultando a interpelação direta dos pareceres e tornando necessária a figura do advogado como procurador.

O documento de Recurso apresentado pelo diretor busca ser mais enfático e objetivo em apontar as características negativas que cercam o personagem do guerrilheiro-padre, enunciar que sua crítica à violência e discurso pacifista se desenvolvem através da contradição dos

homens-bomba cujo teor de destruição vem de sua doutrinação fanática e louca de extermínio entre os povos, acreditando que através da violência conseguirão chegar a um mundo novo. Um dos habitantes em seu ato de loucura vai até a destruição dos habitantes da ilha, e posteriormente sua autodestruição – e a “mente louca”. [grifos do original] (FARIA, 1972)

O diretor tenta, através do grifo à expressão “loucura” evidenciar aos censores que aquele personagem emite um sentido irônico e negativo à prática da violência através da luta armada como caminho para o “homem novo”. Em sua argumentação didática explica o significado do título, o sentido pacifista da narrativa, e principalmente a importância da película circular internacionalmente para que possa honrar os compromissos financeiros com o Banco Econômico da Bahia, agência que viabilizou economicamente a realização do filme. A defesa de André Faria parece confiar no bom

senso patriótico dos censores interessados em ver o Brasil representado por uma obra artística no festival francês.

O recurso de André Faria foi sumariamente negado. É do mesmo 8 de maio de 1972, a publicação no Diário Oficial da portaria de interdição ao filme. A direção do Festival foi informada, e tentou medidas para a liberação do filme. Primeiro um telegrama com assinatura de entidades internacionais foi encaminhado ao Ministro da Educação Jarbas Passarinho. Entre os subscreventes estão a Associação Francesa da Crítica Cinematográfica, a Sociedade Francesa de Realizadores de filmes. Além disso um abaixo assinado é encaminhado, assinado pelo Sindicato de Cineastas Alemães, a Federação Pan-americana de Cineastas, os Cineastas Senegaleses Associados além de diversos artistas e diretores presentes no Festival de Cannes daquele ano³¹. O Ministro sequer contestou os documentos. O filme, que já havia sido programado para a *Semana da Crítica*, teve de ser retirado da programação, por exigência do Estado brasileiro, através da articulação entre a presidência do Instituto Nacional de Cinema, a chefia da Polícia Federal, o Ministério das Relações Exteriores e a SCDP.

Há dezenas de menções ao filme *Prata Palomares* publicadas em veículos de imprensa entre os anos de 1970 a 1977: nota de 1970 divulgava que o grupo de Teatro Oficina estava rodando um filme em Florianópolis, figura indiretamente em notícias sobre filmes brasileiros inscritos para seleção oficial de Cannes em 1971, referências a sua participação na *Semaine de la Critique* de 1972, a portaria de interdição publicada no Diário Oficial em 14 de maio de 1972, uma nota da AFP (Agence France Presse) replicada em alguns jornais cariocas e paulistas informando os protestos das associações de críticos e cineastas em Cannes que se seguiram ao veto pela censura brasileira, e uma série de notícias, comentários elogiosos, relativos a sua participação em Cannes e San Sebastian em 1977³², outras informando que o filme fora exibido com sucesso em salas de Cannes e Paris, que atraiu interesse internacional mesmo depois de 5 anos “mas quanto à liberação por nossa censura, continua em compasso de espera” (HABIB, 1977).

³¹ Informação consta em matéria publicada pela AFP-Tribuna da Imprensa durante a cobertura do Festival de Cannes de 1972, reproduzida em material de divulgação do filme quando de sua exibição no Brasil em 1979. Documento armazenado no Centro de Documentação da FUNARTE (CEDOC-FUNARTE) na pasta “Prata Palomares-André Faria”;

³² As publicações as quais essa pesquisa teve acesso estão depositadas no Centro de Documentação da FUNARTE (CEDOC-FUNARTE) na pasta “Prata Palomares-André Faria”; no arquivo da Cinemateca do MAM-Rio no dossiê sobre o filme *Prata Palomares*; em dezenas de publicações depositadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional; e em arquivos pessoais do diretor André Faria. Uma análise mais detida desse material de imprensa é realizada no capítulo 3 desta dissertação.

Em paralelo com suas aparições na imprensa e, apesar da agitação em torno de seu conteúdo político empolgante, o filme acumulou algumas dezenas de páginas de conteúdo persecutório, e que atestam a atuação de uma articulada “comunidade de informações”, que constam em seu longo processo de interdição. A inscrição da obra na história foi impactada pelo esforço em silenciá-la, mas apesar da censura à imprensa, a veiculação informações relativas ao filme, permitiram uma inscrição histórica duradoura e insistente ao longo dos anos, funcionando como uma forma de resistência – impedido de circular, o filme atraiu atenção como notícia. Esse processo se deu com os diversos filmes interditados, na medida em que eram ocultados do público, tornavam-se objeto de agitação política opositora por jornalistas e escritores atuantes em redações de jornais.

Os documentos oficiais de interdição ao filme, composto pelos dois pareceres de maio de 1972, a portaria de interdição publicada no diário oficial em 5 de maio de 1972, e os pareceres negativos à liberação da exportação em 1975, sustentam o veto nos artigos da lei 1077/70, pautados em conteúdo de ordem moral. No entanto, os documentos com timbre de Reservados e/ou Confidenciais, onde estão registradas as comunicações extraoficiais entre o Ministério das Relações Exteriores, o Departamento da Polícia Federal e o Instituto Nacional de Cinema, guardam um conteúdo em que o poder estatal articula-se a fim de enquadrar o filme na legislação, pautando-se na proibição de conteúdos políticos e de qualquer tentativa de manifestações contrárias à decisão dos órgãos da ditadura militar brasileira, mesmo que fora do território nacional.

Tanto a comunicação entre o chefe da Polícia Federal, General Nilo Caneppe, e o secretário de Relações Exteriores, assim como os primeiros pareceres pela interdição do filme emitidos pela Censura, assinados por Teresa Guimarães Paternostro e Vilma Duarte do Nascimento, irão atentar-se não apenas para os aspectos morais marcantes no atravessamento entre religiosidade e sexualidade, política e violência, mas apontarão o “caos”, “desagregação”, “desordem”, “confusão” e “falsa imagem do país”, evidenciando a preocupação da censura com o sentido das formulações estéticas propostas no filme. A ausência de uma estrutura teleológica e legibilidades típicas do cinema narrativo clássico, incomodavam tanto quanto a abordagem de temas proibidos como a luta armada e a tortura.

Essas motivações para a censura a partir de características estéticas não são exclusivas de *Prata Palomares*. Filmes como *Orgia ou o homem que deu cria* (João

Silvério Trevisan, 1970), *Jardim de Guerra* (Neville de Almeida, 1970), *Nenê Bandalho* (Emílio Fontana, 1971), *Assuntina das Américas* (Luiz Rosemberg Filho, 1976), *Crônica de um industrial* (Luiz Rosemberg Filho, 1978), *O Rei da Vela* (José Celso Martinez Correa e Noilton Nunes, 1982)³³, e tantos outros filmes mutilados pela censura ou interditados a partir do mesmo tipo de percepção de que a ausência ou confusão narrativa, uso de imagens consideradas imorais ou violentas, são manifestações agressivas a audiência, e portanto justificavam o veto como proteção ao espectador.

A interpretação política do filme extrapola aspectos nacionais dialogando com o contexto mais amplo das discussões ideológicas que, internacionalmente, pautavam a cultura naquele contexto, aumentando o interesse dos críticos franceses pelo filme de André Faria. Seu conteúdo estético transgressor, bem como o experimentalismo presentes na tessitura fílmica e dramaturgica, e que lhe inseriam nos marcos de um cinema de vanguarda no contexto brasileiro e internacional daquele período, são ressaltados pelos censores como “estetização”, “baixa qualidade técnica do produto”, características que são “desonrosas para a nação”, e no entanto atraíam os intelectuais ligados ao festival de cinema pois abordavam temas universais àquela conjuntura política e ousavam subverter as formas tradicionais da criação cinematográfica.

O ofício de resposta a Nilo Canepa remetido pelo secretário de Política Exterior, Jorge de Carvalho e Silva em 05 de maio, indicava que realmente o filme fora convidado para mostra, caracteriza ela como restrita a críticos e especialistas e que uma proibição mais severa da participação do filme no certame poderia gerar manifestações ainda mais incisivas dos intelectuais ligados à organização da mostra paralela do Festival de Cannes, criando um ambiente político desfavorável ao governo brasileiro. Nos termos do Secretário:

Ao que tudo indica, acrescenta o Embaixador, o filme Prata Palomares, caso ali venha a ser exibido se diluirá num contexto mais amplo de películas do mesmo gênero, sendo ainda fato que as manifestações contra os Estados Unidos da América têm, pelo menos na França, maior acolhida pela imprensa do que as manifestações contra o Brasil.

Providências que eventualmente fossem adotadas pela Embaixada do Brasil para sustar a exibição da mencionada película poderiam, portanto, a juízo daquela Missão, servir para sua maior promoção, através de artigos de alguns críticos, que são os próprios organizadores do certame paralelo e selecionadores dos filmes que ali serão projetados, havendo também o risco de não serem essas providências atendidas. (SILVA, 1972)

³³ Documento Confidencial que relata as características do filme *O Rei da Vela*, que foi financiado pela EMBRAFILME, liberado com cortes pela DCDP e selecionado para o Festival de Cannes, 1982. Fundo Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça. Arquivo Nacional - RJ

Cumprе salientar que o evento de 1972 ocorreu em meio a protestos internacionais contra a atuação norte-americana na Guerra do Vietnã, e que o Festival de Cannes daquele ano foi envolvido por esta discussão. Jorge de Carvalho salienta aos censores que o filme passaria mais despercebido caso não insistissem em sua não exibição, apenas informando as autoridades francesas do caráter ilegal de sua exportação, a fim de evitar “reações desproporcionais, suscetíveis de criar maiores danos à imagem do Brasil” (CARVALHO, 1972). A atitude ponderada do Embaixador, apresentada ao General pelo informe do secretário geral, permitiria a exibição do filme sem maiores problemas, talvez gerando precedentes para sua circulação em outros eventos internacionais.

A resposta do General Caneppla, em 15 de maio de 1972, já quatro dias após a data em que *Prata Palomares* seria exibido no festival francês, explica que neste ínterim os autores apresentaram o filme a SCDP e que o mesmo fora vetado.

2 Na oportunidade, cabe-se esclarecer a Vossa Excelência que os produtores e responsáveis pelo filme em questão, provavelmente sabedores das medidas que estavam sendo tomadas pelas autoridades diante do fato de terem exportado ilegalmente do Brasil a película, apressaram-se em cumprir as exigências legais, submetendo a obra à análise pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, deste Departamento de Polícia federal.

3 O filme foi julgado contrário ao estabelecido nos artigos 1º e 7º do Decreto-Lei 1.077 de 1970 e o artigo 41º, alíneas “f” a “g”, do decreto nº20.493, de 24 de janeiro de 1946, por agredir os princípios da religião, da família e da sociedade, além de apresentar clara intenção de deteriorar valores humanos, desenvolvendo a temática emoldurada em substratos nitidamente subversivos e num ambiente que atenta contra a imagem do país, tendo sido negada sua exibição em todo o território nacional e negada a licença para sua exportação.

(...)

5 Muito apreciaria saber se a película foi realmente exibida no Festival Oficial de Cannes. (CANEPPA, 1972)

A atitude esboçada aqui é de policiamento da prática artística e intelectual. Além da proibição e veto, segue uma prática sigilosa de investigação e controle a fim não apenas de proibir a obra artística, mas de criminalizar a prática cultural dos autores. Sabe-se pelos relatos de Ítala Nandi e André Faria, que uma vez que se arriscaram em viajar clandestinamente com as latas do filme “debaixo dos braços”, esforçaram-se por mostrar seu filme ao máximo de pessoas possível, ainda que sem os certificados e guias que permitissem comercializá-lo. A estratégia dos realizadores foi agitação política em torno da proibição de exibir seu filme. Conversando com outros cineastas, mobilizando associações de realizadores de diversos países, divulgando entre a crítica presente ao festival que o a censura brasileira perseguia o filme. Essa mobilização repercutiu e

houveram manifestações de apoio, algumas notícias na imprensa nacional e estrangeira e o abaixo assinado ao Ministro Jarbas Passarinho questionando o impedimento ao filme *Prata Palomares*.

No entanto, diante da ausência de uma liberação expressa e da investida da embaixada brasileira pela não exibição do filme, a direção do Festival decidiu retirar o filme da programação oficial da *Semaine de la Critique*. Novamente, assim como em 1971, o filme teve apenas uma sessão fechada para convidados. Segundo André Faria, a decisão de não realizar uma sessão aberta foi tomada entre ele e os diretores do festival, ponderação a fim de evitar maiores conflitos diplomáticos por parte do festival, e pela segurança do cineasta que voltaria ao Brasil.

O desejo do General Nilo Canepa em saber se o filme participou ou não da mostra, não se trata de mera curiosidade institucional, mas como um medidor das possíveis repercussões na opinião pública, e também de articular junto à “comunidade de informação” gerida pelos órgãos repressores, mecanismos que dessem conta de controlar a exibição do filme e colher provas que permitissem punir seus autores no caso de infringir as determinações dos órgãos policiais. Todo esse esforço gerou um hiato sobre o filme na imprensa. Observando as publicações de jornais brasileiros e franceses do período em que ocorreu o convite do Festival de Cannes ao filme até semanas após o evento, existem cerca de 15 publicações relativas ao filme *Prata Palomares*. A nota de interdição publicada no Diário Oficial em 08 de maio de 1972, a repercussão na imprensa francesa do impedimento ao filme, e a breve nota da AFP replicada no Jornal do Brasil, Correio Braziliense e Folha de São Paulo em 11 de maio, indicam que, diante da interdição pelo governo brasileiro houveram protestos das associações de cineastas e críticos, mas não exibiu-se oficialmente o longa em respeito à exigência dos órgãos brasileiros.

Entre os dias 5 de abril e 11 de maio de 1972 há uma intensa movimentação dos órgãos oficiais do Estado brasileiro (INC, DPF e SCDP) em torno do filme *Prata Palomares* no sentido de garantir os documentos necessários para vetar a veiculação do filme em Cannes. Mesmo com todo o esforço dos realizadores para que o filme aparecesse ao público, há poucos vestígios de sua divulgação na imprensa brasileira, que apesar de cobrir o evento, noticiar a seleção do filme e seu impedimento, também não dá muito destaque ao problema, divulgando pequenas notas ou comentários indiretos dentro de textos panorâmicos, já que as redações estavam sob rígida censura

prévia nesses dias de 1972³⁴. A ação dos aparatos repressores, na medida em que inibe a veiculação de notícias, seja por controle direto ou por gerar a autocensura nos veículos de comunicação, torna-se eficiente no apagamento das inscrições da obra na opinião pública ou mesmo em publicações que pudessem se tornar documento histórico. O trabalho para o efetivo ocultamento do texto fílmico, impacta também na imprensa, mas de forma diferente. Se, mesmo tendo se destacado entre as obras realizadas em 1971-72 e de ter se inscrito de forma contra hegemônica na história daquela edição do Festival de Cannes, o filme seguiu oculto ao público e ao mercado exibidor, sua repercussão não foi absolutamente obliterada pelos filtros opacos da interdição censória, tendo se tornado objeto de ação política por intelectuais de oposição ao regime. Nos bastidores, os realizadores de *Prata Palomares* insistirão por anos para trazer o filme à luz, e esse processo será reportado à miúdo pela imprensa.

2.4 Interdição e descontextualização – a obra e seu tempo histórico

Na documentação que está juntada ao processo do filme na pasta depositada no Fundo DCDP no Arquivo Nacional não constam registros processuais ou novos Recursos por parte dos realizadores após a publicação definitiva da interdição. Como se trata de material que ficou guardado por décadas sem acesso público, além do fato de as inúmeras mudanças ocorridas nos aparatos censores, tanto geograficamente quanto nas estruturas administrativas, é possível que parte da documentação relativa ao filme gerada nesse período tenha se perdido. Em 1973 o filme foi convidado novamente à Cannes, ao Festival de Los Angeles e em 1974 ao Festival de Nova Déli, mas não obteve liberação para exportação. De 20 de outubro de 1975, há uma nota breve assinada por Rogério Nunes, então chefe da DCDP, informando a André Faria de Souza Produções, que seu pedido de revisão havia sido rejeitado, e que, portanto, não competiria mais a este órgão novos recursos. A tratativa objetiva do texto dá a entender que houveram pedidos subsequentes na tentativa de rever a decisão da interdição. O relato do diretor também informa que foram inúmeros pedidos entre 1972 e 1977, o que nos reforça a ideia de que parte da documentação dos recursos se perdeu.

³⁴ Sobre a censura prévia à imprensa entre 1970 e 1975, Beatriz Kushnir (2001) descreve diferentes situações a que as redações de grandes jornais estiveram expostas. Desde jornais que receberam censores para atuar diretamente na redação, outras em que a condição de interferência nas publicações gerava a preocupação de controle nos próprios editores para evitar conflitos e contratempos que afetassem o fluxo comercial do periódico, até situações de autocensura gerada pela insegurança dos jornalistas em relação a perseguição policial ou mesmo da manutenção de seus empregos.

Em 1976 a comunicação entre os realizadores e os órgãos censores são retomadas em diversas tentativas de liberação do filme interdito já há 4 anos. Em 17 de agosto de 1976, motivados pelo convite do *Festival de Cinematographique Internationale de Paris* e do *Los Angeles International Film Exposition*, já com outra produtora, a Vega-I Filmes, agenciando as tentativas de liberação, uma nova comunicação é enviada à EMBRAFILME. Em 30 de agosto Aluísio Leite Garcia do Departamento de Mercado Externo da EMBRAFILME escreve à DCDP requisitando o Certificado de Livre Exportação para *Prata Palomares* a fim de que participe de festival em Paris “no próximo mês”. Em seguida, em 10 de setembro, remetem à Wilson de Queiroz, chefe da SCDP-RJ, requisitando o certificado de livre exportação. É interessante notar que a argumentação de Ítala Nandi nessas novas requisições, são pragmáticas e buscam convencer os órgãos censores de que passados tantos anos o filme resta completamente diferente, com muitos cortes que o reduziram e mudaram o sentido. Além disso, insiste na importância da comercialização internacional como meio de divulgação do nosso cinema e de viabilização econômica para que o filme pague os empréstimos que gerou durante a realização em 1970.

Depois de 6 anos de sua feitura, *Prata Palomares* é um filme que não resistiu ao tempo – o tempo é uma realidade concreta e muito forte para concorrer com um filme de ficção.

O filme possuía uma duração de 2 horas e 40 minutos, hoje depois de vários cortes ele poderá ser visto com 1 hora e 50 minutos – é praticamente outro filme; pedimos a V.S. que reveja o filme como é agora. Achamos que nosso sacrifício de tantos anos, sofrendo os custos de um filme caríssimo sem poder contar com o mesmo para se pagar, merece a consideração de um novo diálogo, uma nova atenção.

“Prata palomares sempre foi um filme de arte, de leitura tão difícil para o público que seria totalmente anti-comercial tentar o mercado interno, se por acaso ele hoje, tivesse chance para isso. É um filme que pode interessar, atualmente, aos festivais, ou para uma cadeia de exibição de filmes de arte no exterior, como é o caso da SND Distribution que pede o filme para distribuir na França. (NANDI, 1976)

Wilson remete documentação à Rogério Nunes, então diretor da DCDP, que no ano anterior havia reiterado o veto de 1972. Não há nenhum documento juntado à pasta do filme no Fundo da DCDP que indique alguma resposta a essas requisições de setembro de 1976. Em 12 de dezembro de 1976, aparentemente ainda sem uma resposta conclusiva, André Faria remete novo documento a Moacyr Coelho, Diretor Geral do DPF, detalhando novamente a argumentação técnica, econômica e ideológica do desgaste do filme perante ao tempo. A resposta só sairia em 18 de fevereiro de 1977, em ofício de Rogério Nunes, liberando o filme para exportação.

Notamos na documentação relativas aos Recursos de Embargos dos realizadores de *Prata Palomares* junto à DCDP, que, a partir de 1976, há certa acomodação da relação entre eles e o órgão censor. Parece haver por parte dos realizadores uma estratégia de enunciar a aceitação de fazer cortes que eliminaram cerca de 50 minutos de material fílmico, indicando, mesmo que falsamente, um consentimento com regras para que o filme seja liberado. E há, por parte da censura, um afrouxamento na intenção de manter a interdição, tendo em vista o desgaste gerado pela descontextualização temporal, e conformando uma situação em que a circulação internacional do filme não traria mais incômodo ao regime. Nesse ínterim de quatro anos, também mudaram os grupos militares no Poder. A “linha dura” protagonizada por Médici (1969-1974) havia perdido força e o novo governo de Médici, cercado por contradições, anunciava mudanças graduais na estrutura do regime ditatorial.

Ainda que a censura tenha vigorado até meados dos anos 1980, a partir de 1976 há uma expectativa por novos entendimentos da relação do Estado com a produção artística, principalmente aquela ligada a indústria de espetáculos como o teatro e o cinema³⁵. O esforço realizado pelos realizadores de *Prata Palomares* para ao menos liberar a exportação do filme utilizou esta conjuntura e criou espaço para anos depois ser exibido em território nacional.

De qualquer forma, a documentação expõe uma característica que não é apenas um argumento retórico, senão um fato expresso: o tempo desgastou o impacto cultural e repercussão política que *Prata Palomares* esboçava quando de sua realização. Não apenas a pauta ‘incendiária’ que trazia à tona em meio a conflitos da luta armada contra a ditadura militar brasileira, como a repercussão artística de um filme realizado pelo coletivo do Teatro Oficina que incidia em núcleos relevantes da vanguarda artística nacional e internacional. Desviada a atenção deste cinema transgressor, fomentada outra estrutura de realização e consumo de cinema no país, em 1977 o peso desta realização soava fora de lugar.

³⁵ Carlos Fico demonstra que a partir da segunda metade da década de 1970, a ampliação da audiência da TV no Brasil, trouxe muito trabalho aos órgãos de censura. Cartas de espectadores aos censores centravam suas denúncias em reportagens, telenovelas e até publicidade televisiva. O enorme volume de material gerado pelas emissoras de TV e a grande audiência que tinham, contrapunham-se à precariedade técnica e falta de recursos humanos dos serviços de censura. Eram apenas 221 censores, somados o pessoal dos órgãos de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, locais que concentravam a indústria cinematográfica, fonográfica e emissoras de TV. Essa situação fez com que a censura hierarquizasse sua atenção à TV, e, conseqüentemente, tirando atenção do teatro e do cinema, que concentravam menos audiência. Não significou um abrandamento do controle, mas flexibilizou a atenção a essas mídias. Ver FICO (2002, p. 259, 263-5).

Em fevereiro de 1977, liberado para exportação, os realizadores puderam se articular para, em maio, participar oficialmente da *Quinzaine de Realizateurs* do Festival de Cannes e em uma mostra especial no Cine Olympic Entrepôt, em Paris. Foi exibido no Festival de San Sebastian, em setembro. Apesar de breve, essa excursão internacional rendeu notas na imprensa que indicavam a contradição da circulação internacional do filme e seu impedimento em território nacional. O relativo espaço conquistado na imprensa para a expressão de posicionamentos críticos à permanência da censura às artes, serviu como espaço de resistência política na luta pela liberação de inúmeros filmes interditados.

As mudanças do clima político a partir de 1977 e mesmo as alterações no corpo de técnicos e chefias da DCDP vão permitir um novo cenário no órgão de censura. Ainda sob o comando de José Vieira Madeira, na segunda metade da década de 1970, a DCDP viveu mudanças internas a fim de corresponder às inúmeras transformações e ampliações que ocorreram no mercado editorial, cinematográfico, fonográfico e televisivo. As cadeias produtivas da cultura, cada vez mais rápidas e complexas, geravam dificuldades para o controle, ao mesmo tempo que um setor conservador da sociedade cobrava maior vigilância com o que poderia ser mostrado. A ampliação do corpo de censores através de concursos públicos e outros meios de ingresso, aumentou a idiossincrasia entre os censores, sendo possível notar práticas mais moralistas e ideológicas, e outras mais técnicas e liberais (KUSHNIR, 2004). Além disso, a regulamentação e funcionamento do Conselho Superior de Censura a partir de 1979, criou outras instâncias para o trânsito de recursos em relação a obras interditadas.

É possível notar as mudanças no tom dos pareceres e no sentido da argumentação dos censores. Mesmo nas respostas negativas nos pareceres do recurso para liberação nacional, encaminhado em 1978, percebe-se uma dilatação no tom persecutório ao conteúdo moral do filme. Também é notório que em finais dos anos 1970 o tema da luta armada aparecia como um “problema superado” no imaginário construído pelo regime militar, de forma que as mudanças contextuais – tanto no campo moral como no campo político – refletem nas condições de funcionamento da “comunidade de informação” organizada pelo regime ditatorial. Em março de 1978, a mostra “Perspectivas 78” organizada na Cinemateca do MAM-Rio, programou *Prata Palomares*. O *Jornal do Brasil*³⁶ reportou que os organizadores solicitaram visto

³⁶ Jornal do Brasil. “Cinemateca abre Perspectivas 78 com Chuvas de Verão” (31/03/1978)

especial para a exibição do filme, no entanto não há outros registros que confirmem que o filme tenha sido liberado ou exibido.

Um dos argumentos para manter *Prata Palomares* vetado no Brasil era o ataque à religiosidade cristã e as imagens da Igreja Católica promovidos pelo filme em cenas que se passam dentro da capela, no altar, com objetos sacros e mesmo a imagem do padre subversivo e treloucado construída na diegese. Buscando reverter essa leitura de que o filme atentava contra a religiosidade, André Faria remeteu o filme à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que em sessão na sala de projeção do Concine junto ao júri do *Prêmio Margarida de Prata*, avaliou e debateu a obra. Em 25 de março de 1978, André Faria remete carta a ao chefe da DCDP, Rogério Nunes, anexando a carta favorável ao filme expedida pela CNBB, e explicando:

À essa projeção estavam presentes todos os membros do Júri da “Margarida de Prata”, prêmio que a CNBB oferece todos os anos ao filme nacional de melhor mérito no entender desse Júri. Após a projeção seguiu-se um extraordinário, rico e elevado ‘bate papo’ sobre os temas que o filme aborda. Em nenhum momento houve da parte de ninguém uma manifestação contrária ou desfavorável a qualquer tema abordado pelo filme. [...] A finalidade desta é a de informar V.S sobre a opinião do clero com relação ao filme Prata Palomares e de posse dessa opinião dar seguimento à tão almejada liberação nacional do referido filme, para a alegria do realizador, produtores e participantes desse filme, assim como a platéia brasileira. (FARIA, 1978)

Tal comunicação deixa entrever a estratégia do diretor de usar um tom benevolente com seu interlocutor censor. Não apenas a polidez da linguagem, mas certa confiança de que o argumento moral religioso uma vez suplantado, abrirá espaço político para a liberação do filme, como se não suspeitasse de um complexo de relações ideológicas e políticas que atravessavam as decisões censórias, bem como a articulação por trás da interdição específica de seu filme. De todo modo a resposta negativa à liberação, mesmo diante do parecer favorável da CNBB, expõe o caráter político da proibição. Justificada na legislação vigente (Lei 1077/70) o veto sustentava-se em um argumento racional-legal, ainda que essa racionalidade estivesse alicerçada em valores e ideologias morais mobilizadas pelas paixões conservadoras. No entanto, o parecer, mais brando e relativista quanto ao conteúdo do filme, deixa entreaberta a possibilidade de liberação parcial de seu conteúdo, ou de liberação balizada por faixa etária do público.

- A argumentação favorável do parecer da CNBB é válida no exame da obra em si, mas não isenta o filme das implicações já apontadas, pois o espectador comum não afeito a uma linguagem cinematográfica extremamente

simbólica, não tem condições de entrever no emaranhado de símbolos as verdadeiras colocações do autor.

- A película explorada em circuito comercial deixaria no público geral impressões negativas da violência e deboche total dos valores religiosos e morais.

(FERREIRA, MESQUITA, PINHEIRO, PELES, RESENDE, 1978)

Em 3 de abril de 1979, diante da posse de Figueiredo e das promessas de aberturas democráticas anunciadas pelo novo governo, André Faria remete carta diretamente ao chefe da DPF, Dr. Wilson Queiroz, argumentando sobre a exibição internacional e as promessas de abertura do novo presidente. Não há indício de que a comunicação tenha tido qualquer tipo de respostas. Em janeiro de 1979, o filme fora exibido em uma sessão extraoficial do *Festival de Gramado* e diante do clima de abertura política, da anistia, e das fortes mobilizações populares pela democracia vividas no país naquele ano, há um novo estímulo para a batalha de liberação do filme.

O Festival de Gramado de 1979 foi uma importante arena de discussões sobre a necessidade abertura política. Algumas publicações da imprensa relativas ao festival apontam esse clima, referindo-se à “Mostra Negra” onde foram exibidos filmes interditados pela censura, aos abaixo assinados, discursos politizados e cartas abertas reclamando a liberação de obras. A referida mostra de filmes interditados ganhou destaque em diversos veículos de imprensa por quebrar o marasmo do certame oficial, pelas polêmicas envolvendo os filmes e pelo ambiente de tensão gerado pelas tentativas de impedir alguns dos longas-metragens programados. Essa iniciativa é um exemplo entre outras tantas pressões da sociedade civil para que os órgãos censores revissem processos das dezenas de filmes interditados.

Em 6 novembro de 1979, após o convite do Festival de Brasília para que participasse da mostra competitiva de longas-metragens nacionais, o filme obteve um parecer favorável do novo chefe da DCDP José Vieira Madeira, que resultou na anulação da portaria de interdição de 1972.

CONSIDERANDO que a Lei nº5.536, de novembro de 1968, estabelece a censura classificatória de idade para obras cinematográficas;

CONSIDERANDO ainda, o interesse do requerente, que procurou adequar seu filme às normas censórias em vigor;

RESOLVE

Revogar a portaria nº024/72-SCDP, de 08 de maio de 1972, que nega autorização para exibição no território nacional ao filme brasileiro “Prata Palomares”, produzido por André Luiz de Souza Faria Produções Cinematográficas. (MADEIRA, 1979)

É notório que um dos argumentos de José Vieira Madeira que sustentam a liberação do filme é a possibilidade de censura classificatória, instrumento estabelecido por lei de 1968. A portaria que interditou *Prata Palomares* em 1972 utilizou-se das Leis nº 56.510, de 1965 e nº 20.493, 1940. Naquele momento já seria possível recorrer aos instrumentos de censura classificatória para definir critérios de recepção do filme, mas sua proibição tinha aspectos políticos e ideológicos que norteavam a ação das comunidades de informações, para muito além dos aspectos morais e religiosos que são pronunciados nos pareceres censórios e na portaria de interdição. O que permitiu que a DCDP revisse a forma da censura ao filme são as diversas mudanças no contexto político mais estrito ao órgão descritas acima, mas também as aberturas relativas experimentadas na sociedade brasileira no ano de 1979.

Após sete anos de interdição e de uma severa descontextualização *Prata Palomares* e outros filmes contemporâneos a ele, como *País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971), e que sofreram o mesmo processo de recrudescimento do controle e interdição completa, foram liberados. O Festival de Brasília de 1979 foi o palco contraditório desses filmes em busca de seus públicos e de se reinscreverem na história do cinema nacional. A imprensa que cobriu os acontecimentos ligados a essa edição do Festival de Brasília reportam a exibição tardia dos diversos filmes interditados que foram programados para o certame em tom politizado e festivo, celebrando a abertura ao mesmo tempo que demarca um terreno político de oposição ao regime ditatorial que, apesar de mais frágil no tocante à censura, ainda vigorava no Brasil.

3. *Prata Palomares* na imprensa (1972-1988)

Durante aproximadamente 5 anos de pesquisas em torno do filme *Prata Palomares*, acabei diferentes acervos públicos e pessoais que trouxeram abordagens metodológicas diversas para a investigação histórica do filme. Fotografias, recortes de jornais, documentos de censura digitalizados, anotações, rascunhos de equipe, bilhetes com datas e endereços, programações e crachás de participação em festivais, encartes de divulgação, descritivos técnicos sobre a obra, cartazes, prêmios, esboços de diálogos, rascunhos de sinopses para divulgação, procurações judiciais, cópias e originais de certificados de exportação e circulação do filme, e um volumoso conjunto de reportagens e notas publicados em veículos de imprensa brasileiros e estrangeiros, a maioria destas publicações armazenadas em pastas de dossiês nos acervos da

Cinemateca do MAM-Rio, no CEDOC-Funarte e da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O volume total de documentos que acessamos, entre material de imprensa, acervos pessoais, acervos de arquivos públicos, contabilizam centenas de páginas de um material valioso, a ser organizado e interpretado. Só em relação ao material de imprensa relacionado ao *Prata Palomares*, tratam-se de mais de 300 ocorrências em que constam páginas de notas oficiais, reportagens, entrevistas, sinopses, críticas, breves referências indiretas em textos panorâmicos, comentários de críticos e jornalistas, acumulados num lapso temporal de 18 anos corridos (1970-1988). O filme aparece intermitentemente na imprensa durante praticamente duas décadas, tendo que nos anos de 1974 e 1975 há um intervalo de absoluto silêncio sobre a obra, e no ano de 1987 não encontramos registros a seu respeito em quaisquer publicações. Em todo esse período, há períodos de maior incidência de ocorrências, geralmente associadas a circulação do longa-metragem em festivais, ou de seu lançamento comercial, mas há também menções esporádicas que em geral se ligam a sua interdição pela censura e a luta de seus realizadores para registrar sua existência.

De toda a documentação que acessamos relativa a aparições na imprensa, o maior número de publicações está concentrado nos anos de 1972 (22 itens) e 1979 (51 itens), respectivamente o ano em que participaria da *Semaine de la Critique* e que foi interditado pela censura brasileira, e o ano da liberação para exibição nacional em que participou do Festival de Brasília e recebeu prêmios. Os anos de 1983 e 1984, período do lançamento comercial no Brasil e sua circulação em cinemas de diversas capitais e grandes cidades do país, também acumula grande quantidade de ocorrências (104 itens). Existem também algumas menções em publicações de 1977 (17 itens), data da liberação para exportação e participação nos festivais de Cannes, San Sebastian e da mostra especial em Paris, no Cine Olympic Entrepot. Há outras menções indiretas ao filme dispersas em publicações de outros anos entre 1970 a 1988 e mesmo nas décadas de 1990, 2000 e 2010 encontramos algumas ocorrências relativas ao filme na imprensa brasileira, em geral ligadas a mostras retrospectivas de filmes marginais, censurados, ou homenagens a artistas ligados ao filme.

No período entre a realização do filme em 1970 até a sua liberação para exportação em 1977, contabilizamos 42 aparições em veículos de comunicação brasileiros e franceses. São diversos tipos de menções, desde uma breve nota em coluna

cultural reportando as filmagens em Florianópolis em 1970³⁷, notícias sobre os filmes inscritos junto ao INC para concorrer como representantes oficiais em Cannes em 1971³⁸, diversas notas sobre o convite à *Semaine de la Critique* de 1972, a notificação de sua interdição na imprensa oficial, em maio de 1972³⁹, a repercussão negativa da intervenção da ditadura brasileira na programação de um evento internacional, diversas menções indiretas ao filme em entrevistas e artigos interessados no cinema proibido pela ditadura, publicações na imprensa brasileira e francesa sobre sua liberação para sua exibição em Cannes, em junho de 1977⁴⁰.

Estes documentos com suas datas e informações, cotejados por depoimentos de entrevistas com o diretor André Faria, e outros depoimentos de Ítala Nandi, José Celso Martinez, Renato Borgui, Carlos Gregório, dispersos em publicações e entrevistas anteriores, permitiram traçar as linhas de uma história sinuosa. As dificuldades para exibição pública imediatamente após a realização do filme e o estigma imposto pela censura geraram uma narrativa dispersa e contraditória, que ora esbarra na falta de informação precisa, ora no esquecimento presente nas falas dos próprios sujeitos envolvidos no processo de criação do filme. Parte do material a que tivemos acesso durante a investigação documental, onde constam anotações de valores de produção, rascunhos de diálogos, esboços de defesas do filme junto a censura, foi resgatado do lixo por um pesquisador que, anonimamente, nos cedeu cópias do material. Simbolicamente, este gesto de recolher da lixeira de uma produtora, documentos históricos que seriam descartados pelo próprio diretor André Faria, enuncia um aspecto recorrente da história de *Prata Palomares*, da necessidade de reinscrição, de resgate de uma história negada pela realidade social que o permeou.

Tais documentos não-oficiais permitiram tecer entrelinhas incertas do processo histórico ocultado, obter informações não disponíveis nos documentos da DCDP e que não foram narradas até então pelos sujeitos envolvidos. Articulados à documentação de imprensa, esse material é um aporte valioso para mapear os procedimentos de cerceamento às obras e a dinâmica dos processos político-culturais naquele momento. Diante do regime político ditatorial, o trabalho de jornalistas, artistas e intelectuais

³⁷ *O Jornal*, Coluna “Salada de Frutas”, 16/09/1970. Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

³⁸ *Jornal do Brasil*, “INC recebe inscrições de 7 filmes para escolher o que vai mandar a Cannes”, 06/02/1971. Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

³⁹ *Diário Oficial*, “Departamento de Polícia Federal, SCDP, Portaria nº14”, 08/05/1972. Dossiê Prata Palomares, CEDOC-FUNARTE.

⁴⁰ As publicações relativas a esse período foram consultadas nos acervos da Cinemateca do MAM-Rio, no CEDOC-FUNARTE, na Hemeroteca Digital Brasileira-Biblioteca Nacional, e no acervo pessoal do diretor André Faria.

geraram pequenas fissuras através da criação e da informação que permitem, décadas depois, circunscrever a trajetória de uma obra artística silenciada, e também das disputas políticas em torno do discurso sobre um período histórico. As reportagens, notas e entrevistas em torno do filme *Prata Palomares* apontando seu lançamento, interdição e reaparecimento tardio, informam sobre a relação do Estado com o cinema e também revelam um pouco da dinâmica da imprensa brasileira durante a ditadura civil-militar.

Depois de interditado pela censura, a aparição de *Prata Palomares* na opinião pública foi bastante afetada, mas não totalmente bloqueada. Como parte da imprensa especializada tinha conhecimento da existência da produção e que o filme seria lançado em Cannes, a censura criou uma cortina de fumaça sobre o longa-metragem, mas não impediu totalmente sua existência. Inversamente proporcional ao volume de documentação do processo censório na DCDP, que acumula dezenas de páginas entre 1971 e 1972, nota-se que há poucas e tímidas informações sobre *Prata Palomares* em publicações da imprensa brasileira nesse período. Apesar de convidado a importantes mostras internacionais e de seus realizadores terem mantido intensa atividade em torno da liberação, divulgação e viabilização de sua exportação para festivais europeus, na opinião pública ele não teve destaque, aparecendo, com raras exceções, em breves notas sobre os festivais, indiretamente em reportagens panorâmicas. Sua interdição chamou mais atenção da imprensa que sua presença nas programações do Festival de Cannes de 1971 e 1972.

A descrição mais detida sobre essas publicações colabora para uma percepção do impacto da censura prévia aos meios de comunicação impressa durante a década de 1970 e as formas encontradas por artistas para viabilizar a publicização de suas obras, mesmo quando impactadas pela repressão da censura. Além disso, trazer à tona algumas destas publicações como documentos históricos, permite observarmos o processo de recepção ao filme a partir de outras fontes além do texto fílmico.

3.1 Notícias da proibição – 1972 a 1976

Realizado ao longo de 1970, *Prata Palomares* estava pronto para ser exibido nos primeiros meses de 1971. No entanto, a maior parte da documentação oficial e de imprensa relativa ao filme datam de 1972. André Faria relata que os diversos desentendimentos entre membros da equipe ocorridos durante as filmagens, o clima de tensão e perseguição política ao grupo do Teatro Oficina vivido nos anos de 1969 e

1970, bem como o próprio conteúdo estético do filme, geraram no coletivo a percepção de que certamente haveria retaliação, que seria difícil escapar à censura.

Em fevereiro de 1971 o diretor inscreveu o filme no INC para concorrer à seleção da fase competitiva de longas-metragens que representariam o Brasil no XXV Festival de Cannes. O filme não foi selecionado, mas também não houve manifestação negativa do INC em relação à obra. Convidado a integrar a mostra paralela ao festival, André Faria temia não conseguir exportar o filme se o apresentasse à SCDP. Em diálogo com Ítala Nandi e outros colegas envolvidos com a obra, decidiu-se retirar o filme do país clandestinamente, levando-o a França onde participaria da *Quinzaine des Realisateurs*. Poucos documentos comprovam essa primeira viagem clandestina do filme à França: uma programação da *Quinzaine* onde consta que *Prata Palomares* seria exibido no dia 21 de maio de 1971, logo após *THX 1138* (George Lucas, 1971); uma cópia do certificado de exportação do filme *Brasil Ano 2000*, emprestada por Walter Lima Jr. a André Faria para que, em caso de inspeção alfandegária, pudesse alegar que o filme que transportava era a obra de seu colega, e os crachás de participação da *Quinzaine* em nome de André Faria⁴¹.

André relata que na França, em 1971, pôde apresentar o filme a Costa Gravas e Pierre Antoine, que sugeriram nacionalizar o filme em Luxemburgo, viabilizando sua circulação e exibição. A ausência de guia de exportação, ou qualquer documento que lhe conferisse nacionalidade, o receio de sofrer perseguição política no Brasil e desestimulado pela própria direção da mostra que temia por sua segurança, desiste de exibir oficialmente o filme no Festival de Cannes de 1971, realizando uma autocensura. A exibição do filme foi cancelada na programação oficial da *Quinzaine des Realisateurs* e exibido apenas em uma sessão fechada a críticos e cineastas presentes.

O filme foi apresentado ao INC em setembro de 1971 a fim de obter o certificado de produto brasileiro. Nos primeiros meses de 1972, quando iniciou o processo para avaliação da censura na SCDP-DF, então ainda sediado no Rio de Janeiro, o filme já havia transitado pelo INC e gerado comunicação entre este e a SCDP, mas ainda sem obter nenhum tipo de reação ou notificação oficial dos mesmos. Como analisamos no capítulo anterior, essa oficialização da existência do filme junto ao INC é

⁴¹ Materiais fazem parte do acervo pessoal de André Faria, e as explicações sobre o uso dos certificados de exportação de Walter Lima Jr. constam em depoimento em entrevista cedida a esta pesquisa em 05/12/2019.

capturada pela comunidade de informação do regime militar, e sua interdição rapidamente processada.

Antes de receber qualquer resposta da censura brasileira, o filme já estava programado para a *Semaine de la Critique* e a participação na mostra repercutiu na imprensa brasileira, que ainda desconhecia o conteúdo do filme. Um recorte de jornal que é parte do acervo pessoal de André Faria, sem identificação do veículo ou da data, traz uma pequena nota que reporta que os filmes *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1971) e *Prata Palomares* representarão o Brasil nas mostras paralelas, respectivamente, a *Quinzaine des Realisateurs* e *Semaine de la Critique*. A nota informa em tom irônico que o filme *Crônica da Casa Assassinada* (Paulo César Saraceni, 1971) precisaria convencer o Brigadeiro Armando Tróia do INC a estender a liberação obtida a participar do Festival de Berlim e seguir viagem para Cannes. O que se destaca no cenário é que a imprensa noticia os filmes selecionados para o festival ao mesmo tempo em que avalia o trabalho da agência censória que define as obras que circularão. Aqui, ainda não interditado, *Prata Palomares* aparece como uma obra que compõe a mostra. Quando apareceu no noticiário, o longa-metragem era conhecido apenas por curadores, produtores culturais e alguns cineastas brasileiros e estrangeiros.

A *Revista Manchete* publicou uma breve resenha sobre *Prata Palomares* em sua edição de 29 de abril de 1972. Com o título “O filme brasileiro selecionado por Cannes para a Semana da Crítica”, a publicação é a primeira a descrever o roteiro do filme, apresentando os personagens principais, encenados por Ítala Nandi, Renato Borgui e Carlos Gregório. A resenha baseia-se em depoimentos do diretor André Faria. É interessante notar que, na descrição dos personagens, o texto opta pelo termo “homens-bomba” evitando utilizar a expressão “guerrilheiros”. Mesmo as aspas que se referem ao depoimento do diretor apresentam *Prata Palomares* como “um filme pacifista, contra a violência, mas cuja narrativa se desenvolve em um clima de absurda violência”. Há um esforço de justificar os sentidos do filme através de um universo absurdo, surreal, em que a violência se refere a aspectos genéricos, buscando desvincular seu conteúdo de qualquer perspectiva crítica a política brasileira. A publicação da *Manchete* é uma das poucas que dedicam atenção a estrutura do filme, sua estética, comentando inclusive a linha de interpretação dos atores baseada no método de Grotowski. A poucos dias da data em que *Prata Palomares* seria exibido na *Semaine de la Critique*, e não podendo prever a interdição do filme, a matéria dava conta de apresentar aspectos relevantes de uma obra que possivelmente atrairia atenção da opinião pública naquele ano.

O *Correio Brasiliense* publicou em 2 de maio de 1972, matéria sobre os filmes brasileiros selecionados ao Festival de Cannes daquele ano, dando bastante destaque ao *Prata Palomares*. A publicação é fruto de uma entrevista do diretor ao jornal, quando André esteve em Brasília a fim de obter a Guia de Exportação, fato que a reportagem expõe com naturalidade. O texto apresenta o filme *Ana Terra* (Durval Gomes Garcia, 1971) como representante brasileiro na disputa pela Palma de Ouro, apesar de a direção do Festival de Cannes ter negado a participação do longa-metragem indicado pelo INC brasileiro.

Em 1972, já pela terceira vez, filmes brasileiros indicados pelo INC a participar da mostra oficial de Cannes, foram recusados pela organização do Festival, que escolheu abertamente obras dissidentes a participar das mostras paralelas. Nota da UPI/FP/AP publicada no jornal *O Globo*⁴², apontam essa tensão, informando sobre a queda de braço existente entre a comissão organizadora do Festival de Cannes e a gestão do INC brasileiro, representado pelo Brigadeiro Armando Tróia. Quando *O Globo* noticiou a abertura do XXV Festival de Cannes, nos primeiros dias de maio de 1972, o INC ainda não havia interditado *Prata Palomares*. A reportagem faz menção à reincidente negação das obras indicadas pelo INC e ressalta que os filmes brasileiros que estão presentes, *Prata Palomares* e *São Bernardo*, estão fora de competição.

O comentário sobre o desacordo entre a organização do festival e a gestão de Tróia no INC vinha desde 1969 e antecipava o que ocorreria dias depois. O Festival de Cannes havia se politizado sobremaneira desde 1968, ano em que o certame foi suspenso em apoio às manifestações operário-estudantis ocorridas entre maio e junho, e desde então suas edições foram permeadas por posicionamentos políticos, polêmicas e enfrentamentos com regimes políticos autoritários, delimitando um espaço contra hegemônico internacionalmente reconhecido no campo das artes naquele momento histórico de polarizações.

Prata Palomares surge novamente de forma secundária em publicação de em 5 de maio de 1972, intitulada “EUA e Itália, as expectativas” de Novais Teixeira, enviado ao Festival de Cannes pela Air France. Na breve caracterização do evento daquele ano, o cronista lista filmes em destaque, cineastas homenageados, questões estéticas sugeridas pelas obras, biografando seus autores. No final do texto aponta que os únicos brasileiros selecionados são o curta metragem *Farnese* (Olívio Tavares de Araújo,

⁴² “Superfilmes tentam recuperar prestígio do Festival de Cannes”, *O Globo*, 07/05/1972. Recorte de jornal consta no acervo pessoal do diretor André Faria.

1972) e o longa-metragem *Prata Palomares*. A notícia panorâmica ignora a participação do longa *São Bernardo*, de Leon Hirzsmann. Não há maiores detalhes ou comentários sobre as obras, nem qualquer tipo de enunciação sobre aspectos políticos ou estéticos dos filmes brasileiros.

Em 8 de maio de 1972, é publicada no Diário Oficial a Portaria nº24 do Departamento da Polícia Federal, em que o chefe da SCDP-DF, Rogério Nunes, proíbe a circulação do filme *Prata Palomares* em todo o território nacional baseado nas Leis 1077/70 e 20.493/46. Segundo o censor, o filme “agride os princípios da religião, da família e da sociedade, além de apresentar clara intensão de deteriorar valores humanos” o que lhe enquadraria em diversos artigos das leis supracitadas. Essa manifestação oficial da polícia brasileira interditando o filme, derrubou, pelo segundo ano consecutivo, a possibilidade de participação do longa-metragem em mostra paralela do Festival de Cannes, desta vez a *Semaine de la Critique*.

Uma nota da AFP publicada na *Tribuna da Imprensa* em 22 de maio de 1972⁴³ relata a repercussão negativa da intervenção do Estado brasileiro no festival, noticiando a interdição do filme *Prata Palomares* que impediu sua exibição. Segundo a nota,

a Associação Francesa da Crítica Cinematográfica, a Sociedade Francesa de Realizadores de Filmes, o Sindicato de Cineastas Alemães, a Federação Pan-Africana de Cineastas, os Cineastas Senegaleses Associados e os diretores presentes em Cannes, criticaram severamente tal atitude inadmissível que atenta contra a liberdade de expressão de uma manifestação internacional. (AFP/TRIBUNA, 1972)

O texto ainda destaca que os organizadores da mostra declararam impossibilidade de exibir o longa, pois foram intimados através de telegrama do INC brasileiro a retirar o filme de cartaz, evitando maiores problemas diplomáticos entre os Brasil e França.

Contraditoriamente, uma matéria do *Estado de São Paulo*, não datada⁴⁴, mas que pelo conteúdo se refere a cobertura dos primeiros dias do Festival, depois de comentar sobre a disposição física do convidado homenageado Groux Marx, sobre os fortes ventos no litoral francês e a presença de um porta aviões norte-americano no porto diante de *La Croisette*, anota, brevemente, o anúncio do veto do INC ao filme de André Faria. O jornalista da AP especialmente para *O Estado de São Paulo*, diz que “o cancelamento de *Prata Palomares* não criou o caso que se supunha, foi substituído por

⁴³ “Protesto em Cannes”, AFP/ Tribuna da Imprensa. 22/05/1972. Acervo da Cinemateca do MAM-Rio. Dossiê Prata Palomares.

⁴⁴ Recorte de jornal é parte do acervo pessoal de André Faria e não consta data no material.

uma produção inglesa, encerrando a questão”. Segundo o jornalista, a princípio houve comoção em saber os motivos do INC em vetar a obra, mas com a informação de que se tratava de “um filme de guerrilheiros, o caso ficou reduzido a uma tempestade em copo d’água”. (*O Estado de São Paulo*, 1972).

A contraposição entre os conteúdos das notas da *AFP/TRIBUNA* e do *AP/Estado de São Paulo*, demonstram a divergência de abordagens de um mesmo fato por veículos diferentes, sugerindo um posicionamento mais alinhado com o regime militar por parte do Estado de São Paulo, mas também a possibilidade de ter havido intervenção censória, alterando o texto de forma a construir uma narrativa favorável à censura e a ingerência praticada pelos militares⁴⁵. Outras fontes e os próprios depoimentos dos autores, não isentos de parcialidade, sugerem que, diferente do informado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, a repercussão do veto ao filme gerou amplo descontentamento e mobilização dos artistas e associações envolvidos no evento, criando contradições que indicam as possíveis ingerências que a agência de censura praticava nas redações dos jornais brasileiros.

Uma outra breve menção ao filme é feita em nota assinado por Louis Marcorelles, em 25 de maio de 1972 no *Le Monde*. Intitulada “*Les huit films de la Semaine de la Critique*”, o tablóide francês destaca como “*gaffe diplomatique*” a intervenção das autoridades brasileiras que impediram a exibição do *Prata Palomares* “por razões burocráticas”. Mas informa que o filme ainda seria exibido em Paris, no encerramento da *Semaine*. Fora da zona de ação da censura brasileira a imprensa francesa expressava, ainda que de forma decorosa, a falta de cabimento da ação política do Estado brasileiro interditando a circulação de obras brasileiras, e interferindo num evento cultural que ousava descartar as indicações do INC brasileiro. Livres do controle político, a comissão organizadora do Festival de Cannes e a imprensa francesa podiam expressar abertamente suas discordâncias com as práticas autoritárias do regime político brasileiro, enquanto artistas e imprensa brasileiros eram escamoteados em seus discursos.

Apesar de interditado e taxado como filme problemático, essas publicações sobre *Prata Palomares* ornamentam o estado do controle ideológico e do cerceamento

⁴⁵ Beatriz Kushnir (2004, p. 118) comenta o processo de intervenção censória prévia na redação do Estado de São Paulo. O jornal esteve sobre censura direta até 1975. Mesmo após esse período viveu recorrentes situações de autocensura já que o corpo editorial, para evitar maiores problemas com a censura, demitia profissionais com postura crítica ao regime, o que gerava insegurança e autocensura entre os jornalistas a fim de manterem empregos.

da expressão artística no Brasil no início dos anos 1970. Os aparatos de polícia e de cultura articulados para restringir a circulação de discursos que antagonizassem com as prescrições da autoridade militares, geravam na imprensa nacional e internacional a impressão de que o controle político ultrapassava a perseguição a organizações políticas dissidentes, atingindo em cheio toda a sociedade civil. Marcado como subversivo e recolhido às prateleiras da Polícia Federal, *Prata Palomares* praticamente desaparece na imprensa nos anos seguintes, até que em 1977 a liberação para exportação, trouxesse à tona novamente sua carreira internacional.

Essas publicações corroboram os depoimentos dos realizadores de que, mesmo impedido pela ditadura militar brasileira, o filme circulou clandestinamente e foi exibido ao público em 1972, ainda que em projeções restritas de eventos fora do Brasil. Não tendo circulado oficialmente, inscreveu-se através da imprensa no momento histórico que o gestou. Libelo de uma vanguarda artística profundamente engajada nas questões políticas de sua época, *Prata Palomares* foi recebido em seu primeiro momento como obra política, tanto pelos órgãos estatais que o vetaram, quanto pelos artistas e intelectuais que o validaram como obra de arte.

Entre 1973 e 1976 há um silêncio na imprensa em relação ao filme, com apenas duas menções indiretas ao filme. Uma publicação sobre a carreira de Ítala Nandi em maio de 1973 no Diário do Paraná, em que o filme é citado brevemente como uma de suas interpretações de destaque, e uma resenha de Fernando Peixoto sobre o filme “25” de Celso Luccas e José Celso Martinez Correa, em que ele cita as controvérsias ocorridas durante as filmagens de *Prata Palomares*, dando destaque ao filme na história do coletivo do Teatro Oficina. A interrupção das aparições na imprensa seria considerada esperada após alguns anos do lançamento do filme, caso tivesse circulado normalmente. Mas tendo em vista a sua interdição, entende-se que há também um silenciamento gerado pela situação da censura à imprensa e as condições políticas repressivas daquele período.

Nota-se que a partir de 1976 ressurgem na imprensa publicações relativas ao *Prata Palomares*, mas também a outros filmes, nacionais e estrangeiros, que haviam sido interditados. Diante de uma progressiva distensão política que se inicia em 1976 surgem brechas na imprensa para movimentações democráticas que evidenciavam as interdições, questionavam a validade da interdição total ou de cortes que comprometiam os sentidos de obras, e até se cobravam medidas de liberalização do controle político à obra de arte em diversos níveis. Entre 1976 e 1980 é possível encontrar uma quantidade

relativamente grande de artigos, reportagens ou entrevistas que abordam a questão da censura ao cinema de forma aberta e politizando a legitimidade do aparato censor e seu impacto na sociedade civil.

3.2. Notas sobre os festivais europeus - 1977

Como já apontamos no segundo capítulo, entre 1972 e 1977, período em que a opinião pública silencia completamente sobre a interdição ao filme, é o momento em que a burocracia da DCDP mais gera documentação sobre ele, desde os pareceres favoráveis à interdição, até as diversas tentativas de liberação por parte do diretor, e as comunicações do órgão justificando a proibição mesmo depois de cortes e adaptações. As diversas movimentações na estrutura interna da censura brasileira e alguns acenos de liberalização do regime⁴⁶, levaram André Faria e Ítala Nandi insistirem no processo para a liberação do filme mesmo depois de anos engavetado.

Durante o Governo de Ernesto Geisel (1974-1979), houve um lento processo de distensão política do regime civil-militar. Apesar de ainda haver um regime de exceção no país, cria-se aos poucos alguns espaços de resistência. Segunda a pesquisadora Leonor Souza Pinto⁴⁷, a partir de 1975 este processo de distensão ocorre inclusive dentro dos órgãos censores, por uma política consciente de voltar a atenção para os materiais da televisão onde se concentrava o grande público. Não que não houvesse vetos aos filmes, inclusive muitos eram mutilados tornando-se incompreensíveis, mas há ‘lenta e gradualmente’ alguma abertura à expressão política nas obras artísticas.

Foram realizadas diversas tentativas de recorrer à decisão de interdição ao filme. Em 1976, a longa argumentação em relação ao esfriamento do conteúdo do filme, da necessidade de circulação e comercialização para honrar com os valores emprestados junto ao Banco Econômico da Bahia, bem como a justificativa de diversos cortes e adaptações, surtiram efeito sobre a DCDP e gerou a liberação para exportação. Nesse momento, o funcionamento pleno da EMBRAFILME, esvaziando algumas funções burocráticas e políticas do INC, permitiam outro trânsito em relação a DCDP. Além disso, haviam mudanças na gestão da censura, agora centralizada em Brasília e mais atuante junto a televisão e imprensa, veículos que cresceram muito durante a década de

⁴⁶ Sobre as mudanças na estrutura administrativa da censura federal durante a ditadura civil-militar, e seus impactos na modulação dos motivos censórios e intensidade da perseguição política, ideológica e moral, ver GARCIA, M. 2009. pg. 190-235.

⁴⁷ PINTO, Leonor E. Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. Disponível em: www.memóriacinebr.com.br/consultado em 20/01/2017

1970, atingindo distribuição nacional, em tiragens cada vez mais numerosas e tecnicamente bem-acabadas.

A liberação para exportação de *Prata Palomares* indica uma abertura ainda relativa às obras interdidas pela censura no início da década, mas já arejava a possibilidade de se exibir e falar dos filmes em espaços públicos e na imprensa. É interessante notar, que ainda que tenha sido oficialmente exibido em festivais na França e Espanha, na imprensa brasileira, ainda sob regime de censura prévia, não há grandes repercussões sobre essa liberação. Duas pequenas notas indicam que o filme fora exportado e exibido no Festival de Cannes daquele ano, além de comentários e menções indiretos em coberturas do Festival escritas por José Carlos Avellar para o *Jornal do Brasil*. No primeiro artigo, Avellar apenas refere-se ao *Prata Palomares* como representante brasileiro na *Quinzaine* depois de muitos anos retido pela censura brasileira. Mas no segundo artigo, já desenvolvendo análise dos filmes assistidos, aponta o longa brasileiro, junto do documentário mexicano *Etnocídio* (Paul Leduc, 1977) e da comédia argelina *Omar Gallato* (Merzak Allouache, 1977), como os filmes que estão provocando as melhores discussões no evento, por suas proposições formais de ruptura com a narrativa clássica e o naturalismo (AVELLAR, 1977).

Há ainda uma publicação da *Revista Manchete* com breve menção a exibição do filme no Festival de Cannes⁴⁸, mas sem maiores detalhes. O *Jornal dos Sports* (RJ)⁴⁹ e o *Diário do Paraná*⁵⁰, publicam breves notas sobre a seleção do filme para o Festival espanhol de San Sebastian, mas sem detalhes sobre o conteúdo ou repercussão da exibição. Há ainda algumas publicações francesas de 1977 que se referem a participação do filme no Festival de Cannes.

O catálogo de programação da *Quinzaine des Realisateurs* de 1977 é um guia importante para compreender a dinâmica das publicações. Ocorrida entre 14 de maio e 14 de junho em Cannes e Paris, a mostra recebeu 21 longas-metragens e 6 curtas-metragens. *Prata Palomares* foi o único filme de nacionalidade brasileira exibido na *Quinzaine* de 77, e foi projetado em 16 de maio, em Cannes, e 05 de junho, em Paris. O filme 25 (Celso Luccas e José Celso Martinez Correa, 1975) consta na programação como filme moçambiquenho, apesar de seus realizadores serem brasileiros. Exilados no

⁴⁸ “Só Espanha, Alemanha e Iugoslávia estarão no grande páreo”, *Revista Manchete*, 28/05/1977. Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

⁴⁹ “Filme brasileiro Prata Palomares convidado para o Festival de San Sebastien” *Jornal dos Sports*, 23/08/1977. Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

⁵⁰ “Festival de San Sebastien”, *Diário do Paraná*, 19/09/1977. Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

país africano, o filme aborda o processo de independência do Moçambique e contou com o apoio e financiamento de entidades de moçambiquenhas. Durante os “anos de chumbo” no Brasil vários cineastas passaram a realizar seus filmes em países que gozavam de liberdades democráticas, conseguindo financiamento e espaço criativo para suas produções. Coincidência política, após duas vezes barrada a participação de *Prata Palomares*, filme no qual também colaborou intensamente, em 1977, desta vez José Celso participou do evento com dois filmes na mesma mostra.

Em 15 de maio de 1977 a revista *Cinema de France* divulga a exibição do filme que ocorreria no dia seguinte no Cine Star II, em Cannes. Na pequena referência consta breve sinopse, ficha técnica, horário e endereço da exibição. No dia da exibição do filme a revista *Le Films Français* publicou nota pouco mais generosa, copiando a divulgação que consta no catálogo da mostra, adicionando informações biográficas de André Faria, e uma caracterização muito curta do processo de impedimento a que foi sujeito no Brasil. Nessa nota é possível encontrar trechos traduzidos para o francês, de um resumo sobre o filme utilizado pelos realizadores tanto para defender o filme diante da DCDP, em 1976, como para divulgar o filme em muitos veículos brasileiros nos anos seguintes. Essas declarações de André Faria, sobre o “homem do século XXI”, ou “a euforia histórica e a certeza incerta”, aparecerão em uma dezena de reportagens sobre o filme em 1979. E em 17 de maio, um diário do festival escrito por Jacqueline Cartier para o *France Soir*, lista inúmeros filmes assistidos no dia anterior⁵¹. A cronista faz uma breve referência ao enredo de *Prata Palomares* mas sem contextualizar aos leitores as interdições que o filme sofreu pela censura brasileira.

Ainda dentro da série de notas sobre o filme na imprensa francesa, no dia 18 de maio, para o *Le Monde*, Louis Marcorelles, presidente da comissão organizadora da mostra, finaliza a sua crônica sobre o festival, comentando o filme de André Faria.

A *Quinzaine* projetará este ano o filme brasileiro de André Faria, *Prata Palomares*, enfim liberado para exportação pela censura de seu país. Dois guerrilheiros desembarcam na capela de uma vila onde há um esquadrão preto. Uma santa leva tudo ao limite. O que é violência, o que é liberação? Os atores do teatro oficina, influenciados por Grotowski, levam a interpretação aos extremos da afetação. O próprio André Faria sentiu a câmera e nunca esqueceu o sentido da história: roteiros, ocasionalmente acabam afetados ou pela mensagem, ou pela beleza. (MARCORELLES, 1977, tradução nossa)

⁵¹ *Le Films Français*, 17/05/1977; *Cinema de France*, 16/05/1977; *France Soir*, 18/05/1977. Recortes de jornal que integram acervo pessoal do diretor André Faria.

O comentário de Marcorelles, atento aos fatos políticos que envolvem a realização do filme, descreve o enredo, alguns aspectos estéticos do coletivo de artistas e características marcantes do filme. Ainda que breve, o comentário dentro de um artigo panorâmico dos filmes que estavam sendo projetado naqueles dias, o crítico emite uma impressão importante sobre o filme contextualizando os leitores que porventura desconhecessem sua trajetória irregular.

No Brasil, poucas publicações são específicas sobre o longa-metragem e sua circulação nos festivais europeus. Uma referência direta ao filme é uma nota de duzentos caracteres redigida por Sérgio Habib para o *Jornal de Brasília* de 11 de junho. Passados alguns dias da exibição do filme na França, o jornalista comenta a exibição e ressalta o fato de o filme ainda permanecer interdito no Brasil (HABIB, 1977)

Diz a Embrafilme que *Prata Palomares*, de André Faria, foi exibido com sucesso nos últimos dias 15 e 18, no cinema Star I, em Cannes, e no dia 6 em uma sala parisiense. Mas, quanto a sua liberação pela nossa censura, continua em compasso de espera. (HABIB, 1977)

É curioso notar que o jornalista cita como sua fonte, a Embrafilme. Isso reforça a percepção que essa agência atuava no sentido de distender as relações de controle que existiam entre o INC, a DCDP e os cineastas. A Embrafilme já havia intermediado junto à DCDP a liberação do *Prata Palomares* para exportação, interpelando o órgão acerca da liberação diante do novo convite do Festival de Cannes. Essa movimentação indica que a Embrafilme, ainda que permeada em contradições, funcionava como um novo elemento na correlação de forças entre cineastas e o Estado ditatorial brasileiro.

Em 23 de agosto, nota do *Correio do Povo*, destaca o convite para que *Prata Palomares* participasse do Festival de San Sebastian, na Espanha. A nota ainda ressalta que André estava em negociação de vendas do filme no Japão, França e México. De fato, além do esforço para que, aproveitando a autorização de exportação o filme pudesse viajar outros países, André e Ítala Nandi empenhavam-se em desenvolver os apoios políticos recebidos nos anos anteriores, em contratos que garantissem ao filme exibição, público e renda.

A projeção dada pela exibição na *Quinzaine* e a liberação para exportação permitiram ao filme circular alguns países europeus e negociado para venda no mercado mexicano e japonês, se reinscrevendo no cenário cultural e no mercado cinematográfico, seis anos depois de finalizado. Mesmo que pragmaticamente o filme acumulasse dívidas e um desempenho ruim no ano em que fora realizado, a situação de

obra censurada permitiu que circulasse e intervisse no cenário cultural em um período de tempo distendido e disperso. Ainda proibido no Brasil, outras possibilidades de reinscrição histórica se abririam. Em 1978, André e Ítala enviariam novos pedidos de revisão à DCDP a fim de liberar a circulação nacional do filme.

Três publicações que se referem ao filme em 1978 dão uma dimensão do acirramento da organização de cineastas em torno da liberação de obras interdidas. Em 27 de julho o *Jornal do Brasil* noticia que cineastas presentes no XXI primeiro Festival de Brasília encaminharam solicitação ao chefe da DCDP Rogério Nunes, solicitando reunião e também a liberação dos filmes *Assuntina das Américas* (Luiz Rosemberg Filho, 1976), *Crônica de um industrial* (Luiz Rosemberg Filho, 1978), *País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971), *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1974), *Prata Palomares, Contos Eróticos* (Santos, Palmari, Escorel, Andrade, 1977) e *Morte e Vida Severina* (Zelito Viana, 1977) liberado no Brasil mas impedido de ser exportado. Em 18 de agosto, novamente o *Jornal do Brasil* faz uma extensa matéria sobre os filmes interdidos pela DCDP. Com entrevistas com os realizadores, explicações detalhadas do impacto da censura nas carreiras dos cineastas, bem como as motivações ideológicas para a interdição, a reportagem lista os mesmos longas citados acima e também *Os homens que eu tive* (Teresa Trautman, 1973), *Desesperato* (Sérgio Bernardes, 1968), o curta *Falência* (Ronaldo Duarte, 1967). E, em 3 de novembro uma nota curta da *Tribuna da Imprensa* relata que 23 entidades ligadas ao cinema e outros setores culturais que compunham a Comissão Permanente pela Liberdade de Expressão enviaram telegrama ao chefe da DCDP pressionando pela liberação de seis filmes interdidos, os mesmos longas-metragens listados acima.

Em 1978, com o fim do AI-5 acaba também a censura prévia à imprensa e isso se torna uma arma dos cineastas, artistas e intelectuais para a liberação de suas obras que estavam nas prateleiras dos órgãos de controle. Este clima político gerou diversos tipos de mobilização através da imprensa, fomentando o debate da redemocratização e da liberdade de expressão na opinião pública. Esse ambiente mais arejado permitiu a realização, não sem problemas, de uma sessão de filmes até então proibidos pela censura, durante o Festival de Gramado de 1979, chamada de “Mostra Negra”. Foi a primeira exibição de *Prata Palomares* no Brasil.

3.3 Os Festivais de Gramado e Brasília na imprensa brasileira - 1979

O ano de 1979 é também o da Anistia que fez retornar ao Brasil diversos artistas, intelectuais e políticos que viviam fora do país. Na presidência do General Figueiredo a ala das forças armadas mais alinhada com a abertura democrática ganhou espaço, e iniciou, com contradições notáveis, o processo de liberalização da expressão artística e cultural, fato que beneficiou o filme *Prata Palomares*. Ainda vetado, compôs em janeiro a *Mostra Negra* no Festival de Gramado e foi selecionado a participar do XII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que ocorreu em setembro de 1979. Conquistou os prêmios de Melhor Cenografia para Lina Bo e Melhor Direção para André Faria, além de espaço na imprensa já que a crítica brasileira pôde tomar contato com a obra.

A *Revista Manchete* de 10 de fevereiro publicou reportagem de cobertura do VII Festival de Gramado em reportagem de Justino Martins (MARTINS, 1979). Bastante festivo em relação a presença de diretores e estrelas do cinema brasileiro, cita brevemente a presença de *Prata Palomares* e outros filmes “malditos” que compunham a mostra paralela daquele ano. A reportagem compara o festival com outros eventos internacionais virtuosos como Cannes e Berlim e o considera uma “vitória do cinema brasileiro” por demonstrar a consolidação de uma indústria cinematográfica nacional “a altura de Hollywood”. Entre fotografias de atrizes de biquíni na piscina do hotel, relatos do churrasco oferecido pela produção do evento, a atenção do cronista estava mais voltada a presença da atriz Ítala Nandi e outras musas do que as movimentações políticas dos cineastas por financiamento ao cinema nacional e liberação das obras interditas. A leitura do manifesto contra a censura, feita por José Celso Martinez antes da sessão de *A volta do filho pródigo* (Ipojuca Pontes, 1978) na abertura do evento, é reportada por Justino Martins em tom de fofoca, dando ênfase ao bate-boca gerado entre Ipojuca e José Celso. No entanto, é possível entrever na reportagem o clima politizado do evento, gerado principalmente pelos cineastas que se organizaram em torno da mostra dos filmes interditados e que aproveitando o contexto de abertura política agitavam o fim da censura.

Rogério Medelski, em texto de janeiro para a *Folha da Manhã de Porto Alegre*, comenta a participação de *Prata Palomares* no Festival de Gramado referindo-se de maneira jocosa à falta de aplausos ao término da sessão – “só arrancaria aplausos na Clínica Pinel” (MEDELSKI, 1979) – e, relacionando o filme ao grupo de Teatro

Oficina, lança ironias ao público “pretensamente intelectual” que apreciou tal estética teatral em fins da década de 60, atribuindo o desinteresse do filme ao hermetismo do uso da linguagem cinematográfica.

Nessa perspectiva de análise da recepção do filme repousa um sentido interpretativo que lança mão de elementos intertextuais para relacionar-se com o texto fílmico. A obra deslocada historicamente não é lida apenas em seus aspectos estéticos, mas em como estes elementos dialogam com o contexto político de realização ou mesmo o momento da exibição no festival, e aquilo que seu conteúdo informa sobre os processos sociais e históricos relativos à repressão política incomodam agentes culturais conservadores mesmo que a obra esteja fora de contexto. O filme torna-se um documento meta-interpretativo, pois seu texto não é apenas um conteúdo em si, mas uma informação histórica sobre o cinema e teatro produzido no Brasil no início da década de 70, bem como a relação do Estado e da opinião pública com essa obra.

Entre as inúmeras publicações de 1979, há uma grande quantidade de pequenas notas e comentários dispersos dentro de crônicas panorâmicas dos festivais de Gramado e Brasília, uma dezena de entrevistas com André Faria, Ítala Nandi e José Celso Martinez Correa, onde os artistas posicionam-se politicamente, falam sobre sua experiência com a censura ao longo da década, e as suas perspectivas em relação à produção cultural nesse contexto de relativa abertura à liberdades democráticas no Brasil. Dessas notícias e entrevistas, destacamos a *Carta de Abertura*, lida por José Celso Martinez Correa, na abertura do VII Festival de Gramado, e publicada no periódico *Zero Hora*⁵². O teor da carta é de cobrança ao General Ernesto Geisel para que se cumpram as promessas de abertura política, anistia ampla de intelectuais e artistas, bem como fim da censura de obras artísticas e da imprensa. A publicação de 21 de janeiro, destaca em letras garrafais que “Zé Celso incendeia o Festival”. A exibição do documentário 25 (Celso Luccas e José Celso Martinez Correa, 1976) dentro da mostra paralela, foi interrompida por agentes da Polícia Federal que alegavam que esse longa-metragem não obteve liberação provisória para o evento, como as demais obras. Artigo de Celso Luccas para a Folha de São Paulo, em 2016, narram o episódio em que a exibição teria sido garantida depois de cineastas e públicos entrarem em confronto físico com os censores e policiais.

⁵² “Zé Celso incendeia o Festival”, *Jornal Zero Hora*, 21/01/1979. Recorte de jornal do acervo pessoal do diretor André Faria.

Por conta da situação de distensão política o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 1979 também foi perpassado pela exibição de filmes que estavam a anos interditados, como o documentário *País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971) e *Contos Eróticos* (. Na imprensa, a recepção dos filmes censurados esteve mediada pelos aspectos políticos e ideológicos que atravessam as obras. Há tanto publicações com uma preocupação de localização histórica informativa em relação à relevância dos filmes, redigidas por jornalistas mais identificados ideologicamente com o cinema de vanguarda, e há também textos críticos ao caráter politizador do Festival ao abrir espaço para a exibição de obras interditadas que soavam desatualizadas, corroborando uma perspectiva ideológica crítica a estes filmes, vinculando a qualidade do empreendimento cinematográfico à conquista de um público.

O período do Festival de Brasília de 1979 (24 a 30 de setembro) foi o momento em que *Prata Palomares* mais apareceu na imprensa brasileira. São dezenas de publicações em diferentes veículos de comunicação de Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul⁵³. A maior parte das publicações são reportagens e notas relativas ao evento que comentam o filme em meio a outras programações. Quase todas comentam o fato de que no Festival daquele ano estavam programados vários filmes até então interditados. Há um tom de celebração às exibições destes filmes, como um indício da retomada de liberdades democráticas, mas há também leituras que destacam a descontextualização dos filmes.

Em publicação da *Folha de São Paulo* de 05 de outubro, Orlando Fassoni questiona a dificuldade do Júri do Festival em estabelecer critérios para avaliar filmes tão diferentes e de um outro contexto histórico. Destaca que na seleção para o Festival daquele ano estão seis filmes “desnivelados” entre si, três deles seriam obras comerciais correlatas ao contexto cultural do Brasil de 1979, e outras três seriam obras do “amplo index de realizações censuradas”, referindo-se a *País de São Saurê*, *Prata Palomares* e *Contos Eróticos*, interditado por causa do episódio *Vereda Tropical* de Joaquim Pedro de Andrade. Ainda que o texto ressalte o “valor sociológico”, a qualidade artística e o vanguardismo do uso da linguagem cinematográfica nos filmes de Vladimir Carvalho e André Faria, destaca que ambos “eram, são e continuarão sendo obras antipopulares e de comercialização difícil” (FASSONI, 1979). Segundo o cronista, tais diferenças

⁵³ As publicações consultadas referem-se a material depositado no Arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RIO) na pasta “Prata Palomares”, no Centro de Documentação da FUNARTE (CEDOC-FUNARTE) na pasta “Prata Palomares-André Faria” e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

impuseram dificuldades ao Júri e geraram polêmicas em torno do resultado, das premiações a *País de São Saruê* e *Prata Palomares*. Fassoni reconhece que *Prata Palomares* é o ponto alto do Festival no tocante a qualidade artística e aprofundamento da experiência do cinema, mas questiona sua participação em uma disputa com filmes que em nada podem ser comparados.

O texto de Orlando Fassoni tem ainda outro aspecto interessante, pois mais de um momento ressalta que os “erros” do festival foram determinados pelo sufocamento por parte do governo em relação a atividade cultural. Destaca a princípio as migalhas destinadas a atividade cinematográfica e que impele a direção do evento premiar obras que foram retaliadas, buscando incentivar financeiramente os realizadores. No final de seu texto, novamente questiona a relação do Estado com este tipo de evento duvidando que será possível novas edições depois de uma realização “machucada” pelas dificuldades geradas pela penúria material e as ingerências políticas. Tal posicionamento do jornalista indica que nesse momento já havia na imprensa espaço para a crítica política, mas que apesar das distensões o ambiente político no setor cultural ainda era de controle ideológico e material por parte dos órgãos estatais.

Em texto de cobertura do Festival de Brasília, de 29 de setembro, Fassoni já apontara o esforço de diversos cineastas com filmes interditados que, aproveitando a presença no Distrito Federal, reuniram-se com o ministro da Justiça Petrônio Portella a fim de pressionar pela revisão das portarias que impediam a circulação das obras quase uma década depois de realizadas, bem como o esforço de diversos curta-metragistas presentes no festival de discutir a liberação de algumas dezenas de filmes que estavam parados nas prateleiras da DCDP. Ambas publicações da *Folha de São Paulo* assinadas por Fassoni permitem notar que houve intensa movimentação política nos bastidores desta edição do evento em Brasília, animadas pelo clima de abertura política do ano de 1979.

Em uma matéria especificamente sobre *Prata Palomares*, para o *Tribuna da Imprensa*, Sérgio Caldieri entrevista o diretor André Faria, noticia a longa interdição, a trajetória nos festivais internacionais e descreve brevemente o longa-metragem. Logo nas primeiras linhas traz a informação sobre a interdição do filme explicando que a censura o liberou apenas para ser exibido nesta edição do festival, mas ainda impede sua circulação comercial. Texto longo de uma página inteira do tablóide, dedica toda a primeira metade a descrever o enredo do filme com detalhes das ações e destacando as composições estetizadas, marcadas por características experimentais e com sentidos

alegóricos. É generoso na análise ao filme, buscando enquadrá-lo como uma obra relevante no contexto das vanguardas do início dos anos 70.

Caldieri realizou talvez a mais completa publicação na imprensa sobre o *Prata Palomares* descrevendo detalhadamente todos os convites recebidos pelas mostras paralelas de Cannes em 1971, 1972, pelo Festival de Los Angeles em 1973, até a liberação para exportação em 1977. Comenta ainda a liberação provisória em janeiro de 1979 para compor a Mostra Negra do Festival de Gramado e a seleção oficial do XII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Sua crítica ao funcionamento da censura brasileira é franca e contextualiza em detalhes a perseguição ao filme, ponderando que o possível embotamento estético do filme se deve ao um intenso e longo processo de repressão à obra. A atenção do jornalista à recorrente negativa da censura e à insistência dos convites de inúmeros eventos internacionais, dimensiona à opinião pública que não se trata apenas de um impedimento circunstancial, mas de uma prática policial consistente de silenciamento da obra e seu autor.

Ao *Correio Braziliense*, Celso de Araújo realiza um interessante comentário sobre o filme, comparando-o a *País de São Saruê*: absolutamente distintos do ponto de vista formal e temático, ambos filmes evidenciam o impacto da censura e descontextualização de suas proposições estéticas diante do contexto político de 1979.

Se em *São Saruê* há um excesso de fome e uma realidade estagnada, em *Prata Palomares* há um excesso de sangue e uma realidade em convulsão. Dentro de um mesmo país e de uma determinada realidade histórica – a ferocidade de 70 – esses dois filmes surgem como expressões paralelas de um Brasil negado (*São Saruê*) e de uma violência que tenta romper outra violência (*Prata Palomares*). (ARAÚJO, 1979)

O texto de Celso Araújo também dimensiona brevemente a construção narrativa de *Prata Palomares* e sua trajetória dentro da DCDP e de festivais internacionais, mas dedica mais atenção em dar voz ao diretor, captando a insatisfação de André Faria com a sua longa jornada por um público e com os rumos que o “cinemão” tem dado a produção nacional, segundo o diretor, cada vez mais próxima de uma linguagem sexualmente apelativa e se distanciando de elaborações políticas ou sociológicas.

Celso de Araújo contempla novamente o filme *Prata Palomares* em uma elogiosa crítica de 03 de outubro, para o mesmo veículo. Num esforço de contextualizar a obra às realizações de 1970, fala da experiência tropicalista, do caos que abalou as oposições diante da tortura e da luta armada. Ressalta que o filme não lhe pareceu pedante, como discurso de um pequeno burguês que usa sangue para dizer “ah se eu

fosse guerrilheiro”, mas, classificando-o como o “Guernica brasileiro”, diz que o uso que faz da violência “não tem nenhuma pretensão de documentar a luta armada, mas outro tipo de luta, de poetas com palavras. Não vi Lamarca ou Marighela no filme (...) vi o Oficina sendo depredado pela polícia” (ARAÚJO, 1979).

Há ainda uma dezena de textos que citam *Prata Palomares* ao cobrirem panoramicamente a premiação do Festival de Brasília. Alguns aproveitam para elogiar *Prata Palomares*, *Contos Eróticos e País de São Saruê*, desmerecendo o filme vencedor do certame, *Muito Prazer* (David Neves, 1979). Maria do Rosário Caetano, em texto de 05 de setembro, é enfática na crítica ao júri considerando David Neves um cineasta inexpressivo, criticando inclusive seu primeiro prêmio em 1970 com o filme *Memória de Helena* (David Neves, 1970) quando concorria com *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *O Anjo Nasceu* (Julio Bressane, 1969). É interessante perceber que havia na imprensa brasileira uma tendência a apoiar-se nessas obras politizadas e que carregavam o estigma da censura para posicionar-se politicamente, diluindo o teor da crítica ao regime político em uma crítica aos filmes considerados por eles não engajados.

Através da leitura dessas publicações que noticiaram *Prata Palomares*, percebemos distintas formas da recepção do filme. Desde a perspectiva que o toma como um registro histórico relevante do período em que foi realizado, como documento da situação política do país, até leituras que o tomam como material anacrônico e desinteressante. Se Sergio Caldieri contextualiza as circunstâncias históricas que envolveram a proibição do filme, indicando a silenciosa batalha pela liberação e exibição internacional, bem como o interesse que despertou na crítica europeia, Fassoni busca ponderar as contradições colocadas na premiação de um filme contraposto a obras tão heterogêneas realizadas em uma situação produtiva técnica e politicamente modificadas, seja pelas mudanças do mercado cinematográfico brasileiro, o surgimento da Embrafilme, e até mesmo as distensões no campo político mais amplo. Mas todas as críticas que o filme recebe, não se encerram no conteúdo ou aspectos do filme, transbordando para as questões diretamente políticas que o envolve.

A semana do Festival do Brasília é a principal reinscrição histórica do *Prata Palomares*, ainda que o maior volume de inserções na imprensa tenha ocorrido em 1983, durante seu lançamento comercial. Mesmo que a circulação internacional tenha lhe garantido uma existência anos após o impedimento pela censura, é a projeção do filme no festival brasileiro, em um contexto de abertura política, que lhe garante ampla

recepção nos veículos de grande circulação nacional, com uma atenção específica, que até então *Prata Palomares* não tinha recebido. Não só pelo volume de publicação, mas principalmente por sua presença no Festival de Brasília ter pautado a imprensa cultural ao longo de pelo menos 15 dias e chamado atenção de outros jornalistas nos anos seguintes.

O deslocamento temporal que o fez soar anacrônico para parte da crítica, era justamente o motivo de interesse de jornalistas que, ao escreverem sobre o filme, denunciavam a situação policial que cerceava a liberdade de expressão no país. Celebrando a liberação do filme e relatando os meandros de seu impedimento, contribuíam para pressionar a abertura democrática aos órgãos de imprensa, ao mesmo tempo que reinscreviam *Prata Palomares* e outros filmes interditados na cultura brasileira. Ainda que concentrada num curto espaço de tempo, a reaparição do filme, demonstração de sobrevivência político-cultural, reforça seu sentido político, obra controversa que insiste em dar as caras acenando seu discurso dissidente, desta vez em meio aos crescentes movimentos sociais por abertura democrática, direitos civis e anistia política.

3.4 O lançamento e circulação comercial, 1983 – 1988

A carreira de *Prata Palomares* esteve quase totalmente vinculada a festivais, e sempre cercada por leituras e intervenções políticas sobre seu conteúdo e trajetória. Seu lançamento comercial ocorreu apenas em maio de 1983. Liberada a exibição nacional, o diretor conseguiu apoio da EMBRAFILME em 1982 para a circulação, no entanto os realizadores enfrentaram a difícil tarefa de convencer distribuidores e exibidores de assumir o risco comercial de um filme que já somava 10 anos de idade. Enfrentou ainda dificuldades de estreiar em janeiro de 1983 por novos problemas com a DCDP, desta vez obstruindo o *trailer* que havia sido preparado para salas de cinema. Sua trajetória em cinemas no Brasil pode ser mapeada através da imprensa de Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Salvador, Recife, Fortaleza, Florianópolis e Porto Alegre.

Entre o fim da interdição ao filme, até sua circulação comercial em 1983, o filme aparece indiretamente em publicações do *Correio Brasiliense*, *Jornal do Brasil*, *diário de Pernambuco*, *O Pioneiro*, jornal local de Caxias do Sul⁵⁴. Essas publicações são quase todas relacionadas a atriz Ítala Nandi, notícias sobre liberação de obras

⁵⁴ Reportagens e entrevistas consultadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

interditadas, ou comentários que utilizam o filme como comparação ao analisar alguma obra que se aproxima estética ou ideologicamente. Sua projeção tardia lhe garantiu atenção midiática por algum tempo, fazendo com que aparecesse textualmente com alguma frequência em publicações relativas ao cinema nacional.

É interessante perceber que a circulação comercial com mais de uma década de atraso reinseriu *Prata Palomares* em um contexto político e cinematográfico muito distinto. As proposições estéticas e mesmo as estratégias comerciais para projeção dos filmes eram completamente diferentes das quais o filme dispunha dez anos antes. No início da década de 80 as vanguardas do Cinema Novo e Cinema Marginal já não influenciavam tão diretamente as produções, os modos de produção, o mercado exibidor, a relação com o Estado, as expectativas do público, eram outras. Essas diferenças, que em 1979 já repercutiram quando *Prata Palomares* e outros filmes interditados surgiram em festivais junto a filmes daquele ano, aparecem novamente em algumas publicações da década de 1980. O aspecto anacrônico das proposições estéticas e políticas, ficam evidentes quando contrapostos às pornochanchadas e outros filmes que atraíam o grande público naquele momento.

As primeiras publicações de 1983 são de veículos do Rio de Janeiro, onde o filme estreou. *Jornal do Brasil*, *Última Hora*, *O Fluminense*, todos dão ênfase ao fato de que mais de dez anos de interdição ocultaram uma obra que é um retrato alegórico do Brasil do início dos anos 70. As matérias, assim como em 1979, utilizam a temática radical do filme e o tempo em que esteve proibido para posicionar-se criticamente e agitar a abertura democrática em pauta naqueles anos.

O *Jornal dos Sports* traz uma crítica ácida ao lançamento tardio do filme⁵⁵ onde o jornalista contrapõe *Prata Palomares*, *Bar esperança, o ultimo que fecha* (Hugo Carvana, 1983) e *Piranha de véu e grinalda* (Roberto Machado, 1982) para defender que o filme de André Faria é “inferior em técnica e tudo o mais” aos outros dois, e que o longa-metragem de Carvana, apesar de bem acabado não atrai o público como a pornochanchada de Roberto Machado. A tese apega-se a aspectos numéricos de bilheteria e não desenvolve nenhuma característica estética ou técnica da realização dos filmes, mas dimensiona as diferenças do ambiente de lançamento de um filme que originalmente dialogava com outro contexto político e cultural.

⁵⁵ “O público gosta de quê?”, *Jornal dos Sports*, 12/05/1983. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

As publicações se intensificam a partir do mês de maio, quando conseguem definitivamente a autorização para circulação do *trailer* do filme. Em 5 maio para *O Globo*, a propósito do lançamento em salas de cinema no Rio de Janeiro, Miguel Pereira realiza uma breve e generosa análise do filme. Sem preocupações em descrevê-lo, valida sua importância e comenta seus aspectos estéticos relevantes, ainda que não fuja de justificar a descontextualização e o possível anacronismo das leituras do discurso do filme.

Exasperado no seu estilo por vezes delirante, nos seus diálogos gritados, o filme, entretanto, conserva a marca de nossa história recente e tem um acabamento formal e de alto nível profissional. Buscar, no entanto, nele coerência ou definição política é no mínimo uma atitude anacrônica. Prata Palomares, como muitos filmes, músicas, peças, poesias e outras manifestações da época, busca na simbologia o significado do que pretende dizer. (PEREIRA, 1983)

Entre 1983 e 1985 foram publicadas um grande volume de notas, críticas, e anúncios de exibição do filme, totalizando mais de cem (100) inserções em veículos de imprensa⁵⁶. Relacionando seu lançamento comercial à abertura política vivida no país, as notas de estreia, críticas ao filme e entrevistas com o diretor, noticiam o longo período em que esteve interdito. As manchetes anunciam “Estreia após 11 anos”, “As partes esquecidas do todo”, “Das prateleiras para a tela”, “Veias Abertas”, “Espelho de um tempo”, sempre salientando o lapso temporal entre obra e contexto de exibição, e o conteúdo de alguns destes textos irão salientar o anacronismo ou descontextualização do filme ao momento em que foi para as salas comerciais.

Existem algumas publicações dispersas entre 1985 e 1986, período em que o filme circulou de forma intermitente, sendo reexibido ou ficando poucos dias em salas comerciais de cidades médias e algumas capitais como Curitiba, Brasília, Caxias do Sul, Niterói, Londrina, exibido em eventos culturais de cinematecas e cineclubes. Ainda que essas publicações não sejam significativas, demonstram que a liberação e circulação comercial deram conta de reinscrever o filme na cultura cinematográfica nacional, ainda que de forma irregular e sem garantir grandes bilheterias.

Em 1988, ano em que foi comercializado em home-video (VHS) e na televisão por assinatura (VTI/Network) é publicada nova crítica no jornal *Folha de São Paulo*, assinado por Fernão Ramos. Além do fato de estar descolada temporalmente das demais publicações, a crítica intitulada “*Prata Palomares interessa mais à história que à*

⁵⁶ São 60 publicações em 1983, 43 em 1984, e 9 em 1985. Essa é documentação foi acessada por esta pesquisa através dos acervos da Cinemateca do MAM-Rio, CEDOC-Funarte, Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional e acervo pessoal de André Faria.

estética do cinema”, tem aspectos que a destacam. Primeiramente pela relevância de seu autor, que no ano anterior (1987) havia publicado o livro *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*⁵⁷, obra na qual caracteriza o assim chamado “cinema marginal”, reflete sobre a estética do lixo e da violência própria a este cinema e agrupando filmes que se inscrevem nesse contexto. Nessa obra, não há referências a *Prata Palomares*, mas na crítica para a *Folha de São Paulo*, Fernão aponta alguns elementos do filme que são coincidentes ao cinema marginal: exasperação, dilaceramento corporal, exagero no uso de imagens abjetas. Apesar de localizar o filme ao contexto em que foi realizado e a outras proposições estéticas que lhe são coincidentes, o crítico classifica o filme como desinteressante, pela pouca coesão da narrativa, o uso de imagens aversivas, e a descontextualização histórica imposta pela interdição.

O autor completa:

Afora seu interesse histórico – ou exatamente por isso – *Prata Palomares* é um filme de difícil digestão, principalmente hoje, em que isto passou a significar muito pouco. Apesar de exceções, não há como negar a forte tendência dos filmes sem enredo em serem chatos. Quando a esta chatice natural vêm se juntar a imagem do aversivo, então a narrativa torna-se insuportável (...) *Prata Palomares* é um filme feito para os poucos que puderam estabelecer uma empatia com sua imagem e sua forma narrativa, dentro do contexto de uma época histórica muito específica. (RAMOS, 1988)

Apesar de estar fora do recorte de análise dessa pesquisa, é importante salientar que a busca na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, nos mostrou que entre as décadas de 1990 e 2010, o filme ressurgiu sete vezes em publicações com caráter retrospectivo: memórias do Festival de Brasília, homenagens a Ítala Nandi em festivais e cinematecas, Mostras retrospectivas de filmes marginais e censurados, reportagem sobre o Cine Ricamar, onde *Prata Palomares* estreou comercialmente no Rio de Janeiro, e exibições em cineclubes. Fora do cânone do cinema brasileiro, filme “maldito” e “proibido” *Prata Palomares* resistiu ao tempo e aos silenciamentos, podendo ser retomado, inclusive como objeto de pesquisa acadêmica e historiográfica, décadas depois.

Fora do contexto político que o gestou, permanece o interesse histórico do filme, que além da saga pela liberação é também o último trabalho conjunto da primeira geração do Teatro Oficina. Suas características estéticas e o conteúdo textual informam

⁵⁷ RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.

sobre diálogos travados entre o teatro e o cinema num contexto de produção artística de vanguarda, e traz à tona elementos importantes para uma compreensão dos ecos do tropicalismo no cinema. As condições técnicas de realização bem como as disputas da condução criativas do filme transbordam a narrativa anedótica e podem informar sobre a dinâmica da produção artística independente dos anos 70, as continuidades e desvios em relação às experiências vanguardistas da década anterior, tanto do cinema novo quanto do momento tropicalista. Um filme é sempre uma obra aberta para análise e a releitura historiográfica dá margens para interpretar as incompletudes ou novas abordagens. Não há verdades, mas pode haver um esforço analítico em uma perspectiva totalizante que pretenda, senão esgotar, abarcar uma complexidade maior de elementos que conformam ou atravessam a obra.

Conclusão

Estudar longamente um filme, seus autores e sua trajetória histórica foi um processo aberto a incertezas, inúmeras revisões e reconstruções de percursos. Reorganizar os acontecimentos, personagens, documentos, discursos, relacionados a uma obra artística implica um delicado posicionamento diante dos objetos e sujeitos para definir pontos de vista mais adequados ao discurso que se pretende estabelecer. Na relação que imprimi com o *Prata Palomares* como objeto de pesquisa, foi difícil estabelecer distanciamentos, tanto do texto fílmico quanto dos personagens e suas ações ao longo do processo histórico. Posicionar-se de maneira neutra diante do objeto e dos acontecimentos históricos é quase uma impossibilidade quando no percurso se encontram posicionamentos políticos tão radicais quanto a relação com a censura, a interdição da obra por suas formulações estéticas e políticas, com as formas que pôde ser recebido pelo público e por aqueles que escrevem sobre a história do cinema brasileiro.

A produção artística não está isenta de conflitos e indeterminações, e seu conteúdo está atravessado por contextos e subtextos. A escritura de um filme não é direta e envolve processos políticos e humanos que interferem diretamente no conteúdo. A atenção ao contexto político cultural do período em que foi realizado, às influências estéticas que reverberam na obra, bem como sua repercussão no meio social, são elementos que redimensionam a leitura do texto fílmico. Na medida em que a análise do texto levanta questões sobre sua gênese, a leitura cotejada por elementos contextuais

fornece material para confrontar as questões de sua época, a relação dos artistas com tecido social de seu tempo, e as formas pelas quais a obra de arte se inscreve historicamente na vida cultural e política.

Ao realizar o levantamento de filmes brasileiros que foram interditados pela censura nesse período, notamos obras que guardam correlações com *Prata Palomares*, seja no uso disruptivo da linguagem cinematográfica, a crítica social, o experimentalismo estético, obras e cineastas que circulam entre a tropicália e o cinema marginal/experimental. Percebe-se que esses filmes ganham destaque na imprensa por 3 motivos: por estarem vetados (entre 1970-1977), por estarem em busca de liberação (1977-1980), ou por terem sido, enfim, liberados (1980-1984).

Nesse sentido identificamos nas publicações de imprensa e depoimentos de realizadores, alguns autores e obras que atravessam e são atravessados pelo *Prata Palomares*. Os filmes *América do sexo* (1969), *Jardim de Espumas* (1970) *Assuntina das Amerikas* (1976) e *Crônica de um industrial* (1978) de Luiz Rosemberg Filho, trouxeram a essa pesquisa percepções e informações que os documentos escritos não poderiam enunciar, desde o registro em imagem dos personagens envolvidos à sua época, mas também relações produtivas e discursos comuns, compartilhados entre os artistas que estavam envolvidos nesses processos. Estes filmes em específico, apareceram inúmeras vezes no percurso da pesquisa e informaram a importância da figura de Luiz Rosemberg, personagem secundarizado na historiografia do cinema da época, mas portador de um discurso e cinematografia fundamentais para pensarmos o cinema de invenção naquele contexto. Luiz Rosemberg Filho e sua obra, nos parece, é mais um dos personagens a serem investigados a fim de compor novos olhares sobre a cinematografia produzida no Brasil entre os anos 1960 e 1970.

Outros filmes que nos apareceram como obras importantes e pouco discutidas e que estão atravessadas por agentes e situações comuns ao *Prata Palomares* são obras como *Nenê Bandalho* (Emílio Fontana, 1971), *Roleta Russa* (Braulio Pedrosa, 1972), *República da Traição* (Carlos Ebert, 1970), *Desesperato* (Sérgio Bernardes, 1968) e *Os homens que eu tive* (Teresa Trautman, 1973) 25 (Celso Luccas e José Celso Martinez, 1975). Relevantes por inúmeros aspectos, esses filmes podem colaborar para a ampliação das perspectivas acerca do cinema produzido no Brasil no início da década de 1970 e as formas pelas quais se relacionou com as possibilidades e limites de seu tempo histórico. Todas obras que sofreram com liberação da censura, e guardam

histórias peculiares em sua trajetória em busca de um público, marcadas por resistência política, desobediência civil e agitação cultural como alternativa à ilegalidade comercial imposta pela interdição censória.

Nota-se a importância de se ver e pensar os filmes de Sergio Bernardes, Rubens Maia, Teresa Trautman, Celso Luccas, Vladimir Carvalho, Carlos Ebert, entre tantos outros realizadores eclipsados por interdições e precarizados pelas análises panorâmicas do período, mas que são sujeitos fundamentais o cinema produzido no Brasil naquele momento histórico. Esses cineastas, quando aparecem na historiografia, em geral estão justapostos, ao díptico “cinema novo” e “cinema marginal”, tão caro a historiografia do período, mas talvez enunciem contraposições possíveis ao cânone estabelecido pelo modelo de análise histórica pautado em periodizações.

Especificamente sobre o *Prata Palomares*, na medida em que sua trajetória foi impactada por um longo processo de censura e ações das “comunidade de informações” a fim de vetá-lo, carrega elementos para a historicização não apenas do texto fílmico, mas de seus autores, das relações dos mesmos com as instituições (Estado, censura, agentes de financiamento, críticos) e com grupos de artistas e intelectuais, em um espectro temporal relativamente largo, entre o ano em que foi realizado e o momento em que pode definitivamente ser exibido ao público. Há uma “incrustação” de informações e acontecimentos históricos que redimensionam não apenas o texto fílmico, mas toda a produção artística que se liga ao este contexto de criação, mais especificamente a arte de vanguarda no Brasil dos anos 1967 a 1972, e esse conteúdo só pôde ser captado pelo uso das fontes documentais dos acervos da censura, dossiês e coleções da Hemeroteca da Biblioteca nacional.

A inscrição de *Prata Palomares* na história se dá em um choque contraditório com a realidade social que o abarca. Sua recepção em 1972, momento histórico marcado pela repressão à livre expressão artística, impediu a circulação do filme, dificultou a veiculação de informação sobre o filme na imprensa e estabeleceu um severo processo policial para mantê-lo oculto. Posteriormente, todos os momentos em que a obra pôde reinscrever-se na história social, seja através da exibição em festivais, publicações na imprensa ou circulação comercial, se dão em confronto com a realidade contemporânea. Em 1977, a abertura relativa permite sua exibição no exterior, mas a censura à imprensa impede ampla divulgação do fato, circunscrevendo o alcance do filme a um núcleo especializado e estrangeiro. Em 1979, com a abertura política mais delineada, há um maior impacto na imprensa permitindo uma recepção ampliada, mas

ainda circunscrita ao período do festival, e difusa em meio a celebração da abertura democrática e da anistia. Em sua circulação comercial entre 1983 e 1985, além de sofrer vetos ao trailer, choca-se com as mudanças no mercado cinematográfico e dos usos da linguagem cinematográfica nos filmes realizados naquele momento, reforçando o sentido de descontextualização do discurso do filme.

Ao elencar apenas obras icônicas do cinema novo e marginal, como *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) ou *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) como marcos de um cinema tropicalista, a historiografia isenta-se de vasculhar o espectro bastante diverso de realizações que foram silenciadas naquele período e que revelam a multiplicidade de relações que o cinema brasileiro estabeleceu com esse momento tropicalista para além de Glauber e Sganzerla. Mais que isso, não abarca as repercussões que essas obras tiveram no contexto político-cultural mesmo quando censuradas integralmente, e os diversos expedientes adotados nos anos seguintes para (re)existirem social e culturalmente. Ao indagarmos a estabilidade de certa iconografia de momento tão relevante da historiografia do cinema brasileiro podemos refletir sobre os sentidos da periodização, ou mesmo se há alguma unidade estética ou temática que induza a outras organizações das filmografias da época.

Nesse sentido o uso de arquivos, desde os documentos da DCDP armazenados no Arquivo Nacional, os acervos fílmicos e dossiês da Cinemateca do MAM-Rio, bem como a revisão de publicações da imprensa armazenadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e nos dossiês do CEDOC-Funarte, permitem vislumbrar detalhes do processo de ocultação histórica, e os motivos da ação repressora do Estado. Mas permite também observar as formas contra hegemônicas encontradas pelos cineastas para inscrever (e reinscrever) seus filmes na história do cinema.

A documentação da DCDP depositada no Arquivo Nacional, inúmeras entrevistas e reportagens publicadas na imprensa ao longo dos anos, foram fontes importantes para acessar depoimentos e discursos, dos realizadores e seus interlocutores no Estado, no calor dos acontecimentos. Repositório de uma memória que está nas fretas da repressão censora, esses acervos guardam conteúdos que permitem recompor trajetórias de filmes e cineastas, interpretar os acontecimentos, localizar processos interrompidos e os motivos da interrupção, colaboram para a compreensão dos filmes, mas também dos motivos que levaram a sua interdição.

O uso de múltiplas fontes, articulando a análise do filme à uma ampla busca em outros meios e linguagens que possam informar e confrontar o objeto, é um importante

exercício metodológico para a história do cinema brasileiro. Ao mesmo tempo, possibilita aprofundar o conhecimento dos meandros do funcionamento dos órgãos de censura e das “comunidades de informação” que atuavam diretamente no controle das práticas políticas e culturais no contexto posterior ao AI-5. Cabe destacar ainda a abrangência da pesquisa necessária para dar conta desse contexto e trajetória: de entrevistas com testemunhas dos fatos à pesquisa bibliográfica, de documentos secretos da censura a notícias da grande imprensa, de acervos particulares a arquivos públicos.

Por fim, o uso dos documentos de imprensa, revela a possibilidade de revelar trajetórias históricas que não são lineares, ainda que respeitem alguma cronologia. Identificar ao longo de décadas, as ocorrências de publicações, inspecionar as manchetes, os conteúdos, e cruzar a leitura com outros acontecimentos que compartilharam as mesmas páginas e datas, foram um norte interessante para uma investigação minuciosa de trajetórias pouco lineares de cineastas e filmes que não frequentaram as páginas da historiografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMATTI, Margarida. M. Crítica de Cinema e Repressão: estética e política no jornal alternativo *Opinião*. São Paulo: Ed. Alameda, 2019.
- AÍNSA, Fernando. Del topos al logos: propuestas de geopoética. *La Critica Practicante. Ensayos latino-americanos*, vol. 2, Ed. Iberoamericana, 2006.
- AUTRAN, Arthur. Alex Viány e a Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: n.26, nov-dez 2000.
- _____. Prata Palomares. Portal do Cinema Brasileiro. http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/filmes/longas/02_01_20.php consultado em 06/11/2020.
- BENTES, Ivana. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. IN: *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)* BASUALDO, Carlos (org.) Ed. Cosac&Naif, São Paulo, 2007. (pg. 99-130)
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- CAETANO, Veloso. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- CARVALHO, José M. *Os Bestializados – o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- CORREA, José C. M. *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*
- STALL, A. H. C. (Org.) São Paulo: ed. 34, 1998.
- DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*. IN: *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)* BASUALDO, Carlos (org.) Ed. CosacNaif, São Paulo, 2007. (p. 59-80)
- FAGUNDES, Coriolano. *L.C. Censura e Liberdade de Expressão*. São Paulo, Ed. Record, 1974.
- FICO, Carlos. *Prezada Censura: Cartas ao Regime Militar*. Rio de Janeiro, Topoi, 2002. (p. 251-286)
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Rafael de L. Incomodando quem está sossegado: a obra de Plínio Marcos no teatro, literatura e Cinema.

GALVÃO, Maria R.; BERNARDET, Jean-Claude. O nacional e o popular na cultura brasileira: Cinema - Repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme, 1983.

GARCIA, Miliandre. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

GOMES, Paulo Emílio S. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

KAMINSKI, Leon. Mundo afora, Brasil adentro: a circulação da contracultura e suas apropriações. IN KAMINSKI, L (org.) Contracultura no Brasil, anos 70: circulação espaços e sociabilidade. Curitiba, PR. Ed CRV, 2019.

KLINGER, Barbara. Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies. *Screen*, 38:2 1997.

KUSHNIR, Beatriz. Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Editora Boitempo, 2012.

_____. The End: a censura de Estado e a trajetória dos dois últimos chefes da censura brasileira. IN: Proj. História, São Paulo, (29) tomo 1, 2004. (p. 107-124)

MARIA, Julio. Elis Regina: nada será como antes. São Paulo, Editora Master Books, 2015.

NANDI, Ítala. Teatro Oficina, onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1998.

NAPOLITANO, Marco. Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo, Intermeios: USP, Programa de Pós Graduação em História Social, 2017.

OITICICA, Hélio. A trama da Terra que treme – o sentido de vanguarda do grupo baiano. IN: Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972) BASUALDO, Carlos (org.) Ed. CosacNaif, São Paulo, 2007. (p. 245-253)

_____. Esquema Geral da Nova Objetividade. IN: Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972) BASUALDO, Carlos (org.) Ed. CosacNaif, São Paulo, 2007. (p. 221-229)

_____. Tropicália. IN: Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972) BASUALDO, Carlos (org.) Ed. CosacNaif, São Paulo, 2007.

_____. Tropicália: o problema da imagem superado pelo problema de uma síntese. IN: Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972) BASUALDO, Carlos (org.) Ed. CosacNaif, São Paulo, 2007. (p. 309)

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. Ed. Brasiliense – 5º Edição, São Paulo, 2006.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf. Acesso em: 05, maio, 2015.

PINTO, Leonor E. Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. Disponível em: www.memóriacinebr.com.br/ consultado em 20/01/2017.

PIRES, Aantônio Liberac C. O Capoeira Besouro Mangangá: Alguns Aspectos Culturais do Recôncavo da Bahia (1890-1930). In: GODINHO, Luis Flávio Reis; DOS SANTOS, Fábio Josué Souza (Org). Recôncavo da Bahia: Educação, Cultura e Sociedade. Bahia: UFRB, 2007.

RAMOS, Fernão. Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão. & SCHVARZMAN, Sheila. Nova História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Edições Sesc, 2018. Vol. 2

RAMOS, José Mário O. Cinema, Estado e Lutas Culturais: 1950, 1960, 1970. São Paulo. Ed. Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora Record, 2000.

ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1963.

_____. Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma. IN: Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972) BASUALDO, Carlos (org.) Ed. Cosac&Naif, São Paulo, 2007. (pg. 276-278)

_____. Estética da Fome. IN: A Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac&Naif, 2006.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política no Brasil, 1964-1969. IN: Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972) BASUALDO, Carlos (org.) Ed. CosacNaif, São Paulo, 2007. (p. 279-308)

- SGANZERLA, Rogério. Cinema Fora-da-lei. IN: Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972) BASUALDO, Carlos (org.) Ed. CosacNaif, São Paulo, 2007. (p. 254-256)
- SIMÕES, Inimá. Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: SENAC, 1999.
- STAN, Robert. & SHOHAT, Ella. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac&Naif, 2006.
- STEPHANOU, Alexandre Ayub. Censura no Regime Militar e Militarização das Artes. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- SÜSSEKIND, Flora. Coro, Contrários, Massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. IN: Tropicália – uma revolução na cultura brasileira (1967-1972) BASUALDO, Carlos (org.) Ed. CosacNaif, São Paulo, 2007. (Pg. 31-58)
- VALENTINI, Daniel M. Uma leitura da censura ao Teatro Oficina nos anos 1960. Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas. ISSN 1981-061X. Ano XI abr./2016 . n. 21.
- VIANY, Alex. Introdução ao Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- _____. O processo do cinema novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- VIEIRA, João Luiz. Cinema brasileiro Marginal: humor, paródia e chanchada às avessas. IN: BOILLET, Rodrigo, BRAGANÇA, Gustavo; FREIRE, Rafael de Luna (orgs.) *A invenção do cinema marginal*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2007.
- XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- _____. Sertão Mar, Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.
- _____. Cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001

REFERÊNCIAS DE DOCUMENTOS CITADOS E ENTREVISTAS

- AVELLAR, José Carlos. “Até que enfim um festival fora dos esquemas” *Jornal do Brasil* – 17/05/1977. Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.
- _____. “UM TOM GERAL DE TRISTEZA” *Jornal do Brasil* – 15/05/1977;
- BRASIL (Estado). Ofício nº197/72-SCDP. Comunicação entre o general Nilo Caneppe, chefe da DPF e o secretário-geral do Ministério das Relações Exteriores. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília).

BRASIL. Parecer censório negativo assinado por Domingos S. Ferreira e Raymundo E. Mesquita, negando a liberação do filme *Prata Palomares* mesmo após parecer positivo da CNBB. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília)

BRASIL. Ofício de Requisição de Certificado de Livre Exportação. Aluísio Garcia Leite do Departamento de mercado Externo EMBRAFILME à diretoria da DCDP. 30/08/1976. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília).

BRASIL. Parecer favorável à liberação para circulação nacional, assinado por José Vieira Madeira. 6/11/1979. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília)

BRASIL. Parecer técnico de censura assinado por Vilma D. Nascimento, juntado ao processo do filme *Prata Palomares*. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília)

BRASIL. Nota Informativa de rejeição ao pedido de liberação para exportação, assinada por Rogério Nunes, chefe da DPF, 1975. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília)

BRASIL. Portaria n°24 do DPF assinada por Rogério Nunes, chefe da DPF. Diário Oficial. 08/05/1972. Acervo da Cinemateca do MAM-Rio. Dossiê *Prata Palomares*.

BRASIL. Parecer técnico de censura assinado por Teresa Paternostro, juntado ao processo do filme *Prata Palomares*. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília)

BRASIL. Resposta de Jorge de Carvalho Silva, secretário de política exterior, ao General Nilo Caneppe, sobre a necessidade de impedir a exibição de *Prata Palomares* em Cannes, 1972. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília)

BRASIL. Carta de Nilo Caneppe Silva a José Carvalho e Silva, presidente do INC. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília).

BRASIL. Carta do presidente do INC, Brigadeiro Armando Tróia a Jeová Lemos Cavalcanti, Chefe da SCDP-DF. DOCUMENTO RESERVADO 27/09/1971; Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo

CALDIERI, Sérgio. *Prata Palomares*, interditado a 9 anos. *Tribuna da Imprensa* 25/09/1979. Acervo da Cinemateca do MAM-Rio, Dossiê *Prata Palomares*.

FARIA, André. Carta ao chefe da DCDP Rogério Nunes. 25/03/1978. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília).

_____. Recurso de Embargo. Anexo ao processo de censura ao filme *Prata Palomares*. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297. Arquivo Nacional (Brasília).

_____. Solicitação de censura ao filme *Prata Palomares*. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília).

_____. Entrevista concedida à Adriano Del Duca. Curitiba, 06 de dezembro de 2019.

FASSONI, Orlando. “Cinema Procura a Justiça em Brasília”, *Folha de São Paulo*, 29/09/1979. Acervo da Cinemateca do MAM-Rio, Dossiê Prata Palomares.

_____. “Para onde vai o nosso cinema?” *Folha de São Paulo*, 05/10/1979. Acervo da Cinemateca do MAM-Rio, Dossiê Prata Palomares.

FRANCISCO, Sérgio. “*Terror, terrorista ou real?*”. *Jornal de Brasília*, 29/09/1979;

HABIB, Sérgio. Prata Palomares, sucesso de exibição. *Jornal de Brasília* – 11/06/1977.

LUCCAS, Celso. “O dia em que a censura cortou as luzes de um filme em Gramado”, *Folha de São Paulo*, 16/10/2016.

MARCORELLES, Louis. “Le huit films de la Semaine de la Critique”. *Le Monde* – 25/05/1972.

_____. “Une Comédie algérienne digne de Renoir”. *Le Monde* – 18/05/1977.

MARTINS, Justino. “Cinco filmes para ninguém botar defeito”, *Revista Manchete*, 10/02/1979. Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.

MEDELSKI, Rogério. “Prata Palomares: nove anos depois, um filme superado”. *Folha da Manhã* - 26/01/1979.

NANDI, Ítala. Ofício de Requisição de Certificado de Livre Exportação. Veja-I Filmes à Wilson de Queiroz, diretor da SCDP-RJ. 10/09/1976. Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília)

PEIXOTO, Fernando. Um Alfabeto Novo. *Revista Movimento* n°36 – Cena Brasileira – subúrbio carioca, 08/03/1976. Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional Nacional (Brasília).

TEIXEIRA, Joaquim Novais, “EUA e Itália, as expectativas”, *O Globo*, 05/05/1972. Recorte de jornal consta no acervo pessoal do diretor André Faria.

FILMOGRAFIA CITADA

Cinco Vezes Favela (Marcos Farias, Carlos Diegues; Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade; Leon Hirszman, 1962)
O pagador de Promessas (Anselmo Duarte, 1962)
Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964)
Maioria Absoluta (Leon Hirszman, 1964)
O desafio (Paulo César Saraceni, 1965),
Falência (Ronaldo Duarte, 1967)
Garota de Ipanema (Leon Hirszman, 1967)
O Bandido da Luz Vermelha (Rogério Sganzerla, 1967)
Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967)
Desesperato (Sérgio Bernardes, 1968)
Hitler do Terceiro Mundo (José Agrippino de Paula, 1968)
Homem que Comprou o Mundo (Eduardo Coutinho, 1968)
O Bravo Guerreiro (Gustavo Dahl, 1968)
América do Sexo (Hirszman, Rosemberg, Maia, Moreira, 1969)
Brasil ano 2000 (Walter Lima Jr., 1969)
Copacabana me Engana (Antonio Carlos Fontoura, 1969)
Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (Glauber Rocha, 1969)
Fome de Amor (Nelson Pereira dos Santos, 1969)
Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)
Memórias de Helena (David Neves, 1969)
Meteorango Kid, o herói intergaláctico (André Luiz oliveira, 1969)
Bang-Bang (Andrea Tonacci, 1970);
Carnaval na Lama (Rogério Sganzerla, 1970);
Le vent d'est (Jean Luc Godard, 1970)
Cuidado Madame (Julio Bressane, 1970)
Guerra dos Pelados (Silvio Back, 1970),
Jardim de Espumas (Luis Rozemberg Filho, 1970)
Jardim de Guerra (Neville d'Almeida, 1970)
Jogo da Vida (Mario Kuperman, 1970),
Nenê Bandalho (Emílio Fontana, 1970)
Orgia ou o Homem que deu cria (João Silvério Trevisan, 1970)

Pindorama (Arnaldo Jabor, 1970)
Possuída por Mil Demônios (Carlos Frederico, 1970),
República da Traição (Carlos Ebert, 1970)
Ana Terra (Durval Gomes Garcia, 1971)
Como era Gostoso meu Francês (Nelson Pereira dos Santos, 1971)
Crônica da Casa Assassinada (Paulo César Saraceni, 1971)
Os Deuses e os mortos (Ruy Guerra, 1971)
País de São Saruê (Vladimir Carvalho, 1971)
THX-1138 (George Lucas, 1971)
Prata Palomares (André Faria, 1971)
Farnese (Olívio Tavares de Araújo, 1972)
Câncer (Glauber Rocha, 1968/72)
Imagens do Silêncio (Luiz Rozemberg Filho, 1972)
Os Inconfidentes (Joaquim Pedro, 1972)
Roleta Russa (Braulio Pedroso, 1972)
São Bernardo (Hirszman, 1972)
Toda Nudeza será Castigada (Jabor, 1972)
Os homens que eu tive (Teresa Trautman, 1973)
Iracema, uma transa amazônica (Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1974)
25 (José Celso Martinez Correa e Celso Luccas, 1975)
Assuntina das Amerikas (Luis Rozemberg Filho, 1976)
Morte e Vida Severina (Zelito Viana, 1977)
Contos Eróticos (Eduardo Escorel, Roberto Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Palmari, 1977)
A volta do filho pródigo (Ipojuca Pontes, 1978)
Crônica de um industrial (Luiz Rosemberg Filho, 1978)
Idade da Terra (Glauber Rocha, 1980)
Pra Frente Brasil (Roberto Farias, 1980)
O Rei da Vela (José Celso Martinez Correa e Noilton Nunes, 1982)
Piranha de véu e grinalda (Roberto Machado, 1982)
Bar esperança, o ultimo que fecha (Hugo Carvana, 1983)
Elis (Hugo Prata, 2016)