

ALEGORIA DA CATÁSTROFE: A HISTÓRIA DA CENSURA AO FILME *PRATA PALOMARES*

Adriano Del Duca¹

RESUMO: O filme *Prata Palomares* (André Faria, 1971) foi realizado no contexto emblemático do pós-1968 e traz elementos estéticos e históricos marcantes da produção cinematográfica deste período. A obra de ficção assinada por André Faria é produto da experimentação cinematográfica coletiva do *Teatro Oficina* em sua fase tropicalista, no final dos anos 1960. Censurado, foi impedido de estrear na *Semaine de La Critique* do Festival de Cannes de 1971, permanecendo bloqueado para exportação até 1977 e para a exibição nacional até 1979. Apesar de desconhecido e ignorado pela historiografia do cinema, é uma das expressões cinematográficas contundentes do cinema brasileiro da virada para os “anos de chumbo”.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Brasileiro Moderno. Cinema Marginal. Teatro Oficina. Censura. Tropicalismo.

185

ALLEGORY OF CATASTROPHE: THE HISTORY OF CENSORSHIP IN THE FILM *PRATA PALOMARES*

ABSTRACT: *Prata Palomares* (André Faria, 1971) film was made in the pos-1968 emblematic context and brings esthetic elements and remarkable historical production cinematographic for this period. The works of fiction signed by Andre Faria is a product of cinematographic collective experimentation of the *Treatre Oficina* in your tropicalist phase, at the end of the 1960s. Censored, he was barred to launch in the *Semaine de La Critique from the 1971 Cannes Festival*, remaining blocked for exportation until 1977 and for national exhibition until 1979. Although he was unfamiliar and ignored by the historiography of cinemas, it is one of historiography cinematographic forceful by the Brazilian Cinema of turning point for the “lead years”.

KEYWORDS: Modern Brazilian Cinema. Marginal Cinema. Teatro Oficina. Censors. Tropicalism.

¹Licenciado em Ciências Sociais – UNESP-FCL/Ar, Graduado em Cinema e Vídeo – Unespar/FAP, Mestrando em Cinema – PPGCINE/UFF. E-mail: adrianodduca@gmail.com

INTRODUÇÃO

O filme *Prata Palomares* (1971), de André Faria, objeto central deste trabalho, teve sua carreira interrompida e atrasada pela censura por uma década, marcando sua história no campo da cultura cinematográfica como signo da luta política por sua liberação mais do que pelos méritos estéticos e políticos que tem. Abordar esta obra é tarefa bastante complexa, pois trata-se de um produto sintético de momentos cruciais no campo da cultura brasileira: é expressão da conjuntura política emblemática pós-1968 que marcou a produção artística e cultural e que delimitou novos paradigmas no campo da política e da estética; aglutina elementos do Teatro Oficina que durante toda a década de 1960 realizou transformações no teatro brasileiro estabelecendo uma postura estética de vanguarda; sua realização foi marcada por cisões e desentendimentos que rondavam o grupo do Teatro Oficina, que praticamente desmantelou-se depois das filmagens; a censura de que foi alvo é consequência direta da conjuntura política da década de 1970, o que impôs a seus realizadores uma agenda para a manutenção da existência do filme. Assim, qualquer análise mais detida sobre a obra esbarra em questões que ultrapassam as questões do cinema, exigindo uma abordagem sócio-histórica para compreensão do contexto que marca tanto a produção quanto a diegese do filme.

Este artigo é fruto de meu Trabalho de Conclusão de Curso² em Cinema e Vídeo, pesquisa que envolveu aspectos da pesquisa histórica, uma vez que há pouca bibliografia sobre esta obra específica e suas informações técnicas estão desorganizadas. Buscamos estabelecer uma metodologia de pesquisa que abarcasse mais os registros oficiais da imprensa, documentos e depoimentos já publicados, para não esbarrar na difícil tarefa de sistematizar de forma clara as informações contraditórias obtidas por fonte direta. A impossibilidade de entrevistar todos os envolvidos e de vasculhar mais a fundo os meandros da produção do filme delimitou esta abordagem metodológica, que se restringiu a organizar a informação dispersa sobre o filme, buscando interpretá-las à luz da análise conjuntural e estética da obra.

2DUCA, Adriano Del. Alegoria da Catástrofe: a História da censura ao filme *Prata Palomares*. Trabalho de Conclusão do curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo. Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio. Unespar-FAP, março, 2017.

Neste sentido, trabalhamos com entrevistas ao diretor André Faria, que nos concedeu três encontros, nos quais contou-nos sobre sua trajetória no cinema, o processo de aproximação com o grupo do *Teatro Oficina* através da atriz Ítala Nandi e do dramaturgo José Celso Martinez Correa, sobre o processo de criação e realização do filme *Prata Palomares* e principalmente sobre a censura sofrida. Além disso, a pesquisa contou com idas ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) onde se concentra o maior número de documentos, reportagens, recortes e informações relativas ao filme, bem como a melhor cópia em película da qual foi feita uma versão em fita magnética, talvez o registro mais seguro do material.

O trabalho de organização do material de arquivo, de sistematização das informações, datas e documentos para criar uma narrativa cronológica e coerente foi amparado pela perspectiva apontada por Marc Ferro em “Cinema e História”, mais especificamente no curto capítulo “Coordenadas para uma pesquisa” (FERRO, 1992, p. 13), em que o autor apresenta brevemente as relações mais contundentes entre a História e um filme, bem como os pontos fulcrais de uma abordagem que pretenda relacionar uma análise histórica a um filme, ou um filme a um período histórico, ou ainda compreender o que é História em um filme. Todos as possíveis confusões de interpretação ou precipitações na análise são de responsabilidade deste pesquisador que escreve, na medida em que construiu uma narrativa e delimitou uma abordagem específica para lidar com o material que reuniu.

A retomada desta obra e de sua conjuntura histórica aponta para o papel do cineasta frente aos desafios políticos colocados durante a década de 1970, traz à tona as estratégias dos artistas para enunciar seu discurso fílmico, dramático, literário ou político, bem como estabelece uma mirada crítica à conjuntura e às formulações estéticas dominantes naquele período. Notamos um diálogo crítico com a primeira geração do cinema novo, bem como uma relação indireta com a postura transgressora do cinema marginal e do movimento tropicalista. O recurso à alegoria como forma narrativa remonta a questão da ‘*narrativa de fundação*’ no cinema brasileiro e a “negação das estruturas teleológicas” como crítica estética e política a uma visão de mundo recorrente sobre o a realidade do Brasil, aspectos comuns a outros filmes que lhe são contemporâneos.

2 UMA ANÁLISE DE *PRATA PALOMARES*

Prata Palomares (1971) é um marco do cinema brasileiro justamente por ser um filme desconhecido. Sua relevância estética e histórica justifica-se pelos elementos da cultura moderna brasileira que convergem quando analisamos a obra. É uma produção cinematográfica independente, em diálogo com o movimento do Tropicalismo e com a estética chamada de “marginal”, própria do final da década de 1960 e início dos anos 1970. É consequência direta da profissionalização do *Teatro Oficina* em São Paulo, que ao longo de toda a década de 1960 constituiu uma vanguarda dramaturgica no contexto do teatro brasileiro.

No filme, dois guerrilheiros em fuga de uma revolução derrotada escondem-se em uma igreja abandonada em um lugar chamado *Porto Seguro*. Um deles decide se passar pelo vigário que a comunidade esperava enquanto o outro prepara meios para prosseguirem a fuga. No entanto, envolvidos por uma figura mística, misto de santa e prostituta, acabam se envolvendo com as disputas políticas locais. Em meio ao conflito entre o povo do local e a Família de Branco, estrangeiros poderosos, o falso padre enlouquece e assume uma personalidade messiânica. Diante de torturas, assassinatos e de seu conflito psicológico, 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.

O filme é dirigido por André Faria, mas foi uma realização coletiva de inúmeros artistas que atuavam de alguma maneira junto ao grupo do *Teatro Oficina*. A tematização da revolução, a crítica política às elites nacionais e ao Estado ditatorial, o tom de balanço pessimista, a estética violenta, a proximidade com a estética tropicalista e o diálogo com as vanguardas político-culturais do período se enunciam na diegese do filme.

A presente análise fílmica busca apontar estas características relacionando-as estética e historicamente, a fim de estabelecer um olhar crítico ao filme que permita refletir sua relevância eo sentido de sua proibição pela censura.

A ALEGORIA CATASTRÓFICA, TROPICALISMO E A AUSÊNCIA DE TELEOLOGIA DA HISTÓRIA EM *PRATA PALOMARES*

Trabalharemos de forma recorrente o conceito de *alegoria* por tratar-se de um recurso estético e narrativo fundamental ao filme analisado. A acepção do termo é complexa e remete a algumas tradições filosóficas e literárias com sentidos diversos. Seu sentido na tradição Greco-latina, conforme nos informa Ismail Xavier, “etimologicamente *allos*(outro) + *agoreuein* (falar na assembléia) – traz a ideia de falar uma coisa referindo-se a outra, o conteúdo manifesto estando no lugar de algo que, embora ausente, é seu significado” (XAVIER, 2012, p. 465). Mas esta definição, apesar de elucidativa, não contempla o uso contemporâneo da alegoria no cinema, no qual ela pode estar associada à uma dimensão narrativa – o texto, o personagem ou o local, como alegorias – e a uma dimensão da composição visual – associada à descontinuidade, pluralidade de focos, colagens, fragmentações e outros efeitos de montagem (XAVIER, 2012, p.38).

Neste sentido, trabalhamos com a definição emprestada de Angus Fletcher, aqui resumida por Ismail Xavier, que dá conta das metamorfoses da alegoria ao longo do tempo e de seu sentido no uso narrativo moderno.

[...]no âmbito da mise-en-scène, desfilam personagens cuja aparência tende ao diagramático, à constelação de traços marcantes que as insere num sistema de oposições bem nítidas e, no limite, elas compõem de modo a escancarar sua condição de ‘personificações’ de forças dentro de um mundo hierarquizado. Sua ação, mesmo numa linearidade aparentemente simples, pode adquirir um tom de ritual, de uma jornada feita de procura obsessiva, ou pode estar justaposta a ações paralelas espelhadas de forma rigorosa num jogo de repetições, que assinalam uma ordem cujo horizonte é enigmático. Em casos limites há uma causalidade mágica a inserir os agentes numa progressão do cosmo que nem sempre é unívoca em seu sentido. Os espaços destas ações e causalidades se estruturam como microcosmos mais ou menos fechados, podendo receber nomeações reveladoras (XAVIER, 2012, p.39).

Buscaremos estabelecer uma análise que extraia da narrativa descrita anteriormente os elementos que compõem a alegoria do filme, sua estruturação nos personagens, na espacialidade e na textura da narrativa através de seus recursos de montagem e uso da linguagem cinematográfica.

Prata Palomares tem a marca da transição temática e estética ocorrida entre o ocaso do Cinema Novo e a construção do tropicalismo e do cinema marginal. Neste sentido, estabelece uma narrativa a um só tempo crítica ao Estado autoritário, mas também à incapacidade da militância de esquerda em esboçar respostas efetivas. Sua alegoria expõe um 'lugar' – Porto Seguro – tomado por uma aristocracia imperialista, e uma outra 'nação-distópica' – o Paraíso Agora – vislumbrada messianicamente por um guerrilheiro em fuga 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 ritualizada exercendo a dominação pela violência; por outro, temos uma Santa/Prostituta que encarna a violência reativa do povo e a ritualização da revolta política.

Os personagens são alusivos a situações concretas da história recente do Brasil. A construção destes personagens não é psicológica ou dramática, mas carrega um conteúdo ideológico na medida em que exagera ou estereotipa aspectos históricos, políticos e culturais presentes na complexidade social. Ao estilo diagramático e com oposições marcantes, as relações estabelecidas entre estes personagens e que farão andar a narrativa também são formas de desnudar relações políticas e sociais. Sem evidenciar classes, personalidades ou instituições, o filme elabora uma mística interna que, no jogo do ocultamento da realidade, expõe, através da metáfora alegórica, as contradições do subdesenvolvimento social e cultural. A escolha por uma estrutura não industrial para a produção de *Prata Palomares*, associada ao recurso alegórico, está em diálogo com esta postura crítica, que permeou a práxis dos cineastas de esquerda naquele contexto.

[...]o contexto de rápidas transformações culturais e estéticas nos anos 60 marcou um cinema que internalizou a crise política da época em sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe, não como uma teleologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou longo prazo, muito menos como sugestão de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperanças (XAVIER, 2012, p.13).

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, bem como tampouco faz alusão a uma ‘narrativa de fundação’ positiva do “novo lugar”. A concepção de ‘Revolução’ presente na narrativa, apesar de estar evidentemente inspirada na ação guerrilheira castro-guevarista³ e no contexto histórico da disputa entre o ‘bloco soviético’ e o ‘bloco capitalista’⁴, 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.

A metáfora da guerrilha [...] compôs um dos referenciais para a arte produzida dentro destas estratégias de agressão dirigidas à platéia. Em alguns casos, como o do Teatro Oficina a partir de 1968, e o do cinema marginal, a impaciência se desdobrou em pesquisas de estratégias localizadas num além (ou aquém) da representação, na esfera do ritual que ativa pulsões e, não raro, se faz grito expressionista. Há uma cruzada que, pelo insulto, quer mobilizar (XAVIER, 2012, p.48).

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*

3 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.

4No pós segunda guerra mundial, com a divisão de nações entre um contexto liberal/capitalista e outro estatal/comunista, o mapa geopolítico tendeu a definir-se entre os países alinhados com a potência capitalista (EUA) e a potência comunista (URSS). O período descrito neste trabalho é justamente este, o qual ficou conhecido pela historiografia como “Guerra Fria”. O bloco soviético seria aquele ligado aos países socialistas ou em perspectiva revolucionária de inspiração nos soviets russos e o bloco capitalista aglutinaria o conjunto de países alinhados à perspectiva liberal simbolizada pelo capitalismo norte-americano.

Seguro como um lugar alegórico mais próximo do conceito de “alegoria da catástrofe”⁵, como enuncia Ismail Xavier quando analisa a *Eldorado de Terra em Transe* (1968), também de Glauber (XAVIER, 2007, p. 186). A transição política e cultural ocorrida no fim da década de 60 marcou esta mudança nas representações estéticas da “nação” no cinema brasileiro e esta construção pessimista é evidente em *Prata Palomares*.

Na tensão entre a fragmentação e a totalização do discurso, *Prata Palomares* tende à fragmentação. 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 *Maracangalhae* 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*, bem como com um sentido estético ainda mais drástico da *mise-en-scène* marginal ou tropicalista, mais afeita a uma representação que choça pelo abjeto, pelo encadeamento de agressões ao bom gosto ou à possibilidade recepção catártica da narrativa filmica.

Esta postura violenta, própria do tropicalismo, aponta uma reinterpretação de experiências modernistas na literatura das décadas de 1920 e 1940, assim como marca uma postura moderna no teatro e cinema de vanguarda de fins da década de 1960. O grupo do *Teatro Oficina*, central na concepção e realização do filme *Prata Palomares*, foi durante os anos sessenta um dos principais expoentes deste *Tropicalismo* em montagens como *O Rei da Vela* (1967), de Oswald de Andrade, *Roda viva* (1960), de Chico Buarque de Holanda, e *Galileu Galilei* (1968), de Bertolt Brecht, todas elas dirigidas por José Celso Martinez Correa, importantes no processo de modernização da dramaturgia nacional.

A narrativa de *Prata Palomares*, consequência deste acúmulo estético, não contempla uma teleologia clara. Sua diegese não tem encadeamento direto com a realidade sócio-histórica e não respeita internamente uma sucessão de acontecimentos que se

5 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. Em ambos, notam-se usos de metáforas e outros recursos de linguagem que apontam uma visão catastrófica da nação. A ‘estética da fome’ dos cinemanovistas é sobreposta por uma ‘estética do lixo’ pelo cinema marginal.

justifiquem, apesar de manter alguma lógica discursiva que permita a compreensão dos acontecimentos. Esta ruptura com a visão teleológica da história e a crítica à perspectiva nacionalista é um indício da aproximação temática ao *Tropicalismo*. Há a cisão crítica com a elite nacional e a presença do estrangeiro, mas há também uma descrença na efetividade da resistência do povo. O simbolismo da derrota e da violência está exposto também nas atitudes contraditórias dos personagens guerrilheiros e na situação amorfa do povo. Tonho, o único que enuncia claramente a perspectiva de organizar a libertação do povo, é morto pela elite em ritual de tortura.

Podemos notar ao longo do filme referências à música popular brasileira e latino-americana através de Roberto Carlos, Dorival Caymmi, Noel Rosa e Daniel Viglietti. Surgem ainda citações do Novo Testamento Bíblico, trechos da Revolução Cultural de Mao TseTung, frases de Fidel Castro. Elementos da cultura pop, como *The Beatles* e *Rolling Stones*, surgem na trilha sonora e em diálogos. Afora um grande número de outras imagens que surgem ao longo do filme, estabelecendo este contato entre a alegoria e a realidade. Há uma atitude própria do modernismo de estabelecer representações religiosas sincréticas, mesclando a cultura popular com a representação alegórica. O pastiche de referências é talvez uma das marcas mais fortes da postura tropicalista do Teatro Oficina e na estruturação estética de *Prata Palomares*. Junto dela está uma postura de estranhamento que utiliza a citação e a reflexividade como forma de expor o procedimento narrativo, quebrando com o ilusionismo próprio da técnica cinematográfica.

[...]no seu jogo de contaminações – nacional/estrangeiro, alto/baixo, vanguarda/kitsch – o tropicalismo pôs a nu o seu próprio mecanismo. Ou seja, chamou a atenção para o momento estrutural das composições, lembrando um tipo de estranhamento que ganha maior nitidez nas artes visuais e de mise-en-scène [...]. Pela função que cumpriu no procedimento tropicalista, a citação se articulou a outro protocolo da modernidade, igualmente programático e variado em suas acepções: a reflexividade, a exibição dos materiais e do próprio trabalho de representação (XAVIER, 2012, p.50).

Encontramos na representação dos atores, no cenário e na construção da mise-en-scène características próprias à “*estética do lixo*”, da valorização do grotesco, do abjeto e do violento. O grito, o sangue, a sujeira, um apelo ao kitsch não apresentam-se como referência distorcida da tradição clássica, mas como decadência de uma sociedade

condenada ao subdesenvolvimento econômico, moral e civilizatório. A ritualização da política também aparece de maneira jocosa e pessimista, evidenciando a representação, a teatralidade do ato. A dominação política se dá pela fé, como dominação carismática tanto da *direita* como da *esquerda*. A autoridade não está posta pela razão, mas sempre pela doutrina ou afeto, como no paternalismo e no populismo, e isso será enunciado pela caricatura, não por atitudes ou personagens realistas.

Maracangalha, o local sublevado de onde os rebeldes fogem no início do filme e para onde pretendem voltar, é um sujeito oculto e novamente 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 alegoria de uma revolução derrotada, de guerrilheiros em fuga, de uma elite parasitária e entreguista, bem como à tresloucada atuação da esquerda, aliando-se à tradição messiânica e religiosa, evidencia uma consciência da crise que se vivia naquele momento e estabelece pontos de uma crítica irônica e violenta. A postura do cineasta na organização da narrativa, desarticulando as estruturas temporais, espaciais e a clareza dos personagens, indica a tentativa de estilizar a legibilidade do filme e estabelecer um olhar caótico a uma conjuntura marcada pela violência. Através da *alegoria catastrófica*, reflete implicitamente uma visão de sociedade e uma visão sobre o próprio cinema.

As alegorias entre 1964 e 1970 não se furtaram do corpo a corpo com a conjuntura brasileira; marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da ‘promessa de felicidade’ à contemplação do inferno. Passagem essa cujo teor crítico não deu ensejo à construção de uma arte harmonizadora, desenhada como antecipação daquela promessa, mas sugeriu, como ponto focal de observação, o terreno da incompletude reconhecida (XAVIER, 2012, p.32).

As características de descontinuidade e fragmentação que dão ao filme uma textura ininteligível são partes de uma “experiência de transgressão” próprias de um cinema experimental em conflito com os parâmetros do mercado. Mais que isso, o cineasta e demais artistas envolvidos na criação de *Prata Palomares* evidenciam na obra o conflito declarado

ao regime político vigente em sua época. Esta postura demarcada no filme incidirá sobre os desdobramentos históricos do mesmo, marcando seu lugar na história do cinema brasileiro a partir da perspectiva de combate ideológico e estético no qual seus autores se colocaram. O cinema, arte da síntese, envolve procedimentos que articulam narrativa e composição visual, mas também a realidade social e política. Neste sentido, mesmo que as metáforas sejam vigorosas, esbarram sempre nos muros concretos da realidade histórica.

A HISTÓRIA DA PRODUÇÃO DO FILME *PRATA PALOMARES* E A SUA CENSURA (1969-1985)

O filme *Prata Palomares* tem em sua trajetória no campo da cultura um aspecto interessante: justamente por ter sido proibido integralmente pela censura, sua não circulação manteve-o 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 detentativa de liberação, as campanhas internacionais pela sua exibição em festivais e a posterior liberação do filme, mesmo que atrasada e datada, o colocaram no noticiário e, de alguma maneira, na reflexão daqueles que pautavam a discussão cultural, desde realizadores a críticos. O filme, desconhecido, atravessou a década como um mito silenciado. Liberado em 1977 para carreira internacional e em 1979 para festivais no Brasil, só pôde ser lançado comercialmente em 1984. Entre o início da criação do roteiro em 1969 até seu tímido lançamento comercial em 1984, passaram-se quinze anos. O filme, seus realizadores e todo o conteúdo ligado ao material atravessaram, assim, as trevas do regime civil-militar, simbolizando a crise político-cultural que se desdobrou até a reabertura política.

André Faria chegou a São Paulo em 1969 com uma boa experiência no cinema carioca. Realizara, a convite de Nelson Pereira dos Santos, estágio em *Garota de Ipanema* (1967) de Leon Hirszman. Depois disso, fez assistência de fotografia em *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, e a Direção de fotografia no episódio dirigido por Luiz Rosenberg em *América do Sexo* (1969), filme com episódios dirigidos também por Flavio Moreira da Costa, Rubens Maya e Leon Hirszman. É no set do episódio de Rosenberg que conhece Ítala Nandi e José Celso Martinez Correia, que integravam

o elenco. Aproxima-se assim do grupo do *Teatro Oficina*, onde trabalhou na montagem do espetáculo *Galileu Galilei*, também em 1969. Neste período, José Celso indicava ao grupo a ideia de formar o “Oficina-Cinema”, experiência que levaria ao desenvolvimento do projeto do filme *Prata Palomares*. Em entrevista para o Jornal de Brasília em setembro de 1979⁶, 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”(FRANCISCO, 1979).

Ítala Nandi conta em seu livro autobiográfico “Teatro Oficina, onde a arte não dormia” 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).

Há neste depoimento de Ítala uma informação fundamental para a reflexão sobre o sentido estético do filme e sua direção dramaturgic e cinematográfica. 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*. Essa percepção é fundamental para a análise que fazemos sobre o uso da linguagem cinematográfica em *Prata Palomares* e também para as conclusões que estabelecemos aqui sobre o processo de criação do filme.

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 relata, inclusive, que nunca faltou dinheiro pra produção do filme até a completa finalização e que “os problemas que aconteceram foram [em termos] humano e de censura”

⁶ Reportagem “Terror, terrorista ou real?” de Severino Francisco no Jornal de Brasília, 29/09/1979.

(NANDI, 1998, p. 241). Em junho, iniciam as filmagens em Santa Catarina, na parte antiga da Ilha de Florianópolis. As filmagens desenrolaram-se até setembro, entres muitos conflitos na equipe e reavaliações do projeto que, segundo André Faria, teriam gasto 740 mil cruzeiros⁷.

No início das filmagens, havia um acordo de que José Celso dividiria a direção com André, 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 elementos da equipe técnica em meio às filmagens. O clima já tenso de filmar em um local distante com toda uma equipe deslocada, em situação semi-clandestina, fora agravado por estas tensões e implodiram as relações de confiança. Havia uma divisão gerada pela concorrência e falta de diálogo que rachava a equipe entre os que se posicionavam ao lado de José Celso e Renato Borgui e aqueles da técnica, mais próximos a André Faria e Ítala Nandi. No auge da crise, Ítala se recusa a atuar na presença de José Celso Martinez e a equipe de direção é obrigada a parar para reorganizar os trabalhos que não caminhavam.

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).

Os relatos carregam suas visões particulares e não foi possível a esta pesquisa resgatar os detalhes sob todos os pontos de vista envolvidos. As entrevistas com André Faria não foram gravadas integralmente, José Celso não concedeu entrevistas e também não há registros escritos por ele sobre os desentendimentos e a conclusão das filmagens de *Prata Palomares*. Ítala Nandi, apesar de não conceder entrevistas, publicou suas posições em seu livro supracitado. Além disso, dispusemos de fontes indiretas como imprensa e documentos sobre a censura do filme. Em cinema, arte essencialmente coletiva, as tensões tão comuns

⁷ CALDIERI, Sérgio. Tribuna da Imprensa – 29/09/1979.

entre membros da equipe refletem na obra e compõem, na tela e fora dela, o corpo do filme. Há em *Prata Palomares* a evidência da direção artística do *Teatro Oficina*, sua equipe o compõe da criação dramaturgica à cenografia, contaminando com a criatividade do grupo toda a obra. André, Ítala, Fernando, José Celso, Renato Borgui, bem como grande parte da técnica eram parte ativa daquele coletivo que ali vivia suas crises internas. As disputas pelo discurso ou pelo controle do set de filmagens, do método composição e gravação das cenas, apontam questões mais de ordem pessoal do que propriamente estéticas. Sempre haverá, entre aqueles que compõem a obra, rivalidades, conflitos, disputa de influência pelos rumos da produção, sendo a obra 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, seja 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 têm 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.

Em 1971, vivendo no Rio de Janeiro, André finaliza o filme na moviola da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro junto aos montadores João Ramiro e Amauri Alvez, com a colaboração de Ítala Nandi. É neste contexto, com o filme recém-finalizado, que recebem o convite a participar da *Semaine de La Critique*, mostra paralela aos filmes que concorrem à Palma de Ouro no Festival de Cannes, na França. Sem uma cópia comercial pronta, o filme ainda não havia sido submetido à censura. André Faria relata que, apesar disso, remetem o filme à França por meios clandestinos, dentro de bagagens do diretor e da atriz Ítala que iria à França representar outros dois filmes em que havia atuado: *Os Deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra, e *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor.

Paralelamente a isso, submeteram o filme à censura na tentativa de obter a liberação para a exibição internacional. No entanto, o conteúdo político frontalmente contrário ao teor permitido pela cultura oficial da ditadura civil-militar, bem como o acabamento estético transgressor, fizeram com que o filme fosse integralmente vetado, e o visto para exportação, negado. A direção do Festival, na figura de Pierre Henri Deleau, é informada e tenta várias medidas para a liberação do filme. Primeiro um telegrama com assinatura de mais de 20 entidades internacionais é encaminhado ao Ministro da Educação Jarbas Passarinho. Entre os subscreventes estavam Luis Buñel, Roman Polanski, Orson Welles, Elizabeth Taylor, Luchino Visconti, Louis Malle, John Lennon, membros da Associação Francesa de Cineastas, entre outros artistas presentes no Festival de Cannes daquele ano. O Ministro sequer contestou o documento. O filme, que já havia sido programado para a *Semana da Crítica*, teve de ser retirado da programação, por exigência do Instituto Nacional de Cultura (INC) brasileiro. O diretor do Festival, Pierre Henry Deleau, através da Associação Francesa dos realizadores, assumiu a causa do filme a fim de obter a sua liberação. A embaixada francesa intercedeu junto à embaixada brasileira, no entanto a exibição continuou vetada.

Tanto André quanto Ítala contam que o filme participou de sessões privadas, nas quais obteve popularidade, pois muitos queriam ver o filme proibido pelo regime político brasileiro, mas não puderam efetivar vendas e contratos de exibição pela falta da guia de exportação do filme. Uma promissora carreira internacional e que traria ao filme possível

projeção diante da crítica especializada foi interrompida aí. A direção do Festival de Cannes mantém o convite por todos os anos seguintes, até 1977, quando recebeu autorização pra exibição internacional. A este respeito o jornalista Sergio Caldieri nota algo característico sobre este filme longamente vetado.

Prata Palomares é até hoje o único filme dentro da história do Festival de Cannes a receber convite durante 6 anos consecutivos para participar do mais famoso Festival de Cinema do mundo. O Diretor Pierre Henry Deleau, da Quinzaine dos realizadores e componente da associação francesa de realizadores, assumiu a causa desse filme e deu aos seus realizadores a solidariedade que lhes era negada na sua terra(CALDIERI, 1979).

Em 1972, o filme foi convidado novamente para participar da Semana da Crítica do Festival de Cannes. O diretor André Faria recorre à censura para pedir concessão de um certificado provisório especificamente para participar do festival – pedido que lhe foi sumariamente negado, apesar da insistência do Festival de Cannes. Em 1973, o filme é convidado a participar da Mostra de Cinema de Los Angeles, nos Estados Unidos da América. Houve um novo pedido de liberação à censura, o que foi novamente negado. Entre os anos de 1974 e 1977, André dedicou grande parte de seus esforços profissionais pela liberação, mesmo que provisória do filme, para participar em festivais internacionais, o que ocorreu apenas em 1977 quando o então ministro Reis Veloso concedeu o atestado, permitindo *Prata Palomares* ser o representante do Brasil na *Quinzaine dês Realisateurs* do Festival de Cannes.

O diretor aproveitou a viagem do filme à Europa e participou também do *Festival Internacional de Cinema de San Sebastian*, na Espanha, além da Seleção especial do *Cine OlympicEntrepot*, em Paris. Quando a película retornou ao Brasil, Rogério Nunes, diretor da Divisão de Censura a Diversões Públicas (DCDP) alega que o filme “tem problemas com representações da fé da Igreja Católica” já que em uma das cenas o pároco interpretado por Renato Borgui reza a missa de frente aos fiéis, atitude proibida pela Igreja à época,

e, por isso, o censor atribui a liberação do filme à CNBB. O cineasta apresenta o filme aos cardeais brasileiros que o recebem bem, emitindo inclusive notas favoráveis ao filme⁸. Mesmo assim, a censura manteve o filme interdito para exibição nacional.

Observa-se uma articulação complexa a fim de inviabilizar a carreira do filme em território nacional. As autoridades, diante da resistência de mais de meia década do diretor, apelam pra expedientes escusos à sua metodologia comum, criando obstáculos intransponíveis à liberação do filme. Mesmo com as declarações positivas dos cardeais da CNBB e com listas de convites de festivais para a participação do filme, o órgão de censura segue intransigente. Cumpre ressaltar que, no período da década de 1970, a estrutura da censura brasileira passou por significativas mudanças. Após o AI-5, ela desloca-se para a sede da Polícia Federal em Brasília, alterando drasticamente o perfil de seus funcionários, bem como recrudescendo o controle aos bens imateriais produzidos nacionalmente. Se quando a censura funcionava dentro de estruturas estaduais havia margens de negociação para liberação de trechos, troca de palavras ou sentidos completos para a liberação parcial da obra, uma vez centralizada no Distrito Federal, a censura passou a atuar com vetos rígidos que mutilavam as obras, inviabilizando seus sentidos ou vetando completamente sua circulação.

O filme *Prata Palomares* foi alvo desta situação, mas soma-se a isso o fato de que o grupo do Teatro Oficina já era velho conhecido dos censores. Todas as suas obras sofreram cortes e ajustes. José Celso e Ítala Nandi já haviam intervindo diretamente, ora mais distendidos, ora mais armados, pela liberação de suas peças⁹. O filme, apesar de assinado por André Faria, carregava em seu bojo todo o conteúdo estético e político que tanto a crítica teatral, como os censores conservadores, repudiavam: a estética da agressão, o uso de palavras inadequadas, o gosto pelo abjeto, a afronta aos símbolos

8 Informação dada por André Faria em entrevista a esta pesquisa. Informações com o mesmo teor aparecem em entrevista a Sergio Caldieri na matéria da Tribuna da Imprensa – “*Prata Palomares*, interdito há 9 anos” em 29/09/1979.

9 O pesquisador Daniel Martins Valentini, em seu artigo “Uma leitura sobre a censura ao Teatro Oficina nos anos 1960”, recapitula peça a peça, processo a processo, os trâmites da censura à obra do Oficina durante os anos sessenta, concluindo que não houve um texto sequer do grupo que não sofreu cortes, adaptações ou empecilhos para a exibição. O trabalho foca sua investigação nas peças *A vida Impressa em Dólar* (1961); *Todo Anjo é terrível* (1962); *Pequenos Burgueses* (1963); *Andorra* (1964); *O Rei da Vela* (1967); *Galileu Galilei* (1968), *Roda Viva* (1968) e *Na Selva das Cidades* (1969).

cristãos, forte sexualização e conteúdo político considerado subversivo. Além disso, seus atores já carimbados pelos censores e a assinatura de José Celso no roteiro possivelmente colaboraram para acender a atenção da ala mais conservadora da censura federal.

Em 1978, com o fim do AI-5, acaba também a censura prévia à imprensa e esta se torna uma arma aos cineastas e artistas na liberação de suas obras encontradas nas prateleiras da censura. Neste momento, os autores passam a recorrer diretamente ao Conselho Superior de Censura, acreditando que a instância máxima não iria manter o veto aos filmes, diante da abertura que o Estado vinha experimentando. Este clima menos sufocante à produção artística permitiu a realização, não sem problemas, de uma sessão de filmes até então proibidos pela censura, durante o Festival de Gramado de 1979.

Realizado entre 22 e 27 de janeiro, a assim chamada “Mostra Negra” obtém uma liberação provisória pra exibição privada no Festival de Cinema de Gramado de alguns filmes que estavam proibidos há anos no país. A mostra foi composta por *Prata Palomares*, de André Faria, *25 – A revolução de Moçambique*, de José Celso Martinez Correa e Celso Luccas, *Iracema*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna, e *Contos Eróticos*, de Joaquim Pedro de Andrade, Eduardo Scorel, Roberto Santos e Roberto Palmari. A mostra foi um marco importante na queda de braço com a ditadura e a censura.

É neste contexto que inúmeros filmes conseguem liberação para exibição em festivais nacionais apoiados em táticas diversas dentro dos órgãos de censura. 1979 é também o ano da Anistia que fez retornar ao Brasil diversos artistas, intelectuais e políticos que viviam fora do país desde o recrudescimento da violência do Estado nos fins da década de 1960. Com o General Figueiredo como presidente, a ala das forças armadas mais alinhada com a abertura do regime ganhou espaço e iniciou, não sem contradições, um lento processo de liberalização da expressão artística e cultural, fato que beneficiou diretamente o filme *Prata Palomares*.

Liberada a exibição em território nacional, o filme é selecionado a participar do XII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que ocorreu em setembro de 1979. Este talvez tenha sido o espaço no qual o filme consegue afinal a projeção merecida, mas com um atraso que o fez soar como um libelo político anacrônico. Num ambiente político que se abria, o filme expunha uma representação alegórica sobre o período mais sombrio vivido

durante os últimos anos do regime civil-militar. *Prata Palomares* conquista dois prêmios, o de Melhor Cenografia para Lina Bo e Melhor Direção para André Faria. Foi quando a imprensa e a crítica puderam finalmente tomar contato com a obra, ouvir e publicar abertamente o discurso de André Faria que passara os últimos sete anos em batalha contra as agências de censura e o Estado que o silenciava.

A ala mais progressista da crítica cinematográfica não ignorou a qualidade do discurso buscado pelo filme, sabendo situá-lo em seu contexto de produção e ler à contrapelo o que viram na tela: o filme ganhara uma dimensão de registro histórico daquele período sinistro da História do país. Mas não faltaram textos apontando o anacronismo ou mesmo a agressividade das imagens que compõem a estética alegórica e catastrófica da película de André Faria. No entanto, esta aparição e a projeção que o filme alcançou foram o trampolim necessário para pleitear junto ao Conselho Superior de Censura a liberação para a comercialização do filme, o que ocorre em meados de 1980.

O estrangulamento temporal e ideológico causados pela censura impôs ao filme o desinteresse comercial. Liberado em 1980, só pôde chegar às salas em maio de 1983. Durante três anos, André viveu ainda a difícil tarefa de convencer distribuidores a assumir o risco comercial de um filme que, apesar de estética e politicamente relevante, já somava quase 10 anos de idade. Fora do contexto político que o gestou, restava o interesse histórico do filme, que além de sua saga pela liberação era também o último trabalho conjunto dos antigos membros do *Teatro Oficina*.

Em 1982, André Faria e Ítala Nandi conseguem apoio da Embrafilme para a circulação do *Prata Palomares* e assinam contrato para o ano seguinte. Mas ainda esbarrariam em mais dificuldades com a censura antes de ver o filme em salas de cinema. O *trailer* preparado para a divulgação também foi parcialmente censurado, atrasando e atrapalhando a publicidade de lançamento do filme. Ainda em janeiro de 1983, o filme ganha algum destaque em jornais com a promessa de seu lançamento com atraso de 11 anos, mas as notas versam mais sobre o veto ao *trailer* do que sobre o sentido da obra, retomando sua carreira na sombra e dando pequeno destaque às premiações em Brasília.

Finalmente, em 9 de maio de 1983, onze anos após ser finalizado, entra em cartaz no circuito comercial do Rio de Janeiro e em junho na cidade de São Paulo. Seria ainda exibido em uma sala de São Paulo em fevereiro 1984.

A passagem comercial do filme foi pífia no que diz respeito ao alcance midiático e de público. Coroou bravamente a jornada de André Faria e Ítala Nandi pela liberação da obra mais do que obteve o devido mérito de alcançar seu público. É um exemplo cabal da situação vivida na abertura política no país: ao mesmo tempo em que a ditadura civil-militar fez concessões políticas às classes artísticas e intelectuais, restringiu o mercado cultural ocupando-o com produções internacionais ou a rebarba da chanchada que havia conquistado o público durante a década de 1970. A história do *Prata Palomares*, de maneira drástica, evidencia o sentido da relação do Estado com o cinema nacional politicamente engajado: controle ideológico, domesticação política e estrangulamento econômico.

REFERÊNCIAS

CALDIERI, Sérgio. *Prata Palomares*, interdito há 9 anos. In: **Tribuna da Imprensa**, 29/09/1979.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRANCISCO, Severino. Terror, terrorista ou real? In: **Jornal de Brasília**, 29/09/1979.

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

PRATA Palomares. Direção: André Faria. VEGA-I Filmes, Brasil, 1971. (100 min), NTSC, color.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no Regime Militar e Militarização das Artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

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.

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

_____. **Sertão Mar, Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 2012.