A INTERDIÇÃO DO FILME *PRATA PALOMARES*: CENSURA, VANGUARDA E CINEMA BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1970.

Adriano Del Duca[1]

RESUMO

O filme *Prata Palomares* (André Faria, 1971), interditado em 1972 pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), foi realizado por artistas ligados ao grupo do Teatro Oficina e outros que circulavam entre o cinema novo e o cinema marginal, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em diálogo com a experiência da tropicália, o filme traz à cena a luta armada, a tortura, a religiosidade popular e a antropofagia como elementos estéticos da ficção narrada. Sua interdição se articulou em torno da proibição de exibí-lo na *Semaine de la Critique* do Festival de Cannes de 1972, e, tanto o longo processo de interdição (1971-1977), quanto o material de imprensa e censura relacionado à exibição do filme em festivais em 1977 e 1979, e ao seu lançamento comercial em 1983, comportam elementos para a reflexão sobre a arte produzida durante a ditadura civil-militar, o enfrentamento que se deu entre o Estado brasileiro e artistas neste período. *Prata Palomares*, abordado como objeto de pesquisa historiográfica do cinema brasileiro, acumula elementos que colaboram na revisão de obras e artistas que foram silenciados ou eclipsados pela censura no contexto político pós-1968.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema brasileiro moderno - Censura e cinema - Ditadura civil-militar

[1]Universidade Federal Fluminense - Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCINE-UFF) – Mestrando.

ABSTRACT

The film *Prata Palomares* (André Faria, 1971), banned in 1972 by the Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), was made by artists linked to the Teatro Oficina group and others who circulated between new cinema and marginal cinema in Rio de Janeiro and in São Paulo. In dialogue with the experience of tropicália, the film brings to the scene armed struggle, torture, popular religiosity and anthropophagy as aesthetic elements of the fiction. His interdiction was centered around the prohibition on showing it at the Semaine de la Critique 1972, in Cannes Film Festival, and, both the long banning process (1971-1977), the press and censorship material related to showing the film in festivals in 1977 and 1979, and its commercial launch in 1983, they contain elements for reflection on the art produced during the brazilian civil-military dictatorship, the confrontation that took place between the Brazilian State and artists in this period. Prata Palomares, approached as an object of historiographical research in Brazilian cinema, accumulates elements that collaborate in the review of works and artists that were silenced or eclipsed by censorship in the post-1968 political context.

KEY-WORDS

Modern Brazilian cinema - Censorship and cinema - Civil-military dictatorship

Introdução

Entre os diversos filmes brasileiros interditados pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) durante o regime civil-militar há um relevante material pouco considerado pela historiografia do cinema. Buscamos através da organização do material ligado ao filme *Prata Palomares* (André Faria – 1971), analisar a sua recepção em perspectivas sincrônica e diacrônica, já que a obra, interditada pela censura brasileira, teve leituras distintas em momentos diferentes da história cultural do país: impedida sua exportação e circulação nacional no momento em que foi realizado (1971) elaborou-se uma visão oficial negativa sobre o material fílmico e seus autores. Liberada sua exportação em 1977 teve sua recepção deslocada do contexto cultural, das obras que lhe seriam contemporâneas em 1971/72 e também dos eventos históricos do período ditatorial que o filme busca representar alegoricamente em sua diegese. Exibido no Brasil apenas em 1979, foi reconhecido com premiações, mas a circulação e comercialização

do filme foi enviezada pelo deslocamento em relação ao contexto sócio-cultural que o gestou.

O filme foi realizado por artistas ligados ao grupo do Teatro Oficina e outros que circulavam entre o cinema novo, o cinema marginal e o teatro moderno no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em diálogo com a experiência da tropicália, o filme traz à cena a luta armada, a tortura, as lutas sociais, a religiosidade popular e a antropofagia como elementos estéticos da ficção narrada. Sua interdição se articulou em torno da proibição de exibí-lo na *Semaine de la Critique* do Festival de Cannes de 1972, e, tanto o longo processo de interdição (1971-1977), quanto o material de imprensa e censura relacionados à exibição do filme em festivais em 1977 e 1979, e ao seu lançamento comercial em 1983, comportam elementos para a reflexão sobre a arte produzida durante a ditadura civil-militar e o enfrentamento que se deu entre o Estado e artistas neste período.

Barbara Klinger aponta, através de interpretações de Tony Bennet e John Frow sobre a revolução nos estudos literários, a importância de a historiografia não restringir a análise a elementos temporalmente coincidentes, ou relativos a textualidade do objeto.

> Tony Bennett anunciou uma revolução no estudo literário, no qual já não se estudaria apenas o texto, mas 'tudo o que foi escrito sobre ele, tudo o que foi coletado sobre aquilo, torna-se ligado a ele como conchas em uma rocha no mar formando uma incrustação total'. Nestes termos oceânicos, o significado do texto não seria uma função do seu próprio sistema interno, mas uma função do que John Frow mais tarde chamaria de 'historicidade múltipla': 'os modos contraditórios de sua inscrição' sincronicamente, bem como suas 'reinscrições em série', diacronicamente". [2] (KLINGER, 1997: 107 – tradução nossa).

A partir da reorganização de elementos textuais e contextuais do filme pretendemos uma reflexão historiográfica que investigue a recepção do film *Prata Palomares* em seu contexto original (1971) e nos momentos em que pode vir a público (1977-1979-1983), buscando aí elementos que possam ter determinado seu embotamento na historiografia do cinema brasileiro, bem como o reinciden-

[2] KLINGER, Barbara. Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies. Screen, 38:2, 199, p.107-128.

te silenciamento sobre o conteúdo de seu texto e os subtextos que se ligaram a sua realização. O objetivo é um exercício historiográfico que relacione elementos que circundam a obra – processo de censura e notícias ligadas ao filme – a fim de captar as diversas interpretações que o filme abarcou nos diferentes momentos históricos que sua recepção foi possível a espectadores e agências singulares, como curadorias de festivais, a crítica cinematográfica e instituições censórias.

Prata Palomares e a censura ao cinema político no Brasil

O filme *Prata Palomares* (André Faria - 1971) é construído em uma chave alegórica. Dois guerrilheiros em fuga escondem-se em uma igreja abandonada de um lugar chamado *Porto Seguro.* Um deles decide se passar pelo vigário que a comunidade esperava enquanto o outro prepara meios para prosseguirem. No entanto, envolvidos por uma figura mística, misto de santa e prostituta, se envolvem com as disputas políticas locais. Em meio ao conflito entre o povo do local e a *Família de Branco,* o falso padre enlouquece e assume uma personalidade messiânica. 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.

A interrupção de sua carreira pela censura federal em 1972 e o conseqüente atraso de quase uma década para que fosse oficialmente exibido, marcaram a recepção do filme e os sentidos estéticos que podem ser atribuídos a ele. A obra sintetiza momentos cruciais 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; foi realizado no bojo do grupo do Teatro Oficina que durante toda a década de 1960 realizou transformações no teatro brasileiro estabelecendo uma postura estética de vanguarda na dramaturgia nacional; sua realização foi marcada por cisões e desentendimentos em relação ao processo criativo que já rondavam o grupo do Teatro Oficina, que praticamente desmantelou-se depois das filmagens; a censura de que foi alvo é conseqüência direta da conjuntura política da década de 1970, e impôs a seus realizadores uma agenda para a manutenção da existência do filme. Todos estes elementos convergem de alguma forma e estão imbricados na proibição do filme, nas disputas políticas que os realizadores estabeleceram a fim de levar o filme a público, bem como na recepção do filme em 1977 e 1979,

quando foi oficialmente exibido, e por isso conformam aspectos intertextuais e contextuais que nos parecem relevantes para sua interpretação.

Em 1971, André Faria finalizou o 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 Brasileiro. Mas já em fevereiro inscreveu-se no INC para concorrer com outros seis filmes brasileiros à participação na mostra competitiva do Festival de Cannes[3]. Iniciou-se assim o processo de documentação e comunicação entre órgãos oficiais que gerou a perseguição política ao filme.

André Faria relata que teria se reunido com o Brigadeiro Armando Tróia, dirigente do INC, sondando a receptividade dos órgãos oficiais à sua obra, já que havia sido convidado a participar da *Quinzaine des Realisateurs*, e pretendia exportar o filme. Nesse momento, provavelmente às vésperas da inscrição do filme como concorrente ao Festival de Cannes, o diretor apresentou apenas o argumento de um suposto filme pacifista que desejava realizar, onde a guerrilha seria abordada criticamente. Diante da postura persecutória de Armando Tróia que, entre outras insinuações, sugeriu que o cineasta não deveria sair da cidade nos dias seguintes, decidiu junto com a atriz Ítala Nandi, que remeteriam o filme à França escondido, sem apresentá-lo oficialmente às autoridades culturais e censoras brasileiras[4]. André Faria relata ainda que, cientes da possibilidade de restrições ao filme por parte da SCDP, levaram a cópia do filme à França por meios clandestinos, dentro de bagagens da atriz Ítala que iria à França representar outro filme em que havia atuado: *Pindorama* (1971) de Arnaldo Jabor. 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.

André Faria voltou ao Brasil determinado a obter a certificação para circulação do filme e, em agosto de 1971, apresentou oficialmente ao INC as 6 latas

[3] *"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* (Silvio 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*.

[4] Relato de André Faria em entrevista cedida a esta pesquisa em 05/12/2019.

do filme. Apesar de conseguir obter o certificado junto ao INC, ao tomar conhecimento do conteúdo da obra, a institucionalidade iniciou uma comunicação entre Armando Tróia, e Jeová Lemos Cavalcanti, chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas de Brasília-DF (SCDP-DF). Esta interlocução é o ponto de partida da articulação para interdição de *Prata Palomares*[5]. 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 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 de *Prata Palomares* mostram que ele só foi oficialmente apresentado a 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, processo que meses depois se cristalizaria na centralização da censura pela Polícia Federal em Brasília, na Divisão de Censura a Diversões Públicas (DCDP).

O Presidente do INC, Armando Tróia, aponta na carta, que muitos filmes acabavam liberados pelos órgãos de censura regionais depois de receberem o Certificado do INC, entidade que não tinha a competência censória, indicando a necessidade da ação coordenada entre esses 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' 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,

[5]Carta do presidente do INC, Armando Troia a Jeová Lemos Cavalcanti, Chefe da SCDP-DF. DOCUMENTO RESERVADO 27/09/1971; Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília)

> 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 ante-sala da subversão (FICO, 2002: 260)

Em 1972, o filme foi novamente convidado a mostra paralela do Festival de Cannes, desta vez a *Semaine de la Critique*. Em abril desse ano o diretor encaminha à SCDP-RJ uma solicitação de censura ao filme. Já tendo obtido o Certificado de Produto Brasileiro, os realizadores acreditavam que havia alguma chance de obter ao menos o Certificado de Exportação que lhes permitiria exibir o filme internacionalmente.

Em 18 de abril de 1972, outro documento confidencial é emitido pelo chefe do Departamento da Polícia Federal (DPF), General Nilo Caneppa 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 entrechè, 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 2° 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. (CANEPPA, 1972)[6]

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 Caneppa 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. Já acionada pelo INC desde setembro do ano anterior, a agência de censura já tinha uma opinião formada sobre o filme antes mesmo de avaliá-lo. O conteúdo político frontalmente contrário ao teor permitido pela cultura oficial da ditadura civil-militar, bem como o acabamento estético transgressor, fez com que o filme fosse integralmente vetado, e consequentemente, o visto para exportação, negado.

A direção do Festival foi informada, e buscou medidas para a liberação da exibição 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 dos realizadores de filmes, entre outros artistas presentes no Festival de Cannes daquele ano[7]. Não exibido oficialmente em Cannes, e também proibido no Brasil, os autores repercutem a obra de outra maneira reforçando e ecoando os aspectos da conjuntura política brasileira, ligados a proibição do filme, mesmo sem exibi-lo.

Ítala Nandi, atriz e produtora de *Prata Palomares*, conta em seu livro de memórias que o filme participou de sessões privadas, onde obteve alguma po-

[6]Carta a José Carvalho e Silva, 18/04/1972, Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília)

[7]Não tivemos acesso a esse documento que provavelmente já foi extinto. Mas há referências a ele e seus supostos subscreventes na autobiografia de Ítala Nandi, em reportagem de Sérgio Caldieri à Tribuna da Imprensa de setembro de 1979, em nota da AFP de maio de 1972 e em depoimento de André Faria a essa pesquisa, realizado em dezembro de 2019.

pularidade, pois o público queria ver o filme proibido pelo regime ditatorial brasileiro, mas não puderam efetivar vendas e contratos de exibição pela falta da guia de exportação do filme. A carreira internacional, e que traria ao filme alguma projeção diante da crítica especializada, foi interrompida pela segunda vez, desta com a intervenção direta do Estado brasileiro

A comunicação citada acima, é respondida pelo secretário de Política Exterior, Jorge de Carvalho e Silva, indicando que uma proibição mais severa da participação do filme no certame poderia gerar manifestações ainda mais incisivas dos autores e dos críticos ligados à organização da mostra paralela do Festival de Cannes, criando um ambiente político desfavorável ao governo brasileiro. Cumpre 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. 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. [8] (SILVA, 1972.

Poucos dias depois dessa comunicação confidencial, em 15 de maio, em resposta à devolutiva do secretário de Política Exterior, o General ainda reitera

[8]Carta de Jorge de Carvalho e Silva ao General Nilo Caneppa, 04/05/1972, Fundo DCDP, Série Cinema, Subsérie Filmes, Caixa 297, Arquivo Nacional (Brasília)

que o filme fora oficialmente interditado e que gostaria que isso fosse informado à Embaixada do Brasil na França, e que lhe informassem ainda se o filme fora realmente exibido na mostra em Cannes. O autoritarismo do contexto político brasileiro recrudescido naquele momento pela vigência do AI-5, somado ao ambiente de contestação à Guerra do Vietnã conformavam um cenário profícuo para a repercussão de *Prata Palomares*, filme que aborda alegoricamente a guerrilha, a violência colonial do imperialismo, a tortura, e ideologias revolucionárias. Sua proibição pela censura brasileira tem um sentido de silenciamento da obra específica e de amplo policiamento da cultura produzida no contexto daquele regime político, aponta contornos de controle não apenas da obra de arte ou do artista, mas da cadeia produtiva cinematográfica como um todo, impactando inclusive festivais internacionais.

Cinema, Tropicália e a repressão aos modos de produção dissidentes.

A preocupação com a imagem internacional do país desenvolve-se nesses marcos, encontrando no filme *Prata Palomares* aspectos críticos que expunham uma perspectiva sobre a política nacional, que desabonava o regime vigente no Brasil, argumento que justificaria o impedimento da circulação internacional. No entanto a interpretação política do filme extrapola aspectos nacionais dialogando com o contexto mais amplo das discussões ideológicas que, internacionalmente pautavam a cultura, naquele contexto, daí o interesse dos críticos franceses pelo filme de André Faria. Seu conteúdo estético transgressor, bem como o experimentalismo presentes na tessitura fílmica e dramatúrgica, e que lhe inserem nos marcos de um cinema de vanguarda no contexto brasileiro, não são ressaltados nem pelos censores tampouco pelos críticos que defendiam sua exibição, dando a entender que a relevância de sua recepção (negativa no caso da proibição e positiva no caso do convite ao certame) justifica-se mais pelos aspectos contextuais do que pelas proposições estéticas que realiza.

Seguindo a proposição teórica de Bárbara Klinger e vasculhando a maior gama possível de aspectos contextuais sincrônicos à produção do filme em questão, percebemos que há, ainda sobre a censura ao filme, detalhes ligados ao modo de produção e financiamento com que *Prata Palomares* foi viabilizado. Diante do contexto repressor de ideologias dissidentes, o autor buscou meios de realização independentes para uma obra que se pretendia transgressora. Assim,

não recorreu a EMBRAFILME, empresa pública brasileira criada em 1969, em pleno regime civil-militar, a fim de viabilizar a realização de filmes através de financiamento e subsídios estatais. Nota-se, através da análise de outros casos de censura no período coincidente, que obras financiadas pela EMBRAFILME, tiveram mais leniência na análise e nos cortes sofridos[9].

Além disso, apesar do destaque do Teatro Oficina e de alguma experiência cinematográfica do jovem diretor André Faria, o empreendimento não compunha vulto o suficiente para barganhar, junto aos órgãos censores, qualquer revisão do veto integral que sofreu, tendo apelado ao expediente estritamente político de mobilização de entidades reconhecidas no âmbito internacional, estratégia que garantiu alguma repercussão, mas não o suficiente para que fosse liberada sua exportação ou circulação nacional.

É possível destacar outros aspectos contextuais que interferem no texto fílmico e que conformam as interpretações estéticas sobre ele, permitindo uma localização historiográfica mais precisa da obra, na relação com os artistas envolvidos e nas escolhas criativas que a compõem. O filme assinado por André Faria foi realizado em colaboração com o Teatro Oficina, grupo teatral paulistano que se destacou internacionalmente no fim da década de 60 dialogando com as inovações estéticas da Tropicália, ou aquilo que pode ser de forma mais ampla, entendido como *momento tropicalista.*

José Celso Martinez Correa, diretor artístico do grupo teatral e co-roteirista de Prata Palomares, é entendido historicamente como parte da *constelação tropicalista*, juntamente com Helio Oiticica, Caetano Veloso e Glauber Rocha[10]. A cenografia e figurino são assinados por Lina Bo, arquiteta e artista plástica que figura entre as referências do dito *momento tropicalista*. Os protagonistas, Renato Borgui e Ítala Nandi, são atores que também estiveram no centro das montagens

[9]Willian de Souza aponta que inúmeras obras realizadas com apoio da estatal que sofreram cortes, mas quase nunca foram completamente censuradas, apenas em alguns casos em que os órgãos censores foram acionados por membros da sociedade civil que repudiavam o conteúdo de alguma obra, como na situação de Toda nudez será castigada (Arnaldo Jabor – 1973) que foi retirada das salas de cinema e sofreu cortes. MARTINS, W. de Souza N. A censura cinematográfica aos filmes nacionais durante a ditadura civil-militar brasileira: 1964-1988 in: La Dictadura em Brasil: nuevos abordajens. Pg. 208-236.

[10]As terminologias 'constelação tropicalista' e 'momento tropicalista' são definições dadas por Flora Süssekind buscando uma "abrangência [que] iria bem além do campo musical ou de uma limitação temporal demasiado rígida". SÜSSEKIND, F. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. IN: BASUALDO, C. (org.) Tropicália – uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. Ed. CosacNaif, São Paulo, 2007.

teatrais ditas *tropicalistas* do Teatro Oficina. Estas influências carregam a estética do filme de referências narrativas, temáticas, formais, diretamente em diálogo com as proposições do tropicalismo – a perspectiva crítica a esquerda nacionalista, cruzamentos entre arte popular e cultura de massa, crítica a folclorização da cultura popular, a antropofagia e carnavalização – permitindo realizar uma leitura do filme à luz destes elementos que coincidem temporalmente com sua realização.

É interessante notar ainda que, o impedimento de sua circulação no momento mesmo de sua realização, torna opaca a relação direta da estética empreendida e o contexto que lhe define o sentido, de forma que a crítica especializada não se refere ao filme *Prata Palomares* como um produto do momento tropicalista. Sequer seus autores estabelecem tal relação. A descontextualização histórica causada pela censura desloca a interpretação de seu texto a tal ponto que sua recepção é embotada. Os especialistas do cinema brasileiro, na medida em que desconhecem a obra ou que no mínimo, só puderam conhecê-la sete anos depois, em momento histórico absolutamente distinto tanto em relação à política quanto no tocante a organização da produção cinematográfica, não realizam necessariamente o movimento interpretativo de situá-lo esteticamente no momento em que foi realizado, lendo-o a luz de um contexto político-cultural deslocado.

Prata Palomares, 1977-79 – abertura política e descontextualização.

O filme foi convidado seguidas vezes ao Festival de Cannes e seus autores seguiram solicitando sua liberação junto aos órgãos competentes até que pôde ser exportado em 1977 para participação oficial de festivais na França e Espanha[11]. 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 principalmente no campo da cultura, alguns espaços de resistência da oposição. Segunda a pesquisadora Leonor Souza Pinto[12], a partir de 1975 este processo de distensão ocorre inclusive

[11]Além de exibido oficialmente no Festival de Cannes de 1977 participou também do *Festival Internacional de Cinema de San Sebastian*, na Espanha, além da Seleção especial do *Cine Olimpic Entrepot*, em Paris.

[12]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

dentro dos órgãos censores, por uma política consciente de voltar a atenção para os materiais da televisão onde se concentrava o grande público. Não é 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.

Em 1978, com o fim do AI-5 acaba também a cesura prévia à imprensa e esta se torna uma arma dos cineastas na liberação de suas obras que estavam nas prateleiras da censura. Neste momento, os autores passam a recorrer diretamente ao Conselho Superior de Censura, acreditando que a instância máxima não irá manter o veto aos filmes, diante da abertura a qual o Estado vinha experimentando. Este clima político permitiu a realização, não sem problemas, de uma sessão de filmes até então proibidos pela censura, durante o Festival de Gramado de 1979, a "Mostra Negra". Foi a primeira exibição de *Prata Palomares* no Brasil.

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. Na presidência do General Figueiredo a ala das forças armadas mais alinhada com a abertura do regime ganhou espaço, e iniciou, com contradições notáveis, o processo de liberalização da expressão artística e cultural, fato que beneficiou diretamente o filme *Prata Palomares.*

Liberada a exibição em território nacional, o filme foi 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 conseguiu uma recepção mais atenta, mas com um atraso temporal 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 violento vivido no regime civil-militar. 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, ouvir e publicar abertamente o discurso do diretor André Faria que passara os últimos sete anos dialogando apenas com as agências do Estado que o silenciavam.

Através da leitura de reportagens, críticas e notas de jornais que noticiaram o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 1979 percebemos as distin-

tas formas da recepção do filme Prata Palomares[13]. Desde uma 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. Sergio Caldieri escreveu uma reportagem com longa contextualização das circunstâncias históricas que envolveram a proibição do filme, indicando a silenciosa batalha pela liberação e exibição internacional, bem como o interesse que despertou na critica européia. Já outro texto, de Rogério Medelski 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 Clinica 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.

Por conta da situação de distensão política, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro daquele ano foi perpassado pela exibição de outros filmes que estavam a anos censurados como o documentário *País de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971) e *Contos Eróticos* (Eduardo Escorel, Roberto Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Palmari - 1977). Nota-se, por estes dois exemplos diretamente contrapostos, que, na crítica jornalística, a recepção dos filmes censurados estava mediada pelos aspectos políticos e ideológicos que atravessam as obras. Nesse sentido, havia tanto uma preocupação de localização histórica informativa em relação à relevância dos filmes por parte de jornalistas mais identificados ideologicamente com o cinema de vanguarda, como também críticas ao caráter politizador do certame ao abrir espaço para a exibição de obras censuradas que estariam desatualizadas, corroborando uma perspectiva ideológica liberal da relação entre o empreendimento cinematográfico e a conquista de um público.

Entre as duas perspectivas repousa um sentido interpretativo que lança mão de elementos intertextuais para relacionar-se com o texto fílmico. A obra deslocada historicamente por motivação político-ideológica não é lida apenas em seus aspectos formais, estéticos ou narrativos, mas necessariamente em como

[13] Todas 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", e no Centro de Documentação da FUNARTE (CEDOC-FUNARTE) na pasta "Prata Palomares-André Faria";

estes elementos dialogam com o contexto de realização ou mesmo o momento da exibição, e inversamente, o quanto seu conteúdo informa sobre os processos sociais e históricos sincrônicos ao processo de proibição. O filme torna-se um documento meta-interpretativo, pois seu texto não é mais um conteúdo em si, mas uma informação histórica sobre o cinema produzido no Brasil no início da década de 70, bem como a relação do Estado com essa produção.

Prata Palomares teve uma circulação muito vinculada a festivais, e sempre cercada por leituras e intervenções políticas sobre seu conteúdo e interdição. O lançamento comercial ocorreu de forma tímida apenas em maio de 1983, doze anos depois de sua realização, e circulou por capitais e grandes cidades brasileiras ao longo dos anos seguintes. Os realizadores conseguiram apoio da EMBRAFILME em 1982 para a circulação, no entanto enfrentaram a difícil tarefa de convencer distribuidores e exibidores a assumir o risco comercial de um filme que já somava mais de 10 anos de idade.

Sofreu ainda vetos em seu trailer, assunto que lhe rendeu algum espaço no noticiário e atrasou o lançamento para 1983. É possível mapear sua passagem por salas de Rio de Janeiro (1983), Brasília (1983), Niterói (1983) São Paulo (1983), Florianópolis (1984), Belo Horizonte (1984), Salvador (1984), Recife (1984), Curitiba (1984), Fortaleza (1985), através de notícias, notas de programação e críticas publicadas em jornais de grande circulação do período.

Notamos que fora do contexto político que o gestou, restou 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 sobre diálogos travados entre o teatro e o cinema num contexto de produção artística de vanguarda, e traz a 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 as 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

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. Assim, a pesquisa sócio-histórica, bem como a análise teórica, iluminam o processo de criação e de produção material do filme.

A atenção ao contexto político cultural do período em que foi gestado, aos diálogos estéticos que reverberam na obra, bem como sua repercussão no meio social, são elementos redimensionam a leitura do texto em si. Na medida em que a análise do texto levanta questões sobre sua gênese, a leitura cotejada por elementos contextuais fornecem material para confrontar as questões, tecendo interpretações possíveis.

Além disso, sua repercussão, na medida em que foi mediada por um longo processo de censura, aponta também 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) 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 contexto de criação, mais especificamente a arte de vanguarda no Brasil dos anos 1970.

O tropicalismo (ou tropicália) é um ensejo para estas conexões. A partir da experiência dos artistas que se ligaram de alguma forma ao contexto desta vanguarda, configuramos conexões que remontam a perspectiva estética e ideológica de produções e vivências, não apenas cinematográficas. No campo da historiografia do cinema brasileiro, notamos a necessidade de uma revisão crítica que retome os filmes censurados que acabaram 'ignorados' pela literatura historiográfica. Ao elencar obras icônicas 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 de realizações que foram silenciadas naquele período, e os pontos de conexão que conformaram um cinema de vanguarda no momento pós-1968; mais que isso, não abarca as repercussões que essas obras tiveram no contexto político-cultural mesmo quando censuradas integralmente.

RECEBIDO em 30/06/2020
APROVADO em 15/09/2020

Bibliografia

AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*, Rio de Janeiro, PUC, v.7, n.14, jan-jun.2007. BASUALDO, Carlos (org.)

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. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean Claude. Cinema: propostas para uma história. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

CALDIERI, Sérgio. Prata Palomares, interditado há 9 anos. IN: Tribuna da Imprensa –29/09/1979.

FRANCISCO, Severino. Terror, terrorista ou real? IN: Jornal de Brasilia, 29/09/1979.

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

MENDELSKI, Rogério. Prata Palomares: nove anos depois um filme superado. Folha da Manhã, Porto Alegre/RS, 26/01/1979.

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.

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

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)

XAVIER, I. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____ ____. Cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.