

A INTERDIÇÃO DO FILME *PRATA PALOMARES* (1971-1979): CENSURA, VANGUARDA E CINEMA BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1970.

Adriano Del Duca

Mestrando, Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCINE-UFF)
adrianodduca@gmail.com

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 e o enfrentamento que se deu entre o Estado brasileiro e artistas neste período.

Palavras-chave: Cinema brasileiro moderno; Censura e cinema; Ditadura civil-militar;

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 enfiada 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 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, 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 um 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”.¹

(KLINGER, 1997, p.107 – tradução nossa).

A partir da reorganização de elementos textuais e contextuais do filme pretendemos uma reflexão historiográfica que investigue a recepção do filme *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 recorrente silenciamento sobre o conteúdo de seu texto e os subtextos que se ligaram a sua realização. O objetivo é um exercício historiográfico relacione elementos que circundam a obra – processo de censura

¹ KLINGER, Barbara. Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies. *Screen*, 38:2, 199, p.107-128.

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, 1971 – censura e tropicalismo.

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 d’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.

Realizado entre os anos de 1970 e 1971, o filme foi convidado para estrear na *Semaine de La Critique* do Festival de Cannes de 1972. No entanto, não obteve a autorização da censura para a viagem e exibição na França. Diante da proibição eminente, o diretor André Faria e a atriz e produtora Ítala Nandi, resolvem exportar clandestinamente o filme nas bagagens da atriz que iria a Cannes representar o filme *Pindorama* (Arnaldo Jabor – 1971). 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, fez com que o filme fosse integralmente vetado, e 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. 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 popularidade, 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 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 [1979] 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 Quinzena dos realizadores e componente da Associação de realizadores de filmes,

assumiram a causa desse filme e deram aos seus realizadores a solidariedade que lhes era negada na sua terra”². (CALDIERI, 1979)

É possível ler em comunicações entre o General Nilo Caneppea Silva, diretor geral do Departamento da Polícia Federal em 1972, e Jorge de Carvalho e Silva, Secretário Geral da Política Exterior, que o filme foi integralmente proibido por

“agredir os princípios da religião, da família e da sociedade, além de apresentar clara intenção de deteriorar valores humanos, desenvolvendo temática emoldurada em substratos nitidamente subversivos e num ambiente que atenta contra a imagem do país”³
(SILVA, 1972)

Tal comunicação evidencia a situação geral que envolvia a análise oficial das obras fílmicas no contexto histórico em que Prata Palomares foi realizado, e mais que isso aponta o teor político da proibição. É interessante notar, que a comunicação citada acima, responde a nota informativa do Secretário de Política Exterior, Jorge de Carvalho, onde indicava 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

² CALDIERI, S. Prata Palomares, interditado há 9 anos. IN: Tribuna da Imprensa –29/09/1979

³ SILVA, Nilo Caneppea. Carta ao Secretário Geral da Política Exterior da Embaixada do Brasil na França, 15/05/1972.

ali serão projetados, havendo também o risco de não serem essas providências atendidas”.⁴
(SILVA, 1972)

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 policiamento mais amplo da cultura produzida nos marcos daquele regime político, tendo em vista que se desenvolvia de maneira mais dinâmica a produção cultural e já há alguns anos o cinema brasileiro destacava-se internacionalmente, tendo como centro o Cinema Novo, através de obras críticas a condição do subdesenvolvimento econômico e do autoritarismo político.

A preocupação com a imagem internacional do país desenvolveu-se nesses marcos. 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 dramaturgica, 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 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 ao a EMBRAFILME, empresa pública brasileira criada em 1969, em pleno regime civil-militar, a fim de viabilizar a realização

⁴ Iden.

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 sofridos⁵. 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 oficialmente 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 Rocha⁶. 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 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,

⁵ 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.

⁶As 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.

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 fruto da ação censora 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 Espanha⁷. 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 Pinto⁸, 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.

⁷ 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 Olympic Entrepot*, em Paris.

⁸ 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

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 assim chamada “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 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 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 silenciava.

Através da leitura de reportagens, críticas e notas de jornais que noticiaram o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 1979 percebemos as distintas formas da recepção do filme *Prata Palomares*. 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 crítica europeia. Já o 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 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.

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 estavam então 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 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 carreira quase totalmente vinculada a festivais, e sempre cercada por leituras e intervenções políticas sobre seu conteúdo e história. Seu lançamento comercial ocorreu de forma tímida 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. Sofreu ainda vetos em seu trailer assunto que lhe rendeu algum espaço no noticiário, mas sua curta passagem por salas de Rio de Janeiro (1983) e São Paulo (1984) não atraiu público significativo.

Notamos que fora do contexto político que o gestou, resta 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 palavra do cineasta não se projeta de forma automática nos filmes. Estes não são apenas produtos da vontade e da ideia; sofrem inflexões vindas das circunstâncias e abrigam conflitos, mais ou menos declarados, numa travessia

que pode estar cheia de atropelos (...). A análise imanente não apenas esclarece a estrutura e os sentidos nela implicados, mas também específica, com mais rigor as perguntas que devem orientar uma pesquisa voltada para a gênese da obra”. (XAVIER, 2007, p.8)

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 complexo 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 este contexto de criação, mais especificamente a arte de vanguarda no Brasil dos anos 1967 a 1972.

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. 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 outra periodização mais precisa.

Interessa-nos, compreender o que foi a *tropicália* e como impactou a dramaturgia e cinematografia brasileira feita na década de 70. Construir uma linha entre o momento tropicalista, seus tropos e logos, e as práticas que deram origem ao *Prata Palomares*, nos parece, é um instrumento possível para organizar a ampliação do alcance da análise historiográfica do cinema brasileiro no período. Na medida em que conecta um contexto político-cultural de largo impacto social a realizações cinematográficas específicas que não puderam vir a público naquele momento, cria vínculos possíveis para a interpretação não apenas da obra em si, mas das nuances históricas que a circundam, texto e contexto.

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. CosacNaif, 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, interdito há 9 anos. IN: *Tribuna da Imprensa – 29/09/1979*.

FRANCISCO, Severino. Terror, terrorista ou real? IN: *Jornal de Brasília, 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*.

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

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.