



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

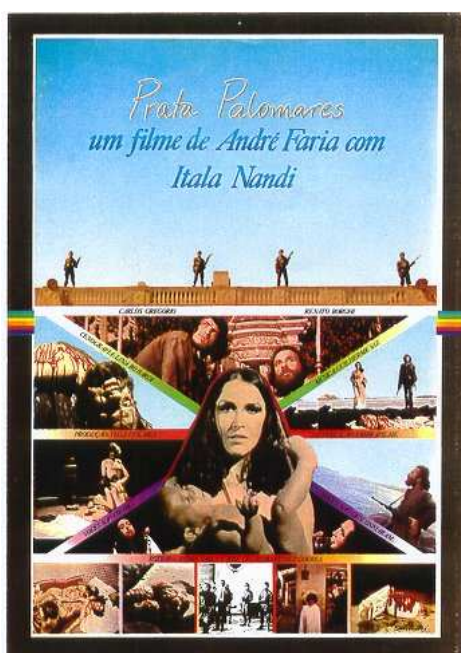
Centro de Letras e Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

Lina Bo Bardi na direção de arte do filme *Prata Palomares*.

Espaços e imagens sob a ótica cinematográfica

Cássia Maria Fernandes Monteiro



Rio de Janeiro

2010

Cássia Maria Fernandes Monteiro

Lina Bo Bardi na direção de arte do filme *Prata Palomares*.

Espaços e imagens sob a ótica cinematográfica

Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas,
Área de concentração: Processos e Métodos da
Construção Teatral, apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro, como requisito para obtenção do título
de Mestre.

Orientadora: Professora Doutora Evelyn Furquim Werneck Lima

Rio de Janeiro

2010

Monteiro, Cássia Maria Fernandes.
M775 Lina Bo Bardi na direção de arte do filme Prata Palomares. Espaços e imagens sob a ótica cinematográfica / Cássia Maria Fernandes Monteiro, 2010.
184f.

Orientador: Evelyn Furquim Werneck Lima.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Bardi, Lina Bo, 1914-1992. 2. Prata Palomares (Filme). 3. Cinema novo. 4. Cinema – Produção e direção de arte. 5. Espaço (Cinema). I. Lima, Evelyn Furquim Werneck. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 791.4309



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

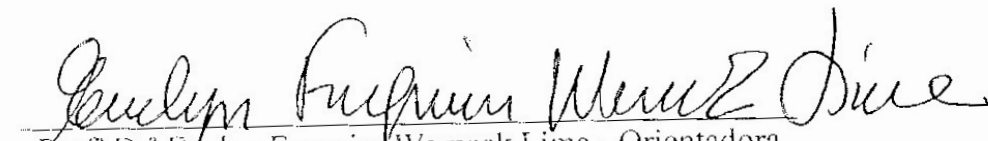
**“LINA BO BARDI NA DIREÇÃO DE ARTE DO FILME PRATA PALOMARES.
IMAGENS E ESPAÇOS SOB A ÓTICA CINEMATOGRAFICA”**

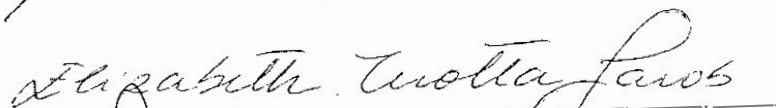
por

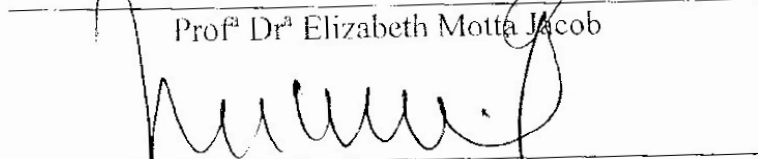
Cássia Maria Fernandes Monteiro

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA


Profª Drª Evelyn Furquim Werneck Lima - Orientadora

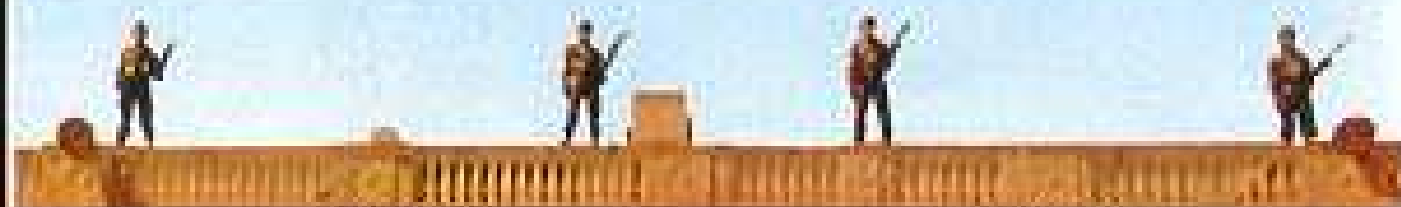

Profª Drª Elizabeth Motta Jacob


Prof. Dr. José da Silva Dias

A Banca Considerou a Dissertação: APROVADA COM LOUVOR

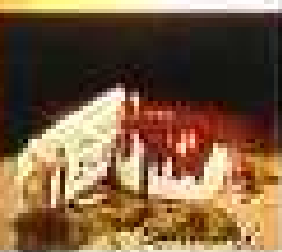
Rio de Janeiro, RJ, em 08 de julho de 2010

Prata Palomares
um filme de André Faria com
Itala Nandi



CARLOS BRIGANTI

RICARDO BIANCHI



Agradecimentos

Dedico este trabalho e agradeço à minha primeira orientadora, *minha mãe, Solange*, de quem herdei a ousadia e a sede pelo conhecimento. Entre jornadas triplas, de casa, trabalho e estudos, deu conta de me ajudar desde as lições de casa aos tantos projetos de pesquisa, cedendo não apenas a biblioteca pessoal, como a paciência e o apoio às minhas escolhas.

À minha orientadora acadêmica, *Evelyn Furquim Werneck Lima*, que desde o meu primeiro período da faculdade estimula o meu crescimento. Mulher de incrível sabedoria que “apresentou-me” à Lina Bo Bardi e, como uma maestrina, regeu-me durante os últimos quatro anos. Ao seu lado, ensinou-me a ler as mais difíceis “partituras”. Agradeço pelo depósito de confiança e todo o companheirismo dentre as tantas ambições, cobranças e risadas que fizeram de cada dia de pesquisa um estímulo ao prosseguimento do caminhar na academia.

Ao meu pai, Airton, que em meio as suas poucas palavras no cotidiano familiar, sempre deixou escapar o apoio, ao me apresentar com admiração, por ter fugido, em parte, ao racionalismo científico da família. Meu eterno professor de Biologia me tornou mais atenta aos (meio) ambientes e espaços, além de mais sensível às (inexplicáveis) engrenagens do mundo.

Ao meu Anjo da Guarda, *Mauro*, que além de cúmplice trouxe palavras, abraços e beijos de conforto nos momentos de maior insegurança. Desde o início desta etapa esteve sempre presente, seja para os ousados experimentos artísticos ou mesmo para o anúncio de (boas) notícias. A este Anjo devo também a conquista do filme, objeto de estudos, e toda sua paciência ao me ajudar com as minhas constantes limitações no uso da tecnologia.

Às minhas queridas irmãs, *Raquel e Lívia*, sempre tão amigas e protetoras, me ensinaram muito sobre a vida e sobre os caminhos pelos quais resolvi seguir. Junto delas agradeço aos seus noivos, *Rodrigo e Helson*, que ao entrar para a nossa família mantiveram-na unida e contribuíram para um ambiente de paz.

Aos *amigos e familiares*, agradeço por terem estado comigo durante toda esta minha formação e reformulação, seja incentivando, seja estimulando com os momentos de descontração, ou ainda compreendendo quando por inúmeras vezes recusei convites para estudar e escrever. Dentre estes, destaco a minha turma companheira que me adotou como caçula do grupo e nem por isso foram ausentes às discussões ou desconfiaram de minha capacidade intelectual.

Ao diretor *André Faria*, professor da práxis e pessoa que tropecei no caminhar dessa pesquisa. Com sensibilidade incomparável, me narrou cuidadosamente e pacientemente inúmeros acontecimentos e ensinou a apreciar os bastidores de uma realização artístico-pessoal sem deixar de lado o comprometimento com o lugar que ocupa no mundo.

À uma imperatriz de fortaleza e sensibilidade, *Ítala Nandi*, por gentilmente ceder-me sua manhã de domingo a fim de contar uma história repleta de cicatrizes que tanto foi essencial para este trabalho.

À *UNIRIO* lugar pelo qual me apaixonei, cresci e aprendi e *aos seus funcionários*, desde os responsáveis pela limpeza e aos guardiões das chaves até os funcionários das secretarias de ensino, que sempre atenderam às minhas solicitações com sorriso no rosto e muito boa vontade. Da UNIRIO também agradeço à *Escola de Teatro*, ao *Departamento de Cenografia*, e, principalmente, ao *PPGAC* que,

representado por um magnífico corpo docente, confiou no potencial da minha pesquisa e da minha abordagem. Estes personagens são, sem dúvida, divisores de águas no meu caminhar acadêmico.

Ao *CNPq/CAPES* pelo incentivo financeiro através das bolsas de estudos concedidas desde a Iniciação Científica até o presente momento.

À *UERJ* que me acolheu como aluna especial ampliando os olhares para a minha pesquisa e atendendo a todas as minhas necessidades.

À *Banca Examinadora*, que, mesmo com tantos afazeres, aceitou prontamente o convite, contribuindo imensamente desde a qualificação até este momento.

Aos que colaboraram diretamente com essa pesquisa como Fabio Malavoglia e aos funcionários dos acervos bibliográficos do Museu de Arte Moderna, Biblioteca Nacional, UNIRIO, CCBB, UFOP, IAB.

Aos meus queridos alunos da *UFOP*, com quem sigo aprendendo a cada dia sobre cenografia e indumentária e que, sempre confiando no meu potencial, me escutam atentos a falar apaixonadamente pelo que me propus lecionar. Junto a estes, agradeço aos meus colegas de trabalho que sempre contribuíram com conselhos, discussões e entenderam quando foi necessário ausentar-me a fim cumprir pesquisas de campo e reuniões científicas.

À *Lina Bo Bardi* mulher que aprendi a admirar e que tenho perseguido durante os últimos quatro anos.

E, sobretudo, agradeço a *Deus* que me guiou por estes caminhos de tantos encontros e proações, permitindo completar os meus 24 anos com tantas conquistas concedidas.

*“O espetáculo não é um conjunto de
imagens, mas uma relação social
entre pessoas, mediada por imagens.”*
Guy Debord (1992)

Resumo

O presente trabalho busca desenvolver algumas discussões acerca do procedimento criativo de Lina Bo Bardi [1914-1992] no filme *Prata Palomares* dirigido por André Faria [1944] no ano de 1970. Articulando questões que envolvem o estudo do espaço teatral, da visualidade cinematográfica bem como das suas relações com questões histórico-sociais, pretendo desenvolver duas hipóteses: 1) A presença de conceitos do Surrealismo em articulação com elementos do Movimento Tropicalista e suas variações como o Cinema Novo e Marginal no filme *Prata Palomares*; e 2) O cinema como estudo e referência de possibilidades de outras linguagens reunidas no filme (1970) em especial o trabalho com José Celso Martinez Correa [1934] originando relações híbridas entre teatro e sua produção imagética no novo Teatro Oficina.

Abstract

This work intend to develop some discussions concerning the creative procedure of Lina Bo Bardi [1914-1992] on the *Prata Palomares* movie, directed by André Faria [1944] at the year 1970. Articulating questions that involve the study of the theatrical space, the cinematographic visuality as well as its relations with historical and social issues, I have proposed two hypothesis: 1) To attest the presence of the Surrealism concepts in conjunction with elements found in the Tropicália Movement, and its variations such as Cinema Novo and Cinema Marginal, inside *Prata Palomares* movie; and 2) To analyze cinema as a reference of the possibilities of other languages combined at the movie (1970), especially Lina's work with José Celso Martinez Correa [1934]. providing hybrid relations between theatre and its imagery productions at the new Teatro Oficina.

Lista de Imagens

- **Capa e iii:** Cartaz do filme *Prata Palomares* de André Faria assinado por Eduardo Catinari.
- **Páginas 54, 55, 57, 58, 59, 61, 63, 65, 69, 71, 74, 77, 80, 85, 89, 90, 92, 101, 112, 114,** Fotogramas do filme *Prata Palomares* de André Faria [1970]
- **Página 69:** *São Jerônimo*, Michelangelo Merisi da Caravaggio [Cerca de 1606], Óleo sobre tela.
- **Página 71:** David segurando a cabeça de *Golias*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, [1605-1606] [ou 1610], Óleo sobre tela.
- **Página 74:** Fotogramas do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha. [1964]
- **Página 92:** Fotogramas do filme *A Via Lactea* de Luis Buñuel [1969]
- **Página 101:** Seleção de imagens da peça *Paradise Now* do Living Theatre [1969].
- **Página 112, 114:** Fotografias da peça teatral *Na Selva das Cidades* encenada pelo grupo *Teatro Oficina* [1969]
- **Página 114:** Croqui do projeto arquitetônico do Teatro Castro Alves
- **Página 114:** Croqui do projeto de cenografia para o espetáculo *Ópera dos Três Tostões* [1960]
- **Página 114:** Arquitetura da sede do grupo do Teatro Oficina [1980]
- **Página 114:** Fotografia do Ensaio de *Cacilda* [2008]
- **Página 145:** Fotografias de Produção

Sumário

Agradecimentos	iv
Lista de Imagens	ix
1. Introdução	2
2. Quadro Metodológico / Fundamentação Teórica	26
2.1 <i>Organização do Estudo Dissertativo</i>	30
2.2 <i>Revisão Bibliográfica</i>	30
3. Autofagia de uma Linguagem Visual	35
4. Prata Palomares: Uma Análise Icono-Semiológica	52
4.1 <i>A Igreja</i>	53
4.2 <i>Embates entre os contrários: Diálogos entre Lina e Caravaggio</i>	68
4.3 <i>Marcas do tropicalismo Glauberiano: Cinema da Violência</i>	72
4.4 <i>Traçados do Cinema Surrealista</i>	86
4.5 <i>Paraíso Agora</i>	96
5. Prata Palomares: Projeções de uma Época.	103
6. Considerações Finais:	127
7. Referências Bibliográficas	131
7.1 <i>Sites Consultados</i>	136
7.2 <i>Teses e Dissertações</i>	137
7.3 <i>Periódicos</i>	138
8. Lista de Filmes Consultados	140
Anexos	
A. <i>Sinopse:</i>	142
B. <i>Ficha Técnica:</i>	143
C. <i>Fotografias de Produção:</i>	145
D. <i>Cronologia e Premiações</i>	146
E. <i>Entrevista com Ítala Nandi:</i>	148
F. <i>Entrevista com André Faria.</i>	155
G. <i>Quadro Instrumental desenvolvido para Análise Icono-Semiológica:</i>	172

- 1 -

Introdução

1. Introdução

Quando a romana Lina Bo Bardi [1914-1992] foi convidada para compor a equipe de criação do filme *Prata Palomares*, dirigido por André Faria [1944] no ano de 1970, já era considerada uma artista renomada no cenário cultural do Brasil. Sua formação pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma não restringiu as inúmeras possibilidades de áreas de atuação. Ainda que sua maior atividade seja no âmbito da arquitetura, o particular profissionalismo não limitou as paragens para aplicação de seus conhecimentos. Entre tantas ações, pretendo aqui destacar seu trabalho como arquiteta cênica¹, sobretudo o exercício da cenografia e do figurino para o cinema.

Ao perceber um apagamento das realizações audiovisuais em estudos biográficos desta artista algumas indagações se instauraram em meu caminhar investigativo. Questões que procuram o motivo pelo qual escolheu o cinema para mais um meio de expressão; ou mesmo de como a sua atividade como arquiteta e cenógrafa teatral deságua na execução cinematográfica. Indagações como de que modo o exercício em outra linguagem artística interfere no desenvolvimento de uma poética; ou ainda quais as referências que a levam a certas opções plásticas tão peculiares a esta linguagem; e, finalmente, de que maneira a atividade cinematográfica se inscreve em algumas atuações posteriores. Este estudo visa recortar alguns passos da artista e desenvolver discussões sobre o procedimento criativo de Lina Bo Bardi no filme *Prata*

¹ É importante destacar que, ainda que faça trabalhos na área de cenografia, Lina Bo Bardi não se classifica como cenógrafa, figurinista, ou mesmo diretora de arte, e sim uma “arquiteta cênica” tal qual podemos observar no Livro *Lina Bo Bardi* (2008) organizado por Marcelo Ferraz. Essa nomenclatura possivelmente, além de estar relacionado com sua formação em arquitetura, está de acordo com a preferência por parte do encenador e dramaturgo alemão Bertold Brecht em substituir os termos decorador e cenógrafo. Segundo Brecht, a função deste profissional, em relação ao teatro, deveria estender-se por todo o edifício teatral e não apenas ao palco. (ROUBINE, J. 1998:92)

Palomares, articulando temas que envolvem o estudo do espaço teatral, da visualidade cinematográfica, bem como das suas relações com questões histórico-sociais.

Sabe-se que, a partir do que as mãos e a mente ousadas de Lina criavam, as diversas áreas das artes brasileiras eram recicladas por uma vontade poética estimulante. A confirmação a esta afirmação se inicia no exato momento que mergulhamos num breve estudo biográfico e somos esclarecidos de parte sobre sua trajetória.

O ano de seu nascimento coincide com o início da Primeira Grande Guerra Mundial. Em 1939, novamente um momento cerne, marcado por mais um conflito bélico no contexto político/econômico mundial, coincidiu com sua historiografia biográfica: graduou-se arquiteta em Roma, prática que não abandona até o final de sua vida. Após a obtenção do título de arquiteta, ainda na Itália, em Milão, suas habilidades artísticas voltaram-se, também, para a ilustração, *design* para xícaras, cadeiras, moda, projetos urbanísticos e para a crítica arquitetônica quando trabalhou com o editor da *Revista Domus* e posteriormente da *Revista Stile*, o também arquiteto: Giò Ponti [1891-1979]. Com ele, também aprendeu a atentar-se às qualidades estéticas implícitas nas atividades da cultura popular (como, por exemplo, o artesanato italiano), característica que a acompanhou durante toda sua atividade profissional. O desenvolvimento dentro deste ofício, a levou a obter um escritório próprio. No entanto, ainda que não tenha dispensado os trabalhos de crítica, a instabilidade profissional veio acompanhada da Segunda Guerra Mundial, principalmente quando teve o escritório bombardeado em 1943. Prontamente, as reações à guerra fizeram da jovem idealista uma sócia do Partido Comunista Italiano ingressando com maior propriedade na vida de engajamento político da qual não abriu mão nem quando se instalou em um país estrangeiro. Anos mais tarde, em 1946, acompanhando o marido, o crítico de artes Pietro Maria Bardi [1900-1999], desembarcou no Brasil, o país canarinho que a envolveu de tal modo, que a fez avistar

um território de esperanças para um recomeço longe da insensatez européia herdada pelos tempos de guerra.

A terra de reunião de antíteses foi seduzindo a artista e, à medida que era recepcionada por importantes nomes da arte e da arquitetura brasileira (entre eles, Lucio Costa [1902-1998], Oscar Niemeyer [1907], Burle Marx [1909-1994] e Portinari [1903-1962]), foi se alimentando com os sabores do que chamou de “segunda vanguarda artística”. (BARDI, 2008:12)

Instalando-se no país, logo foi chamada para liderar obras importantes. A primeira delas foi, em 1947, a criação do Museu de Arte de São Paulo localizado na Rua 7 de Setembro e depois transferido para o edifício da Av. Paulista erigido entre 1957 e 1968. Ícone da arquitetura moderna do Brasil, o MASP abriu ainda mais as portas para o desenvolvimento cultural que precisávamos. Lá no museu começou a desenvolver o papel de curadoria trabalhando inclusive no núcleo de *design* e moda, principalmente durante as ocasiões da *Exposição de Cadeiras* em 1948 e do desfile da *Coleção de Christian Dior* [1905-1957] em 1951².

No mesmo ano, como uma consequência da paixão pelo país, decidiu naturalizar-se brasileira. A ocorrência se deu na mesma década que a propaganda política do Brasil aspirava pelo progresso. Em tempos de Juscelino Kubitschek³ [1902-1976], o nordeste brasileiro almejava o reconhecimento de uma cultura local extremamente rica e de intensa produtividade. E era justamente neste instante, que a Bahia recebia Lina Bo Bardi para proferir algumas palestras a convite do arquiteto Diógenes Rebouças [1914-1994]. Imediatamente modificou o endereço para Salvador, e desde então, buscou desenvolver ao máximo uma atividade didática ao lecionar filosofia e arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, na qual esteve diante

² Sabe-se também que nesta ocasião foi apresentado o traje desenhado por Salvador Dalí intitulado *Mulher do ano 2045*.

³ Presidente brasileiro entre os anos 1956 e 1961.

de uma classe estudantil com uma consciência política e cultural (VALENTINETTI, C. 2002:27). O fato acabou sendo, pois, marco cerne das implicações provocadas pelo contato com os costumes populares, que sucedeu no momento que foi convidada para ser mentora do projeto arquitetônico do Museu de Arte Popular da Bahia no Solar do Unhão. Não tardou a ser agente e paciente das transformações na explosão artística daquela cidade, até então, considerada uma região periférica culturalmente, atraindo para si a responsabilidade da civilização de uma geração. Durante sua estadia em Salvador apropriou-se do cotidiano nordestino e, na contramão da mistificação política e da ostentosa publicidade cultural, apontando reflexões sobre o que de mais significativo havia na originalidade da cultura brasileira. A partir dessa experiência didática, houve o estímulo para as reuniões de estudantes que transformavam a província baiana num centro de vanguarda cultural no Brasil. Funcionavam como abrigo destas reuniões: o Museu de Arte Moderna, a própria Universidade, o Solar do Unhão, o ateliê de Mário Cravo [1923], o cine-clube de Walter da Silveira e o centro de estudos afro-oriental de Agostinho Silva [1906-1994].

Além das contribuições de Lina ao ensino, as suas ideias também impulsionavam os estudantes por via de seus trabalhos para o teatro. Já o seu primeiro trabalho para o palco marca o entendimento por meio do empirismo que a arquitetura pressupõe pela experiência do corpo, desmobilizando tudo o que se pensava diante da representação artística. O Teatro Castro Alves foi o lugar escolhido para erigir o projeto de cenografia de Lina, em 1960. Ali, no teatro destruído, ela improvisou uma arquibancada com quatrocentos lugares para acomodar a platéia diante dos palcos simultâneos idealizados para se dar a espacialidade da *Ópera dos Três Vinténs* de Bertold Brecht. Esta montagem foi dirigida pelo então diretor e professor de teatro da Universidade Federal da Bahia, Martim Gonçalves [1919-1973]. Seguida desta peça, em

1961, também *Calígula* de Albert Camus, que sob a direção do mesmo Martim Gonçalves, recebeu cenários assinados pela artista (LIMA, E. 2007: 33). Provocados por estes espetáculos teatrais, esses estudantes de artes exercitam a vontade de movimentar e multiplicar as imagens dos cursos do dia-a-dia e da memória coletiva, levando-os ao encontro da exploração do objeto fílmico. Do mesmo modo, Lina é contaminada por esta nova linguagem imaginativa e, com isto, transporta sua poesia da estaticidade arquitetônica aos direcionamentos das imagens oníricas, estabelecendo algumas tensões artísticas principalmente do que é relativo aos sonhos e o que é relativo à lucidez.

Mesmo já tendo participado de algumas filmagens de cinema, sobretudo acompanhando o cineasta Glauber Rocha [1939-1981]⁴, o primeiro filme que Lina atuou efetivamente como arquiteta cênica foi *A Compadecida*, dirigido por George Jonas em 1968. O filme foi acusado na época de ser ‘uma grande decepção’ e ‘uma realização frustrada’ e por não ser o que havia de mais novo no país⁵ não estando diretamente comprometido com o movimento de contracultura⁶ iniciado no ano anterior e no seu entorno. Entretanto, segundo os mentores desta produção, este filme carrega sua essência na formação direta da linguagem. Os jornais dizem que foi o filme mais caro do cinema brasileiro da época,⁷ e que contou com o orçamento de NCr\$ 750 mil para a sua realização⁸, adquirindo, então, o slogan de um longa-metragem feito para a “exportação de uma cara brasileira”. Talvez por isso a cultura popular esteja entranhada de maneira mais direta e quase didática a uma busca pela estética do nacional-popular,

⁴ Sabe-se que Lina Bo Bardi participou de parte das filmagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, sugerindo locações para algumas cenas e interferindo em parte da direção de arte feita por Paulo Gil Soares. (BARDI, L. 1999)

⁵ BANDEIRA, R. “A Compadecida”. *A Notícia* 13.10.1969.

⁶ O chamado Cinema Novo.

⁷ “O filme mais caro no Brasil quer ser apenas alegre e simples” *O Globo*. 1.10. 1969.

⁸ Quando comparamos com o salário mínimo de NCr\$ 129,60, a partir de 26/03/68 podemos entender que é um valor bastante significativo no que se refere à realidade dos investimentos para a cultura naquele momento no país.

tal qual tende o texto dramático e o roteiro de Ariano Suassuna [1927]. A maneira menos visceral que a *estética da violência*, tão presente nas pesquisas dos seus contemporâneos, não suspendeu a modo conflitante das suas escolhas para compor o cenário. A adaptação da obra teatral contava com acepções plásticas de referências épicas e comentadoras da cena, muitas vezes alegóricas, desenvolvendo uma comédia de caráter popular. O recurso primordial para consolidação desse discurso épico foi a escolha conceitual por materiais estruturais e rústicos para estabelecerem espaços crus e concretos, comuns às tantas obras de Lina.

Sob a proposta de representar uma arte do povo e do nordeste essencialmente simples, e fazer espelhar de maneira direta os pontos principais desta realidade, Lina entendeu na possibilidade de fazer surgir, com suas opções plásticas, os conceitos exigidos pelos grupos do cinema moderno brasileiro. Sua ressonância associado ao espírito de arte da época parecem, portanto, inspirar os cenários e figurinos de Paulo Gil Soares e Helio Eichbauer [1941] no filme *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* de Glauber Rocha de 1969. Quando comparamos os dois filmes, percebemos que tanto a representação da cidade escolhida, como o seu entorno tem intervenções muito próximas das selecionadas por Lina, principalmente, com a alternância entre as cores claras e as cores vivas como vermelho e roxo, destacando o que se quer atentar. Outra ressonância foi um circo em homenagem ao palhaço Piolim criado por Lina em 1979 no térreo do MASP, feito inteiramente de bricolagens de madeira que consolidavam as paredes do picadeiro. A construção parece ser idêntica à cenografia projetada no filme para ser ‘palco’ do prólogo e do epílogo deste filme de 1968.

De volta a São Paulo, entre os constantes trabalhos de arquitetura, Lina foi colaboradora de diversos trabalhos do grupo do Teatro Oficina e, sem dúvida, esta aliança é suficiente para desenvolver e praticar experimentos dos conceitos aprendidos

em sua vivência em arte e cultura. Sua contribuição para o grupo aconteceu desde a polêmica concepção de figurinos e de um cenário feito de lixo, que além de ser destruído todas as noites, cheirava à podre e estimulava diversas capacidades sensuais do espectador em *Na Selva das Cidades* (1969), seguido finalmente do filme *Prata Palomares*. Posteriormente, passou pela assinatura de cenário e figurinos para a montagem da peça *Gracias Señor* (1975) e concebeu junto a Edson Elito a particular arquitetura teatral da atual sede do grupo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona.

Os traçados desta breve - e incompleta - cronologia biográfica até os tempos quando sua ocupação profissional incluía a atividade no cinema e no Teatro Oficina nos serve para perceber o reconhecimento de Lina Bo Bardi exercendo diversos papéis na cultura brasileira. Apresentando-se como uma personalidade ativa de significante desenvoltura no país, torna-se, portanto, uma atitude perigosa defini-la a partir de uma única categoria de arte. Por este motivo a opção neste estudo é de considerá-la não apenas como arquiteta que atua na área do teatro, *design* e curadoria, mas entendê-la como uma artista em uma definição completa e que possui pluralidade veicular para aplicar seus conceitos e acepções de mundo e de arte.

Nesta ocasião, parto da importante atividade na área de direção de arte de Lina quando foi responsável pela concepção do cenário e figurino do filme *Prata Palomares*. Sobretudo visando entender qual é o lugar desta atividade no seu caminhar profissional e quais são os apontamentos que este determina à cenografia, ao espaço teatral e à visualidade cênica do país após este experimento.

O universo de *Prata Palomares*:

Prata Palomares é uma produção que, calada pela censura durante longo período, não atingiu visibilidade no momento de sua criação. A consequência aos treze anos de silêncio foi uma abertura abafada por uma postura que a reduzia a uma obra estática e datada, marcada pela ideologia momentânea do grupo e da atividade artística daquele momento. Talvez por esta ausência de visibilidade, o filme também acaba permanecendo adormecido aos estudos da biografia da artista bem como sua importância para o desenvolvimento material e poético presente em algumas atividades posteriores.

Muitos são os estudos sobre a Ditadura Militar no Brasil e sobre a atividade artística que eclodiu desse período tão doloroso da memória nacional. No entanto, quando mergulhamos nesse universo velado encontramos a abundante dormência de uma necessidade revolucionária advinda de vários setores da cultura. Por isso, nos parece também ser inesgotável toda a ânsia pelas descobertas dos caminhos trilhados para se fazer presente uma determinada ideologia ou mesmo a projeção da sua quebra ideológica.

Mais do que falar somente de um período conturbado politicamente, quando escolhemos analisar *Prata Palomares*, pretendemos entender os traçados que a linguagem cinematográfica atinge e é atingida para a revolução política e estética, seja ela na cultura, no cinema ou no próprio teatro. Fazer o recorte na proposta visual da arquiteta, implica também discernir pontualmente os lugares que o trabalho de Lina Bo Bardi exerce nessa ousada empreitada que reúne, comenta e propaga um sistema de ideias.

Quando a Censura Federal interditou sua exibição, trancou não somente a carreira de um filme que poderia ter sido um marco do cinema brasileiro tanto

por sua originalidade quanto pela beleza de suas imagens e cenários (de autoria de Lina Bo Bardi) e, sobretudo, pela força e inventividade de sua *mise en scène*. Ela trancou também – e isto é o mais lamentável – a carreira de um diretor estreante de grande talento, que nunca mais se aventurou a fazer outro longa metragem.⁹

O trecho acima se refere ao mentor da ideia de *Prata Palomares*. Quando André Faria¹⁰ começou a trabalhar como fotógrafo e segurança dos espetáculos do grupo Oficina já havia o desejo de fazer um filme que falasse sobre guerrilhas inspirado no momento político e, principalmente, nas filmagens de Glauber Rocha. André trabalhou com o cineasta baiano como assistente de fotografia nos filmes *Câncer* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, ambos de 1968.

Logo após estas produções, começou a trabalhar como diretor de fotografia de uma cooperativa formada pelos diretores cinematográficos Luiz Rosemberg, Flávio Moreira da Costa, Rubem Maia e Leon Hirszman. A fim de fazer o filme *América do sexo* (1969), os quatro diretores convidaram a atriz Ítala Nandi [1942]¹¹, para fazer o personagem feminino. Foi, então, inevitável o encontro com o grupo Oficina quando montavam a peça *Galileu Galilei* (1968) de Bertold Brecht, no Rio de Janeiro. A aproximação estabelecida por estes encontros fez com que, alguns meses depois, André Faria se integrasse ao grupo. A vontade de ultrapassar os limites dos códigos teatrais permitiu o início de um trabalho a caminho do projeto audacioso em direção de um *Cinema Oficina*.

O diretor nos narrou que, durante a temporada de *Na Selva das Cidades* em São Paulo, ao mostrar o primeiro tratamento do roteiro de *Prata Palomares* (até então

⁹ “*Prata Palomares*” filme que poderia ser um marco. Por Paola Vartuck. O Estado de São Paulo 29.02.84

¹⁰ Antes de *Prata Palomares* trabalhou em diversos filmes como assistente de direção e fotografia e, após esta produção, deu início à execução de documentários e filmes de curta metragem incluindo também em seu currículo a atividade na área de vídeos publicitários. Atualmente trabalha como coordenador técnico e professor da Escola Superior Sul Americana de Cinema e TV do Paraná – CINETVPR

¹¹ A atriz Ítala Nandi era uma figura de grande influência nas atividades do citado grupo teatral, exercendo função de contadora, produtora e atriz do *Oficina*. Aos poucos, durante a segunda metade da década de 1960, esta atriz se envolvia cada vez mais com a linguagem cinematográfica.

chamado de Porto Seguro), a reação do grupo paulistano foi de intenso entusiasmo por estudos que até então não haviam experimentado. Havia nitidamente um entrecruzamento de inquietações políticas e estéticas entre suas mentes.

No dia em que chegamos no Vale da Ribeira, em Santa Catarina, para escolhermos as locações, estourava a guerra. Fomos obrigados a ficar na cidade de Registro durante oito dias, acompanhando a movimentação do Exército. Ítala Nandi, Renato Borghi, Flávio Império e eu pudemos, então, vivenciar tudo aquilo. A partir daí, percebemos que o filme não se tratava de uma simples ficção. Na volta a São Paulo, em companhia de José Celso Martinez Corrêa refiz o roteiro.¹²

As palavras de André são esclarecedoras do real estado que o país se encontrava e o porquê de José Celso Martinez Corrêa entrar como personagem atuante no contexto da reformulação do roteiro. Era preciso naquele momento documentar o ocorrido e demandar reação ao que se passava. Fazer surgir da realidade histórica pela qual cruzavam os caminhos para a execução de um filme de forma intensa visando, principalmente, acordar o país para a situação sócio-política da ditadura.

Naquela ocasião, ainda era o arquiteto e cenógrafo Flávio Império [1935-1985] quem determinava as locações e do que viria a ser a direção de arte. Desde 1962 até aquele instante Flávio Império foi um dos principais responsáveis pelas cenografias e intervenções arquitetônicas do Oficina. Atingiu seu auge na participação no grupo, quando foi um dos responsáveis pelo primeiro projeto de arquitetura da sede do Oficina¹³ na Rua Jaceguai, em 1967. Neste mesmo local se deu a inauguração com o espetáculo ícone do movimento tropicalista, *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, peça que se tornou famosa também pelos inusitados cenários sob palcos giratórios de Hélio Eichbauer. Ainda no mesmo ano, Flávio Império voltou a assinar a cenografia da peça *Roda Viva* de Chico Buarque, montagem polêmica dirigida também por José Celso. Foi

¹² *Prata Palomares - A Guerra em nosso quintal*. Por Cecília Cavalcanti. Última Hora Rio de Janeiro 19.5.1983

¹³ A reconstrução foi projetada em 1966 e finalizada 1967 por Joaquim Guedes, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre com o palco giratório. Conferir em LIMA, E, 2008: 12-29

somente após estas produções que um incêndio se tornou a causa destruidora do referido projeto arquitetônico.

Sabe-se que durante as filmagens do filme, houve uma cisão na equipe do grupo Oficina e nesta divisão, Flávio Império optou por permanecer em São Paulo e fazer parte da montagem *Don Juan* (1970) dirigido por Fernando Peixoto [1937]. As filmagens previstas para janeiro e fevereiro foram transferidas para os meses de abril e maio¹⁴, e os atrasos da produção foram o motivo que impossibilitou Flávio Império de participar das filmagens. Afinal, era professor na Faculdade de Arquitetura na Universidade Federal de São Paulo-USP e as aulas iniciariam nessa mesma época.

Esta desistência de Flávio Império, associado à eficiência dos cenários executados por Lina Bo Bardi em *Na Selva das Cidades* durante seu retorno à cidade de São Paulo, logo após o trabalho no filme *A Compadecida*; em foram fatores que possibilitaram a troca do nome do responsável pela arquitetura cênica e indumentária do filme nos anos seguintes. Por este motivo, se em 1969 a ligação entre Lina e o grupo foi celebrada em *Na Selva das Cidades*, podemos dizer que foi com o filme *Prata Palomares* que esta relação foi consolidada. União que, anos mais tarde, tornou-a responsável por erguer o inovador edifício teatral do grupo que até hoje é polemizado por sua eficiente forma arquitetural.

A partir da tese de doutoramento de Elizabeth Jacob, defendida neste mesmo programa de pós-graduação em 2009, sabemos que o trabalho de direção de arte no cinema consiste em reunir os diversos meios de expressão visuais e ordená-los de modo que o registro imagético possa adquirir uma poética conceitual no todo da obra. A valorização e o cuidado com os inúmeros e específicos elementos técnicos como a luz,

¹⁴ O motivo do atraso foi tanto a reformulação do roteiro quanto por uma determinação técnica. Por causa das filmagens externas, era necessário que a luz natural fosse melhor explorada. André Faria diz que a luz dos meses de abril e maio dão o melhor resultado à captação das imagens, principalmente na região sul do Brasil, e por isso ajudariam com mais precisão a obter os resultados desejados. Ver anexo F.

os registros de câmera, os cenários e o figurino podem ser responsáveis pelo embasamento material da visualidade da imagem. Agindo, sobretudo, na construção da imagem pela responsabilidade de criar uma realidade perceptiva que se anuncia na caracterização dos personagens e na construção da ambiência, sejam estes pré-existentes ou construídos.

Apesar deste título – diretora de arte - referindo-se ao trabalho de Lina não constar nos créditos, o trecho de entrevista concedida pela artista ao ator Fabio Malavoglia, em 1986 publicado no livro *Lina Bo Bardi* organizado por Marcelo Ferraz esclarece parte do que pode ter sido a postura de Lina durante as gravações de *Prata Palomares*. Permitindo-nos confirmar que sua preocupação com os diversos elementos técnicos a levam à aquisição de mais uma nomeação em sua biografia criadora¹⁵:

Eu tenho feito cinema, e teatro - muito! Fizemos o filme *Prata Palomares* em Santa Catarina e havia três maquinistas - fantásticos, formidáveis, de altíssima categoria – que quando viram uma mulher começaram a me desrespeitar. Não desrespeitar, mas se olhar entre eles dando risadinhas. Mas quando eles viram que eu comecei a entrar na iluminação, e quando eles fizeram rebatedores e eu perguntei se era ainda o TBC ou a Vera Cruz e comecei a dizer “tirem os rebatedores” e dar instruções sobre iluminação, que eu tinha estudado, claro, pois me ocupei seriamente, eles fizeram amizade comigo. Nós viramos os maiores amigos do mundo, e fizemos um trabalho belíssimo: eu ganhei o Prêmio Candango, e devia ter o nome dos três maquinistas também. (BARDI, L. 2008:169)

Este trecho deixa claro também o comprometimento estético que a artista apresentava quando se propunha trabalhar. Esta conduta nos mostra uma personalidade forte com ânsia por um resultado preciso. O diretor do filme riu ao ter sido indagado sobre este episódio. Disse que neste momento foi necessária sua intervenção para mostrar à Lina que o ‘desrespeito’ dos funcionários estava situado num determinado nível hierárquico que passaria por ele, e não por uma condição de gênero conforme ela

¹⁵ Em entrevista realizada por e-mail a André Faria ele nos relatou que durante as gravações do filme Lina apenas não trabalhou na execução das maquiagens. Nos créditos do filme (detalhado no anexo B) podemos perceber que é de sua responsabilidade são a cenografia e o figurino do filme. A figura do diretor de arte não era utilizada no país com frequência até então, entretanto muitos dos cenógrafos exerciam essa função. Acreditamos que esta herança é proveniente, sobretudo, da tradição teatral que até hoje ignora muitas vezes a importância deste profissional.

imaginava. Mas assume também que a maneira ríspida com que ela trabalhava e impunha as suas ideias era o que, muitas vezes, garantia a qualidade de suas intervenções.

Lina não apenas dava aos companheiros a garantia de um trabalho sério, como também, dedicava o cuidado poético a tudo o que pretendia criar dali pra frente. Desse modo, durante o percurso artístico, Lina lança mão de um atravessamento referencial entre as suas diversas criações, sejam elas as obras da área da cenografia teatral e cinematográfica, quanto os seus projetos de edifícios e restaurações arquitetônicas. O que nos parece é que há em inúmeros casos a citação de seus próprios trabalhos e de outros artistas, não por uma restrição criativa, mas por uma projeção conceitual de cada elemento anteriormente utilizado. A utópica busca pelo ineditismo, aqui, dá lugar ao arranjo de seus próprios trabalhos associados a outros contextos pelos quais a artista passava nos instantes de execução. Por isso é tão importante o profundo conhecimento dos trajetos passados pela artista e o cuidado com as possibilidades referenciais de suas obras.

Na primeira parte do filme, tive a preocupação de mostrar meu domínio na parte técnica, com um trabalho de grande produção, com alto custo financeiro e respeitando as regras do cinema. Sincronismo, cortes precisos a montagem, eixos e de enquadramento etc. Na metade da história, predomina a linguagem do Cinema Novo, o discurso político, o cinema frontal, a câmera na mão. O final é um desbunde, o *underground*. Não há mais o respeito com som e imagem. Se existe sincronismo ou não, não tem importância, por que se trata de uma alegoria, uma homenagem à múltiplas possibilidades de se fazer cinema ao nível de criação. Isto é um processo de estrutura. Devo ressaltar que a ideia e a interpretação estão ligadas à linguagem do Oficina¹⁶

Novamente, a partir deste outro relato de André Faria, pudemos perceber os primeiros direcionamentos de trabalho exercido pelos autores desta obra. O diretor deixa explícito todo o arsenal pelos quais estiveram empenhados. De fato, quando

¹⁶ Prata Palomares - A Guerra em nosso quintal. Por Cecília Cavalcanti. Última Hora Rio de Janeiro 19.5.1983

estamos diante do filme podemos reconhecer o desejo por estas referências artísticas. E, seguindo estas pistas, trilhei esta investigação.

Os apontamentos que acompanham o desenvolvimento deste trabalho consideram a atividade de Lina advinda dessa comunhão com a proposta de direção. Como bem indica André Faria, é do Cinema Novo que surge no Brasil a compreensão dessa linguagem como o exercício político. Visando superar a alienação e a dependência dos métodos culturais e do raciocínio ideológico em voga, a opção deste grupo era pela experimentação inventiva em prol de uma desmistificação da sociedade brasileira em conjunto com a problemática do campo econômico, estético e cultural. Resultando, acima de tudo, numa proposição não industrial ou submetida a um determinado padrão estrangeiro. (HOLLANDA, H. GONÇALVES, M. 1999:39)

O *underground* do qual menciona o diretor está relacionado com o Cinema Marginal, cuja herança se encontra no imaginário urbano, recusando a alta cultura e a ‘arte engajada’. De certa maneira, em sua história, o Cinema Marginal surge como uma reação a uma possível canonização do Cinema Novo. Assim, tenta justamente mergulhar na cultura da massa, na cultura popular, no circo, na chanchada, na televisão, no filme erótico e, entre outros, na sátira à considerada cafona música da Jovem Guarda. Esta postura, acrescida de humor corrosivo e provocador do riso histórico, desviava o político para o estético, poético e, sobretudo, comportamental retornando à agressividade almejada pela *estética da fome* e da *violência*. Assume-se como método a precariedade, o improvisado, o *kitsch*. (BENTES, I. in: BASUALDO, C. 2008:120)

Analisando este quadro, o que me parece é que uma teia cultural foi sendo tecida nessa época. Diferentes linguagens incorporavam um ou outro elemento destes projetos artísticos e como uma ação em cadeia foi possível o surgimento do Tropicalismo no Brasil. Esta sede tropicalista lidava com a inclusão da diferença e almejava novas

maneiras de consolidar uma cultura local e simultaneamente global. Agora, os aportes estrangeiros encruzilhavam-se com a cultura local, o “mau gosto” misturado com o “bom gosto”. O modelo dos trópicos exigia a tensão entre política e indústria cultural, de forma a adequar e questionar os sistemas de consumo em massa, sem negá-los, mas se apropriando dos mesmos. O projeto de revolução social era substituído por rebeldia. A política foi transferida ao corpo e ao comportamento e concebida com a problemática cotidiana. A originalidade dos jovens do movimento era, muitas vezes, incompreendida, e passível de crítica pela intelectualidade. (HOLLANDA, H. GONÇALVES, M. 1999:66)

Alinhando esses indicadores, percebemos que as propostas visuais de Lina circunscrevem intimamente todas estas temáticas, sem se aprisionar a quaisquer que sejam. O efeito causado por esta multiplicidade referencial ilumina ainda mais diálogos. Encontramos, portanto na proposta visual sua singularidade preenchida por uma atmosfera surrealista da qual nos parece se inspirar Lina Bo Bardi.

Segundo definição inicial de André Breton [1896-1966] o *Surrealismo* é considerado como um: “*substantivo masculino, puro automatismo psíquico por meio da qual se tenta expressar oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento.*” Fundamentando-se na crença na “*realidade superior de certas formas de associação até hoje desprezadas, na onipotência do sonho, no livre jogo do pensamento*”. (BRETON, A. *apud* GOLDBERG, 2008: 79) Durante todo o filme testemunhamos a pretensão pela relação com os domínios da mente e pelo questionamento que incorpora ao caos da vivência humana os sistemas políticos pelos quais passamos. É importante perceber que o diálogo exercido por Lina por meio de seus indicadores imagéticos emite a proximidade com estes limites pelos quais perpassavam a irracionalidade e a inconsciência. À primeira vista são

precisamente estas inter-relações que engendram a maioria das opções estéticas das quais se propunha a artista.

O procedimento alegórico, aqui, acontece em função de uma possibilidade inventiva que assume a própria inconsciência para o pensamento/posicionamento de um destino nacional. A paródia e a citação fazem, então, parte de uma estruturação imaginária que referencia, comenta e se faz estrutura. Esse mesmo comentário impõe uma postura de que, através de sua “incoerência”, visa a autoconsciência plena da representação. Os sonhos, o humor negro, sensualidade erótica, a rejeição da moralidade burguesa e das convenções sociais são percursos inerentes tanto ao movimento tropicalista quanto ao surrealista e, portanto, o recorrente cruzamento do *Tropicalismo* com o *Surrealismo* assume uma postura em prol de uma invenção formal na direção de arte e a preocupação com o destino nacional.

Vale grifar que sua relação com estas manifestações não a fazia entendê-las como referências cristalizadas, mas em constante processo de criação e revitalização. Todas estas influências, acrescidas, ainda, de outros referenciais, expandiam os horizontes de possibilidades que surgiam durante as filmagens de *Prata Palomares*. E, em sua ampliação, Lina escolheu fazer uso, em sua maior parte, de uma cenografia vernacular, que aproveita os recursos originais do ambiente, sendo este físico ou político, e constrói um espaço cênico com originalidade, repercutindo, principalmente, na execução de outros trabalhos posteriores.

Pretendemos desenvolver, portanto, duas hipóteses:

- 1) No filme *Prata Palomares*, foram empregados conceitos do Surrealismo em articulação com elementos do Movimento Tropicalista e suas variações como o Cinema Novo e Marginal

2) O mesmo filme (1969-1970) revela possibilidades do uso de outras linguagens, comprovando as relações híbridas entre o teatro e sua produção imagética, relações estas que se fizeram presentes no novo Oficina, em especial o trabalho desenvolvido por Lina com José Celso Martinez Correa [1934].

Nossos estudos, conseqüentemente, visaram estudar a arquiteta e cenógrafa Lina Bo Bardi, a partir de suas intervenções artístico-visuais da direção de arte de *Prata Palomares* relacionando ações ao espírito de arte da sua época. Para tanto se fez necessário agir em busca do levantamento iconográfico da obra e de sua produção, além dos estudos que se referem ao filme, sobretudo quando tratam da sua concepção espacial e visual.

Tendo em vista identificar o método de criação da artista, também objetivamos identificar e analisar as referências indicadas no filme por meio das imagens e da bibliografia recolhida. Principalmente, relacionando-os aos conceitos referentes ao espaço cênico, à visualidade, ao cinema e à cultura brasileira com as quais a criação de Lina Bo Bardi e de outros profissionais contemporâneos a sua época estavam comprometidos.

Ainda com o intuito de atingir respostas às questões colocadas, o que se pretendeu aqui foi correlacionar os recursos utilizados pela arquiteta e cenógrafa no filme e sua atividade artística posterior à produção, principalmente quando referida à criação de Edifícios Teatrais tal qual a sede do Teat(r)o Oficina Uzyna-Uzona.

Alguns apontamentos:

A literatura a respeito da cenografia e da indumentária tem sido expandida ainda com passos lentos, porém, é notório o interesse por parte dos pesquisadores nessa área de atuação. Recentemente têm surgido alguns núcleos de pesquisa que se ocupam da investigação sobre as diferentes personalidades responsáveis pelos elementos visuais do espetáculo. Esse crescimento resulta, sobretudo, da percepção da voga do método anárquico dos diversos itens comunicantes no teatro e no cinema. Entretanto, algumas vezes, o apontamento desse interesse não está locado no desvendamento das necessidades pelas quais estas expressões estéticas estejam carentes, não estando preocupado com as consequências dessas inovações. Ou mesmo, esconde as suas inter-relações com outras linguagens artísticas, sejam elas literárias ou plásticas, e acabam se tornando estudos que resultam apenas no esboço biográfico de personalidades deste campo de trabalho sem uma discussão mais aprofundada. Ainda assim, gostaria de ressaltar que considero de suma importância a busca por respostas ao lugar desse núcleo expressivo no espetáculo, e seguir a trilha desses diversos profissionais pode trazer desvendamentos importantes ao curso que a cenografia, indumentária e a direção de arte formam e pretendem formar nos próximos tempos.

O presente trabalho pretende revelar não apenas o eixo em que esta produção cinematográfica se situa na biografia profissional de Lina Bo Bardi, mas, de que maneira o trânsito entre estas linguagens age por meio de um engajamento político, social e cultural na sua trajetória artística. Em especial no que se refere a uma preocupação poética, metodológica e conceitual com os quais estava comprometida.

Situar neste texto a importância do trabalho de Lina Bo Bardi no filme *Prata Palomares* e reconhecer possibilidades para os caminhos que levaram ao estágio atual

da visualidade proposta pelo grupo Oficina requer um breve rascunho do percurso de uma reflexão que vem sendo desenvolvida desde 2004, momento que ingressei na Escola de Teatro da UNIRIO.

Naquela época, ainda sem conhecer o filme e com olhar bastante prematuro acerca do que o grupo propunha, travei o meu primeiro contato com o Oficina através de imagens de uma das peças de *Os Sertões*, adaptação do livro de Euclides da Cunha. O cinegrafista optava por ângulos quase como se a câmera adentrasse no corpo dos atores. A visceralidade do “olhar da câmera” escolhida pelo diretor de vídeo, câmera e edição Fernando Coimbra foi instigadora, e fazia de nós estudantes perplexos, talvez não pelo que sabia ser desenvolvido enquanto proposta cênica, mas pela maneira orgânica que aquelas imagens se configuravam na nossa experiência como espectadores, ainda que não estivéssemos assistindo na sala de espetáculos e sim na sala de aulas.

Anos mais tarde, já bolsista pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (PIBIC/CNPq) através da mesma instituição, tive a oportunidade de assistir no espaço físico do Oficina situado em São Paulo o espetáculo *Os Sertões - A Luta II. Do Des-Massacre ao Reinício* (2006). Mais uma vez me vi extremamente instigada pelas múltiplas possibilidades daquela arquitetura e pelas propostas visuais que, manipuladas com precisão poética pelos atores e pelo público, se faziam comunicar, sobretudo no que diz respeito dos diversos recursos áudio visuais e cenográficos que a encenação lançava mão. Já orientada pela professora doutora Evelyn Furquim Werneck Lima, estudava, naquela ocasião, justamente a projetista daquela arquitetura: Lina Bo Bardi. Dentre outras funções, minha pesquisa tratava de reunir os diversos trabalhos da artista como cenógrafa. No primeiro ano investigativo me ocupei em fazer um apanhado das

possibilidades cênicas inseridas na transformação de uma Fábrica de Tambores em um espaço de lazer do Serviço Social do Comércio, o chamado *SESC da Fábrica da Pompéia*. E no segundo ano de iniciação científica me ative à produção cinematográfica de Lina Bo Bardi, foi nesse momento que me deparei com a alternativa de estudar o filme que hoje tratamos. Entretanto, naquela época, a impossibilidade de assistir ao mesmo, visto que nem o próprio grupo Oficina o obtinha em seu acervo, restringiu a minha análise ao minucioso exame do filme *A Compadecida* (1968) de George Jonas cujo roteiro se baseia na dramaturgia do *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. As riquezas e particularidades nas escolhas plásticas reconhecidas nesse filme foram ainda mais instigadoras a permanecer e insistir neste campo de estudo. Após longa procura, consegui ocasionalmente obter acesso tanto a documentos quanto ao próprio filme *Prata Palomares* em VHS, fator que permitiu a digitalização do mesmo e a seleção de seus quadros para uma apreciação mais cuidadosa. Assim foi possível confirmar nesse filme, um objeto de estudo estimulante que dialoga com provocações visuais e levaram-me a perceber que ali estava uma das chaves para a proposta teatral do novo Oficina.

Tive, neste estudo, a preocupação de reordenar os caminhos optados pela artista em *Prata Palomares* e estou convicta que este processo nos garante clareza no que se refere às concepções de visualidade, espaço e arte de Lina Bo Bardi. Ideias estas que se materializam na justaposição das alegorias cênicas e propostas midiáticas abrindo caminhos para um aprimoramento das escolhas plásticas, sobretudo da cena teatral.

Estudando sua linguagem visual da cenografia no cinema, foi possível constatar o quanto a capacidade de atuação nesta área interferiu na forma de se conceber os cenários dos espetáculos e dos filmes brasileiros. A partir do cenário, há uma comunicação com o público que se integra às expressões verbais e escritas. Medida esta que amplia a motivação para a construção de novas opiniões, tal qual se pretende a arte

e assim como almeja Canevacci em seu livro *Antropologia do cinema do mito à indústria cultural* (1984:174).

O estudioso de cinema Jaques Aumont em seu livro *O Olho interminável* de 2004 e traduzido em 2007 percebeu que desde o surgimento do cinema o teatro se consolida a partir da exploração do contraste com esta linguagem. (2007:159) A excessividade verbal e não visual e sua capacidade de fixação do ponto de vista são algumas das características com as quais em um dado momento o teatro lançou mão como reação a expressão fílmica que surgia. Não pretendo aqui enumerar as consequências causadas por esta postura. A medida que nossos estudos têm avançado sobre o tema e sobre como Lina Bo Bardi atravessa estas manifestações artísticas, nos impressionamos não apenas com as características que separam o teatro e o cinema, mas justamente pela capacidade do enriquecimento dessas linguagens a partir da junção de suas particularidades técnicas.

O filme, segundo Aumont, “*apresenta um mundo imaginário, que ele presentifica para nós nas formas de um substituto, de um significante, ele próprio ‘imaginário’*”. O autor declara que, aquilo pelo que, quase sempre, se interessa a teoria da representação no cinema é o estágio final, aquele em que a *vista* é oferecida ao espectador. (AUMONT, J. 2007:155). Seguindo esta linha avaliamos que o cinema é ‘projetado’ para um certo ponto de vista confiando aos espectadores outras vistas a este mesmo ponto. Como uma janela que se abre a diversas paisagens e perspectivas. E neste trânsito entre os pontos de vista e as vistas de um ponto é justamente o encontro do que podem ser os limites entre a união destes dois abismos: o cinema e o teatro. A esse respeito o recorte das imagens e de toda a aproximação plástica que estas vertentes criativas exercem é de grande valia para a exposição e reflexão de ideias.

Rachel Sisson relata no livro *Cenografia e vida em Fogo Morto* (1977:23) acreditar que artes cênicas de grande mídia, a arquitetura e o *design* são formas de maior alcance da época desde que trabalhados através da problemática do meio ambiente e comunicação social. Acredita que a contribuição do cenógrafo no cinema ganha força quando se enquadra às necessidades culturais de valorização artística e tradicional. Nesse sentido, as modificações do meio de expressão e do material de linguagem podem ter transportado o olhar de Lina ao que antes era apenas tátil e sensorial (nas experiências de ordem arquiteturais), e, agora, estava também na esfera da visualidade. Foi justamente a amarração dessas vertentes que provocou o tecer da capacidade imagética do filme¹⁷.

O teórico de cinema, Christian Metz (2006), traz consigo a ideia de que o movimento nunca é material, mas visual; “*no cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento*”, (METZ, C. 2006:22). Por isso, podemos perceber que a atividade cinematográfica de Lina pode ter trazido à sua trajetória profissional outro olhar, e com isso nos suscitará relações híbridas ao objeto de estudo e sua leitura como uma obra revolucionária tanto em sua concepção formal quanto em seu comprometimento social.

Preocupei-me, pois, em pesquisar quais elementos de ordem sociológica e técnica da arte exercidos no trabalho de direção de arte no cinema e na cenografia teatral ajudam Lina Bo Bardi a praticar de maneira efetiva sua ambição pelo fomento de reflexões a respeito dos procedimentos artísticos de seus contemporâneos. Retirar do ostracismo o filme *Prata Palomares* pode então conferir-lhe o *status* de ‘estímulo a uma prática inovadora’ que ultrapassou fronteiras dos olhares estrangeiros, estabelecendo

¹⁷ Vale lembrar que as recentes obras de arquitetura têm apresentado, na vertente do trabalho midiático, grande preocupação sobre como a obra aparece representada nas fotografias das revistas especializadas.

uma perspectiva que corrobora ao espírito explosivo da arte do século XX.¹⁸ Assim, o esclarecimento que pretendemos é crucial para a compreensão das entrelinhas que possibilitaram a criação de obras com tamanhas particularidades e significado para a cultura nacional.

Considero, por este motivo, ser relevante travar uma avaliação crítica da atividade cinematográfica e esgarçar as possibilidades de comunicação que suas referências exercem dentro e fora desta linguagem. Em especial em associação ao trabalho na cenografia teatral.

“*Prata Palomares* é um filme sobre as possibilidades de se acreditar ou não no homem do século XXI”¹⁹

André Farias, 1983

¹⁸ O filme foi convidado para representar o Brasil no Festival de Cannes de 1971 e ganhou o prêmio internacional de Melhor Cenário no Festival de cinema de Brasília no ano de 1979. (Ver o anexo B)

¹⁹ Liberado filme sobre luta armada no Brasil. *Última hora*. Rio de Janeiro 9.5.1983

Quadro Metodológico / Fundamentação Teórica.

2. Quadro Metodológico / Fundamentação Teórica

O quadro metodológico selecionado apontou para o desenvolvimento do tema proposto realizando um estudo dissertativo de caráter documental e bibliográfico, com ênfase na abordagem analítica qualitativa e icono-semiológica.

Quando me deparei com o tema logo fiquei instigada pela escassez de estudos sobre o filme *Prata Palomares*. Conseqüentemente, no primeiro instante preocupei-me em reunir todo material referente a esta produção. Para isso foi necessário ir a campo tentando recolher desde o próprio filme, até os documentos que faziam referência ao mesmo. Em seguida, busquei depoimentos daqueles que fizeram parte do trabalho. Procurei tanto o atual diretor do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, José Celso Martinez Corrêa²⁰, quanto o Instituto Lina Bo Bardi²¹, entretanto, em ambos os casos houve impossibilidade de comunicação. Para suprir esta deficiência, resolvi enriquecer esta pesquisa a partir do material pesquisado na sessão de periódicos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Biblioteca Nacional. Sendo possível recolher a maior parte das críticas da época de sua abertura para exibição em cinemas nacionais, estes documentos trouxeram grandes benefícios para obter grande parte dos registros de entrevistas com os realizadores e, sobretudo a recepção do público e da crítica mesmo após treze anos de proibição. A partir de então, foi útil entrar em contato com o diretor André Faria, que atualmente atua como coordenador técnico na Escola Superior Sul Americana de Cinema e Televisão do Paraná. A sua contribuição foi crucial desde o primeiro contato. Num primeiro momento, acrescentou algumas informações técnicas desta obra quando o diretor me respondeu algumas pequenas dúvidas via internet.

²⁰ Possivelmente pelo motivo das brigas internas referentes à época de execução do filme, houve uma recusa pela abordagem do tema ao entrar em contato com o diretor teatral e, por isso, não foi possível realizar uma entrevista com José Celso Martinez Correa.

²¹ Desde 2006 o Instituto Lina e P. M. Bardi se encontra fechado para consulta o que impossibilita adquirir ou ter acesso aos registros físicos da artista tais como croquis, depoimentos, plantas e fotografias

Entretanto, foi perceptível a importância de uma reunião de dados mais precisos relacionados à efetiva experiência de vida, e, por isso, o contato pessoal e o recolhimento de depoimentos se tornaram essenciais.

De posse deste material, parti para uma coleta iconográfica e selecionei aquelas que nos dariam melhores informações para a análise sobre a concepção visual da obra. Como metodologia para o exame dessas imagens, foi utilizado o procedimento de *Análise Icono-Semiológica* desenvolvido no Laboratório de Estudos do Espaço Teatral coordenado por Evelyn F. W. Lima. Criado com a finalidade de atingir eficácia informativa em estudos na área das artes cênicas que se fundamentam em documentos iconográficos, este procedimento implica essencialmente em subdividir em quatro estágios a análise de uma montagem teatral.

O primeiro estágio tem como base o método iconológico desenvolvido por Erwin Panofsky no ano de 1939, no texto *Estudos em Iconologia* e revisto no ano de 1955 publicado no livro *Significado das Artes Visuais* (1991). É necessário, assim, se feito uma descrição pré-iconográfica, seguida de análise iconográfica e da interpretação iconológica de cada foto ou fotograma.

Já o segundo estágio consiste num estudo do que podemos chamar de ‘motivação para o espetáculo’ e ‘recepção’ do mesmo. Seriam estes o texto original e suas rubricas, estudos de seus personagens, a ficha técnica desta produção, as críticas e artigos em periódicos da época, e, sobretudo, o confronto entre estes documentos escritos e o que é analisado nas fotografias (LIMA, E. et al, 2003). Em nosso trabalho, este momento será confrontado, não apenas com fotografias do filme, mas, tanto com as imagens em movimento, quanto com os fotogramas que selecionamos.

A análise semiológica de cada fotograma ou sequência de imagens quanto à interpretação dos atores bem como o tom, mímica facial, gesto, iluminação, expressão

corporal, indumentária, maquiagem, penteado, caracterização, movimento cênico do ator, além da música, ruído e som; todos esses compõem o terceiro momento deste procedimento. Seguindo este último estágio a análise se encerra quando confrontamos demais historiadores e o que as fotografias, imagens e fotogramas do espetáculo investigado demonstram. (LIMA, E. et al, 2003)

É importante frisar que, muitas vezes, estes quatro estágios não se apresentam de maneira paralisada nos estudos acadêmicos. Em alguns instantes, para que haja maior compreensão tanto dos leitores quanto do desenvolvimento analítico dos pesquisadores a opção é por fazê-los aparecer de forma difusa e não linear. Assim ocorrerá em muitos momentos a análise que pretendemos seguir. Ressaltando, especialmente, que com esta postura, de forma alguma estou abrindo mão ou questionando os resultados obtidos por este procedimento metodológico, apenas julgo necessário dinamizá-lo para me fazer mais clara da análise subsequente.

Associada a essa metodologia, o contato pessoal com o diretor André Faria foi categórico para a precisão e comprovação dos dados até então levantados. Na reta final desta análise, houve a realização de uma pesquisa de campo em Curitiba no estado do Paraná, cujo interesse principal era o encontro com o diretor. Foi possível permanecer dois dias inteiros ao seu lado vasculhando os diversos documentos disponibilizados, e, sobretudo, recolhendo inúmeros depoimentos acerca do processo de trabalho desenvolvido durante o filme e seu momento posterior. O encontro resultou numa entrevista, transcrita - em parte - nesse trabalho²² tão preciosa para o registro do processo de criação do filme *Prata Palomares*.

²² Tendo em vista que foram dois dias de depoimentos, nem em todos os instantes pude estar com o gravador ligado e, por isso foi necessário que o registro fosse feito de forma parcial. O depoimento transcrito diz respeito a uma entrevista de aproximadamente três horas e trinta minutos realizada no dia 6 de maio de 2010. Para melhor entendimento e dinamismo da leitura do mesmo, infelizmente, foi necessário optar por restringir a transcrição aos momentos mais importantes para esta análise. (Ver anexo F)

Além do contato pessoal com o diretor do filme, fui à busca da atriz Ítala Nandi. A atriz concedeu-me prontamente uma entrevista de aproximadamente uma hora na qual relatou o que considera ser as aproximações e os distanciamentos ocorridos entre o que havia sido construído anteriormente pelo grupo Oficina e sua relação com o filme *Prata Palomares*. Principalmente quando esta relação se refere às intervenções realizadas por Lina Bo Bardi no processo de construção de um espetáculo. Também ao final deste trabalho encontramos a transcrição da entrevista – desta vez na íntegra.²³

Como última fonte primária resgatada a fim de trazer informações relevantes a esta pesquisa está a entrevista concedida pela artista Lina Bo Bardi ao ator Fabio Malavoglia no ano de 1986. Um fragmento desta entrevista foi publicado no livro *Lina Bo Bardi* organizado por Marcelo Ferraz (2008), todavia, após entrar em contato com o entrevistador foi possível ter o trabalho inteiro em mãos para uma apreciação mais cuidadosa. Ainda que tenha trazido grandes contribuições a esta dissertação, preferi não incluí-la nos anexos do presente estudo. Como o assunto principal não diz respeito ao filme - sendo o sujeito da entrevista, em sua maior parte, o *SESC - Fábrica da Pompéia* – achei prudente não exceder as informações contidas nos anexos. Entretanto, a intenção de publicá-la ou divulgá-la não se esgotará ao término deste trabalho. Afinal, traz contribuições relevantes ao trabalho de Lina Bo Bardi na arquitetura do Serviço Social do Comércio e à sua atividade como curadora de algumas exposições naquele espaço.

²³ Ver anexo E.

2.1 Organização do Estudo Dissertativo

Como procedimento de análise, organizei o presente estudo em três capítulos principais acrescido dos seguintes itens: Introdução, Metodologia e Considerações Finais.

- **Autofagia de uma Linguagem Visual**

Neste capítulo procuramos traçar os caminhos teóricos com os quais o trabalho de Lina Bo Bardi no filme *Prata Palomares* esteja relacionado.

- ***Prata Palomares*: Uma Análise Icono-semiológica do Filme**

Pretendeu-se dedicar este capítulo ao desvendamento essência do trabalho exercido por Lina Bo Bardi no filme *Prata Palomares*. Para isso a opção foi por utilizar no processo analítico a segmentação de alguns dos principais momentos do filme de modo a estabelecer alguns paralelos e possíveis embates criados pela artista.

- ***Prata Palomares*: Projeções de uma Época**

Este capítulo foi dedicado às ressonâncias imbricadas no filme *Prata Palomares* e apagadas pelo regime militar e por todo distanciamento histórico decorrente deste. Procurei pensar algumas indicações que esta experiência fílmica tenha trazido novas técnicas à criação artística, em especial da artista Lina Bo Bardi.

2.2 Revisão Bibliográfica

À luz da literatura revista durante o curso da disciplina Seminário de Dissertação e dos apontamentos realizados durante a qualificação do presente estudo dissertativo, o referencial teórico reúne autores como:

Raymond Willians (1969) e Clifford Geertz (1997) para tratar os estudos culturais, e de suas relações com os estudos artísticos.

A publicação de *O olho interminável [cinema e pintura]* de autoria de Jacques Aumont (2004) pode ajudar na inter-relação entre os quadros pictóricos e a imagem

cinematográfica e, sobretudo na abordagem mais precisa do que se refere o lugar dessa linguagem nas artes. Aumont (1995, 1993), Christian Metz (2006), René Gardies (1993) e Léon Barsacq (1970) foram úteis na reflexão da significação da linguagem cinematográfica bem como sua análise quando tratei do espaço e da cenografia cinematográfica.

Patrice Pavis (2003) em associação com Massimo Canevacci (1984 e 2004) possibilitaram maior compreensão para a elaboração de uma análise do espetáculo principalmente quando este está sob a mídia cinematográfica.

Ismail Xavier (2001, 1993 e 1978) cujas explicações concedidas foram de grande valia para consolidação de conceitos referentes à produção cinematográfica no Brasil e sua relação com o que estava sendo simultaneamente produzido no exterior

O livro escrito por Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves (1998) *Cultura e Participação na década de 60* e por Heloísa Buarque de Hollanda (1980) *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/70* auxiliou na abordagem da situação cultural brasileira nos períodos antecedentes e contemporâneos à produção cinematográfica da qual nos arriscamos tratar.

À luz dos artigos publicados no catálogo da exposição *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, organizado Carlos Basualdo (2007) e do livro foi possível submergir com maior precisão nas diversas facetas que o movimento tropicalista tangenciou, sobretudo no que se refere à sua aplicabilidade e contextualização no cinema brasileiro. As pesquisas de Evelyn F. W. Lima, que organizou o livro *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco* foram iluminadoras de diversas questões acerca do espaço e da cenografia teatral. O relatório técnico do Método Icono-semiológico de sua autoria, o trabalho publicado nos Anais da ABRACE em 2004 e o artigo publicado em co-autoria com Niuxa Drago, intitulado “Em busca da história da

cena aplicando o método ícono-semiológico. Cenários de *Santa Rosa em Senhora dos Afogados*” em *Estudos teatrais* (2009) orientaram especialmente para uma análise cuidadosa fazendo uso da imagem nos estudos de artes cênicas.

Delineando os diversos perfis de pensamento sobre a cultura brasileira em vigor na época do filme, acredito que Carlos Guilherme Mota (1994) estabeleceu fortes bases para nossa compreensão acerca desse tema.

Uma abordagem ampla no conceito do Surrealismo foi esclarecida através de Giulio Carlo Argan (1992) bem como o artigo de Walter Benjamin (1986) sobre este movimento artístico. No que se refere às repercussões do Surrealismo na linguagem cinematográfica, Sérgio Lima (2008), trouxe elucidação à inserção do surrealismo nas artes cênicas.

Além desses autores, contei ainda com outros teóricos que nos foram embasando substancialmente em diversos instantes deste estudo dissertativo. Aos poucos adquiri ainda mais consolidação à medida que analisei o material primário coletado como os diversos periódicos encontrados e sua associação com a precisa segmentação do filme. A esta seleção são necessários três destaques o primeiro deles é feito das imagens subdivididas em fotogramas, o segundo são fragmentos fílmicos dos momentos mais preciosos e o terceiro é do que é dito durante os 110min de filme. Reunidos, estas seleções contribuíram em larga escala para a maturidade de minha análise.

Também alguns estudos acadêmicos tais quais teses, dissertações e artigos tornaram-se de suma importância para o amadurecimento das discussões levantadas durante o trabalho. Entre estes se destacam os trabalhos de Elizabeth Jacob (2009 e 2006) e Isabela Pereira da Silva (2006).

Durante a empreitada em busca de outros estudos cujo tema abordasse a problemática inserida no contexto do filme *Prata Palomares* apenas um estudo

acadêmico-dissertativo foi encontrado. Intitulado “*Bárbaros Tecnicizados*”: *Cinema no Teatro Oficina* e defendido no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo no ano de 2006; o trabalho da pesquisadora Isabela Oliveira Pereira da Silva²⁴ pretende fazer um traçado sobre a atividade do grupo Oficina no que diz respeito à utilização do recurso áudio-visual, tendo como base o justo momento da chamada ‘fase subterrânea’ do Oficina, compreendida entre as décadas de 70 e 90. Para tanto, Silva dedica um dos capítulos de sua análise ao filme que escolhemos tratar, entretanto, embora a pesquisadora tivesse recorrido a diversos depoimentos pela perspectiva de parte dos integrantes do grupo, sua investigação não pôde contar com a análise imagética de *Prata Palomares*. A impossibilidade decorreu da justa dificuldade de aquisição do filme já que, como fora mencionado anteriormente, nem o próprio grupo mantém em seu acervo esta obra cinematográfica. Silva relatou ter assistido ao filme apenas uma única vez em uma mostra de cinema oferecida pelo Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo. É justamente seguindo este ponto que se torna útil uma estreita revisão desta análise.

Além deste estudo, apenas encontrei a partir de Ismail Xavier no livro *Cinema Brasileiro Moderno* uma menção ao filme quando faz uma seleção de exemplos de filmes que receberiam a classificação do chamado Cinema Marginal, entretanto não há nenhuma descrição ou estudo mais cuidadoso de *Prata Palomares*.

Uma vez que temos a possibilidade de realizar uma análise minuciosa dessas opções estéticas/ imagéticas é permitido reconhecer a sua importância quando analisado e visto mais de perto, com maior precisão. Por este motivo me parece útil tratar cuidadosamente tanto suas referências quanto suas ressonâncias ao longo de alguns dos demais trabalhos realizados pelo Teatro Oficina e por Lina Bo Bardi.

²⁴ Segundo a pesquisadora ela estaria trabalhando como editora audio-visual do grupo Oficina durante o desenvolvimento desse estudo

Autofagia de uma Linguagem Visual

3. Autofagia de uma Linguagem Visual

Padre: Devemos expulsar de nossas 'fileiras' toda a ideologia feita de fraqueza e importância, todo ponto de vista que superestima a força do inimigo e subestima a força do povo é falso.

Para explorar a sensibilidade, ou seja, para realizar o estudo em arte, Geertz (1997) prevê que a sensibilidade deve ser entendida como formação coletiva que possui sua base na amplitude e profundidade da vida social. Desse modo, nos faz diferenciar os olhares sobre a tensão arte-artesanato e reavaliar a força estética presente nos diversos espaços da cultura. Por isto, a forma simbólica presente na arte não poderia ser dissociada do sistema da cultura. Na concepção de Clifford Geertz, para realizar um estudo semiológico da arte, precisamos recorrer a um estudo semiológico da própria sociedade objetivando que uma teoria da arte se torne, conseqüentemente, uma teoria da cultura.

É justamente segundo esta linha de pensamento que, para dar conta de um estudo minucioso das imagens estabelecidas no decorrer do filme, escolhi como metodologia a *Análise Icono-Semiológica* coordenada por Evelyn F. W. Lima no *Laboratório de Estudos do Espaço Teatral*²⁵. Essa metodologia é surgida a partir dos conceitos desenvolvidos por Erwin Panofsky no livro *O Significado das Artes Visuais* (1991)²⁶, em associação com as ideias do teórico Tadeusz Kozwan (1977). Por este motivo, esta pesquisa tem em vista o reconhecimento de fotografias, fotogramas e demais documentos iconográficos como fontes primárias para uma análise cênica mais cuidadosa. Iluminando além da dramaturgia e críticas teatrais, os demais elementos cênicos neles documentados tornam-se relevantes. Este princípio permite acrescentar à

²⁵ Este tipo de análise foi publicado no capítulo LIMA, E., DRAGO, N.. Em busca da história da cena aplicando o método ícono-semiológico. Cenários de Santa Rosa em *Senhora dos Afogados*. In: CARREIRA, A e LIMA, E.(org.) *Estudos Teatrais*. Florianópolis: Ed. UDESC, 2009, p. 69-92.

²⁶ Neste livro o autor traça a diferença entre a iconografia, que possui como resultado final a descrição da imagem, da iconologia, que resulta do enriquecimento dessa descrição por métodos históricos, psicológicos ou críticos.

discussão sobre a iconologia, a análise semiológica como ponto de revelação do espetáculo como um todo. Assim, esta metodologia, senta luzes mais precisas às névoas estabelecidas pelas (muitas vezes incoerentes) críticas jornalísticas, que são, geralmente, emblemáticas de uma determinada corrente artística ou classe social e, por isso, acabam sendo excessivamente parciais em suas análises.

As pesquisadoras Evelyn Lima e Niuxa Drago afirmam que historicamente alguns fatores contribuem para a ineficiência do estudo puramente iconológico nas artes cênicas. São estes, dentre outros: o alargamento da liberdade poética frente ao texto dramático, a ampliação das responsabilidades das propostas do diretor/encenador teatral e a tendência por uma cena teatral cujos diversos elementos cênicos são essenciais para o entendimento do espetáculo. Em consequência, como reação a essas inovações houve a preocupação de vincular a este estudo a aprofundada análise semiológica das cenas congeladas (LIMA, E., DRAGO, N. *In*: CARREIRA, A e LIMA, E. (org.). 2009).

A fim de desenvolver um trabalho que considere os códigos apresentados nas imagens além dos textos dramaturgicos, reconhecendo suas engrenagens como estímulos que dilatam sentidos para a formação de uma cultura; este método nos ajuda buscar precisão científica e autonomia interpretativa. Os registros imagéticos podem indicar informações tais quais os gestos, a cenografia, os figurinos e a iluminação. Informações estas que são preciosas para a história da cena de um determinado espetáculo, deixando-a mais consolidada e rica.

Podemos considerar o espaço das artes cênicas como um sistema de relações tomando como pressuposto a incompletude exercida no recorte da análise de uma cena. A esse sistema é necessário a ampliação de seus dados a partir do estudo semiológico do universo cênico. É importante dar destaque a toda valorização depositada na obra

literária ou dramaturgical que originam as peças ou roteiros cinematográficos, bem como aos impactos por eles causados em seus espectadores quando lidos ou assistidos.

Alguns processos analíticos são necessários para a eficácia deste procedimento. Estes só ganham força metodológica quando entendemos a encenação como uma produção autônoma, coletiva e criativa portadora de um sentido próprio por meio da prática autoral de seus encenadores (sendo estes a reunião de diversos profissionais como os dramaturgos, os diretores teatrais, os atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas, etc.).

O que descrevo abaixo, à luz do artigo publicado por Evelyn Lima e Niuxa Drago (2009), são justamente os passos sugeridos para efeito de análise²⁷:

- A. Utilização, sobre as imagens recolhidas, do método panofskiano que sob a tríade - forma, ideia e conteúdo – subdividiu a análise iconológica nos seguintes estágios:
 - I. Tema primário ou natural - Análise pré-iconográfica que se baseia na experiência prática para realizar uma análise:
 - ii factual ou
 - iii expressional
 - II. Tema secundário ou convencional – Análise iconográfica que a partir da ciência de histórias e mitos investiga sua relação com o universo das imagens, estórias e alegorias.
 - II. Significado intrínseco ou conteúdo – A Análise iconológica dedica este estágio à apreciação do texto dramático ou roteiro original e documentos escritos como críticas e artigos que dizem respeito ao espetáculo que se pretende analisar, do período histórico, da classe

²⁷ Ver quadro detalhado no Anexo G.

social e as crenças religiosas bem como momentos filosóficos que as imagens são produzidas.

- B. Análise semiológica dos diversos ícones comunicantes existentes na imagem, como gesto, maquiagem, etc.
- C. Confronto entre estes estudos, a imagem e os demais teóricos.

Frente ao detalhamento desta possibilidade examinadora, algumas ressalvas são necessárias ao trabalho de análise de um espetáculo cinematográfico. Se há no teatro, em muitos casos, a preocupação com a ausência presencial do pesquisador (ou mesmo de seu leitor) no momento do acontecimento teatral, no cinema este não é exatamente um problema analítico. O registro imagético, neste caso, é em si o seu veículo de linguagem e não está necessariamente relacionado com as condições variáveis da presença do espectador. Esse fator permite que, quando analisado, o filme cause o mesmo impacto no pesquisador do espectador no momento de sua apreciação, salvo, é claro, por proporções referentes às condições sociais e culturais que os separam

O que pretendo esclarecer é que, na análise proposta, a maior parte da pesquisa é dedicada à precisão do que realmente diz respeito ao *acontecimento* de um determinado espetáculo ou peça teatral. Entretanto, quando analisamos um filme necessitamos ter a ciência de que este é o registro preciso da representação cênica tal como foi pensada, em outras palavras, a sua condição fundamental de existência é, portanto, o registro. Por este motivo nossas buscas devem ter ainda maior cuidado, uma vez que podemos recorrer a este documento sempre que tivermos qualquer ressalva. Além disso, temos a oportunidade de estudar um determinado objeto frente às suas condições relacionais com os demais elementos comunicantes. Por exemplo, se pretendemos analisar a maquiagem de um determinado filme, conseguimos avaliá-la em relação à atuação, ao figurino, ao cenário, ao ruído, etc.. Portanto, no cinema, à análise iconológica, é

acrescida, ainda, a possibilidade de percepção da obra como um todo. São levados em consideração a intenção que o pesquisador quer apontar em relação à sua provocação no seio do produto fílmico, fator este que potencializa a pesquisa semiológica da cena.

Sabemos, entretanto, que a análise que nos propomos a partir de então, em si, acontece parcialmente. Por não se tratar da totalidade de uma obra fílmica (que incluiria análise minuciosa da atuação dos atores, sonoplastia, roteiro, direção, fotografia, etc.), a pesquisa traz a difícil tarefa de segmentá-la e restringir-se às exterioridades contidas na visualidade da cena criada pela artista Lina Bo Bardi, embora seja comum a necessidade de recorrer a esses outros meios.

“O cinema é uma aparição do olhar pela tela”
(AUMONT, J. 2007:63)

Aumont (2007:159) nos lembra que a cenografia só chegou ao cinema pelo teatro. Nesta linguagem, o legado estava ainda situado na presença de uma tradição da pintura e, por isso, em muitos momentos, a herança pictórica do teatro é trazida para esta outra linguagem. Ainda assim, algumas características básicas são preciosas à distinção direta entre a cenografia teatral e cinematográfica.

Sabemos que o fenômeno de percepção de uma e de outra acontecem de formas distintas. No cinema, não é mais o olho do espectador que segue a ação que acontece diante de si, mas a “câmera”, que para penetrar na intimidade dos personagens, direciona-se às suas expressões visuais ou nos aspectos dos objetos, da cenografia ou ainda da paisagem. Esta distinção formal estabelece sua desenvoltura a partir do sistema visual formado pela câmera e pode acompanhar o ator a qualquer um dos ambientes pelos quais ele pretende passar.

Seguindo este fio de pensamento o pesquisador de cinema Léon Barsacq (1970) acredita que a cenografia cinematográfica serve de quadro, e não apenas, ao desenvolvimento dos atores. Havendo uma investigação puramente plástica - inclusive

na representação dos atores - há no cinema uma sobriedade definida pela possibilidade de isolar ou aumentar um detalhe, a mobilidade, a precisão, ou mesmo por meio da “indiscrição” do olho da câmera.

Uma vez que não é criada para ser mostrada a olho nu (seus enquadramentos determinam o resultado a ser alcançado) a cenografia cinematográfica, foi desenvolvida ao logo dos anos de modo a consolidar-se também de maneira fragmentada e modular. Em muitos casos há, como um recurso cênico, a possibilidade de super ou sub-dimensionar as reais proporções de uma construção (cênica ou não), e ainda alterar as texturas e o tratamento final na imagem. Por ter um caráter compositivo, pode, por vezes, servir como fonte enriquecedora de sua execução a utilização de locações. (JACOB, E. 2006)

Este último nos parece ser a mais expressiva das características exploradas pela artista Lina Bo Bardi. Ainda que suas intervenções cênicas sejam de grande valia para a composição da visualidade no filme, o seu olhar apurado para a apropriação espacial dos edifícios corroborou em larga escala ao cumprimento de seus objetivos. As angulações de suas intervenções nos espaços e as diferentes locações escolhidas por ela garantiram eficácia ao seu procedimento de trabalho, fazendo, sobretudo, emergir na arte cinematográfica as qualidades distintivas da formação em arquitetura. Talvez este também tenha sido o maior critério para eleição de lugares-paisagens como localidade de sua cenografia.

Jacob (2006) define o lugar-paisagem como uma construção de um espaço paisagístico específico, que é criado proporcionalmente aos objetivos técnicos e estéticos determinados. Sua possibilidade de fixação entre locações internas (em estúdio) ou externas amplia à direção de arte modos de construção visuais com paisagens e arquiteturas pré-existentes. Por este motivo, cria três tipos de utilização de

locais-paisagens, o primeiro referente à captação das imagens em um espaço físico dado (locações) sem a intervenção cenográfica, o segundo referente às locações com a operação de modificações cenográficas e o terceiro modo referente à possibilidade da direção de arte e/ou a cenografia construir completamente a paisagem.

Parece-nos que no filme, Lina dá ênfase à construir modificações cênicas, almejando, em certa instancia, trabalhar com os significados pré-existentes naqueles locais. Os espaços em ruínas, a praia, a igreja abandonada, todos estes locais são formas concretas e sensíveis que carregam informações fortes e materialidade à visualidade cênica proposta. Sua apropriação plástica associada às intervenções são, sem dúvidas, elementos que provocam afetos no espectador e geram uma experiência estética perturbadora que transforma o suporte visual.

Ampliando esta reflexão, é justamente o artigo de Craig Owns (2004) intitulado *O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo* que tem ajudado a reconhecer alguns dos procedimentos com os quais a artista esteve comprometida ao criar os espaços cênicos e a linguagem visual do filme.

Se na definição do autor a maior característica da alegoria é a capacidade de resgatar do esquecimento aquilo que ameaça desaparecer, percebemos na visualidade proposta constantes referências que ora apresentam e ora comentam a cena. Desse modo reconhecemos muitos dos recursos cênicos da peça teatral *Na Selva das Cidades*. As inscrições nas paredes, o andaime de madeira, o modo estrutural de cor e forma com a qual os figurinos são concebidos, a destruição das estruturas cenográficas no desencadeamento do roteiro, todos estes são artifícios encontrados no decorrer do filme. O constante procedimento de reutilização de imagens, meios e elementos cênicos anteriormente empregados permite-nos crer que Lina re-significa os próprios métodos e resultados de trabalho tornando possível a leitura de textos cênicos através de outros.

Utilizando excessos, cuida para que estes estejam sendo re-trabalhados criando novas percepções e olhares acerca de uma mesma forma, tema ou conceito.

Considerando o cinema brasileiro, Xavier (1993) deixa claro que no terreno da visualidade em geral o estilo alegórico moderno diz respeito à diferença de focos, colagem, fragmentação outros efeitos criativos da montagem “que se faz ver”. (XAVIER, I. 1993:14). Ela, a alegoria, age, portanto, como uma referência, e determina uma postura analítica face à mensagem.

Não é surpresa que a alegoria aqui seja tratada como reação à repressão. O anseio por uma transformação revolucionária assume a posição crítica à realidade pela qual o país passava; a perplexidade e o sarcasmo geram imagens agressivas que negam o horizonte de salvação. Estas alegorias apontam a estética da violência, trazem desconcerto e obrigam a repensar toda a experiência cênica. A isso, também é acrescida a vontade de passar a informação sob a forma antiteleológica – uma tentativa de ruptura com a estrutura que os modelos de organização econômica e social haviam se “viciado” ao longo da história. O resultado é uma expressão visual com previsões apocalípticas às novas gerações. Uma postura que recusa a síntese em prol da justaposição referencial.

Partimos da ideia que o imaginário alegórico é, em si, o imaginário apropriado à maneira de reivindicar seu significado em sua admissão na cultura, e coloca-a como sua interprete (OWNS, C. 2004: 114), e localizamos no trabalho a dinâmica sígnica nas imagens, fixando, junto aos originais, outros significados culturais que acompanham os antecedentes. Em sua efemeridade, as imagens formadas no filme contribuem a uma pauta de discussões em torno da sociedade e da cultura em tempos de ditadura militar nas Américas e Guerra no Vietnã. Os colapsos imagéticos carregam em si particulares meios de apresentação do real e do imaginário e, de modo vertiginoso, propõem textos diversos a serem decifrados.

De modo geral, *Prata Palomares* faz a auto-referência formal e conceitual às selvas urbanas demonstradas no espetáculo anterior, às constantes desavenças do grupo bem como outros contextos históricos conflituosos.

A agressividade temática e processual que o filme está fincado faria parte de uma cultura de resistência que espelha a amputação histórica trazida à população brasileira pelos anos governados por Emílio Garrastazu Médici [1969-1974]. Calado pela censura durante longo período, este filme não atingiu visibilidade no momento de sua produção. Permaneceu proibido durante os treze anos que dali se seguiu sob o argumento *de agredir os princípios da religião, da família e da sociedade, além de apresentar clara intenção de deteriorar valores humanos, desenvolvendo temática emoldurada em substrato nitidamente subversivo e num ambiente que atente contra a imagem do país* (Diário Oficial DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL - Serviço de censura de Diversões Públicas -Portaria nº24, de 8 de maio de 1972).

“(…) a censura propriamente dita mutila a difusão, a censura econômica mutila a produção, a censura ideológica mutila a invenção.” (METZ 2006:227)

Posteriormente, sua abertura também foi silenciada por uma autocrítica que o reduzia a uma obra estática e datada marcada pela ideologia momentânea do grupo e da atividade artística daquele momento. Este processo de apagamento é regido pela autocensura que o ator Fernando Peixoto²⁸ se refere no artigo *Problemas do Teatro no Brasil* publicado na Revista de Cultura Brasileira nº 15. Afirmando que, com o regime político, boa parte do teatro brasileiro havia ficado ‘bonzinho’ por conta própria, o autor separa em dois tipos a autocensura: sendo a primeira “*uma visão da realidade nacional que aconselha a imobilização e a calma, a passividade e a acomodação que resulta lógica desta moleza de pensamento*” e a segunda “*inconsciente, resulta há espontânea*

²⁸ É teórico teatral e está ligado ao *Grupo Oficina* na sua primeira fase. Torna-se, a partir dos anos 1970, diretor especialmente empenhado no teatro de resistência. Reconhecido teórico, autor de obras vinculadas às concepções brechtianas e da tendência nacional - popular do teatro brasileiro. Participou dos últimos dias de filmagem do filme substituindo José Celso.

do marasmo que vai se instalando em muitos setores. O pensamento já nasce censurado” (PEIXOTO, F. *apud* MOTA, C. 1994: P.223). Referindo-se a muitas atividades artísticas teatrais contemporâneas a criação do filme, podemos entender, a partir dessas afirmações, o motivo pelo qual as críticas jornalísticas comentam o atraso temático e corroboram ao esquecimento forçado desse filme. Fator que nos permite acreditar que resulta também no apagamento dos estudos que dizem respeito à atuação de Lina Bo Bardi em *Prata Palomares*.

A partir do conceito marxista de que *não é a consciência dos homens que lhes determina a existência, mas ao contrário, sua existência é que lhe determina a consciência*, o produto estético da direção de arte bobardiana recusa as restrições da realidade concreta do país, propõe espaços com atmosferas diretamente debatedoras resultando num trabalho que preenche os vazios culturais impostos pela situação política daquele momento.

Sobre este ponto, Raymond Williams (1969:284) nos ajuda a esclarecer que apesar da inexistência de uma concepção fixa de uma teoria marxista da cultura e, sobretudo, da arte, Marx esboça uma perspectiva sobre o assunto. A questão que se segue é que, embora a arte dependa da estrutura econômica real, age, em parte, refletindo tanto a estrutura quanto sua realidade e, em outra parte, opera as suas atitudes para com a realidade; desse modo, visa favorecer ou obstruir a tarefa de alterar esta realidade.

Acreditamos baseados nesta leitura, que Lina consolida sua tarefa artística na tentativa de que, pela sobreposição da realidade e das imagens comentadoras dessa realidade, provoque seus espectadores à alteração da estrutura até então hegemônica no país. A partir dos estudos feitos é notório perceber que tal qual Marx, Lina considera os fatos da estrutura econômica e as relações sociais que os são decorrentes, agentes que

apontam caminhos a uma cultura, e, somente acompanhando de perto estes fatos é que poderemos compreendê-los. Admitindo, principalmente, uma teoria da cultura que leva em conta a diversidade e a complexidade, ressaltando a continuidade dentro da mudança e acolhendo autonomias consideradas limitadas. O confronto é estabelecido na dialética da *ação* representada e *como* se apresenta esta ação – o *comportamento* que mostra a ação. Um conceito claramente retirado dos moldes do teatro épico brechtiano e cujos alicerces estão no programa pedagógico desenvolvido por Marx.²⁹

Se a cultura nacional é uma forte identificação cultural do indivíduo (HALL, S. 2001:47), a tentativa na trajetória de Lina é justamente de reestruturar esta identificação a fim de que ela não reaja passivamente ao posicionamento de uma cultura em *subdesenvolvimento*. De certo modo, a artista explicita em seu trabalho a ideia de que produção de sentidos de uma nação prevalece à sua característica de entidade política. E, por isso, seria tão necessária uma conduta diferenciada em resposta ao seu condicionamento cultural até então.

O que é importante para o nosso argumento é a percepção de uma cultura nacional não somente como um ponto de união e identificação, mas como estruturação de um poder cultural. A esse respeito Stuart Hall sugere que, diferente do entendimento de cultura nacional como cultura unificada, “*deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural.*” (HALL, S. 2001:91-92) Esta posição parece ser o guia de pensamento que atinge o trabalho de Lina Bo Bardi. A necessidade de quebra desses ‘poderes culturais’ é o seio de sua pesquisa estética, por isso o seu procedimento não abre mão de uma valorização local sob a apreensão de

²⁹ “Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o ato de aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a *ação* teatral, mostrada, e o *comportamento* teatral que mostra a ação.” (BENJAMIN, W. 1986: 81)

outras estruturas que também são hegemônicas e constitutivas da cultura nacional. Há então a noção de que para que se haja a identificação de uma unidade local é necessário abrigar num mesmo grupo a heterogeneidade cultural que a constitui, valorizando também tudo aquilo que a distingue das demais.

Essa dimensão de pensamento e conduta profissional foi, historicamente, inovadora no país num momento de industrialização crescente. Lina trouxe com este esclarecimento uma postura poética muito estimulante aos seus amigos e parceiros artísticos. E, muito embora não estivesse na mesma faixa etária que muitos dos artistas jovens responsáveis pelo movimento de contracultura iniciado no país entre os anos de 1967-1971, Lina deve ser considerada inserida no mesmo universo conceitual que os tropicalistas. Atuando, sobretudo, na formação de muitos dos seus mentores. O trabalho exercido no grupo Oficina durante essa época é a fiel prova da proximidade ideal exercida pelos mesmos. Cenografias cujas opções plásticas se assemelhavam essencialmente com as obras de Hélio Oiticica [1939-1980] tornam imprescindível a justaposição de Lina a este movimento.

“Devo ao Brasil esta libertação da prancheta, das réguas e dos esquadros”³⁰

Lina Bo Bardi, 1986.

Daí surge também a necessidade de sobrepor diversas linguagens artísticas. As artes plásticas encontraram na arquitetura uma maneira de retirar o emolduramento de uma obra a fim de potencializar a experiência artística. Lina, portanto, entende que as práticas na cenografia aludida à arquitetura são capazes de determinar uma nova metodologia artística de organização espacial, onde uma pode influenciar diretamente na outra. A partir de então, o recurso escolhido para este entrecruzamento é, justamente, apresentando suas noções de “arquitetura pobre” (BARDI, L. 1993: 220) vinda dos

³⁰ Lina Bo Bardi em entrevista concedida pela artista ao ator Fabio Malavoglia no ano de 1986. E coletada para fins da presente pesquisa.

conceitos provenientes do termo *arte povera*³¹ que estabelece relações estreitas entre a arte e a vida incidindo particularmente sobre a escolha da matéria. No contexto dos anos 1960, a *arte povera* questionava a autonomia e a essência da obra de arte, recusando a forma como finalidade estética, intercedendo o espaço, a matéria e o tempo. Esta corrente artística elegeu o processo da sua realização material a partir da utilização de materiais pobres e rudes, muitas vezes, reciclados a partir de outros pré-existentes e um processo conceitual que evidencia algumas das suas propriedades físicas como campos de experimentação.

A tomada de consciência dos modos de produção da cenografia seja pelas citações com as colagens milimetricamente pensadas, pelas mensagens claramente dirigidas aos receptores da obra, pelos materiais em sua forma bruta, ou ainda pela ausência de comprometimento com a realidade cotidiana, causa no indivíduo um assombro diante de sua posição como espectador. Estes recursos de afastamento e aproximação atribui ao público uma posição de cúmplice da ação, e o faz tomar consciência de sua presença-ausência diante da obra que lhe é apresentada. Um sentimento de impotência à barbárie desperta a noção de sua não-existência aos fins da obra e, sem dúvidas, potencializa este assombro. Entretanto, segundo os preceitos brechtianos *é justamente no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária* (BENJAMIN, W. 1986: 81).

Ainda que outras questões transpassem estes conceitos, grosso modo, este procedimento é próprio também em muitas das realizações tropicalistas e das quais Lina

³¹ Este termo teria sido criado em 1967 pelo crítico Germano Celant e tem como significado maior uma *'arte tecnologicamente pobre num mundo tecnologicamente rico'*. (ARGAN, G 1992:587) Alguns artistas italianos estavam, neste período, trabalhando com este conceito e utilizavam materiais simples e rústicos (não industriais) para exercer uma marcha em reação contra as pressões comerciais do mercado de arte nos finais de 1960. Os nomes desses artistas incluem: Luciano Fabro, Giulio Paolini, Jannia Kounellis, Mario Merz e Alighiero Boetti.

lança mão de forma incisiva principalmente nesta obra cinematográfica: *Prata Palomares*.

No decorrer do artigo “Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos” Ivana Bentes (2007) traça o perfil tropicalista a partir da pesquisa estética na mídia cinematográfica e analisa diferentes filmes e propostas audiovisuais que contribuíram a elucidação dessa linguagem no país. Bentes defende que o tropicalismo possui com chaves o audiovisual e a mídia (tal qual a televisão, cinema, rádio, disco, jornal) passando pela vitória erigida na vertente musical durante a associação e diferenciação entre alguns métodos vindos das vanguardas artísticas do século XX e as atividades mercadológicas incorporadas à cultura de massa. Desse modo, a pesquisa estética se relaciona diretamente à ambição ideológica político-revolucionária.

Um aspecto relevante desta obra é a inerente pesquisa antropofágica. A busca por uma identidade visual que comungue com a utopia ideológica e com a união de tudo aquilo que era considerado marginal naqueles tempos. O mito antropofágico, que reencontra no passado primitivo as qualidades necessárias para o presente, é revisto da maneira modernista e transposto ao modo tropicalista. Agora esta antropofagia lida também com os preceitos exteriores advindo de práticas externas como formação metodológica da consciência interna. A identidade nacional imaginada anteriormente assume outra forma, agora longe da forma pura e mais próxima da corrosiva realidade cotidiana. A busca de uma cultura nacional que preserve sim os valores originários e tradicionais de um povo, mas que não o considera congelado e imutável às transformações do mundo. Por isso, movimenta-se e assume mecanismos de adaptação a estas engrenagens que reavaliam suas próprias imagens.

O antropólogo Maximo Canevacci (1984) deixa claro sua posição do que considera ser a principal ambição da comunicação visual no cinema: Para ele, é

necessário descobrir nas culturas marginais o veículo de formação de uma linguagem calcada na imagem. Sem diminuir a importância das expressões verbais e escritas, deseja que estas expressões sejam ampliadas e tomem força estética quando pensadas e aprofundadas simultaneamente.

Assim ocorreu a busca por um cinema de autor no Brasil na década de 1960. No livro *Cultura e Participação nos Anos 60*, Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves comentam que é justamente esta a ligação forte com a política e a necessidade revolucionária que faz nascer no Brasil a ideia de um cinema de autor. Os autores explicam que na França essa ideia brotou como uma medida para o rompimento dos constrangimentos da grande produção e fez surgir a figura do dono de um ‘estilo’ e de uma problemática própria. Aqui “*a revolução no cinema brasileiro fazia-se contra o mimetismo dos filmes dominantes de origem estrangeira.* (HOLLANDA, H. GONÇALVES, M. 1999:37-38)

A representação da “*fome latina*” e sua “*mais nobre manifestação cultural*” foram de fato a originalidade decorrente do Cinema Novo e que tanto surpreendeu o cinema mundial e o cinema brasileiro. A violência interna do país foi representada com ainda mais cuidado quando foi inserido o quadro social posterior a 1964. Agora além da temática agressão também presente no cotidiano, era necessária a reflexão da própria instituição cultural e o sentido da prática política que o produzira. (HOLLANDA, H., GONÇALVES, M. 1999:44). Assim parece ser trabalhada a identidade visual exercida por Lina Bo Bardi: consumindo o seu próprio ser, mas não se fechando em si mesma. Possibilitando ainda mais leituras ao momento político pelos quais estavam passando.

Cabe aqui frisar ainda que o tom apocalíptico do filme causa névoas ao horizonte de salvação previsto pelos ideais revolucionários. A criação estética passa a ser em prol da atenção à humanidade que está se transformando com os seus

enfrentamentos ideológicos. Há, portanto, a proclamação de um fim, uma morte do universo pelo qual passavam.

“Na verdade eu não estava ali querendo ser direita nem esquerda... Quem definiu melhor foi o coronel Damião que fazia a seleção dos filmes dentro da Embrafilme e ele dizia o seguinte: ‘Meu filho, você não entende que o mundo é dividido entre esquerda e direita e você me faz um filme onde você mete a bronca nos dois?! Onde você acha que você vai passar esse seu filme? Porque o pessoal da direita não vai passar o seu filme, o pessoal da esquerda... você acha que seu filme passa na Rússia? Não passa não. Sabe onde é que o seu filme vai passar? Num cineminha de arte em Paris e olhe lá.’ (risos) Dez anos depois e eu disse ‘O Dr. Damião tinha razão. Aqui estou, eu num cineminha de arte em Paris...’ (risos) Mas vamos em frente...”³²

Companheiro: “Eu queria ter um tanque pra passar desse século para o outro sagrado século XXI”.

³² André Faria em entrevista. Ver anexo F.

Prata Palomares: Uma Análise Icono-Semiológica

4. *Prata Palomares*: Uma Análise Icono-Semiológica

O enredo do filme trata de um apanhado de acontecimentos e ambições contemporâneas a sua execução³³. Uma prática que ora mistura questões políticas e culturais do caótico final da década de 1960, ora sugere exercer uma função autobiográfica do que acontecia no interior das relações e da trajetória do grupo Oficina. A essas demandas, Lina reage com precisão poética e assume uma posição de destreza no que se refere à direção de arte do filme.

Como expresso anteriormente, é comum encontrar em toda biografia de Lina um traçado ideológico que visa a cultura emancipatória. Este procedimento a deixa bastante à vontade para exercitar sua mente criativa em direção de uma comunicação visual de multiplicidade referencial e precisão poética. Suas opções plásticas constantemente estão de acordo com o que pretende ser dito na obra em sua completude, ainda que, para que isto ocorra, a artista prefira utilizar frequentemente o procedimento alegórico, no qual faz uso de misturas, interfaces e comentários para que o espectador seja atingido de forma inesperada, desestabilizando-o do local confortável da recepção artística.

Procurei dedicar este capítulo ao desvendamento essência do trabalho exercido por Lina Bo Bardi no filme *Prata Palomares*. Para isso houve a opção por utilizar no processo analítico a segmentação de alguns dos principais momentos do filme de modo a estabelecer alguns paralelos e possíveis embates criados pela artista. É importante esclarecer que com estes paralelos não queremos buscar pressupostos exteriores para validar uma estética da arte de Lina Bo Bardi, mas apenas considerar a possibilidade referencial em diversos quadros do filme, e perceber que esta alternativa não se dá de maneira aleatória e sim por suas imagens análogas e definições conturbadas em que todos estão inseridos.

³³ Ver anexo A.

4.1 A Igreja

Companheiro: Parece uma fortaleza... ou um abrigo

Padre: Aparelho celeste.

Como primeira motivação para análise, escolhemos destacar a locação que se encontra a maior parte da encenação de *Prata Palomares*. Os dois revolucionários refugiam-se, portanto numa igreja abandonada. Este ‘aparelho celeste’ de que os guerrilheiros mencionam, serve como abrigo para ambos durante a sua estadia na cidade chamada de “Porto Seguro”.

“(...) eu tinha várias broncas com a Igreja, e uma era essa de que uma boa parte da Igreja continuava funcionando para o capitalismo, continuava funcionando à antiga considerando que pobre é pobre mesmo e acabou. Então eu queria mostrar que a Igreja também fazia parte desse tipo de coisa. Mas que dentro da Igreja também tinham alguns que estavam mudando a cara da Igreja. (...) Mas dentro do *Prata Palomares* eu queria que a Igreja fosse um espaço vendido para a repressão.”³⁴

Seguindo as trilhas da citação acima percebemos que o desejo desse filme tangencia a crítica ao posicionamento político que a Igreja, como instituição formadora de opiniões, estava assumindo. Mesmo sabendo que dentro da própria instituição religiosa haviam membros que se pronunciavam reacionariamente à barbárie do governo ditador e pensavam uma igreja mais humanitária. A crítica à Igreja Católica está justamente na soberania de um passivo silêncio àquele contexto político. Todavia, é importante frisar que este posicionamento crítico não é em si a causa da execução do filme como um todo. Urgência maior estava situada na questão das dores pelas quais América Latina perpassava frente aos últimos acontecimentos.

A tradição católica hegemônica da cultura brasileira e latino-americana dá a ver a importância de um local como este para o filme. Aqui nos interessa entender como agem as soluções utilizadas pela artista na recomposição desta locação para eficácia na visualidade do filme. Lina trata de modo particular este palco escolhido para a maior parte da *mise en scène* do filme. Em *Prata Palomares* a *Igreja Nossa Senhora da*

³⁴ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.

Conceição em Lagoa da Conceição na cidade de Florianópolis em Santa Catarina parece ter sofrido uma sequência de reformas. A escolha de uma igreja cuja arquitetura característica dos templos portugueses do final do século XVIII não nos parece aleatória. Gostaria de realçar, portanto, que a procura pela representação deste período é bastante comum aos filmes dessa época. Em geral, os cineastas brasileiros evidenciam esse momento histórico como o principal fator do condicionamento colonial e subdesenvolvido do país.



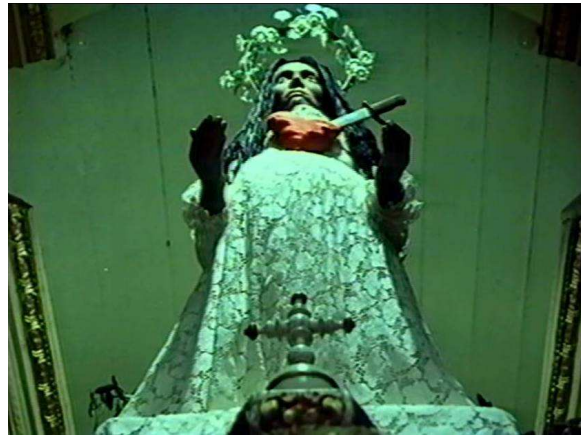
Fotogramas do filme *Prata Palomares*

O abandono da igreja diagnosticado pelos personagens era, de fato, ocorrência fora da ficção. O que se sabe é que, àquela instância, a igreja estava fechada por ter ocorrido o roubo de algumas imagens, e o processo de investigação deixou as suas portas cerradas. Para que houvesse a realização do filme naquele recinto, foi necessário fazer um acordo com o delegado da cidade. O combinado era de que os produtores do filme fizessem um documento que registrasse todos os objetos que pertencessem à igreja, os guardassem e, ao término das filmagens, os devolvessem à instituição. Todas as imagens e mobiliário que estão no filme foram, conseqüentemente, criados, comprados e executados por Lina Bo Bardi. Desde as esculturas de santos em cera ou madeira, até os bancos de madeira que são destruídos ao término do filme.

Como afirma Cecília Cavalcanti,

Foram muitas as dificuldades encontradas por André Faria para filmar as cenas constantes do roteiro. As cenas de tortura, por exemplo, exigiam verdadeiros malabarismos de técnicos, diretor e atores. Depois de explicar à Polícia Federal por duas vezes, o que ia ser feito, eles abandonaram o set para voltarem a ele a noite, sem serem vistos e entrando pela janela: “Para filmarmos numa igreja por exemplo, houve situações incríveis. A que nos foi cedida, estava abandonada. Nela havia apenas uma santa no altar-mor, que foi trocada por outra, criada pela cenógrafa e figurinista Lina Bo Bardi. Esta, era uma santa negra, grávida e que trazia o coração de Jesus transpassado por uma baioneta. A comunidade católica da Lagoa da Conceição ficou horrorizada com isso, chegando até mesmo a nos denunciar ao bispo, nos acusando de fazer macumba na igreja”³⁵

Uma das principais intervenções de Lina dentro da igreja é a inserção da imagem de uma santa negra em posição de destaque no altar. Ainda que a devoção popular em Nossa Senhora Aparecida (uma santa negra) já tivesse sido reconhecida pelo culto católico



Fotograma do filme *Prata Palomares*

nacional, segundo o diretor André Faria, esta medida foi bastante criticada durante as filmagens. A adaptação era à imagem da Santa Nossa Senhora das Dores, que no filme ganha o título de Padroeira da América Latina. Aqui, diferente das imagens de tradição europeia, a sua aparência é de uma senhora negra e grávida, vestida de branco com um véu azul e que trazia um sagrado coração (de Jesus) feito de almofada, em que estava cravado um punhal. Não é surpresa, porém, que a reação escandalizada dos fiéis da região da Lagoa da Conceição tenha chegado a denunciar os realizadores do filme ao bispo por estarem fazendo “macumba” na igreja. Nesta época os membros da religião católica ainda entendiam-se bastante dispares dos cultos afro-brasileiros, muitas vezes, considerados ameaçadores. Ainda que, a imposição de um país laico seja datada do final do século XIX, essas revelações preconceituosas dificultavam ainda mais as filmagens da obra. Lina Bo Bardi entendia perfeitamente essa posição racista advinda da cultura

³⁵ Prata Palomares - A Guerra em nosso quintal. Por Cecília Cavalcanti. *Última Hora* Rio de Janeiro 19.5.1983

européia, mas não abria mão do potencial estético e conceitual exercido por estas manifestações culturais. Em sua obra são comuns referências consideradas “pagãs” no universo religioso-cristão. A artista avaliava que estes eram os maiores exemplos de uma proposição defensiva da cultura local e que merecia ser exercida a valorização reacionária a todas essas resistências impositivas de uma cultura exterior àquilo que é uma das maiores riquezas nacionais.

Os “malabarismos” dos quais a jornalista se refere, dizem respeito às dificuldades frente às restrições do acordo com a igreja. André Faria narrou que havia um responsável pela chave da igreja e ao final de cada dia de trabalho era necessário entregá-las a ele. Estavam proibidos de filmar em seu interior durante a noite. Todos os dias, porém, deixavam a janela dos fundos da igreja aberta para que à noite pudessem pulá-las e filmar as cenas mais transgressoras no seu interior.³⁶

A ousadia dos artistas de *Prata Palomares* e citada no fragmento acima é a inclusão deste recinto de tortura neste considerado “santuário divino”. No filme, esta transfiguração se dá de forma estrutural tanto no discurso propriamente dito quanto no seu visual. Diferente de muitos dos seus contemporâneos cenógrafos, cada elemento cênico pensado e escolhido por Lina Bo Bardi é inserido a fim de criar um discurso visual-político sobre o que estava sendo relatado.

Tonho, um personagem popular, provoca batuque de tambores e é perseguido tornando-se o grande alvo desta prática desumana e tão comum nos tempos de repressão. O líder negro que mantinha ideologias libertárias assumiu posição de mira dos latifundiários representados por uma Família de Branco. Para estas cenas de tortura dentro da igreja, mais uma vez, Lina recorre aos materiais em seu estado bruto, primário, rústico, para amedrontar com estas práticas corrosivas. A fim de construir a

³⁶ Ver anexo F.

cadeira elétrica foi necessário alugar uma cadeira de barbeiro na região e foi composta com fios de cobre e luzes incandescentes. Para a cama de gato, tão recorrentes em torturas, foi escolhido o arame farpado e a madeira. Todos estes elementos estavam principalmente situados nos tradicionais confessionários católicos. O diretor André Faria acredita que o confessionário sempre representou uma instancia de poder no qual os representantes católicos podiam ter sobre os seus fiéis. Era a partir das confissões, que possuíam o controle da região que lhes cercava.



Fotogramas do Filme *Prata Palomares*

A frase “*Vocês não viram, vocês não desconfiaram*” foi o lema para desenvolver todos estes elementos cênicos dentro da igreja. Na concepção dos realizadores, era imprescindível que tudo estivesse presente desde o primeiro instante. Todos os elementos de tortura, todas as formas estranhas, todos os aparelhos de repressão, tudo isso, deveria estar lá, disfarçado, mas já carregado de significados e de

certa maneira anunciando toda a barbárie que estaria por vir. Somente a partir do momento que a frase é anunciada pela Santa para apresentar a Família de Branco aos guerrilheiros é que há uma transformação significativa no cenário.



Fotograma do filme *Prata Palomares*

Santa: A família de branco é a família proprietária da Fazenda do Forte. Eles vieram trazer flores para receber o novo padre. O padre deles. O Povo apedrejou a fazenda do Forte quando eles jogaram ácido no cego. É preciso ter cuidado ainda não é o fim. Vocês não viram, vocês não desconfiaram.

Neste instante a Família vai entregar flores no altar e verificar se todas as maquinarias estavam arrumadas. Levam comidas, bebidas e enlatados para serem consumidos no dia da tortura. É justamente neste momento de revelação de tortura que a cenografia impulsiona o filme para uma esfera perceptiva ainda mais densa. Como tudo havia sido disfarçado por tecidos e estruturas que simulariam uma igreja no estado de obras, a população leiga, os guerrilheiros e, especialmente, o público não teriam notado que este espaço, diferente do “paraíso celeste” ou do refúgio que imaginavam estar, era o próprio ninho dos repressores.

“Então era uma igreja que estava em reforma, com andaimes, e tudo escondido disfarçado, coberto e abrindo a porta da igreja está tudo direitinho. O que é importante de cenografia, é que esses andaimes realmente disfarçaram tudo, a parte lá da frente da igreja. A única coisa estranha é uma Santa que é negra, e que tem no coração, no sagrado coração de Jesus, uma baioneta de verdade enfiada. É estranho mas está tudo disfarçado. Os andaimes foram feitos justamente para nós colocarmos a forca, para eles poderem se esconder lá por cima observar as coisas. Então na verdade os andaimes tinham toda uma disposição, para poder algumas cenas correrem lá, para recurso de discurso, para dar plano... mas a função principal dos andaimes era dar uma disfarçada na igreja que estaria fechada porque eles estão reformando e na realidade não tinha reforma nenhuma lá.”³⁷

As transformações que decorrem dos elementos cênicos do interior da igreja desde a denúncia deste ambiente opressor são nitidamente importantes para o decorrer

³⁷ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.

da narrativa do filme. O local que antes era apresentado com certa “limpeza”, ainda que houvesse expressivos materiais rústicos, agora se apresenta de forma inteiramente dinâmica e caótica. Correntes são jogadas, mangueiras de incêndio são desenroladas e atiradas sobre os bancos, estruturas de opressão são manipuladas. A revelação dos elementos cênicos que simbolizam a tortura é feita a partir da interpretação dos atores, dos jogos de câmera e das sonoridades, com forte expressão dramática. Contribuindo, principalmente, para uma recepção difusa e bastante veloz sobre a confusão que aqueles personagens possuíam sobre a situação imposta desde a apresentação desta Família de Branco.

O ápice dessas transformações, porém, ocorre nas cenas seguintes, quando Lina Bo Bardi faz da cruz principal um “pau de arara” para a tortura do líder popular. Este é



chicoteado de cabeça para baixo e assistido com prazer por esta família bizarra. Certamente esse é um precioso momento que evidencia a importância do estudo da cenografia para a dinâmica construída pelos roteiristas.

Fotograma do filme *Prata Palomares*.

Em depoimento, André Faria nos descreve que havia no roteiro a vontade de montar uma cena de tortura num “pau de arara” que acontecesse à frente do sacrário. A reação de Lina Bo Bardi a esta determinação foi prontamente criar uma mesa com uma espécie de serra elétrica para que houvesse a impressão de que ali estivessem sugeridas as práticas de obras pelo qual a igreja estaria passando. A invenção de Lina agregava ainda dois hexaedros e uma cruz que ficava enfiada no mesmo. A coloração preta desses elementos dava uma impressão estranha dentro do contexto da igreja, mas não causava qualquer desconfiança do que estava por trás daquele objeto. A revelação de sua

funcionalidade é apresentada a partir de uma maquinaria desenvolvida, uma espécie de traquitana, cuja principal função seria transformar a cruz num outro tipo de símbolo de repressão.

“Cruz que hoje as pessoas vêem como símbolo da Igreja Católica, mas que na realidade sempre foi um símbolo de tortura, de repressão. Tanto que Jesus foi culpado, condenado e colocaram ele pendurado e pregado na cruz. A Lina inventou a transformação da Cruz num pau de arara. Que fantástico! Eu já vi algumas sessões de cinema aqui no Brasil, mas eu assisti uma sessão lá em Paris durante o mês que passou o filme lá no Cine Meterran que é um cinema de arte e a cada vez que tinha a transformação da cruz em pau de arara o público batia palma, pela transformação de um símbolo para o outro. Ou seja, transformou séculos e séculos num outro negócio que também tinha o mesmo significado e levantava também a memória desse significado católico. Então um público mais interessado, e temos que dizer, mais culto também, acabou sacando isso tudo e batiam palmas na transformação, e eu falava “Fantástico, a Lina tinha que estar aqui!”. Porque tem coisas que vão acontecendo dentro do filme e ele só se revela através do público.”³⁸

Segundo André Faria a Família de Branco é uma ideia do José Celso. O desejo de criticar a condição de subdesenvolvimento frente às imposições norte-americanas faz com que, no enredo do filme, este recurso alegórico atribua a essa família uma caracterização emblemática da Família Kennedy. Sempre escoltada pelos policiais “fardas pretas”, a família possui traje formal da década de 1960. Estes personagens alegóricos compõem, portanto, uma grande representação da habitual família burguesa quase sempre diagnosticado pelo uso da língua inglesa. Além do idioma, a instância de poder está, principalmente, simbolizada pela escolha da cor branca de seus figurinos, à exceção de alguns poucos elementos em amarelo, vermelho e rosa.

“A Família de Branco sempre foi usada. Eu lembro quando eu era moleque, que todo mundo queria ter um terno Branco, de um tecido inglês, para indicar um poder, quando você vem pra ver a questão do café no Paraná, também tem o grande terno branco, que era o símbolo de status e de poder, de autoridade. Lá no Nordeste, quem era o coronel também estava com o terno branco, então o terno branco sempre representou o poder.”³⁹

³⁸ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.

³⁹ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.



Fotograma do filme *Prata Palomares*

mandante de todas as crueldades exercidas na cidade, tal qual exercer tortura e cegar a quem se opõe.

A caracterização desses personagens é feita de modo subjetivo por um ou outro elemento cênico. E, por mais que tivesse a intenção de representar os líderes norte-americanos, de maneira alguma este desejo procede de modo literal. A sua principal função estava em institucionalizar o poder oligárquico na sua imagem.

“O ator que faria o (Aristóteles) Onassis ficou com medo, porque ele viu no que ele tinha caído que era o Brasil, aí a gente colocou um óculos. Quando abre a porta, a primeira vez que entra a família de branco dentro da igreja ele está com um óculos do Onassis. Mas era só pra gente colocar uma figura política que representasse aquilo. Por isso que a gente colocava a família de branco e ia identificando, ah... aquele ali é o John John, aquele ali é outro...”⁴⁰



Fotograma do filme *Prata Palomares*

Por este motivo, sua formação possui figuras como uma menina sádica com uma boneca nos braços, uma senhora idosa com uma garrafa de uísque, uma mulher de classe que tem orgasmos enquanto assiste Tonho ter sua cabeça

⁴⁰ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.

decepada, um rapaz homossexual, o único que fala em português, e estabelece a comunicação com os demais personagens.

Apenas no final do filme, quando a família se retira da cidade de Porto Seguro é que é trocada a cor das roupas, e o que por ora eram vestimentas brancas, aparecem de preto, revelando sua verdadeira face e também como se estivessem de luto por terem que abandonar o poder. É interessante perceber, portanto, que durante a trajetória do grupo Oficina a aparição da Família de Branco não fica restrita a *Prata Palomares*, mas em muitos dos seus espetáculos esta emblemática representação retorna aos palcos teatrais. Confesso que fiquei bastante instigada quando a reconheci no filme após ter assistido algumas das montagens de *Os Sertões*. Desse modo podemos constatar que algumas opções plásticas criadas por Lina Bo Bardi persistem em montagens atuais com semelhante força estética.

“Ela era além de tudo uma excelente figurinista. Na minha opinião ela era melhor figurinista do que cenarista.”⁴¹
Ítala Nandi, 2010.

Outro instigante figurino é a composição imagética dos “fardas pretas”. Representes dos policiais opressores do regime militar, no desenho de Lina Bo Bardi vestem uma roupa futurista que parecem ter saído de um filme de ficção científica. A opção por um tratamento futurista ia de encontro com o desejável deslocamento temporal presente no filme.

O tecido de vinil preto é uma experimentação muito similar ao plástico recorrente nos parangolés de Helio Oiticica. Embora aqui esta opção esteja vinculada a uma posição opressora do poder, o paralelo está no recurso material para execução deste símbolo. Lina cria este figurino como uma espécie de bricolagem referencial, na qual: a cor preta aponta a repressão nazista de Mussolini, o capacete similar a de um policial norte-americano, as botas da roupa militar e armas estranhas que atiram tochas de fogo,

⁴¹ Ítala Nandi em entrevista concedida. Ver anexo E.

cuja execução foi inventada por um electricista que ateava fogo na frente de um spray de produto inflamável. Era preciso que através do figurino fosse expresso a desigualdade



entre os dois lados da guerra. O guerrilheiro de um lado sem qualquer proteção, colete ou capacete, apenas uma arma na mão e os policiais de outro, todos amparados por armaduras próprias para o combate.

Fotograma do filme *Prata Palomares*

Vale, ainda, citar a aparição de outro figurino significativo no interior desse ambiente sacro:



Fotogramas do filme *Prata Palomares*.

No filme, o coroinha interpretado pelo ator Renato Dobal é o único personagem que faz a manutenção desta igreja abandonada. Este personagem possui características instigantes e em quase todas as cenas sua aparição acontece vestido sob as cores da bandeira norte-americana, com um avental azul, lenço no pescoço vermelho e meias brancas. Além desses elementos, em sua primeira aparição, o ator coloca em si um adereço de metal sobre a cabeça compondo outro tipo de figurino futurista. Este estranho adereço faz clara referência às emblemáticas auras dos Santos da Igreja Católica representadas nas pinturas medievais para que fossem distinguidos dos homens comuns. Era necessário criar no momento de apresentação deste personagem, uma impressão angelical ou mesmo santificada para que logo em seguida houvesse a transformação do mesmo em uma imagem grotesca. Com este figurino, Lina insere uma forma estranha que mistura imagens de um açougueiro ou mesmo um escoteiro. Este personagem é o responsável por limpar as esculturas e manter os truques de fé, como a manutenção de lágrimas de sangue da santa no altar, sempre se apresentando de maneira feliz e fiel àqueles de quem é servo. Há tamanha progressão no desenvolvimento deste personagem, que sua participação modifica intensamente a sua apresentação formal e o seu comportamento. Lina insere neste personagem a aparência grotesca da loucura à medida que animaliza a visualidade deste ator sujando-o e esgarçando sua roupa, ainda que insista na forte coloração que em muito contradiz a imagem de um coroinha convencional.

“A entrada dele (Renato Dobal) de coroinha é fantástica e a música que ele cantarolava é de um colégio que o Zé estudou que era assim: *“Sou feliz no Colégio Marista, novo lar que na vida criei...”* (André cantarola entre risos) Pensávamos que o Renato tinha que entrar todo serelepe, todo feliz, porque ia chegar uma hora que a gente queria confundir o corpo da Igreja. O sangue de Cristo é alguma coisa, mas porque só o padre bebe se a gente sabe que é vinho? E padre toma vinho... decidimos colocar dentro de uns frascos de soro, ou de sangue, e então a gente cria uma leitura difícil para confundir “mas é vinho ou sangue que ele está tomando? Um carinho todo inofensivo e feliz” e aí *“Sou feliz no partido fascista, novo lar...”* (André novamente cantarola e ri) que se ficasse teria ferrado tudo... Então essa musica veio direto do Zé Celso, que todo dia tinha que cantar a *merda* da

musiquinha: “*Sou feliz no Colégio Marista, novo lar que na vida criei...*”, Aí ele vem com todos as coisinhas, joga uma espada e não sei mais o que...”⁴²

Como último elemento pitoresco inserido na igreja analisado neste segmento, apontamos a pia batismal feita por Lina Bo Bardi.



Fotogramas do filme *Prata Palomares*

Um polígono claramente feito de madeira, com cano e uma bica de metal vinculado a sua estrutura de coloração azul certamente são características que a destacam da arquitetura histórica. A construção é usada como uma pia comum quando o coroinha lava os instrumentos de tortura sujos de sangue e como um local que assume a posição ritualística em outros. Uma cena se destaca: o intitulado ‘batismo’ no momento em que os dois guerrilheiros lavam suas feridas e sujeiras justamente neste recinto. O diálogo estabelecido entre ambos é uma discussão reflexiva acerca das feridas aparentes e psicológicas causadas pelos grandes conflitos. Há então o reconhecimento de todas as marcas que as lutas ideológicas causaram até àquele momento. O ritual feito pelos personagens no maior símbolo do sacramento do batismo é tratado como um processo de purificação destes males causados pelas guerrilhas. A rigidez plástica da intervenção de Lina comunga com o ambiente duro e de intensidade dramática criado pelos atores e pelos demais elementos de cena, tais quais iluminação e o silêncio perturbador. A purificação esperada neste ritual causa espanto e angústia aos que assistem ao filme.

⁴² André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.

Notamos que na adaptação desta igreja foram inseridas características para criar o que Aumont chama de *efeito de real*. Na concepção de Aumont, o *efeito de realidade* diz respeito a uma variante da noção de que há regras de representação para que haja a percepção do real por sua imitação. Este efeito é causado pelo espectador durante a construção de uma imagem representativa a partir de um conjunto de analogias. Já para obter o *efeito de real* o espectador é atingido por um '*juízo de existência*' entre seus diversos investimentos na imagem atribuindo-lhes um referente no real. "*Ou seja, o espectador acredita não o que vê é o real propriamente, mas, o que vê existiu ou pôde existir, no real.*" (1993:111) O que se acredita neste efeito é que há a inscrição do sujeito-espectador no interior do sistema representativo, como se participasse do mesmo espaço. O resultado deste efeito é a percepção dos elementos propriamente ditos e não como a representação. (AUMONT, J. 1995:151)

Na verdade a opção estética de Lina Bo Bardi pelos materiais aparentes em seu estado bruto dá à Igreja uma percepção curiosa. A dosagem do espaço ritualístico religioso é estabelecida a fim de que o espectador estabeleça uma regulação crítica àquela imagem apresentada estabelecida frequentemente por analogias e distanciamentos. A percepção dos elementos é entendida como se eles realmente se apresentam numa posição de narradores ou comentaristas da cena e não exercendo uma função ilusionista. A cena citada é praticamente um dos únicos instantes em que eles garantem à igreja um ambiente destinado à purificação ou pertencente a esfera ritualística, ainda que a ação dos personagens não seja exatamente um exercício religioso.

Se aqui ela, Lina Bo Bardi, erige uma pia batismal rígida e notória, esta prática é transposta e adaptada anos mais tarde à construção do espaço cênico destinado ao grupo Oficina. Na atual sede do Teatro Oficina, criada pela mesma artista nos anos 80, ao

invés de uma pia batismal, uma fonte é projetada e construída para que haja ainda um local destinado à purificação e à limpeza das impurezas do mundo cotidiano. Uma cena memorável de *Os Sertões - O Homem I. Do Pré-Homem à Revolta*, realizado em 2003, é que, durante a montagem, uma fila é formada pelos espectadores para estes participarem e serem batizados de modo a assumirem outros nomes (artísticos ou não) durante um ritual. Esta cena é feita justamente na fonte projetada por Lina durante a concepção da arquitetura deste espaço cênico e nos faz perceber os indícios de um método auto-referencial de trabalho.

Padre: É preciso preservar nosso ódio sagrado.

4.2 Embates entre os contrários: Diálogos entre Lina e Caravaggio

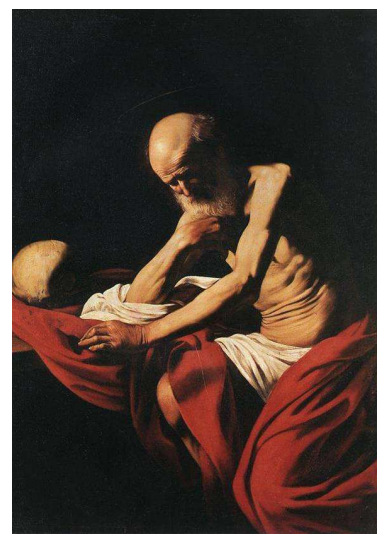
Aproximar a *mise en scène* cinematográfica da *mise en scène* da pintura já foi uma prática exercida com qualidade insubstituível pelo teórico cinematográfico Jacques Aumont (2007). Em seu aprendizado concluiu que este ‘levar alguma coisa para a cena para mostrá-la’ pode ser bastante semelhante nos quadros com as do cinema onde em ambos os casos ocorreria uma ‘liberdade do ponto de vista comum aos dois’, estaria aí explícito os dois tempos da representação teatral. Contudo, o autor adverte que esta prática afastaria as duas linguagens do teatro, ainda que este seja a melhor maneira de ‘pôr em cena’, da *cena*, do espaço cênico, do espaço representado (AUMONT, J. 2007:159). Não é de estranhar que a eficácia da *mise en scène* tão particular do filme *Prata Palomares* estaria instaurada na herança teatral advinda dos seus realizadores. Por este motivo podemos perceber tamanhas sobreposições ao que está sendo mostrado.

Inicialmente parti, então, da sua proximidade pictórica nos recorrentes embates formais do polêmico artista Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).

Argan (2004) nos ajuda a entender que na estética caravaggesca a realidade não deve ser entendida como bela ou como feia, deve ser exatamente aquilo que se apresenta. Por este motivo Caravaggio não sustenta outras interpretações à realidade, e esta não haveria nenhuma força de orientação para a conduta humana. O caos estabelecido no enredo de *Prata Palomares* também causa a ausência de conclusões morais a partir do mesmo. Tratando-se, sobretudo do auto-retrato de um contexto, não está comprometido com o anúncio de caminhos a serem seguidos ideologicamente, e mesmo que este contenha fortes referências marxistas, parece mesmo mostrar tematicamente a amputação de sonhos provocados pelas circunstâncias com as quais estava inserido.



Fotogramas do Filme *Prata Palomares*



São Jerônimo, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Cerca de 1606, Óleo sobre tela

As imagens escolhidas dizem respeito ao momento que a personagem de Ítala Nandi se propõe a ter um filho dos dois guerrilheiros (o filho da América). Aqui, é evidente um momento que a visualidade do filme age nos motins entre o movimento e a estaticidade, e a luz e a sombra. Enquanto é mostrada a cena do sexo a direção de arte rege o quadro expressivamente. Percebemos, então, três personagens entrelaçados e ensangüentados com a dinâmica da câmera rodando, a partir de sistemas de cordas e contrapesos, formando um plano em cima dos atores, em *plongée*. O próprio arranjo das circunstâncias espaciais reabre à luz uma possibilidade de circular no espaço, desse modo, há predominância de cor vermelha pelo sangue entre os corpos nus e os tecidos brancos e vermelhos, permitindo criar um valor atmosférico de visualidade orgânica que

poderia, sobretudo, ser associada à imagem do próprio útero materno. Sendo, pois também na arte caravagesca que movimento-estaticidade atuam como pontos de tensões em sua percepção, os quadros compostos intercalados a essa dinâmica fílmica possuem um ponto limite entre o movimento cinematográfico e a estaticidade pictórica. Assim, não é difícil reconhecer também uma íntima ligação da cena do filme a partir da luminosidade direcional agindo dramaticamente, a partir da matéria cromática contrastante e do posicionamento tanto da luz quanto dos copos em diagonal, quando colocada em comparação com o quadro escolhido assinado por Caravaggio.

Pode haver uma analogia entre a noção de que o filme carrega uma autocrítica que o levou a permanecer apagado durante tanto tempo, e recusado por parte do grupo mentor do projeto e as observações de Argan. Segundo o crítico, Caravaggio foi “o primeiro artista que não ama, nem admira, nem eleva suas personagens a um exemplo e quem sabe as deteste com mais força à medida que as criaturas se assemelhem ao pintor.” (ARGAN, C. 2004: 195-196). Do mesmo modo ocorre na obra fílmica estudada, não elevando seus personagens extremamente próximos à realidade, com essas aproximações podemos supor que a repulsa do filme resulta de um trabalho-espelho cuja semelhança reside na execução desse auto-retrato que mantém viva memórias de desejável esquecimento.

A similaridade do processo artístico de Caravaggio com o de Lina Bo Bardi no filme nos impressiona em muitos aspectos. Coloca-nos, portanto, frente a um resultado imagético de forte intensidade dramática, como se estivéssemos assistindo uma cena teatral e como bem disse o pintor Di Cavalcanti: “as *grandes obras de pintura são na verdade cenas teatrais*” (DI CAVALCANTI, E. 1951: 25), aqui, também a obra fílmica atinge esse patamar do qual refere o artista carioca.



Fotograma do filme *Prata Palomares*. (Membro da família de branco exibindo a cabeça cortada de um dos representantes do Paraíso de Porto Seguro)



David segurando a cabeça de *Golias*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1605-1606 (ou 1610), Óleo sobre tela. (Polêmico auto-retrato de Caravaggio representando a cabeça de Golias)

Nem naturalista e nem maneirista, o pintor italiano se coloca na encruzilhada entre a concepção religiosa vagamente reformista e uma concepção rigorosamente católica, a pintura de Caravaggio seria então antítese dialética da Ideia ou, em outras palavras, mera *Práxis*. Este *lugar-entre* no qual Caravaggio está inserido na arte pode ser também designado à Lina Bo Bardi, trazendo consigo a divergência de modos de produção diferenciados ideologicamente como o comunismo e o capitalismo. Podemos dizer a partir da análise de suas obras que Lina aponta à racionalidade modernista um impulso crítico principalmente no que se refere ao entendimento da não linearidade histórico-temporal e da busca por uma entropia visando a sobreposição de recursos secundários com os pré-existentes do lugar.

4.3 Marcas do tropicalismo Glauberiano: Cinema da Violência

De fato encontramos correspondência estética nas tomadas desenvolvidas num filme como *Deus e o Diabo da Terra do Sol* (1964) dirigido por Glauber Rocha. O longa-metragem glauberiano carrega em si um caráter inaugural do movimento intitulado Cinema Novo.

Inventando sua própria linguagem e afastando-se da cultura da ditadura da alegria, a ideologia implantada na obra do cineasta tem como motor a violência. Um procedimento artístico que trás da própria deficiência político-cultural do país como meio de expressão. A importância de Lina Bo Bardi na criação estética de Glauber Rocha é relatada por Walter Lima Jr. em depoimento gravado para o DVD de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Segundo o depoimento, Lina incitou o cineasta a fazer da ideia visual a transfiguração do pensamento cultural popular, atribuindo valores à forma para expressão de uma função, decodificando a linguagem para ressaltar o conceito. O “fazer fazendo” do Teatro Castro Alves na Bahia com a montagem da *Ópera dos Três Vinténs* (1958), foi transportado às lentes sobre os ombros do cinegrafista, criando o personagem-câmera que movimentava e corporificava um retrato do e para o sertanejo.

A biografia de Glauber Rocha esclarece que ele era uma personalidade que ansiava pela criação artística. Quando conheceu Lina era ainda estudante de letras e iniciava suas pesquisas para a formulação de uma poética artística nas mídias cinematográficas. A provocação decorrida do espetáculo de 1958 o fez entender que a impossibilidade de recursos técnicos pôde servir como base para a expansão das fronteiras da representação do homem brasileiro. A montagem do espetáculo o fez impressionar-se com a comunhão entre o afinamento do cenário da arquitetura cênica e os aspectos políticos defendidos na teoria teatral brechtiniana que tanto se identificava, e,

especialmente pela possibilidade em fazer uma obra que possa dialogar com a característica pluralidade cultural brasileira.

“Anos atrás, quando a gente estava no Nordeste trabalhando para fazer o Solar do Unhão e o Museu de Arte Moderna, o Glauber (Rocha), que tinha feito o seu primeiro filme, *Barravento*, foi falar comigo. Esta é toda uma história, uma outra história, que eu não vou poder contar aqui. Mas quem pediu pra ele falar comigo foi o Martim Gonçalves, que era diretor da Escola de Teatro. Aí o Glauber veio, falou comigo – a gente falou muito, mais de uma hora, e eu já conhecia ele, que estava com dezenove anos – mas ele voltou e disse ao Martim: ‘*você sabe? Foi uma coisa terrível! Eu não entendi NADA do que ela disse!*’ Então esse negócio não é novidade pra mim. É uma coisa que vem muito de longe. Depois nós nos entendemos sempre muito bem”⁴³

A influência de Lina ativou a vontade de exploração do tráfego entre imagens que não cristaliza a ideia de brasilidade a uma tradição homogeneizada, mas que pretende subverter este entendimento para buscar a liberdade desse conceito. Seguindo estes passos, o mesmo depoimento de Walter Lima Jr. informa que Lina participou durante duas semanas das filmagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Acompanhando de perto as opções do diretor do filme e do cenógrafo Paulo Gil Soares, Lina é agente passivo e ativo na construção de uma linguagem visual. Desse modo, sugeriu a utilização da igreja dessacralizada, e recém revitalizada, do Solar da Unhão, para a ambientação da igreja do filme. Já que seria encenada uma ação de crime, texturizou a rigidez do reboco caiado das paredes na cena *noir* glauberiana. Recurso este bastante utilizado na sua biografia na recuperação de diversas obras arquitetônicas.

Estas interferências tão próprias das inovações à criação artística regente naquela época nos levam a crer que há uma constante dialética entre as opções estéticas presente nos trabalhos de ambos. Assim, percebemos que, citando a inovação processual advinda desse movimento, a experiência fílmica que estamos tratando (*Prata Palomares*) se apropria do horizonte da praia de Joaquina do litoral catarinense para fazer de palco da missa que o falso Padre deseja fazer para a comunidade da cidade onde se passa a

⁴³Lina Bo Bardi em entrevista concedida pela artista ao ator Fabio Malavoglia no ano de 1986. E coletada para fins da presente pesquisa.

trama. Esta missa é feita de maneira frontal aos seus fiéis, prática esta até então proibida pela Igreja Católica. Tal qual o filme cinemanovista o discurso proposto é em prol do incentivo para população restringir sua submissão à todos aquelas instituições de poder que mantém o povo numa posição de passividade como por exemplo os latifundiários e a própria Igreja. Assim, a similaridade se dá tanto na temática quanto na opção espacial e plástica entre ambos os filmes.



Fotogramas do filme *Prata Palomares*



Fotogramas do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

Meio ao encontro com André Faria foi relatado que apenas neste momento foi diagnosticado um problema na realização do cenário conforme o projeto de Lina. Como se tratava de uma região de pedras, não era possível cavar o buraco desejado para sustentar a cruz idealizada. Esta cruz deveria ser pelo menos um metro e meio maior que a apresentada no filme e no instante das gravações desses quadros a artista já estava ausente do set de filmagens. André sempre avaliou como a última opção a adaptação de qualquer projeto pré-determinado por Lina, entretanto não lhe sobrou alternativa a não ser permitir que fosse feito o corte na cruz. O diretor ri ao lembrar que, habitualmente, ao analisar o filme, ele percebe a ausência de proporção da cruz sempre identificando que há algo errado: “*Quando cortaram, esqueceram de cortar as laterais da cruz.*”.

Parece que o desejo de Lina era justamente mostrar um império que a Igreja representa e com certeza a alteração da escala referente à cruz nos conferiria ainda mais esta impressão.

Durante a década de 1960, os eventos cinematográficos eram constantes e corroboravam para a expansão milagrosa dos filmes brasileiros. Sobre discursos opostos entre a arte e o comércio, era necessário trazer ao processo de criação e à forma uma operação que exigia um olhar politizado. A mídia de ficção estava encontrando espaços civilizatórios para tematizar - através da incompletude que o subdesenvolvimento pressupõe - a sintaxe específica da fome e da violência. É justamente nesse momento que começou a ser desenvolvido um cinema que viabilizava o transporte ao olho a expressão visual da vida interior (*impressão, sensação*) e esses longas “experimentais” determinam a convergente linha de raciocínio que estampa a grafia da inovação fílmica. Havia, então, o projeto de realização de filmes sem a tradição colonizada, e que assumiram uma postura crítica à realidade subdesenvolvida traduzindo a particularidade da vivência de um país do considerado Terceiro Mundo.

Glauber Rocha defendia que para que houvesse o germe do Cinema Novo, bastaria haver o comprometimento de se fazer um cinema que filmasse a verdade e o enfrentamento dos padrões impostos pela censura com toda a sua hipocrisia. A preocupação era de realizar filmes que enfrentassem os problemas da sociedade a ponto de por a sua arte e profissão à serviço das causas importantes do tempo. “*Um cinema mais empenhado na expressão radical do autor do que nas concessões viabilizadoras do filme como mercadoria*”. (XAVIER, I. 1993:10)

O cineasta julgava ser primordial a busca de uma arte que nos libertasse dos parâmetros do cinema hegemônico e vê, portanto, no decorrer da década, o tropicalismo como um movimento capaz de atingir este objetivo. Entretanto, a carnavalização por ele

pensada assume características distintas daquela própria do movimento e de seus participantes, age sobre o mesmo reacionariamente com inclusão e distanciamento. Para Glauber o tropicalismo não seria, pois, um movimento isolado, mas um projeto cultural em construção. Nessa construção, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* atuou na cultura brasileira como estopim para a criação do movimento de contracultura cinematográfica frente à batalha contra a tradição do colonialismo cultural que é o Cinema Novo. Anos mais tarde, é a criação de *Terra em Transe* (1967) que em reação em cadeia produzirá junto à obra *Tropicália* (1966-1967) de Hélio Oiticica impulsos para um movimento artístico de tão grande influência no país. Dentre muitos procedimentos de linguagem, o cinema tropicalista é entendido a partir de características marcantes como carnavalização, paródia, alegoria, metalinguagem, fusão, colagem, polifonia, câmera-personagem, choque e uma nova relação com o espectador (BENTES, I. in: BASUALDO, C. 2007: 100) Todos estes elementos são, portanto, facilmente reconhecíveis em *Prata Palomares*. De certa maneira, tal qual nos longas glauberianos, o cinema proposto pelo grupo Oficina, Lina Bo Bardi e André Faria tangencia, a partir de uma revolução técnica e processual, a justa relação entre as dificuldades sociais e a atividade artística. Portanto, o filme contribui para o entendimento acerca do pensamento que Lina vinha desenvolvendo desde sua estadia na Bahia e que tem como base o objetivo a seguir:

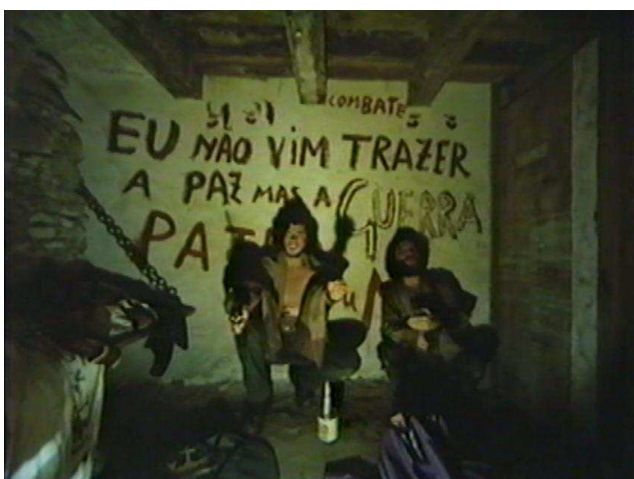
Salvaguardar ao máximo as forças genuínas do país, procurando ao mesmo tempo estar ao corrente do desenvolvimento internacional, será a base da nova ação cultural, procurando, acima de tudo, não diminuir ou elementarizar os problemas, apresentando-os ao povo como um alimento insosso e desvitalizado; não eliminar uma linguagem que é especializada e difícil mas que existe; interpretar e avaliar essa corrente; e sobretudo será útil lembrar as palavras de um filósofo da praxe: 'não se curvem ao falar com as massas, senhores intelectuais, endireitem as costas. (Lina Bo Bardi 7 set de 1958)

Surge então uma dúvida: Em que instância podem os problemas sociais e a linguagem cinematográfica interpenetrar-se, de modo que a cultura popular pode servir como ferramenta analítico-interpretativa do cinema?

O manifesto significativo da exposição desse questionamento foi escrito por Glauber Rocha, a “*Eztetyka da Fome*” é um apontamento de resposta incisivo na busca por um objeto artístico que transcende sua obra a partir de sua motivação. Naquela instância, em 1965, a motivação determinava-se pela violência da fome e a proposta de fazer o espectador não apenas compreendê-la, mas senti-la, através, sobretudo, de uma estética.

A violência está inscrita na imagem que visa um comportamento. O comportamento exato de um faminto é a violência e a violência de um faminto não é primitivismo. Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária. Relação de colonizador e colonizado, métodos de fazer entender (aos europeus) o que é a nossa fome, somente conscientizando sua possibilidade única, a violência (...) o colonizador pode compreender pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo. Essa violência, contudo, não está relacionada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velo humanismo colonizador. O amor de ação e transformação e não de complacência ou contemplação (ROCHA, G. *Eztetyka da Fome*, 1965 In: ROCHA, G. 2006:31)

No Cinema Novo a violência



imagística e metodológica ativa no cinema brasileiro a sensibilidade política e “*constitui quase uma cenografia interna da imagem*” (HOLLANDA, H. 1999) utilizando como recurso à alegorização crítica

Fotograma do filme *Prata Palomares*

E é justamente a partir deste argumento que encontramos, por meio do trabalho executado por Lina Bo Bardi no filme *Prata Palomares*, a inscrição da poética *underground* tão comum ao Cinema Marginal. Utilizando um imaginário urbano que, simultaneamente, valoriza e critica cultura da massa, na cultura popular, na chanchada, na televisão, no filme erótico e na sátira à música da Jovem Guarda. A violência é erigida meio a face virulenta exercida no ambiente que o país se encontrava e advindo da problemática da ditadura militar. Por este motivo é comum percebermos a presença do material bruto e o improvisado como constantes agentes na cenografia de *Prata Palomares*. O desejo pela *arquitetura pobre* e do *teatro pobre* preconizados nos cenários de *Na Selva das Cidades* encontraram outros parceiros para sua eficiência visual. Estas propostas de Lina visivelmente comungavam com os demais pontos de comunicação visuais do filme:

“No *Palomares* eu queria uma luz pobre, essa era uma grande luz e que é uma luz difícil de fazer, não é uma luz fácil. É uma luz sem enfeite, sem relevância... essa era uma proposta para iluminação. Tanto que é um filme que nunca concorreria à direção de fotografia, a não ser que alguém percebesse que toda aquela coisa que não enfeitava era uma proposta.”⁴⁴

André relata que apenas uma cena não contém a precisão que desejava e age repleta de efeitos. O momento que a Santa entra na Igreja é condenado pelo diretor que diz não ter tido tempo de corrigi-la. Entretanto, ressalta a eficiência de outros momentos como o do anúncio da Santa que os filhos iriam nascer cegos surdos e mudos. Certamente Lina Bo Bardi não aceitava com passividade possíveis descuidos de outras áreas de atuação. Como já relatado anteriormente⁴⁵, era comum, enquanto Lina presenciava as filmagens, que sua intervenção causasse certos impasses entre a equipe. Entretanto, de modo algum devemos entender este procedimento como algo pejorativo.

“A parte que narra o filme como cenografia já estava tudo definido. As inscrições na parede de “eles querem a sua cabeça”, os cartazes e tudo. E a Lina era operária, ela

⁴⁴ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.

⁴⁵ Ver página 13

ficou uma semana dentro daquele clovio pintando as coisas na parede, ficou colando e recolando a sala do consumo.”⁴⁶

Reconhecemos numa seqüência de imagens o ponto alto de implantação do procedimento alegórico da artista e a imposição de colapsos à percepção do espectador, apresentado tanto à imagem quanto ao comentário desta mesma. Um momento cuja violência é inscrita no cenário de maneira direta. Inseridas no enredo do filme como um momento tenso, o que descrevo é o justo instante em que os dois guerrilheiros, refugiados na igreja enquanto esperam sinais de seus companheiros, encontram na sacristia os pertences do padre antigo da cidade. Fazendo múltiplas analogias ao contexto histórico, Lina opta por utilizar colagens nas paredes referenciando a copa de 70 com o futebol “das Américas”, as recorrentes as incessantes jornadas na astronomia americana e soviéticas e demais acontecimentos da época, tudo lado a lado com as imagens de santos católicos próprias de um local sacro. Além desse espaço, como se já não fosse suficiente um primeiro caos, a artista cria um lugar ainda mais obscuro que é intercalado às imagens da sacristia. Apresentando, assim, outra realidade até mais densa deste universo com o qual os personagens estão se deparando. A agressividade das inscrições em vermelho-sangue nas paredes, a batina pendurada também com o mesmo vermelho-sangue, tudo isso corrobora para que os espectadores retrabalhem as imagens confiscadas e apresentadas pela artista, atribuindo nelas mesmas outras impressões. Um recurso essencial também ao Cinema do Lixo.

⁴⁶ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.



Fotogramas do filme *Prata Palomares*

O Cinema do Lixo do qual se refere o teórico Ismail Xavier (1993, 2001) é datado do período entre os anos 1969 e 1973. O autor avalia que o impulso de rotulá-lo Cinema Marginal pode ter surgido da tendência pela representação de ícones transgressores, marginais, prostitutas, ou mesmo pela comum postura agressiva por terem sido retirados do mercado pela censura. Para Xavier o filme *Prata Palomares* está incluído no grupo de filmes deste cinema do lixo que trabalha a crise da identidade, as fantasias e frustrações sexuais, a violência o marginalismo, perambulações sem destino; e que compõem um desfile de jogos de perseguição, figuras obscenas a encarar o fachoismo tupiniquim. (XAVIER, I. 2001: 68-69) A violência corrosiva está tanto expressa plasticamente no que se refere à direção de arte quanto teoricamente no que se refere a intenção conceitual do filme. É por meio deste jeito marginal de precariedade e múltiplas referências emblemáticas que Lina Bo Bardi em comunhão com as propostas de André Faria atribui liberdade criativa a esta produção cinematográfica.

Cabe aqui lembrar também a importância do cenógrafo Flávio Império nos primeiros encontros para definições de trilhas e caminhos pelos quais André deveria percorrer. Segundo o depoimento recolhido, André acredita que o desejo do cenógrafo parecia ser de instigar o diretor à romper com as barreiras impostas pela própria autocensura. Provocar, sobretudo, a assumir uma posição crítica, inteligente e ousada para criar novas soluções aos possíveis contratempos que enfrentariam dali por diante.

“Tudo que eu estava castrado dentro do Cinema Novo, dentro das informações todas de que ‘isso não pode, isso não dá’, o Flávio me obrigava a criar uma outra coisa. Um dez vezes ele me ameaçou... ‘*se for pra fazer esse negócio, eu estou fora*’. Na realidade ele tinha que trabalhar cenografia, mas o sem vergonha ficou trabalhando foi a minha cabeça, até o momento que eu comecei a perceber que tava enriquecendo pra caramba, que eu estava tendo que pensar em soluções e não que não podia, não podia, não podia.”⁴⁷

Companheiro: O corpo é o mar da tranqüilidade. (...) A violência também emana de cada pedaço são que sobrou do meu corpo mudou pela violência do nosso corpo. Então não há mais esperanças. Ele não muda de maneira alguma. Esse corpo será como o corpo lazarento de um santo idiota qualquer.

Padre: Companheiro, em mim a violência não fez feridas tão visíveis. Tão aqui (mostra a cabeça) o que sobrou é como uma bomba que vai/ quer explodir comigo mesmo, com tudo. Aqui, no meu cérebro, não no cérebro não no cerebelo, na medula, lá dentro, muito mais lá dentro.

⁴⁷ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.

A repulsa ao filme é constante à medida que as cenas avançam o espectador é “embainhado” por sets ensangüentados e de agressividade imagética e sonora. O impacto desta recepção caótica e agressiva parece ir de encontro com a proposição repugnante que o coletivo intentava. De fato o espectador se mantém tencionado em quase todo instante, mantendo uma progressão sensitiva que mistura a insensatez e a loucura com a racionalização das mensagens políticas implícitas (ou explícitas) em todo o filme. Um filme repleto de intencionais paródias da vida política revolucionária, da vida política latifundiária e da vida religiosa.

Grifo, então, a necessidade da experiência da forma na atividade de um espaço fílmico comunicador e revolucionário. Segundo Celso Favaretto (1992) ao analisar a obra neoconcretista de Hélio Oiticica define o espaço neoconcreto como um espaço ativo, mormente suas obras e cores são integrantes de um lugar que mobiliza significações que transcendem o perceptivo além de ser um espaço que faz vivenciar antes uma experiência orgânica em sua corporificação e significação, que uma experiência meramente visual (FAVARETTO, C. 1992:42).

Se, nas obras ambientais de Hélio Oiticica o espectador é impulsionado a transitar pelo espaço para obter a experiência da mesma, no filme *Prata Palomares* o espectador é dominado pelas imagens que invadem seu inconsciente, e o fazem transitar no mais íntimo do personagem através do reconhecimento do mesmo, por meio da angulação instável da câmera e de seus respectivos espaços virulentos de identificação alegórica. Há, portanto sobreposição de referências e citações que determina o todo. É a quebra de uma rígida racionalidade, através de uma poesia violenta e concreta em sua origem. A ficção cinematográfica problematiza com suas imagens a relação com o imaginário do espectador. Possui uma íntima identidade com o espaço de memória e de tempo ao qual este está submetido e, por isso, deixa implícito a relação com o sonho.

Entretanto, este sonho não se apresenta de maneira meramente imaginativa, ele se faz concretamente na cena e sua plasticidade determina uma experiência real dos motivos de ficção. Nesse sentido, esta invenção cinematográfica caminha para a criação da obra falante à intimidade dos que a assistem e não apenas à sua exterioridade sensorial. Muitas vezes a opção por materiais fragmentários do imaginário popular e com os lixos e detritos (que já pressupõem uma relação com o fragmento e com o rompimento da noção linear de *cronus*⁴⁸) projetam enunciativamente questões antropológicas da comunicação visual através de uma determinada visualização do ser no mundo estabelecendo uma proporção onírica às projeções dos diversos tempos e da natureza humana que circunda o mesmo.

Seguindo este pensamento, encontramos nos caminhos trilhados por Gilles Deleuze (2005) suportes para desvendar alguns dos procedimentos particulares à imagem-movimento inscrita na obra cinematográfica. Ao realizar sua teoria a respeito da imagem e do movimento no cinema, Deleuze defende que, desde o início da prática desta linguagem, o caráter de arte industrial que adquire faz do movimento o dado imediato da imagem e, por isso, lhe faz atingir o *movimento automático*. Traçando um paralelo com o movimento implícito na imagem pictórica, o teórico pretende atentar-nos de que esse automatismo do movimento, estabelecido sem interferências no cinema, efetua com eficácia a essência artística da imagem. O movimento é, portanto, a própria imagem que se move em si mesma não dependendo de qualquer móvel ou objeto. Na pintura, por exemplo, o *espírito* deve “fazer” o movimento; na imagem dramática ou coreográfica há, necessariamente, uma ligação com um móvel. Ou seja, esta essência artística da imagem, seria, no cinema, capaz de “*produzir um choque de pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso central.*” Segundo

⁴⁸ JACQUES, P. B. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*- Rio de Janeiro, 2001 P.47

Deleuze, o cinema reúne o essencial das outras artes e converte em potência o que ainda só era possibilidade. Para ele, a própria imagem cinematográfica “executa” o movimento. “O movimento automático *faz surgir em nós um* autômato espiritual, *que, por sua vez, reage sobre ele.*” Sob esse argumento, Deleuze defende que a imagem-movimento é um impulso ao embate que desperta a prática pensante de forma automática. A relação entre as imagens estabelece uma conexão entre mundo e homem que é a tomada de uma consciência superior. (DELEUZE, G. 2005: 189-190)

Sob esses apontamentos, não é demais ressaltar que a intenção de transpor à obra cinematográfica reações previamente experimentadas no teatro, nas artes plásticas e na arquitetura. Entretanto, André, Lina e todos aqueles que estiveram envolvidos no filme, à medida que trabalham nessa linguagem, tomam ciência de sua potência poética e crítica e objetivavam, por meio desse movimento automático da imagem cinematográfica, estabelecer uma grande colisão entre as imagens que impulsiona o pensamento e estimular a reação dos seus expectadores.

A prova desse argumento está descrita no depoimento de André Faria. O diretor comentou a importância da adequação das pesquisas estéticas realizadas no teatro no ano anterior ao filme. Disse que a montagem teatral de *Na Selva das Cidades* foi executada a fim de aguçar a sensibilidade dos espectadores. O cheiro de peixe podre e lixo, cheiro de eucalipto e, no final, de churrasco foram alguns dos procedimentos para o público realçar sua capacidade sensitiva no teatro. André conta que houve apresentações em que pessoas da platéia sentiram náuseas pela sensação desagradável causada por estes cheiros distintos e, por isso, algumas destas pessoas sentiram-se obrigadas a sair da sala de espetáculos. A transposição desta reação repulsiva era intuito também aos que se dispusessem a assistir *Prata Palomares*. Entretanto, incapazes de

exercer a mesma prática utilizando odores distintos, resolveram criar o desconforto e a consciência através da própria imagem:

“A única sequência que tinha um nome fantástico que era: A Cena dos Pequenos Cardeais. Era o Renato e o Carlos, comendo um frango assado, que seriam urubus no filme, estavam limpinhos, banhados, arrumadinhos, e estava lá o urubu assado, um quadrinho com um santo, uma velinha, e aquela penumbra, e que daí eles começavam a comer e vomitar, comer e vomitar, vomitar, vomitar... e a ideia era provocar o vômito dentro das pessoas que tivessem no cinema. Se o filme tivesse saído na época, estaria com essa cena e ia ter esse tipo de constrangimento dentro das salas de cinema. (...) E esse tipo de coisa estávamos querendo provocar dentro do cinema também. Em que a pessoa passa ter uma repulsa e que entende que deve ser terrível também você estar num espaço que é torturado, você vomita, você evacua, você urina, e está lá trancado naquele cheiro horrível, e ainda está recebendo tortura. Então queríamos que funcionasse, como provocar o vômito, e provocava mesmo...”⁴⁹



Fotograma do filme *Prata Palomares*

Aí está certamente um ponto de clareza sob o posicionamento investigativo que este filme estava comprometido. Ainda que esta cena, em especial, não componha a obra hoje, a coexistência entre a crítica social e a pesquisa estética no âmbito da limiaridade representativa no cinema é visivelmente dado enunciativo do resultado de *Prata Palomares*. Sendo as contribuições de Lina Bo Bardi, cruciais para o trajeto ao sucesso destes objetivos.

⁴⁹ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.

4.4 Traçados do Cinema Surrealista

(...) Alias Prata Palomares seria ótimo se fosse uma peça de teatro, tanto por seu tema temporal, como pela boa definição de seus personagens e por suas ótimas falas. Neste ponto nos lembra o antigo teatro picaresco espanhol e italiano, que desaguou em Garcia Lorca e mais recentemente em Arrabal, um teatro bastante alegórico que toca as margens do burlesco e até do ridículo.⁵⁰

A crítica de Luis Carlos Santiago parece nos dar pistas para o caminho percorrido pelos realizadores do filme. Ainda que não estejamos inteiramente de acordo com o crítico, é importante frisar que estes autores ao qual Santiago aproxima o filme estão intimamente ligados ao movimento dos Surrealistas, tal qual com o procedimento alegórico exercido pelo mesmo. Ouso, a partir de então, traçar ressonâncias desse movimento artístico em *Prata Palomares*.

Ao assistir o filme, comprova-se diversas vezes que Lina procura utilizar diferentes recursos que anexam outros significados ao que foi apropriado. Visando melhor esclarecer o diálogo velado entre as apropriações decorridas do procedimento alegórico optados pela artista, conseguimos perceber traços familiares às teses desenvolvidas pelo Surrealismo em *Prata Palomares*.

Se o movimento surrealista é percebido como extremado animador e fervente reivindicador da imagem, (LIMA, S. 2008:80) além de criador da concepção de *imagem nova*, a experiência no cinema pela artista é um marco à atenção a estas questões e intensificam a relação sensual do espaço e da imagem. Agindo como revelação que flagra outra realidade, a imagem surrealista é entendida como um fenômeno irreduzível e incontornável. Sua vivência é, então, insubstituível, tal qual nos sonhos. O processo de formação imagética parte da citação de um mundo familiar configurada de modo realista e passa para contextos desconhecidos nas quais estas estão inseridas, mantendo, assim, um caráter transgressor.

⁵⁰ *Piratas pelos mares*. Por Luiz Carlos Santiago. Estado de Minas 29.05.84

Inaugurando a produção cinematográfica do Surrealismo, Antonin Artaud [1894-1948] cria o roteiro e os cenários do filme *La Coquille et le Clergyman* (1928) [A Concha e o Clérego] de direção assinada por Germaine Dulac. O autor interessava-se, sobretudo pelas possibilidades viscerais oferecidas pelo cinema. Ao contrário da descrição de um sonho como tradução eventual, o que Artaud buscava consistia na exaustiva investigação cinematográfica sobre o sonho. O impacto advindo dos olhos com a criação de situações visuais era um ponto a ser desenvolvido e sobre o qual o drama foi construído. Como uma máquina transmissora de procedimentos para a experiência onírica, o cinema foi considerado um meio ideal para desenvolver a volatilidade e o descontrole vivenciados por aquele que sonha. Sofrendo algumas provocações sobre o filme e a sua 'ausência de sentido', Artaud declara que o estabelecimento de significado ao filme só seria possível à medida que ocorresse a manipulação do corpo humano, tanto dos atores quanto dos espectadores, tendo esta concreta manipulação transformada em emoção e compreensão. Instigados por esta temática, esta produção é seguida pelo mais famoso filme surrealista *Le Chien Andaluz* (1928) [O cão andaluz] cujas concepções e direção são assinadas por Salvador Dalí [1904-1989] e Luis Buñuel [1900-1983].

Com esta herança o cinema surrealista se desenvolve com o intuito de promover a subversão carnal que cria no olhar selvagem e atinge uma postura reveladora de outras faces à realidade, atuando, sobretudo na limiaridade da consciência. Assim também se dá a relação das imagens formadas na plasticidade de Lina Bo Bardi em alguns momentos do filme. Cabe aqui destacar algumas cenas:

A primeira é justamente aquela que Lina justapõe seres vivos como elementos cênicos tais como cachorro, cavalos, porcos e urubus, todos estes a fim de representar a repressão. O procedimento utilizado é tal qual o dos sonhos do cinema surrealista. Meio

a este quadro, a Santa surge para “parir” um coração, um nascimento pela barriga para que a Santa permaneça “pura”. Para tal ação, a opção dos realizadores é que atriz Ítala Nandi rasgue o próprio figurino a fim de que a Santa dê, por suas próprias mãos, a luz ao seu coração. Um coração verdadeiro é manipulado pela atriz dando um aspecto repugnante aos espectadores do filme.

Outra cena é aquela cujos cortes da mão e da língua são mostrados. A personagem em questão é, novamente, a Santa. Aqui, a repressão retira-lhe o direito de falar e escrever para que ela não seja mais capaz de organizar a revolução.

Também o quadro final que reúne elementos característicos de um quadro surrealista. O arranjo na praia de um cérebro às moscas para representar o cérebro do falso Padre com roupas pretas espalhadas pelo chão, o personagem do Companheiro que ao invés de mãos porta armas em seus lugares, e a personagem da Santa sem mãos e sem língua com roupas encharcadas de sangue, tudo isto, aparecendo ao som da música *Honky Tonk Women* dos Rolling Stones. A visualização amarga do inconsciente daqueles personagens é carregada de um ligeiro humor negro e, de certa maneira, rejeita a interpretação de um final feliz ao quadro apresentado. Essa agressividade imagética também pode ser entendida como um recurso alegórico do qual os filmes brasileiros do final da década de sessenta estavam relacionados.

Além dessas cenas, a própria concepção deste personagem “Santa” transporta características surrealistas. Sabemos, por exemplo, que o próprio Antonin Artaud defendia que o figurino deveria agir como um traje de cerimônia, de signo verdadeiramente sagrado, por meio do qual o ator deve multiplicar seus poderes expressivos, ou melhor: mágicos. Revolucionando principalmente o entendimento da importância do traje cênico no início do século vinte (MUNIZ, R. 2004:22) Nos parece, portanto, que Lina Bo Bardi apreende esta lição e atribui este caráter “mágico” às suas

propostas de indumentária. Na contramão da limitação imposta pela razão, estes trajes estabelecem sobre a apropriação do sonho um anseio em busca de uma consciência plena do que se passa. O figurino age, enfim como um elemento que tenciona e não como um procedimento de unificação frente ao filme como um todo.



Fotogramas do filme *Prata Palomares*

Aqui, especialmente o principal traje da “Santa” é idêntico a da Nossa Senhora das Dores, Padroeira da América Latina, que Lina Bo Bardi cria e insere na igreja do filme, apenas retira ou insere alguns elementos como o manto, as ataduras, o coração em almofada, uma tiara. E, embora a aparição dessa personagem se dê muitas vezes confirmando sua santidade, também há recusa em outros momentos. Ora é mãe, ora como aparece como uma guerrilheira, ora como revolucionária, ora como prostituta, ora como mensageira, ora como dona de prostíbulo, ora como mãe de santo e ora como a própria América Latina. Certamente há nesta mulher a reunião de muitas outras personagens femininas da história, sobretudo no que se refere à sua força. O único elemento cênico de seu figurino que perpassa todas estas aparições, é um tipo de colar cujo pingente tem formato bastante curioso. O depoimento André Faria foi bastante útil

para desvendar do que exatamente se tratava aquele símbolo. Contou-me, portanto, que consistia em um formato de DIU (Dispositivo Intra Uterino).



Fotograma do filme *Prata Palomares*

Santa: “A serpente no meu útero, o padre me mandou tirar e me deu uma missão: encher-me de filhos, e pediu para todas as mulheres fazerem o mesmo. Eu quero um filho de vocês”

Certamente na construção dessa personagem não seria demais inserir o contexto revolucionário que a mulher daqueles tempos estava passando. Havia a urgência de uma revolução sexual que discutisse questões como o aborto, os meios de prevenção à gravidez - como o uso do DIU, diafragma e da pílula anticoncepcional - e, sobretudo, da discussão acerca do sexo sem o sentimento de culpa imposto pela sociedade.

Estas preocupações seguramente faziam parte do cotidiano do grupo Oficina. “*Nós no Oficina éramos agentes da Revolução Sexual que marca a década de sessenta.(...) O Oficina havia se transformado num mito que começou no Rei da Vela, confirmou-se em Galileu e consolidou-se na Selva. Um mito que interferiria no Brasil 'bem comportado'. Éramos revolucionários*” (NANDI, I. 1989:144) Conforme as palavras de



Fotograma do filme *Prata Palomares*

Ítala Nandi, podemos perceber que, também a ligação com esta temática era preceito para a vontade revolucionária. Os ideais libertários passavam por uma mudança comportamental. No filme, estes anseios eram representados em diversas passagens, e a

colagem que constrói esta personagem, que não tem passado, presente ou futuro, com certeza só vem a confirmar estas pulsações.

Essas operações se dão na identificação do inconsciente como dimensão de existência estética. Portanto, Lina não objetiva a realidade, mas sim construir na região do indistinto a constituição de uma unidade com ela. Entendendo a arte não como representação, mas como comunicação vital do indivíduo por meio de símbolos e colagens.

Vale aqui lembrar que a *collage*⁵¹ Surrealista atua em oposição à continuidade narrativa, ao raciocínio lógico e à relação entre causa e efeito. Age de forma diversa a das colagens cubistas que frequentemente se comprometiam à necessidades estéticas. As *collages* surrealistas surgem subvertendo o objeto de sua origem, estando intimamente ligadas à descontinuidade, e vêm ao mundo para a rebelião da ideia superficial de utilidade do objeto. O objeto é elevado a uma ordem dialética que penetra no cotidiano ora como determinação abstrata e descontextualizada ora como significantes desse universo cotidiano e que se transforma em impenetrável. (BENJAMIN, W. 1996: 33).

A partir daí encontramos o segundo filme-referência. Tratando-se do legado da obra surrealista de Luis Buñuel, *La Voie Lactée* é um relato da peregrinação de dois franceses para Santiago de Compostela na Espanha. Durante esse percurso apresentam-lhes heresias do cristianismo. Dentre elas, há a presença de um padre louco e de orgias míticas, além de lhes confiarem a missão de engravidar uma prostituta. Refletindo sobre o cristianismo, a ironia do diretor perpassa toda a trama. Para além da temática religiosa, há nítidas intercessões entre os dois enredos. Logo nos primeiros instantes de *Prata Palomares*, assistimos a cena dos dois guerrilheiros caminhando à espera do

⁵¹ Expressão introduzida por Marx Ernst em 1919.

código de “Maracangalha” em busca do que denominam ser “o outro lado”. Nesse caminho, encontram um carro queimado na estrada, onde dentro está o corpo de um homem que mais tarde descobrem ser o padre da cidade que se alojam; a cena é seguida pela imersão de seus pés em um lamaçal no avanço para esta cidade de Porto Seguro. Do mesmo modo ocorre na cena de Buñuel, um carro em chamas encontrado nos percurso de seus protagonistas, sendo diferenciado apenas pela cor do veículo, seguido de uma tomada de um homem morto com sangramentos na cabeça no interior desse carro e logo em seguida os pés submersos em lama.



Fotogramas do filme *Prata Palomares*



Fotogramas do filme *La Voie Lactée*

A formação de imagens oníricas age como característica irracional e perturbadora. Se no filme de Buñuel o enredo se apresenta desconexo em muitos momentos, assumindo a ausência de responsabilidade narrativa. O filme *Prata Palomares*, mesmo comprometido com a narratividade, apropria-se desse recurso, a fim de experimentar sua linguagem e fazer do olho do espectador um local de confronto. Deve ser dado destaque, portanto, ao arranjo das últimas cenas do filme. A sobreposição de imagens, ruídos, músicas, lugares, gritos, movimentos ativam a percepção do

espectador para uma reorganização da experiência sensorial. O esgarçamento da linguagem aciona a necessidade revolucionária pela e na imagem.

Não é irrelevante mencionar que em 1929, em seu texto *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia*, Walter Benjamin (1892-1940) considera que o movimento foi um dos poucos grupos de vanguardistas que entendem o que o Manifesto Comunista pretendia em seu tempo. Cada surrealista, nas palavras de Benjamin, “*troca a mera gesticulação pelo quadrante de um despertador, que soa sessenta segundos, cada minuto*”. (BENJAMIN, W. 1985: 35) Em outras palavras, neles se mantém viva permanentemente a chama do agir e despertar-se para modificação de uma atitude, muito mais que simplesmente permanecer inerte frente aos ideais rodeando sobre um mesmo eixo. Segundo o crítico, a frase de Aragon “*Pensar na atividade humana me faz rir*” converge ao prenúncio do interesse do grupo para a sua função política. Estaria então abrigado nesse âmbito o efeito dialético do movimento Surrealista. A contemplação transposta à atitude revolucionária (opostas em sua essência) faria a resistência burguesa se voltar contra o aparecimento de liberdade espiritual, e essa atitude conduziria o surrealismo à esquerda.

Segundo Benjamin também a busca por respostas a questões como “onde estão os pressupostos da revolução? Na transformação das opiniões ou na transformação das relações externas?” faz grande parte dos surrealistas optarem por conclusões comunistas o que poderia ser tratado também como conclusões inteiramente pessimistas⁵². Nesta postura estaria inscrita uma série de desconfianças acerca do futuro de diversos setores da cultura e da política pela qual enfrentavam os seus contemporâneos.

⁵² Vale ressaltar que o artigo Benjamin analisa justamente a parte esquerdista do grupo dos Surrealistas. Sabe-se que o movimento possui posições políticas contraditórias e diversificadas, o próprio pintor Salvador Dalí, artista importante do movimento, dizia-se monarquista compondo um grupo de extrema direita dentro do movimento.

Vale então a justificativa da íntima ligação com a indistinção de um destino moral para os resultados das filmagens de Santa Catarina. Parece, mais uma vez, que o momento histórico conturbado, associado com a vontade revolucionária, causa a desconfiança do futuro da arte e da sociedade, da qual fazem parte o grupo responsável pelo filme *Prata Palomares* e o grupo de surrealistas da primeira metade do século XX. Organizando o pessimismo, como Benjamin diz estar a fórmula surrealista, a oposição entre metáfora e imagem ganha lugar de destaque no filme do grupo paulistano. A proposta tenta retirar do idealismo político a metáfora moral, e busca resultar um trabalho repleto de imagens que não atuam de forma contemplativa, mas que são descobertas justamente no espaço da ação política. Não se sabe se o destino da imagem da loucura garante ou não um final feliz ou triste aos espectadores e talvez aí esteja parte das chaves das incógnitas da necessidade de se fazer um filme como este no momento em que estavam. A reação de cunho político resulta da justa da inadaptação dos ideais que foram de certa maneira destruídos com o golpe militar de 1964 e sua radicalização em 1968 com o Ato Institucional nº5.

É também nesse texto que Benjamin utiliza o conceito de “iluminação profana”. Sua inspiração materialista e antropológica a difere de um sentimento de completude exercido pela crença cristã e atua como ensinamento preparatório às reações causadas pelas drogas. Agindo no deslocamento de um “eu” uno e de constante vigilância e desconfiança, a “iluminação profana” é considerada uma prática encontrada em diversas atividades humanas. Em sua teoria constituinte desse tipo de iluminação, a vida só adquire um valor quando está dissolvida no limite entre o sono e a vigília, um exercício eficaz somente quando está situado numa interpenetração entre imagem e som com exatidão automática que anula o que chamamos de “sentido”. É aqui importante adotarmos som e sentido como unidades referenciais a forma e conteúdo. De certa

maneira o que pretende dizer é que a fórmula surrealista contém o anseio à dissolução entre os limites entre arte e experiência de modo que mobiliza a revolução ao estágio constante de desequilíbrio e embriaguez. Diferente do sonho religioso ou da embriaguez da droga, a experiência onírica pregada e liderada por Lautréamont [1846-1870] e Apollinaire [1880-1918]⁵³ e que influenciou o surrealismo, se dá através dessa “iluminação profana” da qual se refere Benjamin.

Esse pensamento traz efetivamente muitas contribuições ao enredo do filme *Prata Palomares* e por esse motivo são reconhecíveis diversos instantes cujas referências surrealistas estão impregnadas nesta estética cinematográfica, especialmente quando se refere à plasticidade inerente no conteúdo fílmico.

Sobretudo, coexistindo recursos tropicalistas e surrealistas tal qual o discurso libertador, o erotismo, a agressividade, a relação com a experiência onírica, a ironia, e as colagens Lina rejeita a moralidade implícita nas convenções sociais. Desse modo, agindo em justaposição às propostas tropicalistas, Lina utiliza o plano estético para uma expressão maior: para a declaração de uma nova consciência crítica, uma progressão qualitativa no desenvolvimento de uma metodologia cultural.

⁵³ O Poeta Uruguaio Isidore Lucien Ducasse, o Conde de Lautréamont, e o escritor italiano Guillaume Apollinaire revoltaram-se fervorosamente contra o catolicismo durante o final do século XIX e foram aclamados pelo grupo dos Surrealistas do início do século XX.

4.5 Paraíso Agora

Tonho: Aqui dentro a música, mas lá fora a guerra.

Padre: Mas isso aqui é uma casa de vícios.

Tonho: De todos. Escolha dois ou três. Todo vício tem o seu valor. Apenas o homem que não pratica o vício é que não serve para nada.

Padre: E aqui não se faz nada?

Tonho: O que se quer. Sem preguiça. O prazer não admite preguiça.

Como uma última equivalência a ser traçada chama-nos a atenção as opções estéticas na criação de um espaço em especial no filme chamado “Paraíso”. O modo caótico com que este discurso é colocado em cena pode até conferir certa confusão ao entendimento do espectador. Há, portanto a apresentação de pelo menos duas leituras ao “Paraíso”.

No primeiro momento é como se o discurso do Paraíso estivesse vinculado àqueles que estão lutando “no outro lado”. Segundo André Faria, é uma apropriação de um texto brechtiano⁵⁴ no qual a frase “Até amanhã às 10h no Paraíso” é referente a uma espécie de bar, um local de encontro para tratar dos assuntos da oposição ao regime político em vigor. Na visão dos roteiristas, para que o local sobrevivesse era necessário que este permanecesse protegido pelas instâncias de poder. Sua definição formal foi sendo, portanto, construída a partir dos estudos de principais locais sociais que permanecem intactos ainda que estejam frente a modelos repressores. Era preciso que o Paraíso fosse então uma mistura de prostíbulo, casa noturna, ruína, casa de seitas e ritos religiosos, etc. Um local cujas ações sociais e posicionamentos políticos tendessem à libertação do padrão social e político hegemônico. Em primeira instância, este bar deveria abrigar todos àqueles que marginais às práticas oligárquicas, mas, quando mais atentos, verificamos que ali é também serve como prisão dos membros do governo vigente.

⁵⁴ Embora tenha havido uma minuciosa procura acerca de qual peça especificamente o diretor se refere, não foi possível, nessa pesquisa, encontrar tal referência.

Instiga-nos a percepção de que para estabelecer este cenário para um local libertário Lina optou por utilizar um espaço em ruína que possui espalhado pelo chão, folhas secas, telhas, restos de pneus, telas e colchões diversos. A artista Lina Bo Bardi realmente fez uso de uma versão brasileira do ideal libertário que buscavam, o paraíso que ela executa transforma os recursos que possui e faz uso do ‘aqui e agora’ do país. O espaço é habitado, sobretudo, por personagens à margem da sociedade, são atores caracterizados de prostitutas, travestis, prisioneiros políticos, guerrilheiros, homossexuais, ativos de religiões de origens africanas. É liderado pelo personagem Tonho já anteriormente descrito⁵⁵ cuja vestimenta branca lembra um líder religioso. Além deste, quando se apresenta nesse ambiente, também a personagem da Santa se altera do padrão construído até então. Ainda que sua indumentária não possua grandes modificações (sendo composta por uma grande bata e somente inserindo uma tiara na cabeça similar às utilizadas nas décadas de 1960-80 pelo movimento *hippie*), a sua alteridade encontra-se justamente situada na transfiguração de uma santa católica à dona de prostíbulo e, posteriormente, à mãe de santo, tendo como único elemento, que transpassa essas possíveis leituras de personagem, o permanente colar em seu pescoço com o DIU pendurado.

Assemelhando-se em parte a um terreiro de tradições e religiosidades afro-brasileiras, a realidade mítica que Lina escolhe para esse ambiente vai de encontro com a força estética das quais essas tradições são constitutivas. Caracterizado muitas vezes pela rigidez visual e pela ordem simbólico-religiosa, esses espaços ritualísticos geralmente são construídos a partir do destaque nos adereços e artefatos compondo, principalmente, as vestimentas dos seus praticantes. Elementos que consigo trazem grande força paradoxal, ao mesmo tempo que podem simbolizar o fragmento de sua

⁵⁵ Ver página 48.

significação apresentam a sua totalidade. Um processo que faz dessa plasticidade difusa indissociável da vivência e do rito. (CONDURU, R. 2007)

A exploração dessa estética aproxima ainda mais a uma subversão da ideia de paraíso, cujos alicerces estão utopia da liberdade de ação e de potencializar uma concepção de criatividade artística. Esta mixagem alusiva absorve as imagens de uma cultura marginal e a reordena lhe atribuindo um status de ideal a ser atingido. A dimensão sacra é, aparentemente, deslocada de seu contexto inicial e assume anseios sociais superdimensionados, adquirindo um valor de resistência.

Ainda que a artista lide com as questões subsequentes, ela abre mão de localizar graficamente esse lugar. Para a identificação, Lina utilizou uma bola de vidro vermelha com a inscrição da palavra “Paraíso”. O letreiro sustentado à entrada do “bar brechtiano” ostenta, a partir do ângulo de captação da imagem, o efeito da diversificação de seu tamanho dependendo do que se pretende na cena. A intensa coloração e sua forma gráfica o faz ressaltar à imagem fílmica dando-lhe uma atenção similar a de anúncios publicitários, estágio esse que o aproxima da cultura e *arte pop* do final da década de 1950. Indo contra o poder disciplinar que “policiam” e disciplinam a sociedade moderna, o sujeito que se espera nesse local é um indivíduo livre em suas escolhas e ações.

“Você falou de “pop”: Isto foi sempre base para o meu trabalho. Mesmo na arquitetura. É a simplicidade popular, ou seja, “pop”: você alcança grandes coisas através de meios não só acadêmicos, mas também sem grande peso econômico. Não é preciso. Mas o negócio é este: hoje, infelizmente, toda esta experiência acabou. Você não retoma, não dá pra retomar”⁵⁶

A segunda leitura vinculada ao Paraíso diz respeito ao momento desenvolvido no roteiro cujos alicerces fazem clara menção à encenação do espetáculo *Paradise Now* (1968) do grupo norte-americano Living Theatre.

⁵⁶ Lina Bo Bardi em entrevista concedida pela artista ao ator Fabio Malavoglia no ano de 1986. E coletada para fins da presente pesquisa.

Ítala Nandi descreve no livro autobiográfico (1989) a sua trajetória no Oficina e o modo conturbado que estavam as relações entre os integrantes do grupo Teatro Oficina. A atriz cita que uma das principais causas desses desentendimentos era a vinda do Living Theatre ao Brasil. Embora fosse de comum acordo a importância da aproximação entre os grupos, o Oficina dividia-se entre os que achavam que o investimento seria rentável e os que não aprovavam esta despesa. E, se parte do grupo viajava para as terras catarinenses na busca pelo cenário ideal para o filme, outra parte permanecia em São Paulo, recepcionando os integrantes do Living. O desejo do ‘Paraíso aqui e agora’ pedia pela dissolução das instituições e visava compreensão do acontecimento teatral como viagem a ser compartilhada com o público. O Living Theatre pregava então a indistinção de vida e arte, e queria que as vivências corriqueiras do dia a dia coletivo tanto fizessem parte quanto fossem constitutivos desta linguagem artística. Em entrevista a atriz comprova este dado dizendo que o “Prata Palomares *é a história delirante do Oficina. É uma metáfora atrás da outra, Vietnã, Paradise Now, enfim, esta influência do Living Theatre estava forte ali dentro, muito claro.*”⁵⁷

André Faria nos esclarece que no filme, a referência ao grupo também está ligada ao posicionamento pacifista com os quais estavam comprometidos. O discurso de uma revolução, aqui, deveria ser encarado a partir de uma sociedade calcada no binômio de Paz e Amor do movimento *hippie* das décadas de 1960-70. A referência no filme é dialética no sentido de que atua tanto como modelo a ser seguido quanto como crítica incisiva à postura política que sugere a passividade. Segundo André, quando o falso Padre tenta instaurar a “República Livre do Paraíso Agora”, na verdade ele está sem qualquer esperança em um modelo pacifista. Depois que todas as suas ideias revolucionárias foram transformadas pelas circunstâncias em ideais pacificadores e, ao

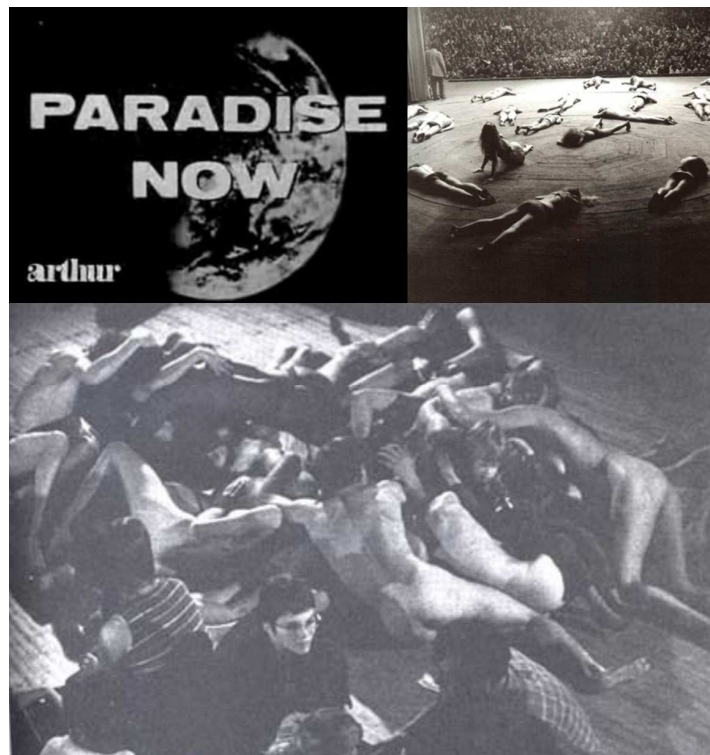
⁵⁷ Ver anexo F.

invés de terem atuado como sua finalidade, na realidade, agiram como colaboradoras ao modelo político opressor; o falso Padre torna-se um verdadeiro agente suicida e louco incapaz de dar continuidade ao próprio projeto de sustentação daquela cidade. Na visão do diretor essa atitude faz referência ao Living Theatre elucida também de modo pessimista o discurso pacifista liderado pelos agentes da CIA (*Central Intelligence Agency*) e sustentado por meio do movimento *hippie*. A indústria de marketing e a CIA teriam se apropriado deste movimento contraventor e feito de sua transgressão um modelo vendido ao consumo de moda, drogas, atitudes, e, sobretudo, vendido ao modelo econômico capitalista.

Padre: Está instaurada a República Livre do Paraíso Agora
Siga-me os que forem Marginais.
No primeiro dia comida para o povo.
No segundo dia Alegria. O país do ócio e não do
negócio.
Terceiro dia nasceu de novo o artista.
Quarto dia amor.
Quinto dia comunhão com o futuro. Procurar o futuro na
terra.
O futuro ta chegando! O Homem vai poder voar! O
homem vai poder voar!



Fotogramas do filme *Prata Palomares*



Fotografias do espetáculo *Paradise Now* (1968) do grupo Living Theatre

Prata Palomares: Projeções de uma Época

5. *Prata Palomares*: Projeções de uma Época.

“O que importa: a criação de uma linguagem: o destino de *modernidade* do Brasil pede a criação desta linguagem: as relações, deglutições, toda fenomenologia desse processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais, pede e exige (sob a pena de se consumir num academismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche “sério”: quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro?”

Hélio Oiticica (Brasil Diarréia, 1970)

O capítulo subsequente foi dedicado às ressonâncias imbricadas no filme *Prata Palomares* e apagadas pelo regime militar e por todo distanciamento histórico decorrente do mesmo. Procurei pensar algumas indicações que esta experiência fílmica tenha trazido novas técnicas à criação artística, em especial da artista Lina Bo Bardi.

À espera da “*Estrada de Santos*” de Roberto Carlos ou da “*Maracangalha*” de Dorival Caymi⁵⁸ os dois guerrilheiros percorrem à caminho da *Revolução*. Numa encruzilhada acabam chegando a Porto Seguro e lá se refugiam numa igreja abandonada: O que parece ser parte de um roteiro de ficção, após o encontro com o diretor tornou-se um fragmento, um resgate de uma memória. Como resultado às lembranças destas passagens do roteiro, André Faria se emocionou ao *reviver* em palavras a escolha das músicas do filme. Conta que a *Maracangalha* da qual falavam não se trata de apenas uma música de Dorival Caymi que referencia a cultura afro-brasileira, mas sim o código de um ritual que acontecia à noite nos restaurantes italianos ao redor do edifício do Teatro Oficina no bairro do Bexiga. Em um destes restaurantes havia um encontro do qual participavam, dentre outras pessoas, os integrantes do grupo. Durante este encontro eram convidados, sem que os demais soubessem, uns dois ou três participantes do jantar para partir para a luta armada. A intenção, segundo André, era levar os escolhidos para lutar pela *Revolução* no Brasil, alguns iriam direto às batalhas, outros antes iriam à Cuba para uma espécie de treinamento e, em consequência

⁵⁸ No filme, as duas músicas da música popular brasileira servem de sinais para os dois guerrilheiros que estão à espera de informações para seguir o curso da viagem revolucionária. (Ver anexo A)

retornariam à luta. Ao final da noite, antes de partirem para suas casas, meio à festejos, discursos, histórias e alegria do encontro, todos cantavam “*Eu vou para Maracangalha, eu vou...*”. Daí surgia um código para todos àqueles que decidiram partir em prol de uma ideologia política e social. A *Estrada de Santos* tornou-se um segundo código:

“Nas curvas da Estrada de Santos, porque a gente vivia andando em curvas, e tudo sendo interdito... então eu resolvi colocar os dois. Chega no final toca *Estrada de Santos*, ou seja: bombardearam o outro lado, está acabando o processo de guerrilha, e o que vai sobrar? Vai sobrar uma pessoa que faz opção não pelo Poder, sem querer cortar a terceira mão, sem querer cortar a mão armada e que diz: (*saco...*) “Eu não, eu quero me transformar num tanque, eu quero que o meu membro ejacule napalm, que minhas mãos se transformem em metralhadoras...” (*...ficou difícil...*)”⁵⁹

Este emocionado depoimento atenta-nos e comprova nossas relações ao contexto político, humano e social que cercava todos que se envolviam com este projeto cinematográfico. Como vimos, estas experiências tornaram-se estopim para inserção de mais elementos que manifestassem as vivências do cotidiano brasileiro em tempos de repressão. Até mesmo a interferência das mãos de José Celso no roteiro de forma concisa se deve a uma dessas passagens do dia a dia. O argumento primeiro do filme é de André Faria, mas há, sem dúvidas, segmentos, discursos, pulsações que dizem respeito à uma memória “oficina” e uma indignação daquilo que mais incomodava o seu líder.

“O discurso da *Anunciação da Santa- A Era Está Parindo um Coração*, o discurso do *Prefeito* e o discurso da *Missa*. Esses três discursos foram escritos exclusivamente pelo Zé Celso. Numa fúria... O primeiro que ele escreveu, pro outro tratamento continuou, pro outro continuou, e pro outro continuou. Ficou ileso. “Aí não se mexe, vamos em frente porque isso aí está resolvido.” Três discursos belíssimos, todos da cabeça dele, com um texto preciso, muito fantástico.”⁶⁰

As pesquisas estéticas do grupo contribuiriam bastante e se tornaria um dos motores mais decisivos ao rumo que o filme iria tomar. Um relato de experiência revela, portanto, o motivo pelo qual André Faria desejou a intervenção direta desta

⁵⁹ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.

⁶⁰ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.

“linguagem” Oficina. Tanto André Faria, quanto Ítala Nandi não escondem a importância assumida pelo contratempo que passaram quando, ainda acompanhados de Renato Borghi e Flávio Império, foram fazer os primeiros contatos para a produção do filme em Santa Catarina. Em diversos jornais, livros e depoimentos voltam a lembrar o quanto aqueles acontecimentos os sensibilizaram para corroborar a ideia “*Prata Palomares*”. O *Fusca* de Renato abrigou quatro pessoas numa longa viagem à Florianópolis:

“Quando a gente foi chegando perto do Vale da Ribeira umas cinco e pouca da manhã, seis, tínhamos saído às quatro da manhã de São Paulo, o trânsito estava inteiro parado. Quilômetros antes do Vale da Ribeira estava tudo inteiramente parado. De vez em quando passava um carrinho, um caminhão em direção à São Paulo, a gente pensou que tinha caído a ponte. Um tempo depois a gente via um avião à jato pra um lado, avião à jato para o outro, depois lá longe fazia um barulho e subia um fumacê todo preto, e nós não sabíamos nada e fomos indo, fomos indo, até que chegamos na barreira já eram duas horas da tarde. Praticamente desmontaram o Fusca da gente, procurando bomba, arma, alguma coisa secreta. E foi justamente quando teve a guerra no Vale da Ribeira. Quando conseguimos passar na barreira, com carteirinha de ator, tendo que explicar que estávamos indo fazer um espetáculo em Florianópolis, tentando de todo jeito - porque começamos como turistas e no final éramos artistas declarados, pegaram todos os documentos da gente - eles explicaram pra gente o seguinte: ‘os guerrilheiros estão fugindo de dois em dois e a cada dez quilômetros nós temos uma barreira, então daqui pra frente se vocês virem duas pessoas pedindo carona vocês não dêem carona e no primeiro posto que tiverem na frente vocês avisem o que viram’ nós dissemos que tudo bem, e entramos no carro. Ítala e o Flávio Império começaram a jogar palito para ver qual dos dois ia sair do carro e ia ficar na estrada para dar carona para um guerrilheiro que estivesse fugindo. (risos) Era a melhor de três e no final os dois desistiram e concordaram que os dois sairiam e ficariam na estrada e pronto. A cada barreira dali por diante não era tão revistado quanto lá no Vale da Ribeira, mas tivemos a informação que eles estavam jogando napalm, que tinham matado muita gente.”⁶¹⁶²

Quando chegaram à cidade de Registro, foram alarmados que o exército havia matado uns japoneses “*achando que era coisa do Vietnã*”. E, de barreira em barreira, conseguiram chegar à Curitiba por volta das onze horas da noite. Seguiram viagem no

⁶¹ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.

⁶² Em Manifesto da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) sobre a experiência guerrilheira no Vale do Ribeira escrito em Setembro de 1970 e publicado no site do *Centro de Documentación de los Movimientos Armados* foi possível ter a informação que este fato aconteceu em decorrência de que o centro de treinamento da guerrilha da Vanguarda Popular Revolucionária havia sido denunciado ao Exército Brasileiro. As Forças Armadas atuaram com helicópteros, aviões de caças e bombardeios, as tropas vasculharam a área desde 14h 45min do dia 21 de abril até as 17h do dia 22. Quando os guerrilheiros preparavam-se para uma marcha ao Vale da Ribeira, sofreram uma emboscada e após longa procura acabaram pegos e foram torturados na região de Registro, em São Paulo.

dia seguinte e chegaram em Santa Catarina para fazer os contatos que precisavam. Resolveram, no retorno, pegar um caminho alternativo e, após um dia de viagem, contaram o ocorrido aos demais colegas do grupo. O impulso de revolta àquela situação e o relato de experiência uniram os dois diretores, Zé Celso e André Faria, e dali em diante houve uma cuidadosa reformulação no roteiro. Foi, então, inserida verdadeiramente, aquela vivência às telas de cinema.

Imersa neste contexto Lina instala na intervenção arquitetônica, na cenografia, nos objetos cênicos, na caracterização dos personagens toda a emoção contida no anseio deste filme-manifesto. Sua noção de arquitetura e proposição plástica no filme foi admirável para extrair o assombroso cotidiano brasileiro e traduzi-lo em imagem, um processo, portanto, de verticalidade de todo o conceito que, juntos, haviam criado e vivenciado.

(...) Na verdade, a história de *Prata Palomares* bem poderia servir de inspiração para a feitura de um filme sobre o filme. Realizado num dos momentos políticos mais tensos no país, com uma equipe que representava um marco na reflexão artística sobre este período, o trabalho deixou refletir em sua execução um pouco do clima que procurava abordar; desentendimentos seguidos entre a equipe tornaram a filmagem singularmente fragmentada, gerando não só alterações no pessoal como seguidas de desgastantes reavaliações de seu projeto. Sobretudo por isso *Prata Palomares* é hoje um testemunho pujante de uma época. Filmado ao apagar as luzes do cinema novo, ele reflete influências do movimento, mas acima disso uma firme determinação de fugir a ele. Há uma postura estética e política mais forte, iluminada irremediavelmente pela luz multidirecional do Oficina, que naquele momento também ruía. Totalmente dissociados, anda assim filme e grupo sofreram igualmente com o mesmo rigor da censura. *Prata Palomares* teve sua exibição proibida, um veto que durou mais de dez anos. De lá pra cá tudo mudou. A dramática busca do filme por um homem novo, por um estado de coisas que redefina todos os valores, surge agora em meio a um contexto e uma geração que a decodificam de outra forma. Não se pode descartar um objetivo legítimo de *Prata Palomares*: ser uma obra de seu tempo servindo a gente do seu tempo.⁶³

Mais uma vez, o trecho acima reflete muito do ambiente caótico que cruzaram os artistas dessa obra. A ideia ousada de *Prata Palomares* é realmente peculiar ao grupo teatral. A experiência em uma linguagem diferenciada em um momento conturbado só poderia resultar em duas opções no decorrer dos anos: ou fazer instigar um impulso

⁶³ Partes Esquecidas do todo. *O Dia* 09.05.83

criativo superdimensionado, ou apagar para sempre esta produção e retirá-la de uma biografia artística por todo o sempre. O que mais surpreende é justamente a percepção de que ambas as opções são frutos desse filme.

Por um lado, o seu presente construiu um repertório de destruição da visibilidade do filme e o apagou do ciclo de produções culturais do país. Além disso, sabe-se que diversas brigas internas durante a filmagem foram cruciais para a retirada de José Celso da direção de atores.

Quanto foi decidido embarcar no projeto de André Faria, o grupo já havia passado por muitos problemas de relacionamento durante a montagem de *Na Selva das Cidades*. E, com isso, ocorreu uma divisão em duas frentes de trabalho de posicionamentos antagônicos: uma que ensaiava a peça *Don Juan* (1970) liderado por Fernando Peixoto e atores que geralmente constituíam o coro das encenações; e outra que viajou para Santa Catarina a fim de realizar as filmagens, e dos quais faziam parte José Celso, André Faria e alguns dos principais atores (Ítala Nandi, Renato Borghi, Carlos Gregório e Renato Dobal). Quando isso aconteceu, associado à vinda do Living Theatre e do grupo argentino Los Lobos para acompanhamento de alguns trabalhos, muitos problemas eclodiram. José Celso não estava de acordo com o curso que as filmagens iam tomando e, por brigar constantemente, sua posição foi trocada com a de Fernando Peixoto no último mês de filmagens. Isso fez com que houvesse ao fim desse processo, a cisão declarada de Ítala Nandi ao grupo. Em seguida, a atriz partiu para o Rio de Janeiro para a edição junto com André Faria. Desde então, o líder do Oficina não reconhece o trabalho como pertencente da sua trajetória artística.

No caso de André Faria, a decepção causada pela censura política, econômica e ideológica ao filme, o fez trilhar outros caminhos para sobreviver economicamente. Infiltrando-se em filmes publicitários e documentários de curta-metragem. Na

consequência de *Prata Palomares* o diretor cinematográfico não dirigiu nenhum outro filme de grande significação na cultura brasileira, mantendo adormecidas suas propostas tão inovadoras para a época.

Também a própria Lina Bo Bardi teve problemas durante a execução do filme:

“Eu não vejo a marca dela muito forte ali, mais *Na Selva*. (...) Mas não vejo muita intervenção dela no *Palomares*. Eu briguei com ela no *Palomares*, eu mandei ela ‘à merda’ diversas vezes (risos). No *Na Selva das Cidades* não, *Na Selva* nós tínhamos uma relação boa. Mas ali no *Prata Palomares* foi tudo tão desastroso que eu não sei nem como é que esse filme conseguiu terminar. Foi um desastre. (...) (Lina) Não era uma pessoa fácil, ela não se dava com qualquer pessoa não. Ela era uma pessoa complexa, muito opiniática. Também ela tinha toda razão de ser assim, né? Uma pessoa com todo poder que ela tinha, imagina. Mas eu bati de frente com ela, assim como eu bati de frente com o Zé Celso. Comigo ela não brincava muito em serviço (risos). Eu expulsei ela do set. Mandeí ela ‘à Puta que o Pariu’, ela e o Zé Celso. Briguei com o Zé e ela foi por tabela.”⁶⁴

Os realizadores narraram que Lina não participou de todo período das filmagens, sua personalidade forte não aceitava muitos problemas que assistiu durante esta conturbada viagem. E se retirou do set sobre o sincero comprometimento de André para executar precisamente todos os seus projetos e dar valor ao enquadramento de todos os elementos cênicos criados. Por meio deste pacto, podemos assegurar que o trabalho desenvolvido por Lina foi de grande autonomia poética, especialmente, por terem sido cuidadosamente conversados nos momentos que precediam as filmagens. Sua indisposição de maneira alguma retirou a marca desta obra, entretanto este fator pode ter resultado na ausência de outros trabalhos na área do cinema no momento posterior a esta finalização. Por não ter tido mais contato com ela, André Faria, possui dúvidas se a artista teve oportunidade de assistir a sua obra finalizada e realmente não sabe sua posição diante do filme pronto.

Por outro lado, quando olhamos para os resultados obtidos nas obras de Lina Bo Bardi após a experiência cinematográfica, logo diagnosticamos que muitas contribuições foram cumpridas. Agora, após o distanciamento histórico deste momento

⁶⁴ Ítala Nandi em entrevista concedida. Ver anexo E.

político, também percebemos no Oficina este retorno às ideias iniciadas durante a viagem de Florianópolis. Mesmo não estando livre do ressentimento, após justapor as imagens decorrentes do filme e do momento atual do grupo, encontramos muitos índices de que, ali, muitas coisas tomaram destaque no que se refere à visualidade cênica. A contribuição de Lina Bo Bardi e, sobretudo, seu trabalho no filme, é, sem dúvidas, divisora de águas na trajetória artística do grupo paulistano.

Carregando o histórico engajado, o trabalho de Lina no filme inscreve inúmeras referências populares nacionais que são associadas tanto à crítica ao posicionamento político do país, quanto ao julgamento destas hegemonias que nos mantinham colonizados, tratando-se então de uma arte revolucionária em sua essência.

No retorno a São Paulo, após longa estadia na Bahia, o primeiro cenário executado pela italiana foi justamente o da peça teatral datada de 1969 (*Na Selva das Cidades*). A característica violência pode ser implicitamente diagnosticada tanto nas rupturas limítrofes da participação direta dos espectadores, transformando-os em participantes, quanto na dissolução das margens que determinam as fronteiras entre o palco e a platéia e entre teatro e cotidiano. Sobre este ponto, com as colaborações em diversos trabalhos, Lina desenvolve e pratica experimentos apreendidos em sua vivência de arte e cultura e influenciou diretamente nas acepções espaciais e visuais da cena. A vivência corporal era necessária para assistir ao espetáculo. Uma medida também tomada por seus contemporâneos das artes plásticas, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Logo seguida a *Na Selva das Cidades*, após a desistência de Flavio Império para participação no filme, Lina recebeu o convite para ser responsável pela direção de arte de *Prata Palomares*. André Faria e José Celso, juntos, entregaram-lhe o roteiro e pediram que ela estivesse com eles nesta nova aventura do grupo. A reação imediata da

artista foi de recusa com diversos argumentos que referenciavam a experiência cinematográfica pela qual havia passado.

“No começo a Lina se recusou dizendo que não faria nunca mais cenografia para nenhum filme brasileiro, porque os diretores não respeitavam a cenografia, não valorizava a cenografia, não entendiam o significado da cenografia num filme, que o diretor brasileiro só via os atores e o movimento de câmera e que o resto não era valorizado, e que eles não tinham a menor noção do tanto de que uma cenografia podia ajudar a contar uma situação, uma sequência e uma história inteira de um filme. (...) Aí eu disse pra Lina, ‘Olha tudo bem que você não vai fazer o filme, mas muito obrigado, porque eu tive uma aula agora, que eu nunca tinha pensado em tanta coisa e nesse potencial todo da cenografia. Então muito obrigado porque daqui para frente eu vou começar a prestar muita atenção nisso. Agora, e se eu te prometer que tudo o que você fizer de cenografia eu vou valorizar, nós vamos estudar coisa por coisa para saber o que seria necessário, que a cenografia me ajudasse e contasse a história também’ A Lina falou que ia pensar, com todo o jeito dela...”⁶⁵

André afirma que a conquista de Lina Bo Bardi se deu por meio desse argumento e, sobretudo, pelas propostas de um roteiro instigante. Após alguns dias, André, Lina e José Celso começaram um trabalho intenso de diversas reuniões que discutiam precisamente cada detalhe das cenas. E, ainda que as locações pré-definidas por Flávio Império e André Faria tivessem sido inteiramente fotografadas na ocasião de sua escolha, Lina disse que não seriam suficientes para que ela fizesse todos os desenhos. Não se opôs às escolhas dos colegas, mas era necessário ir até Florianópolis, ver e interferir nos espaços com os próprios olhos e braços. Vale destacar que esta é uma característica bem marcante em todos os seus trabalhos de arquitetura. Sob a imposição da memória daqueles diversos locais, seria erguida a cenografia do filme. Associado a isto estaria tudo aquilo que provém dos desejos estéticos daquele grupo de trabalho. Desse modo, a pergunta que parece permear a cabeça da artista durante a criação de todo esse trabalho sobre o qual temos nos debruçado é: *como então transfigurar os resultados obtidos no teatro à estética cinematográfica?*

A consecução de *Na Selva das Cidades* deu à *Prata Palomares* traços marcantes de sua hereditariedade, especialmente nas opções plásticas adotadas pela cenógrafa. Do

⁶⁵ André Faria em entrevista concedida. Ver anexo F.

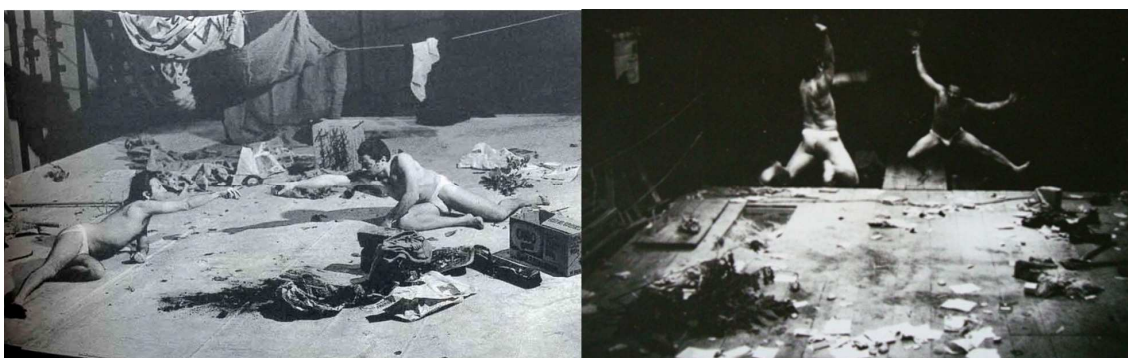
espetáculo brechtiano erigido a partir do lixo paulistano, saltava a violência bélica. A forma do espetáculo consistia num ringue de ‘boxe de sombras’ que possuía odor repugnante procedente dos detritos utilizados. Uma cenografia repleta de jaulas e grades como elementos cênicos e quebrados ao final do espetáculo. O projeto foi elaborado de modo a ser uma cenografia passível de sofrer destruição todas as noites. A partir das imagens do espetáculo colhidas no decorrer de nossa pesquisa, notamos que o rastro do lixo, dos pedaços de tecido e madeira, as inscrições nas paredes de modo a comunicar e comentar a cena que se passa no palco, todos esses, formam alguns dos legados da encenação do texto de Brecht deixados, por Lina, no filme de 1970.

“O filme tem toda a linguagem do Oficina, na verdade, o argumento, a ideia é do André, mas o roteiro não é do André... ele colaborou nesse roteiro com o Zé Celso, mas esse roteiro é mais do Zé Celso que do André. E, por isso, a linguagem do Oficina está tão dentro do filme. Na verdade é *A Selva das Cidades* dentro do filme. A gente veio da *Selva*, a gente estava *Na Selva*. Então no filme mostra muito que através desse grupo de atores que está no filme, que éramos todos do Oficina, com exceção de dois ou três... Tem toda esta linguagem ‘oficinesca’. Então este é, a meu ver, o marco principal do filme, é ele mostrar numa forma cinematográfica um processo de um grupo. Aqueles delírios que tem no filme, isso tudo é Oficina. Nesse ângulo, não só por causa da abordagem política, no caso, o que estava sendo feito: ser guerrilheiro ou não ser. (...) E o outro dado é a questão da linguagem Oficina, essa linguagem Oficina é muito palpável, você não pode dizer que não é. Ela está toda ali dentro. Quando fizemos o *Palomares* o André estava no Oficina há um ano e pouco, dois anos, ele não participou das histórias todas, teve uma participação pequena antes.(...) Todos os processos estão ali: o realista, o não realista, o delírio, o devaneio, a política, tá tudo ali dentro... é uma re-coleta do Oficina dentro de um trabalho cinematográfico. O que facilitou a existência disso, sem dúvida, era o André que era o técnico de cinema, que entendia disso, mas entendia em filmar aquilo. Mas a ideia e o tumulto todo era do Oficina. O filme é completamente Zé Celso, inteiramente Oficina. E quando eu digo Zé Celso, éramos nós todos, era o Renato (Borghi), era eu, era o (Carlos) Gregório, era o Otávio Augusto, éramos todos nós ali.”⁶⁶

No filme a vontade destruidora é explicitamente transposta às cenas cinematográficas. Nas imagens abaixo podemos perceber tamanha semelhança entre as imagens e com o ambiente de destroços e lixo. Se na dramaturgia de *Na Selva das Cidades* a trivial luta entre as camadas sociais era explícita no destrutível ringue de boxe, Lina repete a ânsia pelo desmoronamento das instituições hegemônicas e, por isso

⁶⁶Ítala Nandi em entrevista concedida à presente pesquisa. Ver anexo E.

faz novamente um cenário desmontável e aniquilável. Além disso, também voltam às cenas as inscrições na parede em vermelho, como se estivesse anunciando a partir da imagem agressiva a guerra que se pretende travar e o que já estava ocorrendo. Essas inscrições comentam e comunicam diretamente o impacto que se deseja causar com aquelas frases. Agindo de certa maneira, dentro do próprio cinema, como um procedimento épico herdado das tradições teatrais.



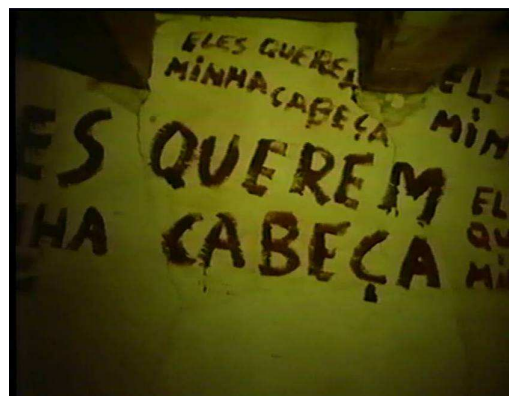
Othon Bastos e Renato Borghi na peça *Na Selva das Cidades* dirigida por José Celso Martinez Correa. (1968)



Fotogramas do filme *Prata Palomares*



Fotografia da Peça *Na Selva das Cidades* (grifo meu)



Fotograma do filme *Prata Palomares*

O terceiro trabalho que Lina dedica ao grupo paulistano é *Gracias Señor* (1975), e finalmente sua colaboração cessa ao conceber junto a Edson Elito a atual sede do grupo, nesse trabalho em especial, a pergunta parece retornar para consolidar

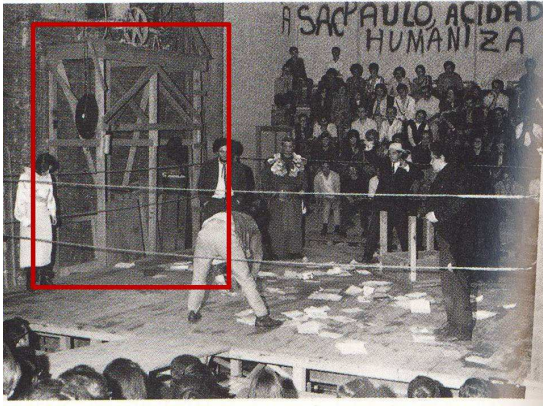
conceitualmente a construção do teatro: *como adaptar as aprendizagens obtidas pelas experiências cinematográficas ao teatro?*

É justamente a partir dessa experiência fílmica que começamos a perceber um trânsito para a utilização e fragmentação dos recursos da imagem cênica e por consequência do espaço cênico. As contribuições imagéticas interrompem a hierarquia imperada pelas configurações tradicionais do espaço arquitetônico teatral e reestruturam a cena de acordo com os diversos ângulos e meios que dela fazem parte. Podemos ver com nitidez em *Prata Palomares* um exercício cênico onde o olhar fragmentado da câmera do cinema propõe o direcionamento do uso das imagens, do uso do espaço e da relação entre o palco e a platéia que aos poucos o grupo Oficina vai adquirindo. Reconheceremos então à medida que analisamos estas intercessões entre os trabalhos de Lina Bo Bardi no teatro, no cinema e na arquitetura a inserção na prática do conceito desenvolvido pelo artista plástico e visual Hélio Oiticica em suas *Héliotapes* de que “O espaço é em certa medida Filme”.

A construção do edifício traz consigo referências diversas dessa dissolução entre as linguagens em prol de um teatro repleto de imagens que instiguem fisicamente o espectador. A partir do uso de outras mídias e tecnologias e suas relações com os espaços cotidianos, Lina concebe o espaço físico do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona e reafirma a proposta do grupo de sublinhar a sua significação enquanto teatro físico e tátil que se utiliza dos elementos de mídia para a formação total e o diferencia da atividade cinematográfica e televisiva enquanto meio de expressão principal (LIMA, E., 2008: 17).

Quando analisamos minuciosamente as cenas do filme que escolhemos tratar, percebemos que Lina usa alguns recursos experimentados no cinema para enriquecer a arquitetura do espaço teatral criado na década de 1980. É reconhecível viva alusão à

igreja que é o cenário principal do filme e onde a artista constrói andaimes de madeira tão similares às arquibancadas do teatro da Rua Jaceguai do bairro Bexiga. Estas estruturas servem em ambos os espaços tanto de ‘palco’ para os atores como de suporte aos equipamentos técnicos.



Fotografia da Peça *Na Selva das Cidades* (grifo meu)



Fotograma do filme *Prata Palomares* (grifo meu)



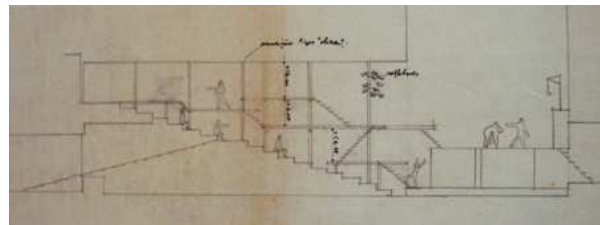
Fotografia do Ensaio de *Cacilda* (2008)



Fotografia do Teatro sede do grupo Oficina (grifo meu)



Croqui de Lina Bo Bardi para o projeto de reforma para o Teatro Castro Alves



Corte longitudinal referente ao projeto do cenário assinado por Lina Bo Bardi para a peça *Ópera dos Três Tostões* dirigida por Martim Gonçalves

Carolina Leonelli⁶⁷ chama a atenção no artigo *O avesso do Teatro Castro Alves nas arquiteturas cênicas de Lina Bo Bardi* (2008) que já no espetáculo *Ópera dos Três Tostões* a artista utiliza o recurso de cenas laterais, desestabilizando a lógica instaurada pelo edifício teatral frontal. Esses andaimes, ao seu olhar poderiam já exercer um estudo do que a cenógrafa acabaria desenvolvendo nas montagens anos mais tarde.

E, se a utilização dos andaimes não data somente do filme, nem mesmo da cenografia de *Na Selva das Cidades*, não é de se estranhar que o que chama a atenção no emprego dessas estruturas em cenas cinematográficas são justamente as funções exercidas por sua utilização. As imagens vertiginosas estabelecidas pelas câmeras causam angústia. O argumento é ainda mais confirmado à medida que assistimos ao filme e percebemos em um ou outro instante a sensação idêntica de estarmos assistindo fisicamente a um espetáculo teatral na sede. O olhar da câmera condiciona de tal maneira a participação do espectador que o torna simulador de uma sensação física que se instaura na arquitetura do teatro.

Lina e eu, tínhamos sentido juntos o impacto da passarela num terreiro em Florianópolis nas filmagens de *“Prata Palomares”*, teatro “pé na estrada” como ela falava. O Corpo Santo do Oficina: os Coros do Mangue das Bacantes & Sertanejos encantaram-se com o projeto. As personagens das putas e michês exigiram a rua do Mangue. Abaixo da arquibancada de contemplação. Que visse o canal do Mangue, passarela de Escola de Samba. Quebrar paredes, entrar luz natural, sair da Caixa preta. Espaço urbano. Teto aberto pro céu da encruzilhada do hemisfério sul. Terra de canteiro, água de cachoeira E todas as tecnologias. Terreiro Eletrônico. Teatro na TV ao Vivo, com público presente. E câmera de plano contínuo sem corte de Dib Luft e Orson Welles. Sonho hoje tecnicamente possível, em que eu tenho insistido mas ainda sem escuta (CELSO, J. 1999: 45)

No espaço criado, a “locação” cinematográfica vira fórmula de utilização a todas as encenações que, por ventura, possam passar por este edifício teatral. Os espaços físicos precisam ser estudados em sua estrutura original e, somente a partir desse dado concreto, é que é possível transfigurá-lo ou adaptá-lo à ficção teatral.

⁶⁷ A pesquisadora é mestrandia em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo desde 2008.

Decerto, essa prática é original das pesquisas de campo realizadas durante as filmagens de *Prata Palomares*, e fez, anos mais tarde, eclodir um edifício-colagem: o projeto de um edifício teatral que derrubasse todo o conceito contemplativo e hierarquizado que o teatro *à italiana* pressupunha. A *presença* do espectador precisava ser realçada para que fosse atribuída a ele a autonomia de seu próprio “focar”. Após investigações tão intensas sobre o olhar - mesmo que fosse pelo resultado obtido pelos posicionamentos da câmera – e sobre a reação física e tátil do espectador - tanto em *Prata Palomares* como em *Na Selva das Cidades* -, não havia, pois, possibilidade de criar um espaço cuja separação física entre público e platéia se estabelecesse. O desejo de aproximação partia da experiência que a organização espacial em passarela (estudada durante as filmagens) poderia estabelecer. Uma passarela na qual desfila o cortejo teatral, o “samba do teatro” e de suas origens. Os bancos de madeira, forma e matéria herdada da locação da igreja de *Prata Palomares* e que, aqui, desmistifica o conforto das cadeiras de salas de espetáculos convencionais exigindo uma postura que contribui ao dinamismo participativo do espectador. Os andaimes, nesta ocasião, servem de definidores de diversos planos de observação e de representação, além, é claro, de suporte técnico. A grande janela de vidro abre o espaço cênico à realidade urbana externa ao edifício, deixando adentrar à cena a luz natural e estimulando a consciência de que, fora daquele ambiente, há mundo, há vida, há cotidiano e que as encenações criadas naquele recinto fazem parte, além de tudo, do dia-a-dia de seus espectadores. Ao mesmo tempo, as plantas vivas e a terra real que, dentro dessa arquitetura, dá continuidade à paisagem externa, exalam odores e servem, sobretudo, de cenário sensual e fixo daquele ambiente. A fonte que exerce função ritualística dentro do edifício, lembrando muito a função da pia batismal nas Igrejas Católicas. Todos estes elementos coexistindo, configuram a arquitetura projetada por Lina Bo Bardi.

Ampliando para além do “palco” o espaço cênico e reestruturando transições categóricas que destroem uma hierarquia espacial estabelecida ao longo dos anos na atividade teatral, Lina Bo Bardi deixa aparente as estruturas que compõem o edifício teatral como um todo: fios, refletores, barras de ferro, tijolos, vegetação, concreto. As múltiplas apresentações não conduzem o espectador a apenas a olhar o palco, mas a ser participante ativo, seja desde sua capacidade de escolha de onde pretende fixar sua atenção, ou por certa provocação a sair de um posicionamento confortável de espectador. Segundo José Celso desejo era de ‘*reconstruir tudo à vista, comer Brecht*’ (CELSO, J. 1999:40).

Logicamente, as pesquisas teóricas pelas quais o grupo Oficina passa é inerente em forma e conteúdo a este espaço cênico. O *teatro pobre* de Grotowski (2007), por exemplo, é aqui utilizado à medida que há intencional redução de distâncias entre o ato teatral e a observação do mesmo. Sob este aspecto, nos parece que esta perspectiva idealizada por Grotowski nos anos mil novecentos e sessenta veio de encontro com o que Lina chama de *Arquitetura pobre* e, por isso, atinge lugar de destaque no projeto. Os recursos materiais exibidos em sua essência, no teatro, passam também pelo entendimento do corpo do ator e espectador e a relação entre arquitetura e corpos é pensada de modo estrutural. Uma proximidade entre *organismos vivos* faz, entre os dois (ator e espectador), existir uma relação física e fisiológica cuja participação se dá de forma ativa. Tal qual a memorável encenação de *Príncipe Constante* (1965-68) o espaço cênico propõe uma mobilidade física do espectador a fim de que este possa ver a cena diante de si. Este fenômeno garante a ele a consciência da sua *presença* naquele lugar, bem diferente da “ausência” intencional da caixa cênica hegemônica entre o século XVII e o início do século XX. É justamente pela consciência do espectador de sua

presença que a encenação ganha força estética e dá a ele a liberdade criativa frente ao que é passado diante de si.

Outro exemplo de referência pode, sem dúvida, estar situada nas pesquisas preconizadas pelo grupo Living Theatre durante o espetáculo *Paradise Now*. Como já vimos, durante o filme há clara menção ao grupo norte-americano, em especial a esta montagem teatral. Não é surpresa, portanto, que alguns de seus conceitos façam parte do projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi. A criação deste espaço pretende dar-lhe sim um caráter ritualístico. *Paradise Now* foi feita de modo a assemelhar-se a um ritual no qual os atores encarnavam os seus próprios personagens. Distinta da passividade tradicional e da relação estática entre público e platéia, esta encenação traz informações precisas a uma postura participativa aos espectadores. Segundo a descrição de Jean-Jacques Roubine (1998:101) o ator podia, por ora, conversar diretamente com o espectador e conduzi-lo para dentro ou fora do espaço. Embora o espaço cênico fosse dividido em palco e platéia, (o teórico descreve que o público organizava-se em arquibancadas e havia uma representação central que estas circunscreviam) existia a possibilidade de “transbordamento” da representação na plataforma central para a totalidade da sala de espetáculo. Os espectadores podiam, portanto, “invadir” o palco por meio do convite dos atores. Há, assim, o claro entendimento do acontecimento teatral como evento relativo à questão da *presença*, do *presente temporal* e da *efemeridade da representação*. Um contexto que inclui o “aqui-agora” como informação à atividade cênica e cuja consciência é, principalmente, atribuída aos que assistem ao espetáculo.

Além dessa referência formal, percebemos, ainda, que o ideal de “*Teatro de Liberdade*” desenvolvido no pensamento bobardiano, visa, pela arquitetura, preservar uma essência cultural que não é apresentativa por não estar contida apenas na história

de um monumento, mas representativa de um povo que possui no *presente* seus manifestos espetaculares em sua própria ‘improvisação’.

Além dessas, reconhecemos outras ressonâncias referenciais que fazem parte da pesquisa conceitual do grupo e que estão edificadas nesta arquitetura. Outros pensadores do teatro, de certa maneira, parecem ter em parte seus ideais contemplados quando este edifício teatral é concebido. Talvez, por isso, a qualidade, tantas vezes contestada pelo público tradicional e consumidor, foi reconhecida na Bienal de Arquitetura de Praga do ano de 1999. Lina Bo Bardi já havia falecido quando o projeto foi finalizado, entretanto, ainda assim, seu projeto foi contemplado com medalha de ouro.

Percebemos, desse modo, que o exercício de retrabalhar a prática teatral após pesquisas no âmbito da linguagem cinematográfica puderam trazer informações ousadas ao projeto e, conseqüentemente garantiram grande eficiência ao edifício. Sobretudo por se tratar de uma obra feita para abrigar as pesquisas estéticas de um grupo em especial, que possui uma trajetória investigativa pontual. É correto afirmar que, além disso, na essência deste projeto está, ainda, o desejo de transformá-lo num lugar de encontros. Encontros que, sem *pré*-conceitos, reúnam diferentes vertentes ao pensamento do que é o acontecimento teatral em sua essência fazendo-o coexistir a outras linguagens. Justamente a inserção física de ideais preconizados e consolidados durante estas investigações fílmicas datada de tempos “revolucionários”.

“Nós somos um terreiro tropicalista”
José Celso, 2004.

As artes, ao longo dos séculos, entenderam que sua grande interferência na vida cotidiana, está em trazer ao sujeito o questionamento do “*estar no mundo*”. Na verdade, é quase como se a nossa própria vida, nossas crenças, nossas maneiras de ver, tudo isso, se apresentasse diante de nossos próprios olhos, assumindo cores e texturas jamais

vistas ou mesmo sobre ângulos diferenciados. Para tomada dessa outra consciência, as artes exigem que os experimentos sejam feitos dos mais diversos modos possíveis, as vezes mais ligados à forma, as vezes mais ligados ao conteúdo de seus assuntos ou mesmo na busca quase utópica pela convergência dos dois meios. Mas sem dúvidas, a parte imagética dessas expressões é inerente ao acontecimento artístico como um todo. Sua contribuição não se restringe às informações visuais, mas, sobretudo, às informações conceituais, simbólicas e semiológicas com as quais estão relacionadas. O reconhecimento de uma imagem lida com questões emocionais e cognitivas, e o espectador torna-se sempre parceiro ativo da construção imagética. A imagem é, então, o mediador entre o espectador e a realidade.

Assim também se dá a percepção do espaço que quase nunca se apresenta de maneira apenas visual. O teórico de cinema Jacques Aumont diz no livro *A Imagem* (1993) que a percepção do espaço está fundamentalmente vinculada ao corpo e ao seu deslocamento (principalmente a verticalidade gravitacional assume a posição de dado imediato de nossa experiência). Segundo o teórico o conceito de espaço é, pois tanto de origem tátil e cinésica quanto visual. (1993:37)

No projeto do edifício do Teatro Oficina, durante essa transposição da imagem ao espaço, e da experiência visual deslocada à experiência do corpo, também se destaca a referência do espaço ritualístico na composição do projeto do edifício Assim, a escolha pelos bancos de madeira que suscitam o olhar atento e de participação ao “culto” é muito feliz à proposta de participação dos espectadores exercida pelo grupo.

Parafraçando a análise de Katia Maciel (2008) quando se refere ao *Bloco de Experiências in Cosmococa- Programa in Progress* (1973) de autoria assinada pelo artista Hélio Oiticica e o diretor de cinema Neville d’Almeida [1941-]. *Se, o cinema reúne a arquitetura do teatro italiano e um sistema de projeção que fixa o espectador*

no espaço entre a tela e o projetor, nesta passagem de volta do cinema à arquitetura teatral, as experiências bobardianas visam estabelecer uma relação *entre* as imagens criadas no trânsito difuso do limite entre palco-platéia e não *nas* imagens como de costume no cinema. Há, portanto uma dimensão temporal inscrita nesta obra que aproxima o processo teatral às videoinstalações. Lina propõe no projeto arquitetônico soluções que fazem a capacidade sensorial do espaço ser posto à prova pela imagem, *redimensionando a ideia do dispositivo cinematográfico ao produzir uma nova sensação no espaço em uma situação não-narrativa*. (MACIEL, K. 2008:169) Desse modo, os meios utilizados na execução do projeto atribuem à arquitetura uma *sensação cinema* ou uma *sensação fílmica* que torna o espaço tencionado com a relação corpo-imagem. Imaterializando o próprio espaço sensorio e transformando-o numa imagem perceptiva que está sempre presente por suas relações. As recorrentes utilizações da TVs como um *objeto encontrado* pelas obras plásticas, no Teatro Oficina funcionam espalhadas pela arquitetura e vão substituindo tanto uma deficiência técnica de visibilidade quanto inserindo o recurso televisivo e de vídeo numa relação com o corpo presente. Com isso, o palco deste teatro é, também para os espectadores, todo o espaço e resulta na experiência que corresponde a um dinamismo entre imagem e o próprio corpo. É como se, de alguma forma, esta arquitetura estivesse questionando ao espectador com as seguintes perguntas: Qual é a sua presença? Qual é a sua relação com os outros? Qual é o modo de ser da sua comunicação?

À exemplo da prática brechtiana de inserir comentários, imagens e projeções meio à obra teatral, o edifício teatral possui ainda outros elementos incisivos. O recurso televisivo ou eletrônico inserido no projeto dá possibilidade tecnológica de pôr, por meio de imagens áudio visuais, estas “notas de rodapé” às cenas, narrando e comentando cada assunto que pretendem encenar/vivenciar. A isso, a esta prática de

sobreposições imagéticas, o edifício como um todo contribui. Acentua, em suma, que durante estas atividades anteriores na área teatral e cinematográfica Lina Bo Bardi encontrou meios para ressaltar seu entendimento na área da arquitetura e retornar a esta prática sob outros pontos de vista.

Se todos estes elementos poéticos estão em na dimensão arquitetônica do Oficina, a percepção se amplia à medida que expandimos nossa atenção a algumas das demais obras arquitetônicas de Lina. A poética relacional e de re-significação de elementos previamente utilizados é bastante comum, por exemplo, na arquitetura da Sede do Serviço Social do Comércio: o *SESC - Fábrica da Pompéia*. Lá, Lina ultrapassa os próprios limites do espaço arquitetônico e formando, assim um espaço cênico em sua essência.

Também neste edifício, a escolha de materiais não obstrui a capacidade de ligação espaço-temporal com a sua origem, ao contrário, emana o respeito pelo passado tal qual é defendido em toda a trajetória biográfica da artista. A honestidade estrutural é aplicada nos dois pavimentos: a recuperação da fábrica de tambores desativada e o bloco esportivo. Há, enfim uso da evidente diferença entre o concreto “novo” - realçados sob o vermelho e do azul forte de tinta em tonalidades artificiais - e o tijolo original da fábrica. Tudo isso contribui para a notória preocupação plástica consoante a articulação da realidade proposta em seu projeto estético. Elementos estes que destacam a grande influência da *arte povera* enquadradas na essência do seu pensamento artístico.

O crítico de arte Giulio Carlo Argan (1992) esclarece que o conceito de *arte povera* é, pois, de origem italiana e parte da recusa do próprio artista em ser *artista*. É como se esta corrente artística visasse utilizar *recursos tecnologicamente pobres num mundo tecnologicamente rico*. A amplitude destes ideais garante a este conceito pressupostos bastante radicais. A recusa da atividade de consumo e do poder é essencial

para o entendimento de seus seguidores, e, sem ela o juízo a este processo se dá parcial. Segundo Argan, neste conceito, o fato estético objetiva ser apenas um *acontecimento* num mundo onde tudo ocorre conforme programas preestabelecidos e tem sido perdido o sentido do acontecimento (1992:584). Passa-se, então da área de produção de objetos para a área do espetáculo: um espetáculo natural cujo palco está sob a realidade cotidiana. Como vimos, durante a sua trajetória artística, Lina entende perfeitamente estes apontamentos e re-significa esta corrente à serviço de uma eficácia no âmbito da realidade brasileira. E é justamente o olhar atento a esta realidade que confere destreza aos seus experimentos artísticos neste país e nesta cultura. Certamente, é à luz destas teorias que surgiu a exposição realizada no próprio SESC, em 1982, nomeada “O Belo com direito ao Feio”. Lina Bo Bardi afirmava que a cultura brasileira não possuía o “culto ao belo”, ou seja, estava contaminada com um olhar institucional com a mesma proporção que as culturas de elite fundamentadas em regras acadêmicas, por isso, através desses alicerces, buscou “*o feio*” nos seus trabalhos com o Oficina e sobretudo na sua atividade como arquiteta, muito mais por sua capacidade de comunicar que por meio da estética. Esta prática está intimamente relacionada com a referida menção à *arte povera*, e ao seu aspecto repugnante implícito na escolha dos materiais. A honestidade estrutural e o lixo aos quais recorre nas diversas cenografias que são de sua autoria, mais uma vez se tornam matéria para a reafirmação de uma estética de arte que molda a capacidade tradutória da realidade cotidiana, que dificilmente está submetida à noção de plena da beleza contemplativa.

Atraída pelo projeto social que visava favorecer a classe trabalhadora, a arquiteta encontrou na Vila da Pompéia, em São Paulo, a desafiadora tarefa de poetizar um espaço e estimular experiências diversas aos seus visitantes. Ao “escrever sua poesia em concreto”, Lina Bo Bardi esclarece conceitos capazes de fazer seus “leitores-

espectadores” questionarem a transformação de um símbolo do trabalho (uma fábrica) em um espaço de lazer. O resultado é, conseqüentemente, a formação de um espaço labiríntico⁶⁸ que contenha em si uma sequência de projetos que evidenciam o exercício do fazer/pensar uma obra.

“Mas o método é experimental. Quer dizer, eu acredito no método experimental e não apenas no método de projeção abstrata, que muitas vezes, mesmo nas grandes estruturas – eu nunca faço isso – é um meio duvidoso de realização. Eu aprendi isso com meu grande mestre Pier Luigi Nervi”⁶⁹

Quando fazemos uma análise dessa arquitetura, percebemos que Lina recorre a alguns recursos de abstração, tal quais os ‘buracos da caverna’, buracos orgânicos sem moldura ao invés de janelas, que ocupam lugares-chaves na significação espacial referentes à iluminação local e a condução da circulação do ar de modo que seja desnecessária a utilização do ar condicionado; e também consideramos a utilização de elementos figurativos: como, a fim de tornar os encontros agradáveis na sala de convivência, a leitura do espaço ‘tropeça’ no “Rio São Francisco”, um pequeno córrego com pedrinhas no fundo; ou mesmo a “Flor de Mandacaru”, escultura de ferro fundido, instalada nas passarelas do bloco esportivo; ou ainda a “praia”, o grande deque de madeira na área externa do SESC. Em todos estes elementos, estão, por fim, explícitos uma prática corriqueira de Lina Bo Bardi: a ação de nomear os diversos lugares que projeta. Como se estivesse dando títulos a possíveis cenas, Lina designa aos espaços nomenclaturas que desvendam uma sugestão comportamental a seus visitantes. Se a imagem de uma fábrica os faz associar diretamente à condição de trabalho, através dessas citações de texto e imagem Lina instiga-os a acrescentar a condição de lazer. E, em pequenas instâncias ainda apresenta esta condição em forma múltipla e íntima à atividade cênica. Através dos seus croquis, confirmamos o objetivo de sublinhar o

⁶⁸ “O espaço labiríntico é o espaço da vertigem.(...) Espaço labiríntico é o espaço em movimento” (JACQUES, P. 2001:85)

⁶⁹ Lina Bo Bardi em entrevista concedida pela artista ao ator Fabio Malavoglia no ano de 1986. E coletada para fins da presente pesquisa.

caráter inconsciente do espectador que aquela arquitetura podia adquirir e estabelecer vozes diversas ao cotidiano real do visitante. Percebemos, então, que a restauração da fábrica atua, principalmente, no resgate da memória da própria condição de trabalho. Entretanto, estando contida apenas num plano imaginativo já que o que lhes é apresentado são referências de diversão e descanso resultando num espaço poético e estabelecendo sua função principal de lazer livre, totalmente contraditória ao confinamento e disciplina proposto por uma indústria. Atuando não como a reprodução da realidade, mas com um *“espelho que assegura a metástase da visibilidade que incide ao mesmo tempo sobre o espaço representado no quadro (nas imagens formadas) e na sua natureza de representação”* (FOUCAULT, M. 1999:10). Sobre este aspecto, percebemos que tudo aquilo que foi, de certa maneira, descoberto, desenvolvido e utilizado anteriormente na atividade na área da cenografia e indumentária teatral e da direção de arte cinematográfica garantiram à artista eficiência e liberdade poética nesta arquitetura.

“O processo de trabalho dela vinha de uma grande sensibilidade que ela tinha com a obra que ela estava enfrentando e uma prática, um talento. Uma práxis muito grande afinal ela tinha um conhecimento, muita idade, trabalhando muito e uma intuição, uma percepção talentosa, muito criativa.”⁷⁰

O argumento acima coloca a prática de Lina numa posição destacada. Aqui, devemos mais uma vez ressaltar a importância poética que a coexistência dessas diversas linguagens autorizou à cultura brasileira. Estas vivências viabilizaram o seu desenvolvimento biográfico e, dialeticamente, suas intervenções imagéticas e espaciais puderam trazer grandes benefícios a cada um destes meios artísticos, principalmente, no que se refere a sua contribuição em prol de uma arte de significativo engajamento social, cultural, político e estético

⁷⁰ Ítala Nandi em entrevista concedida. Ver anexo E.

Considerações Finais

6. Considerações Finais:

Quando verificamos as inovações trazidas pelo pensamento artístico de Lina Bo Bardi exercido especialmente nas propostas visuais do grupo Teatro Oficina, torna-se um pouco mais esclarecedor tamanha distinção entre este e os demais edifícios teatrais projetados durante a História. Ainda que esses caminhos sejam completamente diferentes a outros cenógrafos contemporâneos e atuais profissionais de teatro, o contato com a obra artística de Lina Bo Bardi sempre é impactante e revelador de possibilidades poéticas.

“Eu nem sei se ela era cenógrafa. É arquitetura. A utilização que ela faz do espaço, ela não move o espaço, quer dizer, ela move o espaço em função de uma arquitetura que tem a ver com o que está sendo feito. Ela faz um aproveitamento. Isso é que é admirável no trabalho dela. Ela não é aquele arquiteto que diz assim: ‘ah... agora eu vou fazer tudo novo, tudo é novo, tudo é limpo... depois eu sujo. Não, ela já começa do sujo, fazendo o sujo. E isso entrava muito de acordo com a ideia do Oficina, né? Do Zé nesse trabalho. Porque nesse trabalho era a desconstrução, não era a construção. Por isso que *Na Selva* é onde ela tem a melhor realização dela. Ela se apaixonou pelo trabalho, também tem isso. Ela era apaixonada pela peça e também pelo Zé Celso. Ela e o Zé Celso se apaixonaram loucamente, então, deu no que deu... Num excepcional trabalho.”⁷¹

Atualmente, esse parece ter sido o maior ganho obtido quando Lina escolheu a cenografia para mais um meio de expressão. Em consequência, os ganhos obtidos por suas mãos no ofício da direção de arte cinematográfica atingem proporções verdadeiramente significativas às expressões no teatro. Mesmo que a velocidade estrutural da sociedade contemporânea de 2010 seja bem diferente da realidade da década de 1970 ou 1980, estou convicta de que há, principalmente no Brasil, a partir dessas pesquisas a inserção da sociedade midiática em dimensão metodológica e temática nas práticas teatrais. Esse fator, certamente não separa as duas linguagens em pólos diferentes, mas une e contribui para a transformação de ambas.

⁷¹ Ítala Nandi em entrevista concedida. Ver anexo E.

Hoje estas expressões imagéticas ganham ainda maiores proporções à medida que a tecnologia aprimora os seus recursos técnicos. Dessa maneira, as imagens são superdimensionadas, re-significadas pelo uso da projeção de outros espaços por meio de tecnologias diversas (sistemas *wireless*, do uso da internet, das TVs de LCD, filmes em três ou até mesmo quatro dimensões). Elas, as imagens, são transformadas a partir da iluminação, da utilização de recursos áudio visuais que culminam na troca de anteparos que interferem diretamente no que se pretende projetar, nas cores dos figurinos, nos corpos dos atores, na percepção da cena e assim por diante. Soluções estas que apontam para discussões complexas acerca do espaço e da visualidade que visa estimular a capacidade criativa dos espectadores. Todas estas inovações estão dando lugar para o surgimento de cenografia diferenciada, uma cenografia virtual, feita por computadores, tão expressiva nas telas de cinema e nas telenovelas das emissoras de televisão. Esses caminhos estão exigindo mais um tipo de “cenotécnico” cujo material de trabalho é inteiramente renovado. Antes madeira, maquitas e serras elétricas, agora, além desses são exigidos computadores, *photoshop's*, *sketch up's* e programas de edição de vídeo.

Como então adaptar estas aprendizagens obtidas pelas experiências desenvolvidas nestas outras áreas ao teatro? Como a cenografia e arquitetura teatral também reagem a isso? Sinceramente ainda não sei responder de maneira coerentemente lógica, mas certamente estaremos atravessando outros horizontes para uma apropriação metodológica mais (ou menos) conscientizada do mundo em que vivemos.

Os recursos empregados para sustentar a inter-relação entre *cinema*, *teatro* e *arquitetura* comportam hoje uma perceptível necessidade de discussão entre o que é matéria cênica e a imaterialidade que a imagem propõe e corrobora ao debate da virtualidade e a realidade do espaço. Desse mesmo modo, as experiências conscientes

da artista Lina Bo Bardi, sobretudo no filme *Prata Palomares* e no trabalho com o grupo Oficina, estão neste trânsito entre as diversas linguagens artísticas e sua intervenção no cotidiano daqueles que assistem estas tentativas. Sem dúvidas, são experimentos importantes que potencializam as questões apresentadas a partir de meios que cinematografam o espetáculo, o espaço e a visualidade atribuindo novas e conflituosas sensações aos espectadores e aos artistas e pensadores de teatro, cinema e arquitetura.

Padre: vamos parar!

Companheiro: Não

Padre: Por quê?

Companheiro: Pra não morrer.

Padre: Por que não morrer?

Companheiro: Pra matar! Pra matar!

Padre: Pra morrer!

Companheiro: *“eu vou pra Maracangalha eu vou!”*

Padre: Por quê? Por quê?

Companheiro: Pra vencer

Padre: Quem? Quem? Quem?

Companheiro: Não enche o saco!

Padre: quem? De que? De que homem? Como é ele?

Contra quem?

Companheiro: Não pára! Contra tudo!

Padre: Até contra nós?

Companheiro: Contra tudo!... Foi satisfeita a vossa vontade!

Padre: Amém

7. Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio C. *Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o Barroco*. Bruno Contardi (org.) Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bott Manm e Frederico Carotti. São Paulo: Cia da Letras, 1992.

ARNSON, Arnold. *Cenografia Pós-Moderna*. Trad.: Fabiana Honorato. *The Theatre Journal*, 43 , 1991.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

_____. *A Imagem*. Trad.: Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus Editora, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma) 14ª Ed. 2009.

_____. [...] et al. *A estética do filme*. Trad.: Mariana Appenzeller; Campinas, SP: Papirus Editora, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma) 7ª Ed. 2009.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

BARSACQ, Léon. *Le Décor de Film*. Éditions Seghers, Paris, 1970.

BENTES, Ivana. Multitropicalismo, Cine-Sensação e Dispositivos Teóricos In: BASUALDO, Carlos. Org. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad.: Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify Edições. Col. Movimentos da Arte Moderna. 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política*. Trad.: S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Tradução Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. *Antropologia do cinema do mito à indústria cultural*.

Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Catálogo da Exposição “*Lina Bo Bardi – Arquiteto*” realizada no Masp pelo Instituto Lina Bo Bardi, Curadores: Luciano Semerani, Antonela Gallo, Giovanni Marras. São Paulo, 2006.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CORREA, José Celso Martinez. 2004. In: ALMEIDA, Miguel (edição) *Arena, Oficina e outros palcos*. [colaboração de Renato Borghi, Antônio Abujamara, Antunes Filho] São Paulo: Lazuli Editora, SESC, 2005. (Coleção e)

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. Trad: Eloísa de Araújo Ribeiro São Paulo: Brasiliense, 1990.

DI CAVALCANTI, E. Aula inaugural do pintor E. Di Cavalcanti. In. *Curso de Cenografia*. Coleção Dionysos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1951.

FAVARETTO, Celso. F. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas* Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martis Fontes, 1999. (Coleção Trópicos)

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: *O Saber Local: novos ensaios em Antropologia interpretativa*. Trad. Vera Melo Joscelyne – Petrópolis, RJ: Vozes 1997.

GARDIES, André. *L'espace au cinema*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca do Teatro Pobre. (Texto original de 1965) In: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla

Pollastrelli com elaboração de Renata Molinari; trad.: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 5ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOLLANDA, Heloísa B. de *Impressões de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____ ; GONÇALVES, Marcos A.; *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999 (Col. tudo é história)

JACQUES, P. B. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*- Rio de Janeiro, 2001.

LEHMAN, Hans. T. *O Teatro Pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo. Cosac Naify, 2007.

LIMA, Evelyn F. W. *Espaços Teatrais de Lina Bo Bardi: entre o Teatro Oficina e o Sesc Fábrica da Pompéia* In: LIMA, Evelyn F. W. (org.) *Espaço e Teatro: do Edifício Teatral à Cidade como Palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. Espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n.15, p.31-42, jul-dez, 2007.

_____. Estudos do Espetáculo: uma metodologia de análise para a história da cena. Florianópolis: Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII), 2003, PP. 37-38.

LIMA, Evelyn F. W., DRAGO, Niuxa. Em busca da história da cena aplicando o método ícono-semiológico. Cenários de Santa Rosa em Senhora dos Afogados. In: CARREIRA, André. e LIMA, Evelyn F.W. (org.) *Estudos teatrais*. GT História das Artes do Espetáculo.1 ed.,Florianópolis: Editora da UDESC, 2009, v.1, p. 69-92.

LIMA, Sérgio. *O olhar selvagem: o cinema dos surrealistas*. Algor. 2008.

- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*; tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MALINA, Judith. STARLING, Heloísa M. M. ASSUMPÇÃO, Ary. TROYA, Ilion. *Diário de Judith Malina: O Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.
- METZ, Cristhian. *A significação do cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernadet São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006 Coleção: Debates: 54 (2ª Edição- 2ª Reimpressão)
- MOTA, Carlos G. *Ideologia da Cultura Brasileira [1933-1974]*, São Paulo: Editora Ática, 1994.
- NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- NERO, Cyro del. *Máquinas para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2009.
- OWNS, Craig. O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. In: *a/e Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UERJ*. 2004.
- PANOFSKY, Ewin. *Significado das Artes Visuais*. Tradução: Jean-Claude Bernadet - São Paulo: Ed Perspectiva, 1991. Coleção: Debates: 54
- PRADO, Décio de A. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RATTO, Guianni. *Antitratado da Cenografia - variações sobre o mesmo tema*. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2001.
- RISÉRIO, Antônio; VELOSO, Caetano. (apres.). *Avan-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

- _____. *A revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Trad.: Yan Michalski. 2ª Ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.
- STAAL, Ana. H. C. de (org.) *Zé Celso Martinez Corrêa, Primeiro Ato, Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*; São Paulo: Ed 34, 1998.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*; trad: Leônidas e Anísio Teixeira, São Paulo: Editora Nacional, 1969.
- VALENTINETTI, C. M. *Glauber: um olhar europeu*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.
- VENTURA, Tereza. *A Poética Polytica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2000.
- XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*- São Paulo- Brasiliense 1ª ed. 1993.
- _____. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

7.1 Sites Consultados

BARDI, Lina Bo. In: Portal do *Instituto Lina Bo e Pietro M. Bardi*.
http://www.institutobardi.com.br/instituto/instituto/historia_noticias.html acessado em 09/06/2009 às 16h.

CORREA, José C. M. In: Portal *Teatro Oficina* <http://teatrooficina.uol.com.br/> acessado em 20/01/2010 às 10h

ENCICLOPÉDIA In: Portal *Itaú Cultural*. <http://www.itaucultural.org.br/> acessado em 04/02/2010 às 07h

FERRAZ, Marcelo. In: Portal da revista *Vitruvius* abr/mai/jun 2007, ano 8, vol. 30, p. 058 http://www.vitruvius.com.br/entrevista/ferraz/ferraz_3.asp acessado em 15/10/2009 às 19h.

LEONELLI, Carolina. In: Portal do 2º Seminário DOCOMO realizado na Bahia em 2008 http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/3.pdf acessado em 31/01/2010 às 13:30h.

MASP In: Portal do Museu de Arte Moderna de São Paulo - *MASP* <http://www.masp.art.br/masp2010/> acessado em 15/01/2010 às 22h.

Manifesto da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) sobre a experiência guerrilheira no Vale do Ribeira escrito em Setembro de 1970 e publicado In: Portal do *Centro de Documentación de los Movimientos Armados* <http://www.cedema.org/ver.php?id=329> acessado no dia 10/05/2010

ROCHA, Glauber In: Portal *Tempo de Glauber*. <http://www.tempoglauber.com.br/> acessado em 13/08/2009 às 21:30h

7.2 Teses e Dissertações

BUTRUCE, Débora Lúcia Veira. *A Direção de Arte e a Imagem Cinematográfica: Sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense [UFF]. Rio de Janeiro. 2005.

CABRAL, M. C. N. *O Racionalismo Arquitetônico de Lina Bo Bardi*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em História do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro [PUC-RJ]. Rio de Janeiro 1996.

GUIMARAES, Maria da Conceição. *Dois olhares sobre o patrimônio cultural brasileiro: Lina e Lygia*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ]. Rio de Janeiro. 1993

JACOB, Elisabeth Motta. *Espaço e Visualidade. A construção plástica do Brasil na obra cinematográfica de Luis Carlos Ripper*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro [UNIRIO]. Rio de Janeiro. 2009.

_____. *Um lugar para ser visto: A Direção de Arte e a Construção da Paisagem no Cinema*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação situado no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense [UFF]. Rio de Janeiro. 2005.

SILVA, Isabela Pereira da. *“Bárbaros tecnizados”: cinema no teatro oficina*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo [USP]. São Paulo. 2006.

VIANA, Fausto Roberto Poço. *O figurino das renovações cênicas do século XX. Um estudo de sete encenadores*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [USP]. São Paulo. 2004

7.3 Periódicos

08.05.1972

Diário Oficial

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

Serviço de censura de Diversões Públicas - Portaria nº24,

26.01.1979

Folha da Manhã – Rio de Janeiro

“Prata Palomares”: nove anos depois, um filme superado. Por Rogério Mendelski

25.09.1979

Tribuna da Imprensa

“Prata Palomares” interditado há 9 anos. Por Sérgio Caldieri

28.09.1979

Correio Brasiliense

Prata Palomares: Filme do país onde o sol brilha e brilhará mais forte

29.09.1979

Jornal de Brasília

Terror, terrorista, o real. Por Severino Francisco

09.05.1983

Última hora - Rio de Janeiro

Liberado filme sobre luta armada no Brasil

09.05.1983

O Dia

Partes Esquecidas do todo

10.05.1983

O Globo

Prata Palomares. Por Miguel Pereira

11.05.1983

O Fluminense

Na cidade. Por Joubert Martins

11.05.1983

Jornal do Brasil

Ítala Nandi, dez anos de espera: “Prata Palomares”, da prateleira para as telas. Por Rose Esquenazi

19.05.1983

Última Hora - Rio de Janeiro

Prata Palomares- A Guerra em nosso quintal. Por Cecília Cavalcanti

04.06.1983

Folha de São Paulo

Até que enfim.

19.09.1983

Correio Brasiliense

Espelho de um tempo

23.02.1984

Jornal da Tarde - São Paulo

Divirta-se Estréia: O Maldito Prata Palomares finalmente entra em cartaz

28.02.1984

Jornal da Tarde - São Paulo

“Prata Palomares” filme que poderia ser um marco. Por Pola Vartuck

28.02.1984

Jornal da Tarde - São Paulo

Prata Palomares: corajoso, mas datado. Por Laura Machado Coelho

29.02.1984

O Estado de São Paulo

“Prata Palomares” filme que poderia ser um marco. Por Paola Vartuck

02.03.1984

Folha de São Paulo

Um filme complicado, mas corajoso. Por Orlando L. Fassoni

26.05.1984

Estado de Minas

André Faria de “Prata Palomares” Questionando o Brasil

29.05.1984

Estado de Minas

Piratas pelos mares. Por Luiz Carlos Santiago

30.05.1984

Jornal da Tarde – São Paulo

Prata Palomares

25.05.1988

Folha de São Paulo

“Prata Palomares” interessa mais à história que à estética do cinema. Por Fernão Ramos

8. Lista de Filmes Consultados

- *Prata Palomares* de André Faria [1970] (110 min) COR.
- *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha [1964] (125 min) P&B.
- *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* de Glauber Rocha [1969] (100 min) COR.
- *Terra em Transe* de Glauber Rocha [1967] (106 min) P&B.
- *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla [1968] (92 min) P&B.
- *Um Chien Andalou* de Luis Buñuel [1929] (16 min) P&B
- *La Voie Lactée* de Luis Buñuel [1969] (98 min) COR.
- *La Coquille et le Clergyman* de Germaine Dulac [1929] (31 min) P&B
- *Pindorama* de Arnaldo Jabor [1970] (95 min) COR.

Anexos

Referentes ao Filme *Prata Palomares* de André Faria [1970] (110min)

A. Sinopse:

Um filme de cinema do 3º mundo

A fuga dos guerrilheiros de um continente em chamas é o ponto de partida dos personagens. Tempos de Emílio Garrastazu Médici e Copa de 1970. Eles vão parar numa ilha onde se abrigam numa igreja abandonada. Um deles se faz passar por um pároco para se apresentar às autoridades locais enquanto seu companheiro constrói um barco para dar prosseguimento à fuga. O falso padre começa a dar sinais de esquizofrenia e as ações passam a se desenvolver num clima entre o pesadelo e a realidade. A ilha é dominada por uma “FAMÍLIA DE BRANCO”. O companheiro do falso padre insiste com ele para que deixe as loucuras, partindo em sua companhia. Assim surge o personagem feminino com seus poderes mágicos e que serve de elo de ligação entre a realidade e a utopia, a realidade e o pesadelo. Ela aparece ora como mãe-Natureza (mãe terra), ora como mãe de santo (candomblé), prostituta, santa (nossa senhora das Dores), etc. encarnando até a própria História: um UT-Eros engravidando, propondo uma nova era. O líder do lugar é assassinado e durante um violento ritual de macumba a loucura do falso padre se acentua. Sangue, muito sangue. Homens de perto, armados de lança-chamas, dominam o motim e castigam cruelmente o estranho múltiplo personagem e a Mulher estranha. O outro guerrilheiro parte enquanto o falso padre fica na ilha tentando impulsionar o que chama de “Paradise now” (paraíso agora) e recria o mundo em sete dias, porém nada dá certo. Ele se desiludiu e comete suicídio. A mulher e o companheiro já de volta, observam o que restou daquele que foi o traidor de sua própria causa: um cérebro largado às moscas na areia da praia.

(Sinopse Original de André Faria)

B. Ficha Técnica:

Roteiro: André Faria Jr. e José Celso Martinez Correa

Direção: André Faria Jr.

Santa: Ítala Nandi

Padre: Renato Borghi

Companheiro: Carlos Gregório

Coroinha: Renato Dobal

Miliciano: Otávio Augusto

Prefeito: Paulo Augusto

Tonho: Cao

Cego: Zenaider

Família de Branco:

Elizabeth Kander

Antônio Brasil

Carlos Pietro

Elke Hering

Terreiro de Umbanda de Malvina

Pescadores da Barra

Música: Daniel Vigliati

Luiz Edvardo Aute

Roberto Carlos

Assistente de Direção: Otávio Augusto e Fernando Peixoto

Letreiro: Gilberto Loureiro

Cenografia e Figurino: Lina Bo Bardi

Continuidade: Beti Pinho e Sandra Abdala

Assistente de Cenografia: Renato Dobal e Mauro

Maquiagem: Marino Henrique

Efeitos Especiais: Marino

Fotografia:

Soly Eiber

Silvio Bastos

Assistente de Câmera: Rogério Noel Custódio Tavares

COR KODAK ESTMANUCOLLOR

ESTÚDIO DE SOM SOMIL SISTEMA WETREX

Técnico de som: José Tavares

IMAGEM LIDER CINEMATOGRAFICA

GRAVAÇÃO DE MÚSICA ESTÚDIO B

Ruídos de sala: Geraldo José e Cesar

Diretores de Produção:

Geraldo da Silva

Roberto Carvalho

Julio Colasso

Santiago Valenzuela

Tairone Feitosa

Assistente de Produção:

Galeguinho

Flores

Maneco

Chefe Maquinista: Claudio Portioli

Chefe eletricista: José Vieira

Assistente eletricista: Delmino Peçanha

2º Assistente eletricista: Mário

Assistente de Montagem: Ítala Nandi

Filme inteiramente rodado no estado de Santa Catarina.

DEATUR Transportadora

C. Fotografias de Produção:



André Faria no Rio de Janeiro escrevendo o primeiro tratamento do roteiro do Filme *Prata Palomares* em 1969 (foto: André Faria)



Da esquerda para a direita: Renato Borghi, José Celso Martinez Corrêa (de costas), Carlos Gregório e André Faria durante as filmagens de *Prata Palomares* em 1970. (foto: André Faria)



Lina Bo Bardi durante as filmagens de *Prata Palomares* em 1970. (foto: Instituto Lina Bo Bardi)



Durante as filmagens de *Prata Palomares* em 1970: ao fundo José Celso Martinez Corrêa e sentado André Faria (foto: André Faria)



André Faria, em 2010, durante a entrevista concedida para esta pesquisa, ao entregar o cartaz (foto: Cássia Monteiro)

D. Cronologia e Premiações

1969 – André Faria tem a ideia do filme sobre a guerrilha durante as filmagens de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* quando trabalhava com Glauber Rocha como assistente de câmera.

1969 – O grupo Oficina monta *Na Selva das Cidades* sendo dirigido por José Celso Martinez Corrêa e com a cenografia e o figurino assinados por Lina Bo Bardi. André Faria é chamado para trabalhar no Teatro Oficina com a proposta de iniciar o *Cinema Oficina*. Começa a trabalhar nessa produção, *Na Selva das Cidades*, como fotógrafo e segurança do Teatro Oficina.

1970 – Início da produção. Reescrita do roteiro junto a José Celso Martinez Corrêa. Filmagens e edição.

1971 – Proibição da exibição em todo o território nacional, “*por agredir os princípios básicos da religião e da família e da sociedade, além de apresentar claras intenções de deteriorar valores humanos sendo nitidamente subversivo, atentando contra a imagem do País*”.

1972 - Convite para participar da **Semana Crítica de Cannes**, mas foi retirado da competição pelo presidente do então Instituto Nacional de Cinema por não possuir o certificado especial de exibição. A decisão culminou numa carta escrita pelo então ministro da Educação, Jarbas Passarinho, e subscrita por outros grandes nomes do cinema como Bunnell, Polanski, Visconti, Louis Malle, membros da Associação Francesa de Realizadores e funcionários do Ministério da Educação da França, para solicitar a liberação do filme. Entretanto foi uma atitude em vão.

Entre 1972 e 1977 – Voltou a ser convidado pelos organizadores do evento para participar da Quinzena dos Realizadores. Entretanto, a proibição impediu que outros filmes brasileiros pudessem ser convidados nos anos posteriores como uma forma de protesto.

1976 – Primeira exibição na **Semana da Crítica do Festival Internacional de Cannes** na França.

1977 – O então ministro do Planejamento, Reis Veloso, conseguiu liberação para o mercado externo. Participou da **Quinzena dos Realizadores**, pela **Seleção Novos Criadores do Festival de Cinema de San Sebastian**, na Espanha, e da **Seleção especial do Cine Olimpique**, de Paris.

1979 – Houve a liberação e exibição geral no Brasil durante o **Festival de Cinema de Brasília**, que concedeu a André Faria e a Lina Bo Bardi, os prêmios:

- **Prêmio Candango** de “Melhor Direção de Longa Metragem no XII Festival de Cinema Brasileiro de Brasília” - Brasil;
- **Prêmio Candango** de “Melhor Cenografia no XII Festival de Cinema Brasileiro de Brasília” – Brasil

1983 e 1984 – Houve finalmente a exibição do filme em diversas salas de cinema pelo Brasil.

E. Entrevista com Ítala Nandi:

Transcrição entrevista realizada no apartamento da atriz Ítala Nandi

Rio de Janeiro dia 8 de maio de 2010 às 11:10h

Cássia Monteiro: O que eu quero saber é como Lina Bo Bardi agia em cena, como era o trabalho dela? E você como atriz respondia a isso? Como era esse jogo? Como é que você recebia o trabalho dela?

Ítala Nandi: O primeiro trabalho que eu tenho com a Lina é o Brecht pro *Na Selva das Cidades*. Esse é o primeiro e o segundo é o *Prata Palomares*. E depois eu não tenho outro trabalho. O melhor trabalho pra mim foi o *Na Selva das Cidades*. Porque ela teve uma interferência muito concreta junto com José Celso na linguagem do espetáculo. Ela era além de tudo uma excelente figurinista. Na milha opinião ela era melhor Figurinista do que cenarista. Eu acho que ela fez erros no *Prata Palomares* horríveis.

Cássia: Por exemplo?

Ítala: A Cruz. Que ela inventou uma cruz que não entrava no campo. E na verdade as locações que não dependiam tanto dela respondiam mais ao filme. Eu acho que nos trabalhos que ela fez dentro do Oficina, aonde está a marca dela mesmo é no *Na Selva das Cidades*. Ali sim você percebe que ela influenciou muito a linguagem do que o Zé Celso queria. Essa pesquisa que ela fez de recolher o material ao redor do teatro, estavam construindo o viaduto, muitas casas foram destruídas em volta. Um bairro quase inteiro foi destruído por causa desse viaduto. E ela recolhia este material que estava sendo jogado fora como lixo e ele fez parte dessa cenografia dela. Ela usou muito esse material podre, esse material jogado fora, que tinha um sentido concreto em relação ao texto da peça. A peça trata da história de uma família humilde que vem pra Chicago, e essa família é engolida pelo sistema econômico da cidade. Então eles são explorados e são e se transformam de certa forma no lixo. A ideia dela (Lina) de recolher de certa forma esses lixos foi uma ideia muito boa. Sendo que não é ideia dela, mas ela optou e aceitou. Porque enquanto nós ensaiávamos *Na Selva das Cidades*, e foi uma peça que a gente ensaiou durante uns seis meses, à noite nós fazíamos a peça do Brecht também, o *Galileu Galilei*. E o Galileu, era feito na concepção do cenógrafo (Joel de Carvalho) um ringue, que era ideia do Zé Celso. Então ela manteve esse ringue, como se fosse uma luta. Não deixava de ser dentro do texto da *Selva* uma luta entre os que queriam dominar e os que eram os dominados e os que não se entregavam facilmente. No caso o Jorge Garga, que era o irmão da Maria Garga que era o personagem que eu fazia, e o Schlink (Othon Bastos) que era o chinês que dominava o bairro todo e que coloca ela na prostituição e tudo. Então havia essa luta e esse ringue permaneceu, utilizado do *Galileu Galilei*. (pausa) Porque não deixavam de ser rounds que aconteciam e o Zé Celso colocou a ideia dos rounds. Falando só da parte de cenário, no *Na Selva* ela, ao meu ver, havia colocado a coisa melhor que tinha de cenário, porque de certa forma o cenário não era dela, o cenário era do Galileu, mas ela tinha duas cenas onde aparecia a mão da grande arquiteta que ela era. Quando numa cena muito difícil de ser feita, com o Othon Bastos e eu, em que ela (Maria Garga) se declara apaixonada pelo Schlink, que entravam quatro imensas árvores que eram colocadas uma em cada canto desse ringue, esses troncos e a árvore que davam a ideia de ser a praça e que no texto do Brecht seria uma praça. E o chão também, ao mesmo tempo os atores que faziam as outras cenas entravam e enchiam o chão de folhas, que também ela tirava essas folhas da parte externa do teatro, das árvores do lado de fora, e muitas vinham da casa dela, ela morava

numa casa belíssima e ela pegava muitas folhas de lá. E enchiam o chão de folhas, tinha um banco, e essa concepção cenográfica pra mim é uma visão genial de uma grande cenógrafa arquiteta. Depois um outro cenário muito bonito que era o que eu mais gostava também, era o cenário do prostíbulo, onde a Maria Garga vai se prostituir, e aonde tem a cena da nudez e ela tinha uns varais e uma luz avermelhada que era o próprio Zé Celso que fazia a iluminação, Zé Celso era um excelente iluminador, é ainda. Eram colocados dois tecidos rosas e eram colocados por cima desse varal e uma cama no chão, com também um pano vermelho, e um roupão roxo japonês que ela projetou. Então ela criava esse cenário que era um prostíbulo com esses pequenos elementos. Uma cama no chão, um colchão no chão que era colocado no início da cena, eu com esse quimono japonês roxo lindíssimo, muito vasto, muito belo, que era quando eu tirava que tinha a cena da nudez e esse pano que virava uma espécie de boudoir com a luz avermelhada, isso dava a ideia muito forte de ser um prostíbulo. E com pouquíssimos elementos, só uma cama e luz esse momento também era precioso. Outro cenário também que tem que se destacar é o cenário quando aparece a família da Maria Garga pela primeira vez logo no terceiro round, e o Zé Celso queria que tudo se destruísse sempre, que fosse tudo se destruindo. A família iniciava muito bem acomodada, muito bem formada, aí quando a Maria Garga entra pra dizer que ela não ia ficar mais na casa que ela ia pra esse prostíbulo, então tudo desmorona naquela cena, e quebrava-se a mesa, quebravam-se as cadeiras e todos os dias tinha que remontar e martelar, e essas cadeiras eram pesadíssimas porque não podia quebrar uma madeirinha pequena porque podia até ferir os atores, quebravam toras de madeiras fortes dessas cadeiras, e a mesa também. Então isso tudo era também composto no outro dia para fazer outra vez a cenografia, esse também era um achado maravilhoso dela. Na verdade, fora isso o palco era mais elementos, não tinha tanta cenografia, tanta coisa. Tinha uma ideia muito bonita, nesta cena em que ela se despede da família e que ela teve uma ideia interessante, ela pediu uma fotografia minha, eu Ítala, né?!, E eu tinha uma fotografia de primeira comunhão. Então ela ampliou este quadro de primeira comunhão e ele ficava pendurado numa das varas que subiam para esse cenário maravilhoso que era o cenário do Galileu, e ali ficava esse quadro e a gente se despedia desse quadro no final da cena, ela (Maria Garga) se despedia dela.

Cássia: Aproveitando que você citou o figurino, eu gostaria que você falasse mais do figurino. Você diz que ela é melhor figurinista que cenógrafa e eu tenho poucos depoimentos do figurino.

Ítala: Ela não fazia muito, mas ali, no *Na Selva das Cidades*, ela barbarizou, sem sombra de dúvidas, principalmente nas roupas da Maria Garga, que era o personagem que eu fazia. Ainda nessa cena da despedida, ela (Maria Garga) se ajoelhava diante dela mesma e eu estava de branco na fotografia de primeira comunhão, como acontecia sempre (de branco). Eu entrava com um casaco, que era um casaco que ela pegou num brechó. Tudo era reciclado, tudo era uma coisa reutilizada. E, em baixo desse casaco, eu já estaria com uma roupa vermelha que seria o oposto do branco que tinha ali. Esse casaco era meio cinza, com umas listras e detalhes meio marrons acinzentados e que ele fechado, não se via a roupa que eu tinha em baixo. Então ali eu tirava o casaco, e aí é que tinha o grande figurino dela, aparecia este vestido vermelho lindíssimo, que ela recortou, ela fez uns desenhos brilhantes no vestido e ela no meu corpo recortou todos eles deixando esses buracos que eram lixos também. Então tinha um na barriga grande, tinha na perna, e tinha um rabo enorme, era difícil de andar com aquele vestido, mas era lindo, um vestido sem alça grande, uma alça pequena. Essa ideia dela eu achei maravilhosa. Isso era uma transformação também muito bonita. Dos homens eram

figurinos normais, não eram assim tão especiais. O quimono do Schlink, a roupa mais formal do Garga, que vamos dizer que ele inicia de terninho pra ele ir destruindo aos poucos à medida que eles são dominados por esta família que na verdade representa Chicago.

Cássia: E no *Prata*?

Ítala: No *Prata*... eu acho que no *Prata* ela é muito ausente. A não ser umas coisas assim, os tonéis de combustíveis, os tonéis pretos. O figurino preto dos guardas, que é meio óbvio. Não tinha uma grande vigência... A cruz dentro da igreja, que é uma cruz que vira e se transforma num Pau de Arara. Mas eu não percebo no *Prata Palomares*... No caso do meu personagem que eu fazia a Nossa Senhora das Dores, padroeira da América Latina, eu só tinha uma bata branca que eu fiquei no filme do início ao fim, quer dizer ali não tem uma coisa muito marcante, e também como era um local pobre. A batina do padre. A roupa dos guerrilheiros. Tinha também a marca da cenografia dela do carrinho que entrava que era um carrinho que eu subia e fazia a cerimônia que matava a pomba branca, que era bonita, mas que também não era assim “ó meu deus”. (risos) É que ali no *Prata Palomares* não dá pra ter muita noção, inclusive porque ela ficou pouco tempo, ela se indispôs, teve um problema sério dentro do filme e ela teve que ir embora do filme, então ela não participou muito da filmagem, e por isso não aconteceu a presença dela muito forte. Ela foi fez essa ideia, colocou dentro da igreja que era vazia usando andaimes, tudo bem, que escondia a tortura. Eu não vejo a marca dela muito forte ali, mais *Na Selva*. *Na Selva* se percebe que tinha uma arquiteta que arquitetou bem as ideias do que estava acontecendo ali e tudo. As pichações nas paredes, a ideia de trazer pra dentro das paredes as pichações externas. Que ela carrega um pouco para o *Palomares* nas salinhas onde o Renato enlouquece. Mas não vejo muita intervenção dela no *Palomares*. Eu briguei com ela no *Palomares*, eu mandei ela ‘à merda’ diversas vezes (risos). No *Na Selva das Cidades* não, *Na Selva* nós tínhamos uma relação boa. Mas ali no *Prata Palomares* foi tudo tão desastroso que eu não sei nem como é que esse filme conseguiu terminar. Foi um desastre.

Cássia: É, todos os escritos e relatos que eu leio tem isso, um peso... e até o próprio momento político carrega esse peso. Ele inteiro é assim, lógico, toda a conjuntura política que estava acontecendo na época e acredito que esse peso era intencionalmente transmitido também, certo?

Ítala: Claro, não só o que tinha no filme, mas o que a gente vivia em volta, fazendo este filme dobrava a carga emocional e política do que estava acontecendo no Brasil nesse momento. A nossa ida para buscar a locação foi complicadíssima, a gente ficou um tempão naquela estrada ali, que inclusive isso é meio colocado dentro do filme... Tinha uma coisa bonitinha dela colocada na roupa da Santa, que tinha o coração da Nossa Senhora das Dores da América Latina.

Cássia: Como era o relacionamento dela durante o trabalho?

Ítala: A Lina? Não era uma pessoa fácil, ela não se dava com qualquer pessoa não. Ela era uma pessoa complexa, muito opiniática. Também ela tinha toda razão de ser assim, né? Uma pessoa com todo poder que ela tinha, imagina. Mas eu bati de frente com ela, assim como eu bati de frente com o Zé Celso. Comigo ela não brincava muito em serviço (risos). Eu expulsei ela do set. Mandei ela ‘à Puta que o Pariu’, ela e o Zé Celso.

Cássia: A briga com o José Celso eu já tinha conhecimento, mas com ela não se encontra registro.

Ítala: Então... Ela foi por tabela. Foi junto... *Na Selva* sim, *Na Selva* foi bonito trabalho, foi belo, foi gratificante. Ali houve uma harmonia, foi belo. Depois também acabou mal pra caramba, sinal dos tempos, foi a última coisa que eu fiz no Oficina.

Cássia: Na verdade parece que vocês viviam muito intensamente, que acaba sendo difícil com o distanciamento histórico imaginar o quanto intenso era em relação a um contexto político...

Ítala: Nossa... mas os grupos permanentes, se você for observar, O tapa, o pessoal em São Paulo do Vertigem, se você for observar e analisar os grupos, esses que ficam muito tempo, é muito densa a relação. Acontecem muitas coisas com todos juntos. E quando a gente chegou *Na Selva*, e quando a gente chegou no *Palomares*, já eram nove anos de trabalho. Essa prática de você resistir, resistir à política, resistir às pressões externas, e buscar códigos que a censura não fizesse conexão. Você vê, *Na Selva das Cidades*, uma peça altamente revolucionária, foram quatro censores assistir à peça e nenhum deles conseguiu identificar exatamente onde estava o problema e no entanto estava em tudo. Porque estava fora dos códigos deles. Então este trabalho estafante de você ficar tentando driblar o tempo inteiro a censura. Isso tem que ser por aqui, isso tem que ser por ali, de você ser extremamente perspicaz, fugindo dos códigos. Eu filmei no mesmo ano os que eu considero ser os três melhores filmes desse período difícil, o primeiro foi *Os Deuses Mortos* do Rui (Guerra), o segundo o *Pindorama* do (Arnaldo) Jabor e o terceiro o *Prata Palomares*, eu fiz todos no mesmo ano. Foram filmes feitos logo depois do Ato Institucional nº5, então os climas que tinham dentro deste filme eram aterrorizante, era muito forte. O clima dos *Deuses Mortos* não foi tanto, mas já quando eu cheguei no *Pindorama* tinha um clima louco, eu saio o *Pindorama* e vou para o *Palomares* aí foi um desastre total. Eu não sei como esses filmes terminaram, como foi possível. Como que eu sobrevivi a todos eles eu não sei. (risos) Eu tinha que mudar de lugar, mudar de cidade, porque é muito drama para uma mulher só. Foi uma barra muito pesada. Eu falei, bom, agora chega.

Cássia: Mas não teve nenhum momento de respiro durante a filmagem do *Prata*?

Ítala: Não, nenhum, nunca. Em nenhum momento. Só quando a gente pegou o avião para São Paulo e a gente chegou frente ao banqueiro, no Banco Econômico da Bahia para decidir que o José Celso não voltaria mais para as filmagens. Porque fui eu que disse. Eu peguei o André (Faria) desprevenido, inclusive. Eu cheguei na filmagem, me arrumei toda, fiz questão de ficar pronta pra filmar, aí chamei todo mundo e disse: ‘Eu não gravo mais enquanto o Zé Celso não for embora daqui’. E aí fomos pegando o avião, fomos pra São Paulo e aí o Banqueiro me ouviu e me entendeu. ‘Porque o Zé Celso entende de teatro, o Zé Celso não entende de cinema. Vocês estão botando dinheiro mas se ele permanecer lá não vai sair filme nenhum, então vocês tem que decidir’ eles decidiram, eles entenderam muito bem, que o Zé tinha que ficar cuidando do teatro que é o que ele sabe fazer. E que quem entendia de cinema eram os técnicos de cinema que estavam lá filmando, e no caso o próprio André. Mas, André ariano, Zé Celso ariano, as duas cabras se bateram de cabeça, entendeu?! Tu acha o que? ‘É meu esse pedaço!’, ‘Não esse pedaço é meu!’, ‘Não esse pedaço é meu!’, e tive que ser *eu* no meio para dizer ‘Tchau, vou terminar o filme porque essa é a nossa obrigação, então vamos terminar o filme’

Cássia: Na verdade, Ítala, o meu trabalho com o olhar distanciado dessa briga toda, tende a perceber como o trabalho da Lina no filme é fundamental para a concepção e construção do espaço cênico do Oficina. Os andaimes, aquele clima de igreja e na verdade ritualístico, né? e que ao mesmo tempo surgem muitas coisas... Por isso pra

mim é muito forte o trabalho dela como arquiteta cênica/cenógrafa quando ela traz isso...

Ítala: Inteiramente, perfeito... Eu nem sei se ela era cenógrafa. É arquitetura. A utilização que ela faz do espaço, ela não move o espaço, quer dizer, ela move o espaço em função de uma arquitetura que tem a ver com o que está sendo feito. Ela faz um aproveitamento. Isso é que é admirável no trabalho dela. Ela não é aquele arquiteto que diz assim: 'ah... agora eu vou fazer tudo novo, tudo é novo, tudo é limpo... depois eu sujo. Não, ela já começa do sujo, fazendo o sujo. E isso entrava muito de acordo com a ideia do Oficina, né? Do Zé nesse trabalho. Porque nesse trabalho era a desconstrução, não era a construção. Por isso que *Na Selva* é onde ela tem a melhor realização dela. Ela se apaixonou pelo trabalho, também tem isso. Ela era apaixonada pela peça e também pelo Zé Celso. Ela e o Zé Celso se apaixonaram loucamente, então, deu no que deu... Num excepcional trabalho. Aí nesse período o Zé Celso e eu estávamos bem, muito bem. Afinal eu fui atriz de quantos espetáculos dele? A gente tinha uma ligação, uma afinidade... eu agora estou falando assim, mas há pouco tempo atrás, se eu falasse, eu começava a chorar. Porque não pensa que isso foi fácil pra mim não. Pra mim foi a coisa mais difícil da minha vida, Porque eu entrei no Oficina eu tinha 22 anos e no Oficina eu fiz toda a minha formação. Eu me tornei uma produtora, porque eu produzi todos os trabalhos. Eu era atriz, eu administrava tudo, eu sou contadora. Então ali eu pude desenvolver todas as minhas aptidões. A única coisa que eu não desenvolvi no Oficina, mas que eu vim a desenvolver fora, mas por causa dos trabalhos que a gente fez dentro, consequência do Oficina, é que eu me tornei educadora, eu tenho o Notório Saber em Artes Cênicas e modéstia parte eu sei que eu sou uma excelente professora de interpretação porque eu passei por um processo que poucos atores passaram pelo que eu passei. Eu acho que a atriz que mais fez Brecht no Brasil sou eu. Eu sou uma brechtiana, autêntica atriz brechtiana. E eu passei por todas as etapas das interpretações, então era o realismo, depois o distanciamento brechtiano, depois vem Artaud, aí depois vem o Grotowski, eu passei por todos esses processos. Então a minha formação da interpretação é uma formação da prática, da vivência desses trabalhos e que não eram fáceis de serem feitos. Eu deitava às 5 da manhã e às 11h eu estava abrindo o teatro, porque quem abria era eu. Então enquanto estava todo mundo dançando à noite nas boites, nos dancing days eu estava com 23, 24, 25, 26 anos eu estava na batalha, numa batalha que era de muita responsabilidade.

Cássia: Na verdade, Ítala, essas informações são muito ricas, porque não estão em crítica nenhuma, em jornal nenhum, por isso houve a necessidade de recorrer ao depoimento de vocês. Quase todas as minhas perguntas estão sendo respondidas no meio dessas lembranças. Só algumas voltam... Queria saber qual é o processo de trabalho que a Lina tinha.

Ítala: O processo de trabalho dela vinha de uma grande sensibilidade que ela tinha com a obra que ela estava enfrentando e uma prática, um talento. Uma práxis muito grande afinal ela tinha um conhecimento, muita idade, trabalhando muito e uma intuição, uma percepção talentosa, muito criativa.

Cássia: Na concepção do trabalho da Santa, teve alguma influência dela?

Ítala: Nenhuma. A minha interpretação no *Prata Palomares* não tem nada a ver com ela, absolutamente nada. *Na Selva* sim, *Na Selva* ela moldou o personagem, ela mostrou o caminho do personagem, através da cenografia e dos figurinos que eu usei, ela moldou. Ela criou o caminho, entendeu? Aí eu posso te dizer que a cenografia dela influenciou. Assim como o Hélio Eichbauer quando fez o Rei da Vela, ele mostrou o

caminho do personagem, quando todo mundo fez uma fotografia frontal, e em cima da fotografia de vocês, vocês vão desenhar a cara do personagem, ali ele marcou o personagem, tanto que a Dina (Staf) me substituiu, e ela usou a mesma maquiagem e as pessoas pensavam que era eu. Até hoje. A Dina ficava louca de ódio. Ela dizia ‘você tá vendo? Sou eu e colocaram o seu nome!’ Por causa dessa influência que o cenógrafo, figurinista, no caso o Hélio, fez. Essa marca esse registro dele, isso ficou e marcou o personagem de uma forma absoluta. Da mesma forma que eu senti a presença do Hélio na criação da Heloísa de Lesbus, que era o personagem que eu fazia, eu senti ela *Na Selva das Cidades*, a roupa dela, as ideias de pegar o retrato meu de lá de trás, porque isso não está escrito no texto do Brecht, isso é criação dela, uma criação. Tudo bem que isso vinha dos laboratórios que nós fazíamos...

Cássia: E qual é a importância de *Prata Palomares* no seu trabalho? E a importância do *Prata Palomares* no cinema brasileiro

Ítala: É como eu te falei, eu acho que esses três filmes (*Deuses Mortos*, *Pindorama* e *Prata Palomares*)... O *Prata Palomares* mais inclusive, porque eram filmes tão metafóricos para a gente poder burlar a censura. Tudo falado por metáforas, tudo é, mas não é, pode ser, talvez, quem sabe?. O *Palomares* é o único filme que entra na história da guerrilha, não tem outro filme. O filme do Roberto Farias o *Ame ou Deixe-o* é um filme que fala também desse processo mas é mais cidadão. A guerrilha do campo, a guerrilha fora da cidade, o único filme que eu conheço, não conheço outro, é esse, então ele tem essa importância.

Cássia: E a relação da Igreja?

Ítala: é... com relação à Igreja no *Prata Palomares* não tem assim tanta importância... Claro que está fora dos códigos. Não é nenhum filme religioso. O tema não é a Igreja, o tema é outro, claro que quando vira a cruz e se transforma em pau de arara é evidente que ali está dizendo metaforicamente, porque tudo era metáfora, que naquele período a igreja estava calada diante do pau de arara que estava dentro da cruz, entendeu? É evidente que tem. Mas estranhamente foi a opinião do CNBB e a carta deles que permitiu uma abertura ao filme, eles não viram ou se viram não deram a importância que isso devia ter, justamente porque não tem essa importância. A gente não estava discutindo a Igreja. Inclusive a Igreja estava vazia, não tem esta coisa... O tema não é a Igreja. O tema é a América Latina, por isso que ela (a personagem) é a Nossa Senhora das Dores da América Latina, não é a Nossa Senhora das Dores... é a Nossa Senhora das Dores Padroeira da América Latina por causa das dores que nós estávamos vivendo. As dores Latino Americanas, e tudo estava de perna para o ar nesse período, não éramos só nós. Então aí esse personagem traz a América Latina para dentro do filme... O filme tem toda a linguagem do Oficina, na verdade, o argumento, a ideia é do André, mas o roteiro não é do André... ele colaborou nesse roteiro com o Zé Celso, mas esse roteiro é mais do Zé Celso que do André. E, por isso, a linguagem do Oficina está tão dentro do filme. Na verdade é *A Selva das Cidades* dentro do filme. A gente veio da *Selva*, a gente estava *Na Selva*. Então no filme mostra muito que através desse grupo de atores que está no filme, que éramos todos do Oficina, com exceção de dois ou três... Tem toda esta linguagem ‘oficinesca’. Então este é, a meu ver, o marco principal do filme, é ele mostrar numa forma cinematográfica um processo de um grupo. Aqueles delírios que tem no filme, isso tudo é Oficina. Nesse ângulo, não só por causa da abordagem política, no caso, o que estava sendo feito: ser guerrilheiro ou não ser. Na verdade um é e o outro não é, um trai e o outro não trai. Então, ser ou não ser, qual era a importância disso nesse momento?! Então essa temática dá ao *Palomares* um valor muito importante

dentro da cinematografia brasileira. E o outro dado é a questão da linguagem Oficina, essa linguagem Oficina é muito palpável, você não pode dizer que não é. Ela está toda ali dentro. Quando fizemos o *Palomares* o André estava no Oficina há um ano e pouco, dois anos, ele não participou das histórias todas, teve uma participação pequena antes. O *Prata Palomares* é a história delirante do Oficina. É uma metáfora atrás da outra, Vietnã, *Paradise Now*, enfim, esta influência do Living Theatre estava forte ali dentro, muito claro. Então este lado do Oficina que estava ali dentro do filme, que é a linguagem do Oficina, está ali dentro toda. Todos os processos estão ali: o realista, o não realista, o delírio, o devaneio, a política, tá tudo ali dentro... é uma re-coleta do Oficina dentro de um trabalho cinematográfico. O que facilitou a existência disso, sem dúvida, era o André que era o técnico de cinema, que entendia disso, mas entendia em filmar aquilo. Mas a ideia e o tumulto todo era do Oficina. O filme é completamente Zé Celso, inteiramente Oficina. E quando eu digo Zé Celso, éramos nós todos, era o Renato (Borghi), era eu, era o (Carlos) Gregório, era o Otávio Augusto, éramos todos nós ali.

F. Entrevista com André Faria

Transcrição da entrevista realizada na Escola Superior Sul Americana de Cinema e TV CINETV-PR onde o André Faria trabalha.

Curitiba, 6 de maio de 2010 às 15:20h

Cássia Maria: André eu gostaria que você falasse um pouco qual foi a importância de Flávio Império na direção de arte do filme Prata Palomares e como é que o nome dele foi substituído pelo da Lina Bo Bardi.

André Faria: Ok, acho bom começar com o Flávio Império. E porque eu acho bom começar um pouco com Flávio Império? Porque o Flávio Império já também havia feito cenografias para o Oficina, era arquiteto, professor de arquitetura na USP e um cara muito ligado politicamente. Aí o primeiro trabalho no segundo tratamento do filme eu fiz praticamente com o Flávio Império, em situações seguintes: eu ia toda noite lá pra casa dele, e daí eu ficava estudando o roteiro em função do que eu lia. Aí por exemplo: tinha a cena do batismo, os dois na pia batismal, se dizendo “eu pareço a cratera da lua”, enfim, feridas todas aparentes de um personagem, e o outro com as feridas todas internas seguindo o processo todo dele dentro da proposta revolucionária. Aí o Flávio Império dizia pra mim “Ótimo! Batismo, eles estão nus!” e eu dizia para o Flávio, “Como nus Flávio? Vai botar dois homens nus em cinema? Se for assim acabou, a censura vai cortar a cena toda...”. Como o Flávio não era de cinema, era mais de teatro que era mais liberado que cinema, até antes da repressão era muito mais liberado que cinema... o Flávio Império falava: ‘Mas então esquece, eu não vou trabalhar com você’. Eu estava com 25, 26 anos e eu falava “Pô, Flávio, o que é isso?” e ele falava “Não cara, você vai fazer um cinema igual, pensa um pouco! Pensa um pouco! Vai ficar uma cena igual... não, no batismo você tem que estar com a criança nua, é o nascimento. Batismo é o nascimento.” Aí depois de muita discussão eu dizia, ‘então tá, eu posso fazer o seguinte, eu posso colocar um travelling, esse travelling vem andando e a gente faz uma luz de cima, onde a gente vai ver que de longe eles estão pelados, mas quando chegar perto a gente vai corrigindo e a gente vai pegando os dois, com a luz a gente mostra bem as feridas e tudo, e daí eles estão se batizando e fazendo uma nova proposta cada um.’ ‘Ah, gostei! Então agora vamos desenhar essa cena! Eu vejo a pia batismal assim, assim, assim’ e daí ele já começava a desenhar, ver a altura que ela tinha que ter, media, e aí a gente desenhava o negócio. Então o Flávio fez isso durante praticamente o roteiro todo. Tudo que eu estava castrado dentro do Cinema Novo, dentro das informações todas de que ‘isso não pode, isso não dá’, o Flávio me obrigava a criar uma outra coisa. Umas dez vezes ele me ameaçou... ‘se for pra fazer esse negócio, eu estou fora’. Na realidade ele tinha que trabalhar cenografia, mas o sem vergonha ficou trabalhando foi a minha cabeça, até o momento que eu comecei a perceber que tava enriquecendo pra caramba, que eu estava tendo que pensar em soluções e não que não podia, não podia, não podia. E a coisa andou, por isso que eu acho importante a participação do Flávio Império nessa fase. Nós fomos para Santa Catarina depois de receber a informação de que na Bahia não ia dar pra filmar, principalmente em Porto Seguro. O Flávio Império foi para Santa Catarina, visitou as locações, conseguimos a Igreja que a gente queria, vimos a parte velha da cidade onde iam acontecer uma série de cenas, entramos no palácio do governo, escolhemos uma sala para fazer a sala do Prefeito, então essas coisas já estavam meio armadas. Fomos ver o lugar onde a gente ia fazer a Primeira Missa também, que era uma praia chamada Praia da Joaquina em Santa Catarina que não tinha nem estrada e hoje é uma das praias mais visitadas. Então a participação do Flávio Império foi muito boa. Mas começou a atrasar o início do filme,

o início da pré-produção, e daí ele teve que voltar a dar aula e então ele não ia poder passar dois meses com a gente lá em Santa Catarina. Antes dava porque era pra ser rodado mais no começo do ano, e não já de Maio para frente. De toda maneira também a escolha de Maio pra frente também foi uma decisão tomada em função da luz. Essa luz de Maio, você está vendo hoje que é maio, é uma das luzes mais bonitas. Novembro por exemplo, tem um negócio chamado *raison* que você não consegue enxergar tão longe. E eu tinha uma série de cenas que teria que se ver tudo de muito longe, e nessa época a luz é mais calma, a sombra que o sol dá principalmente aqui no Sul é mais amena então é a época ideal. O que acontece com esse tipo de luz, o olho tem um filtro, mas a câmera não tem, agora inventaram um filtro que chama *raising* inclusive pra enxergar um pouquinho mais, mas mesmo assim o olho humano corrige mais que o que entra no negativo. Enfim, o Flávio Império é importante nesse sentido, de que ele me empurrou e me colocou pra desenvolver uma centena de soluções mais criativas dentro desse processo, sempre me enganando. (risos) depois quando eu descobri também eu decidi já matei a charada e também fiquei quieto pra coisa continuar do jeito que estava porque estava bom, e ele me empurrou muito mesmo, foi muito legal a participação dele, aí ele começou a dar aula e não pode.

Cássia: E como surgiu o nome da Lina para o *Prata Palomares*?

André: Já a Lina, eu já conhecia a Lina. Durante o trabalho todinho do *Na Selva das Cidades* a Lina fez a cenografia para o José Celso e eu estava participando de tudo dentro do Oficina.

Cássia: Desculpe te cortar, mas porque você participou do *Na Selva das Cidades*?

André: Entrei porque o Zé Celso queria montar o *Cinema Oficina*, e daí ele me convidou. Em ocasião de montagem do *Galileu Galilei* no Rio de Janeiro conheci o pessoal do Oficina, e como estava trabalhando numa espécie de cooperativa com os diretores Luiz Rosemberg, Flávio Moreira da Costa, Rubens e Elion Richman. Naquela ocasião era o meu primeiro trabalho como diretor de fotografia e o objetivo da cooperativa era fazer quatro curtas para montar um longa. Os quatro diretores convidaram a Ítala (Nandi) para fazer o personagem feminino em todos os episódios, e a Ítala topou com a condição de que respeitassem os horários do *Galileu Galilei*. Nessa aproximação, começou a liga com Oficina, principalmente quando fui para São Paulo e lá fiquei hospedado na casa da Ítala. E eu terminei de escrever o primeiro tratamento do *Prata Palomares* no apartamento da Ítala. Quando eu terminei de escrever eu tirei cópias, naquela época era mimeógrafo, daí passei uma cópia para Ítala, uma cópia para o Zé, uma cópia para o Renato (Borghini) e uma pro Fernando Peixoto, para eles lerem e falarem o que achariam e tudo. Nessa altura do campeonato, o *Galileu* estava fora, já estávamos com *A Selva das Cidades* em cartaz já funcionando, e o Oficina não sabia que outra peça iria montar. Quando eles terminaram a gente fez uma reunião e o Zé Celso me falou o seguinte: ‘Gostei muito dos seus personagens. Quanto tempo você acha que vai levar pra levantar grana para fazer esse filme?’, eu disse: ‘não sei, uns três, quatro meses...’ e ele respondeu o seguinte: ‘estou perguntando datas pelo seguinte, se você não conseguir levantar dinheiro pra fazer o filme, vou te propor o seguinte, você senta comigo, nós vamos pegar esses seus personagens e vamos escrever uma peça, e eu quero fazer um trabalho sobre Mártir, São Sebastião... etc. e com os seus personagens eu posso fazer esse tipo de trabalho que eu quero’ e o Zé fez a proposta de que ele queria montar o *Cinema Oficina*, tinha já o Teatro Oficina e ele queria montar o *Cinema Oficina*, e eu cuidaria dessa parte toda de cinema. Sendo assim eu montei um laboratório de fotografia lá dentro do Oficina e por isso é que eu tenho muita foto do

Selva das Cidades. E eu também fazia parte do segurança do Oficina, lá eu andava armado, porque o CCC (Comando de Caça aos Comunistas) toda hora ligava dizendo que ia invadir, que ia estuprar as atrizes, já tinham feito coisas com a Marília Pêra no *Roda Viva*, já tinham tentado fazer coisas com a Norma Bengell também. E tinha um processo todinho para a gente conseguir fugir, e a gente fazer uma barreira para sair atirando na turma do CCC. Enfim, tinham uma ligação em todos os sentidos, desde o sentido afetivo, há um processo também profissional, há um processo político e ainda chegava ao nível de um processo de segurança corporal, então era uma relação muito forte. Acabou que eu consegui levantar dinheiro para o filme, aí vamos ver as locações, só que aconteceu o seguinte: quando nós saímos para ir ver as locações, o Renato Borghi tinha um Fusca praticamente zero, aí ele veio dirigindo, a Ítala, o Flávio Império e eu e fomos pra Santa Catarina, fizemos os primeiros contatos com a Universidade lá. Quando a gente foi chegando perto do vale da Ribeira umas cinco e pouca da manhã, seis, tínhamos saído às quatro da manhã de São Paulo, o trânsito estava inteiro parado. Quilômetros antes do Vale da Ribeira estava tudo inteiramente parado. De vez em quando passava um carrinho, um caminhão em direção à São Paulo, a gente pensou que tinha caído a ponte. Um tempo depois a gente via um avião à jato pra um lado, avião à jato para o outro, depois lá longe fazia um barulho e subia um fumacê todo preto, e nós não sabíamos nada e fomos indo, fomos indo, até que chegamos na barreira já eram duas horas da tarde. Praticamente desmontaram o Fusca da gente, procurando bomba, arma, alguma coisa secreta. E foi justamente quando teve a guerra no Vale da Ribeira. Quando conseguimos passar na barreira, com carteirinha de ator, tendo que explicar que estávamos indo fazer um espetáculo em Florianópolis, tentando de todo jeito, que começamos como turistas e no final artistas declarados, pegaram todos os documentos da gente. Eles explicaram pra gente o seguinte: ‘os guerrilheiros estão fugindo de dois em dois e a cada dez quilômetros nós temos uma barreira, então daqui pra frente se vocês virem duas pessoas pedindo carona vocês não dêem carona e no primeiro posto que tiverem na frente vocês avisem o que viram’ nós dissemos que tudo bem, e entramos no carro, e a Ítala e o Flávio Império começaram a jogar palito para ver qual dos dois ia sair do carro e ia ficar na estrada para dar carona para um guerrilheiro que estivesse fugindo. Era a melhor de três e no final os dois desistiram e concordaram que os dois saíam e ficariam na estrada e pronto. A cada barreira dali por diante não era tão revistado quanto lá no Vale da Ribeira, mas tivemos a informação que eles estavam jogando napalm, que tinham matado muita gente. Depois da barreira nós paramos num bar onde os caras de registro avisaram que mataram uma japonezada achando que era coisa de Vietnã, de arroz... tacaram napalm nos japoneses. Bom, de barreira em barreira conseguimos chegar aqui em Curitiba eram 11h da noite, dormimos aqui e no outro dia fomos para Santa Catarina, onde também haviam algumas coisas do exército mas não estava tão fechado como lá em São Paulo. Lá em Santa Catarina, passando três dias fazendo os contatos e definindo as locações. No rádio dizia que estava aberta a estrada e que estava tudo direitinho. Voltamos e chegamos aqui em Curitiba ninguém entrava na estrada aí saímos pelo interior e chegamos em São Paulo, por mais um dia inteiro de viagem. E vivi esse negócio, de dois em dois e eu tinha dois personagens que eram dois fugitivos que já tinham passado por uma série de prisões e torturas e tudo que estavam fugindo. Aí eu conto essa história para o Zé, e digo: ‘Sabe por que eu estou contando isso? Porque eu quero transformar esses dois personagens em dois guerrilheiros mesmo. Se é pra dar merda então que dê de uma vez. Eu tenho uma série de situações que eu quero colocar e eu quero saber se você topa reescrever comigo’ O Zé achou ótimo e começou a reescrever comigo, já se tinha levantado a verba, em duas ou três semanas estávamos com o roteiro novo, e isso também atrasou o filme. O Flávio Império não

pode, e então entregamos o roteiro pra Lina e fizemos o convite para que ela fizesse a cenografia. No começo a Lina se recusou dizendo que não faria nunca mais cenografia para nenhum filme brasileiro, porque os diretores não respeitavam a cenografia, não valorizava a cenografia, não entendiam o significado da cenografia num filme, que o diretor brasileiro só via os atores e o movimento de câmera e que o resto não era valorizado, e que eles não tinham a menor noção do tanto de que uma cenografia podia ajudar a contar uma situação, uma sequência e uma história inteira de um filme. E que, portanto, ‘Não vou fazer, porque vocês diretores brasileiros não entendem’. Aí eu disse pra Lina, ‘Olha tudo bem que você não vai fazer o filme, mas muito obrigado, porque eu tive uma aula agora, que eu nunca tinha pensado em tanta coisa e nesse potencial todo da cenografia. Então muito obrigado porque daqui para frente eu vou começar a prestar muita atenção nisso. Agora, e se eu te prometer que tudo o que você fizer de cenografia eu vou valorizar, nós vamos estudar coisa por coisa para saber o que seria necessário, que a cenografia me ajudasse e contasse a história também’. A Lina falou que ia pensar, com todo o jeito dela... mas eu vi que ela estava meio conquistada pelo roteiro. Eu sei que uns três ou quatro dias depois ela me ligou pedindo que a gente fosse para a casa dela para conversar. Lá ela disse que ia aceitar sim e que ia começar a fazer uns estudos e então fizemos várias reuniões com Lina, Zé e eu. E discutindo isso e aquilo, começamos a fazer o desenho e ficou combinado com a Lina que ela iria. Nós tínhamos tirado algumas fotos (de Santa Catarina), mas não era o suficiente para ela ter o desenho todo. Ela disse que iria pra lá e foi.

Cássia: Ela não ligou, ou não resistiu de já ter sido escolhido Santa Catarina?

André: Não, ela iria pra lá e nós passamos quinze dias, por exemplo: a igreja que a gente conseguiu. Pra conseguir a igreja a gente tinha um problema dentro da Associação da Igreja e da comunidade dos padres que cuidavam daquela igreja. A comunidade de ouro dizia que quem tinha roubado os santos eram os padres, os padres diziam que tinha sido a comunidade e, portanto a igreja estava trancada e fechada. Então, como não conseguimos nem com a parte da igreja e nem com a comunidade da igreja da lagoa da Conceição lá de Santa Catarina, fomos junto com um professor da universidade de Florianópolis num delegado da região. E eu combinei com o delegado o seguinte, que eu fotografaria tudo o que havia dentro da igreja, registraria num cartório, tiraria esses objetos de dentro da igreja, eu compraria todos os outros santos que tinham que colocar no lugar, e deixaríamos preservados dentro do lugar. No dia que nós terminássemos a filmagem e fossemos entregar à igreja a gente pegaria tudo e conferiria com o documento registrado no cartório. O delegado aceitou. Agora era jurídico porque roubaram e roubo era com o próprio delegado, e agora ele autorizava a gente a entrar lá. E nós fizemos esse catálogo todo e entramos na igreja. Tanto que lá pelas tantas o bispo resolveu ir visitar, e a comunidade também não falou nada por ter sido o delegado que deixou a gente estar lá. Mas tinha uma figura, que era um velho que ficava com a chave da igreja. E então para filmar as sequências todas de tortura, nós deixávamos destrancados uma janela que tinha no fundo da igreja e saíamos pra jantar e mais tarde a gente ia a pé e pulava a janela e entrava pelo fundo da igreja e fazíamos as filmagens noturnas, tudo escondido (risos). Algumas situações eram feitas nessa base...

Cássia: E os andaimes que ela fez?

André: Os andaimes, qual era a ideia? Eu tinha bronca na Igreja, que uma boa parte da Igreja na época continuava com um conceito que era: “A riqueza dos pobres são os filhos” e pra mim nada... a tortura dos pobres são os filhos... porque tem dez filhos, você tem que comprar dez quilos de arroz, dez quilos de feijão, óleo... e o coitado tá sempre

emprenhado e na realidade isso era mão de obra barata pro capitalismo. Ele não valoriza, não dá ensino, não dá estudo... então eu tinha várias broncas com a Igreja, e uma era essa de que uma boa parte da Igreja continuava funcionando para o capitalismo, continuava funcionando à antiga considerando que pobre é pobre mesmo e acabou. Então eu queria mostrar que a Igreja também fazia parte desse tipo de coisa. Mas que dentro da Igreja também tinham alguns que estavam mudando a cara da Igreja. Então a igreja seria uma sala de tortura, na realidade, onde estava tudo disfarçadinho, uma igreja abandonada que não tinha ninguém, e que o pessoal da repressão usava como sala de tortura. O padre que tinha dentro dessa igreja, era um padre revolucionário e cortaram-lhe a cabeça, tá no filme. A CIA (Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos) mandou um outro padre com um texto todo que não corra mais o sangue, 'que o sangue permaneça nas nossas veias para que possamos servi-lo Senhor.' Era um discurso pacifista, fazendo parte de um texto que a CIA usava na época, que acabou usando os *hippies* e tudo, para mostrar que nos Estados Unidos tinha liberdade... mas se deram mal porque daí a comunidade negra acabou criando um monte de confusão e eles viram que havia uma segregação terrível. E o *hippie* era mais ou menos proibido por causa da Maconha, que eram tudo gente boa e bem tratado e não era também. A indústria fonográfica que acabou fazendo esse movimento ter uma importância fantástica e começaram a ganhar dinheiro com disco, moda, roupa, estilo de vida, publicidade... e então o capitalismo tomou conta desse movimento. Mas dentro do *Prata Palomares* eu queria que a Igreja fosse um espaço vendido para a repressão. E a CIA manda um outro padre com o discurso que é o que acaba interferindo na cabeça de um dos personagens. Que a Santa com as crianças matam esse outro padre que vem, e daí, por acaso, os dois acabam roubando os documentos dele, e percebem que tinha um discurso lá dentro. Bom, o padre que tinha dentro da Igreja era revolucionário, mas imediatamente já estavam substituindo um que ia fazer um discurso pacifista e pronto e ia tentar amenizar a situação na ilha, porque esse microcosmos estava sendo dominado pela família de branco, que era a família Kennedy, vamos considerar assim. Então a igreja inteira foi disfarçada, pra que se alguém entrasse lá não se percebesse que era uma sala de tortura, aí tem o texto "*Vocês não viram, vocês não desconfiaram*", e daí explode! Da visita da família vai lá para ver se estava tudo arrumadinho, levando comidas, enlatados, as bebidas, e para ver se estava tudo bem, porque uma semana depois eles iam se divertir e usar a igreja como sala de tortura, Mas durante essa visita a Santa acaba entrando com as crianças e daí eles descobrem que aquele paraíso que eles estavam, não era paraíso nenhum, pelo contrário, não era refúgio. Então era uma Igreja que estava em reforma, com andaimes, e tudo escondido disfarçado, coberto e abrindo a porta da igreja está tudo direitinho. O que é importante de cenografia, é que esses andaimes realmente disfarçaram tudo, a parte lá da frente da igreja, a única coisa estranha é uma Santa que é negra, e que tem no coração, no sagrado coração de Jesus, uma baioneta de verdade enfiada. É estranho mas está tudo disfarçado. Os andaimes foram feitos justamente para nós colocarmos a forca, para eles poderem se esconder lá por cima observar as coisas. Então na verdade os andaimes tinham toda uma disposição, para poder algumas cenas correrem lá, para recurso de discurso, para dar plano... mas a função principal dos andaimes era dar uma disfarçada na igreja que estaria fechada porque eles estão reformando e na realidade não tinha reforma nenhuma lá. Das coisas da cenografia, utilizamos uma cadeira de barbeiro para fazer as cenas de tortura e que tivemos que alugar de um barbeiro da região...

Cássia: E sobre o pau de arara?

André: O Pau de arara foi toda uma estrutura, que a gente queria montar. Ia ter uma cena e esta tinha que acontecer na frente do sacrário. Aí a Lina inventou uma mesa com uma serra elétrica pra obra e inventou também uns cubos e uma cruz que ficava enfiada nesse cubo. Mas tudo em preto, um negócio meio estranho dentro da igreja e inventou uma traquitana também onde o pessoal da repressão chegaria, puxaria lá uma corrente e este símbolo da cruz. Cruz que hoje as pessoas vêem como símbolo da Igreja Católica, mas que na realidade sempre foi um símbolo de tortura, de repressão, tanto que Jesus foi culpado, condenado e colocaram ele pendurado e pregado na cruz. A Lina inventou a transformação da Cruz num pau de arara. Que fantástico. Eu já vi algumas sessões de cinema aqui no Brasil, mas eu assisti uma sessão lá em Paris durante o mês que passou o filme lá no Cine Meterran que é um cinema de arte e a cada vez que tinha a transformação da cruz em Pau de Arara o público batia palma, pela transformação de um símbolo para o outro. Ou seja, transformou séculos e séculos num outro negócio que também tinha o mesmo significado e levantava também a memória desse significado católico. Então um público mais interessado e temos que dizer, mais culto também, acabaram sacando isso tudo e batiam palmas na transformação, e eu falava “fantástico, a Lina tinha que estar aqui”. Porque tem coisas que vão acontecendo dentro do filme e ele só se revela através do público. Aí fizemos também a cama de gato, era tudo com arame farpado, porque a gente tinha a informação de que pegavam alguns presos e colocavam também no *arranha* gato. E no começo do filme também tinha mais ou menos uma leitura de alguns quadros, então por exemplo tinham aqueles montes de gente enforcada, que é um quadro de um pintor espanhol, que é o Goya, depois tem um carrinho da revolução espanhola onde tem um monte de pé para o lado de fora, todo de corpos. Então no começo do filme tem um texto que é um texto que narra praticamente o filme todo e é um texto dúbio, é um texto com duas intenções, e chega no final “E o que vai sobrar?” “Nada” e o outro grita “Nada” de nadar e aí eles saem nadando grudados num pedaço de pau e acabam acordando numa ilha, onde tem uma apresentação sobre o Paraíso, o que seria o novo Paraíso. E ali também os elementos que funcionam como elementos cenográficos: temos cachorro como repressão, porcos como repressão, o urubu como repressão, cavalo das cavalarias do tanto que a gente já apanhou no Rio de Janeiro com os caras jogando cavalo e cassetetes, e também definido em cima de uma música que seria uma música cubana que fecharia o filme que é *La era está pariendo un corazón* (de Silvio Rodríguez) então praticamente esta cena foi baseada toda em cima desta música cubana. E no final acabei substituindo a música, quando o filme foi liberado, daí eu já coloquei uma música do Rolling Stones. Mas a ideia toda é *A era está parindo um coração*, então por isso que a Ítala pari um coração e diz que se não mudar o mundo vai ter toda essa catástrofe que a gente está vendo agora de inundar... essas coisas... porque também, ninguém ficou atento não só pela repressão do homem, mas também que não fizeram um trabalho com a natureza de preservação, enquanto não se criar um movimento pesado de revolução vai acabar o mundo e eles não vão conseguir fazer nada. E pior de tudo é que quando a Rússia faliu, pensávamos, ótimo: vamos ter uma grande revolução no mundo agora, porque o próprio capitalismo vai sacar que ele também está falido, e vai dar uma virada e nós vamos parar com essa loucura de exploração do homem pelo homem, e eles acabaram continuando dentro do capitalismo deles... De toda maneira “você não viram, você não desconfiaram...” e outro texto que nós temos é “não há mais esperança mas ainda não é o fim” coisa que a gente até hoje não sabe porque fala isso porque se não tem esperança, acabou, né?! Mas não... a esperança fica definida dentro de um processo revolucionário, como algo fictício. A esperança não existe, então abomine a esperança porque ainda não é o fim, mas está se caminhando para o fim.

Cássia: o que parece é que o filme possui uma tendência catastrófica, né?

André: É. No final aquele microcosmo é bombardeado e é um bombardeio bem de filme brasileiro, sem grana, sem nada... uma linguagem só, uma alegoria, e daí o outro resolve se fazer de Batman e “O homem vai poder voar” e na realidade ele está se suicidando porque ele viu que o caminho que ele tomou não deu certo. E a proposta final do filme é a proposta da Santa sem língua e mãos e do outro que não queria saber do poder, mas queria saber de mudar o mundo, de mudar o processo do mundo e não o poder, com o quadro final com o cérebro às moscas. Na verdade eu não estava ali querendo ser direita nem esquerda... Quem definiu melhor foi o coronel Damião que fazia a seleção dos filmes dentro da Embrafilme e ele dizia o seguinte: “Meu filho, você não entende que o mundo é dividido entre esquerda e direita e você me faz um filme onde você mete a bronca nos dois? Onde você acha que você vai passar esse seu filme? Porque o pessoal da direita não vai passar o seu filme, o pessoal da esquerda... você acha que seu filme passa na Rússia? Não passa não. Sabe onde é que o seu filme vai passar? Num cineminha de arte em Paris e olhe lá.” (risos) Dez anos depois e eu disse “O Dr. Damião tinha razão. Aqui estou eu num cineminha de arte em Paris...” (risos) Mas vamos em frente...

Cássia: Ok! Quanto à iluminação e apropriação de alguns quadros...

André: Eu aprendi com Ricardo Aronovich a ver nos quadros do Rambrant todo o posicionamento de luz para aprender a ser Diretor de Fotografia, porque era o que eu queria fazer, por isso sempre trabalhei com releitura de quadros. No *Palomares* eu queria uma luz pobre, essa era uma grande luz e que é uma luz difícil de fazer, não é uma luz fácil. É uma luz sem enfeite, sem relevância... essa era uma proposta para iluminação. Tanto que é um filme que nunca concorreria à direção de fotografia, a não ser que alguém percebesse que toda aquela coisa que não enfeitava era uma proposta. Tem uma luz só que está errada, que foi feita pelo Carlos Alberto Eder, que é a entrada da Santa, que é uma luz lindíssima, muito bem estruturada, que dá um clima belíssimo no filme, e que eu não queria, mas como eu estava preparando outras coisas para a produção do outro dia, eles foram adiantando lá dentro a iluminação. Porque tinham crianças, era a Ítala... e quando eu cheguei já começaram a ligar as luzes, e “olha como ficou legal, que bonito...” eu dei uma olhada e falei “se está feito, está feto, vamos nessa...” Mas daí pra frente eu consegui impedir que fizessem enfeite em luz, que se continuasse dentro de uma coisa mais pobre. As informações que teriam seriam informações bem precisas. Tipo a luz quando ela diz: “ele vai nascer cego, surdo e mudo, não quero mais esse filho, porque vocês estão traindo a revolução” e ela como procriadora do homem novo estava com o filho deles na barriga. Essa cena tem esse tipo de iluminação, que eu acho bonito, mas é bonito pobre, não tem um monte de luz, tanto que a gente levou pouquíssimas cabeças de luz para lá. Então a valorização de fotografia ela está dentro justamente dessa coisa mais natural... considerado uma fotografia pobre, mas que na realidade é uma fotografia difícil de se fazer também.

Cássia: André queria que você contasse mais sobre o Paraíso...

André: “Até amanhã às 10h no Paraíso” e isso eu não sabia é um texto do Brecht, onde o Zé Celso colocou isso, eu acho que era uma peça do Brecht, não lembro direito disso, mas parece que tinha um bar... A situação em princípio era o seguinte, se combinavam reuniões num lugar que era um bar chamado Paraíso e aí a gente resolveu pegar aquele espaço antigo e ali ser o centro do pessoal revolucionário. Então tinha um prostíbulo, onde a Santa era a dona do prostíbulo, tinha também o Tonho Come Quietinho. O filme inteiro era baseado em codinomes, ninguém pode saber seu nome, ninguém pode saber

a sua origem, as suas relações. Porque todo mundo que vai ia para a luta armada tem um codinome e daí não tinham informações nenhuma, então se conhecia o Tonhão Come Quietos, mas como é o nome dele? Não sei, todo mundo chama de Tonho Come Quietos. E aquela ali que está lá? A não sei, todo mundo chama ela de Santa, mas na realidade ela é dona de um prostíbulo, a mulher tem um monte de filho e não sei porque chamam ela de Santa e tem outra, ela é macumbeira também, ela faz parte lá de um terreiro de candomblé. É a Santa e ninguém sabe o nome dela. Os dois guerrilheiros, também não têm nome, é Companheiro e Companheiro até o final do filme. E o próprio nome do filme é também um codinome. Prata Palomares. O que quer dizer isso? Na realidade quando eu estava no (*Santo Guerreiro contra o*) *Dragão da Maldade* lá em Milagres tinha um eletricitista que era o Roques que geralmente trabalhava com o Glauber (Rocha). E tinha uma radioclubezinha em Milagres, a gente ia lá para escutar música, e eu peguei uma revista *O Cruzeiro*, que tinha um monte no revisteiro da sala da rádio, dizendo que era um avião norte americano portador de duas bombas atômicas que caiu na cidade de Palomares, na Espanha. Lá tinha uma Condessa que no pacto que a Igreja Católica fez com o (Francisco) Franco (Bahamonde) onde se livrava a Igreja Católica e não podia tocar em ninguém da realeza. Ela já era chamada de Condessa Vermelha porque todas as atitudes dela eram vermelhas, eram comunistas, ela foi para Palomares, na Espanha, e incitou o povo, porque começou a aparecer cadáver porque era CIA matando gente de KGB (Comitê de Segurança do Estado da Rússia), e o pessoal da KGB matando gente da CIA porque queriam pegar o que sobrou daquelas bombas atômicas. E ainda tinha um papo de que a bomba não tinha explodido mas que tinha soltado um tal de Estrôncio 90 que poderia te matar ao longo dos anos e seria um tipo de radiação. E eu achei fantástico esse personagem da Condessa vermelha, e comecei a criação do personagem da Ítala baseado nesse personagem da Condessa Vermelha. Que apesar dessa repressão toda, apesar dela ter muita informação, apesar dela ser da aristocracia, ela se envolveu com essa história e fez, inclusive uma caminhada de Palomares para Madrid, que o Franco chegava lá e mandava fechar a estrada e ela chegava... Ela parecia a Lina Bo Bardi, depois que eu conheci a Lina eu percebi que ela era a Condessa Vermelha (risos)... e o Franco chegava lá e ela falava “Abre que eu vou passar...” e passou. Aí eu peguei esse episódio da cidade de Palomares e inventei os dois homens bomba que eram duas bombas prontas a explodir consigo mesmo e com tudo... ao nível da ideia, não estou propondo os homens bomba de hoje... mas eram homens bombas prestes a explodir a qualquer momento. Todo mundo que entrou para a revolução também entrou sendo um suicida, e sabia que fatalmente em algum momento seria assassinado, dispostas a acabar consigo mesmo para tentar mudar o que estava estabelecido. Prata, no momento máximo de detonação da bomba atômica, ela forma um raio prata aberto e a partir daí é que você compreende que ela começa a arrasar tudo. Ela é já na explosão, mas nesse raio se dá o começo da destruição. E daí surge o codinome do filme de *Prata Palomares*. Quase se chamou Porto Seguro, durante a confecção, a gente manteve o negativo, contrato com o nome de Porto Seguro, mas depois todo mundo chamava *Prata Palomares*. ... então é isso... quem é que é protegida dentro de um processo revolucionário? Uma chefe de candomblé é protegida, uma chefe de um grupo de guerrilheiros ela não é protegida, uma dona de puteiro é protegidíssima, porque eles vão estar sempre lá, e mal estão sabendo que o fundo daquilo lá, é um hospital, é um centro de reunião, é onde os seqüestrados estão presos, então era tudo assim, tudo na vizinhança, do lado de lá e do lado de cá, e o Paraíso é este bar do Zé Celso, que é do Brecht, onde se marcavam os encontros, e a bola na entrada é a entrada desse *bar brechtiano* onde todas as ideias brechtianas se desenvolviam. O material era vidro, e que eu me lembre ela nunca quebrou... (risos) Mas ali no Paraíso era um nome

político, dum centro de exercício político, e que no disfarce “você não viram e você não desconfiaram”, era um prostíbulo, e um monte de palhas ali na frente que na verdade são as pessoas que não se decidiram para lado nenhum. Dentro dos acontecimentos lá dentro do Paraíso, a gente mostra o cego forjando coisas, a gente mostra o guarda que acaba passando para o outro lado e daí é assassinado, a gente mostra o americano e o outro seqüestrado, quando eles fazem o discurso de que eles tem o direito deles... numa gaiolinha lá em cima... mostramos as crianças todas numa cantiga de candombé. Enfim, o Paraíso fica definido como O Outro Lado, mas a ideia do Zé é Brecht.

Cássia: Tem alguma coisa ligada com o *Paradise Now* do Living Theatre?

André: Não, não. O que tem do *Paraíso Agora* é o discurso pacifista. Porque o Paraíso mesmo era uma coisa em ação. Uma coisa revolucionária, não tem a mesma discussão do *Paradise Now*, o que tinha daí era o discurso pacifista, o discurso da CIA. O Paraíso era outro discurso. Mas “A Era está parindo um Coração” aí sim, tem que ver.

Cássia: Havia embate de percepções e ideias entre você e Lina?

André: Quase não... algumas coisas a Lina realmente se apoiava no Zé. Porque ela tinha muito mais confiança no Zé do que em mim. O Zé já tinha conquistado a Lina e eu tinha que conquistar a Lina ainda, então o problema foi um pouco esse. Quando ela disse “tenho que ir embora, não posso mais ficar aqui” eu assumi um compromisso com ela de que tudo o que ela tinha desenhado, nos milímetros, ia ser valorizado até porque já estava tudo estudado entre a gente. Porque ela era muito exigente com o trabalho dela, mas tudo o que foi criado dentro com as reuniões com a Lina foi executado, não teve nada que ficasse fora. Tem algumas invenções que eram nossas por exemplo o prefeito teria que estar lendo uma Playboy e o chão estaria cheio de mulher pelada, para mostrar a cabeça do Prefeito da Jovem Guarda... mas eram pequenas coisas que a gente inventou fora do que ela tinha determinado. A parte que narra o filme como cenografia já estava tudo definido. As inscrições na parede de “eles querem a sua cabeça”, os cartazes e tudo. E a Lina era operária, ela ficou uma semana dentro daquele clovio pintando as coisas na parede, ficou colando e recolando a sala do consumo. E uma coisa que eu aprendi com o Zé e que eu achei muito legal era definir as seqüências e os espaços com nomes e esses nomes te dariam uma mecânica de leitura e subtexto de cada seqüência. A única seqüência que tinha um nome fantástico que era: A Cena dos Pequenos Cardeais. Era o Renato e o Carlos, comendo um frango assado, que seriam urubus no filme, estavam limpinhos, banhados, arrumadinhos, e estava lá o urubu assado, um quadrinho com um santo, uma velinha, e aquela penumbra, e que daí eles começavam a comer e vomitar, comer e vomitar, vomitar, vomitar... e a ideia era provocar o vômito dentro das pessoas que tivessem no cinema. Se o filme tivesse saído na época, estaria com essa cena e ia ter esse tipo de constrangimento dentro das salas de cinema. Porque *Na Selva das Cidades* tinham três cenas onde tinham aromas, um era de peixe podre, e o teatro inteiro ficava fedido de peixe podre, algumas pessoas sentiam-se nauseadas tiveram um ou dois casos de pessoas que levantaram e foram para o banheiro para vomitar porque não agüentavam o cheiro, no outro dos 15 rounds que a Lina e o Zé dividiram, uma floresta de eucalipto perfumava o teatro e no 15º round era um cheiro de churrasco, a cena chamada churrasquinho do Schlink, o chinês que fez a repressão toda. E esse tipo de coisa estávamos querendo provocar dentro do cinema também. Em que a pessoa passa ter uma repulsa e que entende que deve ser terrível também você estar num espaço que é torturado, você vomita, você evacua, você urina, e está lá trancado naquele

cheiro horrível, e ainda está recebendo tortura. Então queríamos que funcionasse, como provocar o vômito, e provocava mesmo...

Cássia: É e a repulsa vem pra quem assiste até o corte da língua...

André: O corte da língua... o Oficina estava escolhendo peças, e entre as escolhas de peça existia o *Tito e os Andronicus* do Shakespeare, monta-se *A Selva*, ou monta o *Tito e os Andronicus*? Porque quando eu entrei no Oficina eles ainda estavam com o *Galileu Galilei*, aí uma nova peça, e eu estava nas reuniões, e no *Tito e os Andronicus* que acabei lendo, existia isso, em algum momento cortavam a língua e as mãos da mulher para ela não poder escrever e nem falar pra ela não denunciar quem é que estava traindo... resolvemos fazer isso já que ela era Condessa Vermelha que não se podia matar, mas assim ela não poderia mais falar, e a única pessoa que quando ela sai do mar com aquela proposta alegórica de acabar com a família de branco, o único que fala é o que já tinham cegado ele. Que é o cego no filme que diz “eu vi gente presa, gente torturada, o céu coberto de urubus” e dele sobrou a fala ainda. Foi aí que eles perceberam que não adiantava cegar, tem que cortar a fala e a escrita.

Cássia: E quanto ao figurino?

André: O figurino foi ela mesmo que fez. Os Fardas Pretas ela desenhou, como se fosse algo mais “futuro”. Aquelas tochas de spray, fazendo armas estranhas, inventado por um eletricitista, e resolveram colocar este negócio como tocha. E os fardas pretas tem toda uma combinação de direção de arte, é o preto da repressão nazista, é o preto do Mussolini, é o capacete do policial norte americano das repressões todas contra os negros, é a bota militar, é a bota do the wall, que entram as referências traduzindo para aquele lugar. Ao mesmo tempo também havia uma coisa mais futurista, para deslocar o que era uma fase de um guerrilheiro, hoje por exemplo aqueles fardas pretas estariam enfeitados como aqueles caras lá dos EUA, lá no Saara que você não sabe se são jogadores de futebol, de golf, com mais um esquetista e uns meninos inteiramente protegidos e vem um outro de pé no chão, com sandália de dedo, e com um foguete e explode o tanque de guerra deles, e eles acham que com aquele aparato todinho eles podem resolver. Tinha um filme antigo, mas que trouxe esse aparato todo chamado Rollerball que haviam uns patinadores, dando uma jogada de fantasia e de aparatos futurista, que o filme já se propunha também a ser futurista, e a gente achou que o melhor era fazer isso, porque tinha um contraponto com a farda do guerrilheiro, que não tinha proteção nenhuma, ninguém tinha colete, ninguém tinha capacete, uma arma na mão e pronto acabou.

Cássia: E como surgiu a família de branco? É uma ideia sua?

André: Não, a Família de Branco é uma ideia do Zé Celso como definição política.

Cássia: Mas ele já usava a Família de Branco antes?

André: A Família de Branco sempre foi usada. Eu lembro quando eu era moleque, que todo mundo queria ter um terno Branco, de um tecido inglês, para indicar um poder, quando você vem pra ver a questão do café no Paraná, também tem o grande terno branco, que era o símbolo de status e de poder, de autoridade. Lá no Nordeste, quem era o coronel também estava com o terno branco, então o terno branco sempre representou o poder. Mas o ator que fazia o (Aristóteles) Onassis ficou com medo, porque ele viu no que ele tinha caído que era o Brasil, aí a gente colocou um óculos, quando abre a porta, a primeira vez que entra a família de branco dentro da igreja abre a porta e ele está com um óculos do Onassis. Mas era só pra gente colocar uma figura política que representasse aquilo. Por isso que a gente colocava a família de branco e ia

identificando, ah... aquele ali é o John John, aquele ali é outro... Na realidade a atriz era uma escultora daqui de Blumenau que o marido dela era poeta e volta e meia estava no Oficina, e quando fomos pra Santa Catarina ele foi pra lá e foi com a mulher, que era a Elke Hering da família Hering que fazem cristais... ela, escultora fazia todas as esculturas em cristal, e nós queríamos uma mulher com classe, igual a Jacqueline Kennedy era, e daí acabamos convencendo a Elke a fazer o personagem, e explicamos pra ela que lá no meio, numa cena de tortura onde acabava cortando a cabeça de um cara, ela teria que ter um orgasmo e tirar a calcinha e limpar a cara de sangue. E ela “ah... mas não eu não posso fazer isso...” “você usa duas calcinhas, uma que você vai tirar e outra que você fica com ela... e não é para aparecer nada, mas é importante que você tire a calcinha e o auge da diversão de vocês é essa.” Aí ela topou, fez o filme, e infelizmente nunca viu o filme, ela teve um câncer e nunca viu o filme.

Cássia: Havia comprometimento com algum movimento artístico e contra-cultural da época? Tropicália? Cinema Novo e Marginal?

André: Tem tudo a ver, você entendeu direitinho. Porque o que acontecia não era que eu estava fazendo cinema novo ou marginal... Na verdade estava tudo lá. Eu vivia isso... os questionamentos eram os mesmos. As buscas de certa maneira eram as mesmas. O *Prata Palomares* tem sim um contexto que tende ao urbano que tem no cinema marginal. Mas acredito também que tem coisas no *Prata Palomares* que nenhum desses grupos desenvolveu, ou estava falando. Assim também aconteceu com a Tropicália, e com os outros grupos da época. De alguma maneira estávamos vivendo tudo aquilo e era impossível isso não estar presente em todos nós. O *Rei da Vela*, o *Terra em Transe*, tudo isso já tinha acontecido e a gente com certeza estava nessa onda. Mas eu não tinha um comprometimento com nenhum deles. Eu queria fazer uma outra coisa. Que não estava em lugar nenhum.

XXXXXXX

André: eles não perceberam de que a sedução ia funcionar numa pessoa que estava muito braba... poxa estavam interditando uma obra minha que deu trabalho, que era importante, que eu estava falando de coisas que eu achava que eram fundamentais de ter falado... com um simples seu filme está interditado. Mas ó vamos te dar grana para você fazer um outro. Como se eu fosse um diretor de Hollywood aonde cada um vem com uma fatura tal, e faço esse trabalho agora porque interessa pra gente. Eles não perceberam que eles estavam me trancando também, eles estavam me calando a boca, me impedindo de falar, de escrever, de pensar. E eu já tinha feito o *Palomares* porque eu estava com muita raiva, eu não estava de acordo com as coisas que estavam acontecendo. E outra, eu achava que essa briga de esquerda e de direita era uma briga velha, que só te dá grana e posição, poder. A briga de esquerda e direita na minha cabeça tinha que acabar, urgente.

Cássia: Quais são as principais inovações trazidas pela direção de arte (cenário e figurino) na execução desse filme? Qual a importância do filme *Prata Palomares* para uma pesquisa estética na cinematografia brasileira? E ainda qual foi a importância desse filme para o seu trabalho enquanto diretor?

André: (longa pausa) Na realidade o filme trouxe muita coisa de inovação e uma abrangência muito grande. E isso deu pra perceber que tinha havido toda uma mudança de linguagem uma mudança estética, uma mudança de interpretação, uma mudança de ritmo. Teve uma mudança de ritmo muito grande. A maior parte dos filmes feitos em setenta eram muito lentos, muito divagares perto do *Palomares*. E eu tinha essa preocupação principalmente porque eu tinha trabalhado com comerciais também, e num

comercial é preciso sintetizar aquilo tudo para 1 minuto, 30 segundos, 15 segundos... então você tem uma preocupação. E alguns filmes brasileiros que eu ia assistir, terminava o filme e eu falava “putz esse cara podia ter contado essa história em 10 minutos”. (...) Então o filme já trás isso dentro dele, ele tem informação pra caramba, ele conta coisa pra caramba, nessa 1:40h dele e onde ele mudaria muito o processo de linguagem. Eu acho que ele podia influenciar uma série de coisas dentro desse ritmo mais demorado que o cinema brasileiro tinha nessa época, inclusive eu aconselhava alguns amigos da época “entra no comercial”, mas o comercial era uma coisa deplorável onde o cinema é uma coisa e a publicidade é outra, ainda existe um pouco disso. Outro filme, do Jabor, também tem isso, o *Tudo bem*, ele tem uma linguagem rápida e foi feito assim. Eu acho que por esse viés teria uma influência. Outra coisa é que vem da observação das pessoas, estrangeiras que assistiram o filme na Quinzena dos Realizadores lá em Cannes, nas sessões que foram feitas fechadas. A primeira sessão que foi feita, foi a que a gente saiu de Cannes e fomos lá para uma cidadezinha que tem ali do lado, num cineminha e três pessoas foram assistir, o Delou que era o chefe e o criador da quinzena dos realizadores e mais duas pessoas, uma mulher e um homem que foram com ele. Assistiram o filme e tiveram situações que eles ficaram batiam palmas e gritavam “Etonant! Etonant! Etonant!”, e então eles resolveram apadrinhar, defender e lutar pelo filme. E o que o Delou fez? Colocou uma série de cartazes dizendo que a repressão, o governo e a ditadura brasileira havia interditado o filme dizendo que o filme não poderia passar de maneira nenhuma, e que não passaria filme nenhum neste dia e por isso foi colocada uma faixa preta de luto pela cultura brasileira em volta do cinema. E ele convidou a crítica internacional para assistir o filme, entraram pela porta do lado e antes de começar o filme o Delou conversou com todos eles e disse o seguinte: “eu quero que vocês assistam esse filme e vocês não podem criticar e nem publicar a crítica de vocês a respeito desse filme. Eu só preciso que vocês assistam esse filme. Porque se acontecer alguma coisa com esse diretor quando ele voltar para o Brasil, se por exemplo ele for assassinado, ele possivelmente será assassinado pelo que vocês escreveram. Então eu exijo esse pacto de vocês. Porque se ele for assassinado vai ser porque ele contrabandou o filme e passou aqui para vocês, e se por acaso acontecer dele for assassinado lá na repressão brasileira, vocês vão ter todo um material nas mãos para publicar e denunciar a repressão brasileira.” E aconteceu a sessão e ninguém publicou nada sobre o filme. E depois eu encontro a Susan Sontage que diz pra mim assim: “O que eu mais gostei no seu filme foi a síntese da mulher do terceiro mundo!” e eu perguntei a ela “exatamente que síntese?” e a Susan responde... “A síntese da mulher brasileira, uma mulher que é mãe, que é prostituta, que é dona de terreiro de candomblé, que é revolucionária.” E a partir daí eu comecei a perceber pelo ponto de vista feminino, o que esse personagem podia representar passando para um público que tem a captação desse ponto de vista. Assim eu acho que o filme daria uma boa interferência. Mas a própria crítica e o ensaio todinho que a Susan Sontague escreveu nunca foi revelado porque ficou tudo guardado. E assim foi com o crítico da Suíça, que também veio cumprimentar e falar muito bem do filme. Foi feito com o Oshima que é um diretor japonês que fez o Império dos Sentidos que nessa época estava lá com outro filme, que assistiu e veio me falar da influência que o filme japonês tinha dentro do processo e da linguagem do *Prata Palomares*. Veio um diretor espanhol, falando que já havia participado de umas filmagens há uns anos atrás na época da cinédia da Atlântida, no finalzinho de cinédia e que o filme não se parecia de maneira nenhuma com o filme brasileiro, e muito menos com os filmes mineiros, que em geral eram muito lentos, muito travados, e eu fiquei rindo porque ele não conhece a história do mineiro que todo mundo conhece que é o matuto, o esperto, que não entrega o jogo... Então por exemplo,

veio um crítico do Positif para fazer uma entrevista comigo que o Costa Gravaci que no meio da entrevista fez a seguinte pergunta: “Onde está exatamente o grau comparativo entre o seu guerrilheiro e o primeiro guerrilheiro brasileiro?” aí eu disse: “você me desculpe, mas eu não sei quem foi o primeiro guerrilheiro brasileiro...” e então ele me disse: “o primeiro guerrilheiro brasileiro foi o cangaceiro, o Glauber falou...” e então eu tive que dizer pra ele “Como o do Glauber, existem vários Brasil. O cara que é o religioso lá no nordeste do Glauber, chama beato; o meu beato lá no sul ele chama biguarda. Século VIII, na Hollanda existiam os Biguinios e os Biguados as pessoas eram católicas, resolveram brigar com o Vaticano, não aceitaram mais o papa como o chefe da religião, e criaram uma religião que era católica mas que era deles. Então o meu Beato chama Biguardo e não Beato. É outro Brasil, portanto eu não posso falar nada sobre esse Brasil que o Glauber conhece” E o repórter no Positif não ficou muito contente... eu falei pra ele assistir de novo e vir me entrevistar... até porque o cara veio me perguntar para ficar falando do Glauber... ele podia ser um amigo, mas eu não era ele. Lina, Glauber, são com certeza pessoas que trouxeram o positivo do que era o Brasil pra gente e sem dúvida tem o valor. Essa visão que os estrangeiros todos tiveram do *Palomares* é que eu acho que foi muito importante na época. Mas daí *Palomares* interditado, o grande momento da Pornochanchada, onde a censura era feita assim: “Pode aparecer um bico de peito, os dois não.” Então se passaram três anos onde podia aparecer um bico de peito, os dois não. E de repente eram quantas bundas cada um colocou no filme tendo que colocar mais ou menos bundas de acordo com as determinações. E assim foi indo, tanto que amigos meus que tinham roteiro e conversavam comigo loucos para fazer um filme, conversavam comigo e falavam assim: “André, seu filme foi o último, não tem mais ninguém para a gente conseguir produzir e entrar. Ou nós entramos na Pornochanchada ou não vamos fazer filme” e foi por esse caminho que as coisas foram acontecendo... vários mudaram de histórias, vários passaram a entrar dentro da proposta oficial da embrafilme, que era adaptar vários livros de autores da Academia Brasileira de Letras, que eram consagrados e que portanto não teria como censurar porque seriam filmes que se passariam dentro dos colégios, e que eu também não me propus a fazer. Fiquei dentro da minha profissão, abrindo câmera, lendo roteiro, dirigindo comercial, dirigindo áudio-visual, fazendo um extenso trabalho que eu aprendi quando estava dentro do Projeto Mobral, que o próprio Jarbas Passarinho chegava pra gente dentro da TV Educativa no Rio, na Gomes Freire e dizia assim: “Eu reuni esse bando de comunistas, porque eu sei que vocês sabem e vão brigar para acabar com o analfabetismo aqui no Brasil, mas gente, pelo amor de Deus, disfarce um pouco o Paulo Freire, porque se não vocês vão me colocar uma corda no pescoço.” E toda a metodologia era Paulo Freire. Então fiquei fazendo muito de ensino à distância e me especializei. E quando acabou o Projeto Mobral na TV Educativa a Globo começou a fazer a série às 6h da manhã e uma boa parte do pessoal foi pra lá. Eu terminei o *Palomares* me envolvi nesse Projeto Mobral.

Cássia: E nunca mais tive relação com a Lina...

André: Não... nunca mais tive relação com a Lina..

Cássia: Nem sabe se ela assistiu ou não o filme...

André: Sabe que eu não sei. Porque com ela a relação de quatro anos pra cá é com o Claudio Vallentineti. E também teve o afastamento com o Oficina. Aconteceu também esse trancamento do *Palomares* por uma opção minha. Porque eu resolvi assumir o filme inteiro, com plena responsabilidade. Se tivesse que prender alguém ou trancar alguém, sou eu. Eu sou o responsável por tudo, esse filme é meu. Então nunca o Zé

Celso foi chamado ou interrogado, Lina também não, ninguém. Todo mundo ficou sem responsabilidade sobre o filme. E dentro desse trancamento, eu mesmo não podia ficar falando muito do filme. O único lugar onde o Leon Richman me fez uma proposta e onde realmente ali se falava muito, foi o Leon ter me colocado dentro do grupo da anistia, onde eu trabalhei durante três anos como membro da anistia, onde tenho até hoje a lista dos filmes interditados, as defesas todas que foram feitas, os pedidos de liberação, e que tinha uma lista interminável, onde a primeira interdição política saiu em cima do Onay. Que eles foram dentro do laboratório da Líder e tiraram o negativo, e prenderam tudo. E aí o dono da Líder me chamou e falou : “você tem que me pagar agora e tirar seus negativos daqui porque amanhã eles vão vir pegar o seu negativo e você sabe que negativo dentro do laboratório é a segurança do pagamento” então eu dei um jeito. Ele ficou com alguns cheques e me deu o negativo. Eu tirei todo o negativo, colocamos todas as pontas e sobras e negativos que não foram usados dentro das latas, tirei o negativo inteiro montado, o som inteiro montado, e entreguei para um médico que era amigo da gente que tinha uma fazenda no Mato Grosso. Ele pegou tudo isso, comprou um baú de madeira botou silicagel e guardou o filme durante quase dez anos e os negativos ficaram guardados. Foi uma grande ajuda. E no outro dia realmente, o Dops foi lá e pegou todos os negativos do *Prata Palomares*, mas que era tudo sobra, lixo, ponta, e ficaram achando que tinham pego tudo.

André: No apartamento da Ítala em São Paulo, estávamos discutindo, conversando... e a mãe da Ítala sentada numa cadeira de vovó, olhando.. e agente falando, falando.. eu sei que nós falamos durante umas três horas, e acontece isso, e tem que ter aquilo e mais não sei o que... lá pelas tantas deu aquele cansaço em todo mundo e a gente ficou quieto... a mãe da Ítala vira para a gente e fala: “nossa gente... como vocês são preocupados...”. E bastou isso pra gente ver que nós já tínhamos discutido o 68 de maio, o Vietinã...

André: A cena dos porcos, dos cavalos é a Anunciação da Virgem. A virgem pari um coração, mas pari um coração pela barriga, ela continua virgem... (risos)... O discurso da anunciação da Santa, da Era está parindo um coração, O discurso do prefeito e o discurso da Missa. Esses três discursos foram escritos exclusivamente pelo Zé Celso. Numa fúria... O primeiro que ele escreveu, pro outro tratamento continuou, pro outro continuou, e pro outro continuou. Ficou ileso. “Aí não se mexe, vamos em frente porque isso aí está resolvido.” Três discursos belíssimos, todos da cabeça dele, com um texto preciso, muito fantástico. Foi uma época onde as pessoas acabavam se encontrando e se criava um vínculo quase eterno, de irmão, interminável, afetuoso, tinha um cuidado entre a gente, muito forte... Na minha visão, todos esses grupos que acabaram sendo formados eles tiveram um princípio que acabaram rachando, rachando, rachando e daí começaram a seguir segmentações e estas, quase todas estas estavam procurando um ponto de vista, onde lhes dava poder, e eu era contra tudo isso porque eu achava que isso era uma briga velha de esquerda e direita. O próprio Oficina era muito mais revolucionário do que partidário era muito ileso. A cabeça do Zé acabava indo além dessas questões.

André: Eu vivi várias vezes, dentro de alguns restaurantes da região do Bexiga. Dentro dos restaurantes italianos no bexiga. Principalmente um aonde ia muito o pessoal do teatro, e lá acontecia um convite para amigos, onde alguém, ou dois ou três participantes desse jantar ia partir para a luta armada e você não sabia quem era... e no final... (*caramba!*) No final era cantado por todo mundo *Eu vou para Maracangalha, eu vou...* e o código de Maracangalha era exatamente isso: “estou indo para Cuba e volto para a luta armada” ou então “eu já estou entrando direto para a luta armada” Só que você não

sabia se era o cara que estava à sua direita, à sua frente, no canto da mesa... Você não sabia quem era, mas o convite era feito pra isso... Era todo mundo alegre, contente, falando e discursando, conversando e contando histórias, e no final se cantava Maracangalha, terminava a festa e ia todo mundo embora, e depois de um tempo “ah você viu fulano?” “não não vi, mas ele estava fazendo não sei o que...” “e você já “putz! Eu acho que foi ele que foi para *Maracangalha*” Criamos então os dois códigos, ou *Estrada de Santos*, ou *Maracangalha* e nas curvas da Estrada de Santos, porque a gente vivia andando em curvas, e tudo sendo interditado... então eu resolvi colocar os dois e chega no final toca *Estrada de Santos*, ou seja: bombardearam o outro lado, está acabando o processo de guerrilha, e o que vai sobrar? Vai sobrar uma pessoa que faz opção não pelo Poder, sem querer cortar a terceira mão, sem querer cortar a mão armada e que diz: (*saco...*) “Eu não, eu quero me transformar num tanque, eu quero que o meu membro ejacule napalm, que minhas mãos se transformem em metralhadoras...” (...*ficou difícil...*)

André: (...) O envelhecimento do *Prata Palomares* se deu pelo processo de consumo, mas não pelo processo histórico, tanto que até hoje eu considero o filme como um filme que tem sua história... Nessa mesma época foram *Os Deuses e os Mortos*, *Palomares* e o *Pindorama* a Ítala foi pra Cannes concorrendo à palma (de ouro) com *Pindorama* que foi para o Pallais. O *Palomares* e *Os Deuses e os Mortos* foram para a Quinzena dos Realizadores. Mas o pessoal da organização da Quinzena era muito forte, muito articulado, conhecedor de cinematografia internacional, e escolhiam entre mais de 400 filmes para indicar o filme da Quinzena. Quinze filmes de quatrocentos e tantos do mundo inteiro...

André: No *Prata Palomares* praticamente tudo estava cooperativado. Por isso que fizemos com tão pouco dinheiro e tivemos um aparato tão grande... Porque os pagamentos eram assim: A Lina Bo Bardi, por exemplo, se não me falha a memória, não ganhou absolutamente nada. O Zé Celso e o Renato Borghi moravam juntos, então: “quanto custa o seu apartamento e a empregada e a comida da empregada que vai ficar lá?”. Eu e Ítala ganhávamos também para pagar o apartamento porque nós não tínhamos nem empregada para gastar. O Otávio Augusto e a mulher também: “quanto custa o seu apartamento?”. E ganhávamos um cachezinho para comprar cigarro e pequenos gastos. Então praticamente todo mundo que trabalhou no filme trabalhou desse jeito. Ninguém tinha cachê, ninguém tinha contrato. O Carlos Gregório, ganhou um nada para se manter... O diretor de fotografia Soli Levi também ganhava um cachezinho simbólico para comprar cigarro... Hospedagem e comida nós conseguimos lá em Santa Catarina. Para hospedagem nós ficávamos dentro de um pavilhão que era da Universidade, era um departamento rural que eles tinham terminado de fazer e ainda não tinham entregado aos alunos, então havia um banheiro comum um para homem e outro para mulher, e uns vários quartos onde haviam duas camas de solteiro, e uma beliche. E para comer, o café da manhã era feito lá mesmo, nós contratamos algumas pessoas, o almoço era feito e levado para o local que estávamos filmando por uma cozinheira, e o jantar tínhamos feitos várias ligações com vários restaurantes... por ser novidade filmagem na cidade nós conseguimos algumas coisas como essa... Para a primeira missa, porque conseguimos mil e tantas pessoas? Fizemos um acerto com a Coca Cola e eles levavam coca-cola e sanduíche; o governador autorizou que os ônibus da companhia de transporte urbano de Florianópolis parassem na frente do palácio do governo, e nós anunciávamos pelas rádios do local para as pessoas assistirem a missa das oito porque às 10h ônibus pegaria todo mundo para levar para o local da filmagem em troca anunciávamos que tinha sanduíche, cachorro quente e coca-cola e ainda todo mundo ia

ser filmado... Então não se pagou nada de figuração, foi tudo governo, coca-cola etc. Então com um custo mínimo conseguimos realizar o filme. Então foi um negócio de Amor. (...) Tivemos um elenco fantástico. Quando o Oficina resolveu se envolver no filme, o Zé fez uma proposta: “Eu quero ir com você participar do filme, e quero ajudar muito na direção de atores.” Eu já tinha dito pra ele: “eu gosto da direção de atores, e eu entendo e eu gosto de trabalhar isso, mas você vai me ajudar em tudo. Porque a gente tem uma equipe mínima e eu preciso de todo mundo lá dentro.” Tanto que o Zé é um dos fardas pretas, o outro farda preta que corta as mãos da Ítala é o Cláudio Portioli, depois virou diretor de fotografia e também tinha trabalhado em outra coisa. O Dobalzinho, o Renato Dobal faz três personagens: faz o coroinha, o barbeiro e o cara que é torturador, enfim... A entrada dele de coroinha é fantástica e a música que ele cantarolava é de um colégio que o Zé estudou que era assim “*Sou feliz no Colégio Marista, novo lar que na vida criei...*” (risos) Pensávamos que o Renato tinha que entrar todo serelepe, todo feliz, porque ia chegar uma hora que a gente queria confundir o corpo da Igreja.. o sangue de cristo é alguma coisa, mas porque só o padre bebe se a gente sabe que é vinho? E padre toma vinho... decidimos colocar dentro de uns frascos de soro, ou de sangue, e então a gente cria uma leitura difícil para confundir “mas é vinho ou sangue que ele está tomando? Um carinho todo inofensivo e feliz” e aí “*Sou feliz no partido fascista, novo lar...*” (risos) que se ficasse teria ferrado tudo... então essa musica veio direto do Zé Celso que todo dia tinha que cantar a merda da musiquinha “*Sou feliz no Colégio Marista, novo lar que na vida criei...*” Aí ele vem com todos as coisinhas, joga uma espada e não sei mais o que... e então eu joga uma crítica ao comercial e boto um sabonete, tacho uns pingos de sangue e joga umas balas... (risos) mas em tudo... A gente foi muito detalhista! Da Santa vir, para um cara que não quer poder e que quer só transformação no mundo, abre e dá o cigarro... a que ela está desconfiada que se meteu porque quer poder, ela vem e joga umas coisas nele assim ... e vai dando pequenas indicações, e daí este chega ao auge de estar virado de ponta cabeça na cadeira elétrica... “que saudade mamãe, a Diana do fantasma parece tanto com você mamãe... que saudade mamãe...” (risos) Todo preto... ele tentou ser imolado, se sacrificar e daí o poder da família de branco falando pra ele “Você não fede nem cheira, você já foi, já era...” Eu gosto muito daquela cena com todos os barris... e também aquela que depois dele se render aos americanos e à CIA que ele vem no chão e começa a falar “passa, passa”... aquele espaço enorme... a entrada dos jipes para a repressão... o discurso dela e depois o Renatinho usando uma movimentação de um filme russo antigo o *Ivan, o Terrível*. E o cara fazia umas coisas (faz a movimentação)... e criou uma força para ele... “sua Santa, Prostituta...”

Cássia: E aquela cena dela sair matando todo mundo num parque de diversão?

André: Aquilo ficou fantástico... (risos) Toda a família travestida... a família inteira travestida... a velha vestida de homem... o John John todo de bicha... e vão vendendo, vão vendendo, vão vendendo e ele todo vendido para a família naquela mesa... aí quando abrem o negócio é a cabeça do Tonho. É ótimo... Na realidade uma das coisas mais importantes do filme era o seguinte: O filme estava inserido dentro de um processo de filme de resistência com antecedentes, por exemplo: *Brasil Ano 2000* era um filme de resistência. Filmes que estavam resistindo e ainda estavam propondo coisas, estavam criando linguagens e que em princípio passariam ilesos pela censura... e nós resolvemos entrar nessa onda, tanto é que eu já tinha trabalhar com eles e o Exter e daí eu falei pra ele que eu ia fazer um longa e que ele ia me emprestar a câmera, e ele falava que emprestar não podia, e eu falava que então ele ia alugar pra mim, e ele dizia tudo bem e eu falei “mas o preço é meu.” Aí ele dizia “não faça isso comigo” e eu respondi: “já está

feito”. Ele cobrava 200 por dia e eu falei que ia pagar 50 e não tinha mais negociação... “por que se não eu vou dizer que você não quer saber de filme brasileiro...” e ele “Não! Eu quero, eu quero!” e então foi a câmera dele, o material de luz dele... quase tudo foi conseguido porque eu já tinha trabalhado com um monte de gente. Tanto que eu não fiz nenhum curta, quando eu entrei eu fui direto para o longa. Porque eu já estava com 28 trabalhos... Eu dei muita sorte dentro desse processo todo pelo seguinte: eu fui para o Rio de Janeiro, saindo do interior para fazer Medicina. Este foi um golpe que eu dei no meu pai porque na realidade eu já estava decidido que eu ia fazer cinema e queria trabalhar com teatro. No curso que eu acompanhei durante dois anos no Conservatório Nacional de Teatro, na Paria do Flamengo, nós tínhamos uma turma muito legal: Zezé Mota, Nanini, Carlos Gregório, Pedro Paulo Rangel... no prédio que representava a UNE, e tinham que acabar com aquele ninho estudantil... teve também a época do Solar da Fossa que era onde hoje funciona o Shopping Rio Sul, lá tinha tipo um hotel, um solar que tinham vários apartamentos... Tinha um corredor, e lá tinha gente de teatro, gente de cinema, gente de música... Caetano morou lá... e ninguém era famoso ainda, estava todo mundo querendo tocar o seu bonde e o Solar era barato, sempre se dividia e só quem tinha mais grana morava num quarto sozinho... e a grande escola da gente era o Cinema chamado Cine Paissandu... lá tinham umas três pizzaria na frente, eu estudante tomava um chopinho quente porque era duro.. e lá parava mas estava Antônio Weiss, estava o Nelson Pereira dos Santos, estava o Werneck, enfim, uma nata da intelectualidade toda discutindo o filme do Godard que terminou de passar... e mais importante ainda é que quando eu fui fazer estágio e participei de algumas cooperativas, mas a turma mais poderosa, mais ávida, que estavam há mais tempo no Rio de Janeiro, acabavam conseguindo virar os principais, os que iam dirigir, e não dava em nada, mas eram meses e meses de discussão. Aí começaram os movimentos, a coisa meio que se diluiu e começou a se viver um outro tipo de processo, e então eu consegui fazer estágio no *Garota de Ipanema*, e lá foi a minha maior sorte...

G. Quadro Instrumental desenvolvido para Análise Icono-Semiológica:

1. INSTRUMENTALIZAÇÃO PARA ANÁLISE ICONO-SEMIOLÓGICA			
Análise do texto dramático	Pesquisa de outras fontes: críticas, relatos, depoimentos, imagens	Estudo das personagens e identificação dos atores através da ficha técnica	<i>identificação da cena representada na imagem a ser analisada.</i>
2. ANÁLISES COM BASE NA ICONOLOGIA (Tabela de Panofski)			
OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTERPRETAÇÃO	EQUIPAMENTO PARA INTERPRETAÇÃO	PRINCÍPIOS CORRETIVOS
TEMA PRIMÁRIO OU NATURAL (Motivos artísticos) factual – O QUE está representado expressional – COMO os personagens se sentem.	DESCRIÇÃO PRÉ-ICONOGRÁFICA	Experiência prática (familiaridade com objetos e eventos)	História dos estilos (como a forma representa o evento em cada época)
TEMA SECUNDÁRIO OU CONVENCIONAL (mundo das imagens, estórias e alegorias) relaciona-se com a tradição textual	ANÁLISE ICONOGRÁFICA	Conhecimento de fontes literárias (familiaridade com temas e conceitos)	História dos Tipos (como um evento ou objeto expressa um conceito, através dos tempos)
SIGNIFICADO INTRÍNSECO OU CONTEÚDO (mundo dos valores simbólicos) relaciona-se com os campos histórico, social, psicológico, político, religioso, etc....	INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA	Intuição sintética (familiaridade com a mente humana)	História dos Símbolos (como temas ou conceitos traduzem a mente humana, através dos tempos)
3. ANÁLISES COM BASE NA SEMIOLOGIA			
1. O tom	O tom de voz com que o ator se expressa pode ser avaliado pela mímica facial	O tom de voz com que o ator se expressa pode ser avaliado pela expressão corporal	A foto explicita melhor como foram pronunciadas as palavras identificadas no texto.
2. A mímica facial	Analisada a foto, a mímica facial permite identificar a palavra e o tom	A mímica facial permite avaliar a expressão do ator	A foto transmite a boa ou fraca interpretação do ator pela mímica facial
3. O gesto	O gesto traduz a expressão corporal do ator	O gesto transmite o ato e a interpretação do ator	A foto permite analisar através do gesto e à luz do texto, a correta interpretação do ator.
4. O Movimento cênico do ator	Através do confronto do texto pode-se observar o movimento do ator em cena.	Algumas vezes pelo próprio gesto percebe-se se o ator está entrando ou saindo de cena.	A foto permite avaliar o movimento cênico do ator, sendo esta análise mais acurada se houver vários registros em série.
5. A maquiagem	A foto possibilita verificar a coerência entre maquiagem e as personagens	A maquiagem pode envelhecer ou rejuvenescer atores	A foto permite analisar tendências de época no que tange à maquiagem
6. O penteado	A foto possibilita verificar a coerência entre o penteado e as personagens	O penteado pode envelhecer ou rejuvenescer atores	A foto permite analisar tendências de época no que tange ao penteado.

7. O vestuário	Permite perceber tendências de uma época	Permite avaliar a coerência do vestuário com o texto	A foto da cena pode trazer novas percepções sobre a caracterização de um personagem e as tendências da época.
8. O cenário	Uma análise acurada de cada foto permite fazer uma análise formal do espaço.	A foto possibilita identificar a coerência entre o cenário e o texto.	A foto permite a análise dos signos e símbolos da arquitetura de interior e os elementos utilizados pelo cenógrafo.
9. A iluminação	A análise do jogo de luzes que pode valorizar uma cena ou prejudicá-la.	Nas fotos, muitas vezes, parte do corpo do ator está na penumbra, mas ainda assim é possível analisar o movimento e o gesto.	A foto esclarece sobre a qualidade da luz e se esta está conveniente com a proposta da encenação.
10. A música			A foto só esclarece quando há na rubrica identificação da música com a cena fotografada.
11. O ruído			A foto só esclarece quando há na rubrica identificação da música com a cena fotografada.
4. ESTÁGIO DE ANÁLISES, COM BASE NA PESQUISA ICONO-SEMIOLÓGICA			
Confronto entre os dados coletados e a historiografia do teatro já existente	Fichamento dos relatos dos historiadores do Teatro Brasileiro sobre o autor em estudo.	Fichamento do relato dos historiadores de teatro brasileiro sobre diretores, atores e cenógrafos da montagem estudada	Confronto entre o que disseram os historiadores e o que demonstram as fotos da montagem.