

## ESPAÇO TEATRAL, ESPAÇO FÍLMICO E A CENOGRAFIA DE LUIZ CARLOS RIPPER PARA *XICA DA SILVA*<sup>i</sup>

Heloisa Lyra Bulcão<sup>ii</sup>

Podemos nos perguntar como se dá a diferença da compreensão e do uso do espaço, no teatro e no cinema? A presença é o que faz a diferença? Quais os conceitos de presença no teatro contemporâneo? O teatro é a arte do ator, esteja ele se apresentando propriamente, ou manipulando uma figura animada. Sem o ator não há teatro. Este tem que ter uma personalidade. O cinema pode mostrar um objeto que se move ao acaso, que não se transforma em personagem. O teatro não se faz sem personagens. O Cinema, como aponta Gunning, pode ser caracterizado como a arte de mostrar algo. Podemos acrescentar que tem a capacidade de mostrar com o uso do movimento, seja pela captação do movimento do objeto filmado, ou pelo movimento da própria câmera.

André Bazin (1991), em seu texto *Teatro e cinema*, escrito em 1951, se dirigindo contra os que criticam o uso do teatro no cinema, afirma que o teatro não perverte o cinema, mas o enriquece, em função de não serem suas linguagens separadas por características estéticas incompatíveis. Para Bazin, apenas suscitam dos espectadores duas atitudes mentais diferentes, que devem ser bem controladas pelos diretores.

Bazin lembra que o cinema demanda uma adesão passiva do espectador, fazendo com que ele se identifique com o herói, enquanto que o teatro o excita, exige uma consciência individual ativa. Segundo Bazin, é nesta medida que ocorre a oposição entre o cinema e o teatro. Enquanto o cinema precisa dispor de procedimentos de encenação que favoreçam a passividade ou excitem mais ou menos a consciência, o teatro pode buscar atenuar a oposição psicológica entre o espectador e o herói.

O cinema é um meio de comunicação de massa. Há filmes que são obras de arte realizadas com este meio e outros que têm como proposta ser um produto para a indústria do entretenimento. O cinema, no entanto foi capaz de exercer grande influência no nosso modo “de conceber e representar o mundo, de construir e entender nossas experiências, de armazenar conhecimento, de acumular signos, transmitir informações e até na conformação de aspectos de nossa subjetividade” (COSTA, 1995: XVII).

O presente ensaio pretende identificar, a partir dos estudos do espaço no cinema e no teatro, a inter-relação dos mesmos com a compreensão do espaço pela vertente da

geografia cultural, portanto a influência da utilização do espaço no meio cinematográfico sobre o modo de vida da sociedade onde se insere. Nesta perspectiva, observamos o modo como o espaço é exibido na direção de arte de Luiz Carlos Ripper, no filme *Xica da Silva* (1976) de Cacá Diegues.

### **Relação entre espaço teatral e espaço fílmico**

O cinema, segundo Flávia Cesarino Costa, começou como um apelo a mais nas feiras de variedades, espetáculos populares, ou pela exibição de sua técnica no meio científico. No chamado primeiro cinema, anteriormente estudado apenas pela ótica do cinema narrativo, havia apenas um tatear de experiências com a linguagem narrativa, ocorrendo, com frequência o uso da metalinguagem, com ironia a respeito da capacidade humana de distinguir a imagem do real (COSTA, 1995). Tom Gunning (2004) lembra que o cinema de antes de 1906 era predominantemente composto de imagens, sem a preocupação narrativa. Gunning cita Méliès, que é tido por alguns estudiosos como o precursor do cinema narrativo, que afirma que a “fábula” ou “conto” só era utilizado por ele no fim do processo, desde que fosse capaz de reforçar os truques e efeitos, ou para colaborar com a harmonia de algum enquadramento. Meliès considerava que um roteiro prévio como fábula não tinha a menor importância (GUNNING, 2004). Glauber Rocha (1983) afirma que Méliès, Por ter desenvolvido a técnica de filmar a fantasia, indicou aos expressionistas as possibilidades oníricas do cinema.

Conforme vemos na conferência de Denis Bablet (1969) sobre espaço teatral em 1961, o cinema retirou do teatro o compromisso com o realismo, posto que este pode levar o espectador aos locais reais, com mobilidade e multiplicidade de ângulos, deixando de ter sentido a tentativa de reprodução no teatro. O cinema acaba por libertar o teatro para outros vãos, que não a representação fiel da realidade. A vida no teatro, segundo André Bazin (1991), deixa de ser vida para se tornar um fenômeno *in-vitro*, é modificada pela observação.

Panofsky fazia a comparação entre teatro e cinema, colocando que neste o espaço é estático, o público é estático e a relação entre cena e espectadores é inalteravelmente fixa, havendo a liberdade do tempo para compensar essa restrição. Já no cinema, o espectador, apesar de ocupar um lugar fixo, fisicamente, se identifica com a câmera, acompanhando o seu movimento, o mesmo ocorrendo com o espaço a ele

apresentado (PANOFSKY, 2005). É uma visão ultrapassada do teatro, posto que, no teatro contemporâneo, o que se espera do público é participação, desde pela imaginação e reflexão, até pela mobilidade e interação física com o espetáculo. Já Bazin, coloca que, no teatro, a convenção, a representação nunca desaparece. Todos sabem, segundo o autor, que atrás do cenário há tecido e o fim do palco. No cinema, a tela não funciona como moldura e o que não aparece não se coloca como inexistente. Bazin lembra que não é pelo realismo do cenário, posto que há cenários de estúdio, mas pela sua natureza e função.

Bazin define o lugar dramático, como especificamente teatral. Este seria sempre ligado a uma arquitetura, que, mesmo tendo se modificado, é sempre presente. Para Bazin, o teatro não pode se confundir com a natureza, às custas de se dissolver e deixar de existir. O espectador, ao assistir um espetáculo, entra no jogo de representação. O cenário “existe graças ao seu avesso e à sua ausência de além, [...] o palco e o cenário onde a ação se desenrola são um microcosmo estético inserido à força no universo, mas essencialmente heterogêneo à natureza que o rodeia” (BAZIN, 1991: 147). Podemos acrescentar que, mesmo no teatro de rua, a arquitetura da cidade se faz presente e atuante como cenografia, entra no jogo, ganhando outra significação.

No cinema, em oposição, o espaço é apresentado como a realidade, o mundo, a natureza, não sua representação. O cinema, segundo Bazin, é a dramaturgia da natureza. É preciso construir um espaço aberto que substitua o universo, não se inclua nele.

Conforme encontramos em Vanoye e Golliot-Lété (2008), o espaço no cinema pode ter uma infinidade de sentidos. Os autores colocam que o espaço diegético, por exemplo, pode ser representado ou não representado visualmente. O segundo caso é quando o espectador tem que deduzir ou imaginar o espaço. O primeiro é quando o espaço é conteúdo da imagem, sendo resultante de escolhas estéticas e formais e, portanto, matéria da expressão fílmica. Neste caso, é inseparável do espaço representante ou significante, dando origem ao espaço narrativo, onde se alia o conteúdo à expressão. Pode, então, ser descrito em termos de elementos de arquitetura e cenografia, bem como pelo movimento da câmera, profundidade de campo, iluminação, enquadramento e montagem.

Os autores colocam também que há casos em que o espaço é semi-representado, ou sugerido, pois, apesar de ser presente na imagem, a força da imagem do personagem é tão mais marcante, que não há ênfase no espaço. O espectador acaba por também precisar deduzir, imaginar sobre o espaço em que ocorre a cena.

Susan Sontag (1968), comparando a qualidade do teatro e a do cinema, aponta para o cinema como um objeto de consumo, inclusive com a anuência do público pagante, enquanto o teatro é representação, em permanente processo. Para ela, o cinema é, além de um veículo de difusão de imagens, um gênero artístico particular. Na função de veiculação não artística, o cinema teria sido substituído pela televisão.

Peter Brook (2008) afirma que, após gerações de realizadores no cinema desenvolverem regras para garantir a realidade de uma ação contínua, Godard provocou uma revolução, demonstrando o quão relativa pode ser a realidade de uma cena captada, mostrando que esta realidade era apenas mais uma convenção falsa e retórica. Brook considera que Godard é extremamente influenciado por Brecht, quando capta uma cena e, imediatamente, destrói sua verdade aparente.

Comparando o teatro com a facilidade de movimento do cinema, Brook coloca que o teatro já pareceu enferrujado, mas “quanto mais nos aproximarmos de sua verdadeira nudez, mais próximos estaremos de um teatro cuja luz e alcance ultrapassa em muito o cinema e a televisão” (BROOK, 2008: 124).

Buscando os conceitos de espaço cênico nos textos teóricos de teatro ao longo dos anos, vemos que a partir do momento em que se percebeu o palco italiano como uma caixa que aprisiona o teatro, mantendo rígidas também as relações sociais, estratificadas em sua platéia, há uma busca constante por um espaço teatral que traduza e abrigue a relação viva do teatro com a sociedade.

Vemos nos textos de Barsacq (1950), Bablet e Jacquod a busca constante de um espaço teatral conscientemente construído, que traduza e abrigue a relação entre o público e a cena. Jean Jacquod aponta para o espaço teatral como lugar de encontro entre cena e público, onde ocorre a troca, a relação. Jacquod lembra que o público nunca pode ser considerado como passivo. Este é parte integrante e atuante da ação teatral, a partir do momento em que escolheu um determinado espetáculo para assistir naquela noite (BABLET & JACQUOT, 1969).

O espectador de cinema se conecta por meio de identificação, como se estivesse em um sonho. Ele se coloca no lugar da personagem, vivendo a sua ação. É comum a comparação entre o cinema e o sonho. A grande diferença é que no primeiro o espectador sabe que está no cinema, enquanto que o sonhador não sabe que está sonhando. Para Metz, no caso do cinema, é mais adequado o uso da expressão de impressão da realidade do que ilusão, para a sensação que passa ao espectador (METZ, 1980: 129).

A diferença entre o sonho e a ilusão provocada pela imagem no cinema pode, no entanto, diminuir, mas nunca se suprimir de todo. O autor lembra que nas sessões de cinemas comunitários, ou nos filmes infantis, há a participação efetiva do público, que se manifesta, opina, xinga o “malvado”. Isso não indica, porém, que o público tenha entrado mais na ilusão do filme, mas apenas que tenha entrado num impulso de confusão entre o filme e a realidade (p. 130).

Yuri Lotman define o espaço no cinema como “um espaço limitado, encerrado num determinado quadro e, ao mesmo tempo, isomorfo do espaço ilimitado do mundo” (LOTMAN, 1978: 145. Acrescenta que, no entanto, essa contradição presente tanto no cinema, quanto em outras artes figurativas, tem apenas no cinema uma característica de as imagens que preenchem estes limites impostos pela tela se empenharem tão ativamente em romper com este perímetro e em se libertar de seus limites. Lotman considera este conflito como um dos fatores fundamentais que criam a ilusão de realidade do espaço cinematográfico.

Em depoimento a Maria Silvia Camargo, Cacá Diegues compara a interpretação do teatro com a do cinema. O ator de teatro deve ter uma fluência dramática, precisa de tempo para desenvolver e de mobilidade para, a cada dia, mudar o ritmo, o tom. É senhor da cena. No cinema, ator tem que ser integral a cada cena, o personagem tem que estar inteiro, sem ser muito visível.

Cacá Diegues conta de um experimento feito por Kulechov com um mesmo close montado com diferentes cenas. A cada montagem passa para o espectador uma emoção diferente. A montagem altera a interpretação do ator. Isso mostra também, como a montagem pode interferir na apreensão do espaço pelo espectador (CAMARGO, 2004). Ismail Xavier, a respeito do mesmo experimento, conta que o próprio Kulechov atenua posteriormente o poder da montagem na apreensão do espectador. Xavier considera que seria hoje ingênuo supor um poder absoluto da montagem. No entanto, sustenta que a sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante. Na relação entre o visível e o invisível, no cinema, há uma intrincada interação entre o dado imediato e sua significação e somos levados a estabelecer ligações não existentes na tela (XAVIER, 1988).

## **Relação do espaço geográfico com o cinema e o imaginário social**

A geografia cultural redefine os estudos e as abordagens dos conceitos de espaço, lugar, paisagem região e território, passando a abordá-los por seu caráter simbólico e subjetivo, podendo buscar seu significado em poemas, canções, filmes, contos, enfim, nos produtos culturais (COSGROVE, 1998: 110).

O espaço pode ser compreendido como o espaço vivido. O conceito de lugar teatral de Jacquod e Bablet (1969), espaço cênico ligado ao fazer teatral como um espaço vivenciado, coincide com a percepção de espaço de Michel de Certeau, como sendo um lugar praticado. Um lugar seria, para Certeau, algo que não tem vida, assim como um túmulo, marcado por uma pedra, ou um monumento desvinculado da existência humana. É apenas uma configuração instantânea de posições. Certeau coloca que uma praça, geometricamente desenhada por urbanistas é transformada em espaço pelos pedestres. O espaço, segundo Certeau, é existencial. Reflete a nossa relação com o mundo, como “um ser situado por um desejo indissociável de uma ‘direção de existência’ (CERTEAU, 1984: 202-203)”.

Vemos, porém, Lobato Corrêa que, dentro dos conceitos gerados pela geografia humanista, traz a definição de Tuan para o lugar como sendo dotado de “um ‘espírito’, de uma ‘personalidade’, havendo um ‘sentido de lugar’ que se manifesta pela apreciação visual ou estética e pelos sentidos a partir de uma longa vivência” Corrêa coloca que o lugar passa a ser o conceito-chave, enquanto o espaço adquire o significado de espaço vivido (CORRÊA, 2005: 30-31).

Adotamos o termo espaço, no sentido do lugar como espaço vivido de Corrêa, que vai de encontro ao conceito de espaço de Certeau.

Jorge Luiz Barbosa (2000) afirma que a arte tem um importante papel, ao longo da história, de leitura do espaço socialmente produzido e é, portanto, um instrumento de percepção e reconhecimento da realidade. Por meio dela é possível se desvincular dos excessos racionalistas, preenchendo os limites entre o presente e o futuro com imaginação e simulação, renovando os jogos sógnicos de percepção e vivência de mundo. Barbosa cita Coleridge, que afirma que “o princípio básico da arte é a imaginação criativa, através da qual o artista se desenvolve e desenvolve o seu trabalho, tanto no plano do conhecimento do mundo como no plano original da construção de um outro mundo” (Coleridge, apud BARBOSA, 2000: 71). Para Coleridge, o que faz a

distinção entre obra de arte e produto da indústria cultural seria o trabalho criativo. Podemos considerar que o cinema pode estar inserido nos dois campos.

Para Barbosa, ver a arte como possibilidade de inquirir e decifrar o mundo que constrói e é construído pelos sujeitos sociais significa tomar as representações como uma forma de construção das leituras e reflexões sobre o espaço geográfico.

Maria Helena Vaz da Costa (2008) aponta para a visão de Stephen Heath de como o cinema constrói e manipula o espaço ao longo do desenvolvimento da narrativa, transformando-o em lugar. Isto se dá através dos movimentos dos personagens, da câmera e de uma tomada para a outra. No primeiro, o espaço de destaca pelo deslocamento dos personagens pelo espaço fílmico. No segundo, o movimento da câmera, que pode ser comparado ao movimento do olhar regula a visão do espaço. O terceiro estrutura e constrói o espaço através da edição e da montagem, que representam a passagem de um espaço a outro. Estes movimentos seriam para Heath o que estabelece a natureza do espaço fílmico e que faz com que o cinema seja um construtor de visões e espaços em movimento.

A representação contida nos filmes não é uma expressão da realidade que se pretende apresentar, produto da memória ou tradução de uma experiência, mas é, como toda representação, uma criação, por comportar a percepção, a interpretação e a reconstrução do objeto e a expressão do sujeito que a formula. As representações não são, portanto, passivas nem inertes. São capazes de modificar a percepção em função de seu movimento de enunciar ou revelar os movimentos do mundo pelo discurso e pela imagem (BARBOSA, 2000).

A relação entre o espaço e as representações pode ser compreendida no sentido em que uma sociedade constrói seu espaço de acordo com os critérios contidos em seu sistema de representações do mundo, explorando-o, transformando-o e modelando-o segundo tais critérios. O espaço é, portanto, um modo de manifestação e de expressão da sociedade. Sua reprodução nas representações, no entanto, são formas de (re)produção do espaço, “comportam uma parcela de reconstrução, de interpretação do objeto e de expressão do sujeito no processo de produção do espaço geográfico” (BARBOSA, 2000: 74). Barbosa traz Lefebvre, que lembra que é importante o exercício da crítica, em função da alienação social que também é produzida através de signos e imagens e das representações redutoras que ocultam as contradições sociais e deslocam até os afetos.

A arte pode ser uma forma de interpretação e percepção do mundo, bem como de representação de projetos de mundo, sendo capaz de proporcionar modificações na sociedade e nos valores e sentidos de vida. Quando se apresenta como obra de representação ou desvelamento, segundo Barbosa, sacrifica sua característica sagrada, se inscrevendo em uma “mundanidade”. O autor traz Walter Benjamim, que coloca a transformação ocorrida com a arte na sociedade moderna, quando deixa de ser objeto de cultuação para se transformar em objeto de reprodução em massa, sendo o cinema um dos grandes representantes dessa mudança.

O cinema, como produto da indústria cultural ou como forma de arte, pode ser entendido como um potencial mobilizador do imaginário social.

Laura Mulvey afirma que o cinema narrativo faz uso de padrões pré-existentes de fascinação que já se encontram no sujeito individual e nas formações sociais que o moldaram, reforçando e estruturando a relação *voyeurista* com a figura feminina. Ela não tem importância na narrativa, é apenas um trampolim para a ação masculina.

### **A espetacularidade e a presença no teatro e no cinema**

A primeira consideração feita ao compararmos o teatro e o cinema é a questão da presença. Porém, segundo Bazin, não se pode opor cinema e teatro apenas pela questão da presença do ator. Para ele, o cinema abala noção de presença, no sentido de estar ao mesmo tempo em um mesmo espaço. Em relação à presença, o teatro e o cinema não estariam em oposição. São duas modalidades psicológicas do espetáculo, sendo o teatro construído sobre a consciência recíproca da presença do ator e do espectador, participando ludicamente do mesmo jogo. Já o cinema, como já vimos, contemplamos solitários, escondidos num quarto escuro um espetáculo que nos ignora, sem nenhuma oposição (BAZIN, 1991). Ana Teresa Jardim Reynaud (2006), tratando da presença como fator diferenciador entre o teatro e o cinema, lembra que a presença física é inerente ao teatro, enquanto no cinema, temos a simulação, que projeta o espectador para dentro da cena.

Temos, no entanto, na visão contemporânea do teatro, um novo conceito de presença, sendo que o teatro de hoje, cada vez mais, se utiliza de imagens e de linguagens virtuais, adotando uma espacialidade nova que redimensiona temporalmente a encenação e cria um senso de presença no espaço virtual (ODDEY E WHITE, 2008).



A cenografia e a encenação jogam com a realidade e com a representação. O aparecimento e o desaparecimento; novas tecnologias e a *performance* geram perguntas fascinantes sobre verdade e ilusão, pragmatismo e idealismo, a realidade e o irreal. Os lugares imaginários para encenações foram ampliados para dimensões maiores através de novas tecnologias (ODDEY E WHITE, 2008: 157).

José da Costa alerta para a nova concepção de presença cênica no teatro contemporâneo, colocada em xeque em função das concepções substancialistas da corporeidade do ator e do teatro como acontecimento. No teatro da modernidade ocidental, da Costa lembra que a presença se dá por um pacto de adesão emocional à ficção e ao herói, ou por ruptura desse pacto, como no teatro brechtiano.

Reforçar, no teatro, a noção de presença material de modo não problemático articula-se, freqüentemente, com uma operação metafísica de valorização substancialista da atualidade como verdade da coisa em seu presente vivo, percebido como autêntico e como não mediado por quaisquer horizontes intelectuais, produções subjetivas e apropriações imaginárias (virtuais). São, porém, essas conseqüências semânticas e esses calores mais amplos das noções de presença como verdade do corpo e como atualidade que o teatro narrativo-performático coloca intensamente em questão nos dias atuais (da COSTA, 2004: 53).

Se utilizando da visão de Marco de Marinis da *Poética* de Aristóteles que vê o espetáculo como parte menos artística da tragédia por desejar a salvaguarda do texto escrito, Ana Teresa Reynaud vê o espetáculo como parte do cinema desde o seu nascimento, como nos filmes de Meliès, e até hoje, no cinema popular. No cinema popular contemporâneo, não só em momentos, mas na concepção e realização como um todo, inclusive na *performance* mais “física” dos atores no lugar da interpretação psicológica de caracterização de personagem.

As idéias contidas na *Poética* embasam argumentos que opõem cinema “sério” ao cinema considerado espetacular. No entanto, segundo Reynaud, há elementos no cinema popular contemporâneo que podem “ser considerados experimentais em um

sentido de vanguarda, já que optam por andar na direção contrária a uma lógica do sentido, descolando-se da narrativa, da relação de causa e efeito e, de uma ordem funcional, para criar um momento de liberdade e de pura fruição das habilidades do cinema (REYNAUD, 2006: 242)”.

A autora não pretende celebrar a expansão da espetacularidade do cinema popular norte-americano. Em face do domínio das novas tecnologias, que fragmentam informações e provocam constante estímulo sensorial, alterando a percepção, nota que a sedução do espetáculo, citada por Aristóteles na *Poética*, “invade o cinema transformando o seu léxico, seus sentidos, sua forma” (REYNAUD, 2006: 243).

### **Visões da cenografia no cinema brasileiro**

Encontramos na rara publicação sobre cenografia para cinema, *Cenografia e vida em Fogo Morto*, de Rachel Sisson (1977), no prefácio de Leandro Tocantins, a afirmação: “A cenografia é um dos mais fortes veículos de transferências do complexo de fenômenos – chamemos o fenômeno mágico, ou o fluxo de emotividade ou a inundação subjetiva – que a câmera pode captar” (TOCANTINS, 1977: 18).

Tocantins coloca que o livro mostra o encontro de Sisson com a “imaginação sociológica”, a partir da qual ela retrata a sociedade de então, o ambiente psicossocial, de acordo com o romance. Faz parte disso a análise, a seleção e escolha de paisagens, de edificações, de móveis e utensílios e o planejamento racional de como devem funcionar todos esses elementos em relação às intencionalidades da época, do grupo, dos indivíduos e da sociedade com suas relações humanas, sentimentos e emoções.

Sisson descreve seu processo de criação para a cenografia do filme *Fogo Morto*, numa perspectiva realista e documental, pelas características de ordem regional, temática e cronológica do romance.

A autora, tratando da arte como representação do modo de ser do homem no mundo, considera importante a capacidade da cenografia do cinema de divulgar e valorizar a arte e as tradições de um povo, na medida em que é um forte meio de comunicação. Daí sua grande responsabilidade cultural.

O cenógrafo e diretor de arte Luiz Carlos Ripper foi um artista sempre preocupado com a brasilidade. Em muitos de seus trabalhos havia uma pesquisa profunda sobre os ícones e valores da nossa cultura. Podemos ver em alguns de seus

filmes, como por exemplo, *Xica da Silva* (1976), a presença da cultura afro-brasileira, com sua estética de cores e formas, tanto nos figurinos quanto na cenografia.

Ripper, em entrevista a Antonio Hohlfeldt, comenta que o cinema hierarquiza o mundo metodicamente, pela visão que a câmera tem de uma imagem, pela criação de detalhes, que valorizam os objetos segundo seus enquadramentos. Segundo o entrevistador, Ripper sempre pensou a cenografia cinematográfica do ponto de vista do filme, da câmera, da abordagem do mundo que ela realiza, e não como elemento artificial inserido em um universo ficcional. Segundo relato do cenógrafo, tudo se tratou, para ele, de educar sua percepção e sua capacidade analítica:

Com a precariedade de recursos que possuímos, por maior que seja uma superprodução brasileira, ela é sempre insuficiente para fazer a reconstituição de um período, como ocorreu, por exemplo, com *Xica da Silva*. Falta-nos mão de obra, metodologia, falta tudo, e a gente só pode trabalhar com improvisações. No entanto, o que deve nos guiar sempre, e o que busquei realizar sempre, foi um cinema-matriz, e não cópia, e este é o nosso esforço contínuo, ligarmo-nos com nossa cultura. As pessoas ainda não se convenceram disso, e esta é a grande batalha do nosso cinema. [...] Fomos fazer *Xica da Silva* na cidade de Diamantina, filmamos na sua própria casa! Iríamos usar estúdios. Claro que não!

É que nossa realidade, no final das contas, está de nosso próprio lado, ela é mais dinâmica. Está mais real para nós. Trabalhamos na legendária casa de Xica, e com isso, tivemos que chamar atenção do pessoal do Patrimônio para a importância daquele prédio, habitado por gente pobre, que não tinha sequer como recuperá-lo agora, e acabamos reconstituindo a situação real, antiga, primária, da casa, em seus coloridos que haviam sido perdidos no tempo (RIPPER apud HOHLFELDT, 1977).

### **Analisando o espaço na direção de arte de Ripper**

De forma diferente de *Fogo Morto*, *Xica da Silva* não teve uma preocupação com a reconstituição realista da época. O próprio filme é uma recriação ficcional de fatos históricos ocorridos no Brasil no XVIII. Pouco se sabe de fato sobre a ex-escrava

que se tornou amante do contratador de diamantes João Fernandes, foi por ele alforriada, se tornando uma das mais poderosas pessoas da região mineira, até sua queda, com o retorno do contratador a Portugal. Como uma forma de exorcismo, a maioria dos documentos sobre ela foi queimada (JONHSON, 1980).

*Xica da Silva* foi filmado no início da abertura lenta e gradual, após a ditadura militar. Segundo Cacá Diegues, era como uma cunha para manter porta entreaberta (p. 121). Cacá conta alguns detalhes relativos à instalação do ambiente de filmagem na cidade de Diamantina:

Enfrentamos problemas muito sérios com a reconstituição de época, pois Diamantina já estava totalmente modernizada, com postes elétricos e fios telefônicos espalhados pela cidade toda, até mesmo no centro histórico. Para evitá-los, trabalhei com Luiz Carlos Ripper, diretor de arte, e José Medeiros, diretor de fotografia, dois lendários artistas do nosso cinema, no sentido de criarmos elementos que pudessem disfarçá-los e enquadramentos que os evitassem. Na cena em que Xica atravessa as ruas da cidade com suas mucamas e a carta de alforria na mão, por exemplo, o chapeleiro pelo qual ela passa era um figurante que, à frente do balcão de chapéus, servia para cobrir um poste de alta tensão que não tínhamos como remover. Se a câmera girasse um pouco mais para o lado, já não teríamos como nos proteger de visíveis e típicos sinais do século XX (CAMARGO, 2004:122).

O filme foi um sucesso de público, inclusive nos cinemas populares, onde o público se manifestava e dançava nos corredores das salas de projeção. O filme gerou uma polêmica na crítica, mas Roberto da Matta, Caetano Veloso e Glauber Rocha defenderam o filme em textos memoráveis (CAMARGO, 2004).

Encontramos uma crítica atual, que mostra o tom das críticas da época: “*Xica da Silva*, de 1976, tão festejado na época, sucesso de bilheteria, lança Zezé Motta, mas o filme é muito festivo, *folclórico*, faz muita concessão ao paladar *pornochanchadeiro*. [...] *Xica da Silva* é uma concessão de Diegues e exemplo modelar de filme *embrafilmiano*, cuja conquista do mercado dá a impressão de ser o objetivo precípua do cineasta”. (SETARO, 2008)

O filme foi duramente criticado por se utilizar de estereótipos sobre a mulher negra, pela estética carnavalesca, presente nos figurinos e na cenografia de Ripper, por



ser considerado leviano sob a ótica de uma análise sociológica das relações entre os detentores do poder e a população no Brasil colonial e seus reflexos no Brasil da ditadura militar.

Na análise de Randal Johnson, encontramos a

comparação de Bob Stem, segundo o qual o cinema brasileiro passou da “estética da fome”, no cinema Novo, para a “estética da glotonice”. Há o exagero, a carnavalização das formas. Vemos em *Xica da Silva* a espetacularização no cinema.

O diretor, Cacá Diegues, afirma que foi vítima da “patrulha ideológica”, pois a cultura popular não era bem aceita nos meios intelectuais. Segundo Johnson, o aspecto mais salutar da polêmica causada com o filme *Xica da Silva* foi a discussão sobre o que é popular no cinema brasileiro.

Vemos na cenografia e nos figurinos de Ripper a constância das imagens da culinária popular, dos objetos artesanais, as cestarias, as esteiras, as cerâmicas, as vestimentas da cultura afro, assim como as danças, unidas à estética carnavalesca dos figurinos de *Xica*, dos seus cortejos e a teatralidade dos ambientes.

Roberto da Matta, um dos defensores do filme, na época, conta como foi criticado, também, quando escreveu o livro *Carnavais, malandros e heróis*, considerado de direita por alguns intelectuais de esquerda na ocasião. Da Matta supõe que a negatividade da reação tenha sido em função de o livro não abordar os temas nobres como a história da família, da política, da economia, mas sim temas mais humildes, como o ‘você sabe com quem está falando?’, o carnaval, o mito do Pedro Malasartes, usando estes temas como janelas para entender o Brasil (da MATTÁ, apud LAVOURA, 2005).

As críticas ao filme que consideram a visão de *Xica* como um estereótipo da mulher negra que só ascende por seus dotes sexuais podem ser exemplificadas pela de João Carlos Rodrigues, que se queixa de que “a escravidão nesse filme está longe dos

horrores da senzala, preferindo a carnavalização dos cenários, dos figurinos e até da interpretação dos atores” (RODRIGUES, apud ROSSINI). Já José Carlos Avelar afirma que ela aparece como “personagens novos na medida em que não são analisados pela narração, nem colocados [...] para analisar as coisas que se passam em volta deles. Não são um ponto vivo da reflexão sobre a sociedade, mas um reflexo vivo de um ponto da sociedade” (AVELAR, apud ROSSINI).

Cacá, em entrevista sobre *Xica da Silva*, afirma que para ele o filme é uma farsa histórica na qual as fantasias e os mitos são tão importantes quanto a precisão factual. Diegues diz que o filme fala da possibilidade da liberdade pelo amor e o descreve como “uma borboleta colorida pousada na parede branca de uma igreja colonial” (DIEGUES, apud JOHNSON).

Quando filmou *Quilombo* (1984), Diegues conta também que o país estava entrando em um período de aceleração da redemocratização e que planos para o futuro e esperança estavam no coração de todos. A intenção de Cacá era uma reconstituição histórica com ficção científica de esperança de modelo de Brasil que pretendiam construir.

Cerquei-me de professores, como Roberto da Matta, Décio Freitas e Everardo Tocha, assim como de especialistas em cultura negra, desde acadêmicos, como Joel Rufino dos Santos e Lélia Gonzáles, até artistas populares como Gilberto Gil e Waly Salomão. Montamos, sob o comando de Luiz Carlos Ripper, uma ‘usina’ de produção de objetos de época, onde, com a colaboração de muitos artistas plásticos e artesãos populares, fabricamos rigorosamente tudo que aparece no filme, desde as casas das cidades de Palmares até as armas dos guerreiros, suas roupas e objetos de uso (CAMARGO, 2004:130).

Cacá Diegues conta, também, que passou a ter cuidado para que as filmagens não deixem marcas ruins na população, como alteração excessiva de suas rotinas, como no caso de *Orfeu*, que foi filmado numa favela do Rio de Janeiro, com o cuidado de não alterar a rotina da população com cenas de violência, que pudessem ser confundidas com a realidade ou a supressão do sonho após a filmagem, como no caso de *Joanna Francesa* e *Xica da Silva*. Nestas produções, procurou deixar a população treinada e

indicou a cidade para outras filmagens. Picado, onde foi filmado – *Tieta do Agreste*, por exemplo, se tornou um centro de produção de filmes e comerciais.

Vemos, por este aspecto, a relação do espaço fílmico não só com os espectadores, mas, também, com o entorno da produção do filme, através da qual a população atingida entra em uma outra realidade, de produção da arte e de um meio de comunicação, do qual não costuma se sentir parte.

### **Comentários finais**

Podemos verificar que, como alguns outros cineastas que participaram do Cinema Novo, Cacá Diegues passou a fazer filmes mais preocupados com o emocional que com o intelecto e mais voltados para a concepção de espetáculo, o que os torna mais populares, porém, não os transforma em alienantes.

Ismail Xavier considera *Xica da Silva* uma “encenação de um episódio de resistência à dominação branca cercada de lances pitorescos; dentro de um projeto de espetáculo popular celebra a personagem numa mascarada carnavalesca — cores, adornos e alegria —, e Xica na tela é símbolo da astúcia do oprimido e, ao mesmo tempo, encarnação do estereótipo da sensualidade negra” (XAVIER, apud, ROSSINI).

A direção de arte de Ripper, tanto em *Xica da Silva* quanto em *Quilombo*, busca nas raízes culturais brasileiras as suas referências estéticas e construtivas, trabalhando com uma perspectiva da cultura “não oficial”. Ripper, em *Quilombo*, juntou uma enorme quantidade de artesãos e especialistas em técnicas de tecelagem, tingimento, cerâmica, a partir dos quais desenvolveu todos os objetos e elementos do cenário e dos figurinos. Levava, assim, para o cinema toda a sua experiência teatral que o levou a ser um dos mais importantes artistas da vanguarda teatral dos anos 70.

Johnson afirma que, segundo alguns críticos da época, *Xica da Silva*, como outros do mesmo período, retrata a renovada fé de Cacá Diegues e de outros cineastas na vitalidade do povo brasileiro como um elemento essencial do processo de libertação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABLET, Denis et JACQUOT, Jean. *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: C.N.S.R., 1969.
- BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. In: *GEOgraphia*, ano II, n. 3, Niterói: UFF, 2000.
- BARSACQ, André. L'expérience de trois mis-en-scene de plein air. In: *Architecture e dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950.
- BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- CAMARGO, Maria Silvia. O que é ser diretor de cinema: memórias profissionais de Cacá Diegues em depoimento a Maria Silvia Camargo. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- CORRÊA, Roberto Lobato. Espaço, um conceito-chave da geografia. In: CASTRO, Iná Elias de, GOMES, Paulo César da Costa & CORRÊA, Roberto Lobato. *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- COSTA, Flavia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Editora Scritta, 1995.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. *Geografia, gênero e espaço no contexto do cinema brasileiro contemporâneo*. Artigo para o X Coloquio Internacional de Geocrítica. Barcelona, 26 - 30 de maio de 2008.
- da COSTA, José. Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva. In: *Sala Preta*, ECA-USP, n. 4, 2004.
- GUNNING, Tom. "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde", em Knopf, Robert (org), *Theater and Film: A Comparative Anthology*. Yale: Yale University Press, 2005.
- HOHLFELDT, Antonio. É preciso dinamizar nosso teatro ou ele se afastará cada vez mais. In: *Correio do Povo*. Porto alegre, 23 de setembro de 1977.



- JOHNSON, Randal. Xica da Silva, sex, political and culture. In *Jump cut*. N. 22, p.18-20, maio de 1980.  
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC22folder/XicadaSilva.html>, acessado em 28 de setembro de 2008.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- da MATTA, Roberto. In: LAVOURA, Nemerson. *Roberto da Matta no Globo*.  
<http://nemersonlavoura.blogspot.com/2005/01/roberto-da-matta-no-globo.html>, acessado em 2 de outubro de 2008.
- METZ Christian. O cinema de ficção e seu espectador. In: METZ, Christian et alli. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980.
- ODDEY, Alison e WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.) *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- REYNAUD, Ana Teresa Jardim. *A espetacularidade no teatro e no cinema*. Memória ABRACE X. Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. UNIRIO – Rio de Janeiro: 10,11 e 12 de maio de 2006.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1983.
- ROSSINI, Miriam de Souza. Xica da Silva e a luta simbólica contra a ditadura. In: *Olho da História*, n. 4, Salvador, UFBA.  
<http://www.oohodahistoria.ufba.br/04rossin.html>, acessado em 02 de out de 2008.
- SETARO, André. <http://www.coisadecinema.com.br/matArtigos.asp?mat=1192>, acessado em 28/09/2008.
- SISSON, Rachel. *Cenografia e vida em fogo Morto*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1977.
- SONTAG, Susan. *Oevre parle*. Paris: Ed. Seuil, 1968.
- TOCANTINS, Leandro. A imaginação sociológica em Rachel Sisson. Prefácio de SISSON, Rachel. *Cenografia e vida em fogo Morto*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1977.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas: Papyrus, 2008.

- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Aduino et alli. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

## FILMES

- *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, direção de arte Luiz Carlos Ripper, 1976.
- *Quilombo*, de Cacá Diegues, direção de arte Luiz Carlos Ripper, 1984.
- *Fogo Morto*, de Marcos Farias, cenografia Rachel Sisson, figurinos Cida Moreira, 1976.

---

<sup>i</sup> Este ensaio foi apresentado como trabalho final para o curso *Espaço teatral e espaço fílmico*, ministrado pela Prof. Dra. Ana Tesresa Jardim, para o doutorado em Artes Cênicas da UNIRIO.

<sup>ii</sup> Heloisa Lyra Bulcão é doutoranda do PPGAC – UNIRIO, sob a orientação da Prof. Dra. Lidia Kosovski.