

No encaço de seus passos *O trabalho atoral e a Direção de Arte*

*Tracking your steps
The atoral work and the Art Direction*

Elizabeth Motta Jacob

Doutora em Teatro pela UNIRIO. Mestre em Comunicação Social pela UFF. DEA - Diploma de estudos aprofundados- em Esthétique: Cinema, Television et Audiovisuel - Université de Paris I Pantheon Sorbonne, Bacharel e Licenciada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro tendo em todas as teses trabalhado com a questão da Direção de Arte e construção de visualidades. Coordenadora do Curso de Pós Graduação em Artes da Cena, ECO/ UFRJ, Professora Adjunta do Curso de Comunicação Visual - Design, EBA/UFRJ . Conceituou, implantou e coordenou a Pós-graduação em Direção de Arte na Universidade Estácio de Sá onde foi professora dos cursos de Cinema e de Produção Audiovisual. Trabalhou para diversas emissoras de televisão no Brasil e no exterior.

Email: e.jacob@uol.com.br

Tainá Xavier

É doutoranda em Cinema e Audiovisual no PPGCINE da Universidade Federal Fluminense. Possui graduação em Comunicação Social - Cinema pela Universidade Federal Fluminense (2004) e mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012). Atualmente é diretora financeira do FORCINE - Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual e professora licenciada do magistério superior da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, onde desenvolveu o projeto de extensão Dar a Ver - Núcleo de estudo e formação em funções de apoio à direção de arte audiovisual.

Email: tainaxp@gmail.com

Submetido em: 04/05/2019

Aceito em: 25/05/2019

RESUMO

A constituição material da cena no cinema narrativo é calcada em pressupostos herdados do teatro burguês europeu que orientam tanto a performance atoral quanto os elementos materiais não humanos, atados pela noção de *mise en scène*. A direção de arte, enquanto equipe criativa ordenadora das materialidades do espaço cênico e da caracterização de personagens, dialoga com o trabalho de atores e atrizes que através de seus corpos dão vida aos habitantes do mundo diegético. Tal relação será abordada no presente texto através de dois estudos de caso que analisam a intersecção dos elementos materiais operados pela direção de arte com a composição das personagens femininas brasileiras Xica da Silva (Zezé Motta) e Dora (Fernanda Montenegro).

PALAVRAS-CHAVE: *Mise en scène; Direção de Arte; Composição de Personagens; Xica da Silva.*

ABSTRACT

The material constitution of the scene in the narrative cinema is based on assumptions inherited from the European bourgeois theater that guide both actor performance and non-human material elements, bound by the notion of *mise en scène*. The production design, as a creative team that manages the materialities of the scenic space and the characterization of characters, is intimately related to the work of actors and actresses who give life to the inhabitants of the diegetic world through their bodies. This relationship will be approached in the present text through two case studies that analyze the intersection of the material elements operated by production design with the composition of the Brazilian female characters Xica da Silva (Zezé Motta) and Dora (Fernanda Montenegro).

KEYWORDS: *Mise en scène; Production Design; Character Composition; Xica da Silva;*

RESUMÉE

La constitution matérielle de la scène dans le cinéma narratif repose sur des hypothèses héritées du théâtre bourgeois européen qui guident à la fois la performance et les éléments matériels non humains, liées par la notion de *mise en scène*. Le Décor, en tant qu'équipe créative qui gère les matérialités de l'espace scénique et la caractérisation des personnages, est intimement liée au travail des acteurs et des actrices qui donnent vie aux habitants du monde diégétique à travers leurs corps. Cette relation sera abordée dans le présent texte par le biais de deux études de cas analysant l'intersection des éléments matériels gérés par Le décor avec la composition des personnages féminins brésiliens Xica da Silva (Zezé Motta) et Dora (Fernanda Montenegro).

MOTS-CLÉ: *Mise en scène; Décor; Composition du personnage; Xica da Silva;*

O presente artigo trata do papel da direção de arte enquanto operadora do suporte material para o trabalho do ator no cinema, entendendo que as ações criativas efetuadas por essa função constituem parte da *mise en scène* cinematográfica, estruturando o espaço cênico e a caracterização das personagens. Para uma melhor aproximação de nosso tema abordaremos o contexto de surgimento da atividade do encenador (*metteur en scène*) e da técnica da *mise en scène* no teatro francês, tratando em seguida de sua atualização diante das novas possibilidades técnicas e criativas no cinema narrativo e da formalização da função direção de arte no processo de ordenação industrial da produção cinematográfica. A preponderância da personagem encarnada na performance atoral para a condução da ação dramática nos levará a reflexões acerca da imantação no cinema. Já a estreita ligação das matérias da direção de arte com os aspectos espaciais do filme dialogará com a leitura que C.S.Tashiro apresenta para a proposição do arquiteto Christian Norberg-Schultz que vê a arquitetura e os espaços como um conjunto de círculos afetivos, que se expandem a partir da figura humana (Tashiro, 1994). Por fim, aplicaremos os conceitos abordados a dois estudos de caso de filmes brasileiros. O primeiro refletirá acerca da personagem Xica da Silva, interpretada por Zezé Motta no filme homônimo dirigido por Cacá Diegues e lançado em 1976, cuja direção de arte é assinada por Luiz Carlos Ripper¹. O segundo analisará a personagem Dora, interpretada por Fernanda Torres no filme Central do Brasil (1998), dirigido por Walter Salles, com direção de arte de Cassio Amarante e Carla Caffé e figurinos de Cristina Camargo.

Origens teatrais da *mise en scène* e a individualização do universo dramático.

¹ No período de realização do filme em tela ainda não se creditava no Brasil a função de diretor de arte. No entanto, devido ao escopo do trabalho realizado por Ripper neste filme ele aparece até mesmo em sites como o IMDB atuando nesta função, critério que aqui adotaremos. Da mesma forma é importante ressaltar que o entendimento de direção de arte a que nos referimos assemelha-se àquilo que se denominou *Production Design* no cinema de Hollywood, correspondendo a uma função participante da criação coletiva da obra audiovisual.

A direção de arte engloba os campos de trabalho que no cinema conceituam, realizam e apresentam soluções plásticas capazes de atender às demandas do filme, tais como cenografia, figurino e caracterização. Ligada à ordenação da forma fílmica, a direção de arte opera parte dos elementos materiais da *mise en scène* do cinema, que por sua vez aponta para as continuidades da encenação de origem teatral no cinema narrativo.

[...] o cinema narrativo quase sempre traz o teatro dentro de si, atualiza gêneros dramáticos, envolve a *mise-en-scène*. A própria experiência de grandes diretores consagra o que há de comum entre palco e tela. De Griffith e Eisenstein a Fassbinder e Bergman, passando por Welles e Visconti, é enorme o elenco de artistas que atuaram nos dois campos, de modo a atestar em seu cinema a incidência de seu teatro e vice-versa. (Xavier, 2003, p. 59)

O uso de adereços remonta às origens ritualísticas da arte teatral. Máscaras, mantos, chocalhos, pintura corporal e outros são elementos presentes nos mais diversos rituais e demarcam materialmente a transmutação de um corpo no trânsito entre dois mundos, em jogo tanto no rito sagrado quanto nas artes da cena. Referindo-se ao uso de máscaras em rituais de caça, a historiadora do teatro Margot Berthold afirma que “Aquele que usa a máscara perde a identidade. Ele está preso – literalmente ‘possuído’ pelo espírito daquilo que personifica, e os espectadores participam dessa transfiguração.” (Berthold, 2014, p. 4).

Em seu percurso, da ancestralidade aos dias atuais, as artes dramáticas ampliaram e sofisticaram das mais diversas formas o conjunto de elementos materiais mobilizados na cena. É importante para evidenciar as continuidades entre o cinema narrativo e o teatro europeu que interessam à nossa análise, destacar um dado momento histórico do teatro na França, onde ocorre o surgimento do encenador ou *metteur en scène*, pessoa especializada na ordenação dos elementos materiais em sua estreita relação com a construção do drama. Segundo Aumont (2008, p. 129-131) a expressão data de 1820 e nomeia uma nova função necessária diante da complexificação das técnicas de palco e do enfraquecimento das convenções do teatro clássico. Tais convenções se baseavam na preponderância da palavra, na oratória e no domínio das

regras do verso alexandrino, bem como nas restrições da estrutura dramática em matéria de tempo (um dia), espaço (um lugar) e ação (uma intriga) pela regra das três unidades que remonta a Aristóteles. A partir das críticas empreendidas por Denis Diderot a este teatro de “recitação de poesia”, Ismail Xavier aponta um maior uso das potencialidades da estrutura visual do palco italiano para a obtenção de efeitos de ilusionismo, já presentes na estruturação da imagem renascentista. O drama sério burguês de Diderot surge então, clamando por um jogo cênico que enfatize os aspectos expressivos da representação, que “crie a ilusão da realidade das emoções sugeridas pelos atores, faça palpável aqui e agora o conjunto de situações vividas pelas personagens.” (Xavier, 2003, p. 63). Em tal processo começam a ganhar ênfase os aspectos materiais da encenação, tais como figurinos, maquiagem (caracterização), cenários, objetos de cena e iluminação que, ordenados pelo *metteur en scène* de forma original e condizente com a abordagem proposta para o texto dramático, auxiliem na individualização, tanto das ambiências, quanto das personagens.

Com o aumento das particularidades em cena amplia-se a valorização individual dos criadores e intérpretes teatrais, na medida em que a percepção de autoria torna-se mais clara com o afrouxamento dos padrões clássicos (a criação da *Société des Auteurs Dramatiques* em 1777 aponta para esse processo de reconhecimento individual do autor). Já a performance atoral tende à diversificação com o entendimento da personagem como uma instância ficcional, à parte da personalidade do ator, alcançável a partir de uma composição objetiva, que pode ser suportada pela figuração material dos recursos de caracterização e figurinos individualizados: “O ator ajusta sua personagem, afina sua subpartitura ao experimentar seu figurino: um ajuda o outro a encontrar sua identidade.” (Pavis, 2003, p. 164-165). Já a ambiência específica do drama, constituída por cenários, iluminação e efeitos sonoros abrange o conjunto mais amplo das personagens e circunda toda a ação dramática em uma atmosfera² única, que envolve tanto atores quanto público, dando corpo ao mundo ficcional. Nesse sentido, vale destacar o esforço de Constantin Stanislávki que, influenciado pelos espetáculos dos

² Em seu artigo “Atmosfera como figura filmica”, Inês Gil define atmosfera como algo que “assemelha-se a um sistema de forças, sensíveis ou afectivas [sic] resultando de um campo energético, que circula num contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa.” (GIL, 2005: 141 -142)

Meiningers³ que vira em sua juventude, empreendeu à frente do Teatro de Moscou diversas estratégias de aproximação de seus espetáculos com aquilo que considerava a verdade do mundo posto em cena. Nos importam aqui os esforços no sentido de harmonizar as estratégias de condução da *mise en scène*, tanto no tocante aos elementos constituintes da ambiência e caracterização, quanto no que diz respeito à performance atoral, campo no qual desenvolveu metodologias amplamente reconhecidas e utilizadas até os dias atuais. A montagem inaugural do teatro, o drama histórico *Czar Fiodor Ivanovich*, já indicava o desejo de atingir o mais alto nível de verossimilhança para o qual Stanislávski, sua mulher Lina e o cenógrafo Victor Simov visitaram locais históricos e lojas de antiguidades para buscar materiais “genuínos” do universo dramático a ser representado. (Berthold, 2014, p. 462)

Voltando ao contexto francês, outro fato é especialmente relevante no processo de constituição da *mise en scène* teatral: após a Revolução Francesa há a liberação de uso da palavra falada pelos teatros populares, anteriormente restritos à palavra cantada. Oliveira Jr ressalta que tal condição, juntamente com a natureza iletrada do público frequentador desses locais, levava a uma “especial atenção aos aspectos ‘pictóricos’ do drama, aos seus signos visíveis” por meio dos criadores desse tipo de teatro que, com a popularização do melodrama “desenvolveu um vasto espectro de alternativas semânticas para expressar o mundo da paixão e dos sentimentos. (Oliveira Jr, 2013, p. 20)”. Inserido num amplo conjunto de manifestações culturais dirigidas às camadas populares urbanas na passagem do século XIX para o XX, o cinema em seu desenvolvimento narrativo manterá a *mise en scène* como elemento central de seu processo criador, adaptando-a às novas possibilidades tecnológicas e de narratividade do meio.

[...] todos esses aspectos da encenação que extrapolam a dramaturgia convencional, ou seja, tudo aquilo que fora acrescentado ao teatro na passagem do drama clássico para o

³ O Teatro da Corte de Meiningen ficou conhecido por enfatizar os aspectos da representação do real, na atuação de base realista do elenco e homogeneidade e verossimilhança da *mise en scène*. Entre 1874 e 1890 o grupo viajou por diversos países da Europa com montagens dos textos de Shakespeare. (Procházcha, Martin et al. Shakespeare on stage in Europe since the late seventeenth century. In: Levenson; Omsby (orgs). *The Shakespearean world*. Routledge, 2017

drama burguês (incluindo os elementos plásticos de apelo visual evidente) é continuado e fermentado no cinema. Tanto a visualidade-gestualidade quanto a tecnologia de efeitos especiais que o teatro já punha em cena no melodrama ou nas peças históricas recebem, no cinema, uma nova roupagem para satisfazer o mesmo tipo de público e os mesmos critérios dramáticos. (Oliveira Jr, 2013, p.22)

Direção de arte e performance atoral no cinema. O corpo e o espaço na cena.

Bordwell e Thompson assinalam “quatro áreas de possibilidades para seleção e controle que a *mise en scène* oferece ao cineasta: cenário, figurino e maquiagem⁴, iluminação e encenação” (2013, p. 209). Das áreas apontadas, as duas primeiras (cenário e figurino/maquiagem) pertencem aos campos de atuação da direção de arte e as seguintes encontram-se relacionadas à direção de fotografia, no caso da iluminação e à direção, performance atoral e ao trabalho de câmera, no caso da encenação. A divisão do trabalho na produção da obra fílmica apontada anteriormente pode ser contextualizada historicamente, já que a história dos pioneiros do cinema aponta para uma atuação polivalente, cujo representante mais paradigmático é Georges Méliès que além de criar os roteiros, atuar e orientar o registro pela câmera, criava os cenários e figurinos de suas produções. Com o progressivo aumento, tanto no número de títulos a serem produzidos, quanto na minutagem das obras fílmicas, a produção cinematográfica passa a ocorrer em moldes industriais, que levam à prática de filmagem por agrupamentos de cenas em ordens diferentes da do roteiro para um melhor aproveitamento econômico das cargas horárias de atores (normalmente contratados por diárias), locações, estúdios ou equipamentos especiais (também alocados por curtos períodos em virtude dos altos custos), podendo haver também a produção simultânea de mais de um filme por uma mesma empresa produtora. Também faz parte desse processo a especialização das funções técnicas em todos os níveis. O surgimento da direção de arte como campo

⁴ A prática audiovisual brasileira costuma considerar as equipes de maquiagem e figurino autônomas, ainda que trabalhem em diálogo e sob a perspectiva estética geral do projeto de direção de arte, no entanto adotamos a configuração de áreas proposta pelos autores, considerando figurino e maquiagem em uma mesma área por considerar que tal entendimento não altera o sentido proposto para o controle da *mise en scène*.

autônomo de criação deriva, segundo Steven D. Katz (1991), da noção de que se construir um espaço para a *mise en scène* é diferente de filmar a realidade disponível. Relacionada à construção da ficção, que costuma requerer características específicas para o melhor desenrolar do enredo, e adequada às necessidades econômicas da produção em moldes industriais, a direção de arte consolida-se como atividade essencial à prática de produção do cinema clássico narrativo, sendo sua habilidade de planejamento e de execução de produções cada vez mais ambiciosas um dos ingredientes fundamentais para a transformação de Hollywood em uma fábrica de filmes de sucesso.

Por outro lado, a necessidade de concentrar estas áreas sob uma gerência comum reflete as exigências de unidade e coerência visual do filme. O papel desta equipe, no nosso entendimento, é o de criar para o filme uma imagem visual expressiva, carregada de valores socioculturais e plásticos abrangendo os espaços construídos, e a caracterização dos personagens, capaz de materializar o universo diegético da obra e definir atmosferas particulares gestando significados visuais que vão além da narrativa.

O designer fornece os detalhes necessários para um cenário fisicamente plausível, determinado pelos requisitos da história. Esses detalhes, selecionados, fornecem um conjunto de conotações composicionais motivadas pelo campo diegético. Essas conotações composicionais fornecem os limites para a expressão do design (período, localização, etc.). Mas elementos de design individuais são textos externos, igualmente limitados, canalizados, circunscritos por motivos que nada têm a ver com o filme. Assim como o design limita o leque de opções disponíveis, ele simultaneamente reabre o filme para o exterior pela inclusão de textos cuja participação, em termos socioculturais, é arbitrária. Somente a necessidade de produzir valor de troca por meio da estilização da imagem dita sua inclusão. (Tashiro, 1994, p.19 - Tradução livre).⁵

⁵ No original; "The designer provides the details necessary for a physically plausible setting, determined by the requirements of the story. These details, selected on the dominant, provide a set of compositional connotations motivated by the diegetic field. These compositional connotations provide the limits for the design's expression (period, location, etc..) But individual design elements are external texts, equally limited, channelled, circumscribed by reasons that have nothing to do with the film. As design limits the range of options available, it simultaneously re-opens the film to the outside by the inclusion of texts whose participation is, in cultural, social terms, arbitrary. Only the need to produce exchange value through image stylization dictates their inclusion".(Tashiro, 1994, p.19)

Neste sentido, a criação da direção de arte em alguns casos pode ser entendida como uma transposição das intenções da direção e dos dados dramáticos em imagens, dialogando com os demais elementos constituintes da imagem cinematográfica. Este campo se revela como uma linguagem visual específica, um elemento de construção visual do filme em sua composição plástica, valorizado pela luz e pelo registro efetuado pela câmera e, portanto, da própria imagem cinematográfica.

A direção de arte então realiza a concepção plástica do universo diegético sendo atuante tanto na concepção das características do espaço quanto na caracterização dos personagens, ambos elementos formais e materiais que interferem e interagem diretamente com o ator e com o seu corpo.

O ator tem uma função central no cinema pelo seu efeito de imantação sobre toda a representação e em torno de sua pessoa.

A teoria da imantação responde pela afecção que, nesses momentos, toma conta de multidões, as quais se encontram, da perspectiva platônica, momentaneamente fora de si. Se é isso que se pode chamar de entusiasmo, então o entusiasmo poderia ser definido, em termos anacrônicos, como uma espécie de campo de força que, partindo de um determinado ponto, o deus imanta com o seu poder o que se encontra na sua esfera de abrangência. (Muniz, 2011, p.35)

Tal afecção é reforçada pelos elementos cênicos materiais que formam sistemas significantes. Ao nos deparar diante do campo de atuação da direção de arte em relação ao ator nos damos conta que o figurino e a maquiagem, como nos diz Tashiro (1994, p.25), são os elementos mais fundamentais do cinema antropocêntrico.

O figurino se constitui, frequentemente, como a primeira impressão gerada pelo binômio ator/personagem. Assim “como todo signo de representação, o figurino é ao mesmo tempo significativo (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido)” (Pavis, 1996, p.164). Deste modo, segundo Pavis (1996), as funções mais significativas do figurino são a sua capacidade de efetivar a caracterização dos personagens na medida que demarca sua inserção social, época, preferências individuais, permite identificar o personagem e mesmo os seus disfarces. Neste sentido entende-se que o figurino é capaz de transmitir o conteúdo da personalidade do

personagem inferido a partir do modo como este se apresenta. Isso implica num trabalho de cunho arqueológico no qual o figurinista resgata materialmente elementos visuais que possam funcionar como índices de certas características, mesmo que latentes, dos personagens.

Para a composição do figurino os adereços vão ser muito importantes, sendo, segundo Viana e Moura (2017), grosso modo, divididos em duas categorias conforme estejam diretamente ligados aos atores ou à cena. No que concerne ao ator os adereços podem ser corporais, que por sua vez podem ser fixos ou removíveis - e extra corporais. Os adereços corporais são os utilizados pelo ator em cena, dispostos diretamente sobre o seu corpo -tais como acessórios de figurino ou decorações que fornecem alguma informação específica sobre o personagem. Na outra categoria, a dos adereços extra-corporais, se encontram os demais objetos que se relacionam com a cena.

Para Pavis o figurino é o mais seguro sistema significante da representação na medida que se estrutura a partir de “tramas de signos estritamente codificados” (1996, p.169) sendo, para ele, o elo natural entre a pessoa do ator e a personagem. Assim, o figurino é:

Perfeito agente duplo, ele é levado por um corpo real para sugerir uma personagem fictícia: podemos assim abordá-lo a partir do organismo vivo do ator e do espetáculo, ou então, a partir do sistema de moda que ele transmite de maneira mais precisa possível. (...) O figurino de teatro, é, de fato, ao mesmo tempo, vestido (ou investido) pelo ator e concebido externamente pelo figurinista e encenador. Sua descrição impõe então ao espectador um duplo olhar, ao mesmo tempo existencial (“como o ator se vira com isso?”) e estrutural (“o que isso vira para a produção global do sentido?”). (Pavis, 1996, p.170).

Neste sentido podemos pensar que o figurino e os adereços que o complementam, preenchem e definem um espaço na medida que valorizam o corpo do ator em seus deslocamentos, captam a luminosidade, materializam o ritmo, participam da ação estando colados à pele do ator na medida que por este são vestidos (Pavis, 1996). A partir do corpo dos atores podemos pensar nos objetos com os quais estes se relacionam e na questão da construção da espacialidade no cinema.

Para pensar a questão do espaço no cinema Tashiro (1994) se utiliza das categorias estabelecidas pelo arquiteto Norberg-Schulz que partem do sujeito humano como centro do mundo racional buscando compreender as relações afetivas estabelecidas entre tais sujeitos e os espaços. Para tanto, Norberg-Schulz conceitua como primeira categoria a dos objetos que podem ser segurados pela mão. Ele afirma que os objetos reais contribuem para definir um território pessoal. Para ele as noções de centralidade, proximidade e fechamento agem em conjunto no sentido de fortalecer o conceito de lugar e, os lugares são a base do espaço existencial.

Ao fazermos a transposição para o campo do cinema, nesta categoria estão os objetos que podem ser manipulados pelo ator tais como o figurino, os adereços e os objetos de cena. Estes têm como função apoiar a atuação, suportar a ação e favorecer a constituição dos espaços existenciais dos personagens. Os objetos podem ser ainda, segundo o autor, associados à personalidade dos personagens sendo uma marca, um signo dos mesmos.

Uma outra dimensão dos objetos evidenciada por Tashiro diz respeito ao papel que estes podem ocupar e as sensações que podem evocar quando filmados em plano-detalle. O autor afirma que os mesmos ganham, neste tipo de enquadramento, uma materialidade que nos faz percebê-los como se pudéssemos alcançá-los com nossas mãos o que pode vir a gerar uma visualidade háptica.⁶

Em seguida Tashiro (1994) afirma que Norberg-Schulz define como segunda categoria a dos objetos sob os quais o sujeito tem menos controle direto, ou seja, o mobiliário. Ele pondera que os móveis são determinados pelo tamanho do corpo humano e as funções que visam atender tais como deitar, sentar, etc. No cinema, nesta esfera, entram os móveis que vão compor o set e definir o plano de fundo. Tais móveis

⁶ A imagem háptica vai ser definida por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) como aquela capaz de evocar uma percepção mais tátil do que visual, uma imagem que demanda um novo tipo de olhar mais atento à superfície, aos detalhes, aos pequenos eventos que emergem na imagem. Laura Marks (2000), a partir de diversos conceitos formulados por Deleuze, vai desenvolver uma diferenciação entre a imagem óptica e a imagem háptica. Para a autora, a primeira induz o espectador a lidar com a profundidade ilusória da imagem, enquanto a segunda leva o seu olhar para a superfície da imagem trazendo à tona a sua materialidade plástica fazendo com que os sentidos táteis do espectador sejam convocados.

suportam os objetos ou ações que sobre eles incidem e, em alguns casos, são utilizados enquanto atributos dos personagens aos quais estão associados.

Além disso devemos considerar que, apesar de possuírem carga semântica própria, os móveis ao se estruturarem em conjunto ganham uma dimensão expressiva diferenciada.

Uma cama é uma cama, uma cadeira uma cadeira: não há relação entre elas na medida que servem somente ao que servem. Sem relação não há espaço, pois o espaço unicamente existe aberto, suscitado, ritmado, alargado por uma correlação de objetos e uma superação da função desses nesta nova estrutura. O espaço é de certa maneira a liberdade real do objeto, sua função é somente a liberdade formal. (Baudrillard, 1973, p.25)

Desta estrutura e da dinâmica definida entre eles se configura a terceira instância espacial definida por Norberg-Schulz : a casa.

Para pensar a casa recorreremos à Bachelard que nos diz que “ a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” . Ele continua esclarecendo que “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (1978, p. 200). Neste sentido devemos entender os cenários como figurações do mundo diegético, espacialidades narrativas que configuram os espaços interiores sejam eles locais de trabalho, lazer, trânsito ou residência, referenciando-os visualmente a partir das necessidades da obra a ser realizada.

Tashiro (1994) ao entrar nesta categoria e nas que a esta se seguem vai descrever as possibilidades que o cinema tem de filmar em estúdio, em cidades cenográficas e em locações internas e externas. Em sua análise ele aponta para as vantagens que as últimas apresentam em termos de verossimilhança em todos os níveis, inclusive sonoros.

Ao analisar os espaços interiores Tashiro (1994) afirma que a função semântica de um espaço interior é dada especialmente pela conotação social e composicional da mesma. Isso quer dizer que quando estes espaços são capazes de refletir o estado emocional, material e físico de um personagem eles podem ser categorizados como “Decoração Expressiva”.

Uma outra dimensão espacial é aquela formada pelo conjunto destes cenários em sua exterioridade. Eles formam a quarta esfera espacial, ou seja, o espaço exterior, a rua. O nível urbano - que compreende outros subníveis - é determinado principalmente pela interação social dos personagens sendo nesta instância comumente reveladas a inserções sociais dos mesmos.

A quinta categoria elencada por Norberg-Schulz vem a ser a da paisagem. A partir dela Tashiro (1994) diz que o cinema abraça a natureza como um espaço constituinte a partir do ponto de vista humano. Para ele, o filme toma a natureza como paisagem reduzindo a perspectiva uma vez que a visão adotada segue um ponto de vista espacialmente localizado (ainda que a edição permita múltiplas perspectivas, a natureza sempre excederá a capacidade, tanto do olho, quanto da lente de percebê-la).

Em sua análise Tashiro (1994) aponta para a dificuldade do cinema em abordar o espaço transcendental e afirma que a mais constante representação do espaço se dá nos filmes de ficção científica onde o mesmo é representado materialmente.

A última instância espacial apontada por Tashiro (1994) diz respeito ao figurino como elemento capaz de criar espacialidades. Para o autor, por situar-se junto aos corpos das personagens num sistema narrativo antropocêntrico ele vem a ser o mais afetivo dos círculos apresentados, efetuando um jogo baseado na contradição entre a semelhança com o toque da vestimentas da audiência junto a seus corpos, que permite a identificação emocional e a diferença necessária aos pressupostos narrativos ligados à composição objetiva da personagem. Tendo em mente que os sistemas representativos apresentam estreita relação com os códigos socioculturais de seus contextos criadores, Tashiro chama atenção também para a recorrência de uso do figurino feminino como elemento que atua de forma antitética em relação à narrativa. Recorrendo ao pensamento de Jane Gaines que, por sua vez, apoia-se na teoria feminista do cinema de Laura Mulvey, Tashiro nos recorda dos dispositivos de objetificação do corpo (e do figurino) feminino para a satisfação da escopofilia no cinema e aponta tal cultura como base para uma recepção menos crítica à verossimilhança no traje feminino em relação ao traje masculino.

De modo a melhor dialogar nos estudos de caso com o exposto acima, escolhemos como objeto de nossa análise duas personagens femininas paradigmáticas de dois

diferentes contextos produtivos da cinematografia brasileira. A primeira é Xica da Silva, papel pelo qual a atriz Zezé Motta recebeu prêmios de melhor atriz no Festival de Brasília de 1976; no Prêmio Air France de Cinema, RJ, 1976; Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1977 e Prêmio Coruja de Ouro, do INC, 1976⁷. A segunda é Dora, personagem que concedeu uma indicação ao prêmio máximo do festival de Berlim e laureou com o Urso de Prata a atriz Fernanda Montenegro. Protagonistas de filmes que dialogam com aspectos constituintes da sociedade brasileira, Xica e Dora se materializam, a nosso ver, a partir do suporte de dois universos visuais muito diversos: a exuberância construída por Luiz Carlos Ripper para Xica versus a contenção proposta para Dora pela direção de arte de Cassio Amarante e Carla Caffé e efetuada pelos figurinos de Cristina Camargo.

Xica da Silva

Xica da Silva foi realizado por Carlos Diegues em 1976, em pleno regime militar. De forte conteúdo crítico e metafórico o filme, localizado no período colonial, trata das relações entre a Coroa Portuguesa e o Brasil fazendo analogias com a situação política do país no momento de sua realização. O filme desenha a trajetória de Xica da Silva, escrava que se tornou senhora ao se amasiar com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira.

Em termos estéticos sofre forte influência do tropicalismo, movimento que misturou manifestações tradicionais da cultura brasileira, resgatando as cores e a exuberância dos trópicos, com inovações estéticas importadas.

A construção do universo imagético da colônia, neste filme, se ampara em uma cenografia calcada em referências ao espírito barroco ao mesmo tempo em que cria uma visualidade satírica com signos estéticos hipertrofiados. Isso se dá através de uma paleta cromática saturada, do tratamento grotesco dado às figuras de alguns

⁷ Segundo site da cinemateca brasileira. <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003259&format=detailed.pft>>. Acesso em 16 de março de 2019.

representantes da coroa portuguesa, bem como pela evolução da personagem de Xica da Silva (Zezé Motta).

No contexto de repressão política, o filme *Xica da Silva* questiona a administração de origem portuguesa, “carnavalizando” através do tratamento estético proposto, todos os dignitários da coroa que se abstêm de valorizar a cultura negra e mestiça. A construção do personagem do contratador de diamantes (Walmor Chagas) é diferenciada da dos demais. Isso se dá, pois, sua estratégia de seguir o rastro dos exploradores de diamantes locais pressupôs a valorização da cultura mestiça e assumir publicamente seu relacionamento com uma escrava marca sua diferença com relação ao comportamento dominante na elite branca.

O filme foi realizado em locações o que dá à imagem um ganho de realidade. Tal efeito é reforçado pela fácil identificação do complexo barroco ali registrado. Como nos diz Tashiro “a rua será lida como ela mesma antes de ser lida como uma rua específica em uma determinada história; esse é o propósito de usar um local, para conseguir expressão social vivida. A realidade da localização será mais vigorosa, se reconhecida”. (1994, p.38)⁸



Imagem 1- Excerto de *Xica da Silva*. A chegada de João Fernandes na região do Tejuco.

⁸ “The street will read as itself before it reads as a particular street in a particular story; that is the purpose of using a location, to achieve lived, social expression. The location’s reality will poke through even more vigorously if recognized.”

O filme abre com a chegada de João Fernandes, na região do Tejuco. Nas janelas das edificações tombam tecidos adamascados ornando as locações mostrando que toda a cidade se preparou para recepcionar o comendador e enfatizando a inscrição social do mesmo, o que evidencia a função semântica que pode ser dada ao espaço urbano. Conforme nos aponta Tashiro “o cenário é um espaço de negociação social, um estágio em que os personagens se encontram, interagem com a diegese e criam um fac-símile do mundo real.” (Tashiro,1994, p.37-38)⁹

O comendador é recepcionado no adro de uma igreja em uma festa profana ao som de atabaques. As mulheres dos dignitários da Coroa protegem sua tez clara com sombrinhas coloridas, mas encontram-se lado a lado com as escravas. Isso nos remete a Tashiro quando o mesmo afirma que “como resultado, as conotações sociais da rua devem suplantar os círculos afetivos de personagens individuais. (...) a rua urbana é uma questão social, espaço público que está presente no filme apenas como pano de fundo para um conjunto limitado de personagens e eventos. (Tashiro,1994, p.37-38)¹⁰

A caracterização de Xica, especialmente no que concerne a maquiagem e figurino, é importante no sentido de marcar as transições pelas quais passa a personagem e foram um suporte importante para o trabalho da atriz. Segundo Zezé Motta afirmou em entrevista, Xica foi sua primeira protagonista e o caráter polêmico da personagem se impôs como um grande desafio. Então, tomada de medo ela compartilhou seu sentimento com Carlos Pietro seu maquiador e amigo e este após uma prova de roupa lhe pergunta “Você gostou do figurino? Amei, que coisas lindas. Pois é, você tem que ser tão grande ou maior do que os figurinos do Ripper e os cenários, porque senão você vai sumir (risos). Porque era tudo muito”. (Motta, 2008). O caráter do figurino composto por Ripper visa uma exaltação da personagem e revela o gosto ostentatório da mesma, o que condiz com o tom exagerado e quase caricato assumido pela atuação.

⁹ “This set is a space of social negotiation, a stage on which characters meet, interact with the diegesis and create a facsimile of the real world. As a result, the street’s social connotations must supersede the embracing affective circles of individual characters.”

¹⁰ “ the urban street is a social, public space that is present in the film only as a backdrop to a limited set of characters and events.”

A curva dramática da protagonista é pontuada pelos figurinos em termos dos tecidos utilizados, paleta cromática adotada, modelagem, presença de diferentes acessórios e joias.

Nas primeiras cenas Xica aparece com roupas leves e semitransparentes, de tecidos naturais, iguais às das demais escravas.



Imagem 2- Excerto de Xica da Silva. Primeiro figurino da personagem Xica que a indiferencia das demais escravas.

O desejo de ascensão social da escrava se manifesta inicialmente através de seu sonho de possuir um belo vestido. Xica ao ser comprada pelo comendador solicita este presente e ganha um vestido cujo corte se assemelha ao dos portados pelas mulheres brancas apresentadas no filme. Ele é todo branco, de tecido de algodão, sem anáguas e armações, deixando visualizar suas formas através de sua translucidez.



Imagem 3- Excerto de Xica da Silva. Primeiro vestido comprado pelo comendador para Xica.

Conforme Xica vai sendo atendida em suas solicitações seu figurino se afasta do “padrão escravo” assumido pelo filme e o trabalho de caracterização vai definindo uma máscara que se configura de forma plena no almoço oferecido à elite branca que a humilha por sua cor. Nesta cena, Xica aparece com o rosto pintado de branco e através desta maquiagem afronta a elite que não a aceita.



Imagem 4- Excerto de Xica da Silva. Máscara branca da personagem Xica da Silva.

Como nos diz Pavis (1996, p.170) “o cenário colado ao corpo do ator se torna figurino, o figurino que se inscreve em sua pele se torna maquiagem: a maquiagem veste tanto o corpo como a alma daquele que a usa, daí sua importância estratégica tanto para a sedutora, na vida, como para o ator no palco”. Este trabalho de caracterização dá suporte a atriz assegurando bases materiais para a concepção da personagem. Como afirma Zezé Motta “o fato de estar toda de branco, o sol escaldante e aquele rosto branco, dizendo o senhor não gosta da minha cor, risos, então eu mudei de cor. Isso é um apoio fantástico para uma atriz” (Motta, 2008).

Na medida que a personagem vai adquirindo hábitos dos brancos e realizando maldades seu figurino vai crescendo e a sua beleza natural vai se perdendo, sendo substituída por novas faces criadas pela maquiagem. Esta funciona como “uma película, uma fina membrana colada no rosto: nada está mais perto do corpo do ator, nada melhor para servi-lo ou traí-lo que esse filme tênue” (Pavis, 1996, p 170).

A ambição e o perfil ostentatório de Xica parecem não ter limites. Isso é especialmente evidenciado pelo seu desejo de ver o mar sem sair de sua região. Para tanto, ela convence João Fernandes a construir um lago artificial e um barco para nele navegar. A inauguração do barco é assistida pelo padre e pelos representantes do governo que devem aplaudir este feito nas margens do lago pois Xica interditou a entrada de brancos no mesmo. O colorido das vestimentas de Xica e seus convidados é muito intenso, os verdes e amarelos vívidos estão por todo lado e uma orgia, da qual Xica não participa, ocorre.



Imagem 5- Excerto de Xica da Silva. Maquiagem da personagem Xica da Silva.

O enriquecimento evidente e ilícito de João Fernandes e o desejo por parte da elite em destruir o poder alcançado por Xica fazem com que as notícias cheguem à Portugal que decide interferir. Os medos e ameaças crescem e o figurino de Xica sofre uma inflexão se tornando menos vibrante quando esta procura encontrar meios de salvar a própria pele e a de seu amado. O preto começa a entrar na paleta cromática da personagem e a modelagem assume ares masculinos sem perder, é claro, algum elemento distintivo que denuncie a sua personalidade. Como Pavis (1996) nos diz, mesmo no disfarce é importante se ter elementos que permitam identificar o personagem o que fica evidente na cena em que Xica vai ao convento toda vestida de preto com um véu cobrindo seu rosto e parte do corpo querendo não ser identificada. Sua identidade é denunciada, no entanto, por um chapéu com uma enorme pena vermelha o que a faz ser reconhecida por um mendigo.



Imagem 6- Excerto de Xica da Silva. A personagem Xica da Silva em seu disfarce.

Vemos então nas movimentações de Xica na cidade e na área rural esta caracterização mais contida e de corte mais masculinizado o que não impede que o filme chegue em seu ápice tropicalista no banquete por ela oferecido ao Conde de Valadares (José Wilker), interventor da coroa portuguesa. Nesta cena Xica afirma que irá resolver os problemas do comendador com o Conde “com seus próprios meios” ou seja lhe fornecendo os prazeres da mesa e da carne.



Imagem 7- Excerto de Xica da Silva. O banquete.

A cena do banquete se dá em um salão transformado em teatro. Nele é apresentado um espetáculo de dança e oferecido um banquete para seu único espectador. Este, sentado num tapete de palha e circundado por pratos de comidas exóticas dos trópicos, assiste a dança realizada por Xica inteiramente pintada de dourado, o que transformava seu corpo numa espécie de escultura viva e erótica.



Imagem 7 - Excerto de Xica da Silva. A personagem Xica da Silva pintada de dourado dançando

Laura Mulvey (1975 apud Galery, 2004) argumenta que o cinema narrativo “feitichiza” a imagem da mulher enquanto objeto sexual através da transformação do espectador, por meio de enquadramentos que conduzem a sensação de que está vendo sem ser visto, em voyer. Deste modo o erotismo, dentro de uma estrutura patriarcal, objetifica a mulher, estabelecendo um ponto de vista especificamente masculino.

O cinema narrativo explora o aspecto narcisista do prazer de olhar que está ligado à identificação com os personagens do filme e ao reconhecimento do semelhante na tela. Há uma tensão entre o desejo que o corpo feminino incita nos personagens e o desejo que este mesmo corpo desperta no espectador. Mas por identificar-se com o protagonista do filme, o espectador compartilha com ele do prazer visual de olhar e possuir a mulher cuja imagem é refletida na tela. (Galery, 2004, p.55)

Nesta representação efusiva de dança, erotismo e gastronomia vemos o personagem masculino assumir feições cada vez mais torpes, sua expressão caricata o

bestializa completamente, o que inviabiliza a plena identificação do espectador com o personagem masculino.



Imagem 8 - Excerto de Xica da Silva. Conde de Valadares no banquete.

A esta cena se segue a condução coercitiva de João Fernandes à Portugal e a perseguição à Xica que encontra por fim refúgio em um convento de negros que havia sido por ela criado e onde estava homiziado o filho de seu antigo dono.

O filme apresenta, em seu conjunto, uma imagem vibrante e tropicalista. As cores vibrantes empregadas no figurino e nos objetos de cena contrastam com os cenários que, salvo algumas exceções, apresentam paredes lisas e pequenos detalhes em cores tais como as esquadrias das janelas e portas.

A imagem é carnavalizada e rica em suas cores, seus frutos, suas flores, e na apresentação da mistura de raças, traçando um painel de nossa estrutura social, fazendo uma leitura crítica da organização sócio político racial da nação.

Central do Brasil

Central do Brasil é um filme produzido no contexto da retomada do cinema brasileiro. Lançado em 1998, o filme marca o retorno do seu realizador Walter Salles à produção em seu país de origem, ainda que o filme seja uma coprodução francesa. O filme narra a trajetória da professora aposentada Dora (Fernanda Montenegro) e do

menino Josué (Vinícius de Oliveira) que se conhecem na Central do Brasil (no ponto onde Dora escreve cartas para analfabetos para complementar sua aposentadoria), veem-se ligados após a morte da mãe de Josué e partem em busca do pai da criança no sertão nordestino. No desenvolvimento da narrativa fica claro o motivo pelo qual certa cumplicidade vai surgindo entre Dora e Josué: a ausência do pai em ambos. Em sua análise do filme *Lúcia Nagib* (2006) aponta para o uso metafórico da busca paterna dos personagens como a “busca da pátria nordestina perdida no passado do cinema novo, destinada a oferecer filiação histórica ao cineasta atual” (2006, p. 71), em última forma, uma busca pelo reencontro com uma pátria utópica, que residiria no território puro da religiosidade arcaica do sertanejo. Nesse olhar para o projeto cinematográfico (e de nação) do passado, o ponto de vista distanciado de Salles transfere o discurso social do cinema novo para as ações individuais das personagens: são as coincidências bibliográficas, não socioeconômicas, que aproximam Dora e Josué.

No início do filme, dissolvida na multidão da cidade, Dora é apenas um corpo dentre tantos que se movem em um contínuo fluxo visual. A caracterização e o figurino, atributos materiais que poderiam ser marcadores individualizantes da personagem, atuam de forma a desindividualizar sua figura. Um exemplar de uma série, o corpo de Dora é revestido pelas mesmas cores neutras presentes nos trajes da maioria dos transeuntes da Central do Brasil. A cor do jaleco cinza azulado que se sobrepõe à camisa e saia (em variações de marrom) é a mesma do cimento das construções e do metal do vagão do trem que a conduz de volta à casa.

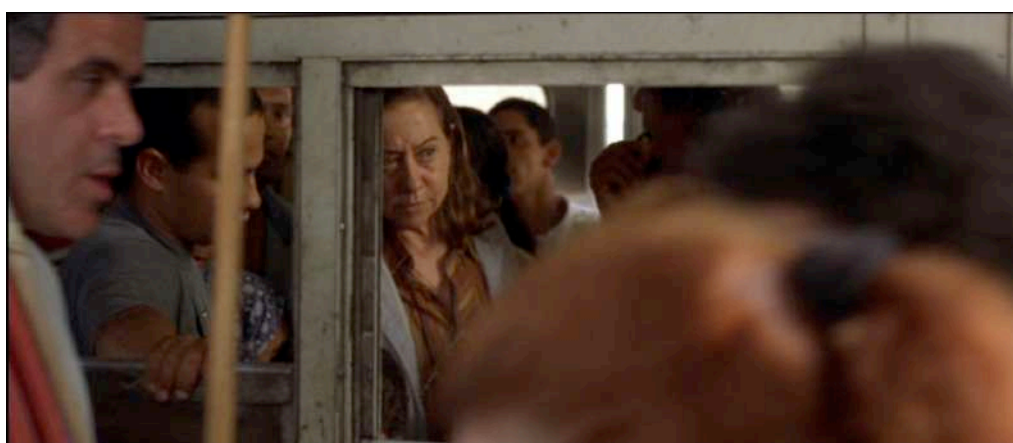


Imagem 9: Excerto de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998). Dora no trem.

Dora ocupa um dentre tantos outros controvertidos pontos de venda que desordenam o suntuoso prédio da estação de trens do passado, ocupa também um dentre tantos outros apartamentos de um gigante conjunto habitacional, construído no passado modernista, quando imaginava-se que a arquitetura urbana poderia ordenar a vida coletiva e garantir condições mínimas de luminosidade e ventilação para todos, mesmo para as classes populares. Ao perder-se na rua e na paisagem urbana, a representação de Dora se beneficia de um conjunto de valores visuais externos, derivados da interação social (apontada por Tashiro no espaço da rua) e da assunção de um ponto de vista ordenado pela perspectiva, apontado pelo mesmo autor como um elemento que tende a privilegiar a visualidade em detrimento da narrativa pois tenciona a centralidade da figura humana (personagem) no sistema cinema narrativo.



Imagem 10: Excerto de Central do Brasil. Dora em seu apartamento. Um exemplar de uma série.

Percebemos, na construção material dos níveis mais próximos à personagem (figurinos, maquiagem e objetos) uma visualidade que tende a se harmonizar com a atuação de base naturalista de Fernanda Montenegro: o remendo de esparadrapo nos óculos, presos ao pescoço pela mais simples das cordinhas de prender óculos; o arco revestido por um material quase da mesma cor dos cabelos que contém; a maquiagem deliberadamente invisível fazem de Dora uma pessoa ordinária, uma senhora cansada, cuja ternura foi sufocada por uma vida que é o resultado da opressão de dias medíocres, como a de tantas outras pessoas da cidade, cuja vida se resume ao ir e vir de casa para o trabalho e vice-versa, todos os dias. Se neste círculo mais próximo o sistema de sentido

evidencia seu desejo de verdade, o afastamento do domínio da personagem demonstra o paradoxo apontado por Tashiro entre o grau de estilização e realidade do espaço no cinema. O cenário da casa de Dora é um apartamento de classe média baixa cujas paredes esverdeadas apresentam nítidos sinais de desgaste e falta de manutenção, postos em cena para evidenciar uma condição econômica que Nagib afirma não estar em jogo na estrutura dramática do filme. Mobiliários e objetos que compõem o espaço seguem a mesma paleta de cores do figurino de Dora, há, no entanto, uma diferença marcante entre a simplicidade de formas e estilo do vestuário quase agênero de Dora com os signos de capricho e cuidado expressos pelas plantas viçosas e crochets sobre os móveis. A atuação de Fernanda Montenegro mantém o registro naturalista e apresenta uma Dora um pouco mais relaxada no interior de seu “primeiro universo”, o que demonstra conforto e um certo afeto pelo seu espaço doméstico. Este é o local onde Dora encontra sua única amiga, Irene, interpretada por Marília Pêra.



Imagem 11: Excerto de Central do Brasil. Apartamento de Dora. Signos de capricho e cuidado.

Irene, que também se diz professora aposentada (assim como Dora), é seu contraponto: embora seus olhos revelem alguma tristeza quando perguntada sobre sua profissão por Josué, ainda que sujeita às mesmas condições econômicas de Dora (quem sabe também tenha alguma outra forma de ganho complementar, o filme não explicita mas deixa a entender) e more no mesmo conjunto habitacional decadente, Irene mantém fortes os seus alicerces éticos e é quem alerta Dora quando esta “passa dos limites”. Portadora de uma caracterização que evidencia sua feminilidade (roupas mais ajustadas ao corpo, uso de cores mais vivas. decote, maquiagem mais perceptível,

brincos volumosos, dentre outros), Irene será citada por Josué, ao longo da jornada pelo sertão, como um referencial da beleza e vaidade feminina ausentes em Dora (que não usa pintura “na cara”).



Imagem 12: Excerto de Central do Brasil. Irene e Josué no apartamento de Dora

Os elementos que preenchem o cenário do apartamento de Dora atuam no sentido de fornecer camadas adicionais à composição da personagem, suas épocas de origem localizadas no passado informam sobre tempos mais abastados que já se foram. Embora seja o resultado de intervenções em uma locação, o apartamento de Dora pode ser apontado como dotado de “Decoração Expressiva”, nos termos de Tashiro. O espaço é bastante controlado do ponto de vista da direção de arte (olhos mais treinados atestam um trabalho de pintura de arte que reproduz os efeitos do tempo inscritos nas superfícies, por exemplo), a iluminação também se mostra mais elaborada do que ocorre nos espaços externos anteriormente mostrados e os enquadramentos de conjunto tendem a oferecer uma imagem mais difusa do ponto de vista dos focos de atenção dramática. Esse contraste visível entre os graus de controle sobre técnicas construtivas do espaço cênico e de seu registro (cenografia, fotografia e câmera) tende a gerar certo grau de estilização e evidenciar a visualidade do espaço do apartamento enquanto tal, impondo uma presença material que dilui um pouco a centralidade da personagem corporificada pela atriz naquele espaço.

A jornada de Dora pelo sertão é marcada por diversos estágios de sua sensibilização frente ao afeto desenvolvido por Josué e aos efeitos emocionais da busca

paterna do menino para o resgate da sua própria memória de abandono. Uma peça de vestuário marca o início desse processo: a camisa bege de manga curta, que Dora e Josué compram em uma parada de ônibus e usam durante todo o trajeto até a chegada na casa dos irmãos do menino. O recurso de unificar as personagens, por meio de cores e formas do vestuário, antecipa visualmente o processo de aproximação emocional conduzido por diversas situações dramáticas, que só se efetivará totalmente na cena em que Dora desperta do transe na Casa dos Milagres deitada no colo de Josué. Se, por um lado o uso da camisa por Dora a aproxima de Josué e nos informa da projeção de suas próprias frustrações nos problemas de Josué, por outro este traje aponta para uma continuidade na representação desprovida de atributos do feminino em Dora. Tal construção parece enfatizar os traços pouco sentimentais da personagem, como se a ternura, a compaixão pelo próximo, ausentes na conduta de Dora no início da narrativa, encontrassem uma expressão externa nas peças de vestuário afeminadas e no uso da maquiagem (vide o contraponto com Irene, já abordado), que a personagem assumirá no final do filme. Nesse caso, são as expressões faciais mais leves que Fernanda empresta à Dora que nos informam paulatinamente de sua transformação. O cumprimento de parceria após a arrecadação com as cartas da feira, a ironia terna da cena em que, na cama, Dora ri quando Josué diz que já transou, ou o sorriso de cumplicidade ao convidar o menino para voltar com ela após ser informada de que Jesus não vive mais na casinha da rua F.



Imagem 13: Excerto de Central do Brasil. Josué e Dora unificados por meio do figurino.

Diante da centralidade do território na narrativa de Central do Brasil, nota-se o esforço de Cassio Amarante e Carla Caffé na construção de uma relação de contraste

visual entre o universo urbano e o rural. O primeiro, o Rio de Janeiro da Central do Brasil e dos condomínios modernistas decadentes é construído de forma a evidenciar a saturação, a ocupação excessiva do espaço por construções, pessoas e objetos, uma ocupação que desgasta e tensiona o espaço e seus habitantes na medida em que excede as capacidades de acomodação, gerando disputas e violência. Já o sertão, embora também apresente sinais de desgaste e precariedade nas construções, revela maior variação cromática, que pode ser exemplificada pela cortina de fitas plásticas coloridas e o painel de pintura paisagística na parada onde César (Othon Bastos) abandona Dora e Josué, fugindo em seu caminhão amarelo. A paisagem sertaneja exterior é na maioria das vezes enquadrada sob perspectivas de planos mais gerais, o que concede à sua representação uma amplidão que ao mesmo tempo enfatiza a cumplicidade na solidão entre Dora e Josué e a persistência da pureza do mundo natural na vida daqueles lugares, ao enquadrar simultaneamente elementos da natureza (plantas, montanhas, bichos) e espaços construídos pela ação humana.

O uso privilegiado da paisagem sertaneja parece evidenciar um efeito apontado por Tashiro em relação à dimensão espacial da paisagem na imagem cinematográfica que, assentada num ponto de vista espacialmente localizado, tende a atuar de forma contrária à narrativa.

O plano da paisagem [...] oferece uma perspectiva impessoal que só pode ser descrita como a da câmera, isto é, da produção, ou das circunstâncias sociais que criaram a produção e a exposição. (Tashiro, 1994, p. 41)¹¹

Retornando à análise de Nagib, que destaca o distanciamento narrativo de Salles frente àquele universo social representado, que lhe é exterior, podemos apontar o recurso da ênfase na paisagem, de acordo com os termos de Tashiro como um elemento estilístico que atua no sentido de enfatizar a distância do narrador frente ao mundo narrado.

¹¹ The landscape shot [...] offers an impersonal perspective that can only be described as the camera's, that is, the production's, or the social circumstances that created the production and exhibition. (Tashiro, 1994, p. 41)



Imagem 14: Excerto de Central do Brasil. Amplidão da paisagem rural.

Buscando suavizar uma dicotomia excessivamente marcada, há um esforço de apontar, seja através da pureza das fisionomias e da aura documental da imagem dos analfabetos na Central do Brasil, um certo resquício de brasilidade utópica no espaço urbano, seja pelo ponto final da jornada de Josué ser um conjunto habitacional, o que parece indicar para uma transformação “negativa” do interior seguindo parâmetros desumanizados que vimos anteriormente no espaço urbano. Tais exceções, que confirmam a regra, são enfraquecidas diante do empenho da narrativa em relacionar o processo de transformação de Dora com as experiências de contato com a inocência, tanto de Josué (que apesar de tudo acredita no retorno e na boa índole de seu pai marceneiro), quanto da religiosidade sertaneja (vide o transe na Casa dos Milagres). Lembremos que a foto de Dora e Josué ao lado da colorida imagem de Padre Cícero feita por um fotógrafo de feira do interior funciona como uma metáfora visual da transformação da personagem anteriormente insensível. Selando sua regeneração ética Dora estará afetivamente ligada a Josué. A imagem *naify* do maior santo popular do nordeste entre Dora e Josué configura a completude daquela relação pela beleza da fé.

As breves análises apresentadas evidenciam um importante paradoxo da imagem cinematográfica apresentado pela leitura do espaço no cinema a partir da recepção em Tashiro. Quando enfatiza a alternância do espectador entre processos de identificação emocional e distanciamento da imagem cinematográfica (por sua própria natureza, marcada por diversos graus de estilização frente ao “mundo verdadeiro”), Tashiro relaciona a centralidade do corpo humano na organização do espaço racionalizado com

a centralidade do corpo performático atoral no cinema narrativo. Como vimos, partindo das categorias arquitetônicas de Norbeg-Schulz o autor aponta uma certa tendência de esvaziamento afetivo do espaço conforme este se constitui mais apartado da matéria corporal, *locus* primeiro da tensão identificação-diferenciação espectador-personagem. Tal tensão que abordamos em exemplos tais como o uso das ruas de Diamantina como locações em Xica da Silva, ou as diferentes texturas na imagem de espaços mais ou menos controlados pela direção de arte em Central do Brasil, desestabiliza de certa forma um discurso excessivamente calcado na narrativa, presente em grande parte das abordagens críticas do trabalho da direção de arte. Se por um lado essa desestabilização parece relativizar a efetividade de alguns procedimentos desse campo de criação da imagem cinematográfica, por outro enfatiza a inter relação dos elementos constituintes da imagem cinematográfica e enfatiza a força da *mise en scène* como instrumento analítico por seu aspecto necessariamente integrador das camadas expressivas adicionadas à imagem cinematográfica a despeito de sua separação funcionalista quando da adoção de um sistema industrial de produção.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e grafia, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço* IN Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAUDRILLARD. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema*. Uma introdução. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Editora USP, 2013.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. O liso e o estriado. Trad. Peter Pál Pelbart. In. Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- GALERY, Maria Clara V. *Considerações em torno do espectador, do olhar e da representação do feminino*, Revista Fragmentos, número 26, Florianópolis, 2004.
- GIL, Ines. *A atmosfera como figura fílmica*. Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO. Volume I, 2005.

KATZ, Steve. *Film directing shot by shot: Visualizing from concept to screen*. Studio City, CA: Michel Wiese Productions; Stoneham, MA: Focal Press, 1991.

MARKS, Laura. *The skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Duke University Press. Durham and London. 2000.

MUNIZ, Fernando. *As artes do entusiasmo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema. Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TASHIRO, C. S. *Production Design and the history film*. Dissertation presented to the faculty of the graduate school University of Southern California. May, 1994.

VIANA, Fausto e Moura, Carolina Bassi (org.). *Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais*. São Paulo: ECA/USP, 2017.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Outras Referências

MOTTA, Zezé. *Entrevista concedida à Elizabeth Motta Jacob*, Rio de Janeiro 20 de novembro de 2008.

Referências Filmográficas

CENTRAL do Brasil. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2000. 1 DVD 112 minutos.

XICA da Silva. Direção Cacá Diegues, 1976, Rio de Janeiro, cópia em DVD, acervo particular.