

## UM BRASIL BRASILEIRO: APONTAMENTOS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO DE BRASIL A PARTIR DA DIREÇÃO DE ARTE DE LUIZ CARLOS RIPPER NO CINEMA

### A BRAZILIAN BRAZIL: NOTES ON THE CONSTRUCTION OF AN IMAGINARY OF BRAZIL THROUGH THE LUIZ CARLOS RIPPER PRODUCTION DESIGN

Elizabeth Motta Jacob<sup>42</sup>

**RESUMO:** Neste estudo pretendemos traçar algumas linhas sobre o processo de construção de uma imagem cinematográfica brasileira, distanciada dos padrões ditados pelo cinema hegemônico, através da direção de arte realizada por Luiz Carlos Ripper em dois filmes que tem como cenário o Brasil Colonial. Este artigo pretende ainda tratar da criação de um imaginário no que concerne ao período colonial brasileiro e suas analogias com o período de realização dos filmes *Pindorama* (1970) de Arnaldo Jabor, *Quilombo* (1984), de Cacá Diegues. **PALAVRAS-CHAVE:** Imaginário, Brasil Colonial, Direção de Arte, Cinema.

**ABSTRACT:** In this study we intend to analyze the process of constructing a Brazilian cinematographic image, distanced from the standards dictated by the hegemonic cinema, through the Luiz Carlos Ripper Production Design in two films that have as scenery the Colonial Brazil. This article intends to deal with the creation of an imaginary with regard to the Brazilian colonial period and its analogies with the period of realization of the films *Pindorama* (1970) by Arnaldo Jabor, *Quilombo* (1984), by Cacá Diegues.

**KEYWORDS:** Imaginary, Colonial Brazil, Production Design, Cinema.

## INTRODUÇÃO

O cinema é uma ferramenta política e crítica de grande relevância e se constitui enquanto um campo analítico com função propositiva e enunciativa. Neste sentido expõe sua capacidade de revelar imaginários muitos deles expressos na criação de visualidades singulares.

Neste estudo pretendemos traçar algumas linhas sobre o processo de construção de uma imagem cinematográfica brasileira, distanciada dos padrões ditados pelo cinema hegemônico, através da direção de arte realizada por Luiz Carlos Ripper em dois filmes que tem como cenário o Brasil Colonial. Este artigo pretende ainda tratar da criação de um imaginário no que concerne ao período colonial brasileiro e suas analogias com o período de realização dos filmes *Pindorama* (1970) de Arnaldo Jabor, *Quilombo* (1984), de Cacá Diegues.

Antes de apresentar os filmes cabe esclarecer que Ripper foi pioneiro na direção de arte no Brasil. Ele extrapolava os limites da cenografia, figurino e

---

<sup>42</sup> Professora Adjunta do Curso de Comunicação Visual, EBA/UFRJ e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena ECO/UFRJ. e.jacob@uol.com.br

caracterização alcançando uma visualidade capaz de consolidar imageticamente uma plasticidade brasileira, resultante de aprofundados estudos de nossa cultura, em especial da cultura popular e dos meios materiais e de produção por ela adotados. Deste modo a participação de Ripper é creditada em sites como o IMDB<sup>43</sup> como diretor de arte, nomenclatura que não era utilizada no Brasil no período da realização dos filmes em questão.

A direção de arte de Ripper é poética e capaz de expressar seu desejo de espelhar em alegorias utópicas, um novo Brasil justo e agente de uma verdadeira democracia racial, além de ser um meio de expressar a revolta contra o arbítrio e as injustiças.

Politicamente, estes filmes representavam uma possibilidade de estabelecer uma leitura metafórica da sociedade brasileira em dois momentos distintos da realidade brasileira, ambos de repressão política. *Pindorama* foi realizado durante os mais severos anos da ditadura militar durante o governo do General Emílio Garrastazu Médici. Já *Quilombo* foi realizado durante o mandato do General João Figueiredo cuja gestão foi marcada pela continuação da abertura política iniciada no governo do General Ernesto Geisel. Tais diferenças políticas têm consequências nas obras realizadas: *Pindorama* retrata uma sociedade corrompida por uma administração sem escrúpulos, enquanto *Quilombo* foca na esperança da construção de uma sociedade mais justa para o Brasil inspirada no modelo por eles apresentado do que teria sido o Quilombo de Palmares. Assim sendo ambos fazem analogias entre o período colonial, lócus da trama, e a sociedade do momento de realização dos filmes criando imaginários potentes da nação brasileira. Neste sentido, cabe lembrar que:

O imaginário está tão diretamente ligado ao cinematógrafo como os pensamentos estão ao homem. Por remeter a um conjunto de imagens, nada mais pertinente para pensar o cinema do que pensar o imaginário. “Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado” (Maffesoli, 2001, p. 76). “Em português, o sufixo -ário produz, entre outras, a idéia (sic) de coleção, de conjunto ou de lugar em que se guardam coisas” (Teixeira, 2003, p. 43). Durand (1998) refere-se ao termo com a ideia de museu – repertório individual ou social. Ganzer (2009, s/ p.) liga o conceito à sua importância na formação psíquica do indivíduo: “O imaginário é um processo cognitivo no qual a afetividade está contida, traduzindo uma maneira específica de perceber o mundo, de alterar a ordem da realidade.” (MEDEIROS, 2017, p. 96)

---

<sup>43</sup> A sigla IMDb significa Base de Dados de Filmes da Internet, sendo uma referência importante para a área.

Tais conteúdos imaginários vão ser operacionais para a criação da visualidade dos filmes em pauta, assim:

Os modos de construir espacialidades, sucessões e conexões no cinema apenas reiteram e reafirmam que a imagem cinematográfica, antes de se referir a um estado de coisas (ilustrar, representar ou renumerar uma realidade que lhe é anterior) opera e apresenta um estado de coisas, para além do mundo dado. É essa interferência altamente eficaz, que a arte do cinema opera na realidade, levando em conta o que lhe é próprio, isto é, seus formantes de sensações e afetos. É a partir dessas matérias de expressão (sonoridades, ritmos, cores, temporalidades) propriamente cinematográficas, que o pensamento deve instalar-se, acompanhando suas tramas e transformações, maneira pela qual o pensamento pensa e se pensa a si mesmo, um esforço de autonomia que a própria natureza do cinema reforça e instaura. (FRANÇA, 2003, p.58)

Por meio de tais recursos, próprios do meio cinematográfico, e para falar do desejo de democratização do Brasil, os filmes vão resgatar uma outra época para situar a ação. Isso conduz a direção de arte à criação de uma representação plástica da sociedade brasileira do séc. XVII ao XVIII constituindo um imaginário alegórico para a mesma.

## A PROPOSTA

Em termos da construção imagética em filmes históricos vê-se, grosso modo, dois pontos de partida para a construção da visualidade da época. De um lado temos abordagens que visam uma “reconstrução histórica” que, para tanto, investem em pesquisas profundas em diversos níveis tais como o texto, cenografia, figurinos, hábitos, etc. De outro, temos trabalhos onde a liberdade criativa é maior uma vez que o trabalho visa a criação de um mundo diegético com visualidade própria, mais ou menos livre em relação ao referente histórico. Para realizar o seu trabalho, Ripper realizava uma pesquisa abrangente buscando se cercar de dados documentais e iconográficos, no entanto não tolhia sua criatividade em função da busca de uma fidedignidade imagética em relação ao referente.

Ele estava interessado nos métodos e processos de trabalho que permitiam a realização daquela resolução formal e buscava recuperar os procedimentos da produção em questão. No entanto cabe lembrar que os filmes em questão tendem a alegoria e que

no terreno da visualidade, em geral, o estilo alegórico moderno é associado à descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem “que se faz ver”. No entanto, veremos que o alegórico aqui pode se manifestar através de esquemas tradicionais como o emblema, a caricatura, a coleção de objetos

que cerca o personagem, de modo a constituir uma ordem “cósmica!” onde ele se insere. (XAVIER, 1993, p.14)

Deste modo vemos nestes filmes nascer um Brasil colônia bastante particular, amparado numa releitura das referências visuais do passado, na busca de metodologia de produção popular antiga e da habilidade de Ripper de produzir e de se cercar de artesãos laboriosos. A premissa adotada nos filmes conforma-se com a fala de Rosentone: “O cinema não é a reprodução da realidade. Implica na criação de um universo paralelo, alternativo e verossímil. Sua verossimilhança não depende tanto da experiência diária dos espectadores quanto de seu espírito e ideologia.” (ROSENSTONE, 1997, p.137).

Entendemos então, que o recorte proposto pelos filmes analisados envolve grande liberdade de criação e um projeto ideológico de construção de uma sociedade democrática.

## UM BRASIL BRASILEIRO

Os filmes em questão abordam a sociedade brasileira, sua composição, racial, social e política. Para entender melhor o viés assumido por essas produções é relevante entender a equação teórica - e algumas distorções destas realizadas pelo senso comum - que dá suporte a um certo entendimento e constitui um imaginário da nação brasileira.

Percebe-se como elemento chave de construção do universo diegético dos filmes em pauta, o caldo de visões expressas por Gilberto Freyre em “Casa Grande e Senzala” (1998), de Sérgio Buarque de Holanda em “Raízes do Brasil” (1963) e de Euclides da Cunha em “Os sertões” (1902), nem sempre entendidas em sua profundidade<sup>44</sup>. Verificamos que os filmes entendem nação brasileira como resultante do processo de miscigenação e apresentam um projeto de nação voltado para o ideal de democracia racial fundada numa ideia de “natureza cordial” brasileira. Como nos diz Nadotti, assistente de direção de Cacá Diegues em *Quilombo*:

(...) se a cordialidade brasileira não é uma verificação histórica ou científica, ela é seguramente um projeto, um belíssimo projeto do inconsciente nacional. Um projeto que já esteve para se realizar, em momentos como Palmares, na forma de uma espécie de socialismo

---

<sup>44</sup> João César de Castro Rocha vai revisar em seu livro “O exílio do homem cordial: ensaios e revisões” (2004) apresenta o pensamento de importantes intelectuais brasileiros discutindo a noção de cordialidade em diferentes autores e contextos bem como os rumos do papel do intelectual e a capacidade transformadora do trabalho crítico. Neste artigo nos atemos as noções desenvolvidas por Holanda e a sua livre interpretação pelo senso comum expresso até mesmo pelos cineastas e diretor de arte em tela cuja apropriação do termo distorce a sua essência. Tal dado pode ser observado explicitamente no texto apresentado por Nadotti (1984) transcrito no corpo do texto e nas visões expressas nos filmes analisados.

cordial, democrático e proletário, de uma nação de pobres contra a pobreza, dos sofrendores contra o sofrimento, onde a democracia não pode servir apenas para garantir a minha liberdade, mas, sobretudo para exigir a minha tolerância com a liberdade do outro, partindo da igualdade de direitos até o direito da diferença. Essa é a única e grande contribuição que a civilização brasileira pode dar à história do mundo, resgatando o impasse em que vive o planeta, entre a crueldade do capitalismo desumano e a desumanidade do coletivismo democrático, substituindo o equilíbrio do terror pelo da ternura”. (NADOTTI, 1984, p.20)

Podemos generalizar tal abordagem ao outro filme pois em ambos é apresentada uma leitura da cordialidade brasileira como simpatia e gentileza o que se afasta da ideia desenvolvida por Sérgio Buarque de Holanda (1963). Este autor conceitua o homem cordial como aquele cuja afetividade não está subordinada a critérios racionais estáveis. Sua ação é impulsiva o que o leva ao conflito ou engendra acordos conforme o momento.

A tônica em “Raízes do Brasil” foi mostrar como as “sobrevivências arcaicas” do personalismo, do individualismo infenso a causas coletivas, do familismo e da mentalidade cordial eram contrárias à modernidade, que Sérgio Buarque associava à democracia. (...) A cordialidade em tela nada tinha haver com os ritos de polidez. Na verdade, opunha-se a eles. Se a polidez era definida por normas impessoais, de aplicação geral, a cordialidade tinha o timbre pessoal, dizia respeito ao comportamento ditado pelo coração, a lhanza no trato, a hospitalidade, mas também a inimizade, o favor. (...)A diluição de regras somente facultaria espaço àqueles habilitados a utilizar a falta de ordem ou anarquia em proveito pessoal. Os “menos iguais” ficariam ao desamparo da lei. Sem o respeito a normas não havia como generalizar situações de igualdade. Sérgio Buarque via afinidades entre o personalismo do “homem cordial” e as soluções autoritárias. Para aqueles habituados a uma exaltação desmedida dos valores da personalidade, era impensável uma disciplina social baseada no assentimento a regras definidas de comum acordo. A única alternativa aceitável seria a obediência cega a um bem e princípio que se julgasse superior, fosse ele o Santo Ofício ou o déspota de plantão. Naqueles círculos, comentava Sérgio, a vontade de mandar e a disposição para cumprir ordens conviviam lado a lado.” (CARDOSO, DATA, S/D).

Percebe-se então um fosso entre a análise de Buarque de Holanda e a apropriação pelo senso comum de seu conceito de “homem cordial”.

A formação do *sensus communis* (...) não se alimenta do verdadeiro, mas do verossímil. Bem, o que nos interessa aqui é o seguinte: *sensus communis* não significa somente aquela capacidade universal que existe em todos os homens, mas é também o sentido que institui comunidade. (...) o que dá diretriz à vontade humana não é a universalidade abstrata

da razão, mas a universalidade concreta representada pela comunidade de um grupo, de um povo, de uma nação, do conjunto da espécie humana. O desenvolvimento desse senso comum é, por isso, de decisiva importância para a vida. (GADAMER, 2008, p.57-58)

Isso é importante, pois as construções dos universos diegéticos dos filmes em pauta se ancoram em valores difundidos socialmente como representativos da gênese da nação brasileira e criam seu imaginário do período colonial a partir deles.

Para entender melhor este mecanismo é importante ter em mente a estrutura narrativa destes filmes que têm como espinha dorsal as relações entre as estruturas de poder existentes na época colonial no Brasil e a situação política brasileira no momento de realização dos filmes. Isso fica evidente logo no início dos dois filmes onde aparecem textos explicando que se tratam de filmes ficcionais, mas que refletem a realidade e a origem dos problemas brasileiros. Isso fica claro, neste extrato retirado de *Pindorama*:

No século XVIII, quando éramos colônia de Portugal nasciam aqui os traços primitivos de nosso caráter nacional. Nossa miséria histórica já estava ali em Pindorama (terra das árvores altas, como chamavam os indígenas o que se tornou depois o Brasil). Pindorama é no filme, uma cidade imaginária onde tudo se passa concentradamente. Muitos erros políticos que vemos hoje, no fim do século XX, já estavam encravados na floresta de nossas origens. Os fatos aqui narrados são imaginários... se bem que...verdadeiros.<sup>45</sup>

Os textos explicativos nestes filmes têm como função ancorar a alegoria, e a direção de arte atua na construção da espacialidade e caracterização, marcando a hierarquia e o caráter dos diferentes personagens.

A conformação da população dos diferentes filmes é variada, mas, grosso modo, é agrupada em dois núcleos distintos: a sociedade branca formada por representantes da coroa e religiosos, e a sociedade mestiça composta por escravos, índios, brancos pobres e negros livres. Para a caracterização da população negra um destaque à tradição africana é dado em termos narrativos, de realização e plásticos. Deste modo a religiosidade é destacada.

O candomblé, ao definir um espaço social sagrado, o terreiro, possibilita a encarnação da memória coletiva africana em determinados enclaves da sociedade brasileira. Neste sentido, a origem é recorrentemente lembrada e se atualiza através do ritual religioso. Os inúmeros ritos

---

<sup>45</sup> Texto de abertura do filme *Pindorama* de Arnaldo Jabor.

reproduzem as crenças e as práticas dos ancestrais negros. (ORTIZ, 2003, p.131)

No caso de *Quilombo* a referência é explícita na medida em que cada um dos líderes incorpora seus orixás e rituais religiosos são apresentados ao longo do filme. O vestuário, penteados e a prática religiosa definem assim a caracterização dos negros no quilombo e contrastam com a caracterização dos mesmos quando escravos.

A sociedade mestiça é na maioria dos casos idealizada e o sofrimento que lhes é imposto pelos brancos é exposto criticamente.

O processo de idealização do mestiço e de sua cultura é parte de um projeto político ideológico mais amplo que abrange a própria necessidade de construir uma imagem para a nação brasileira.

Como reconstruir o século XVII se a documentação visual sobre o Brasil da época é quase inexistente? Partindo do fato de o país ter sido colônia portuguesa, iniciou-se uma pesquisa sobre figurinos e cenários da Europa daquele tempo. A roupa usada nas cortes chegava aqui com vinte ou trinta anos de atraso. Procurou-se então em obras e enciclopédias de arte, tendo sempre em vista esta diferença. Como, porém, criar Palmares? Neste caso, valeu outro pensamento de Cacá: “O século dezessete, no filme, vai ser como nós dissermos que é, contando que o público não tenha termos de comparação”. Palmares seria, então, tudo que pudesse ser imaginado por Ripper e Escorel. (NADOTTI, 1984, p.26)

O imaginário deste Brasil colonial vai sendo construído, nos filmes considerados, a partir do pressuposto de que esta nação tem um potencial democrático inato vandalizado pelos mecanismos próprios à elite branca colonizadora.

A extorsão das riquezas brasileiras para fomentar a riqueza dos colonizadores e suas pátrias é muito presente nesta filmografia e faz analogias ao momento político da realização dos filmes. Deste modo os personagens que representam a coroa e os mandatários locais são ridicularizados, expostos em sua bestialidade criando contraste severo com os demais grupos sociais apresentados nos filmes que revelam sua essência democrática e justa.

## **O BOM, O MAU E O FEIO NO BRASIL COLONIAL DE LUIZ CARLOS RIPPER**

Neste quadro de construção da imagem do Brasil e do Brasileiro e um imaginário a respeito do período colonial, a noção de raça e suas representações ganham peso. Nestes filmes inverte-se os parâmetros de valorização das raças, quebrando com a tradição eurocêntrica de caracterizar o homem branco como o representante do bem, e negros e mestiços como

malfeitores; ao mesmo tempo em que são mantidas as associações de beleza a bondade /feiura a maldade.

Como sustentáculo para a missão civilizatória do homem branco, a representação do africano sempre foi impiedosa, não somente na narrativa e na pintura, mas também em textos de caráter científico como aqueles de Lombroso. Mas a ideologia do “fardo do homem branco” levou muitas narrativas a criar caracteres repulsivos referentes a qualquer etnia não-européia. (ECO, 2007, p.197)

Nesses filmes, no entanto, são os negros e mestiços que promovem o bem tendo sua beleza valorizada. Brancos livres têm também sua imagem preservada.

Aos brancos maus cabe a caricatura. Em termos de estruturação plástica da imagem isso tem efeitos muito claros, pois se busca a beleza do nativo ou miscigenado e se “enfeia” o colonizador.

Dizer que belo e feio são relativos aos tempos e as culturas [...] não significa, porém, que não se tentou, desde sempre vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável. Pode-se sugerir também, como Nietzsche no *Crepúsculo dos ídolos*, que “no belo, o ser humano se coloca como na medida da perfeição”, [...] adora nele a si mesmo [...] No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem. [...] O feio é entendido como sinal e como sintoma da degenerescência. (ECO, 2007, p.197)

A caracterização do colonizador os torna ridículo, caricato e sua aparência assume algumas variantes do feio.

[...] é feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso, revoltante, repulsivo, desgostante, aflitivo, nauseabundo, fétido, apavorante, ignóbil, desgracioso, desprezível, pesado, indecente, deformado, disforme, desfigurado [...] A sensibilidade do falante comum destaca que [...] quase todos os sinônimos de feio implicam sempre numa reação de nojo, se não de violenta repulsa, horror ou susto. (ECO, 2007, p.15)

Para analisar a construção imagética destes filmes o conceito de Carnavalização, tal como analisado por Da Matta (1997) nos será útil. Para Da Matta o mundo brasileiro é ritualizado através da parada militar, do carnaval e das procissões. Para este pesquisador o carnaval se estrutura por um conjunto de regras de inversão podendo ser vivido de forma igualitária por todos, independentemente de sua condição social.

Da Matta nos diz que o carnaval é o momento no qual a vida diária deixa de ser funcional se tornando assim um momento inventado. Neste



sentido o carnaval se estrutura por um conjunto de regras de inversão podendo ser vivido de forma igualitária por todos, independentemente de sua condição social. Trata-se de uma inversão temporária, planejada e, sobretudo, desejada e necessária no mundo social brasileiro. A rotina é completamente invertida em todos os seus aspectos, em pleno dia, vive-se como à noite substituindo a rotina diária pela dança e pelo movimento coletivo que se corporifica na música e na dança. Neste ritual inverte-se também a relação com o corpo: se este está no dia-a-dia castigado pelo trabalho, no carnaval ele é exaurido pelo prazer da dança, do sexo, da música.

Outro aspecto importante da teoria construída por Da Matta envolve a questão da vestimenta. Nesta festa trocam-se os papéis e as fantasias podem surgir em toda a sua polissemia: fantasia-se a vida e o cotidiano, portam-se trajes que transvertem posições sociais e de poder, expõem-se os desejos materializando-os nas vestes. A fantasia destrói os papéis sociais normalmente constituídos, desconstruindo o sentido de hierarquia.

O carnaval, então, dispendo o mundo e suas regras de cabeça para baixo, permite às pessoas vivenciarem uma “incrível sensação de liberdade” e, por isso, “o diverso”, o diferente – o universo da individualidade -, que é tão temido na vida diária, é moeda corrente no carnaval, onde todos podem surgir como indivíduos e como singularidade, exercendo o direito de interpretar o mundo do seu ‘jeito’ e a seu modo. Por todos esses atributos, o carnaval, conforme Da Matta, é a “possibilidade utópica de mudar de lugar, de trocar de posição na estrutura social. De realmente inverter o mundo em direção à alegria, à abundância, à liberdade e, sobretudo, à igualdade de todos perante a sociedade. O que Da Matta lamenta é que toda essa utopia só sirva para revelar exatamente o seu oposto – as condições de difícil mobilidade social numa sociedade injusta como a brasileira.” (LIMA, 2007, s/p.)

Tal procedimento estrutura nesses filmes a caracterização e a criação de caricaturas ridicularizantes do opressor. As instancias de poder são tratadas como dispersas nestes filmes, que demonstram ainda a falta de respeito entre os diferentes níveis de representação da coroa. Alianças torpes são feitas e traições são frequentes. A representação visual dos representantes da coroa e da elite nestes filmes é marcada pele deboche e pelo grotesco.

A forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas [...] O grotesco está estreitamente relacionado ao tragicômico. [...] Grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. (PAVIS, 2007, p.188)

Deste modo a caracterização física dos personagens está diretamente associada ao seu caráter e inserção social. Aos colonizadores uma imagem risível e grotesca é destinada ao mesmo tempo em que os personagens entendidos enquanto nacionais, os mestiços e negros, cabe a valorização estética e do caráter criando um perfil do homem ideal para a construção da democracia no Brasil.

## **PINDORAMA**

*Pindorama* se localiza no séc. XVIII e tem uma narrativa com fundamentação apocalíptica, não naturalista, onde encenações teatrais dão um fio ao enredo. Esteticamente é um filme que explora a ruptura com os padrões burgueses do belo, afastando-se dos valores tradicionalmente associados ao “bom gosto”.

Segundo sua natureza mais própria, o gosto não é algo privado, mas um fenômeno social de primeira categoria. Em nome de uma universalidade que ele representa e a que se refere, pode até opor-se à inclinação privada do indivíduo, como se fosse uma instância do julgamento. (...) O caráter decisivo do juízo de gosto implica sempre sua pretensão de validade. O bom gosto está sempre seguro de seu julgamento, ou seja, é por natureza um gosto seguro: um aceitar ou rejeitar que não conhece vacilos, nenhuma dependência de outros e não precisa de razões. O gosto é algo pois como um sentido. (GADAMER, 2008, p.76)

A chave estética na qual *Pindorama* opera é de ruptura com os valores socialmente definidos como belo e com isso desenvolve uma visualidade agressiva na medida em que infringe os padrões de “bom gosto”: “O bom gosto é uma sensibilidade que evita tão naturalmente tudo que é chocante.” (GADAMER, 2008, p.76-77)

*Pindorama* é o nome de uma cidade hipotética de onde o bem foi excluído pela corrupção e vício. Seu fundador, Don Sebastião de Souza (Maurício de Valle) começa o filme isolado em uma casa longe da cidade. Seu figurino é exótico obedecendo a duas referências básicas: as batas brancas com as quais Ripper veste os negros e mestiços na maioria de seus filmes neste período contextualizado, e uma espécie de vestido de tecido felpudo alaranjado. Ele porta uma espada hiperdimensionada pendurada ao seu cinturão e, na perna carrega uma cinta com búzios, porta ainda, botas altas de couro. A roupa faz referência, no imaginário cristão, aos trajes de São Lázaro onde o cajado substitui a espada e as franjas os cabelos. A sugestão fica mais forte quando aparece um grupo, apresentando um ritual vestido com palha. A referência aí se ancora na figura do orixá Omulú do Candomblé, figura associada no sincretismo a São Lázaro.

O figurino representa um forte componente na construção do espetáculo [...]. Além de vestir os artistas, respalda a história narrada como elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado. Percorre a cena no corpo do ator, ganha a necessária mobilidade, marcará a época dos eventos, o status, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e sua visão de mundo, ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público. (LEITE, 2002, p. 62).

Um dos viajantes fala de forma jocosa com Dom Sebastião, mas ao fim, sabe-se que ele é um emissário do Rei e porta uma carta para este. O tubo onde se encontra o referido documento está pendurado ao pescoço no personagem e é portado como se fosse um desmesurado falo.

O personagem é inconveniente, viscoso, quase agressivo em sua comicidade rude. A maneira como a cena é conduzida, e o “tubo” portado, é ao mesmo tempo obscena e cômica, fazendo referência à imagética do Príapo. Neste momento se dá a reincorporação do poder de Dom Sebastião na medida em que este é solicitado para moralizar Pindorama. O poder constituído é, através do trabalho da Direção de Arte, materializado na forma de um falo.

Desde a mais remota Antiguidade, o culto ao falo uniu as características da obscenidade, de uma certa feiura e de uma inevitável comicidade. Típica disso é uma divindade menor chamada Príapo (que aparece no mundo grego e latino na época helenista, dotada de um órgão genital enorme. [...] Era certamente obsceno, era considerado ridículo justamente em razão daquele membro exorbitante [...]. No entanto, era uma divindade substancialmente divertida e simpática, amiga dos viajantes [...] Príapo simboliza, portanto, o estreito parentesco que sempre se estabeleceu, desde os primórdios, entre feiura, inconveniência e comicidade”. (ECO, 2007, p.132)

Após o recebimento do poder representado pelo falo, Dom Sebastião parte para Pindorama. Esta é uma cidade de casas de teto de palha onde uma edificação com o símbolo da monarquia se destaca. Como revela José Ripper a cidade de Pindorama foi totalmente construída para o filme.

Eu fui fazer a cidadezinha aonde passa, toda de sapê, [...] materiais assim vivos, barro, bambu, e o cenário de *Pindorama*, era um cidade utópica. Toda feita com as coisas da terra e o que foi feito não foi uma coisa planejada, foi ao contrário. O Jabor, o Luiz Carlos, me mostraram uma clareira que tinha duas encostas e ficava num vale. Fizemos as fachadas porque não ia filmar atrás [...] O Luiz Carlos fazia os croquis. (RIPPER, 2008, s/p)

A construção cenográfica cresce assim no espaço dado sem um prévio planejamento de sua distribuição. A própria clareira delimita o espaço que a cidade ocuparia e as montanhas fecham o conjunto.

No que tange à indumentária a composição dos representantes da coroa segue a lógica do deslocamento ambiental e do desleixo com a própria imagem, logo com a imagem do poder constituído. O governador se apresenta ao espectador deitado numa espécie de liteira aberta de onde fala de sua condição. Apresenta-se como canalha e desonesto. Sua roupa laranja e aberta, sua pele suada combinam com nome que ele mesmo lhe dá: fantasia de chefe.

O outro personagem que representa uma instância governamental, ostenta uma magreza risível, pele rugosa e traços ossudos e secos. Ele vai se casar com uma índia e sua roupa é composta por um vestido azul com saia pregueada cor de rosa, um chapéu e uma capa de plumas coloridas. Para aumentar ainda mais o ridículo do personagem, ele tem que transportar um enorme tronco de árvore como ritual de acasalamento. Novamente a imagem do Priapo é citada. Aqui a associação do falo é mais direta se referindo a própria consumação do matrimônio.

Cabe ressaltar que neste filme temos a exploração de imagens feias para o personagem que representa o bem e os altos valores. Dom Sebastião vai se tornando uma figura da qual se sente pena. Ele se embrenha com seu prisioneiro na mata e no lodo e sua figura vai ficando imunda conforme se vê diante da impossibilidade de salvar Pindorama.

Assim, a representação do “feio” assume um novo caráter. Não se trata mais do ridículo ou do risível, Dom Sebastião é honrado e é justamente a sua honradez e sua fidelidade aos princípios do bem que o leva a dor e ao sofrimento. A feiura aqui é resultado de sua indignação e aversão ao *status-quo*. Mesmo com altos ideais ele não consegue nada mais do que se perder na lama das relações e instituições viciosas. A feiura da imagem é aqui altamente estetizada, tendo a redenção em seu horizonte.

Na arte mesmo a representação do feio torna-se bela. No entanto, a verdadeira natureza da arte não se manifesta suficientemente pelo mero contraste com o belo natural. Se o conceito de uma coisa fosse apresentado visando unicamente seu aspecto de beleza, isso não passaria de uma questão de representação “acadêmica” e preencheria apenas as condições imprescindíveis de toda beleza. Também para Kant, a arte é mais que “uma bela representação de uma coisa”: É a representação de *ideias estéticas*, isto é de algo que ultrapassa todo conceito. (GADAMER, 2008, p.94)

A autoflagelação é marca forte deste filme e a “feiura” da imagem a ressaltar. A pintura facial, onde o lodo deixa, sob a dominância do preto, um lastro azulado reforça a deterioração dos personagens. A representação assume

assim um caráter de suplício e a caracterização do prisioneiro faz referência ao sofrimento de Cristo.

Os mandatários da coroa portuguesa são representados como predadores que exploram e roubam as riquezas da terra e do povo. Tem modo de vida parasitário, são preguiçosos, viciosos, grotescos e bufões. Desfazem-se de seus vínculos com facilidade, traindo seus aliados sem quaisquer pudores. Eles são caracterizados de modo asqueroso e sua apresentação sempre ressalta a feiura. O que caracteriza o homem branco de origem portuguesa é a desonestidade. Então são feios porque são maus:

Os inimigos [...] são representados como internamente maldosos, e a representação da maldade interna, e da hostilidade para com Deus comporta, no exterior, a feiura, rudeza, barbárie, raiva, deformação, da figura. Por todos estes aspectos, o não-belo se apresenta aqui, diversamente do que acontece na beleza clássica, como momento necessário. (HEGEL *apud* ECO, 2007, p.54).

Deste modo é traçada uma analogia entre o feio e o mau moral. A feiura neste caso tem uma função pedagógica: trata-se aqui de colocar o colonizador em seu papel de predador e de tornar claro que toda exploração estrangeira é negativa. Isso coaduna perfeitamente com os valores morais que esta filmografia visa desenvolver. O elemento estrangeiro é a encarnação do mau e dos problemas brasileiros: sem eles a terra seria prodiga para todos.

Neste sentido, temos em termos da construção da indumentária um trabalho que acentua e dá um contorno importante à curva dramática construída. A roupa do colonizador traz traços da pesquisa iconográfica, porém, o volume e proporções torna-as risíveis, como já analisamos anteriormente. O “mau trato” das roupas reforça este distanciamento do referente, idealizado nas referências pictóricas. A palheta de cores assumida – laranjas vibrantes, turquesas e roxos – reforça o distanciamento com o referente.

Novamente o feio e o ridículo aparecem imagetivamente como alegoria de um Brasil vicioso e viciado na corrupção, no ganho fácil e na falta de justiça. Trata-se aqui da

[...] harmonia perdida ou malograda, e aí temos o cômico como rebaixamento ou ainda como mecanização dos comportamentos normais. Desse modo, pode-se rir daquela pessoa empertigada e presunçosa que escorrega numa casca de banana, dos movimentos rígidos de uma marionete, mas pode-se rir também com as várias formas de frustração das expectativas, com a animalização dos traços humanos, com a inabilidade de um trapalhão e com muitos jogos de palavra. Esta e outras formas de comicidade jogam com a deformação, mas não necessariamente com a obscenidade. Comicidade e obscenidade casam-se ao contrário, quando nos divertimos á custa de alguém que desprezamos

[...] ou um ato liberador voltado para algo ou alguém que nos oprime. Neste último caso, o cômico-obsceno, ao nos fazer rir do opressor, representa também uma espécie de revolta compensatória (ECO, 2007, p.135)

A construção desta revolta compensatória é bastante trabalhada em termos imagéticos nos filmes considerados. O elemento opressor em sua representação feia dificulta a aderência do espectador na medida em que é capaz de romper com os mecanismos de identificação tão caros ao cinema.

## QUILOMBO

Ao fim do regime militar, entre a promulgação da anistia e a mobilização das massas sob a bandeira das *Diretas Já*, Carlos Diegues<sup>46</sup> retoma em sua obra o tema que já que havia explorado em seu primeiro filme *Ganga Zumba, Rei dos Palmares* (1963), a questão dos quilombos.

A narrativa aborda a vida harmoniosa desta comunidade de negros e se situa na segunda metade do séc. XVII. Neste filme, negros, índios e brancos compartilham o trabalho e a liberdade sob a hegemonia negra. O filme trata da riqueza e felicidade reinante no que Cacá Diegues vai chamar de “a primeira república democrática da América”. Tal enfoque fica claramente enunciado na apresentação do filme:

Durante a segunda metade do século XVII alguns escravos negros, fugidos de plantações de cana-de-açúcar, fundaram nas montanhas do nordeste brasileiro uma república livre a que foi dado o nome de Quilombo dos Palmares (...). Igualmente vítimas da dominação europeia, índios perseguidos e brancos pobres das cidades litorâneas foram atraídos pelo Quilombo, formando, sob hegemonia negra, a primeira sociedade democrática de que se tem notícia em continente americano.

Este tema permite um debate sobre a nação brasileira fazendo referência direta ao novo projeto político a ser engendrado após o regime militar. A estratégia de Diegues se baseia no resgate das origens da própria brasilidade, o mito de formação da nossa cultura destacando a leitura popular, definidora de um imaginário nacional, baseada na noção de “natureza cordial” brasileira, como já exposto.

O recorte realizado pelo filme resgata o sistema de relações que perpassa a sociedade quilombola, destacando os aspectos que apontavam para um modelo de sociedade democrática a ser implementada naquele momento de tantas transformações e esperanças. Em 1963, ele usara o mesmo artifício para não calar sua veia democrática; já neste momento de abertura

<sup>46</sup> Carlos Diegues é considerado, juntamente com Glauber Rocha, um dos fundadores do “Cinema Novo”. *Ganga Zumba* foi seu primeiro filme (1963).

democrática a temática abordada apontava para uma possibilidade real de afirmação de um novo projeto político social.

Mesmo em se tratando de um filme dos anos 80, *Quilombo* traz em si fortes marcas do Cinema Novo. O Cinema Novo estava preocupado em se afastar dos valores estéticos internacionais pretendendo criar uma imagem para o Brasil que desse conta de suas particularidades. Pretendia construir um cinema ancorado na realidade brasileira, capaz de expressar as aflições geradas pela pobreza. Para este movimento, o cinema devia ser capaz de despertar a burguesia, criando nesta, a consciência da injustiça social e um sentimento de revolta contra ela.

O cinema criado então era marcado por uma estética inspirada em modelos transgressores de representação, o que acabou por se transformar numa marca discursiva do cinema nacional, além de se constituir enquanto base para a representação imagética do Brasil.

Politicamente, *Quilombo* representava uma possibilidade de estabelecer uma leitura metafórica da sociedade brasileira da época. Para falar do processo de democratização do Brasil, o filme remete a outro momento histórico para situar a ação, promovendo a criação de um imaginário da sociedade brasileira do séc. XVII através da direção de arte. Neste sentido Ripper procede a uma pesquisa tendo dificuldades de encontrar referências iconográficas. Ele vai se interessar pelos processos de criação material de roupas e objetos na época buscando produzir seus cenários e figurinos com tal referência.

Além disso, era importante para ele demarcar o opressor e os oprimidos através de suas visualidades. Tendo como chave o funcionamento do carnaval na sociedade brasileira pode-se compreender o processo de construção do universo diegético de *Quilombo*.

A primeira coisa que notamos é a inversão da hierarquia social promovida no filme. O Quilombo de Palmares é no filme, a estrutura que organiza as trocas sociais. É apresentado como o *locus* de liberdade e por isso símbolo de perigo para a Coroa Portuguesa e para os senhores de engenho.

A estrutura social do quilombo é usada como um modelo para o futuro desejável. Ao enfatizar a perenidade do Quilombo de Palmares Diegues proclama a permanência de valores constituintes da democracia racial conclamando valores identitários. Para tanto ele se apoia nos clássicos que pensam a sociedade brasileira pelo recorte do senso comum, longe do rigor acadêmico.

A sociedade quilombola *seria* então, uma aproximação com os valores verdadeiros, intrínsecos e fundadores da cultura brasileira. Cacá Diegues ao exprimir o seu entendimento sobre o Quilombo de Palmares diz que:

[...] enquanto nas cidades litorâneas do Nordeste, subjugadas pelo colonialismo europeu, fundava-se o país explorado, miserável e injusto que herdamos, nas montanhas da mesma região inventava-se uma

civilização nova, a primeira utopia americana, baseada no generoso sonho brasileiro da igualdade étnica, da democracia cordial, da sensualidade, como base no amor à vida. (NADOTTI, 1994, p.20)

Outra noção amplamente discutida na historiografia brasileira concerne à noção de democracia racial em *Quilombo* evocada. As relações inter-raciais no Brasil são expressas no filme como um potencial nato brasileiro de democracia racial.

Mas uma vez um clássico entra em cena: *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre (1998). Mas contrariamente ao que o filme expressa, neste livro Freyre explora as relações de antagonismo e equilíbrio entre as raças no Brasil.

Ainda que não parem dúvidas sobre a ênfase conferida por Gilberto à formação de vínculos bastante estreitos entre senhores e escravos, [...] é indispensável também reconhecer que ele nunca deixa de destacar o ambiente violento e despótico que cercava estes vínculos. Na verdade, este ambiente é realçado e detalhado a tal ponto, concretizando-se em torturas, estupro, mutilações e – sobretudo - na cotidiana redução da vontade do cativo à do seu mestre, que não podemos deixar de nos perguntar sobre o efetivo significado de uma sociedade assim dividida entre o despotismo e a confraternização, entre a exploração e a intimidade. (ARAÚJO, 2007, s/p)

O filme trabalha a partir da ideia de que os Quilombos são a célula-mater da democracia e da justiça social. Este ideário, nascido da união dos povos através da miscigenação é então uma base de ruptura com as referências ideológicas e culturais estrangeiras. Quilombo aparece então como o exemplo vivo da potência brasileira em oposição à aceitação de valores culturais e sociais estrangeiros. Assim falar do Quilombo de Palmares é falar de um projeto de justiça social:

Primeiro povo afro-latino na história da humanidade, Palmares é nosso épico por excelência. Mas, por isso mesmo, um épico anti-grego e anti-bíblico, liberto do europocentrismo cultural, cultivando o amor à vida, contra o fascínio perverso da morte. Um *sacanépico*. Este filme é dedicado aos que sabem que o que caracteriza a grandeza do homem não é a fidelidade ao passado ou às origens, mas a sua capacidade de criar alternativas, inventar destinos novos. (NADOTTI, 1994, p.20)

A expressão *sacanépico* vale ser destacada na medida em que ela expressa fortemente a noção de carnavalização expressa por Da Matta (1997). A sociedade de Palmares é locus desta sociedade carnavalizada, mas seu dia é o próprio carnaval. O registro de exceção hoje, é em *Quilombo* a própria vida daquela sociedade onde a festa e o amor à vida permitem a quebra das hierarquias e da exploração do homem pelo homem.



No carnaval, as classes sociais podem se relacionar de “cabeça para baixo”. O elemento mediador entre elas não é somente o poder e a riqueza, mas o canto, a dança, as fantasias, a alegria. Em suma a capacidade de “brincar” o carnaval. O que se está dizendo, neste momento, é que as diferenças existem, mas todos são também e primordialmente seres humanos. (DA MATTA, 1997, p.91)

Desde o momento no qual o personagem Ganga Zumba aparece, as normas de convívio social entre os diferentes grupos sociais começam a ser redefinidas e reestruturadas. O dominado é apresentado no filme como o dominante, e o mundo por ele construído é representado como o local do conagraçamento universal. Antes mesmo de Ganga Zumba se tornar o líder e de entrar em contato com as regras que regiam a comunidade de Palmares, ele já estabeleceu novas formas de sociabilidade promovendo a livre integração entre as raças.

A sociedade branca apresentada é caótica, risível e desestruturada. As instancias de poder não se conhecem e não há respeito entre os diferentes níveis de representação da coroa. Toda a estrutura social e de poder é assim carnalizada.

A sociedade mestiça tem valores morais nobres e elevados, o comportamento dos mestiços e dos negros é generoso em oposição ao potencial depredatório da sociedade branca. Os valores que constroem então a boa sociedade vêm a ser os valores de colaboração criados pelas comunidades de mestiços e expõe o projeto político dos realizadores do filme. Tal entendimento influi diretamente no ordenamento estético que estrutura a visualidade do filme. Como já dissemos antes, a ordenação estética obedece aos princípios morais e os valores de beleza são elementos importantes para criação de empatias e dos processos de identificação muito bem explorados por Ripper neste trabalho.

O gosto não é somente o ideal que apresenta uma nova sociedade, mas sob o signo desse ideal do “bom gosto” forma-se aquilo que, desde então, se denomina a “boa sociedade”. Ela se reconhece e se legitima não mais através da linhagem e do *status*, mas, basicamente, só pela comunhão de seus juízos, ou melhor, sabendo elevar-se da parvoíce dos interesses e da privacidade das preferências para a exigência do julgamento. (GADAMER, 2008, p.84)

Em termos da construção do espaço físico a diferença é monumental. O Quilombo de Palmares é apresentado por malocas inseridas em belas paisagens. As atividades desenvolvidas são integradas na natureza e os interiores são trabalhados com rigor.

O cinema vai promover a re-naturalização da paisagem no contexto das artes. [...] Articulada pela montagem, a paisagem será carregada de sentidos dramáticos, de efeitos retóricos, de sugestões ideológicas. Imagens secundárias, normalmente vistas à espera de outros planos, as paisagens lembram que o cinema e a televisão fragmentaram para sempre o tempo ideal que até o século XIX, ecoava ainda na visão romântica, sensual e sentimental da natureza. (AMANCIO, 2000, p.49)

A sociedade branca é apresentada através de um espaço fragmentado e parcial. Raras visões de conjunto são apresentadas, salvos alguns planos de localização e vistas do canal, sendo o plano de fundo construído por interiores parcamente iluminados ou espaços de mata selvagem.

Este filme tem como eixo narrativo as estruturas de poder existentes no Brasil colonial. O filme cobre um período de 60 anos. Em termos plásticos a caracterização dos portugueses e de seus representantes permanece constante. Já no que concerne ao quilombo, o filme marca 3 períodos distintos orientados pelas mudanças de líder o que fica muito evidenciado pelo trabalho de direção de arte.

Na primeira parte (cerca de 1640) o Quilombo está sob a liderança de Acotirene e vive um momento de pureza e espiritualidade.

No segundo momento (cerca de 1670), a comunidade é guiada por Ganga Zumba. É um período de grande desenvolvimento, nela se estabelecem hábitos culturais novos como a criação de uma língua própria e a invenção do futebol, por exemplo.

A prosperidade de Palmares e a fuga de escravos para o Quilombo desperta a ira dos senhores de engenho, ameaçados pela existência da comunidade. Seu líder tenta negociar, mas se vê traído pelos representantes da coroa.

Por volta de 1690, entramos no terceiro momento do filme, no qual Zumbi dos Palmares assume a chefia diante das ameaças frequentes dos representantes da coroa portuguesa. Sua destreza militar é valorizada no filme apesar da derrota final.

A abordagem não nos deixa parar de pensar em “Os sertões” de Euclides da Cunha (1902). Deste queremos destacar dois traços fundamentais. O primeiro a ser destacado é a estrutura de organização social montada. Tanto em “Quilombo” quanto na obra de Euclides, há uma divisão entre a representação da sociedade estabelecida no litoral, restritiva e escravocrata e a sociedade do interior, abundante e livre. O outro elemento de contato presente nas duas obras é a passagem da espiritualidade à guerra. Canudos e Quilombo são marcados por esta passagem

No primeiro momento os ambientes internos têm certo nível de coerência com a solicitação expressa por Cacá. O ambiente é silencioso e místico e a luz é difusa revelando parcialmente os personagens e o próprio espaço. As paredes internas são metade de palha, metade constituída por

milhares de potes de barro empilhados. O pote e a água parecem representar a vida. Constroem uma metáfora na qual o quilombo aparece como fonte de riqueza e abundância. A disposição dos potes em altas fileiras e a sua organização no espaço fazem lembrar uma cachoeira ladeada pela estrutura de palha.

Existe uma separação nítida entre os dois materiais e sua estrutura de composição. O misticismo emanante das águas aparece ali em sua sólida representação. Do barro foi feito o homem, e nele se guarda água, simbolizando a riqueza produzida pela cultura. A cultura africana é apresentada com força desde que se chega a Palmares.

No segundo momento a organização dos espaços internos se modifica passando a uma estruturação visual mais orgânica. A distribuição dos potes ganha outro contorno. Mas é no momento em que Zumbi aparece que uma mudança formal se dá de modo mais radical. A casa de Zumbi não é construída com palha como as outras são neste momento do filme, mas sim de barro.

Se no primeiro momento os vasos de barro constituíam uma grande parede, uma muralha, com Zumbi esta solução formal atinge uma organicidade total. Linhas curvas predominam e potes estão incrustados nas paredes. Galhos e troncos definem regiões e espaços diferenciados dentro da habitação. O espaço agora é rizomorfo, potes, contornos, perdem sua identidade gerando uma visualidade particular como se, fundidos à terra, tivessem obtido vida. Assim fragmentos fazem referência visual às raízes que se conectam e se organizam numa malha que se alastra em todas as dimensões do espaço. Todo o trabalho com materiais orgânicos, tão caro a Ripper, alcança seu ápice expressivo nestas transformações das sedes de poder do quilombo. Existe uma fusão entre a natureza e a estrutura da casa, como se homem e natureza estivessem totalmente imbricados, um fazendo parte do outro. A estrutura pode ainda fazer menção a troncos, cavernas, formando assim diferentes ambientes, “loggias”, pelas quais circulam personagens e luz.

Do ponto de vista narrativo a passagem das construções de palha para o domínio do barro sugere o adensamento da tensão guerreira e a necessidade de maior proteção. O período colonial serve ali para representar a gênese da nação brasileira sendo recriado a partir de conjuntos de personagens bem delimitados e caracterizados.

Neste filme os personagens estão organizados em três grupos cuja diferenciação é nítida: colonizador; os brancos pobres e os negros escravos; e os negros livres. A roupa do colonizador traz traços da pesquisa iconográfica, porém o volume, as cores, e proporções de babados e enfeites nem sempre refletem o referente, assumindo, em alguns momentos, um aspecto risível. É muito importante notar o artificialismo imposto pela indumentária dos colonizadores. As cores, o corte, os volumes e tecidos empregados nos figurinos dos colonizadores reforçam a inadequação das mesmas aos trópicos e contrastam com o dos demais personagens.

O processo de desvalorização dos representantes da coroa portuguesa passa pelos seus atos e traições, mas estes têm uma leitura estética de fácil percepção: estão deslocados dos ambientes onde estão inseridos, são sujos, suados e deseducados. A interpretação farsesca reforça o ridículo destes personagens dando um peso maior a crítica sociopolítica efetivada pelo filme.

Os indivíduos destacados para atacar Palmares têm uma caracterização variada. Pendendo em modelagem para os trajes dos representantes mais graduados da coroa portuguesa, porém numa palheta cromática restrita que dialoga com os homens livres, condição à qual, na verdade, pertencem.

Os brancos pobres e escravos tem um figurino com alguns pontos de contato. Mestiços, negros, e índios, são vestidos com materiais naturais: tecidos de algodão, cordas, etc., nada de couro ou outro material nobre lhes é associado. Ao nível dos adereços, no entanto, o contraste é maior. Os escravos estão quase sempre descalços e em sua indumentária não aparecem elementos de couro salvo um ou outro detalhe. Já os brancos pobres usam calçados, às vezes botas, chapéu e cinto.

A caracterização dos negros passa por uma transformação com o fim da condição escrava. Os negros livres no quilombo de Palmares têm um figurino com referência aos trajes africanos e os adereços ganham peso na indumentária.

A caracterização de diversos personagens é marcada pela imagética da cultura africana: temos as danças de Xangô, as águas de Oxum e as máscaras e maquiagens guerreiras de inspiração africana.

A sociedade das máscaras, tende cada vez mais a tornar-se uma espécie de conservatório. Ela testemunha. Ela serve para idealizar um passado... Ela constitui os arquivos de um povo que, ignorando a escrita, não pôde registrar sua história em bibliotecas. [...] Leem-se ainda aí códigos morais e políticos que os personagens sagrados tinham o encargo de manter... Eles organizam a vida social... Eles mantêm um determinado arranjo da sociedade ao mesmo tempo em que constituem o produto de uma meditação sobre ela... Elas suscitam emoções estéticas... Eles carregam ao mesmo tempo em que um reflexo da sociedade um reflexo da imagem que o homem desenha de si para si. Nesse sentido permanecem como o produto de uma emoção e os agentes provocadores de poderosas emoções. (BALANDIER *apud* FRANCASTEL, 1984, p.95.)

Deste modo percebemos que a chave estética da construção da imagem no filme funciona em seus dois polos: a sociedade Quilombola e a sociedade branca. A primeira é idealizada e a beleza resplandece em ambientes e figurinos, a segunda é fragmentada, dividida. A diversificação é apresentada como fruto da desunião entre os componentes desta sociedade.

Aqui se consolida imageticamente a noção de um gosto particular, alicerçado por valores morais que lhes consubstanciam. O espectador é levado, pela estética construída, a se identificar com a idílica sociedade quilombola

rejeitando, por oposição, a feia, suja e corrompida sociedade branca. A sociedade quilombola é então apresentada com a matriz de um projeto democrático de organização social o que coaduna com um imaginário de nação construído pelo filme e aponta para um futuro desejável para o Brasil

## CONCLUSÃO

A construção narrativa e a estética dos filmes analisados partem da ideia de nação brasileira e visam apontar de um lado a gênese dos problemas nacionais tais como a exploração do homem pelo homem, a degradação das riquezas nacionais, o racismo e a corrupção e, de outro, apontar caminhos para a construção de uma nova nação democrática e justa consolidada através do congraçamento racial. Os recursos estéticos adotados por Ripper constroem um colonizador vicioso em seus crimes de variada extensão e grotescos em seus modos e formas de se apresentar. De outro lado a mistura de raças e o valor do negro e do mestiço são destacados como eixos capazes de reerguer o Brasil pela via democrática.

## REFERÊNCIAS

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Idílio Racial e Despotismo em Gilberto Freyre. *Folha on-line*. Disponível em: [www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/zumbi\\_33.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/zumbi_33.htm). Acesso em: 20 mar. 2019.

CARDOSO, Ricardo. *A cidade como palco. O centro urbano como lócus da experiência teatral contemporânea*. Rio de Janeiro 1980/1992. 2005. Tese (Doutorado) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. Disponível em: [www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/sertoes.htm](http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/sertoes.htm). Acesso em: 20 mar. 2019.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

DIEGUES, Carlos. Entrevista. Disponível em: <http://www.carlosdiegues.com.br/osfilmes.asp?idf=7>

ECO, Umberto. *História da feiura*. Trad. Eliana Aguilar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2003.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Enio Paulo Giachini. 9 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

LEITE, Adriana. *Figurino uma experiência na televisão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Paulo. *O mundo de ponta cabeça*. Disponível em: [www.sergipe.com.br/balaidenoticias/artigon20.htm](http://www.sergipe.com.br/balaidenoticias/artigon20.htm). Acesso em: 10 mar. 2019.

MEDEIROS, André A. *et al.* A estética do imaginário no cinema: entre o registro documental e o ficcional. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, n. 38, p. 94-101, 2017. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/24295>. Acesso em: 20 mar. 2019.

NADOTTI, Nelson; DIEGUES, Carlos. *Quilombo*. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1984.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 4 ed. Trad. Maria Lucia Pereira *et al.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

RIPPER, José. [Entrevista a Elizabeth Motta Jacob]. Laboratório de Bambus PUC-RJ, Rio de Janeiro, 10 set. 2008.

ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imagines: el desafío del cine a nuestra idea de la história*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

Recebido em 30.03.2019

Aceito em 27.09.2019