

**ENTRE A FOLIA E A
REPRESSÃO, A XICA
CINEMATOGRÁFICA DE
CARLOS DIEGUES**

FREITAS, Norma de Siqueira¹

¹ Mestre em Literatura Brasileira. Doutoranda em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense.

RESUMO: A face mítica da rainha do Tijuco foi tecida, no curso do tempo, segundo versões multifacetadas. Algumas delas são, na atualidade, objeto de pesquisa. O foco central deste estudo prende-se à construção do mito pelo cinema. Assim, este artigo propõe-se, em especial, a analisar a tessitura fílmica *Xica da Silva*, de Carlos Diegues, propondo uma reflexão a respeito da expressão artística em época de censura e repressão: o período de ditadura militar, no Brasil do século XX. O mito é, então, revisitado por meio da linguagem visual. A heroína ativa oscila entre o puro amor e o amor carnal e erótico. Na releitura fílmica de Diegues, o confronto entre Eros e Tanatos dá-se simbolicamente através da paródia, da sátira e do cômico, ratificando, cada vez mais, o mito-mulher Chica da Silva.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Ditadura, Linguagem

ABSTRACT: Multifaceted images delineate Chica da Silva's mythical feature. As in a kaleidoscope, a plurality of forms and colors emerges in each movement (from time and space), which helps to build the mythical face of Tijuco's queen. This study's center of interest, however, is the construction of the myth by cinema. The focus of analysis is Carlos Diegues's filmic version, entitled *Xica da Silva*. Diegues's heroine oscillates between the pure love and the carnal and erotic love. In Diegues's filmic rereading the confront between Eros and Thanatos occurs symbolically through the parody, the satire and the comical, which rectifies, even more, the woman-myth Chica da Silva.

KEY WORDS: Cinema, Dictatorship, Language

O CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS DE CHUMBO (ALGUMAS CONSIDERAÇÕES)

Os anos sessenta foram decisivos para a cinematografia brasileira. O golpe militar de 1964 pega de surpresa um cinema em plena forma criadora: o apogeu do Cinema Novo, com a plena ascensão do "cinema de autor". Nessa ocasião, a preocupação, além de estética, era a de participação na luta ideológica e política; inicia-se, então, com a "estética da fome", abrindo espaço para a discussão sobre a realidade social do país. Em 1968, há um movimento que propõe revelar ou denunciar as condições de vida do homem brasileiro submetido à miséria e à fome. O uso do deboche e da farsa, como elementos básicos da constituição das personagens e da elaboração das situações, gera ambigüidade, acaba por atingir a esfera das intenções não-manifestas, a esfera do não-dito. Os filmes atribuíam aos cineastas a função de organizar o conhecimento de modo

que o observador adquirisse consciência da alienação em que se encontrava, para só assim seguir o caminho inverso. Nesse empenho nacionalista, ocorre o envolvimento com a questão da memória nacional: este envolvimento leva a uma identificação entre os intelectuais e as camadas populares.

Nos anos da ditadura, a sociedade brasileira sente-se pressionada; encontra-se também atrelada aos interesses multinacionais e acha-se, ainda, impedida pela censura policial, pelo clima de terror que culmina com o AI-5 (Ato Institucional número 5). Segundo a ótica de Graeme Turner, no livro *Cinema como prática social* (1997), “os filmes [...] tanto como sistemas de representação e [também] como estruturas narrativas são [...] terreno fértil para análises ideológicas”; por esse motivo, as “instituições cinematográficas têm interesses políticos [...] que determinam quais os filmes serão feitos, para não dizer os que serão vistos” (1997: 130). Num contexto de repressão, imposto pela ditadura militar, o Cinema Novo ressentia toda a problemática político-social, uma vez que tem a produção artística sob o crivo da censura e, por isso, muitos de seus filmes somente puderam ser exibidos mais ao final dos anos setenta, período em que já havia afrouxamento do censor.

O período de ditadura acabou se constituindo de uma feição bastante distinta do que os cineastas haviam imaginado para a sociedade brasileira. Nessa época, surge a televisão como meio de comunicação de massa, tornando-se soberana. Na integração via-satélite, a caixa retangular e a telinha ocupam o centro da casa e da vida do brasileiro. O cinema sente a perda do público, recebe os golpes da inflação, da crise urbana e econômica: a era do dólar. É, então, o momento de procurar novos caminhos, o cineasta há que descobrir novas fórmulas de sucesso. Nessa ânsia “cineastas buscam variados compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata”, optam, dessa forma, “por um determinado tipo de cinema em meio a tensões e cálculos relacionados com uma política de produção” (XAVIER, 1985: 12).

É uma época em que os filmes estrangeiros (principalmente os *made in USA*) dominam as casas de espetáculo. É preciso aliar ideologia e indústria cinematográfica. Faz-se ne-

cessário abrir espaço para o cinema nacional-popular no universo mercadológico, torna-se urgente a comunicabilidade com o grande público. No quadro delineado por Ismail Xavier em *O desafio do cinema* (1985: 15-18), o período compreendido entre 1965-1968 é marcado pelo namoro entre a literatura e o cinema. Foi a época dos filmes que têm como base obras literárias. Isto vem marcar certo afastamento do popular, no sentido de mercado e bilheteria, visto que, com a transposição do literário, adquire o texto fílmico uma feição bem comportada, entretanto ainda assim diferente do padrão clássico do cinema americano.

Como o cinema é também mercadoria, é indústria, faz-se necessário que se encham as casas de espetáculo. É preciso produzir filmes que não falem só de sertão e favela e nem somente de literatura. Alguns filmes traduziram os temas urbanos, a classe média, projetando na tela as aspirações de uma classe, assim como do cineasta e do público. Surge aí *Terra em transe* de Glauber Rocha (1967) e o *Bandido da luz vermelha* de Sganzerla (1968). O filme de Glauber causou logo choque, porque, de chofre, apresentou “sua figuração *kitsch* de espaços e personagens simbólicas que representam uma identidade nacional dada aos excessos e histerias” (XAVIER, 1985: 17). Simboliza uma travessia, uma ponte entre o Cinema Novo e o Tropicalismo que se instalaria nos anos seguintes. O riso e a paródia iriam produzir um tropicalismo avacalhado e esculhambado, no qual os bandidos passeiam pela via do mau gosto (preferências por figuras marginais, transgressoras, rotulando o cinema de marginal), criando a estética do lixo, no período entre 1969 e 1973.

Contudo, no período de 1972/1973 em diante, o Estado estimula um cinema ligado às tradições mais *nobres*, isto em reação ao erotismo proposto pela comédia que enchia as casas de espetáculo. Produz-se, nessa fase, um cinema épico de feição conservadora e cívica, bem de acordo com o regime da direita conservadora. De filmes celebrativos e ufanistas passa-se à indagação a respeito do passado. Na década de setenta, a preocupação, então, ao produzir um longa-metragem, é fazer um trabalho de montagem capaz de levar a várias interpretações, capaz também de fazer refletir sobre o passado recente e o remoto.

Nessa operação de resgate, o que se objetiva é abrir os olhos do espectador, propondo uma relação de diálogo entre observador e observado, isto é, uma reflexão/conscientização sobre as representações, os valores, as crenças presentes na sociedade, nas “tensões entre o *discurso sobre* (feito de fora) e o *discurso de* um segmento oprimido da sociedade” (XAVIER, 1985: 32).

No discurso do oprimido, vê-se a mulher, o negro, o índio, o burguês nacionalista sabotado, as comunidades religiosas cuja preocupação maior é fixar valores, como também resgatar a memória, desfazer injustiças ou, pelo menos, fazer repensar o passado, a fim de compreender melhor o presente, tentando desatar os nós e desfazer crueldades.

XICA DA SILVA, A TESSITURA FÍLMICA DE DIEGUES²

Os meados dos anos setenta marcam uma fase na qual prevalecem os questionamentos, as indagações a respeito dos mandos e desmandos da elite dominadora - e não apenas o tom ufanístico dos grandes filmes históricos comerciais - contrapondo-se, dessa forma, às alegorias históricas do período inicial dos anos setenta. Dentro deste caso, está o filme *Xica da Silva* de Carlos Diegues (1976). Simboliza a personagem central da narrativa fílmica a força de resistência negra à servidão colonial. A heroína viveu na segunda metade do século XVIII e reinou soberana no Arraial do Tijuco, hoje Diamantina, Minas Gerais. Francisca da Silva tornou-se o centro das atenções por ter sido a escrava que encantou o representante da Coroa Portuguesa no Brasil, João Fernandes de Oliveira Filho: o poderoso contratador de diamantes, com quem manteve uma união estável e duradoura, constituindo numerosa família e vivendo uma história de amor, poder e rebeldia.

² Ficha técnica: direção: Carlos Diegues; roteiro: Carlos Diegues e João Felício dos Santos; produção: Jarbas Barbosa; fotografia: José Medeiros; cenografia: Luís Carlos Ripper; montagem: Mair Tavares; assistente de direção: Paulo Sérgio Almeida; assessor histórico: Alexandre Eulálio; maquiagem: Carlos Pietro; continuísta: Ana Borges; diretor de produção: José Oliosi; música: Roberto Menescal e Jorge Ben; ano de produção: 1976; duração: 117 minutos (son.; color.)

Apesar de o filme *Xica da Silva* fazer parte do que se pode chamar de “cinemão”, isto é, ter sido patrocinado pela política oficial (Embrafilme), é um filme altamente crítico e inventivo. Diegues é um criador, um cineasta que alia humor à transgressão sem, no entanto, atrelar-se somente ao mercado e ao objetivo de apenas comunicar. Outrossim, seu trabalho é artístico conjugando o melhor da expressão à norma do cinema de público.

Era ainda uma época de repressão, a censura ameaçava ou interditava. Era preciso driblá-la, camuflar, sob adereços carnavalescos, um discurso que gritava contra a alienação, a opressão e o preconceito. Era urgente criar artifícios que dissimulassem o dizer e, embaixo do não-dito, nos suspiros do subentendido, lançar um olhar sobre a realidade brasileira: um olhar transformador que permitisse ver e pensar. Era preciso falar, buscar meios e estratégias de denúncia. Essa foi a herança deixada pelo Cinema Novo a todo o país, a toda a cultura.

O cinema nacional tem, não raras vezes, servido de fonte de reflexão sobre a cultura brasileira, uma vez que sua linguagem parece traduzir e expressar singularidade e diversidade tão próprias da identidade cultural do Brasil. Nessa preocupação, monta Cacá Diegues a sua *Xica da Silva*: a setecentista barroca que “canta e dança na sua safada aproximação com os poderosos. O diretor estava na folia, ou no ‘mercado de consumo’”, segundo a ótica de José Mário Ortiz Ramos (1987: 421). Dessa forma, a *Xica* revolucionária desfila alegre e faceira no carnaval do Cinema Novo. A *Xica*, na versão de Carlos Diegues, é a grande heroína histórica e mítica. Situa-se entre a sensualidade e a liberdade, numa proposta de análise da sociedade brasileira que coloca, na tela e nas salas de espetáculo, o povo. Através da ótica de Diegues, *Xica da Silva* olha de cima para a sociedade. É uma heroína de celulóide que se dirige à platéia, falando com todos, denunciando a discriminação racial. O signo-imagem-*Xica*, através da atriz Zezé Motta, traduz um mistério que não é revelado, mas que deixa transparecer uma personagem que, além de desafiar o poder de Portugal e de subverter a ordem do Brasil colonial do século XVIII, pôde por sua ousadia e cora-

gem escandalizar e subverter também os padrões da sociedade brasileira do século XX, que se encontrava, na ocasião da filmagem, sob o comando do governo militar.

O filme torna-se altamente significativo, uma vez que espelha situações de confronto entre as estruturas sociais. Suas personagens traduzem situações conflitivas, denunciando a subserviência do oprimido em relação ao opressor. Há um dizer constante de política, em que mesmo o sexo é uma alegoria política da relação entre dominada e dominante. É a Xica que escraviza pelo mistério de seu sexo e, ao mesmo tempo, denuncia situações de poder que atravessam séculos e adentram pela modernidade dos anos setenta, ainda repressora e castradora.

O arcaísmo ortográfico do nome Xica parece querer conciliar e unir “avacalhação” ao regime da ditadura, “às farsas do século XVIII” (SOARES, 2001: 60). A Xica fílmica é passado e presente; é amor e erotismo; é samba e é povo, na ótica antitética de Carlos Diegues. Assim, Xica ganha o Brasil e o mundo, na imagem concreta de Zezé Motta. Esta imagem de Chica da Silva acabará por ratificar e cristalizar o mito traduzido antes nas imagens literárias deixadas por Joaquim³ Felício, Agripa Vasconcelos⁴ e Cecília Meireles⁵.

LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

Desde a sua invenção pelos irmãos Lumière, em 1895, a cinematografia tem despertado interesse e suscitado estudos. Muitos são os teóricos que se dedicaram à decifração de seus mistérios, à decifração da arte especular que produz a ilusão de realidade. Os primeiros filmes não foram narrativos, eram apenas tomadas que mimetizavam a realidade, simplesmente recortes do real. Atualmente, os filmes são capazes de narrar histórias de vida, episódios verossímeis, que fazem rir, chorar, refletir, isto é, que despertam emoção no espectador.

³ Escritor mineiro do século XIX, a quem se deve os primeiros registros a respeito de Chica da Silva.

⁴ Escritor que escreveu o romance *Chica que manda* em 1966.

⁵ Poetisa brasileira que, em seu *Romanceiro da Inconfidência*, delinea a face da heroína Chica da Silva.

Alguns estudiosos dizem ser o cinema fotografia em movimento, imagem em deslocamento. A fotografia tradicional apreende e cristaliza uma emoção (prende-a) que traduz (ou mesmo remete ao) passado, tempo do já ido. A fotografia no cinema, entretanto, indica o que é, naquele momento. Naquele instante de projeção da imagem, a personagem, o ser está vivo. A fotografia em movimento, portanto, produz a impressão de realidade. Segundo Christian Metz “é o movimento que dá uma forte impressão de realidade” (METZ, 1972: 19). Tal impressão é provocada pela diegese, porque cinema é ação, é movimento. De acordo, ainda, com o teórico da sétima arte, o termo no cinema “designa a instância *representada* no filme, [...] o conjunto da denotação fílmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos” (METZ, 1972: 118).

As imagens formadas, na mente do espectador, são atualizadas pelo movimento que é percebido pelo globo ocular, ratificando o senso do real fílmico. Em *As principais teorias do cinema*, o analista afirma que “a matéria-prima do cinema é a própria realidade ou o modo particular de significado” (ANDREW, 1989: 216). Com a literatura, no entanto, o processo dá-se de forma distinta, posto que, ao ler romances, “recebemos sugestões verbais que devem ser traduzidas em imagem verbal, cada objeto tornando-se parte de nosso olho mental” (OLIVEIRA, 2000: 56). O cinema explora a objetividade, o que impede participação. Lendo um romance, é possível voltar a páginas anteriores, contudo tal procedimento é inviável no cinema, pois nele a velocidade da máquina “limita a liberdade do espectador” (*ibidem*: 57).

Na comparação entre signos literários e signos cinematográficos, há de se notar que um romancista trapaceia, quando, em sua obra, não coloca um final, uma vez que - pela tradição - o romance deve ter princípio, meio, fim. Sabe-se que a ausência de finalização serve para instigar o leitor, fazendo-o imaginar o desfecho da criação romanesca. No filme, contudo, a *absentia* do final não implica o fato de a película não ter ainda terminado: o filme, de fato, termina na

última imagem, na última cena. Nos momentos finais, a negra Xica da Silva encontra-se na igreja com José e o seduz. Logo a seguir, projeta-se a última cena do filme que parece sugerir continuidade da vida, o domínio de Eros em direção à liberdade. É provável que tal estratégia do cineasta (ausência de final fechado) objetive fazer pensar, refletir, visto que a ficção fílmica coloca em xeque as questões sociais e políticas.

A literatura tem como signo a palavra, enquanto o signo do cinema é a imagem. A linguagem cinematográfica converte objetos em signo. O diretor, como uma criança que brinca com um quebra-cabeça, vai montando, peça por peça, buscando o encaixe perfeito, a cena-recorte que melhor formará a imagem-painel. Vai, dessa forma, efetuando a tessitura do texto fílmico. A seqüência de cenas, no texto fílmico, formará a sintaxe cinematográfica: planos/cenas são os elementos das “frases”. No cinema, “o plano é a menor unidade da *cadeia* fílmica [...], a seqüência é um grande conjunto sintagmático” (METZ, 1972: 85).

Todo filme, mesmo que considerado banal, resulta da utilização de vários códigos: o narrativo, a montagem (decupagem), a iluminação, o som (falas, ruídos, trilhas-sonoras), cores. Na multiplicidade de leituras reside a riqueza de significações. No filme de Diegues é possível ver, como primeira leitura, a narrativa, aquela que, pela paródia, produz o riso; a segunda leitura é a reflexiva. Esta coloca em destaque os questionamentos sociais (desigualdade e injustiça), utilizando, dessa forma, os códigos culturais e políticos - os chamados códigos extracinematográficos. Como Griffith, Diegues deixa que “esquemas extracinematográficos” comandem suas “escolhas cinematográficas” (METZ, 1980: 133). O que se pode dizer é que a linguagem cinematográfica baseia-se em códigos. Esses códigos podem ser exclusivos e próprios do cinema ou não. O filme comporta tanto o cinematográfico (planos, montagem...), como também outros códigos significativos, como, por exemplo, vestuário, cores, sons, músicas que não são essencialmente do cinema, mas que, nem por isso ficam à margem da linguagem cinematográfica. Na análise de *Xica da Silva*, importa o cinematográfico-fílmico, isto é, todos os códigos significativos na montagem da película: cores e sons, aos quais se inclui o

histórico e o mítico, inclui-se ainda transgressão e rebeldia. Tudo isso transportado para a criação artística de 1976: a paródia carnalizada de Carlos Diegues.

Além de imagens visuais, outros tantos recursos ajudam a tecer o universo fílmico, contribuindo na tessitura do discurso cinematográfico: o trabalho de câmera, a ligação entre os planos e a edição, na qual se inclui a montagem. A sucessão de planos, sua alternância irá montar a cena. A câmera móvel (*travelling*) desliza, aproxima e distancia focos e imagens (por meio do *zoom*), aguçando a curiosidade do espectador, uma vez que “o *travelling* é uma maneira de se identificar o olhar do observador com a própria mobilidade do que é visto [...], a câmera se aproximará furtivamente do que há a filmar”, valorizando ou destacando ao “mostrar um detalhe característico do objeto” (MONIER, 1980: 39).

Um outro recurso do cinema é a montagem. Teóricos consideram que “a montagem inclui todos os métodos que dão ao contexto as imagens isoladas, que transformam a matéria-prima num universo fílmico, que faz a tendência natural das coisas e seus análogos terem sentido numa significação humana” (ANDREW, 198: 195). Dessa maneira, a montagem une códigos relacionados a movimento e seqüenciação das imagens, dinamizando o tempo na imaginação do espectador.

O cinema não é tão-somente realização de efeitos visuais; a estes se juntam sons. Este importante subcódigo (extracinematográfico) dá à imagem maior “espessura e corporeidade”, o que aumentará o “poder de ilusão” (XAVIER, 1977: 27). Todo e qualquer ruído (ou ausência dele) é significativo na película, uma vez que reforça o visual. Nas cenas iniciais do filme *Xica da Silva*, o contratador João Fernandes, ao cavalgar em direção ao Tijuco, depara-se com um grupo de músicos e com eles participa do concerto. Naquela cena, os sons musicais conotam sensibilidade. A música ajuda a montar o perfil da personagem, que por ser sensível amante da flauta e, ainda porque compartilha com homens comuns a toada, pode apaixonar-se por uma negra escrava. A música é índice poético e lírico, no discurso cinematográfico.

No passado, muitos acreditavam que o cinema não sobreviveria utilizando-se dos efeitos sonoros. Todavia o que aconteceu foi justamente o contrário, pois os ruídos, sons da fala e da música corroboraram para o sucesso dos filmes, isto por acrescentar novos recursos e uma infinidade de novas possibilidades ao texto fílmico.(XAVIER, 1977: 28). A música-tema de Jorge Ben e Roberto Menescal do filme *Xica da Silva*, não apenas ajuda a narrar as peripécias da “safada” heroína, como também induz à malícia. Na letra da música: “Xica da... Xica da... Xica da...Xica da Silva, a negra”, o verbo “dar” é polissêmico e indica a esfera do subentendido, do inexplicável mistério que encanta os homens. Mistério esse oriundo da impossibilidade de compreensão por parte do dominador. Nesse particular, a música representa mais do que narra, pois é emblema de sedução da mulher exótica de visual *black*, comum à beleza negra que firmaria raízes na década seguinte. A imagem de mulher careca tecida com palavras sob a pena de Felício, no século XIX, assim como a imagem de mulata-fula de Agripa Vasconcelos (1966), cede lugar a uma imagem de mulher, cujo corte de cabelo bastante singular, associa-se a uma beleza negra de formas e musculatura sadia e atlética que, através do branco rosto de pó de arroz, satiriza os signos do embranquecimento.

A música é muito importante hoje nos filmes. Não é exagero afirmar que trilhas-sonoras façam, às vezes, mais sucesso que os próprios filmes em que elas se inserem. Pode-se citar, como exemplos, a música-tema “My heart will go on” do filme *Titanic* (1998) e também a canção-tema “Unchained melody” do filme *Ghost* (1990). Há, ainda, os clássicos do cinema. Filmes como *Casablanca* (1942) e *Cantando na chuva/Singing in the Rain* (1952) marcaram, não só pela beleza das imagens e dos enredos, como também, por sua trilha-sonora. A música-tema do filme de Diegues permanece gravada na memória auditiva de seus espectadores.

Um outro código significativo no cinema é a iluminação. Jogos de luzes reforçam a impressão de realidade, pois o entrelaçar de luz e sombra atribui à película realismo. A ilumi-

nação “seleciona e enfatiza elementos do quadro e [...] parece ser um meio natural de dirigir a atenção do espectador para um elemento do quadro, enquanto outros são obscurecidos” (TURNER, 1997: 62). No desenrolar do enredo, quando da chegada do conde Valadares ao Tijuco, a cena em que, através da luneta, o conde admira montanhas, é exemplo de luz e sombra, de iluminação sugestiva, dando destaque à riqueza da terra, o que desperta a ganância daquela autoridade portuguesa. Este efeito óptico é um recurso que “produz a ilusão” de que a cena filmada está sendo feita “de uma longa distância, efeito esse a ser reforçado com uma lenta panorâmica” (MONIER, 1980:103).

Em um romance, há predominância do tempo, enquanto o espaço é destaque nos filmes. O cenário é emblemático no cinema: a ambiência criada constitui uma espécie de subcódigo com suas cores e símbolos. A cenarização mantém-se fiel ao discurso da História e da Literatura, uma vez que Diegues retrata o Arraial do Tijuco no esplendor da riqueza diamantina. O cineasta valoriza o espaço das Gerais. As tomadas que focalizam as rochas e rios de Diamantina (Tijuco) são altamente sugestivas, uma vez que os minerais constituíram o poder de Minas Gerais, no período colonial brasileiro.

Há também um outro subcódigo altamente expressivo: as cores. Embora, muitas das vezes, esses códigos passem despercebidos ao olhar do observador que, em geral, prende-se à intriga do filme, são eles especiais. As cores das vestimentas de Xica e suas mucamas (vestimentas que remontam à ambiência do século XVIII), junto às cores dos alimentos tropicais da terra brasileira, conotam o reino do riso e do fausto, traduzem esplendor e festa, luxo e fartura, ratificados pela exuberância, ainda de cores, dos banquetes no interior do Palácio da Palha. A cor do rosto da debochada personagem de celulóide Xica da Silva, pintado todo de branco, em certa seqüência do filme indica, especialmente pela cor, crítica social; assim como, numa outra cena, o uso sarcástico da palavra “pardo” (galinha ao molho pardo: tipo de comida a ser servida no banquete) retoma o mesmo tipo de crítica. A palavra proferida, acompanhada do riso aberto, satiriza toda a situação de desigualdade racial e social por que passa grande parte de brasileiros.

Na narrativa fílmica carnavalizada de Diegues, há o evidente confronto entre Eros e Tanatos. O combate entre o instinto de vida (Eros) e o instinto de morte (Tanatos) é feito simbolicamente através da paródia, da sátira e do cômico, dando feição exuberante à produção artística. O constante jogo da vida, o movimento pendular, onde opostos se alternam, tem como forma expressiva o carnaval. Nele, fundem-se elementos contraditórios: ao lado da razão desfila a loucura; o certo e o avesso seguem, no mesmo ritmo; o sublime e o grotesco são faces da mesma moeda. Nas festividades carnavalescas, o pobre e o rico desfilam lado a lado no mesmo passo-compasso. O clima é sempre de festa. A fantasia (sentido literal e, ainda, simbólico) e o riso colocam em xeque os mistérios; mistérios estes disfarçados pelas diabruras, pela ironia e pela irreverência. O império da alegria e do prazer parodia a vida em crise, fazendo brotar a esperança de renovação. A versão carnavalizada do cineasta mostra o contexto do século XVIII como um espetáculo teatral, porém representação da própria vida (palco) social das Gerais. Xica da Silva é, antes de tudo, um clamor, vindo do mais profundo do corpo de uma sociedade manchada historicamente pela escravidão, preconceito, dominação, mas que também é rica e exuberante, cheia de amor e esperança.

No seu propósito de denúncia, vai a obra fílmica ainda mais longe, uma vez que, na fusão entre o real e o imaginário, há um forte tom de escapismo. Surge da necessidade de fugir da pressão, da censura de um momento político-social (período de ditadura militar: segunda metade do século XX) que agride e inibe as manifestações mais legítimas de uma sociedade que clama por liberdade e igualdade (assim como a protagonista de *celulóide*). A recusa ao poder instituído é feita pelo riso em duas esferas: num primeiro momento, ao rei de Portugal e depois, muito mais próximo no tempo, ao governo autoritário que comandava o país, na época da produção da película.

No colorido e alegre cenário fílmico tecido por Diegues, “os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua natureza existe para *todo o povo*. [...]”. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas

leis, isto é, as leis da *liberdade*” (BAKHTIN, 1999: 6). É, desse modo, que a alegria de Xica e sua corte invade a mente e o coração de um Brasil que não conseguiu resolver, ainda hoje, questões sociais graves, como a miséria, a segregação e a injustiça.

REFERÊNCIAS

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

BAKHTIN, MiKhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: perspectiva, 1972.

MONIER, Pierre. *Cinetrucagens*. Trad. De Luís Villares London. São Paulo: Summus, 1980.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. *Eros e Tanatos no universo textual de Camões, Antero e Redol: ensaios de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Annablume, 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo. In: RAMOS, F.(org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge. *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: _____. *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p.7-38.

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.