UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARIANA QUEEN NWABASIL

**As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: traduções e
leituras da imagem da mulher negra brasileira**

São Paulo

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARIANA QUEEN NWABASIL

As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira

Dissertação apresentada para obtenção de grau de Mestre em *Meios e Processos Audiovisuais*, dentro da Linha de Pesquisa *Cultura Audiovisual e Comunicação*, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Irene de Araújo Machado.

São Paulo

2017

As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira

Mariana Queen Nwabasili

BANCA EXAMINADORA

(Profa. Dra. Irene de Araújo Machado)

São Paulo, _____ de _____ de 2017.

*Às minhas sobrinhas Alice Maria, Helena Liz e Adhara Chioma,
amadas futuras mulheres negras.*

Agradecimentos a(o):

Andréa, minha irmã; Maria Aparecida, minha mãe; Beruck, meu pai; Cláudia e Francisco, meus irmãos; Maria do Carmo, minha eterna cuidadora; Maria Tereza, minha tia, pela doação do livro *Xica da Silva* (1987) há mais de 15 anos; Maria José, também minha tia; Anderson e Roges, meus cunhados; família Alves Lima no Brasil; família Nwabasili na Nigéria; família Coelho em Belo Horizonte e em Brasília; Nathália Almeida e Karina Brancher, pelos cuidados, acompanhamentos e encorajamentos afetuosos;

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP (PPGMPA); professora Irene de Araújo Machado, pela orientação séria, ensinamentos, confiança e acompanhamento paciente; professora Elisabeth Brait, pelas provocações salutares, escritos, leitura atenciosa e participação em nossas bancas; professora Rosana de Lima Soares, pelo acompanhamento afetivo desde a graduação, ensinamentos, diálogos, amizade e participação em nossas bancas; professor Eduardo Morettin, pelo que consideramos uma coorientação informal, pela confiança em projetos e pelas indicações de bibliografia e pesquisa de críticas em jornais de 1976; professor Robert Stam, pelos escritos, diálogo, leitura atenciosa de um dos nossos artigos sobre as “Xicas da Silva” e, a partir disso, pelo *insight* a respeito das “mediações”; professor Celso Frederico, pelo *insight* a respeito da “alegoria”; professor Eduardo Vicente, pelos encorajamentos; professor Ciro Marcondes Filho, pelos diálogos e empréstimos de livros; professores Cremilda e Sinval Medina, pela abertura de suas casas para o diálogo; professora Rosane Borges, pelos diálogos, apresentação da noção de “coalescência de sentidos” e encontro de ideias sobre “como romper com estruturas sógnicas que já são embebidas em ideologias para construir novos imaginários” e professor Ricardo Alexino, pelas trocas;

Sulamita Mattos, Débora Mazzeo, Ana Luiza Arra, Tássia Nascimento, Marina Miranda, Vanessa Beltrão, Marina Wang, Helena Serpejante e Cássia Yebra, amigas de toda uma vida, para toda a vida; Suzana Longo, Carolina Santa Rosa, Ricardo Gaspar, Leonardo Fernandes, Tulio Bucchioni, Lia Segre, Alessandra Alves, Márcia Scapaticio, Martina Medina, Suellen

Barbosa, Bruna Escaleira, Clara Roman, Pedro Sibahi, Marcelo Osakabe, André Cabette, Bruno Benevides, Miguel Arcajo Prado, Dinalva Fernandes, grandes amigos, companheiros de alma e de ideologias, aqueles que não deixam nossa visão de mundo arrefecer e, ainda assim, a fazem continuar complexa;

Gabriela Andrietta, Raíssa Pascoal e Andrea Limberto, pela importante amizade nascente, trocas de confidências e incentivos; Thiago Venazonni; André Santos; Izabel de Fátima Cruz Melo; Daniela Giovana Siqueira; Margarida Adamatti; Gean Gonçalves; Isabella Goulart; Melissa Cerozzi; Sávio Stoco; Adriano Monteiro; Douglas Galan, amigos e colegas encontrados nesta trajetória inicial da vida acadêmica e que, nesse caminho, nos proporcionaram diálogos importantes, nos ajudaram de alguma ou muitas formas;

Ana Inoue e Elca Rubinstein, pelos incentivos aos estudos;

Adam Rudnick, Thayná Vieira, Dário Aparecido Custódio e Patrícia Campinas, pela participação de um momento inicial e especial da pesquisa, assistindo a uma sessão do filme *Xica da Silva* (1976), e, depois, escrevendo e dialogando sobre percepções a respeito da obra, em junho de 2015;

Rubem Barros, Marina Kuzuyabu e Débora de Bem, pelo trabalho em equipe, ensinamentos, compreensão e torcida;

Núcleo de Consciência Negra na USP (NCN); Pé no Mundo Cia de Dança; equipe editorial da Significação – Revista de Cultura Audiovisual; membros do grupo de orientação, pelas provocações dialogicamente acrescentadas a esta dissertação; membros do grupo de pesquisa MidiAto, pelas reflexões e diálogos intensos e qualitativos; Associação dos Docentes da USP (ADUSP); Instituto ACAIA – SAGARANA;

e Francisca da Silva de Oliveira, vulga Chica da Silva (*in memoriam*).

RESUMO

Tendo como objeto de estudo a construção e as leituras das *Xicas da Silva* representadas no filme de 1976, de Cacá Diegues, e no livro homônimo de João Felício dos Santos, do mesmo ano, esta pesquisa investiga quem teria sido a personagem Chica da Silva histórica *real* e suas formas de *tradução* por meio de diferentes sistemas de linguagem desde o século XIX. O trabalho faz uma análise aprofundada dos conceitos de *representação*, *real*, *realidade*, *construto* e *fato históricos*, *tradução intersemiótica* e *imaginário* para entender o que constitui, ou, segundo alguns críticos de 1976, deveria constituir as representações ficcionais de Chica da Silva, e como foi/é produzido um *imaginário* a seu respeito. Afinal, existe realmente algo que possa ser inequivocamente entendido como Chica da Silva, a verdadeira? Nesse percurso, são feitas *análises imanentes* das obras de 1976 e análises do contexto dos *enunciados* no qual seus autores estavam inseridos e com o qual a forma-conteúdo do filme e livro *Xica da Silva* dialoga. As análises buscam o que está *entre* o que as obras mostram e o que os autores e críticos disseram que elas mostram, para entender tais obras não só como conteúdos intradieгéticos, mas também como *enunciados* resultados de *mediações* históricas, culturais e sociais, e como mobilizadoras, ou mesmo catalizadoras, de debates sociais, raciais e de gênero em um período histórico específico da cultura e política nacionais. Mais do que questionar a legitimidade das reivindicações que apontam para a exigência de uma *acuidade mimética* para a representação de personagens históricas como Chica da Silva (mulher e negra), a preocupação da pesquisa é entender *por que* e *como* tais exigências ocorrem. Afinal, o que está em jogo nas formas de *dar a ver* e de *ver* personagens mulheres e negras nas ficções cinematográficas, nas literárias brasileiras e, conseqüentemente, na realidade vivida por nós?

Palavras-chave: representação, tradução, imaginário, mulher negra, Xica da Silva.

ABSTRACT

By studying the construction and the possible readings of the *Xicas da Silva* characters represented in the 1976's film by Cacá Diegues and in the 1976's book by João Felício dos Santos, this research investigates who would have been the historical/*real* Chica da Silva and her translations through different language systems since the 19th century. This research tries to understand what constitutes, or, according to some 1976's critics, should constitute Chica da Silva's fictional representations. There are also *immanent analysis* of the referred artistic productions and recovers the context in which their authors dialogically stated the *form-content* of the 1976's film and book. In that sense, this research looks at what is in-between the very productions and sayings of the authors and critics. The objective is to understand the *Xicas da Silva* not only as intradiegetical content, but as *statements* resulting from *mediations* and mobilizing, or even catalyzing, social, racial and gender debates in a specific historical period of our national culture and politics, which still resonates today. More than questioning negative critiques claiming for the legitimacy of *mimetic acuity* for the representation of historical personages like Chica da Silva (woman and black) in fictional productions, this research regards *why* and *how* such complaints emerge. Moreover, it questions what is at stake in the ways of presenting and seeing black women characters in Brazilian cinematographic and literary fictions. Why do critics identified with particular social groups challenge and claim for the positive (re)creation of fictional representations of historical black characters/bodies and, specifically, of historical black women? How is it related to the construction of an imaginary (the myth) in Chica da Silva and, consequently, with the way to *represent, imagine* and *currently see* the bodies of black women?

Keywords: representation, translation, imaginary, black woman, Xica da Silva.

Sumário

Prólogo	1
Introdução	9
Metodologia e organização do trabalho	15
PARTE I: O MUNDO DAS XICAS	20
CAPÍTULO 1: Uma personagem histórica	21
1. Inferências biográficas	22
1. 1. Quem teria sido Chica da Silva	22
1. 2. João Fernandes, o filho	24
1. 3. União entre Chica da Silva e João Fernandes	27
1. 3. 1. Ascensão de Chica da Silva	28
1. 3. 2. Separação de Chica da Silva e João Fernandes	32
2. Relações sociais durante a escravidão no Brasil	33
2. 1. Contexto e efeitos das alforrias	33
2. 2. As concubinas forras	35
2. 3. Composição social das Minas Gerais no século XVIII	38
CAPÍTULO 2: (Re)apresentações e representações de uma personagem histórica	42
1. Xica-filme: uma análise	46
1. 1. Apresentação em níveis	46
2. Xica-livro: uma análise	52
2. 1. Apresentação e personalidade contrastada	52
2. 2. Sexualidade racializada	59
2. 3. Sapato branco	62
2. 4. "Raiva de raça", loucura e extravagâncias	68
CAPÍTULO 3: Mediações, incorporações dialógicas e carnavalizações	72
1. Tudo o que veio antes de 1976	75

1. 1. Forma e/é conteúdo	75
1.1.1. Especificidades do signo-imagem: abordagem inicial	81
1. 2. Carnavalização I: questões culturais, sociais e fílmicas	82
1. 3. Carnavalização II: da estética literária ao filme-livro	86
1. 4. Conduções subversivas das artes plásticas	95
1. 4. 1. “Whiteface”: subversão carnavalesca	99
 PARTE II: AS XICAS NO MUNDO	 106
 CAPÍTULO 4: Construções complexas: história, ficção e traduções	 107
1. Pensar biografia, pensar a história	108
1. 1. O que é fato histórico?	108
1. 2. Objetividade na história	112
1. 2. 1. Imaginação na história	114
1. 2. 2. A perspectiva do presente	115
2. Pensar a ficção	121
2. 1. (De)Compondo narrativas	121
2. 2. Personagem de autor	131
2. 2. 1. Personagem histórica ficcionalizada	132
3. Pensar as linguagens	134
3. 1. Tradução intersemiótica: efeitos e imaginário	134
 CAPÍTULO 5: 1976: complexo e multifacetado	 141
1. Contexto, construções e leituras	143
1. 1. Autoria I: Cacá Diegues	143
1. 1. 1. Meta-história	149
1. 2. Autoria II: João Felício dos Santos	151
1. 2. 1. Tendências experimentalista e naturalista	154
1. 3. Movimentos negros como parte da história	157
1. 3. 1. Cinema Negro e negro no cinema: breve história	161
2. Críticas de 1976 I: distanciamentos e aproximações	165
2. 1. Propriamente ditas	166

2. 1. 1. Beatriz Nascimento: voz de um tempo	177
--	-----

CAPÍTULO 6: Ver e dar a ver: o que está em jogo	190
--	-----

1. Entre a (intenção da) mensagem e a recepção dos destinatários	193
1. 1. Identidade e identificação	193
1. 1. 1. ‘Olhar branco’	195
2. Corpo como signo	198
2. 1. Corpo da mulher negra como signo	202

Conclusão	208
-----------	-----

Bibliografia geral consultada	221
-------------------------------	-----

ANEXOS	233
---------------	-----

ANEXO I - Ficha técnica do filme *Xica da Siva*

ANEXO II - Levantamento de textos/enunciados críticos sobre o filme e o livro *Xica da Silva* escritos e/ou tornados públicos em 1976

ANEXO III - Carta de Juscelino Kubitschek para João Felício dos Santos

ANEXO IV - Cruzamento de dados dos textos/enunciados críticos levantados

ANEXO V - Levantamento de respostas de Cacá Diegues sobre as críticas negativas feitas ao filme *Xica da Silva*

ANEXO VI - Íntegra de respostas a questionário de percepção e a entrevista após sessão experimental de exibição do filme *Xica da Silva* realizada em 29 de junho de 2015

ANEXO VII - Modelo de questionário de percepção

PRÓLOGO

Num primeiro momento, decidimos estudar as construções, traduções e leituras (ver e dar a ver) das *Xicas da Silva* no filme e no livro de 1976, de Cacá Diegues e João Felício dos Santos, respectivamente, devido ao nosso interesse pelos campos da literatura, do cinema e da história do Brasil, e devido também às frequentes críticas feitas às formas de representação da popular personagem histórica Chica da Silva e de outras personagens negras mulheres nas ficções nacionais. Esses comentários críticos foram feitos por muitas mulheres negras jovens e militantes do Movimento Negro em atividade na cidade de São Paulo com as quais tivemos contato. Fizemos parte desse Movimento de maneira mais incisiva entre os anos de 2010 e 2012 a partir de atuação no Núcleo de Consciência Negra (NCN) na USP, espaço ainda existente e resistente apesar de suas mudanças de localidade. A atuação no NCN se deu durante nossa graduação em Jornalismo na ECA-USP (2009 a 2014).

As análises das *Xicas da Silva* (e de representações de mulheres negras em geral em obras audiovisuais ficcionais) feitas por diferentes companheiras negras nesse amplo e heterogêneo ambiente político eram, em geral, negativas, e partilhavam de um certo senso comum na abordagem a respeito de termos como representação, representatividade, estereotipação, estigmatização e hiper-sexualização que nos pareciam ser passíveis de maior aprofundamento. Mais do que apenas identificarmos esses termos e suas operações a partir dos comentários críticos às representações de mulheres negras em obras ficcionais audiovisuais, quisemos e nos propusemos entender a epistemologia de suas formas de funcionamento em meio às produções ficcionais em questão e aos comentários críticos das militantes negras e de espectadores e críticos negros e não negros de 1976 e da atualidade.

Para isso, decidimos considerar e estudar parte da história das relações raciais (considerando racismo e a chamada negritude), sociais e de gênero (considerando as relações sexuais inter-raciais e heterossexuais) no Brasil e, além disso, associar tais investigações a estudos das teorias de linguagem, literária, do cinema e da comunicação que ajudem a entender o funcionamento das representações ficcionais e o porquê de sua força na mobilização de debates sociais específicos e importantes em um país com uma história colonial de subjugação, submissão e hierarquização de grupos étnicos como o Brasil, entre

outros dos continentes Americano, Africano e Asiático, considerando o colonialismo, o neocolonialismo e o imperialismo.

Nesse sentido, vale destacar que os nossos interesses de pesquisa se dão também por sermos negra e mulher, ou seja, identificadas e implicadas politicamente com tais circunscrições e predicados, e porque entendemos, por meio dos estudos feitos, que a ficção, ou melhor, as representações dos corpos humanos nas ficções refletem e refratam a visada e a atribuição de sentidos/significados aos corpos humanos da realidade vivida por nós. Sendo que, ao absorver e refletir dados externos, as representações também tornam possível criar formas, caminhos, possibilidades inesperadas e inovadoras de ver o mundo, de dar a ver os corpos humanos nas representações ficcionais e fora delas.

É devido, então, à complexidade de nosso objeto de estudos que a pesquisa abrange diferentes áreas das ciências humanas, como história, teorias da linguagem, teoria do cinema, teoria literária, sociologia, estudos culturais e estudos multiculturais. A divisão dos capítulos da dissertação foi feita considerando também formas de combinar essas áreas e teorias para a melhor abordagem do objeto. Sendo assim, a variedade de frentes de estudos, além de necessária, é observada como um dos diferenciais da pesquisa, como um ponto de fortalecimento das investigações feitas, e não o contrário. Para nós, as diferentes teorias e áreas consideradas ampliam a visão sobre o objeto, que requer uma abordagem complexa posto que é cheio de pontos de partida e de mobilizações. No entanto, não dispersa o foco de nossas investigações e de seus propósitos.

Ao mesmo tempo, temos o entendimento de que a escolha por essa mescla de campos teóricos não passa incólume. Ela fez com que nossa abordagem fosse, por vezes, questionada por colegas pesquisadores, chegando um deles a sugerir que nossa pesquisa deveria se voltar mais para a teoria da comunicação e menos para a sociologia, e a perguntar por que estávamos fazendo a pesquisa na ECA-USP, que é uma Escola de Comunicações e Artes, e não na Faculdade de Ciências Sociais.

Em verdade, percebemos que, durante o mestrado, o nosso objeto sempre gerou interlocuções, interações e mesmo intervenções significativas de colegas da academia e de fora dela. Em conversas em grupos de pós-graduandos na ECA-USP e em outras instituições, chegamos a notar que, muito provavelmente devido a um apelo social muito direto de nosso objeto, as nossas explicações sobre o caminhar da pesquisa eram frequentemente interrompidas. Era como se porque estávamos falando de um tema “mais popular”, – orgulhamo-nos e nos interessamos muito por esse aspecto do objeto – em sentido amplo (um

filme carnavalesco de Cacá Diegues; a mítica e muito comumente conhecida personagem histórica negra, mulher e brasileira Chica da Silva; as questões de representação de corpos negros e corpos de mulheres negras no audiovisual e nas narrativas ficcionais em geral; o racismo e o sexismo na história brasileira como parte desse processo), todos pudessem ter uma opinião assertiva em relação ao que nós estávamos falando, estudando, pesquisando há anos. O resultado eram comentários por vezes óbvios e próximos das considerações das demais colegas militantes negras mencionadas anteriormente, mas revestidos de algumas citações acadêmicas. Por vezes, o que os colegas universitários e acadêmicos diziam sobre o nosso objeto de pesquisa eram temas pelos quais nós mesmos já havíamos passado inúmeras vezes durante as investigações.

As interações se mostravam interessantes pois, de alguma forma, evidenciavam a relevância e o apelo social do objeto e da própria pesquisa, que sempre quis sair dos lugares comuns de análise da personagem *Xica da Silva* nas ficções brasileiras. Porém, também nos incomodava o fato de muitos colegas se sentirem naturalmente mais *autorizados a falar* inclusive teoricamente sobre nosso objeto quando e enquanto nós falávamos. Passamos a entender que, muito provavelmente, em um meio acadêmico predominantemente composto por homens e brancos como o da Universidade de São Paulo (USP), e devido às relações hierárquicas e vaidosas presentes no universo acadêmico em geral (aspectos não exclusivos desse universo profissional), tais intervenções tinham relação com nosso o lugar de pesquisadora negra da e na USP, pesquisando uma personagem histórica e fictícia também mulher e negra.

Chegamos a pensar que, muitos colegas da pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da USP, e mesmo de fora dela, esperavam que nós não dominássemos as teorias necessárias para a investigação do objeto dentro dos campos das teorias da linguagem, do cinema, da história e da sociologia. Talvez esperassem que nós fizéssemos apenas uma análise comum e óbvia sobre as Xicas da Silva, justamente por sermos negra e, provavelmente, nos entenderem comprometidos com o nosso objeto de pesquisa apenas desse lugar. Essa visão ao mesmo tempo “essencializa”, polariza e confere status negativo ao lugar da experiência ao nivelar o nosso interesse de pesquisa a partir de nosso lugar social, racializado e institucionalizado, considerando o status USP, de fala. Nessa perspectiva, é como se só mulheres e negros pesquisadores pudessem estar comprometidos ou ser influenciados por seus lugares de vivência e experiência durante investigações, como se só

pesquisadores da USP tivessem tendências teóricas e como se na USP essas tendências fossem intransponíveis e inegociáveis.

E mesmo realmente estando comprometidas com o nosso objeto por sermos negra e identificadas com a negritude e o gênero mulher, isso não diminui o nosso trabalho e empenho teóricos, analíticos e investigativos. Diríamos, inclusive, que ocorre o contrário: para podermos falar de um objeto muito colado ao nosso “corpo-imagem” sem que sejamos apontados negativamente como “parciais”, “autores de pesquisas ideológicas” ou mesmo de “essencialistas, influenciados negativamente pela experiência ‘de dentro’ de determinados lugares sociais e racializados”, por vezes, cobramos de nós mesmos que façamos a pesquisa sobre tal tema melhor do que faria qualquer outro pesquisador com marcas e/ou lugares sociais pretensamente neutros.

Ainda que todas essas impressões possam não se confirmar se contrastadas às intenções dos sujeitos que as desencadearam, elas são válidas como sintomas dos efeitos que o racismo e o sexismo têm inclusive sobre ao menos uma pesquisadora negra identificada com a negritude e com o gênero mulher, como nós. A todo momento precisamos pensar e refletir sobre o lugar social, racializado e institucionalizado de onde falamos e de onde somos escutados e lidos, ou de onde não nos fazem ser escutados e lidos, de onde por vezes somos silenciados e “essencializados” negativamente por nossas experiências e existências negras em geral e também como negra pesquisadora da USP.

Talvez esse “a todo momento precisamos pensar e refletir sobre o lugar social e racializado” não ocorra com pesquisadores não negros e homens, em uma sociedade que polarizou a raça, no sentido sociológico do termo, como um predicado exclusivo dos não brancos e o gênero como um predicado exclusivo das mulheres. Nessa sociedade, é sintomático que os pesquisadores acusados de serem “parciais”, “autores de pesquisas ideológicas” ou mesmo “essencialistas, influenciados negativamente pela experiência ‘de dentro’ de determinados lugares sociais e racializados” sejam os mesmos questionados sobre o porquê de uma abordagem “muito sociológica” de um objeto estudado em uma Escola de Comunicações e Artes.

Ajudaram a organizar pensamentos sobre tais processos, querer e precisar escrever sobre eles neste prólogo: os embates com colegas pesquisadores, nossos embates e reflexões pessoais, a provocação de Beth Brait feita a nós durante nossa banca de qualificação de mestrado, realizada em junho de 2016, sobre se havia, de nossa parte, a compreensão de um

lugar específico de pesquisa e pesquisadora a ser destacado e evidenciado neste trabalho, e os escritos de Gayatri Spivak (2010) e bell hooks¹ (1995; 2013).

Hooks (2013) explica como a consideração da influência da experiência social e racial do sujeito ou do discente² como negativa limita muito mais membros de minorias sociais e raciais a falar com *autoridade* (inclusive teórica) na academia, do que é percebida como um fator também influente na forma de fala, colocação e investigação de sujeitos *estabelecidos* quanto ao gênero, à raça e à classe social.

[...] a política de exclusão essencialista como meio de afirmação da presença, da identidade, é uma prática cultural que não nasce somente dos grupos marginalizados. E, quando esses grupos de fato empregam o essencialismo como meio de dominação em contextos institucionais, eles estão, em geral, imitando paradigmas de afirmação da subjetividade que fazem mecanismo de controle nas estruturas de dominação. É fato que muitos alunos brancos, homens, trouxeram à minha sala de aula uma insistência na autoridade da experiência, que lhes permite sentir que vale a pena ouvir tudo o que eles têm a dizer, ou mesmo que suas ideias e sua experiência devem ser o foco central da discussão na sala de aula. A política da raça e do sexo no patriarcado da supremacia branca lhes dá essa “autoridade” sem que eles tenham de dar nome ao desejo que têm dela (HOOKS, 2013, p. 110-111).

Ocorre, então, que a cor de pele, a classe social e o gênero dos autores das pesquisas acadêmicas e os objetos escolhidos por eles fazem com que determinados trabalhos sejam vistos como supostamente mais ideológicos, sociológicos, culturalistas e sob forte e “nociva” influência da experiência de vida do pesquisador do que outros.

Uma vez que reflexões sobre o conceito de ideológico, a ideia de construto, os estudos culturais e pós-coloniais e o multiculturalismo são alguns dos pilares desta pesquisa, e parte de nossos interesses de estudos na vida, acreditamos que toda a escolha de objeto e de campos teóricos para a sua investigação é ideológica. Trata-se de um recorte comprometido com determinadas linhas teóricas criadas e consolidadas a partir de e em contextos culturais, sociais e históricos específicos.

¹ O nome bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins, docente universitária norte-americana e pesquisadora negra sobre sociologia e feminismo. Escrito com as iniciais em minúsculo, é uma homenagem da autora à sua avó materna, Bell Blair Hooks.

² bell hooks aponta a experiência social e racial do sujeito ou do discente como uma “posição de privilégio” para percepções de certos temas e entendimentos de certos conceitos, mas não como a “única, nem muitas vezes, a mais importante [forma] a partir da qual o conhecimento é possível” (HOOKS, 2013, p. 124).

Considerando nosso objeto de pesquisa também a partir de tais proposições, questionamos como o nosso lugar social e racializado de fala é influenciado pelas circunscrições e significações associadas aos corpos negros refletidos e refratados pelo cinema e obras ficcionais em geral. São obras que constroem, mas também consolidam imaginários. Até que ponto tais significados dos corpos negros não são constantemente complexificados e adensados a partir das formas de ver, ler, dar a ver e construir personagens mulheres negras em narrativas ficcionais literárias e audiovisuais? Até que ponto tais construções e representações ocorrem de forma a limitar, estereotipar e/ou reiterar as formas como o nosso próprio corpo (o corpo com o qual nos identificamos, o corpo de mulher negra) é historicamente imbuído de significados e visto? O que pode *falar junto* com a forma como nós somos vistas e escutadas em nossa realidade, seja no momento da defesa desta dissertação de mestrado ou durante um banho de mar como forma de lazer, por exemplo?

Entendemos que a força das representações em um mundo-linguagem está principalmente no seguinte fato: o que, numa relação dialética, é dado a ver/a ter significado em uma determinada cultura é passível de existência, existe, e o que não é dado a ver/a ter significado em uma determinada cultura não é passível de existência, não existe como registro, signo, mundo. No âmbito discursivo e cultural, essa reflexão nos remete ao conceito de *já dito* e às reflexões a respeito de que aquilo que se desloca das circunscrições e ordenações simbólicas estabelecidas fica como que em um “ponto-cego” na visibilidade (no sentido de existência, significado, sentido, entendimento, leitura) do mundo. E isso promove, por vezes, uma desqualificação cultural na possibilidade de leitura, reconhecimento, existência.

Mayra Gomes (2008) escreve a respeito do *já dito*³ e das ordenações simbólicas como constituidoras da “realidade” que, para ela, é em si imaginária.

[...] podemos desenvolver um argumento levando em conta dois exemplos: a Vênus de Dusseldorf, com seus seios fartos, seu ventre protuberante, sua figura prenhe, que só é desejável como escultura a partir de uma visão de mundo que se referêcia à fertilidade, à

³ É Michel Foucault (1971) quem primeiro conceitua o “já dito”, escrevendo que: “já mais é possível assinalar, na ordem do discurso, a irrupção de um acontecimento verdadeiro; que além de todo começo aparente há sempre uma origem secreta - tão secreta e tão originária que não se pode nunca retomá-la internamente nela mesma [...] A este tema está ligado o de que todo o discurso manifesto repousa secretamente sobre um já dito; mas que este já dito não é simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um ‘jamais dito’, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escritura que é apenas o oco de seu próprio traço. Supõe-se, assim, que tudo que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar. O discurso manifesto seria, apenas, afinal de contas, a presença depressiva do que não diz e esse não-dito seria o oco que anima do interior tudo o que se diz” (FOUCAULT, 1971, p. 21).

terra/mãe; e a figura da modelo Kate Moss, que só é pensada como fotografável a partir de um “já dito” que integra a estética da magreza. Dessa forma, compreendemos que essas imagens, em sua materialidade, são da ordem do imaginário como a realidade vivida. A figura feminina é construída sobre esse fundo “já dito” que, no entanto, corresponde justamente à topologia instituída pelo símbolo: imaginário enquanto estratificação (GOMES, 2008, p. 45).

Para nós, os *estereótipos* negativos ou positivos, e os *estigmas* associados aos corpos negros nas ficções e também fora delas funcionam e operam a partir de e como um *já ordenado* e um *já dito* sobre os corpos no mundo, influenciando e sendo em si parte do imaginário social sobre corpos negros na realidade vivida por nós. Ao nosso ver, quando os corpos expressam ações que contrariam ou não são previstas por tais *ordenações simbólicas* ou *já ditos*, suas possibilidades de existência são, por muitos, negadas, questionadas ou realocadas dentro de alguma ordenação nova ou possível de ser acionada.

Vejamos uma possibilidade de identificação do funcionamento ao qual nos referimos no âmbito da representação social por meio da linguagem audiovisual e do caráter político da visibilidade/dar a ver a partir das representações sociais possíveis em diversas linguagens, a verbal escrita e a cinematográfica entre elas:

Ao deslocar as posições usualmente ocupadas pela periferia e trazê-las ao centro, aproximando os estabelecidos dos estigmatizados, filmes como *Antônia* acabam perdendo seu lugar: não reforçam nosso imaginário sobre eles, os “outros”, mas também não fazem com que estes outros se integrem ao sistema hegemônico de produção cultural (SOARES, 2009, p. 17-18).

No âmbito da vida vivida por nós corpos humanos, quando das nossas exposições sobre o nosso objeto de estudos durante o mestrado, era como se interlocutores acadêmicos e não acadêmicos nos perguntassem: “É mesmo possível ser uma pesquisadora negra que estuda *Xica da Silva* no cinema e na literatura dentro dos campos comunicações e artes manter seriedade, inclusive teórica, para com as investigações?” ou “É mesmo possível ser uma pesquisadora negra que estuda *Xica da Silva* no cinema e na literatura dentro da USP e ter um comprometimento social e ideológico, inclusive teórico, com as questões raciais e de gênero?”. A nossa visível e legível existência e a visível e legível existência dessa dissertação

respondem às “silenciosas” e inquietantes perguntas que nos interpelaram nesse processo de pesquisa.

Referências bibliográficas

FOUCAULT, M. “Sobre a arqueologia das ciências: respostas ao círculo epistemológico”. In: *Estruturalismo e teoria da linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

GOMES, M. “Do simbólico ao imaginário”. In: *Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

HOOKS, b. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SANTOS, J. *Xica da Silva*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

SOARES, R. “De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais”. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação / E-compós*, Brasília, v. 12, n. 1, jan./abr. 2009.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Referências audiovisuais

XICA da Silva. Direção: Cacá Diegues. DVD Programadora Brasil. Brasil, 1976, 116min, colorido.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto as construções e as leituras (ou as formas de dar a ver e de ver) relacionadas à personagem histórica Chica da Silva representada e (re)apresentada⁴ no filme e no livro homônimos *Xica da Silva*, de Cacá Diegues e João Felício dos Santos, respectivamente, lançados em 1976⁵. Consideramos as construções, representações/(re)apresentações, traduções e leituras da personagem protagonista de tais obras como processos indispensáveis para entender as formas de representação da imagem da mulher negra e dos corpos e personagens negros em geral em produções audiovisuais de massa (considerando o cinema e a televisão) que se valem da tradução de personagens históricas no Brasil.

O filme e o livro *Xica da Silva* são baseados na vida da personagem histórica Francisca da Silva de Oliveira (1731/35-1796), a Chica da Silva, negra escravizada, mas liberta em 1753, que subverteu as hierarquias da sociedade de sua época ao manter um relacionamento amoroso com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira. Ele se tornou um dos homens mais poderosos da colônia portuguesa na América entre 1753 e 1771, ao administrar, com exclusividade e durante longo período, a coleta de diamantes no arraial do Tijuco, atual região de Diamantina, em Minas Gerais.

Durante nossa investigação, escolhemos traçar um caminho de entendimento do *como* e *por que* foi construído um *imaginário* específico sobre a personagem ficcional Xica da Silva, com todos os atributos criados pelos autores João Felício dos Santos (1911-1989) e Cacá Diegues em contextos sociais e históricos específicos. Entendemos que tais contextos advêm de uma história mais ampla, uma *história longa* das relações de gênero, raça e classe no Brasil.

A atribuição das Xicas da Silva aos criadores João Felício dos Santos e Cacá Diegues, feita no título desta pesquisa, ocorre porque, em seu livro de memórias, Cacá Diegues (2014) indica que o filme de 1976 não é uma adaptação literária feita com base no livro homônimo,

⁴ O prefixo “re” no início da palavra aponta para a ideia de representação como aquilo que apresenta de novo os objetos do mundo, ou seja, reapresenta os objetos do mundo ao repeti-los e “substitui-los”, no caso, por meio da linguagem verbal. Ideia presente em Gomes (2008).

⁵ A novela *Xica da Silva*, produzida e transmitida pela Rede Manchete entre 1996 e 1997 e reprisada pelo canal SBT em 2005, não fez parte de nossas pesquisas devido a uma escolha de recorte.

como pensamos a princípio. O que aconteceu com relação a essas obras foi uma espécie de tradução do filme para a literatura.

João Felício dos Santos já era conhecido de Cacá Diegues antes de 1976, pois o diretor traduziu o seu livro *Ganga Zumba* (1962) para o cinema em filme homônimo de 1963. Na década de 1970, o escritor fora convidado para escrever o argumento e o roteiro de *Xica da Silva*, além de atuar no filme no papel do “pároco”, realizando então primeiro o roteiro e só depois tendo escrito o livro. Segundo Cacá Diegues, “no hotel de Diamantina, em seu tempo livre, Felício acabou escrevendo um romance baseado em nosso roteiro, depois de pedir-me autorização para usá-lo” (DIEGUES, 2014, p. 381)⁶.

Figura 1: o autor do livro *Xica da Silva*, João Felício dos Santos, no papel de pároco, em cena do filme homônimo dirigido por Cacá Diegues e lançado em 1976.

Portanto, de maneira geral, ambas as Xicas da Silva, do cinema e da literatura, foram originalmente criadas por João Felício dos Santos em parceria com Cacá Diegues, sendo que a personagem do filme está contida no livro e vice-versa. Assim, para nós, as obras aqui estudadas, nas quais as Xicas da Silva se constroem, compõem um objeto híbrido.

Entretanto, a dimensão de tradução da literária para o cinema continua válida, considerando que, como indicam esparsos textos biográficos sobre João Felício dos Santos, as criações do filme e do livro *Xica da Silva* têm como referência direta a obra *Memórias do Distrito Diamantino*, lançada em 1868, escrita por seu tio-bisavô Joaquim Felício dos Santos (1828-1895), jurista e jornalista do século XIX.

⁶ É interessante pensar sobre as camadas de participação de João Felício dos Santos como ator/personagem na própria estória que criou em roteiro e, posteriormente, em livro, como ocorre também com muitos diretores de cinema que atuam nos próprios filmes que dirigem. Temos aqui um aspecto excepcional e inusitado, passível de ser estudando considerando as diferenciações e classificações da teoria literária a respeito dos “seres” personagem, autor empírico, autor da obra, narrador e leitor.

Como veremos mais detalhadamente adiante, *Memórias do Distrito Diamantino* compila artigos sobre o referido distrito publicados por Joaquim Felício dos Santos no periódico *O Jequitinhonha* de 1862 a 1864. Essa é a primeira obra a mencionar a personagem Chica da Silva na historiografia e literatura nacionais, e traz uma apresentação carregada descrições sobre a suposta aparência de Chica da Silva, segundo avaliações de Joaquim Felício dos Santos.

Tinha as feições grosseiras, alta, corpulenta, trazia a cabeça raspada e coberta com uma cabeleira anelada em cachos pendentes, como então se usava; não possuía graças, não possuía beleza, não possuía espírito, não tivera educação, não possuía atrativo algum, que pudesse justificar uma forte paixão (SANTOS, 1976, p. 124).

Tivemos como hipótese que, ao transformarem a “feia” e “monstruosa” Chica da Silva de Joaquim Felício dos Santos na atraente, impetuosa e insaciável (sexualmente falando) Xica da Silva, João Felício dos Santos e Cacá Diegues criaram e reafirmam um *imaginário* a respeito dos estereótipos associados à imagem-corpo dessa e de outras personagens mulheres negras que têm base na história das relações sociais, raciais e de gênero (relações sexuais inter-raciais entre homens brancos e mulheres negras) no Brasil. Eles também retomaram de forma dialética e *dialógica subversiva* a obra *Memórias do Distrito Diamantino*, – processo que, ao nosso ver, também se dá com outras obras ficcionais relacionadas a Chica da Silva criadas antes de 1976, sobre as quais falaremos adiante.

Segundo a historiadora mineira Júnia Furtado (2009), nesse processo, os autores democratizaram um “mito [um aspecto ‘irreal’ sobreposto à personagem histórica] e o tamanho da tela foi proporcional às dimensões que ele alcançou tanto no Brasil como no exterior” (FURTADO, 2009, p. 282).

Por meio das análises sobre as construções e leituras (textos/enunciados críticos escritos em 1976) das Xicas da Silva, queremos também entender parte do *como* e do *porquê* tal “mitificação” da personagem histórica ocorreu e ocorre a ponto de fazer com que os “dados míticos” não apenas se sobreponham, mas também se confundam e se misturem totalmente aos dados deduzidos por meio de investigações e construtos históricos sobre quem teria sido a Chica da Silva *real*. E aqui está possivelmente um âmbito de *como* se dá a construção do *imaginário* sobre essa personagem histórica.

Nesse sentido, interessa-nos também o complexo debate social a respeito das formas de representação de personagens mulheres negras históricas nas ficções audiovisuais e literárias em específico, considerando o escopo deste estudo. Esse debate é gerado e constatado por meio de textos/enunciados críticos veiculados em 1976 que defendem a importância da acuidade mimética nas representações ficcionais de personagens e histórias negras, como nas obras *Xica da Silva*, e outras críticas do mesmo ano que exaltam a liberdade criativa do cinema e da literatura em relação a qualquer tema, inclusive para a (re)apresentação de Chica da Silva no cinema e na literatura justamente.

Aqueles que criticaram negativamente a falta de uma acuidade mimética na criação das *Xicas da Silva* de 1976 o fizeram a partir de um viés político, ideológico, identitário e de apego à figura do diretor empírico da obra, mas talvez também por meio de um viés acrítico quanto ao caráter narrativo-ideológico de qualquer e toda representação e do caráter do discurso histórico também como um construto. Por outro lado, aqueles que criticaram positivamente as *Xicas da Silva* de 1976 o fizeram de forma dúbia e relativamente ingênua. Estes últimos ressaltavam a comicidade e “doidice” das obras como um trunfo das ficções, inclusive justamente aquelas de base histórica, que cativam os espectadores para além da fidelidade aos fatos históricos. Em outro momento, elogiavam a qualidade da obra, destacando as figuras dos autores empíricos num período específico da história e cultura nacional e a reprodução da cor local das Minas Gerais do século XVIII a partir dos cenários e dos figurinos (ainda que muito coloridos e com referências diretas à estética dos desfiles de carnaval de 1963) no caso do filme.

Considerando essas variações, a cada linha desta pesquisa estamos em diálogo com/tentando responder às seguintes questões: afinal, teria existido uma Chica da Silva “mais real”, “mais verdadeira” e totalmente equivalente ao que foi a personagem histórica, posto que os fatos históricos em si já são construtos? Existe realmente algo que possa ser inequivocamente entendido como Chica da Silva, a verdadeira? Quais os efeitos socioculturais das representações ficcionais sobre Chica da Silva e seu corpo de mulher negra – possível sinédoque dos corpos de mulheres negras destacados na história e na mídia brasileiras em diferentes sistemas de linguagem secularmente?

É possível que as significações atribuídas secularmente ao corpo de Chica da Silva em obras ficcionais tenham influência ou dialoguem com a visada dos corpos negros e de mulheres negras em geral na realidade vivida por nós? Ou seria (somente) o contrário: as formas de visada dos corpos negros e de mulheres negras na realidade vivida por nós

influenciam as *convencionalizações* atribuídas a esses corpos quando representados, (re)apresentados e traduzidos em narrativas ficcionais? Como ampliar as possibilidades de representação, (re)apresentação e leitura dos corpos de personagens mulheres negras nas narrativas ficcionais e na realidade vivida por nós, posto que “mitificações” e “reduções da possibilidade de ser” como efeito e ponto de partida (estratégia literária, inclusive) das (re)apresentações e leitura desses “corpos-imagens” foram sedimentadas historicamente a ponto de cunharem um *imaginário* possivelmente difícil de ser totalmente redesenhado? O que “mitificações” e “reduções da possibilidade de ser” de determinados corpos-imagens representados, (re)apresentações e traduzidos em obras ficcionais têm a ver com o funcionamento do *imaginário social* e com a sua relação com os estereótipos e estigmas sobre determinados corpos-signos na realidade vivida por nós?

E mais: o que está em jogo nas formas de dar a ver e ver corpos das mulheres negras nas ficções cinematográficas e literárias, mesmo sabendo que a dimensão de construto, representação, (re)apresentação e tradução dominam qualquer narrativa ficcional e social a respeito dessas personagens e das imagens que sujeitos de diferentes grupos sociais têm e constroem sobre si mesmos? Por que para espectadores-críticos e sujeitos identificados com determinados grupos sociais é importante reivindicar e (re)criar ordenações (e consequentemente *imaginários*) positivas sobre as representações ficcionais de corpos negros? Até que ponto e/ou por que representatividade social tem a ver com representação ficcional?

Essas perguntas nos fazem querer explicitar mais uma das hipóteses que tivemos. Entendemos que, mesmo no senso comum, a noção de quem teria sido Chica da Silva, a personagem histórica, se dá de forma complexa, incorporando aspectos criados em narrativas construídas em diferentes sistemas de linguagens ao longo dos séculos. Esse processo de “impureza” de uma Chica da Silva mais verdadeira nos interessa. Pensamos que, de alguma forma, as narrativas ficcionais complexificam e perpetuam ainda mais as personagens históricas, amalgamando-se a elas quando consideramos um *imaginário* construído pelas linguagens que compõem obras ficcionais e, ao mesmo tempo, constituidor de obras feitas a partir das diferentes linguagens.

Mas, afinal, por que para alguns críticos negros em específico parece ser tão importante evocar uma Chica da Silva mais real a ser respeitada em direção a uma acuidade mimética nas ficções que leve a uma verossimilhança legítima?

Nesse sentido, lembramo-nos do que nos disse uma docente universitária negra sobre nossa pesquisa, durante nossa exposição em uma das sessões temáticas da *V Semana de Reflexões sobre Negritude, Gênero e Raça (SERNEGRA): decolonialidade e antirracismo*, realizada em novembro de 2016 no Distrito Federal. Referindo-se sobre o que parecia saber sobre a Chica da Silva histórica/*real* e recomendando-nos a leitura da biografia escrita por Júnia Furtado (2009) – que já estava em nossa bibliografia básica –, a docente nos disse algo como: “Há como negar que João Fernandes não tenha amado ela? Ele levou o mar para Chica da Silva”.

Como apontam as ficções sobre a personagem histórica, teria sido construído um “mar artificial” e um pequeno navio para Xica da Silva a mando de João Fernandes de Oliveira. Ocorre que a biografia elaborada por Furtado (2009) não faz menção ao episódio narrado no filme, no livro e no desfile de tema “Xica da Silva” organizado pela Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro no carnaval de 1963 no Rio de Janeiro. A esse respeito, Liv Sovik (2014) pontua: “Estritamente falando, a letra do samba [da Salgueiro] não passa dos registros históricos, a não ser na menção do vasto lago, do qual não há notícias [...]” (SOVIK, 2014, p. 239).

Mais uma lembrança interessante nos vem à mente. Após realizarmos uma exibição experimental do filme *Xica da Silva* a um público seletivo de quatro pessoas⁷ em 2015, um dos espectadores presentes, uma jovem universitária negra, disse que foi por meio de novelas e reportagens que cunhou a percepção de que a personagem histórica “Chica da Silva era uma mulher revolucionária para a época em que viveu, pois foi uma escrava que conseguiu subverter o *status quo* do tempo em que viveu”. Além disso, a espectadora voluntária revelou um desapontamento com a personagem apresentada no filme de 1976: “Na hora em que ela fala para o João Fernandes: “Se você não resolver as coisas, eu vou fazer do meu jeito” [João Fernandes deveria livrar-se das explorações e perseguições do Conde de Valadares], eu

⁷ A obra foi exibida aos entrevistados como parte inicial desta pesquisa em 29 de junho de 2015. Tivemos como critérios metodológicos para a formação da audiência do filme *Xica da Silva*, a consideração da representatividade de gênero e étnica dos espectadores. Foram convidadas então quatro pessoas para a experiência de percepção do filme: duas mulheres, sendo uma autodeclarada negra e outra autodeclarada branca, e dois homens, sendo um autodeclarado negro e outro autodeclarado branco. Após a sessão do filme, que durou uma hora e 50 minutos, os participantes da experiência foram instigados pela pesquisadora a comentar, por meio somente da fala, suas impressões sobre a obra e sobre a personagem protagonista na ordem e da forma que quisessem. Houve preocupação de nossa parte em questionar os espectadores a respeito das cenas que mais chamaram suas atenções, sobre o que acharam da nudez no filme e sobre quais foram os momentos em que acharam graça, sentiram-se constrangidos ou mesmo enraivecidos durante a projeção. Não utilizada diretamente nesta dissertação, a íntegra das respostas segue nos anexos.

pensei que ela ia usar algo a mais... Ser uma heroína. Dá até dó dela, porque não acontece nada demais [após a cena em que Xica dança nua apenas com uma tanga para o Conde de Valadares em meio a um banquete africano]. [...] A informação de ela ter criado o convento para os negros da época fica perdida no filme. E quando é falado que ela escravizava os portugueses brancos, isso não ganha relevância”.

As colocações dessas duas mulheres negras, feitas em momentos, lugares e circunstâncias diferentes em meio ao nosso mestrado, chamam a nossa atenção para o fato de essas contemporâneas expectadoras negras de *Xica da Silva* conscientes de quem teria sido a personagem histórica representadas nas ficções: 1) misturarem atributos da personagem histórica e da personagem ficcional para falar da personagem histórica; 2) parecerem querer positivar aspectos e relações de Chica da Silva tanto quando se referem à personagem histórica, como quando se referem a como deveria ter sido construída e (re)apresentada a personagem ficcional (ao menos no filme).

O fato de pessoas como essas duas mulheres negras, universitárias e de diferentes gerações acionarem positivities mesmo que imaginárias/ficcionais a respeito da personalidade (no duplo sentido do termo) (de) Chica da Silva e de Xica da Silva é exemplo da dinâmica da mitificação e das nuances dos debates críticos que a existência das obras *Xica da Silva* permite. Novamente, o *como* e o *porquê* disso, no presente e em um passado não tão distante, é o que nos interessa e nos instiga.

E aqui lembramos do que já estava dado desde o início no nosso projeto de pesquisa de mestrado quanto aos objetivos gerais de nossas investigações. A pesquisa pretende colaborar para um pensamento crítico a respeito das formas de (re)apresentação das imagens das mulheres negras na literatura e nas produções audiovisuais brasileiras de massa desde o século XIX (influência para os séculos posteriores). Imaginamos que, contando e analisando parte dessa história, será possível, por meio de estudos teóricos e do discurso acadêmico, reconhecê-la, entender suas origens, consequências e as formas para transformá-la.

Metodologia e organização do trabalho

Para responder às diversas perguntas de pesquisa apresentadas anteriormente, adotamos dois principais eixos de investigação: análises histórica, fílmica e literária que considerem a construção da personagem histórica Chica da Silva e da personagem ficcional Xica da Silva do filme e do livro de 1976, e uma análise crítica da existência das obras na

realidade vivida por nós, ou seja, da esfera que considera os pontos de partida e os efeitos sociais da *materialidade* (MENESES, 2003) das obras no mundo dos espectadores e leitores e dos autores empíricos.

No Capítulo 1, são destacados dados e fatos históricos sobre quem teria sido a personagem histórica Francisca da Silva de Oliveira no Brasil Colonial do século XVIII, e também são levantadas abordagens históricas sobre a escravização de negros na colônia portuguesa da América entre os séculos XVII e XIX.

No Capítulo 2, fazemos análises da personagem Xica da Silva representada, (re)apresentada, traduzida e construída no filme de Cacá Diegues e no livro de João Felício dos Santos. É feita uma primeira análise teórica a respeito dos conceitos de *representação*, *real*, *tradução* e *imaginário* que nos deixa calçados para, gradativamente, destrinchar a hipótese de relação de “amalgamento” entre a Chica da Silva histórica e as Xicas da Silva construídas no filme e no livro de 1976. A relação de mediação e de *subversão dialógica* entre as Xicas da Silva de 1976 e todas as Chicas da Silva e Xicas da Silva (re)apresentadas e representadas em obras de anos anteriores é proposta no Capítulo 3.

No Capítulo 4, de forma remissiva, propomos aprofundar os pressupostos teóricos que nos guiaram durante as análises e levantamentos sobre o nosso objeto de pesquisa que constam nos três primeiros capítulos. Em contraste com as construções estritamente ficcionais das personagens Xicas da Silva mostradas no filme e no livro de 1976, analisamos que mesmo as abordagens históricas sobre Chica da Silva são construtos. Nesse sentido, exploramos as proximidades e distanciamentos entre construto histórico e narrativa ficcional, avaliando que ambos os formatos (gêneros e discursos) e ambas as linguagens do cinema e da literatura constituem e complexificam (o *imaginário* sobre) a Chica da Silva conhecida no Brasil. O *funcionamento epistemológico* desse processo de construção, apresentação, tradução e complexificação da forma de dar a ver/fazer existir tal personagem por meio de diferentes linguagens, gêneros e discursos é o que nos interessa nessa parte.

No Capítulo 5, abordamos aspectos históricos sobre o contexto de criação e leitura do livro de João Felício dos Santos e do longa-metragem de Cacá Diegues em meio a uma “renovação” do Cinema Novo, coincidindo com uma propulsão do Movimento Negro no Brasil e com a criação do chamado Cinema Negro no país. É proposta uma análise da relação entre contexto histórico de criação das obras e conteúdos mostrados nas obras, tendo como foco as Xicas da Silva construídas em cada uma delas. Nesse capítulo, também são mostradas e brevemente analisadas críticas positivas e negativas direcionadas às obras estudadas,

publicadas ou tornadas públicas em 1976, em veículos como *Jornal do Brasil*, *Diário de Pernambuco*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Movimento e Opinião* e em carta e bilhete endereçados a João Felício dos Santos e Cacá Diegues.

No Capítulo 6, discorremos sobre as formas de ler, ver e dar a ver as Xicas da Silva de 1976. São problematizadas as formas históricas de construção e solidificação do *imaginário* social sobre corpos de mulheres negras (e corpos negros no geral) e as formas de mediações culturais, sociais, raciais e de gênero que influenciam a “espectatorialidade” (HOOKS, 1992; SILVA, 2016). Partindo do conceito de signos ideológicos (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2004), tais corpos são pensados como signos que têm sentidos atribuídos a si a partir de ideologias e discursos historicamente situados, que são referendados, disseminados, reafirmados, reproduzidos, refletidos, refratados e também passíveis de ser questionados e recriados pelos diferentes sistemas de linguagem e formas de ficcionalizar investigados. Para tanto, é feita uma breve revisão sociológica das relações raciais, sociais e de gênero (relações sexuais inter-raciais e heterossexuais) historicamente estabelecidas no Brasil. São destacados os nossos e demais pensamentos críticos que relacionam tais relações com o caráter político e ideológico das formas de representação, (re)apresentação, tradução e construção de (imaginário sobre) personagens negras em narrativas ficcionais do cinema e da literatura brasileira.

É preciso dizer que, na maioria das vezes, durante toda esta exposição, a personagem histórica Chica da Silva será designada com “CH” (como em “Chica” da Silva), enquanto a personagem fictícia será designada com “X” (como em “Xica” da Silva). Além disso, ao invés de utilizarmos os termos “escravo(s) negro(s)” e “escrava(s) negras(s)”, utilizaremos “escravizado(s) negro(s)” e “escravizada(s) negra(s)” por compactuarmos com as análises históricas contemporâneas sobre o fato de que nenhum ser humano nasce naturalmente “escravo” (ou subalterno, acrescentamos), mas, sim, torna-se um por meio de processos de submissão e escravização.

Também optamos por explicitar, ao fim de cada capítulo, a bibliografia mobilizada nas análises e elaborações feitas em cada parte desta dissertação.

As notas de rodapé são consideradas parte importante para uma leitura completa deste trabalho. Nesse sentido, elas foram muito incorporadas e exploradas principalmente de quatro maneiras: como forma de aprofundamento de conceitos que julgamos mais estabelecidos e/ou reconhecidos, como guias sobre assuntos e conceitos a serem aprofundados em momentos

posteriores à primeira menção, como um diálogo com o leitor sobre o porquê de determinadas escolhas feitas por nós e como um “diálogo interno” no qual lembramos a nós mesmos a que outros conceitos e leituras determinados conceitos e elaborações investigativas nos remetem.

Ao longo do trabalho, optamos por expor algumas figuras que reproduzem frems do filme *Xica da Silva* nos quais o corpo da personagem protagonista é exposto nu, coberto ou mesmo pintado. Também é mostrada uma figura que reproduz uma foto de nu artístico da atriz Zezé Motta, que deu vida à personagem-título do filme de 1976. Uma das preocupações do trabalho é investigar os corpos humanos como signos e pensar também as imagens como signos ideológicos (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2004) que refratam e se acomodam à uma ideologia oficial tida como neutra. Nesse sentido, é necessário destacar que a reprodução das imagens mencionadas se faz como forma de evidenciar de uma maneira crítica, ou seja, colocar em crise, a ideologia oficial imbuída nos imagens-signos e nos corpos-signos e, ao mesmo tempo, contrastá-la às significações atribuídas a esses signos na diegese do filme *Xica da Silva*. Sob essa ordenação e em meio às análises e reflexões propostas ao longo do trabalho, a intenção é, então, possibilitar ao leitor uma (re)visão crítica das imagens-signos e dos signos-corpos da mulher negra no filme estudado e na vida vivida por nós. Um exercício de olhar de novo para entender e ver algo novo em meio ao que sempre esteve aparente e aparentemente neutro ou simplificado.

Por fim, neste começo, vale destacar que se o texto se apresenta, em alguns momentos, fragmentado ou tautológico é porque a complexidade das articulações exige que assim seja ou, por ora, permite que só assim seja. O “todo” por nós proposto só se dá quando a leitura do trabalho termina, obviamente, abrindo novas margens de diálogos a partir das referências de quem nos lê.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M.; VOLOSHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- DIEGUES, C. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- FURTADO, J. *Chica da Silva e o contratador de diamantes – O outro lado do mito*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

- GOMES, M. “Do simbólico ao imaginário”. In: *Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- HOOKS, b. *Black looks: race and representation*. New York: Routledge, 1992.
- MENEZES, U. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 45, 2003, p. 11-36.
- SANTOS, J. F. *Xica da Silva*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.
- SANTOS, J. F. *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1976.
- SILVA, C. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. Tese de doutorado em Comunicação, Universidade de Brasília (UNB), Brasília, DF, 2016.
- SOVIK, L. “Chica da Silva: a irrupção da memória negra em um samba-enredo”. In: *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2014, p. 231-249.

Produções audiovisuais

- GANGA Zumba. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 1963/1964, 102min, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k>.
- SALGUEIRO 1963 – “Xica da Silva” (no filme *Samba*). YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LDR6wGZepQc>.
- XICA da Silva. Direção: Cacá Diegues. DVD Programadora Brasil. Brasil, 1976, 116min, colorido.

PARTE I
O MUNDO DAS XICAS

CAPÍTULO 1

Uma personagem histórica

Em princípio, o nome do primeiro capítulo desta dissertação seria “Chica-história”. Havíamos emprestado do autor de *Xica da Silva*, João Felício dos Santos, uma forma específica de nomear a protagonista da obra, que, no livro, ora tem seu nome apresentado como substantivo próprio simples, ora como substantivo próprio composto⁸. As mudanças nas formas do nome de Xica da Silva pontuam alterações de humor da personagem ao longo da obra. Em suma, pela grafia, apresenta-se a complexa e volátil personalidade da protagonista.

No título daquele primeiro capítulo, assumíamos, então, a influência de tudo o que lemos e assistimos sobre Chica da Silva em diferentes sistemas de linguagem. Para nós, a mulher que apresentaremos neste início só poderia ser *traduzida* como “Chica-história”, já que este trabalho também pode ser entendido como uma das tantas traduções feitas sobre essa personagem: um “entre” e um híbrido resultante de quem possivelmente foi Francisca da Silva de Oliveira na História do Brasil e as “Xicas da Silva-todas-cor” apresentadas por meio de vários sistemas de linguagem e suas formas de contar/narrar sobre essa personagem ao longo de séculos.

A mudança no título deste capítulo referenda tal intencionalidade, colocando-a de forma mais direta: iremos discorrer sobre as versões, as várias formas de contar a história de Chica da Silva que se deram (e se dão até hoje) em diferentes sistemas de linguagem e por meio de diferentes gêneros discursivos. Sendo que nos interessa *como* isso acontece e *como* essas diferentes formas de contar sobre e, consequentemente, construir, apresentar, (re)apresentar e traduzir a Chica da Silva em “Xicas da Silva” se relacionam.

Tais perspectivas exigiram a investigação de conceitos como o de *personagem*, *ficção*, *construto* e *tradução*, relacionados aos campos da teoria literária e das teorias da

⁸ Como exemplo do que estamos dizendo, segue um trecho do livro em que Xica da Silva comemora a construção de uma capela feita especialmente para ela a mando de João Fernandes de Oliveira, contratador de diamantes com quem a escravizada mantém um relacionamento amoroso: “— E as pinturas? Como serão as pinturas, meu bem?! — *Xica-Toda-Cor* desmanchava-se em perguntas, feliz com a igreja” (SANTOS, 1987, p. 107, grifos nossos). Na biografia *Xica da Silva – Cinderela negra*, a romancista Ana Miranda também comenta esse tipo de construção no livro: “Nas páginas do romance ela recebe títulos que vão descrevendo sua conduta durante a vida senhorial, num sistema de sínteses comentarista, como um elucidário: Xica-diaba, Xica-Cigarra, Xica-Loucura, Xica-Fabulosa, Xica-Turbilhão [...] e assim por diante, e que ressaltam o interesse idealizador por parte do romancista” (MIRANDA, 2016, p. 15).

linguagem, e pediram um aprofundamento nas perspectivas da filosofia da história. Esse último passo em muito se deu devido a apontamentos (a serem analisados adiante) feitos pela historiadora Júnia Furtado na obra *Chica da Silva e o contratador de diamantes – O outro lado do mito* (2009). Essa obra é considerada por nós como a principal e mais completa biografia existente sobre Chica da Silva e, por isso, aquela em que iremos nos basear para entender quem possivelmente foi essa personagem histórica⁹.

1. Inferências biográficas

1. 1. Quem teria sido Chica da Silva

A partir da construção biográfica de Júnia Furtado (2009), sabe-se que Francisca da Silva de Oliveira, também registrada em alguns documentos como “Francisca parda” devido à cor de sua pele, nasceu entre os anos de 1731 e 1735, no arraial do Milho Verde, localizado na capitania de Minas Gerais. Sua mãe era Maria da Costa, escravizada negra, e seu pai Antônio Caetano de Sá, homem branco que, em 1726, atuava na colônia como capitão das ordenanças em Bocaina, Três Cruzes e Itatiaia, regiões que eram distritos de Vila Rica, localizada na comarca de Ouro Preto, uma das áreas administrativas da capitania. Ter um título de capitão era sinal de discrição e honra, o que fazia de Chica da Silva filha de um homem branco distinto, mesmo que não se saiba se ele chegou a assumir a filha parda.

Segundo depoimentos registrados em documentos do século XVIII, o pai de Chica era originário do Rio de Janeiro e sua mãe, da Bahia, mais precisamente de Salvador. Maria da Costa chegou ao arraial do Milho Verde em 1720, “quando era apenas uma criança, numa leva de escravos escoltada pelo negro forro Domingos da Costa, seu proprietário” (FURTADO, 2009, p. 64). Documentos levantados por Furtado apontam que a mãe de Chica era natural da Costa da Mina (norte da África ocidental) ou da Costa da Guiné¹⁰. Os *pretos*

⁹ A consideração de *Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito* (2009) como a principal e a mais completa biografia existente sobre Chica da Silva é feita a partir de um contraste entre as leituras dessa biografia e da biografia *Xica da Silva – Cinderela negra*. Lançada no final do ano de 2016, esta última biografia, de Ana Miranda, parece partir de outras preocupações com relação à pesquisa histórica sobre Chica da Silva em fontes primárias/documentos históricos dos séculos XVIII e XIX. Ela não deixa opaca as limitações da biografia como um gênero da ciência histórica e faz de forma muito livre associações entre discursos históricos e literário-ficcionais sobre Chica da Silva ao longo dos séculos, usando-os como fonte histórica para construir a uma biografia de tom romanesco. É justamente por tornar evidentes essas preocupações para a elaboração de seu livro, fruto de anos de pesquisa em arquivos e bibliotecas nacionais e estrangeiras dentro do rigor da ciência histórica, e por considerar e explicitar críticas à precisão desse rigor, que a biografia elaborada por Furtado é utilizada como principal referência histórica principal para esta dissertação. Vale ressaltar que a relação e distinção entre a construção/organização histórica e as criações ficcionais serão abordadas no Capítulo 4 deste trabalho. A crítica à obra de Ana Miranda é, portanto, baseada também nos nossos estudos sobre esses aspectos.

¹⁰ Escreve Furtado que “a expressão ‘da Costa’, associada a inúmeros escravizados, faz referência diretamente ‘à Costa dos escravos, região do continente africano corresponde aos atuais Benin e Nigéria, habitada por africanos negros do grupo sudanês’, genericamente designados como *minas*. Trata-se de uma derivação do castelo de São Jorge da Mina, também chamado Elmina, que consistia no ponto de embarque de todos os escravos da costa nordeste da África, mais conhecida genericamente como Costa da Guiné, cuja região de maior importância era a Costa da Mina, onde já se praticava a

minas, como eram chamados os escravizados oriundos da Costa da Mina, eram considerados mais fortes e trabalhadores mais eficientes por já conhecerem a mineração desde África. Na colônia, as mulheres desse grupo eram conhecidas por sua beleza, sendo frequentemente elogiadas pelos viajantes estrangeiros. “De pele mais clara e corpo esguio, eram sempre as primeiras a ser escolhidas como concubinas dos homens brancos” (FURTADO, 2009, p. 67).

Depois que obteve sua alforria, para a qual Furtado não aponta a forma e nem exatamente quando, Maria da Costa deixou o arraial do Milho Verde com os filhos e dirigiu-se para o arraial do Tejuco, que ficava na região nordeste da capitania mineira. A área correspondia à comarca do Serro Frio, mais uma das unidades administrativas em que a capitania era dividida. A sede ou centro de tal comarca, onde ficavam a Câmara Municipal, a Ouvidoria e a Intendência do Ouro, estava localizada na Vila do Príncipe, atual cidade do Serro. O arraial do Milho Verde se localizava no meio do caminho entre o Tejuco e a Vila do Príncipe, todos, portanto, dentro da Comarca do Serro Frio.

Chica nasceu escravizada nessa região recortada, quando a sua mãe ainda pertencia a Domingos da Costa. A pequena Chica foi batizada na capela de Nossa Senhora dos Prazeres, na Vila do Príncipe. Sua ascendência fez com que, em vários documentos, tenha sido tratada como mestiça, “mulata” ou parda. Herdando os traços minas de sua mãe e também devido à cor branca do pai, Chica da Silva “possuía a tez clara e seu aspecto físico, aliado à juventude, despertava o interesse dos portugueses recém-chegados” (FURTADO, 2009, p. 49).

Quando ainda morava no arraial do Milho Verde, Chica da Silva pertenceu a Domingos da Costa, que, já sendo o proprietário de sua mãe, foi o primeiro dono da jovem. Foi Domingos da Costa quem a vendeu para Manuel Pires Sardinha, seu segundo dono. O percurso de posse da escravizada se contrasta com o que foi contado no cinema e na literatura. Nas obras ficcionais, Chica da Silva é associada a José da Silva de Oliveira, pai do padre Rolim. Este, segundo Furtado, nunca foi o seu proprietário.

Em 1751, Chica da Silva tem um filho de seu então dono Manuel Pires Sardinha. O garoto é nomeado Simão e não é assumido pelo pai, mas é alforriado na pia batismal, prática comum entre pais de filhos tidos com escravizadas negras na época. Em um testamento

exploração do ouro, e cujos habitantes, por conseguinte, dominavam as técnicas para sua extração. Os escravos de lá oriundos foram importados em massa para as Minas Gerais, e, até meados do século XVIII, constituíam a maioria nos plantéis mineiros. Tais expressões ou termos, usados indistintamente, não designavam, portanto, uma única tribo ou etnia; na verdade, reuniam diversos grupos que embarcaram rumo ao Brasil, a partir de um ponto comum, o castelo de São Jorge, no Nordeste de África” (FURTADO, 2009, p. 66).

redigido em 1755, Manuel Pires Sardinha nomeia Simão e mais dois outros filhos tidos com outras duas de suas escravizadas como seus herdeiros.

1. 2. João Fernandes, o filho

Durante o século XVIII, a capitania de Minas Gerais foi a principal responsável pelas riquezas de Portugal oriundas da exploração de minérios na colônia. Além de protagonista na mineração internacional, a colônia portuguesa também era palco de planos elaborados por inconfidentes para tornar a capitania mineira independente da metrópole.

Em meio à grande exploração de ouro, a capitania mineira tem um aumento muito significativo da exploração de diamantes entre 1729 e 1734, período de descoberta das áreas onde havia essas pedras, também chamadas “gemas”. A alta da exploração gera à metrópole a necessidade de estabelecer a Demarcação de Diamantina, região produtora de diamantes que se estendia por um quadrilátero entorno do arraial do Tejuco, incluindo outros arraiais e povoados, como Gouveia, Milho Verde, São Gonçalo, Chapada, Rio Manso, Picada e Pé do Morro. O contorno podia ser alterado conforme fossem feitas novas descobertas.

O período foi marcado pela autorização de abertura de áreas de exploração a todos os que possuíssem escravizados e capital para investir, já que era cobrada uma taxa de capitação sobre cada homem empregado nas lavras. Em 1734, a exploração de diamantes na região é suspensa, todas as concessões de lavras são revogadas e é criada uma Intendência dos Diamantes, espécie de área administrativa específica da Demarcação de Diamantina com sede no arraial do Tejuco.

A partir de 1739, a Coroa decide empregar um novo sistema de exploração na região: “contratos arrematados de quatro em quatro anos, por um único interessado ou em sociedade” (FURTADO, 2009, p. 33) como forma de otimizar o controle da produção e evitar a queda de preços devido à existência de vários exploradores. Pode-se dizer que tal mudança selou os destinos do desembargador João Fernandes de Oliveira e de Francisca da Silva de Oliveira.

O português sargento-mor João Fernandes de Oliveira, pai do desembargador e contratador João Fernandes de Oliveira (re)apresentado no cinema e na literatura, foi o primeiro contratador de diamantes da colônia portuguesa em 1740. Ele veio da cidade do Minho, em Portugal, para a colônia com a intenção de estabelecer esse e outros negócios.

Em agosto de 1726, João Fernandes de Oliveira, o pai, casa-se com Maria de São José, filha de comerciantes que viviam no Rio de Janeiro. A moça era a mais nova de cinco filhos, recebera educação formal em um internato em Guarapiranga e levou uma vida

virtuosa. Sabia ler e escrever, o que era raro mesmo entre as mulheres brancas da época. Destaca Furtado que, *provavelmente*, Maria conheceu João Fernandes de Oliveira às vésperas do enlace. Como a bigamia era crime grave na época, tendo a pena de morte como punição, o casório foi seguido de uma longa investigação para a aferição da monogamia dos noivos.

Em 1727, o casal tem o primeiro filho, que, como o pai e o avô, recebe o nome de João Fernandes de Oliveira. Anos mais tarde, esse João Fernandes de Oliveira seria o novo contratador de diamantes da colônia e se envolveria com Chica da Silva. Por volta dos treze anos de idade, João Fernandes de Oliveira, o filho, deixou a casa paterna e seguiu de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, onde os avós maternos o receberam.

Destacando momentaneamente o caráter de construto histórico da biografia elaborada por Furtado, vale evidenciar a dedução da autora ao descrever o percurso feito pelo jovem João Fernandes de Oliveira até o Rio de Janeiro:

Apesar dos perigos, João Fernandes deparou com paisagens magníficas, com “altitudes [que alcançavam] de setecentos a oitocentos pés”. Seus olhos *certamente* se deslumbraram com as florestas cuja vegetação era composta de um verde carregado, onde múltiplas e desconhecidas espécies de plantas e animais proliferavam, *preparando-o para a nova fase de sua vida que se anunciava* (FURTADO, 2009, p. 89, grifos nossos).

Do Rio de Janeiro, o garoto João Fernandes segue para estudar em Portugal. Novamente, a proximidade entre as associações dedutivas de Furtado e a denúncia textual do construto histórico valem destaque:

A viagem de João Fernandes *não deve ter sido muito diferente* da que enfrentou o baiano Antônio Álvares Pereira em 1694, quando deixou o Brasil para estudar Cânones em Coimbra. Na correspondência enviada a seu pai, o estudante conta que, ultrapassadas as ilhas atlânticas, pensou ter chegado o Juízo Final, pois foram “todos os dias trovoadas, tormentas, tempestades e cuidei que fosse a mais desgraçada frota que desta Bahia partiu” (FURTADO, 2009, p. 91, grifos nossos).

Chegando em Portugal, João Fernandes de Oliveira é internado como pensionista no seminário de São Patrício, instituição pertencente a jesuítas e localizada na cidade de Lisboa. Lá, aprende o domínio da retórica e de conteúdos como latim, lógica, metafísica, ética, grego,

gramática, ortografia, filosofia, moral e redação, “com a predominância do estudo de autores clássicos como Aristóteles, Cícero, Ovídio, Horácio, Isócrates, Homero e também santo Tomás de Aquino” (FURTADO, 2009, p. 93). Em 1942, aos 15 anos, faz solicitação para seguir carreira eclesiástica, mas não tem sucesso. Em outubro de 1743, deixa o seminário e se matricula no curso de Cânones da Universidade de Coimbra, que o habilitaria ao exercício do direito canônico e civil, áreas vistas como meios de enobrecer os sujeitos. Completa o bacharelado em 1747 e se forma em junho de 1748, alcançando o nível de doutor. Nessa época, recebe também o título de cavaleiro da Ordem de Cristo e 12 mil-réis pela titulação, que foi, na verdade, comprada por seu pai como forma estratégica de promover a família junto à nobreza do Reino¹¹.

Em 1747, próximo do vencimento do prazo de seu segundo contrato, o sargento-mor João Fernandes de Oliveira vai embora da colônia, chegando a Portugal em 1751. Naquele ano, João Fernandes de Oliveira, o filho, volta a morar com o pai e com a madrastra Isabel Pires Monteiro em Portugal, já que a mãe do jovem falecera na colônia em 1746.

Formado, João Fernandes de Oliveira faz movimentos para seguir a carreira jurídica ou a magistratura, chegando também a se candidatar para ocupar uma das cadeiras do curso de Cânones da Universidade de Coimbra. Porém, não é aprovado. Em 1752, *provavelmente* antes de completar 25 anos de idade, recebe o título de desembargador do Tribunal da Relação do Porto, e, em 1753, quando o quarto contrato do sargento-mor para a exploração de diamantes na colônia entra em vigor, o jovem desembargador João Fernandes de Oliveira é enviado ao arraial do Tejuco para administrar as coisas, enquanto o pai permanece em Portugal. Entre 1762 e 1771, pai e filho tornam-se sócios no empreendimento de um novo contrato.

1. 3. União entre Chica da Silva e João Fernandes

O já desembargador João Fernandes de Oliveira parte para o Rio de Janeiro em 7 de junho de 1753, em uma frota composta por 23 navios escoltados. Chega à casa dos avós maternos em 4 de agosto, momento em que o Tejuco estava movimentado politicamente devido à prisão de Felisberto Caldeira Brant, funcionário da Coroa acusado de extravio ilegal

¹¹ Com relação a esse tipo de prática entre as famílias de comerciantes no período, vale destacar que a segunda metade do século XVIII foi marcada pela morte do rei João V, em 1750, e subida ao trono de seu filho dom José I. Este promoveu a ascensão política de Sebastião José de Carvalho, o futuro Marquês de Pombal, secretário da Guerra e de Assuntos Estrangeiros. Ele acabou se tornando “braço direito do rei dom José, coordenando e centralizando toda a política do Reino” (FURTADO, 2009, p. 201). A política de Marquês de Pombal se caracterizou “pela ascensão de uma classe mercantil fortemente associada aos interesses do Estado, da qual os João Fernandes, pai e filho, foram exemplos típicos” (FURTADO, 2009, p. 201). A política de Pombal também é citada por historiadores como um *reformismo ilustrado*, que consistia no enobrecimento dos comerciantes por meio da designação de cargos administrativos na colônia e na metrópole.

de uma enorme quantidade de diamantes. O desembargador decide esperar um momento mais tranquilo para partir para Minas Gerais, chegando ao arraial do Tejuco em 5 de setembro. Pouco tempo depois, compra Chica da Silva de Manuel Pires Sardinha por 800 mil-réis. À época, a escravizada tinha idade entre 18 e 22 anos e seu filho Simão já alcançava os dois anos. A partir daí, João Fernandes de Oliveira inicia uma relação amorosa e sexual com Chica da Silva que duraria 17 anos, de 1753 a 1770.

Em dezembro de 1753, o desembargador, então com 26 anos de idade, registra, na Vila do Príncipe, a carta de alforria de Chica da Silva. Esse tipo de alforria, sem nenhuma contrapartida exigida ao alforriado, era caso raro, sendo que, ao longo do século XVIII no Tejuco, apenas mais uma escravizada, que também mantinha relações amorosas/sexuais com o seu senhor, foi liberta da mesma forma¹².

Alguns meses depois de ser libertada, Chica da Silva ficou grávida do primeiro dos 13 filhos do casal (nove meninas e quatro meninos). A primogênita, Francisca de Paula, nasce em abril de 1755. Depois, seguem os nascimentos de João, Rita Quitéria, Joaquim, Antônio Caetano, Ana Quitéria, Helena, Luísa Maria, Maria, Quitéria Rita, Antonia Maria, Mariana de Jesus e José Agostinho (FURTADO, 2009). Os nomes foram dados em homenagem a familiares de Chica da Silva e de João Fernandes de Oliveira, e também em homenagem aos próprios pais de ambos, prática muito comum à época.

Como outras ex-escravizadas, Chica da Silva viveu com os filhos em uma casa própria e sem a companhia constante de João Fernandes de Oliveira no imóvel. A casa da “parda forra” estava localizada à rua da Ópera, hoje conhecida como rua Lalau Pires, “onde viviam lado a lado livres, libertos, branco, negros, diluindo as fronteiras hierárquicas pelas quais a sociedade mineira tentava se reger” (FURTADO, 2009, p. 128).

A casa de Chica da Silva era branca, ampla e arejada. Tinha dois pavimentos, um quintal e uma capela, tipo de construção rara nas residências do arraial – apenas outras duas casas da região possuíam oratórios particulares no mesmo período. Embora não se conheça a lista de todos os bens móveis que possuiu Chica da Silva, um inventário mostra que ela teve ao menos cinco mesas, sendo uma de jantar, doze cadeiras, um guarda-roupas, estantes e um armário (FURTADO, 2009).

¹² As relações entre concubinato e alforrias e a definição de quem eram as concubinas forras no Brasil do século XVIII é esmiuçada no item 2.2 deste capítulo.

Como na sociedade estamental da colônia portuguesa do século XVIII, todos os sinais externos acusavam a sua posição social, as forras que queriam ser inseridas à elite branca preocupavam-se em vestir-se com luxo para sair de casa. Outros inventários de Chica da Silva e cartas trazem relatos sobre como as forras iam às missas, espaços de sociabilização do arraial que escravizados negros podiam frequentar sob a intervenção de seus senhores. Furtado descreve as vestimentas da companheira de João Fernandes de Oliveira. Ela possuía caixas de madeira “repletas” de: “vestidos, anáguas, capas, sapatos, vestes, fivelas, saias de panos finos e coloridos, pentes”, “meias brancas e anáguas da mesma cor para dar volume, sapatos de seda ornados com fivelas de prata ou pedras coloridas”, “blusas de chamalote ou algodão em tons verdes, vermelho ou branco”, assessorios como “chapéu de copa alta”, brincos de ouro com pedras preciosas e brilhantes, colares e patuás para proteção”, “leques e plumas brancas”, “capa dourada” (FURTADO, 2009, p. 139).

1. 3. 1. Ascensão de Chica da Silva

Como será melhor destrinchado adiante, Furtado destaca que o relacionamento de uma escravizada negra com um senhor branco de posses, como o de Chica da Silva e João Fernandes de Oliveira, não foi uma exceção nas Minas Gerais do século XVIII. Entretanto, além de alguns acasos na produção histórica a respeito de Chica da Silva, alguns fatos específicos deram destaque a ela entre outras forras em ascensão social a ponto de torná-la uma personagem marcante na histórica nacional: a origem, o status e a riqueza de João Fernandes de Oliveira no período (único contratador de diamantes da colônia) e os bens que a ex-escravizada conseguiu acumular a partir do relacionamento com o também desembargador.

Em entrevista para reportagem publicada em 2 de julho de 2016 no portal BBC-Brasil, Fábio Peçanha, historiador e autor de *Eles formaram o Brasil* (Editora Contexto, 2010), comenta essa questão: “Houve muitas iguais a ela [Chica da Silva], que ascenderam socialmente graças ao concubinato, mas nenhuma outra teve união estável com figura tão poderosa nem deixou herdeiros que tiveram tanta importância na formação da elite brasileira. Por essas e outras razões, sempre foi alvo de preconceito” (BERNARDO, 2016)¹³.

Como mecanismo essencial para sua inserção no mundo dos livres, os forros aceitavam e imitavam os valores dos brancos. Nesse contexto, Chica da Silva possuiu um grande número de escravizados negros. Ao longo de toda a sua vida de cerca de 60 anos,

¹³ Reportagem disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/geral-36658302>.

sendo um terço desses vividos na condição de escravizada, Chica da Silva foi proprietária de 104 cativos, tendo também se valido de amas de leite para amamentar seus filhos. Seus escravizados tiveram autorização para receber sacrifícios cristãos, como o batismo (na prática, uma conversão forçada), o casamento e a extrema-unção. Segundo Furtado, a introdução da fé católica entre escravizados era um mecanismo de aculturação dos escravizados africanos, e sua garantia era vista como caridade valiosa para a redenção das almas de seus donos após a morte.

Provavelmente por meio do intermédio de João Fernandes de Oliveira, Chica da Silva conseguiu alugar muitos de seus escravizados para a extração de diamantes, para a produção agrícola e para a produção pecuária. Bem como no caso de outras forras do período, foram esses escravizados de ganho que garantiram à Chica da Silva a manutenção e a ampliação de seus bens, tendo sido muitos de seus escravizados herdados por seus filhos. Tais práticas mostram que Chica da Silva *provavelmente* foi uma convencional proprietária de escravizados e outros bens no Brasil Colonial do século XVIII.

As relações de compadrio, efetivadas por meio do batismo, tinham importante função social no período. Por meio delas, consolidavam-se laços e protecionismos que podiam ser acionados pelos afilhados batizados quando necessário. Apesar de Chica da Silva e João Fernandes de Oliveira terem sido convidados, separadamente, para batizar muitos filhos de amigos, eles foram madrinha e padrinho juntos apenas em uma ocasião, em 1760. O fato de não serem casados, fazia com que Chica da Silva e João Fernandes de Oliveira raramente aparecessem juntos em cerimônias religiosas. Ao mesmo tempo, o fato de Chica da Silva ter sido convidada diversas vezes para ser madrinha de crianças brancas e negras (livres e cativas) ao lado de outros homens brancos importantes da região na época aponta que, *provavelmente*, ela circulava com desenvoltura na sociedade local.

Outra prática que marca a boa circulação de Chica da Silva entre a elite branca do período é sua participação como membro de diversas irmandades religiosas antes e depois da partida de João Fernandes de Oliveira de volta para Portugal, em 1771. Presentes em muitas capitanias, as irmandades eram responsáveis pela construção de igrejas, devoção de santos e realização de cultos, festas religiosas, batismos, casamentos e enterros – “já que as tumbas, localizadas dentro das igrejas, pertenciam e eram administradas por elas” (FURTADO, 2009, p. 108). Por meio de anuidades pagas a essas entidades, que eram organizadas por mesas diretórias escolhidas anualmente ou bienalmente, seus membros garantiam um bom funeral

para si, tumbas para enterro no subsolo das igrejas não só para si como também para seus escravizados e a celebração de missas em seu nome após a morte.

Como as instalações de ordens religiosas na colônia haviam sido proibidas no período, eram as irmandades que colocavam a religião como algo essencial e cotidiano na vida das pessoas. Por isso, não eram exclusivas aos brancos. Existiam irmandades construídas por e voltadas a negros, como a de Nossa Senhora do Rosário, a de São Benedito e Santa Ifigênia. Entretanto, como forma de inserção e ascensão social, muitos forros vinculavam-se a entidades religiosas compostas em sua maioria por brancos, e não encontravam resistência para isso.

Chica da Silva fez parte das seguintes irmandades: do Santíssimo Sacramento, para a qual pagou para serem enterrados seus escravos e de seus filhos na igreja matriz de Santo Antônio no Tejuco; do Rosário, entidade criadora da igreja do Rosário, onde foram congregados todos os negros do arraial do Tejuco e na qual Chica da Silva atuou como uma das diretoras de mesa; das Mercês, entidade criada por negros forros onde Chica da Silva atuou como juíza e para a qual pagou seis oitavas de ouro com o intuito de ser aceita; da Nossa Senhora do Carmo da Vila do Príncipe; e da Irmandade de São Francisco, originalmente criada para abarcar apenas membros brancos¹⁴.

A ex-escravizada ia com assiduidade às missas, “seguiu a risca os modelos cristãos de devoção e transmitiu aos filhos ensinamentos sobre os atos essenciais dessa fé, indispensáveis para a elevação da alma ao paraíso” e “para que seus descendentes alcançassem bom trânsito social no seio da elite branca e católica do arraial” (FURTADO, 2009, p. 182).

Pagando anuidades no valor de 60 mil-réis, Chica internou suas nove filhas no Internato de Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição de Monte Alegre das Macaúbas, então considerado o melhor educandário da capitania, “onde [as meninas] teriam garantia de uma vida devota e honrada” (FURTADO, 2009, p. 189).

¹⁴ Furtado não destaca nenhuma inferência a respeito de uma preocupação explicitamente ideológica de Chica da Silva em ser membro de irmandades religiosas originariamente negras, constituídas por muitos negros forros ou que congregassem muitos negros forros e escravizados. Nesse sentido, vale o destaque de que, entre as cinco irmandades religiosas da qual Chica da Silva fez parte, duas tinham relação muito próxima com os negros (forros e escravizados) da região. Ao mesmo tempo, após sua morte, em 1796, o corpo de Chica da Silva foi sepultado na igreja da irmandade de São Francisco, que, como destacado, era composta majoritariamente pelos brancos e mais ricos do arraial do Tejuco. Na reportagem “Diamantina (MG) atrai turistas para passeio pela história”, exibida pela Rede Globo de Televisão em 30 de dezembro de 2016, conta-se que a Igreja do Carmo em Diamantina, pertencente a uma das irmandades religiosas mais elitistas da região nos século XVIII, foi construída por João Fernandes de Oliveira tendo a torre do sino aos fundos do edifício a pedido de Chica da Silva, para que os escravizados pudessem ter acesso ao espaço. “Como os escravos não poderiam passar por baixo das torres das igrejas, não entravam nelas. Chica mandou o marido construir a torre no fundo e resolveu o problema”, diz o trecho do texto da reportagem. Ao nosso ver, a materialidade da imagem da igreja torna essa versão dos fatos passível de veracidade, apesar de que para atestar isso seriam necessárias investigações históricas a respeito dos frequentadores da Igreja do Carmo. Reportagem disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2016/12/diamantina-mg-atrai-turistas-para-passeio-pela-historia.html>.

Chica da Silva era analfabeta. Porém, sua relação com João Fernandes de Oliveira, que teve acesso a uma formação tida como de excelência em Portugal, fez com que a ex-escravizada tivesse acesso a uma cultura refinada, chegando a aprender a escrever o seu nome em letra cursiva e a ter uma escrivaninha portátil entre os seus pertences. Ao lado de João Fernandes de Oliveira, Chica da Silva promoveu, na chamada chácara da Palha pertencente ao casal, saraus, apresentações musicais nas quais eram tocadas modinhas, e espetáculos de teatro, como *Os encantos de Medeia*, *Porfiar amando* e *O anfitrião*. As apresentações eram voltadas para uma “seleta plateia” e acabaram elevando a cultura local ao afiná-la com os gostos da nobreza da metrópole.

Quanto às demonstrações de poderio, distinção e prestígio de João Fernandes de Oliveira na posição de único contratador de diamantes da colônia, vale destacar o fato de ele ter mandado construir a Igreja de Nossa Senhora do Carmo para a Irmandade do Carmo, uma das mais elitistas do arraial do Tejuco, e, além disso, ter doado dois imóveis para essa entidade, da qual era membro. Como contrapartida às doações, estabeleceu, em testamento, que a cada sábado fosse rezada uma missa em seu nome, mesmo após a sua morte (FURTADO, 2009, p. 177-179). O desembargador e contratador de diamantes também pagou pela construção de uma casa ao lado do Internato de Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição de Monte Alegre das Macaúbas. Nesse imóvel, ele e Chica da Silva permaneciam por temporadas prolongadas para poder visitar as filhas com mais facilidade. João Fernandes de Oliveira também pagou pela construção de um mirante, uma capela e uma nova ala no Internato. A ala foi criada para garantir que as filhas do contratador ficassem em “celas” com maior comodidade (FURTADO, 2009, p. 194).

1. 3. 2. Separação de Chica da Silva e João Fernandes

No segundo semestre de 1770, o sargento-mor João Fernandes de Oliveira, o pai, morre em Portugal, após ter passado um mês sobre a cama devido a um ataque que paralisara todo o lado esquerdo de seu corpo. Poucos dias antes da morte, a segunda esposa do sargento-mor, Isabel Pires Monteiro, convencera-o de mudar seu testamento. Como resultado, Isabel passara a ter direito a metade dos bens do marido após o falecimento dele. Ao receber a notícia da morte do pai e das mudanças no testamento, o desembargador João Fernandes de Oliveira, o filho, decide partir da colônia para Portugal com a intenção de revogar as alterações induzidas por Isabel. Em janeiro de 1771, o contratador sai das terras coloniais e

deixa Chica da Silva para sempre no Tejuco. Antes de ir embora, nomeia Manuel Batista Landim como tutor de seus filhos.

O desembargador João Fernandes de Oliveira morre no final de 1779, em Portugal. À época, Chica da Silva decide tirar as filhas que não seguiriam carreira eclesiástica do Internato, o que *provavelmente* poderia render economias financeiras. Chica da Silva chegou a ter acesso a bens deixados pelo ex-companheiro, mas, oficialmente, o desembargador deixou apenas a seus filhos um terço de seu patrimônio, que consistia em escravizados e imóveis.

Dona Francisca da Silva de Oliveira, como é mencionada em documentos oficiais analisados por Furtado, morre em fevereiro de 1796 em sua residência. Como, no período, já era considerada “senhora de ‘grossa casa’”, teve o acompanhamento de sua morte feito por um padre, que rezou pela alma da ex-escravizada e perdoou os seus pecados.

O reconhecimento social que Chica da Silva havia alcançado pode ser percebido na forma como foi realizado o seu enterro. Seu corpo foi sepultado na tumba número 16 da igreja da irmandade de São Francisco, que, como destacado anteriormente, era composta majoritariamente pelos brancos e mais ricos do arraial do Tejuco. Por ser membro das irmandades do Santíssimo Sacramento e das Mercês, meses após a sua morte, Chica da Silva teve mais de 60 missas rezadas em seu nome.

2. Relações sociais durante a escravidão no Brasil

2. 1. Contexto e efeitos das alforrias

Diferentemente da composição social em outras áreas das capitanias da colônia portuguesa, as regiões de mineração não eram compostas por uma sociedade em que seus membros (inclusive os escravizados) tinham posições sociais estanques, ou seja, não se permanecia necessariamente na mesma condição social durante toda a vida. Isso ocorreu devido a um processo histórico específico dessas áreas.

A esse respeito, escreve o historiador Rafael Marquese (2004) que no escravismo de *plantation*, cujas características básicas foram parcialmente desenvolvidas na América portuguesa a partir da metade do século XVII, sendo mais acentuadas nas colônias caribenhas e francesas no século XVIII, a produção econômica se concentrava em um único produto, o açúcar. Isso fez com que o quadro social fosse marcado por um desequilíbrio demográfico entre brancos livres e escravizados negros, visto que o sistema proporcionava poucas oportunidades para a obtenção de alforrias. Tal sistema escravista não teve mais espaço nas

terras brasileiras dos séculos XVIII e XIX, quando a mineração ganhou espaço na produção econômica, rearranjando a estrutura social da colônia.

O historiador Fernando Novais (1989) identifica que, no contexto dos engenhos, as alforrias eram raras devido à dificuldade que os escravizados tinham para conseguir renda própria e comprar sua liberdade. Escreve Novais: “O produtor direto reduzido à condição de simples instrumento de trabalho – *instrumentum vocale* – isto é, o homem coisificado em escravo, não possui, por definição, renda própria; a renda concentra-se, pois na camada senhorial” (NOVAIS, 1989, p. 107).

No século XVIII, observa-se um aumento no número de alforrias devido às possibilidades de mudança de posição social que a mineração permitia também aos escravizados. Segundo Marquese, a dispersão espacial das lavras auríferas, provavelmente antes da melhor estruturação dos contratos de exploração de diamantes, no caso de Diamantina, possibilitava aos escravizados (principalmente aos *pretos minas*) se apropriarem de parte dos resultados da extração, o que ampliou “a sobremaneira a autonomia escrava” (MARQUESE, 2004, p. 115). Ao mesmo tempo em que era fruto das mudanças da composição econômica da sociedade brasileira no século XVIII, o aumento das alforrias colaborava para a consolidação dessas transformações. O saldo dessa conta, a somatória do número de forros crioulos e mulatos em ascensão, seria um amortecimento das tensões sociais e raciais, diminuindo a possibilidade de grandes levantes de escravizados ou mesmo revoluções escravas.

Marquese destaca dados estatísticos sobre as alforrias no período: eram mais numerosas entre mulheres e entre escravizados nascidos na colônia portuguesa (crioulos e pardos)¹⁵. Concediam-se alforrias também em grande número a escravizados menores de idade. “Concordam que as mulheres eram preferidas aos homens, os mulatos aos negros, os nascidos no Brasil aos nascidos na África, os escravos urbanos aos escravos das regiões rurais e muitos senhores preferiam alforriar bebês em vez de adultos” (MARQUESE, 2004, p. 116).

¹⁵ Segundo Furtado (2009), os escravizados nascidos no Brasil eram classificados a partir da cor da pele: crioulos eram os mais escuros, filhos de pais negros, na maioria das vezes africanos. Havia também os “mulatos”, os pardos e os cabras, descendentes de diversas etnias, inclusive indígenas. O historiador Manolo Florentino (1995) destaca uma outra classificação dos escravizados na colônia portuguesa. Diz ele que *ladinos* e *boçais* eram escravizados adaptados ao Brasil e escravizados recém-chegados respectivamente, sendo que os escravos homens negros nascidos no Brasil eram os mais valiosos e, consequentemente, mais caros no momento da venda (FLORENTINO, 1995). Furtado também cita essa classificação, acrescentando que os escravizados *ladinos* dominavam a língua portuguesa, e que entre os escravizados *boçais* havia aqueles que resistiam ao processo de aculturação e nunca aprendiam a falar a língua local (FURTADO, 2009, p. 149).

Ainda sobre as alforrias, Marquese cita considerações do pesquisador Donald Ramos. É Ramos quem irá avaliar que o aumento no número de alforrias no período decorria das transformações sociais trazidas pela mineração. Os negros podiam então pagar por sua liberdade, fazendo com que a luta pela libertação ocorresse no âmbito institucional/legal, e não mais necessariamente por meio de rebeliões contra todo um sistema de opressão indispensável para o então capitalismo mercantil. Marquese ressalta ainda que, no período, a compra de alforrias ficou ainda mais fácil devido à possibilidade que os escravos tinham de pagá-las de maneira parcelada¹⁶.

Somadas ao concubinato de mulheres negras (livres e cativas), as alforrias no século XVIII fizeram com a população mestiça e negra livre crescesse e vivesse ao lado de uma substantiva camada social branca, frente à manutenção de uma maior camada social negra africana escravizada.

Em complemento ao que escreve Furtado, esses historiadores dizem que, como consequência natural dessa sociedade que gerava maior ou menor liberdade para diferentes tipos de escravizados – ou seja, hierarquiza os escravizados entre si –, o grande anseio dos “mulatos” e crioulos libertos era ter escravos, tornarem-se senhores. Escravizados, então, passam a ser propriedade de senhores brancos muito capitalizados e também de “mulatos” que transitavam entre as hierarquias sociais.

2. 2. As concubinas forras

As concubinas forras eram ex-escravizadas que mantinham relacionamentos amorosos e sexuais esporádicos ou perenes, consensuais e não oficiais com homens brancos. A relação no mínimo sexual com aqueles que haviam sido os seus senhores tinha início ainda na condição de escravizadas. Como “as escravas que viviam em concubinato com homens brancos tinham maiores chances de ser alforriadas” (FURTADO, 2009, p. 110), o concubinato acabava por ser um meio de ter acesso à liberdade ou ao menos a um tipo específico de alforria: aquela conseguida por meio do processo de *coertação*, no qual o próprio escravizado pagava por sua liberdade de forma parcelada, mas só se tornava livre após a morte de seu senhor.

Por mais que o pagamento da liberdade pelo próprio escravizado não saísse de perspectiva e a liberdade não fosse alcançada automática ou imediatamente, a facilitação do pagamento em parcelas e a apresentação desse processo específico como

¹⁶ Alforrias conseguidas por meio do chamado processo de *coertação* a ser esmiuçado a diante neste capítulo.

possibilidade/alternativa mostra um diferencial no tipo de alforria acessada pelas concubinas¹⁷. Por vezes, elas também tinham filhos de seus parceiros brancos. As crianças mestiças nem sempre eram assumidas oficialmente pelos pais, mas recebiam suas heranças com mais facilidade¹⁸.

Após serem libertadas devido à relação diferenciada que mantinham com seus senhores, as concubinas forras podiam e procuravam adquirir bens, escravizados e imóveis entre eles. Além disso, uma vez livres, após a morte de seus “senhores-parceiros”, elas viam diminuir o estigma da cor, que era ainda mais forte durante a escravidão negra, “tanto no que dizia respeito a elas próprias como, sobretudo, aos seus descendentes mulatos” (FURTADO, 2009, p. 108). Estes, devido à descendência paterna mais nobre, poderiam se casar com pretendentes de boa e alta condição social, realidades que se tornavam mais próximas e naturais para os filhos das concubinas. No caso das descendentes mulheres, o matrimônio permitiria uma realidade diferente da de suas mães ex-escravizadas, já que o casamento entre pessoas de igual condição social permitia acesso ao patrimônio do marido como herança.

O casamento entre pessoas de cor, por exemplo, muitas vezes não acrescentava patrimônio ou status aos cônjuges, além disso, nem sempre era garantia de uma vida mais segura. Na verdade, podia gerar situações paradoxais. Por isso, do ponto de vista do acúmulo do patrimônio e do branqueamento da descendência, o concubinato podia ser mais vantajoso para as mulheres de cor (FURTADO, 2009, p. 108).

Vale destacar que não necessariamente o concubinato rendia alforrias às escravizadas: muitas continuavam a ser as escravizadas dos homens brancos com os quais mantinham relacionamento ou só eram alforriadas após a sua morte mesmo quando os filhos que o casal tinha eram libertos na pia batismal.

¹⁷ A esse respeito explica Furtado que: “Usualmente, concedia-se a liberdade às concubinas ou aos escravos *de confiança* pelo processo de coação [...] Em geral, era nos testamentos que os senhores os libertavam, com tal concessão sendo efetiva somente após sua morte. Nessas condições, poucas vezes os escravos se tornavam forros sem que deles se exigisse uma contrapartida, fosse em serviço, fosse em espécie” (FURTADO, 2009, p. 105, grifos nossos). Em outro trecho da biografia de Chica da Silva, escreve Furtado que muitas forras “fizeram questão de afirmar que elas próprias pagaram por sua liberdade” (FURTADO, 2009, p. 106).

¹⁸ Sobre a complexidade da ascensão social conseguida pelas concubinas forras, escreve Furtado: “Eram significativos o número de mulheres forras que buscavam angariar bens, porque como concubinas, não tinham acesso [oficial] ao patrimônio dos homens brancos com quem viviam. No tocante às crianças nascidas dessas relações consensuais, o espólio dos pais brancos tornava-se acessível pela herança” (FURTADO, 2009, p. 106).

No século XVIII, a não oficialização dos relacionamentos com as concubinas forras estava imersa em uma realidade complexa. A Coroa e a Igreja Católica realizavam fortes supervisões sobre as relações pessoais dos colonos, tudo em prol da monogamia, do casamento, enfim, da moral, da fé religiosa e dos “bons costumes”. Nesse contexto, as concubinas forras nunca seriam alçadas à condição de esposas, já que, além de a bigamia ser considerada crime grave (entendemos que as concubinas também poderiam ser amantes dos seus senhores), casamentos entre pessoas de diferentes origens sociais (ou seja, principalmente uniões entre negros e brancos) eram proibidos. Não se permitia o concubinato em geral, que, segundo Furtado, eram relações consensuais¹⁹, mas não oficializadas. “Ou seja, negras ou mulatas podiam casar-se apenas com homens de igual condição” (FURTADO, 2009, p. 23). O concubinato era, então, a única forma de os social e racialmente desiguais estabelecerem qualquer tipo de relação de ordem sexual e possivelmente afetiva²⁰.

Como forma de supervisionar os corpos, a vida íntima e as relações nos ambientes privados, organizavam-se *devassas episcopais*: visitas eclesiásticas feitas esporadicamente e com duração de até uma semana, para observar as práticas realizadas dentro de todas as casas de um dado arraial. Na visitação, um padre, uma autoridade civil ou mesmo um morador “vasculhava[m] quartos e camas” com a intenção de “disciplinar e banir ‘vícios, pecados, abusos e escândalos’” (FURTADO, 2009, p. 51-52). Por meio do processo, o concubinato era vigiado e denunciado sob pena de multas, rogação de desgraças espirituais e estigmatizações a partir da assinatura de reconhecimento de culpa dos criminosos em livros oficiais. Como as escravizadas ou ex-escravizadas culpadas de concubinato eram, em sua maioria, analfabetas, elas assinavam esses livros com um “X”. Eram observados e criminalizados também “feitiçarias, desordens e batuques”²¹ (FURTADO, 2009, p. 51-52).

¹⁹ Vale questionarmos o caráter “consensual” do concubinato das escravizadas negras no século XVIII apontado por Furtado: se abordadas sexual ou afetivamente pelos seus senhores, as escravizadas teriam a opção de negar tal aproximação, já que eram escravizadas/serviçais deles? Considerando que era uma forma de ter acesso mais fácil à “alforria de coartação”, mesmo que se só fosse alcançada a liberdade a longo prazo, o concubinato não teria associado ao seu caráter consensual um caráter necessariamente mais estratégico? Tais questionamentos encontram alguma resposta nos escritos de Furtado mesma, sem relativizar a utilização do termo “consensual” utilizado pela autora para falar das relações dentro do concubinato das forras: “Segundo a visão dominante da época, as mulheres ‘eram cortejadas, enganadas, manipuladas como brinquedo, mas nunca levadas a sério’; sua vontade não importava, especialmente quando escravas, pois os senhores as usavam ao seu bel-prazer [...] Alegavam os visitantes que os senhores eram os principais responsáveis pelo adultério praticado com as escravas, objetos de suas vontades. [...] Ao contrário dessa imagem, não poucas mulheres, quer livres, escravas ou forras, eram agentes ativos dessas relações ilícitas, das quais decerto auferiam algumas vantagens” (FURTADO, 2009, p. 117). A complexidade das relações sexuais e possivelmente afetivas entre senhores brancos e negras forras ou escravizadas no Brasil Colonial é abordada no Capítulo 6 deste trabalho.

²⁰ As análises sociológicas dos desdobramentos dessas relações são consideradas no Capítulo 6 deste trabalho.

²¹ Muniz Sodré (1988) destaca a função dos terreiros, resultados de associações de negros chamadas “egbé”, nos centros urbanos da Colônia desde o tráfico negreiro no século XVI: a resistência por meio da liberdade de culto, por vezes, foi a arma usada pelo negro escravizado para não sucumbir ou esquecer suas origens antes de sua “coisificação”. Segundo Sodré, não fossem os terreiros como espaço de identidade e manutenção da crença e cultura africana possivelmente até hoje práticas

Durante a *devasssa*, a população tinha o prazo de 24 horas para se apresentar a uma mesa, confessar culpas e “delatar os moradores cujos pecados fossem ‘públicos e escandalosos’” (FURTADO, 2009, p. 51-52). Vale destacar que mesmo casais compostos por homens e mulheres forras eram denunciados devido à não oficialização da união como casamento.

A importância da oficialização de uma união por meio do casamento se dava devido ao fato de que “no Antigo Regime, o lugar que cada indivíduo ocupava na sociedade se baseava na linhagem; assim, honras e mazelas derivadas do nascimento eram transmitidas de geração para geração” (FURTADO, 2009, p. 58). Nesse sentido, o casamento era uma das formas de se atestar a boa linhagem dos descendentes para processos específicos. Em Portugal, por exemplo, para que se pudesse entrar na Ordem de Cristo, da qual o desembargador João Fernandes de Oliveira fazia parte e da qual o filho mais velho de Chica da Silva, Simão, tentou ser membro, era necessário ser submetido ao *processo de genere*: averiguação dos antepassados do candidato “a fim de certificar se em algum grau haveria alguma ‘mancha’ a torná-lo inelegível”²² (FURTADO, 2009, p. 59).

Assim, a maioria dos casamentos estava “totalmente dissociados” da ideia de amor, paixão e afeto, e seriamente vinculados a assuntos de família que visavam promover social e economicamente os envolvidos e seus futuros descendentes; daí serem denominados “casamentos de razão”, verdadeiras convenções sociais e econômicas. Escreve Furtado que, nesse sentido, o espaço para as paixões se dava nas relações consensuais não oficiais, como o concubinato.

religiosas de matriz afro seriam ainda mais condenadas e marginalizadas no Brasil, como em 1814, quando textos legais proibiram expressamente “brincadeiras de negros” vistas como perigosas.

²² Furtado explica as minúcias e o peso do *processo de genere*: “[...] os comissários visitantes designados pela Ordem se dirigiam ao local de nascimento do habilitado, de seus pais e de seus avós, para entrevistar pessoas de reputação ilibada que os tivessem conhecido. Nos processos de averiguação de *genere*, indispensáveis para a obtenção do título, dava-se valor ao que fosse ‘público e notório’, ao que ‘se ouvia dizer’. Porém, alcançada a graça, qualquer mácula que pesasse sobre o agraciado e seus antepassados, caso não tivesse sido descoberta no decorrer do processo, ficava apagada para sempre e as honras imortalizadas” (FURTADO, 2009, p. 59).

2. 3. Composição social das Minas Gerais no século XVIII

O censo por domicílios realizado no arraial do Tejuco em 1774 mostra que existia um número significativo de negros forros entre os 511 chefes de família (homens e mulheres) da região no período. Desses, 256 (56%) eram negros libertos, sendo que o número de homens brancos chefes de família se aproximava muito do número de mulheres negras forras específicas, as concubinas forras. As mulheres que viviam no arraial eram predominantemente negras, residiam sozinhas, eram solteiras, possuíam escravizados (muitos não registrados em documentos) e eram as chefes de suas casas. Das 197 mulheres negras forras do arraial, 166 (84,2%) viviam sós, e 31 moravam em lares compartilhados com outros moradores (filhos, muitos deles bastardos, irmãos, mães, amigas ou agregados) já nascidos livres ou alforriados (FURTADO, 2009).

Segundo Furtado, os negros forros buscavam ascensão social de formas variadas, por meio de vendas, aluguel de escravizados, os chamados “escravizados de ganho”, concubinato, prestação de serviços como costura e lavagem de roupas (principalmente no caso das mulheres) e prostituição.

A historiadora destaca que foi muito superior e muito mais corriqueira do que as exceções apresentadas pela história a presença de negros forros que acumularam bens e se misturaram à sociedade branca livre nos arraiais da capitania mineira no século XVIII, em contraste aos forros que eram relegados a continuar a trabalhar para o próprio sustento devido ao estigma da cor e, no caso das forras, do gênero. Para Furtado, a existência dessas pessoas livres negras em ascensão, apesar de marcante, foi sintomaticamente “relegada ao esquecimento” (FURTADO, 2009, p. 44). É nesse sentido que a historiadora apresenta Chica da Silva como uma das pelos menos 24 forras em ascensão que viveram no arraial do Tejuco no século XVIII e registraram testamento, evidenciando, ao nosso ver, que além de livres, de alguma forma, possuíam bens em quantidade suficiente para serem herdados, comprovados ou doados, já que “só podia ser caridoso quem possuísse bens de que dispor” (FURTADO, 2009, p. 108). Em outras palavras, existiram negras e negros livres e em condições semelhantes ou muito próximas às de Chica da Silva no Brasil Colonial do século XVIII.

Concordamos com Furtado sobre o fato de o apagamento dessas outras personagens negras da história oficial apontar para uma redução e estereotipação das complexas possibilidades de ser negra(o) na colônia portuguesa durante o século XVIII. E isso aponta para outras complexidades, e não paradoxos ou contradições, dos escravizados e ex-escravizados do período. “Mais do que práticas condenáveis e ingenuamente consensuais, o

concubinato oferecia às escravizadas alternativas numa sociedade que, por princípio, lhes negava qualquer forma de inserção” (FURTADO, 2009, p. 23).

Já com relação às posturas e tipos de bens adquiridos pelos ex-escravizados é necessário destacar que muitos usaram as alforrias como forma de inserção na sociedade branca, e não como forma de enfrentamento à escravidão ou afirmação de uma identidade negra. “A alforria foi muitas vezes o início do processo de aceitação dos valores da elite branca, de forma a inserir-se, assim como seus descendentes, nessa sociedade” (FURTADO, 2009, p. 23). Quando livres, as concubinas forras viviam prioritariamente do ganho, e não do trabalho, como aquelas que haviam conseguido a alforria de outras formas. Os ganhos eram conseguidos por meio dos serviços realizados pelos escravizados que possuíam. Assim, as concubinas forras se distanciavam do mundo do trabalho, o que era valorizado no período e sinalizava distinção social em uma realidade em que os trabalhos manuais e braçais eram feitos por escravizados negros.

O censo por domicílios realizado em 1738 na comarca do Serro Frio, que incluía o Distrito Diamantino, revela que, “do total de 9.681 habitantes [da comarca], 83,5% eram homens e 16,5% eram mulheres”. Entre os escravizados, o sexo feminino representava apenas 3,1%, já que o trabalho da mineração era propriamente desempenhado por homens” (FURTADO, 2009, p. 69). Os centros urbanos e também as regiões rurais absorviam mais escravizados como mão-de-obra do que escravizadas.

Manolo Florentino (1995) identifica que a variação demográfica dos escravizados (mortalidade *versus* fecundidade) estava diretamente ligada à lógica escravista baseada na máxima obtenção de lucro. Não havia interesses em escravizados nem muito novos e nem tão velhos como força de trabalho, e, nesse sentido, aboliavam-se os interesses secundários pela reprodução natural e vínculos familiares que pudessem atrapalhar o trabalho escravo. Somado a isso, estava o fato de os escravizados homens estarem suscetíveis a trabalhos muito pesados.

Com a lógica de intensificação de trabalho para a maior lucratividade, os homens escravizados morriam mais e mais cedo, porque trabalhavam mais pesadamente. O desequilíbrio entre homens e mulheres escravizadas influenciava a capacidade de autorreprodução. As precárias condições de saúde dos escravizados diminuía as possibilidades de reprodução. Segundo Florentino, entre dez cativos enfermos, 8 eram

homens. Furtado destaca que, na região das minas, doenças pulmonares eram comuns entre os escravizados homens, pois eles “passavam os dias a catar ouro, sempre molhados, malvestidos e subalimentados” (FURTADO, 2009, p. 74). Muitos morriam em acidentes que ocorriam nos trabalhos de exploração de ouro e diamantes, realizado no leito dos rios.

Percebemos, então, que apesar das adversidades materiais, sociais e das condições de trabalho entre os escravizados das regiões de mineração no Brasil dos séculos XVII e XVIII, a dinâmica do comércio nessas áreas possibilitava uma mobilização social de negros forros, gerando, nessas localidades, uma composição social de brancos e negros donos de casas e senhores de escravizados. Essa era uma realidade muito diferente da que ocorreria em outras épocas e áreas da colônia.

Nesse cenário, por meio do concubinato e, portanto, de um apelo sexual estratégico, ao nosso ver, mas ainda assim submisso à exploração sexual dos senhores de escravizados, as escravizadas negras tinham acesso com mais facilidade ao *processo de coerção* para a obtenção de alforria. Assim, alcançavam à liberdade também com mais facilidade, mesmo que só após à morte de seus senhores. Foram várias a concubinas forras na região do Tejuco a compor um grupo de negros forros em ascensão. Chica da Silva se destacou entre elas/eles, pela união não oficial com o único explorador de diamantes do período, o contratador João Fernandes de Oliveira.

Referências bibliográficas

- FLORENTINO, M. *Em costas negras: uma história do tráfico atlântico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.
- FURTADO, J. *Chica da Silva e o contratador de Diamantes – O outro lado do mito*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- MARQUESE, R. *Feitores do corpo, missionários da mente: senhores, letrados e o controle dos escravos nas Américas, 1660-1860*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MIRANDA, A. *Xica da Silva: a cinderela negra*. São Paulo: Record, 2016.
- NOVAIS, F. *Portugal e Brasil na Crise do Antigo Sistema Colonial (1777-1808)*. São Paulo: EDITORA HUCITEC, 1989.
- SANTOS, J. *Xica da Silva*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.
- SANTOS, J. F. *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Itatiaia Editora, 1976.
- SODRÉ, M. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1988.

Links

<http://www.bbc.com/portuguese/geral-3665830>

<http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2016/12/diamantina-mg-atrai-turistas-para-passeio-pela-historia.html>

CAPÍTULO 2

(Re)apresentações e representações de uma personagem histórica

Num primeiro momento, associamos a noção de representação à ideia de (re)apresentação por meio das nomeações, aos moldes do que sugere Mayra Gomes (2008). Como já chegamos a reforçar em nota de rodapé no início deste trabalho, é nesse sentido que marcamos graficamente a palavra “(re)apresentação”, utilizando o prefixo “re”, também no título deste capítulo. Indica-se, assim, sua proximidade com a ideia de que as representações no âmbito das nomeações, *circunscrições de campo* e *ordenações simbólicas* apresentam de novo os objetos do mundo, ou seja, reapresentam algo ao repeti-lo, portanto e necessariamente, de forma diferente com relação ao original.

O processo de abstração que nos faz entender que a (re)apresentação do mundo por meio da nomeação está relacionado a uma intenção de representação constitui o que Gomes (2008) aponta como *ordenação simbólica* de objetos e acontecimentos da realidade. Na prática, como pontua a autora citando Bourdieu, o efeito do poder simbólico é o de (re)construção e (re)organização da realidade por meio das nomeações/circunscrições de campo e, conseqüentemente, das enunciações. Trata-se do efeito de construção de um sentido imediato do mundo.

Nesse caminho de construção de sentido do mundo, Gomes aponta que nem sempre, ou na maioria das vezes, o que representa o mundo consegue circunscrever de fato todas as suas nuances. Portanto, por meio das nomeações e *ordenações simbólicas*, algum aspecto da realidade pode ser acrescentado ou mesmo sublimado²³.

Tais ideias permitem uma conclusão-chave de Gomes com relação ao quão importante as nomeações, *circunscrições de campo* e *ordenações simbólicas* são para a

²³ Torna-se interessante observar que Gomes (2008) não usa o conceito de signo para a construção de seus pensamentos. Ao mesmo tempo, define que a nomeação equivale à apresentação de uma imagem com o status de representação, o que, ao nosso ver, aproxima suas ideias da semiologia (pensando nos signos linguísticos) ou, no limite, da definição dos símbolos na semiótica peirceana, se pensarmos na nomeação como um pressuposto das palavras, e nas palavras como símbolos. Esses paralelos são propostos por nós e não por Gomes. Ao falar das ordenações simbólicas como “manto” que encobre a realidade vivida/enxergada por nós, Gomes destaca o discurso e sua relação com a ideia de imaginário. Para a autora, a *ordenação simbólica* a partir das (re)apresentações e representações por meio de nomeações têm influência sobre a nossa percepção do mundo-linguagem, que ao mesmo tempo que é a base sobre a qual o “manto” das ordenações simbólicas recai, é também anterior a elas (as ordenações) e ao mesmo tempo colado nelas. Se não esmiuçada dessa forma, a concepção da autora parece divergir da concepção semiótica/estruturalista de que o mundo (a “realidade cultural”; o “real”) se constrói na linguagem, parece corroborar com a ideia de que há um mundo ontológico (ou uma “realidade natural”) que linguagem não alcança ou que a linguagem apenas encobre, de que há um mundo que não seja percebido como tal a partir dos signos da linguagem, de que há um mundo fora do sistema de signos que constituem as práticas e percepções sociais e culturais. Gomes não chega a discutir ou contestar isso ao se debruçar sobre outro aspecto, o das nomeações e das ordenações simbólicas na perspectiva discursiva e enunciativa, o que fica ainda mais evidente quando cita a ideia de *já dito*, primeiramente cunhada por Michel Foucault (1971).

percepção da realidade: o âmbito imaginário/abstracionista/enunciativo embutido na representação para a criação de seu sentido, para a autora, também é constituidor da realidade. Então, “se considerarmos a condição do sujeito apresentada e se pensarmos o dado do mundo como dado de enunciação (efeito de enunciados) teremos que conceder, como resultado, que a realidade assim constituída é imaginária” (GOMES, 2008, p. 31).

Tais pensamentos nos foram muito sedutores e úteis como um primeiro passo para pensarmos as representações como constituidoras da realidade e, acrescentamos agora, do *real*. Entretanto, o uso específico do termo nomeação associado por Gomes aos conceitos de *ordenação simbólica*, *circunscrição de campo* e *mediação* nos fez questionar se, ao aproximarmos a representação da nomeação e, assim, ao nosso ver, da linguagem verbal (discursiva no âmbito oral e escrito), as ideias de Gomes também nos ajudariam a entender como funcionam as representações de Chica da Silva que não se dão em livros literários (ficcionais, históricos) ou por meio de menções apenas orais. Como trabalhar, então, com o conceito de representação no âmbito das obras audiovisuais sobre Chica da Silva, no âmbito da linguagem audiovisual e das imagens?²⁴

A partir daí, decidimos recorrer a ideias mais fundamentais e específicas da semiótica para o entendimento do conceito de representação dentro do funcionamento de toda e qualquer linguagem, inclusive as não verbais. Assim, conseguiríamos achar um caminho, mesmo que incipiente, para estudar as formas de ver e dar a ver/representar as Xicas da Silva na literatura e no cinema em 1976. O interessante é que, nessa trajetória, pudemos compreender ainda melhor a importância dos conceitos de *tradução*, *real* e *realidade* que perpassam todos os níveis de nossas preocupações, investigações e interesses conceituais.

Ao se debruçar sobre a lógica de funcionamento da nossa percepção do mundo e de seus sinais na consciência, e sobre as formas de “descrever, analisar e interpretar linguagens” (SANTAELLA, 1983, p. 15), a semiótica peirceana aponta que a representação e a tradução caminham juntas desde o âmbito mais elementar de nossa percepção do mundo. Tal teoria explica que a nossa compreensão do mundo se dá por meio da criação de signos na consciência, signos que representam, numa relação triádica do que podemos chamar de complexidade perceptiva, o próprio mundo em nossos pensamentos. “Para que algo possa ser

²⁴ Destacamos que a dúvida também foi implantada pelas orientações de nossa orientadora de mestrado e pelos comentários críticos recebidos em nossa banca de qualificação de mestrado em junho de 2016.

um Signo, esse algo deve ‘representar’, como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu Objeto” (PEIRCE, 1977, p. 47).

Chama-se justamente de *representamen* aquilo que se dirige a alguém e é capaz de criar em sua mente um signo equivalente, e “ao signo assim criado [na mente] denomino interpretante do primeiro” (PEIRCE, 1977, p. 46). O interessante é que a cadeia de entendimento do *representamen* como um signo com características triádicas (qualitativas, reativas e mediadoras) específicas entendidas e interpretadas a partir do *interpretante mental* se dá por meio de um processo de tradução. Ou seja, tendo os signos como representação dos objetos do mundo, ou melhor, como o que está no lugar dos objetos como passível de ser traduzido na mente, temos que o processo de representação e interpretação do mundo se dá por meio de traduções, já que o signo é reconhecido pelo *interpretante mental* que traduz o signo primeiro por meio de outros signos.

Se um Signo é algo distinto de seu Objeto, deve haver no pensamento ou na expressão, alguma explicação, argumento ou outro contexto que mostre como, segundo que sistema ou por qual razão, o Signo representa o Objeto ou o conjunto de Objetos que representa. Ora, o Signo e a Explicação em conjunto formam um outro Signo, e dado que a explicação será um Signo, ela provavelmente exigirá uma explicação adicional, que em conjunto com o já ampliado Signo, formará um Signo ainda mais amplo [...] (PEIRCE, 1977, p. 47).

Nessa perspectiva, perceber é traduzir (na mente) as representações/signos que funcionam como (lugar dos) objetos do/no mundo. Sendo assim, “o homem só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa e só interpreta essa representação numa outra representação” (SANTAELLA, 1983, p. 11), e “o significado, portanto, é aquilo que se desloca e se esquia incessantemente” (SANTAELLA, 1983, p. 11).

Eis aí, num mesmo nó, aquilo que funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos. Somos no mundo, estamos no mundo, mas nosso acesso sensível ao mundo é sempre como que vedado por essa crosta sgnica que, embora nos forneça o meio de compreender, transformar, programar o mundo, ao mesmo tempo usurpa de nós uma existência direta, imediata, palpável, corpo a corpo e sensual com o sensível (SANTAELLA, 1983, p. 11-12).

É partir daí que, para nós, parece possível e interessante a distinção entre os conceitos de *realidade* e *real*, associando-os ao conceito de *imaginário*. Enquanto a realidade pode estar mais associada a uma instância do mundo a ser apenas sensualmente percebida, então,

portanto, praticamente impalpável dentro do que podemos chamar de cadeia de tradução sónica do mundo destrinchada nos parágrafos anteriores e arrematada na citação acima, o *real* e o que entendemos como *real* “existe a partir das ideias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida” (LAPLATINE; TRINDADE, 1996, p. 2). A partir disso, é possível entender que o *imaginário* é, então, uma representação possível do *real*, ou seja, tradução da tradução da realidade, que promove “transformações improváveis” (LAPLATINE; TRINDADE, 1996, p. 7-8) do *real* ordenado como tal.

Nesse sentido, as premissas e efeitos imaginários das obras ficcionais literárias e audiovisuais são compostas, no mínimo e no limite, pela representação da representação, pelos signos dos signos e pela tradução da tradução desses. Ou seja, num infinito processo de tradução do mundo, desde a percepção dele antes mesmo de constar imaginariamente nas obras ficcionais²⁵ até a possibilidade de fazer desse *imaginário* também composição do *real*, se resgarmos e associarmos isso ao âmbito discursivo verbal das nomeações que recobrem a realidade, como destacado por Gomes, e pensarmos nas nossas investigações sobre o processo de *mitificação* da Chica da Silva histórica/*real* a ser destrinchado ao longo desta dissertação.

É dentro dessa perspectiva que podemos, finalmente e de forma que julgamos ainda inicial, pensar nas Xicas da Silva representadas e (re)apresentadas nas obras de 1976 como traduções, bem como propomos no título desta dissertação, de uma Chica da Silva histórica/*real* e do próprio *real*, que é composto, ao nosso ver, por diferentes signos, linguagens, formas enunciativas sobre os corpos de mulheres negras no Brasil ao longo da história.

Ao estudarmos a Chica da Silva na história e as Xicas da Silva do filme e do livro de 1976, entendemos que são todas representações e traduções sónicas e discursivas de quem teria sido a Chica da Silva em carne e osso num âmbito sensual da percepção da realidade²⁶. Ademais, as Xicas da Silva das obras estritamente ficcionais aqui estudadas são representações (imaginárias, podemos dizer) da personagem histórica/*real*, que por si só já é também uma tradução do *real*. Porém, esta é comumente percebida/lida como equivalente ao

²⁵ A percepção das implicações ideológica e política desse processo, considerando inclusive a recepção de obras ficcionais por públicos amplos, que nos é tão cara, é tratada no Capítulo 6.

²⁶ A partir disso, por um momento pensamos: mas o que dizer então da Chica da Silva em carne e osso, ou do que se entende por uma Chica da Silva em carne e osso? É possível hoje alcançá-la sensualmente? Caso a resposta seja positiva, como? Apenas tocando em seu esqueleto; uma Chica da Silva então só osso?

real devido uma (re)apresentação por meio de enunciados e discursos históricos verbais construídos de forma específica, como já visto no Capítulo 1 e como será destrinchado no Capítulo 4.

1. Xica-filme: uma análise

1. 1. Apresentação em níveis

No artigo “A montagem cinematográfica como ato criativo”, Maria Dora Morão (2006) avalia que elementos cinematográficos básicos criados pelo realizador e teórico de cinema russo Sergei Eisenstein (1898-1948) estão presentes em obras cinematográficas brasileiras do período do Cinema Novo (décadas de 1960 e 1970), como o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha (1939-1981). Citando análises de Jacques Aumont, Mourão aponta que na obra de Glauber Rocha os elementos eisenstenianos podem ser percebidos por meio de técnicas e escolhas específicas, como: “contradições entre direções, entre planos fixos e em movimento, entre os planos próximos e gerais, além da *mise en scène* criada para a cena das escadas numa alusão direta à cena da escadaria de Odessa, do filme *Ecouraçado Potemkin*”, de 1925 (MOURÃO, 2006, p. 249).

Quando analisamos os filmes realizados por Cacá Diegues, um dos cineastas idealizadores do Cinema Novo, concordamos com pesquisadores que afirmam que seria exagero tentar encontrar a influência de Eisenstein em obras como *Ganga Zumba* (1963/1964), *A grande cidade* (1966), *Quilombo* (1984) ou mesmo *Xica da Silva* (1976). Isso porque as produções de Cacá Diegues possivelmente estão mais próximas das propostas de D. W. Griffith (1875-1948) quanto a “um cinema como estrutura narrativa linear, naturalista, demonstrando respeito pela imagem captada pela câmera” (MOURÃO, 2006, p. 244).

Longe de afirmarmos que as obras de Cacá Diegues remetem à produção de Eisenstein (realmente não observamos e afirmamos isso), usaremos os *insights* que tivemos durante a leitura de parte da teoria de montagem do realizador e teórico russo para analisar a construção da personagem Xica da Silva no filme de 1976 a partir das escolhas de montagem feitas para a criação do longa-metragem²⁷.

²⁷ Sobre o trabalho de montagem de Mair Tavares no filme *Xica da Silva*, Ricardo Picchiarini (1992) escreve: “[...] são os poucos momentos em que o filme tira o pé do cinema e se aproxima do teatro convencional. Com um corte meramente narrativo, bem ao seu estilo, [Mair] Tavares deixa de explorar oportunidades que o específico da técnica cinematográfica lhe oferecia para reformar o ritmo, por demais didático, do material filmado por Diegues. Nada impensado: é sabida a intenção deste diretor em atingir este tipo de resultado em seus filmes. E Mair Tavares faz um tipo de montagem não muito autoral, quase como a colocar em ordem as cenas filmadas. Neste sentido, Cacá e Mair Tavares formam uma dupla de gosto bastante definido e claramente visível nos filmes que trabalharam juntos” (PICCHIARINI, 1992).

A partir do que descreve Eisenstein (1990) sobre a “apresentação em níveis totalmente distintos”, observamos que o método, usado em diversas obras cinematográficas e literárias, pode ser tido como cerne da montagem e construção das cenas e da apresentação da personagem protagonista no filme *Xica da Silva*.

Na obra *O Sentido do Filme* (1990), Eisenstein analisa o poema narrativo de Alexander Pushkin (1799-1837), *Poltava*, escrito em 1828/29. Eisenstein faz uma análise específica sobre a descrição de Pedro, o Grande, no poema *Poltava*, de Pushkin, que nos chamou a atenção no momento de analisar a montagem em *Xica da Silva*. O autor destaca o que chama de níveis de aparecimento de Pedro: em um primeiro momento do poema, “Pedro ainda não é mostrado, mas é apresentado pelo som – sua voz”; em um segundo momento, “Pedro sai da tenda, mas ainda não é visível” e em um terceiro estágio, Pedro é realmente visto ao se afastar da tenda. O que chama atenção do realizador russo é que “a apresentação total da figura de Pedro, só ocorre no Plano 7, e agora de modo que supera a descrição informativa – vividamente, como uma imagem [...] Apenas no oitavo plano Pushkin revela Pedro com o poder total de sua representação plástica” (EISENSTEIN, 1990, p. 39-40). Para Eisenstein, esses níveis de aparecimento de Pedro totalmente distintos são um recurso específico de montagem de imagem conseguida por meio da ordenação de texto de Pushkin.

Observando esse recurso de montagem em *Xica da Silva*, destacamos que na primeira aparição da protagonista na obra cinematográfica a personagem é mostrada de costas para a tela, e isso após 10 minutos do início do filme. Depois de outras personagens importantes, mas coadjuvantes, como João Fernandes de Oliveira, Teodoro (escravizado livre, quilombola e contrabandista de diamantes), Cabeça (escravizado que serve a João Fernandes de Oliveira) e Zezé (filho do sargento-mor do Distrito Diamantino), Xica da Silva aparece agachada de costas, cuidando das galinhas na parte externa da casa de quem na trama era seu primeiro dono. Este se tratava justamente do pai de Zezé, o sargento-mor do Distrito Diamantino, “por nome corrido Manoel Frederico dos Santos Rangel” (SANTOS, 1987, p. 11).

Xica da Silva permanece de costas enquanto é chamada por Zezé, um dos amantes da escravizada e revoltado com os mandos Coroa portuguesa sobre a colônia, como se fosse ela também um animal irracional, mais especificamente, uma galinha: “Xic, Xic, Xic, Xica”, ele

apela para ter atenção²⁸. Por cerca de 30 segundos, é apenas a parte de trás do corpo vestido da escravizada que vemos, até que a câmera foque o perfil de seu rosto, não a face completa.

Tal descrição não é o mais importante do que queremos abordar aqui. Na verdade, queremos ressaltar quanto a esses primeiros 10 minutos de filme tudo o que antecede a cena de apresentação de Xica da Silva: uma estrutura de apresentação das personagens da obra que está relacionada não só à montagem em níveis de apresentação das imagens, mas também de som, e que julgamos se repetir ao longo do filme como forma importante de construção da personagem.

A primeira cena do filme propriamente mostra, em um plano aberto, o contratador João Fernandes de Oliveira tocando flauta em um pasto acompanhado de escravizados e pessoas da corte. Após algumas cenas, é mostrado o encontro de João Fernandes com o negro forro Teodoro, contrabandista de diamantes da região que se torna importante para a trama. Essa sequência de cenas faz parte da chegada de João Fernandes de Oliveira ao arraial do Tejuco.

Ao final da sequência, João Fernandes está montado em seu cavalo seguindo para o arraial, quando diz: “Governar diamantes. Será possível, Cabeça, governar diamantes? Alguma coisa me trouxe ao arraial do Tejuco, além da ambição que move o mundo. E alguma coisa me espera por lá, além da aventura que alimenta o espírito dos homens. Talvez o meu destino, a minha própria vida”.

A fala é sucedida pelo canto de um pássaro que é escutado como dois espaçados assobios secos e altos. Junto ao segundo assobio, tem início um canto, no estilo capela, proferido por uma voz feminina. Os sons (assovio e canto em capela) acompanham uma pequena sequência de cenas em plano aberto de João Fernandes montado em seu cavalo e sendo acompanhado por seus escravizados, todos seguindo entre montanhas e pastagens para o arraial do Tejuco. O canto e os assobios sugerem guiar João Fernandes ao Tejuco e ao seu destino de vida por lá.

Em seguida, o que vemos na tela é a já mencionada cena de Xica da Silva agachada e de costas. O som do canto-capela permanece também sobre essa cena. A montagem da forma que foi feita sugere, mas não explicita, por conta da posição em que a escravizada é mostrada,

²⁸ Carlos Eduardo de Pinto (2013) faz o seguinte comentário interpretativo sobre a cena: “Não me parece uma opção narrativa inocente apresentar a protagonista no meio de espigas de milho para depois dar a entender que ela aceita fazer sexo com o homem que solicitava sua presença daquele modo. A intenção aqui é reforçar a imagem metafórica de Xica (Zezé Motta) como galinha. Afinal, na Língua Portuguesa, ao menos em sua versão coloquial brasileira, o termo encerra forte conotação sexual quando usado para se referir a mulheres que se entregam ao sexo com facilidade” (PINTO, 2013, p. 88).

que o canto que guiava João Fernandes de uma cena a outra, enfim, ao arraial do Tejuco, é o de Xica da Silva.

Também é possível inferir que os assobios e o canto apresentam a personagem protagonista desde as cenas anteriores ao seu aparecimento propriamente. Isso porque a utilização dos dois assobios, mencionados anteriormente, é recorrente em diversas partes do filme. O canto de pássaro é, na maioria das vezes, inserido na passagem entre cenas, muitas das vezes na passagem de uma cena em que Xica da Silva não está presente, para uma cena em que Xica da Silva aparece. É possível escutar os assobios, mas não ver a suposta ave que os profere. Assim, é como se o som específico, desconexo às cenas, chamasse, ou mesmo anunciasse, as cenas seguintes, amarrando sentidos e um tom de tensão entre elas a partir da expectativa das próximas aparições e ações de Xica da Silva.

Para nós, tudo o que sugerimos até o momento como interpretação e análise é alcançado numa dimensão de leitura intelectual do filme, ou seja, são aspectos relativos à montagem que não estão apenas nas imagens mostradas diretamente na tela, mas sim na sobreposição de imagens e sons, e isso muito além dos recursos de trilha sonora e dublagem²⁹ das cenas gravadas.

Nesse sentido, anunciar as cenas em que Xica da Silva aparece com os dois cantos/assobios de pássaro pode ser uma forma de associá-la, ou associar o resultado de suas ações e intenções, a uma natureza livre e libertária, ou mesmo animal e selvagem³⁰. Dizemos isso já que o apetite sexual da personagem protagonista, apresentada muitas vezes nua em diferentes cenas em que contracenava com personagens que são apresentados vestidos, é algo mostrado como parte importante de sua personalidade. O apetite sexual selvagem de Xica da Silva é reiterado pelo cacoete “tá me dando uma zoeira”, que a personagem repete sempre

²⁹ Ricardo Picchiarini (1992) associa o que identifica como precariedade da dublagem das imagens do filme *Xica da Silva*, filmado sem captação de som, ao fato de Cacá Diegues ter vendido sua parte do filme para cobrir rombos no orçamento, como a reconstrução da galera de Xica da Silva, que teve sua primeira versão tomada por chamuscas no *set* de filmagem. Para Picchiarini, isso deveria explicar “a razão pela qual a dublagem do filme foi tão precariamente executada”. “Nada contra dublagens. Mas quando se decide fazer um filme sem a captação de som *in loco* (chamado *som direto*) é necessário que se destine uma boa verba para a produção de uma dublagem competente. A sonorização por dublagem, para ser bem-feita, exige muitas horas de trabalho, consumindo uma verba alta em aluguel de equipamentos – maior do que se tivesse sido feita a opção pelo som direto. O próprio Cacá se arrependeu mais tarde de ter superestimado os problemas que teria em gravar sons que não contivessem ruídos de carros e outras coisas que estragassem a reconstituição da época do filme. Afinal, Diamantina não é nenhum centro urbano” (PICCHIARINI, 1992, p. 12, grifos do autor).

³⁰ Possivelmente, esse aspecto da personalidade de Xica da Silva tem relação com uma concepção selvagem e barroca que o diretor Cacá Diegues conscientemente empregou para construção da protagonista do filme. “Walmor foi a minha primeira e única opção para interpretar o contratador. Eu precisava de sua elegância e discrição, de sua serenidade em contraste com uma *Xica selvagem e barroca*” (DIEGUES, 2014, p. 382, grifos nossos).

antes de ter relações sexuais, que não são materializadas em imagens, mas que se fazem presentes por meio do som de gritos dos homens que se deitam com a protagonista³¹.

O sexo para Xica da Silva é algo insaciável e animalesco, apesar de racionalmente libertário: por muitas vezes, os apelos sexuais da personagem são usados propositalmente para ela conseguir o que quer³². Podemos dizer, então, que Xica da Silva tem uma personalidade “selvagem-organizada-consciente”, como dois assobios (exatamente dois; nem mais, nem menos) secos de pássaro introduzidos estratégica e sutilmente entre as cenas de um filme.

Ao apresentar e anunciar Xica da Silva em vários níveis, o filme cria, em algum grau, outro efeito de sentido sobre a personagem. À luz do que diz Eisenstein (1990) sobre a apresentação de Pedro, o Grande, no poema *Poltava*, seria muito diferente se o filme começasse com Xica da Silva sorrindo em primeiro plano para a câmera e, depois, reclamando dos assédios de Zezé, fato que é mostrado na cena em que se diz “Xic, Xic, Xic, Xica”. A escolha alimenta uma outra cena, em que os reclames da escravizada resultam no primeiro contato visual entre ela e João Fernandes de Oliveira. Tal cena também vale ser descrita devido ao apelo à nudez de Xica da Silva como algo que constitui a sua personalidade sexualmente libertária – e libertina, segundo os olhos de algumas das personagens brancas da estória, como Dona Hortênsia, esposa do intendente Francisco José Pinto de Mendonça.

Xica da Silva invade uma reunião entre João Fernandes, o sargento-mor do Distrito de Diamantina, seu dono, e o intendente para reclamar dos tratamentos de Zezé. Num ímpeto exibicionista, para mostrar supostas marcas de maus-tratos de Zezé fixadas em seu corpo, Xica da Silva começa a rasgar as próprias roupas. Despindo-se por inteiro, arremata: “o corpo

³¹ Segundo Liv Sovik (2014), no filme, as escolhas por apresentar os gritos dos homens no momento em que se deitam com Xica da Silva (ou quando são sexualmente atacados por ela) sem apresentar a imagem do ato sexual em si “são da linha da comédia bufão” (SOVIK, 2014, p. 241). Em 1976, Cacá Diegues se pronunciou a respeito do recurso do sexo sugerido apenas pelo som no filme, afirmando que a escolha não tinha nenhuma relação com a censura, como sugeriu o jornalista José Carlos Oliveira, em artigo publicado no Jornal do Brasil em 22 de setembro de 1976. Em resposta ao texto, escreveu Cacá Diegues no mesmo jornal: “[...] Mas gostaria de dizer que nem eu mesmo sei o que Xica andava fazendo com os seus parceiros; o melhor e mais sensato é que cada um escolha sua versão preferida. Ora, Carlinhos, não me responsabilize pela sua! Não estou falando estou falando do seu caso, mas o fato de eu ter preferido voluntariamente deixar a cargo do espectador esta opção (e desta vez não foi por causa da Censura, essa causadora de tantos dos nossos males) tornou o filme, Xica e aquelas cenas uma ameaça interna e perturbadora para certas pessoas. Isso me deixa triste e é grave: o sexo anda tão reprimido, tão pouco cotado, que até mesmo a imaginação provocada em torno de suas saudáveis possibilidades, acaba por se tornar difícil, pobre e de vez em quando amarga. Como não era assim que pensava a minha Xica, é exatamente no sentido contrário que o filme pretende estimular o espectador” (DIEGUES, C. “Isso não, Xica”, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1976).

³² Bem como as análises que propomos sobre as negras concubinas no Capítulo 1, o apelo sexual é uma forma estratégica de a escravizada conseguir o que quer, sem deixar, ao mesmo tempo, de ser explorada sexualmente pelos seus senhores e de só ser efetivamente livre em uma sociedade escravocrata a partir da concessão de alforria por João Fernandes de Oliveira. A liberdade sexual consciente da escravizada tem suas mazelas e limites, não era o mesmo que uma liberdade plena em uma sociedade que escravizava negros, mas era uma forma de alcançá-la.

todo me arde, meu senhor”. Ao nosso ver, a fala carrega um duplo sentido que reitera a construção de Xica da Silva como uma personagem extravagante, sexualmente libertária, mas também naturalmente lasciva: o corpo arde devido aos supostos maus-tratos de Zezé e arde sexualmente, a ponto de precisar ficar nu, ser exibido nu a João Fernandes de Oliveira, que então já havia despertado o interesse de Xica da Silva desde sua chegada ao arraial.

No filme, esse primeiro nu de corpo inteiro de Xica da Silva é monumentalizado por um recurso específico de filmagem que remete à *commedia dell'arte* italiana³³: assim que Xica da Silva se despe, todas as personagens ficam imóveis. O que se mexe em torno delas, num movimento circular, é câmera, que pode ser entendida aqui como o narrador, externo à trama, que observa a cena e permite a nós, espectadores, observá-la a partir de sua perspectiva. A técnica de monumentalização também dá destaque ao primeiro contato visual de João Fernandes de Oliveira não só com a sua futura companheira, mas também com o corpo nu dela, explicitamente um fator sexual atrativo e impactante à primeira vista.

Figura 2: cenas do filme *Xica da Silva* (1976), direção de Cacá Diegues.

Após a cena, Dona Hortênsia, que está na parte de fora da sala de reuniões, mas vê a ação de Xica da Silva pela porta entreaberta, dá um grito de horror e desmaia ao ver a protagonista pelada. O desmaio de Dona Hortênsia pode ser entendido como desaprovação e extremo estranhamento com relação aos comportamentos abertamente lascivos de Xica da Silva. Porém, mais do que isso: pontua um conflito pessoal e racial entre essas duas personagens e que ganha mais destaque e profundidade no livro de 1976.

³³ A partir de aula magna de Ismail Xavier para a abertura do ano letivo do Programa de Pós-Graduação Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP em março de 2015. Na ocasião, Xavier falou sobre a análise crítica que estava fazendo da minissérie *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida na Rede Globo de Televisão em 2009.

2. Xica-livro: uma análise

2. 1. Apresentação e personalidade contrastada

Uma vez que o autor do livro *Xica da Silva*, João Felício dos Santos, também foi o criador do argumento e do roteiro do filme homônimo junto ao diretor Cacá Diegues, a presença de uma mesma estrutura narrativa tanto no livro quanto no filme (e no roteiro) pode parecer algo óbvio, posto que há um caminho inverso de traduções do roteiro e filmagens de *Xica da Silva* para a literatura, e não da literatura para o cinema. Nesse sentido, mais do que nos valermos apenas da teoria literária como ponto de partida para estudarmos as estruturas narrativas do livro, a consideração do raciocínio baseado nos *insights* que tivemos a partir da leitura da teoria de montagem cinematográfica de Eisenstein (1990) parece válida para um tipo de estudo que consiste num imbricamento da literatura no cinema e do cinema na literatura.

Acreditamos que também no livro *Xica da Silva* a “apresentação em níveis” é vista como um recurso para a (re)apresentação e construção da personagem protagonista. A obra não é dividida em capítulos, mas sim em 149 trechos que podem ser também entendidos como cenas, seguindo uma forma de construção e apresentação próxima do que se observa na estrutura do roteiro do filme. Ela começa com o sargento-mor do Distrito de Diamantina chamando por Xica da Silva para que entregue a ele as suas calças. A cena também está presente no filme em outra ordem, mas corre assim no trecho/cena 1 do livro:

— Xica, diaba, cadê minhas calças? — Correndo em ceroulas por entre capados, galinhas, tomates, verduras, maianças de alhos, cebolas em réstias pendentes do teto; carnes salgadas e frescas farturas defumadas, em sua mansão na Rua do Príncipe. — Cadê minhas calças, moleca safada! (SANTOS, 1987, p. 11).

A forma como se dá o apelo do sargento-mor por sua escravizada apresenta a dinâmica da relação dela com o seu dono, antes mesmo de apresentar propriamente a personagem protagonista física e psicologicamente. A imagem de Xica da Silva só aparece de fato no livro no trecho/cena 7, depois de o sargento-mor muito reclamar dos sumiços e peripécias da escravizada para as visitas que estão em sua casa, “o intendente, a Sua Excelência Francisco José Pinto de Mendonça, mais a mulher, a supradita senhora Dona Hortênsia (dos Fonte Garcia), bonita, travessa, caminho dos trinta, picada de sardas, sem teres e haveres nem muitos pesares, chegada a pôr chifres até no capeta (lourinha ademais)” (SANTOS, 1987, p. 13).

Em contraste e após a apresentação da principal personagem feminina branca da história, Dona Hortênsia, no trecho/cena 4, está a primeira apresentação direta de Xica da Silva apenas no trecho/cena 7. Não associada ao termo “bonita” empregado para apresentação de Dona Hortênsia, a escravizada é mostrada desde já associada a peripécias sexuais, a agilidades “bem da raça africana” e, mesmo com pouca idade, como mãe de duas crianças de seu ex-dono, um padre. Na cena que segue, ela está no porão mantendo relações sexuais com Zezé, o filho de seu dono.

Acontecia que, alizinho, bem justamente no porão da casa, Xica, bata e saia não *guardando dezessete anos de idade e sacanagens diversificadas, bastante demonstradas nos seus já dois mulatinhos tidos e havidos do padre* que, agora, por imprestabilidade para seus carinhos inconclusos, de incubo, a vendera (barato até) ao sargento viúvo *pra dar-lhe cor à casa solteira de fêmea*, ergueu-se num *ímpeto quente bem da raça africana*, como se desmanchasse, no chão, um bolo de muçuns.

Sacudindo a bata e abaixando a saia, largou zanga grossa, fingida nos dengos:

— Merda também! — O muxoxo descasado da zanga foi tão gracioso que Zezé, precisamente o filho caçula do sargento-mor, o que *desde cedo andava de embolo com Xica no porão escuro*, puxou-lhe uma perna e mordeu sofregadamente, com força perversa, para que a *ladina se deitasse de novo pra renovadas fucinhas*, aparte da ira barulhenta do pai [...] Na terra amassada do porão, a mão do menino buscava, sem arte, renovadas inexperiências nas *carnes da negra de rijas lombas*...

Buscava e se ria. Se ria nervoso. Se ria e mordida aqui e ali onde calhasse que Xica era doce e tinha sabor na pele aflorada. *E Xica gostava de ser bem mordida, por isso, passava no corpo umburana...* (SANTOS, 1987, p. 16, grifos nossos).

Além de apresentar fisicamente Xica da Silva pela primeira vez, o trecho mostra de forma exemplar como funciona a narração do romance³⁴. A obra apresenta um narrador

³⁴ A classificação da obra no gênero romance ocorre não só devido à identificação das características romanescas na trama, com base no que diz Segolin (2006) a respeito de o romance ser “o lugar onde se defrontam o herói romanesco de um lado, herói problemático porque à procura de valores autênticos, e um mundo de ‘conformismo e convenção’ de outro, mundo este de todo alheio à exigências de autenticidade do herói” (SEGOLIN, 2006, p. 25). Ela também se dá devido à própria afirmação da temporalidade do gênero pelo narrador onisciente, que não é só ciente dos pensamentos das personagens, mas também é ciente de pensamentos próprios a respeito do caráter da obra, quando, por exemplo, assume seus aspectos fantasiosos com relação à história *real* e assume a classificação de romance. “Zezé, como se viu lá atrás, ainda no começo dessa história bastante fantástica para calçar sua veracidade” (SANTOS, 1987, p. 134) e “esse major Brandão, fique logo registrado em nossa historinha, cagando em sua memória [...]” (SANTOS, 1987, 157) são trechos exemplares da consciência e “opacidade” do narrador sobre a narração que faz. Já sobre o caráter romanesco da trama, o narrador onisciente diz: “Crônica, no que se diz crônica, teríamos que registrar o dia-a-dia dos fatos, ainda que sem relevo a impressionar sensibilidades. Mas essas páginas, assim no jeito de romance, real na medida do possível, permitem – e até mesmo

onisciente que não só tem acesso aos pensamentos de todas as personagens da trama, como também incorpora em sua voz, quando dentro e fora desses pensamentos por vezes escatológicos, coloquialidades, neologismos e o uso de diminutivos³⁵ (“lourinha ademais”, “alizinho”, por exemplo) característicos das falas de cada personagem representadas como pertencentes ao Brasil Colonial estamental do século XVIII, numa obra que quer manter um tom jocoso, cômico. As falas coloquiais de Xica da Silva se contrastam às falas das personagens brancas não escravizadas³⁶. Porém, ao mesmo tempo, palavras de baixo-calão estão presentes no mínimo nos pensamentos de outras personagens da trama, independentemente de suas origens estamentais e raciais, como veremos em trecho a ser destacado adiante.

A “demora” na apresentação da heroína romântica³⁷ Xica da Silva também no livro faz com que aspectos físicos e características da personalidade da protagonista, revelados tardiamente, ganhem força. Só depois vamos saber, num caminho de construção de uma imagem física total da personagem, que ela tem apenas dezessete anos de idade e dois filhos, e que não é “bonita” e, obviamente, nem “lourinha ademais” como a já apresentada Dona Hortênsia. Em contraste, Xica da Silva é uma “negra de rijas lombas” e passa umburana³⁸ no corpo, fator este que pode ser associado ao que chamamos de uma sexualidade consciente de

aconselham – o salto brusco sobre ninharias e repetições comuns no encadeamento dos dias de menor marcância. Evitando prolixidades, que só enfastiam, basta, para a boa compreensão da nossa história, o se dizer que a vida, no Distrito Diamantino, prosseguia num ramerrão costumeiríssimo sem cor nem relevos” (SANTOS, 1987, p. 146).

Temos ciência sobre as diferenças básicas e importantes sobre esse tipo de classificação com base nos pensamentos de Georg Lukács e a conceituação de romance para Bakhtin, autor a ser bastante usando nesta dissertação e que orienta muitas de nossas análises. Porém, o aspecto histórico do romance Xica da Silva e o escopo de análise deste trabalho, que transcende uma análise profunda da obra em questão, não nos permitem fazer um profundo contraste sobre quais elementos do livro de João Felício dos Santos podem se aproximar da conceituação de Segolin ou Bakhtin, posto que este último conceituou o romance como um gênero poético composto por diferentes vozes, que fazem da palavra no texto sempre uma “palavra citada”, representação, mas também representada, “um discurso de outrem” (MACHADO, 1992, p. 8), um gênero que “incorpora todos os outros gêneros, mesclando-os; alterna todos os estilos; entrelaçando-os [...] apresenta diálogos de todos os tipos (a conversação mundana, o bate-papo de amigos, os colóquios de amantes...), monólogos interiores, ensaios, narrativas, cartas, fragmentos de diários, poemas líricos, proclamações oficiais, memorandos, etc.” (FIORIN, 2006, p. 117-118). A influência do olhar dos autores séculos XIX e XX sobre a Chica da Silva do século XVIII remete às contrastantes ideias de que, na perspectiva bakhtiniana, “[...] o romance representa uma continuidade entre o tempo narrado e o da narração” (FIORIN, 2006, p. 121), e, simultaneamente, “[...] o mundo representado [no romance] é o do presente, o tempo do autor e dos leitores” (FIORIN, 2006, p. 121).

³⁵ Comenta o escritor Antonio Olinto (1919-2009) sobre as características da escrita de João Felício dos Santos: “A marca muito brasileira de seu modo de ser escritor está em tudo: nos substantivos inesperados, nos gerúndios jogados de repente no meio das frases, na falta de artigos, na precisão das palavras todas... Com essa linguagem de chispas, de forças mostradas, chega João Felício dos Santos a um extraordinário efeito ficcional que é o de realçar os traços de suas figuras”. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/relacoes/JoaoFeliciodosSantos.htm>.

³⁶ Vejamos um exemplo dessa narração associada especificamente aos pensamentos de Xica da Silva quando na presença do não confiável major português Brandão: “Também a mulata, embora o incêndio da ira que lhe subia os olhos, pouca conta fazia de suas gentilezas. Ele que fosse à puta que o pariu – Xica desejava ardentemente –, ele, mais o conde e todos os seus dragões do diabo” (SANTOS, 1987, p. 186).

³⁷ Classificação a ser justificada durante este capítulo, destacando a autenticidade dos comportamentos e personalidade de Xica da Silva em contraste com as convenções do mundo que a cerca e ambienta a sua saga com ascensões e declínios, com problemas e conflitos a serem superados, a própria condição de escravizada entre eles.

³⁸ Umbrama é uma árvore de áreas tropicais do Brasil e partes amazônicas, conhecida pelas flores brancas e esverdeadas que exalam aroma muito agradável.

Xica da Silva – também no livro, a protagonista quer ser atraente e se vale disso para conseguir o que deseja junto aos homens.

Em verdade, é possível perceber que Xica da Silva é construída durante todo o livro em contraste com a personagem Dona Hortênsia³⁹, que, nesse sentido, é entendida como personagem antagonista, ou, justamente, como “personagem contraste” (CANDIDO, 2014, p. 92). Pensando nas personagens de ficção como aquelas construídas e identificáveis por sua função de ação nos enredos (PROPP apud SEGOLIN, 2006), temos que o contraste racial e estamental de Xica da Silva e Dona Hortênsia associado ao choque de temperamentos entre a personagem protagonista e a “personagem contraste” são recursos que reafirmam as características de personalidade e ações da primeira. O contraste das “ambições, concepções de vida”, “sensibilidade e caráter” (CANDIDO, 2014, p. 92) da personagem protagonista e da personagem antagonista dão principalmente àquela “relevância mediante a um jogo de luz e sombra” (CANDIDO, 2014, p. 92). Na trama podemos interpretar como “jogo de luz e sombra” os pilares de personalidade de cada uma dessas personagens, ora suprimidos ora revelados em contraste.

Ainda no começo do livro, quando o sargento-mor chama por Xica da Silva enquanto Dona Hortênsia e seu intendente estão em sua casa, percebemos o estabelecimento de um vínculo entre essas duas personagens mulheres a partir do conflito estabelecido por meio da disputa pela atenção dos homens importantes da trama. Encantado com a escravizada do sargento-mor, o intendente ordena que Xica da Silva ajoelhe em frente ao seu colo e mostre a ele os seus dentes. O intendente analisa a arcada de Xica da Silva com as mãos e, além disso, apalpa os seios da escravizada, ao que Dona Hortênsia responde: “[...] repare Vosse Mercê, senhor meu marido, que, mais para baixo, já não há mais dentes a examinar, pois não?” (SANTOS, 1987, p. 27).

³⁹ O corpo e os comportamentos lascivos de Xica da Silva na trama também são contrastados com os corpos e comportamentos de outras mulheres brancas vinculadas a homens com quem Xica da Silva tem relações sexuais e, por vezes, afetivas. Numa passagem rápida, a finada esposa do sargento-mor, pai de Zezé e dono de Xica da Silva no começo da história, é descrita como “[...] Aninha – a ingênua concessora de referidas loucuras –, de corpo gordinho e limpinho que, por via disso, na intimidade, atendia por ‘meu pompom cheiroso’” (p. 15). Já a esposa de João Fernandes de Oliveira, Mariana da Anunciação Amaral Fernandes de Oliveira (p. 27) deixada por ele em Portugal na ocasião de vinda para a colônia, é descrita, num primeiro momento, como “mulher de limpas inteiridades”, não dispostas para as “mais rudes jornadas” (SANTOS, 1987, p. 27). Depois, João Fernandes responde ao questionamento de Xica da Silva sobre “como é sua mulher?” da seguinte forma: “Não sei, Xica... verdadeiramente, não sei mais. Com você, não consigo me lembrar de coisa alguma! Deix’eu ver... ah! Já sei! É triste, pálida, fria. Soturna, Xiquinha! Sempre doente... sempre se queixando... Branca feito leite coalhado. — João Fernandes tenta rir com esforço” (SANTOS, 1987, p. 78). A proposição da personagem de João Fernandes torna mais evidente que Xica da Silva, com seu jeito no mínimo diferente, para não dizer justo o contrário, desde a cor ao temperamento, ao de Mariana Anunciação, o fazia esquecer a esposa deixada em Portugal. Xica da Silva é então a companheira e amante assumida, mas nunca alçada a esposa oficialmente, não-triste, não-pálida, não-fria e não-soturna.

Quando da chegada de João Fernandes ao Arraial do Tejuco, tanto Xica da Silva quanto Dona Hortênsia, presenteiam-no com flores, pontuando as disputas entre as personagens. Em dado momento, já de volta à casa de seu dono sargento-mor após presentear João Fernandes de Oliveira em sua chegada, Xica da Silva fala a Zezé suas percepções a respeito das intenções de Dona Hortênsia e diz, também numa chave racista tão presente nos pensamentos da própria Hortênsia com relação à Xica da Silva: “Viu a mulher do porqueira do Mucó? Viu como aquela saca de trampa, branca que nem bicho de goiaba, estava assanhada? Velhaca, uai [...] Dona Hortênsia só queria saber se o contratador era branco, moço, tinha sustança” (SANTOS, 1987, p. 29).

Depois disso, enquanto as intenções amorosas e sexuais de Dona Hortênsia são sutilmente reiteradas por ela em uma carta anônima endereçada a João Fernandes – sempre o destaque à dimensão secreta dos pensamentos lascivos da antagonista –, Xica da Silva trama uma ação mais direta para chamar a atenção do contratador. Também no livro, a então ainda escravizada invade uma reunião entre ele, o sargento-mor e o intendente para reclamar de supostos maus-tratos de Zezé para o seu dono e pai do garoto. Durante o reclame, a escravizada despe-se por inteiro e fica nua pela primeira vez na frente de João Fernandes de Oliveira. Acompanhando a cena do lado de fora da sala de reunião, Dona Hortênsia esbraveja: “— Aqui-del-rei, que há maluquices! Seu guarda... seus guardas, segurem essa louca” (SANTOS, 1987, p. 67). A ação surte efeito também direto. Momentos depois da cena inusitada, o contratador de diamantes pede ao sargento-mor que venda Xica da Silva para ele.

Assim se dá a aproximação do casal João Fernandes e Xica da Silva na trama e, também, mais um nível de conflito de Dona Hortênsia com relação à protagonista: o despeito por perder o contratador não só para outra mulher também de caráter lascivo, mas para uma mulher escravizada negra e abertamente lasciva, a Xica da Silva.

É no trecho/cena 129 do romance que temos a noção dos resultados do despeito de Dona Hortênsia com relação às conquistas e satisfações de Xica da Silva ao lado de João Fernandes de Oliveira. A prisão de João Fernandes no fim da trama e o seu retorno compulsório a Portugal articulado pelo Conde de Valadares, que chega ao arraial do Tejuco a mando do Conselho Ultramarino, são fruto de um trabalho árduo e vingativo Dona Hortênsia. Durante os 20 anos que João Fernandes de Oliveira administrou contratados de diamantes na colônia, ela enviou “dezenas de cartas escritas para a metrópole, para esta e aquela autoridade, para este ou aquele poder”, “contando coisas” (SANTOS, 1987, p. 189) sobre a

relação de João Fernandes e Xica da Silva, sobre as extravagancias da ex-escravizada e sobre as ilegalidades nas formas de exploração de diamantes na região.

Esse âmbito do contraste e conflito entre as personagens rege a sina da protagonista como “Xica-Diaba”, ocasionadora de desventuras na trajetória de João Fernandes de Oliveira.

Como havia esperado por aquela grande oportunidade [a prisão de João Fernandes que implica na derrocada de Xica da Silva]! Como ia, agora, *se vingar da negra ordinária que a passara pra trás, de supetão, antes mesmo de qualquer gesto seu de sedução do contratador, gesto de portuguesa limpa, branca, loura, instruída, poderosa...* E como lhe custara aquele encarreirado de anos a fio a fingir amizades, a atender convites e chamados, a engolir cobras e lagartos... [...] Aquilo, não havia como negar, era muito trabalho dela! [...] Fora uma coisa construída lentamente, *desde o primeiro dia em que João Fernandes se amigara abertamente com a negra Xica da Silva, sem ao menos levantar os olhos para a sua figura de muita graça. Como lhe custara em impulsos recalcados sofrimentos, revoltas* (SANTOS, 1987, p. 189, grifos nossos).

O trecho evidencia também que Dona Hortênsia se vale de um racismo estrutural do período na metrópole e na colônia – racismo oficial que alimenta e respalda o próprio racismo da antagonista –, para se vingar de Xica da Silva e de João Fernandes de Oliveira devido a um despeito pessoal com relação aos dois personagens. Esse despeito se agrava justamente pelo fato de Xica da Silva ser uma ex-escravizada e negra, ou seja, ter menos valor racial e estamental do que a antagonista “portuguesa limpa”, “branca, loura”, e “instruída”.

O narrador explicita o conflito pessoal, a disputa de egos, homens, raça e prestígio estamental entre as duas personagens mulheres por meio de pensamentos e falas racistas de Dona Hortênsia, que a certa altura é narrada como a “inimiga predileta” de Xica da Silva (SANTOS, 1987, p. 124). Vejamos: “Eu é que não aguento o despique dessa negra. Moleca sem vergonha! [...]” (SANTOS, 1987, p. 140); “Este [Conde de Valadares], nem será como os de cá que levam a se misturar com negras... O conde é só... sem mulher... há de precisar de alguém... coisa limpa... havemos de ver!” (SANTOS, 1987, p. 61); “Aqui no arraial é um horror! [...] Não há moças interessantes... só essas matutas, coitadas, incapazes de alinhar duas palavras que se aproveite. Eu... eu, que tenho viajado muito... que nasci em Portugal, é que tenho que fazer as honras [...]” (SANTOS, 1987, p. 168).

A citação completa destacada anteriormente também se relaciona com o fato de que, diferentemente do que ocorre com a Chica da Silva histórica/*real*, a decadência de Xica da Silva após a partida de João Fernandes se torna alegoria⁴⁰ da não aceitação do “fenômeno louco” que representava tamanha ascensão de um ex-escravizada por meio de relações assumidas com um senhor branco riquíssimo no Brasil Colonial do século XVIII, ainda que tal relação não fosse oficial, pois “nem casados eram” João Fernandes de Oliveira e Xica da Silva (SANTOS, 1987, p. 151). Esse Brasil é visto pelos olhos de autores dos séculos XIX e XX ao representar e traduzir, por meio dos narradores das obras, o conflito pessoal, racial e estamental de pessoas da elite branca colonial brasileira para com ex-escravizados negros em ascensão em relação íntima com senhores brancos.

Na trama, essa alegoria é final e explicitamente narrada na primeira fala de raiva pessoal e racial de Dona Hortênsia dirigida diretamente a Xica da Silva. A fala é proferida só após a prisão de João Fernandes de Oliveira, o branco que garantia legitimidade e respeitabilidade à ascensão de sua companheira ex-escravizada negra. Vejamos o que diz Dona Hortênsia no momento em que Xica da Silva chora a prisão e partida compulsória de seu amor, o contratador de diamantes, caída no chão da praça pública:

— Por que choras tu, sua fingida? Não foi só por tua causa que isso se deu. Não foi? Quem foi a culpada d’el-rei mandar prender o contratador? *Um homem tão bom... tão dado à pobreza...* Agora, diaba, fica aí. Fica! Se arrastando no chão que nem cobra mesmo! *Tu não tem remorsos, escrava fugida!* Te arrasta, serpente. Com asco, cuspiu dona Hortênsia pra um lado, um cuspo que lhe ardía na boca fazia vinte anos! (SANTOS, 1987, p. 207, grifos nossos).

⁴⁰ Walter Benjamin (1985) diz que a alegoria foi como uma lei estilística durante o auge do Barroco, na Alemanha do século XVI. Nesse sentido, o autor coloca a alegoria como forma barroca da epopeia, sendo que, no Romantismo, ambas as tendências teriam sido consideradas. Destacando a dimensão dialética da alegoria como algo imprescindível no drama Barroco, Benjamin identifica o recurso estilístico quando “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar uma outra coisa”. Acaba que essa significação que se coloca além da forma habitual da obra acaba por elevá-la, tirá-la de uma interpretação mundana, direta. Nesse sentido, Benjamin diz que a obra alegórica tem o significado que a alegoria lhe dá, e não mais o significado que o mundo lhe dá. Nesta dissertação, que considera os recursos estéticos da carnavalização nas obras *Xica da Silva* de 1976, torna-se interessante pensar em tal definição do alegórico associado ao caráter/função das também chamadas alegorias dos desfiles de escolas de samba no carnaval brasileiro.

2. 2. Sexualidade racializada

Principalmente no livro, o narrador onisciente não salva nenhuma personagem de ações e intenções libidinosas e interesseiras. Ou seja, esse comportamento não é exclusivo de Xica da Silva. Nesse sentido, o estilo de escrita de João Felício dos Santos, ou melhor, a narrativa em linguagem coloquial do narrador onisciente da obra não criminaliza os pensamentos e ações libidinosas das personagens, mas sim as naturalizadas e, de certa forma, as bestializa ao fazer do sexo e da “lascividade” temas recorrentes associados aos comportamentos escusos (inclusive corruptos) e pensamentos obscenos de membros da igreja e da elite branca do Brasil do século XVIII representados na obra.

Nesse sentido, vejamos o que fala o narrador do livro sobre o ouvidor, uma personagem sem importância estratégica para a trama, mas com distinção estamental quanto ao período representado:

[...] o ouvidor, pior ainda, peço de inteligência, passava seu tempo a papar o que podia, tanto de pratos como de cama. E note-se que a palavra “cama” aí entra como mera força de expressão porque o malandro *trepava mesmo* onde calhasse, em quem calhasse, e como calhasse, sem qualquer preferência por local, maneira ou pessoa (SANTOS, 1987, p. 52, grifos nossos).

Porém, só com relação à Xica da Silva o sexo e a sexualidade são relegados/vinculados a uma “essência” biológica, a um instinto dito racial mostrado de forma descarada, nesse caso de negra e de descendente de africanos negros. Exemplo disso é a cena em que acontece a comemoração de Xica da Silva ao receber a notícia de que João Fernandes de Oliveira construirá para ela uma igreja particular, já que, trechos/cenas antes, ela havia sido proibida de entrar na Igreja do Carmo por ser negra:

Xica virou felicidade viva. Sem deixar vão para que o contratador terminasse de comer o seu bocado de frango, abraçou-se-lhe asfixiantemente ao pescoço e, empurrando a mesa com o pé, fez com que os dois rolassem para o tapete: já suas mãos em pleno exercício de excitação, com *singular habilidade trazida no sangue*, e desde muito cedo despertada sozinha, *para fazer transbordar o instinto africano*, tremendamente privilegiado no se renovar indefinido a cada extenuação, coisa que só ela sabia transformar de novo em labaredas de fogo (SANTOS, 1987, p. 101, grifos nossos).

Em contraste, os ímpetos lascivos de Dona Hortênsia são apresentados muitos mais relacionados aos seus pensamentos, acessados pelo narrador onisciente, do que por ações sexuais explícitas (relegadas a Xica da Silva). Destaca-se o fato de que Dona Hortênsia não só era chegada a “por chifres até no capeta”, ou seja, traia muito o marido com outros homens, como também tinha interesse afetivo e sexual pelo contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, que vem a ser justamente companheiro de Xica da Silva na trama.

Quando da chegada de João Fernandes de Oliveira no arraial do Tejuco, Dona Hortênsia, saindo da casa do sargento-mor com o seu marido intendente, após o incidente do sumiço das calças do primeiro, está a imaginar um contato íntimo com o recém-chegado contratador. Leiamos os seus pensamentos apresentados pelo narrador que a eles tem acesso:

Com a cabeça cheia de *vontades incontidas, bem assim tão secretas* que não lhe transbordassem pelos *olhos rasgados em líquidos verdes*, a mulher pensava que, assim como, assim, desde o marido era uma trolha sem rotas e sem energias, tipo quase idêntico ao sacana do ouvidor, o José Pinto de Menezes Bacelar, que só sabia *se pôr nas negras do ganho, suadas por cima, imundas por baixo, delas até com feridas difusas e ulcerações nas pernas gretadas*, friáveis sorantes, o bom seria ver o contratador de perto – homem de quem se dizia ainda moço e guapo – trocar com ele *olhares de poderá ser...* conversarem a só, quem sabe? e quem sabe mesmo partirem os dois para *úmidos e escaldantes rumos menos clareados* [...] (SANTOS, 1987, p. 26-27, grifos nossos).

Os pensamentos expostos no trecho ressaltam oposições entre as personagens. É tão lasciva quanto Xica da Silva a Dona Hortênsia⁴¹, branca, “muito clara e muito loura (como as russas)” (SANTOS, 1987, p. 51), dona de uma “letra limpa, da melhor cultura europeia, um absurdo na época” (SANTOS, 1987, p. 49) e dona também de preconceitos raciais contra escravizadas negras, tão associadas, nos seus pensamentos racistas e de suas pares sociais (mulheres brancas da elite colonial), ao gênero, sexo e sexualidade ditos, na trama, sujas. Mas só a protagonista negra, descendente de escravizados negros e africanos, é construída e percebida como aberta⁴², descarada e publicamente lasciva e sexualmente selvagem – a “Xica dos mil carinhos, das mil molecagens e dos mil sexos” (SANTOS, 1987, p. 72), a “negra

⁴¹ A comparação das personagens nessa instância se dá de forma explícita na obra, em comentário do Conde de Valadares direcionado ao major Brandão, um dos amantes de Dona Hortênsia: “[...] Parece que a negra trepa tanto ou mais do que a tua Hortênsia... Tinhas tu coragem de comê-la?” (Santos, 1987, p. 199).

Para Carlos Eduardo de Pinto (2013), a personalidade da Dona Hortênsia do filme é marcada por um “arquétipo típico das chanchadas – a mulher casada que não consegue sufocar o desejo por outros homens” (PINTO, 2013, p. 90).

⁴² Os desejos e vazões sexuais de Xica da Silva no livro não se voltam apenas a João Fernandes. Mesmo após a sua união com o contratador, Xica da Silva promove bacanais particulares e tem relações sexuais com Zezé; com Cabeça, escravizado de confiança de João Fernandes de Oliveira, vale lembrar; e com o ex-escravizado rebelde e contrabandista Teodoro (SANTOS, 1987).

cachorra”, “diabinha”, “cachorra de amor”, assim chamada por seu companheiro João Fernandes de Oliveira (SANTOS, 1987, p. 152 e p. 172), que faz sexo com Xica inclusive em meio aos cães do casal. Esse tipo de relação fazia com que os dois vivessem “cheios de esquimoses e arranhões profundos, mal cicatrizados em pequenas crostas de sangue coalhado” (SANTOS, 1987, p. 102).

Na obra, Dona Hortênsia, bem como suas pares raciais, é dona de uma “lascividade” mostrada mais em seus pensamentos do que em suas ações. E mesmo quando a “lascividade” e sexualidade desta é explicitamente narrada, ocorre de forma diferenciada com relação aos trechos de sexo protagonizados por Xica da Silva, como os destacados anteriormente. Vejamos como se constrói, no livro, o “sexo-contraste-branquinho” e relativamente contido de Dona Hortênsia. Na cena que segue, ela tem relações sexuais com um de seus amantes, o português major Brandão, como forma de despedida, já que ele partiria de volta para Portugal.

Nem, naquela noite de começo de saudades, Hortênsia conseguiu se demorar nos ócios do costume, ócios gostosos de morna satisfação, esvaídos entre venturas na exterga simples da Casa do Contrato. *A mão distraída do major ainda passeando lembrados restos de orgasmos pelos seios muito brancos, graciosamente picados de sardas*, a mulher alegou receios do povo... do marido que, por último, mordia-lhe a paciência com ciúmes tolos, em razão nenhuma! (SANTOS, 1987, p. 190, grifos nossos).

Aqui, cabem novas perguntas a serem gradualmente respondidas até o fim deste trabalho: o livro, como resultado e em meio a um período literário específico no Brasil, constrói ou reitera/endossa um *imaginário*, inclusive científico, sobre negros em geral, mulheres negras ex-escravizadas descendentes de negros africanos em específico, como aberta e naturalmente lascivas e sexualmente selvagens, em contraste a mulheres brancas publicamente recatadas e sexualmente limpas, apesar de mentalmente lascivas no Brasil Colonial? Há alguma relação entre as ideias apresentadas pelo narrador onisciente e o autor empírico da obra, já que foi esse quem decidiu representar tais comportamentos de forma racializada e/ou evidenciar que tais comportamentos são passíveis de serem assim representados em ficções com base em algum *real*? Sobre qual *real* como base desse imaginário estamos falando?

2. 3. Sapato branco

Podemos dizer, então, que são três os pilares nos quais estão calçadas a personalidade de Xica da Silva no livro, sendo eles extremamente ligados: 1) seu comportamento abertamente libidinoso e lascivo, em contraste com a “lascividade” velada e enrustida, mas existente e narrada, das demais personagens brancas, Dona Hortênsia entre as principais delas – esse comportamento é associado a uma faceta não só libertina, mas também libertária e perspicaz da personagem, que, ao usar o sexo como moeda de troca para conseguir o que quer, é mostrada como escravizada que, ao mesmo tempo, escraviza os homens com quem se relaciona, seus donos inclusive –; 2) seu desejo de ascensão social na sociedade escravocrata do Brasil do século XVIII racialmente hierarquizada que se mistura a uma vontade de vingança e humilhação dos “brancos sararás” e “brancudos”, como a personagem se refere às pessoas de cor de pele branca na trama, Dona Hortênsia entre elas; e 3) suas ideias e ações extravagantes e exageradas.

Ao nosso ver, o anseio de ascensão social de Xica da Silva é apresentado por meio de um desejo específico mantido pela protagonista, que pode ser entendido como o gatilho de suas extravagâncias e exageros comportamentais. Também gradualmente, o leitor se dá conta do que significa a vontade que Xica da Silva tem de ter um sapato branco como sua primeira propriedade e sinal de ascensão estamental e material.

Na primeira vez que Xica da Silva vê o contratador de diamantes da janela da casa de seu então dono, o sargento-mor, pai de Zezé, é este último quem a explica, de forma destemperada, o que é um “contratador”. Ao notar o tom de desaprovação de Zezé com relação à presença de uma figura como João Fernandes de Oliveira na colônia, Xica da Silva “desconversa” e cobra de seu jovem-dono e amante um sapato branco. Diz ela: “E o sapato branco que você me prometeu? Todo mundo me promete um sapato branco... Teu pai também! É mesmo triste essa vida de cativa, ora porra!” (SANTOS, 1987, p. 31).

Fazendo lembrar os dois assobios de pássaro que introduzem as cenas nas quais aparece a personagem protagonista do filme *Xica da Silva*, nesta cena do livro, a ex-escravizada é comparada à figura de um pássaro por se aproximar da liberdade almejada ou alcançada por esses animais voadores a depender de sua condição de origem: livres, como os escravizados forros, ou presos com o anseio natural de voar, conquistar a liberdade natural da “espécie” selvagem, como os escravizados que queriam a alforria.

Zezé ficou olhando o jeito de Xica: a escrava, livre como um pássaro daqueles que os dois gostavam de caçar na chácara do sargento para

soltá-lo logo depois, gozando, de mãos dadas, o esborro delirante da ave reliberta; num de seus volteios pela sala, borbulhando mais risadas e muito primitivos acres da transpiração sadia, chegou de novo junto à janela para, através das tabuinhas trançadas, tornar a embeber os olhos, agora muito serenos, não obstante os sôfregos atrevimentos há pouco, na figura de João Fernandes de Oliveira (SANTOS, 1987, p. 37).

João Felício dos Santos escreve sobre uma Xica da Silva que aparentava liberdade mesmo ainda na condição de escravizada do sargento-mor, mas mirando uma possibilidade de maior liberdade ao lado de João Fernandes de Oliveira.

Quando Xica da Silva finalmente se aproxima de João Fernandes, a quem admirava de longe desde que ele pusera os pés no arraial, e após a primeira noite de sexo dos dois juntos, novamente o desejo por um sapato branco se revela. Diferentemente de todos os outros provavelmente homens brancos para quem, a essa altura, a ainda escravizada pede o calçado, João Fernandes presenteia a amada com a vestimenta para os pés, o que o coloca em um outro patamar de relação íntima com Xica da Silva no livro: de tão envolvido pela escravizada, João Fernandes, o escravizado pelo amor, entrega a ela o que nenhum outro amante branco a deu, justamente o simbólico sapato branco.

Xica, as amêndoas negras dos olhos voltadas para as estrelas que se viam dali, enormes como rosas de luz, sentiu que não só havia conquistado sua carta de alforria, como ganho de presente seu primeiro escravo de verdade. E pediu, quase que como um sopro de flor:

— Tu me dá um sapato branco? (SANTOS, 1987, p. 75).

A aparentemente simples tarefa de presentear e calçar a escravizada com sapatos brancos se apresenta como complexa. Isso se dá partir do destaque que ganham as descrições feitas pelo narrador da trama a esse respeito, a serem aqui contrastadas com dados históricos sobre o caráter símbolo da aquisição de sapatos por ex-escravizados ou negros em ascensão no Brasil Colonial.

Após o decreto de libertação dos escravizados negros, em 1888, no Brasil Colonial, os ex-escravizados que tinham pequenas economias guardadas procuraram ir às lojas de sapatos. Para os recém-libertos, poder andar com os pés calçados era o mesmo que se equiparar à dignidade dos seus antigos senhores, que usavam botas e borzeguins. Calçar os pés negros,

“pouco acostumados a estar estreitados” (WISSENBACH apud COSTA, 2015), ou mesmo só comprar sapatos para caminhar com eles nas mãos, torna-se então o primeiro gesto genuíno de liberdade e exibicionismo dessa nova condição e das possibilidades de ascensão mínima que ela permitia.

Uma pequena história narrada pelo francês L. Gaffre serve bem para ilustrar esse aspecto. Durante a conversação com uma ex-escrava, em uma casa de poucos objetos, a atenção do francês é chamada por um “magnífico par de sapatos” [...] de uma feitura evidentemente antiga, posto em evidência sobre uma espécie de credência [móvel-aparador] no salão. Então ele passa a tentar compreender a razão daquela estranha exibição remetendo-se às histórias que lhe haviam sido contadas (WISSENBACH apud COSTA, 2015).

No livro de João Felício dos Santos, para satisfazer o primeiro e principal desejo aquisitivo de sua amada, João Fernandes de Oliveira encomenda urgentemente à corte mais de vinte pares de sapatos. O caráter exclusivo das encomendas se dá porque “para o número dos pés de Xica, espalhados por dezoito anos de contato diário com as quinas do chão, não havia um só par em todo o Distrito” (SANTOS, 1987, p. 79).

Considerando o livro *Xica da Silva* como o que podemos chamar aqui de “tradução imaginária” de parte de um *real* histórico do Brasil Colonial, a dificuldade que João Fernandes enfrenta para colocar o sapato branco nos pés de Xica da Silva, assim que chegam os pares encomendados da Europa, pode ser entendida como mais uma alegoria, essa fazendo referência à dificuldade de ascensão material e aceitação social de uma concubina forra companheira de um senhor branco poderoso e muito rico, como o contratador de diamantes. Nesse sentido, Xica da Silva pode ser entendida como possível “sinédoque imaginária” dos ex-escravizados e negros *reais* em ascensão (as concubinas forras entre eles) que existiram no Brasil Colonial a partir do século XVIII, como conta Furtado (2009).

Fortalece essa análise o fato de que, no mesmo dia que presenteia e veste sua amada com o primeiro par de sapatos, João Fernandes de Oliveira também concede a Xica da Silva sua carta de alforria. O sapato e a alforria chegam juntos, após dificuldades. Cortesão e humilde, João Fernandes ajoelha-se para calçar os pés de Xica da Silva, vestindo antes as pernas da “cachorra amada” com meias caríssimas. A cena, que não está no filme e, para nós, é importante para o entendimento da personalidade e da saga de Xica da Silva, ocorre assim no livro:

[João Fernandes] ajoelhou-se outra vez, pegou delicadamente um pé pelo solado, o salto pra dentro, pra palma da mão. Mas teve um presságio: será que entraria? Tão fino o sapato, tão largos os pés? Foi Xica que fez quebrar a pergunta: com muita vaidade, sem vacilações, em gestos de asas ofereceu-lhe os seus pés, já bem calçados na trama das meias.

O contratador ficou triste, prevendo o fracasso que, pelo que via, seria iminente. Tentou, mesmo assim, introduzir um dos pés no sapato branco. Foi custoso o começo! João Fernandes, coitado, decepcionado pela tristeza que poderia causar a sua mulata forçava o sapato, arreganhava-lhe as bordas, rompia o cetim, vergava-lhe a sola, suave, bufava, mas o sapato, já se deformando, o não ia além do rude calcanhar, inchado nos rombos, rachado mui grosso. [...] Por fim... Ah! *Deo gratia!* entrou um pé, sim. Viva! Que beleza! Bonito, não é mesmo? E João Fernandes, gozando vitória, partiu pra o outro pé.

Novas lutas se travaram! Sem esmorecimentos, em novas tentativas e novos artifícios, o contratador decidiu calçar o outro pé. Desta vez, mais difícil, talvez por cansaço, até pó de talco o contratador usou sobre a meia de seda brilhante... Quando sentiu o outro calcanhar de Xica indiferente tomar acomodação na concha da calçadeira, apertou o peito do pé da mulata com força para baixo. Xiquinha fez — Ai! Assim tu me machuca... tu me fere, uai! —, mas cheia de dengo beijou a cabeça que tanta força fazia. O fato é que, de repente, escorregando no pó e na seda da meia, o pé assentou no talão do sapato. João Fernandes se abriu num sorriso humilde; feliz pela Xica, esquecido da cena grotesca. Devagarinho, levou ao encontro de seus finos lábios os lábios em negros carnudos de Xica. O beijo doce, sem hora e sem pressa, em sugados turbados porque atingido o cume do amor. Fernandes se viu nos olhos de Xica, no bojo redondo da lágrima mansa regada em pureza de muita gratidão: — Meu homem... que bom! — gemia a mulata. — Que lindo! É demais! — Os olhos de Xica comiam os sapatos. — Que quanta ventura... nem sei o que diga... Tô chorando, uai!

Se Xica chorava era de felicidade, uma primeira lágrima de fé no futuro, um primeiro sapato pros caminhos da vida... — Meu homem... — e Xiquinha chorava ainda mais olhando pros pés (SANTOS, 1987, p. 85-87).

Aqui se dá a primeira descrição de um amor de Xica da Silva dirigido a João Fernandes de Oliveira. Os sapatos brancos funcionam na trama como prova do amor do contratador pela ex-escravizada negra, prova da compra de um enfrentamento estamental e racial para estar com Xica da Silva. Ao mesmo tempo, vale destacar que o amor sentido por ela só tornado explícito a partir de sua ascensão estamental e dos bens e prazeres (não só sexuais) que essa ascensão, por meio da união com João Fernandes de Oliveira,

proporcionam: bens materiais, liberdade e dignidade simbolizadas pelo sapato branco, e vingança racial, provocação à elite branca racista da trama.

É interessante destacar também que, após o trecho/cena exposto acima, ao ganhar sua carta de alforria, Xica da Silva dá mais importância ao simbólico sapato branco do que à materialidade do papel que oficializa sua liberdade. Afinal, não é diretamente pela carta de alforria a ser mostrada que Xica da Silva consegue tornar rapidamente evidente que deixara a vida de escravizada para trás, mas sim pelas indumentárias das mulheres brancas da elite colonial às quais passa a ter acesso. É nesse ponto que os pilares de sua personalidade “vontade de ascensão social” e “pensamentos e ações exageradas” se somam aos seus narrados comportamentos conscientemente loucos e extravagantes. A partir do que podemos chamar de uma “virada/transformação calçada pelo sapato branco”, é que Xica saia às ruas “vestida em brocados de longos bordados, a saia, enfeitada de franjas, pesada com tudo de avio que veio da Europa” (SANTOS, 1987, p. 89) para exibir a sua oficial carta de alforria. É a partir daí também que o narrador passa a tratá-la pela alcunha de substantivos próprios compostos⁴³, sendo o primeiro deles “Xica-Cigarra” e o segundo, sintomaticamente, “Xica-Loucura” (SANTOS, 1987, p. 88-89).

Em suma, Xica da Silva parece desejar e ter o sapato como forma de materialização da inversão de ordem da hierarquia estamental e racial do período. Essa ordem permitia aos “sacanas brancudos” pisar, com seus sapatos, seus escravizados negros com “perversidade” (SANTOS, 1987, p. 89). A protagonista quer então os sapatos para, agora ela, ainda numa chave racista, poder pisar nos brancos, expondo, assim, o que aqui chamamos de vingança e/ou raiva de raça simbolizada, inclusive, no conflito e competição com Dona Hortênsia. Nesse sentido, diz a personagem:

Quero subir mais alto que o Mucó ou o pároco da igreja do Carmo, uai! Quero que todo o arraial me olhe com raiva e com olhos de inveja! E me beijem os pés! Sim, Tonha, ainda hei de ter os pés mais finos do que de dona Hortênsia... Tratados à mão de portugueses

⁴³ Os 55 substantivos compostos usados como vocativo para tratar Xica da Silva acabam se mostrando como um dos principais recursos de construção da personalidade e das ações da protagonista. Tais substantivos compostos e vocativos servem por si só como um mapa da evolução da trama, marcando momentos específicos da personagem na estória bem como as suas transformações emocionais e comportamentais em meio a ela. São esses vocativos em ordem de aparição no livro: Xica-Cigarra, Xica-Loucura, Xica-Fabulosa, Xica-Turbilhão, Xica-Vingança dos Ódios Dormidos, Xica-Teatro, Xica-de-Cheiro, Xica-Perfídia, Xica-Só-Sonho, Xica-Sensualidade, Xica-Furacão, Xica-Que-Manda, Xica-Tormenta, Xica-Estourada, Xica-Painel, Xica-Trovão, Xica-Impassível-por-Gozação, Xica-se-Abrindo, Xica-Toda-Cor, Xica-Espanto, Xica-Mulata, Xica-Rufada, Xica-Busca-Pé, Xica-Vinganças, Xica-Perversidade, Xica-Anfitriã, Xica-Ressaca, Xica-Exigências, Xica-Carrossel, Xica-Vigília, Xica-Justiça, Xica-Assombros, Xica-Orgasmos, Xica-Seguranças, Xica-Esquecimento, Xica-Fêmea-Não-Mais-Senhora, Xica-Oportunidade, Xica-Berreiro, Xica-Fabulosa, Xica-Brandura, Xica-Fatalidade, Xica-Renitente, Xica-Ventania, Xica-Novidadeira, Xica-Tristeza, Xica-Derrota, Xica-Amor, Xica-só-Dor, Xica-sem-Peias, Xica-Mais-Nada, Xiquinha-Tormenta, Xiquinha-Cigarra, Xiquinha-Loucura, Xica-Demônio e Xica-Terrível.

brancos! [...] Me chame Zé Gato pra mexer nos meus pés, cortar minhas unhas, botar verniz nelas... Fazer fricções com mezinhas quentes... Pra serviço rasteiro, só quero criado bem branco, nascido em Lisboa! E chame também os músicos amigos de João Fernandes, o mestre Raimundo e o branco Matias, recém-chegados ao nosso arraial. Quero música bonita, em rabeca da corte, uai! Quero escutar música enquanto banho o meu corpo, me visto, com demora, para dar meu passeio e atochar de invejames os sacanas brancudos que pisam seus negros por perversidade!” (SANTOS, 1987, p. 88-89).

Xica é motivada por um contexto coletivo de opressão, subordinação e exploração de escravizados negros a ter uma realização, ascensão e vingança individual, mas, ainda assim, simbólica e marcante com relação à ruptura da ordem hierárquica das raças representada na trama. Apesar disso, após sua união e ascensão junto a João Fernandes de Oliveira, a protagonista do livro – diferentemente daquela do filme – faz benfeitorias aos negros ainda escravizados e largas vinganças aos brancos.

Enquanto no filme a protagonista humilha sarcasticamente uma de suas escravizadas durante um café da manhã com João Fernandes de Oliveira e, em outro momento, tem uma postura totalmente indiferente ao ver um escravizado negro sendo açoitado com os braços presos em um tronco, em meio a uma das minas de diamantes de propriedade do contratador, no livro, “Xica-Justiça” ou com “aparição de fada” (SANTOS, 1987, p. 130) perante o olhar dos demais negros, não contesta o sistema escravocrata, mas prefere “mucamas clarinhas” (SANTOS, 1987, p. 128), por exemplo. Ela também esbraveja que os “brancudos” “vivem às custas de seus escravos” (SANTOS, 1987, p. 145), anuncia que negros de sua propriedade não carregam “fardo pesado na rua que nem burros de tropa” (SANTOS, 1987, p. 131), permite que só mucamas entrem no barco construído para si por ordem de João Fernandes, faz doações preferenciais aos “pobres de cor” (SANTOS, 1987, p. 146) e levanta um “convento só para pretos” (SANTOS, 1987, p. 142) – este último evento também presente no longa-metragem.

2. 4. “Raiva de raça”, loucura e extravagâncias

Na biografia escrita por Furtado (2009), a Chica da Silva histórica/*real* é mostrada como mais uma negra forra que se rendeu e se valeu dos códigos de branquitude para se inserir na elite branca da época. Também na biografia, devido às suas limitações documentais e comprometimento com uma “verdade histórica”, não é possível verificar se Chica da Silva

teve conflitos internos com relação aos costumes adotados para ser aceita em uma sociedade que escravizava e inferiorizava negros e “pardos” como ela. Enquanto isso, a Xica da Silva do livro parece ser mais consciente de si, de sua cor e antiga condição, expressando, por vezes, como já destacado, uma vingança e raiva de raça.

Ao mesmo tempo, também em contraste com o que é inferido na biografia, a Xica da Silva fictícia do filme e do livro de 1976 não é apresentada como uma senhora que “seguiu a risca os modelos cristãos de devoção e transmitiu aos 13 filhos ensinamentos sobre os atos essenciais dessa fé, indispensáveis para a elevação da alma ao paraíso” (FURTADO, 2009, p. 182). Quando vai à igreja, a protagonista do livro o faz para atestar a sua ascensão estamental e econômica devido ao relacionamento com João Fernandes de Oliveira e, numa postura mais individualista, provar os alcances (que, por vezes, são limitados) de seus novos mandos para a elite branca local.

Como exemplo de tal percepção, temos esta cena da obra literária, que tem força por ser a poesia da história que poderia ser (mas não foi), o *imaginário* possibilitado pela literatura ficcional que totaliza a personalidade e pensamentos de suas personagens e transforma o *real* histórico. Já alforriada e vestida com roupas elegantes, extravagantes e muito coloridas, Xica da Silva fica indignada ao ser proibida pelo pároco da igreja de entrar na casa de reza que, na diegese, tem acesso livre apenas aos brancos. A indignação da escravizada é extravasada por xingamentos que dão ao leitor a percepção que Xica da Silva tem sobre a sua ascensão em uma sociedade oficialmente hierarquizada por raças.

Não me deixaram entrar, João Fernandes... o pároco... dona Hortênsia! Não me deixaram, você tá vendo só? Não deixaram a sua Xica... esses brancudos, porcos de merda! — Os gritos começaram a perturbar, dentro — Sacanas, roncolhos! — Também os escravos, crescendo zumzum, subiam pro adro, aos pouco- pouquinhos, e começaram a rodear o corpo da ama, caído na soleira. — Hão de me pagar, chifrudos, cornos vagabundas! — Os berros já eram ouvidos além do altar, ecoando na sacristia, interrompendo a missa. — *Hão de me lamber os pés, um dia...*

Vou mandar pintar essa porra de igreja de preto por dentro por fora! Quero ver agora se preto não vai entrar! Pelo menos a tinta preta vai, cachorrada! Por dentro e por fora... toda preta... os santos... merda! até as hóstias dessa irmandade filha da puta vão ser pretas também... por minha ordem! Por *mando de Xica da Silva!*

Estão me escutando, diabo de putas? Estão? Caguinchas... ladrões arreganhados! Vão pro inferno, paneleiros do fresco dos rei de Portugal! Porcarias... Sacanas... bêbados... vacas... (SANTOS, 1987, p. 99, grifos nossos).

No livro, mais do que no filme, é possível interpretar as explosões emocionais e as extravagâncias de Xica da Silva como uma “loucura” que se manifesta nos comportamentos da personagem, mas, na verdade, tem origem fora dela, na sociedade na qual está inserida. Também numa perspectiva alegórica possível na literatura, a “loucura” e a extravagância de Xica da Silva fazem parte da personificação da dificuldade de aceitar intradiegeticamente a ascensão da ex-escravizada negra. Extradiegeticamente fazem parte da dificuldade de entender, com os olhos de leitores e autores dos séculos XIX e XX, a existência de negros forros em ascensão nas regiões de minério do Brasil Colonial do século XVIII, como aponta Furtado (2009) na biografia de Chica da Silva. A subversão e “loucura” que a existência de uma ex-escravizada negra em ascensão pode gerar no *imaginário* de quem olha para a Minas Gerais Colonial do século XVIII com “olhos do presente” se manifesta, então, na indignação das personagens coadjuvantes da obra literária, como Dona Hortênsia, e nos próprios exageros e “loucuras” da personagem protagonista (re)apresentada nas obras de João Felício dos Santos e Cacá Diegues⁴⁴.

Também é interessante perceber que, mesmo nessa cena, o ímpeto de Xica da Silva em questionar o racismo contra negros intrínseco ao funcionamento do sistema escravocrata iniciado nas Américas a partir do século XVI se dá devido a uma experiência individual, ao fato de ter sido negada a entrada dela na igreja, e não de todos os outros negros escravizados ou forros do período. Mas, ao mesmo tempo, é essa experiência que a leva a criar um “convento só para pretos”.

Nesse sentido, a “raiva de raça” de Xica da Silva só o é porque acompanhada de uma consciência racial da ex-escravizada, presente nos seus tratamentos discriminatórios em favor dos negros, apontados anteriormente, e também num diálogo específico com o negro rebelde e contrabandista Teodoro no livro, que vale ser destacado.

— E é bom fugir. Teodoro? É bom? Noite e dia?...

— Melhor do que ser cativo. — Teodoro faz uma pausa a avaliar se valia a pena ou não prosseguir com sua conversa ainda sem ponto. — Escravo de mineração é triste, só dona Xica! Além de não ter liberdade de peidar com o cu inteiro, só tem de ventura um minuto na vida: quando faz outro escravozinho pra benfeitoria do amo.

⁴⁴ Essa interpretação considera os limites e as mediações do contexto social e dos valores morais de um período na escrita e leitura de uma obra literária, tema que, portanto, foi importante para as nossas investigações e é retomado em todos os próximos capítulos.

Xica sorri maliciosa com a fala do faiscador, começando a se sentir em maior segurança: — E assim mesmo fazendo escravinho, está trabalhando pro seu dono, não é, Teodoro? Você bem que tem razão. Eu já fui escrava, uai! Só quando a gente vai dormir, morta de cansado de tanta labuta... (SANTOS, 1987, p. 180).

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. *Alegoria e drama Barroco*. Cultrix/ Edusp, 1985.
- CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; ALMEIDA PRADO, D.; SALLES GOMES, P. (Orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DIEGUES, C. *Roteiro do filme Xica da Silva*. Diamantina. Versão original, 1974.
- EISENTEIN, S. M. *O Sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Editora Ática, 2006, p. 117-118.
- FURTADO, J. *Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Cia das Letras, 2009, 3ª impressão.
- FOUCAULT, M. “Sobre a Arqueologia das Ciências: respostas ao Círculo Epistemológico”. In: *Estruturalismo e teoria da linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- GOMES, M. R. “Do simbólico ao imaginário”. In: *Comunicação e identificação: ressonâncias no jornalismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- LAPLANTINE, F.; TRINDADE, L. *O que é imaginário*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. Versão digital apenas para fins educacionais. Disponível em: https://mega.nz/#F!U1UwiZjS!XIwmd2Y9_QjHrTy9zL4XXg.
- MACHADO, I. *O romance e voz – A poética dialógica de M. Bakhtin*. São Paulo, Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), 1992.
- MIRANDA, A. *Xica da Silva – A cinderela negra*. São Paulo: Record, 2016.
- MOURÃO, M. D. “A montagem cinematográfica como ato criativo”. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, n. 25, v. 33. São Paulo, 2006.
- PICCHIARINI, R. “Aspectos cinematográficos”. In: *Apontamentos – Xica da Silva*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, Diretoria Técnica, Centro de Documentação e Informação para a Educação (Ceduc), 1992.
- PINTO, C. “História, sexo e risos: quem tem medo de Xica da Silva?”. In: *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, Florianópolis, n. 21, 2013.
- PEIRCE, C. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SANTAELLA, L. *O que é a Semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Versão digital apenas para fins educacionais. Disponível em:

<http://www.pet.eco.ufrj.br/images/PDF/semiotica.pdf>.

SANTOS, J. F. *Xica da Silva*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2006.

Referências audiovisuais

A GRANDE cidade. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 80min, preto e branco.

GANGA Zumba. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 102min, preto e branco. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k>

QUILOMBO. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 120min, colorido. Disponível:

<https://www.youtube.com/watch?v=WOIBTD0ebXg>

XICA da Silva. Direção: Cacá Diegues. DVD, Programadora Brasil. Brasil, 1976, 116min, colorido.

Links

COSTA, C. (pela transcrição e adaptação) de: WISSENBACH, M. "Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível". In: NOVAIS, F. (org.). *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 53-55. Disponível em:

<https://liberdade2.com/2015/07/31/para-escravos-libertos-a-liberdade-era-a-posse-de-objetos-proibidos/>

<http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142>

<http://www.novomilenio.inf.br/festas/carna04.htm>

<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/carnaval-de-debret/>

CAPÍTULO 3

Mediações, incorporações dialógicas e carnavalizações

Falar do filme e do livro *Xica da Silva* e da personagem protagonista neles representada não é só falar das obras cinematográfica e literária em si, mas também é discorrer e investigar sobre os vários enunciados, representações ficcionais e estéticas relacionadas à personagem histórica datados de antes de 1976, que se aglutinaram ao filme e ao livro a partir de influências e incorporações dialógicas diretas, indiretas e subversivas.

Observamos as obras aqui estudadas como enunciados inseridos dentro de um contexto histórico específico, a ser esmiuçado no Capítulo 5. Também pensamos esses enunciados como resultados e, ao mesmo tempo, parte constitutiva de mediações culturais, sociais e históricas. Sendo que, então, são também conteúdos discursivos mediados e compostos por outros enunciados, estes mesmos também mediados e inseridos em contextos históricos, sociais e culturais específicos e desencadeadores de outros enunciados, como, por exemplo, as (respostas) críticas publicadas em 1976 a serem analisadas também no Capítulo 5.

A partir de uma teoria enunciativo-discursiva da linguagem (BRAIT; MELO, 2005) cunhada por Mikhail Bakhtin (1895-1975) e por membros de seu Círculo⁴⁵, entendemos que o enunciado tem uma natureza responsiva. Ele responde, clama por respostas e é composto e compõe o contexto no qual é produzido e destinado. Ou seja, deve ser entendido tendo como ponto de partida de análise o contexto no qual é proferido. “O enunciado e as particularidades de sua enunciação configuram, necessariamente, o processo interativo, ou seja, o verbal e o não verbal que integram a situação e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior histórico” (BRAIT; MELO, 2005, p. 67). Em outras palavras, “existe uma situação extraverbal que implica no verbal” (BRAIT; MELO, 2005, p. 66).

Assim, a situação extraverbal está longe de ser meramente a causa externa de um enunciado – ela não age sobre o enunciado de fora, como se fosse uma força mecânica. Melhor dizendo, a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação. Consequentemente, um enunciado concreto como todo significado compreende duas partes: (1) a parte percebida ou realizada em palavras e (2) a parte presumida. [...] A

⁴⁵ Círculo de filósofos, teóricos e pesquisadores amigos Mikhail Mikhailovitch Bakhtin, iniciado pelo teórico russo quando deu aula em Nevel entre 1918 e 1920. “Participam do Círculo, entre outros, o filósofo Matvei Issaévitch Kagan, que se forma na Alemanha, Valetin Nikolaévitch Voloshinov e Pável Nikolaévitch Medvedev” (FIORIN, 2006, p. 10).

característica distintiva dos enunciados concretos consiste precisamente no fato de que eles estabelecem uma miríade de conexões com o contexto extraverbal da vida, e, uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a sua significação [...] (VOLOSHINOV apud BRAIT; MELO, 2005, p. 67).

Porém, se o enunciado tem por definição um caráter dialógico e histórico⁴⁶ (FIORIN, 2006) devido à sua natureza responsiva, constituindo-se sempre “em relação aos enunciados que o precedem e que o sucederam na cadeia de comunicação” (FIORIN, 2006, p. 32), ao nosso ver, também ele se abre, ou melhor, está aberto para ser composto e completado pelas respostas/percepções de destinatários também historicamente situados. Para nós, isso faz com que em diferentes períodos o mesmo enunciado possa ser recebido de diferentes formas. Mesmo essa consideração tem um caráter investigativo interessante e que até assumimos ter sido um dos pontos de partida para a escolha de nosso objeto. Porém, ao mesmo tempo, torna ainda mais importante o retorno ao contexto histórico, cultural e social de enunciação e recepção das obras e textos artísticos para entender a cadeia de comunicação e enunciação na qual tais produções estão inseridas. E é essa proposta que seguimos nesta pesquisa.

Em nossas investigações, o dialogismo como “funcionamento real da linguagem” (FIORIN, 2006, p. 24) se tornou evidente a partir da constatação de que Cacá Diegues e João Felício dos Santos dialogaram, por meio de influências e incorporações por vezes subversivas de diferentes obras sobre Chica da Silva, com as produções e discursos sobre essa personagem histórica anteriores a 1976. Dialética e dialogicamente, as próprias obras de 1976, como enunciados que se valem de enunciados anteriores a suas existências, passam também a fazer parte dos discursos que compõem o *imaginário* a respeito dessa personagem histórica/*real*. Ao nosso ver, também passam fazer parte do *imaginário* a respeito das

⁴⁶ Como aponta José Luiz Fiorin (2006), “isso quer dizer que o enunciator, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados” (FIORIN, 2006, p. 19). Em todo enunciado, portanto, “ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso, estão aí presentes. Um enunciado é sempre heterogêneo, pois revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual se constrói. Ele exibe seu direito e seu avesso” (FIORIN, 2006, p. 24).

Posto isto, vale diferenciar a definição de dialogismo da definição de intertextualidade. Este último conceito foi associado a Bakhtin por Julia Kristeva na revista francesa *Crique* em 1967 e depois difundido por Roland Barthes. Ocorre que Kristeva substitui o conceito de enunciado para Bakhtin por texto. Mas esses não são concietos equivalentes e, assim levam a noções distintas do que é dialogismo e do que é intertextualidade. “O enunciado é uma posição assumida por um enunciator, é um sentido. O texto é a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada de materialidade, que advém do fato de ser um conjunto de signos. O enunciado é da ordem de sentido; o texto, do domínio da manifestação. O enunciado não é manifestado apenas verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual, etc.). Se há uma distinção entre discurso e texto, poderíamos dizer que há relações dialógicas entre enunciados e entre textos. Assim, devem-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em textos” (FIORIN, 2006, p. 52).

mulheres negras e das relações afetivo-sexuais entre mulheres negras e homens brancos cunhado numa *história longa* do Brasil.

*Mediações*⁴⁷ discursivas, sociais, históricas, culturais e artísticas, das quais os enunciados são parte e resultado, *conduziram*⁴⁸ as formas de críticos específicos, profissionais e não profissionais, verem, lerem, entrarem em contato e em *diálogo* com as Xicas da Silva em 1976. Elas também *conduziram* as formas como os autores Cacá Diegues e João Felício dos Santos produziram, traduziram, construíram, deram a ver essas Xicas da Silva, valendo-se, inclusive, de outras obras não só sobre Chica da Silva, mas também sobre o Brasil Colonial.

Ou seja, consideramos João Felício dos Santos e Cacá Diegues como sujeitos em meio a mediações e como sujeitos com percepções sobre Chica da Silva tidas a partir de um *imaginário* complexo sobre quem teria sido essa personagem histórica *real*. São sujeitos que, ao produzirem o filme e o livro de 1976, articularam a prática da autoria a questões sociais e culturais de seus períodos, e, assim, complexificaram ainda mais o *imaginário* sobre Chica da Silva existente até então e as experiências (formas e conteúdos) de acesso às traduções dessa personagem histórica/*real*. Mesmo as experiências de acesso às traduções de Chica da Silva de 1976 também se articularam a questões sociais e culturais do período e retomaram narrativas e discursos anteriores a suas existências.

O que dessas experiências e interações sociais, culturais e comunicacionais relacionadas ao contato de Cacá Diegues e João Felício dos Santos com obras e imaginários sobre Chica da Silva e mulheres negras até 1976 é incorporado ou subvertido nas obras de 1976? Como isso influencia a (re)apresentação e a tradução da Chica da Silva histórica/*real* e imaginária pelos autores das obras ficcionais de 1976 e a visão/recepção/leitura de críticos

⁴⁷ Segundo Martín-Barbero, Walter Benjamin “foi o pioneiro a vislumbrar a *mediação fundamental* que permite pensar historicamente a relação da transformação nas condições de produção com as mudanças no espaço da cultura, isto é, as transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 72, grifos nossos). O autor classifica seu conceito específico de “mediações culturais” como “articulações entre práticas de comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 17) relacionadas a movimentos e interações sociais. Em entrevista, explica melhor o conceito e sua criação: “O que eu comecei a chamar de mediação eram aqueles espaços, aquelas formas de comunicação que estavam entre a pessoa que ouvia o rádio e o que era dito no rádio [...] Mediação significava que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana [...] tentar medir a importância dos meios em si mesmos, sem levar em conta toda essa bagagem de mundo, da vida, da gente, é estar falsificando a vida para que caiba no modelo dos estudos dos meios [...] os meios influenciam, mas conforme o que as pessoas esperam dele, conforme o que elas pedem aos meios [...] para falar da influência, tenho que estudar os modos de relação das pessoas com os meios [...] Eu penso que há uma maneira individual, mas essa maneira individual está impregnada, moldada, por uma série de dimensões culturais, que são coletivas” (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 154-155).

⁴⁸ A partir de resgates da conceituação de *mediação*, com base nos escritos de Raymond Williams; Martín-Barbero; Marcondes Filho e Roger Silverstone, em Serelle (2016). Serelle aponta ainda a tradução como um exemplo marcante de mediação.

das obras *Xica da Silva* de 1976? São essas algumas das perguntas que tentamos responder neste capítulo e nos seguintes.

1. Tudo o que veio antes de 1976

1. 1. Forma e/é conteúdo

Como mencionado na introdução desta dissertação, em seu livro de memórias, Cacá Diegues (2014) indica que o filme *Xica da Silva* não se trata de uma adaptação literária com base no livro homônimo, como chegamos a pensar inicialmente. O que aconteceu com relação a essas obras foi o que podemos chamar de uma tradução do filme para a literatura. Entretanto, a dimensão de tradução da obra literária para o cinema continua válida, posto que as criações do filme e do livro *Xica da Silva* têm como referência direta a obra *Memórias do Distrito Diamantino*, lançada em 1868 e escrita por Joaquim Felício dos Santos (1828-1895).

Em *Memórias do Distrito Diamantino* parece estar boa parte de informações usadas para fazer o roteiro do filme de 1976. Por meio de uma narrativa jornalística datada que se mistura a um texto de caráter histórico, o autor do livro de 1868 pontua aspectos da personalidade de uma dita Francisca da Silva dominadora, extravagante e mimada, características mantidas nas *Xicas da Silva* do filme e do livro de 1976.

Dominadora do Tijuco, com influência e poder do amante, fazia alarde de um luxo e grandeza, que deslumbravam as famílias mais ricas e importantes; quando por exemplo ia à igreja – e então era aí que se alardeavam-na grandezas – coberta de brilhante e com uma magnificência real, acompanhavam-na doze mulatas esplendidamente trajadas: o lugar mais distinto do templo era-lhe reservado [...] (SANTOS, 1976, p. 123).

Tomando a obra como enunciado, o tom pejorativo sobre percepções a respeito de Xica da Silva descritas por Joaquim Felício dos Santos em passagens de *Memórias do Distrito Diamantino* pode evidenciar a mediação de discursos sociais. Tratar-se-ia de um imaginário formado e formador de avaliações sociais correntes em manifestações orais e escritas de um dado período da história do Brasil e correntes no período de produção da obra.

Nesse sentido, lembramos, mais uma vez, o que diz Furtado sobre o olhar de estranhamento de Joaquim Felício dos Santos, no século XIX, sobre uma Chica da Silva vivente nas Minas Gerais do século XVIII. Apontamos que, no século XIX, as relações entre

homens brancos e negras concubinas forras se tornaram ainda mais criminalizadas e moralmente condenadas. Para Furtado (2009), é assim que nasce o mito de uma Xica da Silva cheia de atributos negativos, lascivos e selvagens, ou seja, com características criadas a partir da não ordenação/compreensão da existência de uma Chica da Silva no século XVIII, ao menos por parte da sociedade brasileira do século XIX.

Tinha as feições grosseiras, alta, corpulenta, trazia a cabeça raspada e coberta com uma cabeleira anelada em cachos pendentes, como então se usava; não possuía graças, não possuía beleza, não possuía espírito, não tivera educação, não possuía atrativo algum, que pudesse justificar uma forte paixão (SANTOS, 1976, p. 124).

Desde o século XIX, temos, então, a constatação da representação de Xica da Silva por meio de diversos e diferentes sistemas de linguagem e gêneros discursivos. Depois de *Memórias do Distrito Diamantino*, em 1953, Cecília Meireles publica o poema “Romance XIV ou Chica da Silva” no livro *Romanceiro da Inconfidência*. Em 1959, ocorre a transposição da personagem histórica para o teatro, por meio da obra *O tesouro de Chica da Silva*, de Antônio Callado. Em 1963, *Xica da Silva* é tema do samba-enredo da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, desfile campeão do carnaval do Rio de Janeiro naquele ano. Em 1966, é lançado o romance de Agripina de Vasconcelos *Chica que manda* – alcunha-título já presente em *Memórias do Distrito Diamantino*. Em 1971, o romancista diamantinense Paulo Amador lança a obra *Rei branco, rainha negra*. Em dezembro de 1974, é finalizado o roteiro do filme *Xica da Silva*. Em 1976, ocorre o lançamento do filme e do livro (nessa ordem) homônimos *Xica da Silva*, o primeiro em julho de 1976, no Festival de Cinema de Brasília, e o segundo em setembro de 1976. É do mesmo ano o lançamento da música *Xica da Silva*, gravada pelo então Jorge Ben⁴⁹ no álbum *África Brasil* para a trilha sonora do filme⁵⁰.

⁴⁹ Em mais de uma ocasião, Cacá Diegues falou da escolha de Jorge Ben para a produção da trilha sonora do filme: “Desde o princípio, queria que o filme fosse musicado por ele, mas nunca conseguimos nos encontrar. Marcávamos e havia sempre um desencontro. Até que um dia, desesperado, escrevi a ele uma carta de cinco páginas explicando como era o filme, e fiquei esperando. Dias depois recebi uma fita gravada, com toda a música” (RANGEL, M. “Cinema Novo: segunda denteição. O povo nas telas e nas salas”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1976). “[...] Jorge pusera extraordinariamente música na história narrada em minha carta, usando palavras dela numa montagem muito a seu modo. E era uma obra-prima” (DIEGUES, 2014, p. 391).

⁵⁰ Liv Sovik (2016) escreve que, em 1985, “a banda disco Boney M fez sucesso com ‘Chica da Silva’, do compositor alemão Frank Farian”, e destaca também que “Chica foi tema de mais de uma performance de dança, a última sendo ‘Chica’, da coreógrafa afro-brasileira Carmen Luz” (SOVIK, 2016). Entre 1996 e 1997, a TV Manchete exibe a novela *Xica da Silva*, que foi reexibida em 2005 pela emissora de TV SBT. Em 2003, ocorre a publicação de *Chica da Silva e o contratador de Diamantes, o outro lado do mito*, primeira e mais completa biografia de Francisca da Silva de Oliveira, obra escrita pela historiadora mineira Júnia Furtado.

Em verdade, Chica da Silva é traduzida até hoje por meio de diferentes sistemas de linguagem, o que mostra a popularidade e força desta personagem histórica no imaginário e narrativas nacionais. Em agosto de 2016, a jornalista Joyce Ribeiro

Em contraste à forma como Xica da Silva é mostrada em *Memórias do Distrito Diamantino* e considerando a personagem protagonista mostrada em todas as demais obras mencionadas, está a primeira apresentação direta da personagem protagonista no livro de João Felício dos Santos já em 1976, no trecho/cena 7 da obra já destacada no Capítulo 2.

Quanto à linguagem literária (verbal) do livro, observamos que a musicalidade proposta por João Felício dos Santos nos remete não só a um estilo poético típico do autor, que tem a produção de poesia como marco em sua carreira. Ainda, ao nosso ver, é mediada estética e artisticamente e retomada dialogicamente pelo samba-enredo de 1963, pelo filme de Cacá Diegues, como veremos a diante, e pelas rimas propostas e presentes nos poemas de Cecília Meireles sobre Chica da Silva, também a serem destacados a seguir⁵¹.

Quanto ao conteúdo, ao transformarem a “feia” e “monstruosa” Chica da Silva de Joaquim Felício dos Santos na atraente, com cheiro de umburama e insaciável (sexualmente falando) Xica da Silva, João Felício dos Santos e Cacá Diegues, segundo Furtado (2009), enfatizam uma dita “sensualidade da mulher negra” e construíram “um mito que se ajustava ao imaginário coletivo da época” (FURTADO, 2009, p. 282)⁵².

lançou o livro *Chica da Silva – Romance de uma vida*; em setembro de 2016, estreou na cidade do Rio de Janeiro a peça *Chica da Silva – O musical*, com direção de Gilberto Gawronski, texto de Renata Mizrahi, pesquisa de Daniel Porto e interpretação de Vilma Melo no papel da personagem-título; em dezembro desse mesmo ano, uma nova biografia de Chica da Silva, intitulada *Xica da Silva – Cinderela Negra*, foi lançada pela escritora Ana Miranda; a atriz Zezé Motta, que deu vida à personagem-título do filme de 1976, é produtora de um documentário sobre Chica da Silva previsto para ser lançado em 2017 com nome *A Rainha das Américas – A verdadeira história de Chica da Silva*.

Liv Sovik (2014) também escreve que o desfile da Salgueiro de 1963, com tema “Xica da Silva”, “marcou tanto que mais doze sambas-enredo mencionam Chica da Silva, enfatizando diversos aspectos de sua figura”. “Através dela, voltou-se a falar da força do amor (Caprichosos de Pilares, 1981). Dois anos mais tarde, ela é acompanhada da figura mítica do escravo forro mineiro Chico Rei, e Zumbi, ambos temas também de enredos do Salgueiro (Acadêmicos de Santa Cruz, 1983). Em 1983, a Imperatriz Leopoldinense também tematiza Chica da Silva, em enredo que imagina o encontro dela com o rei da Costa de Marfim como festa da liberdade. Em 1984, é a vez de Império Serrano, cujo o samba-enredo sobre a malandragem volta à imagem anterior de Chica, dizendo que foi malandra porque ‘empolgou um galego e a nação’. Os Unidos do Cabuçu fizeram um non sense, no diapasão da brincadeira com estereótipos: ‘Chica da Silva/Loira pura angelical/Corria o céu/Em sua nave espacial’. E há mais: os enredos continuaram a elencá-la até recentemente, como representante da resistência negra (Salgueiro, 1989; Paraíso de Tuiuti, 2002; Unidos de Cosmos, 2007), símbolo de sensualidade (Unidos da Tijuca, 1991), em enredos homenageando Salgueiro (Unidos de Lucas, 1997, e Unidos do Cabral, 2003) e em um canto a Diamantina, ‘berço da mineração’ (Pérola Negra – única escola de São Paulo, 2005)” (SOVIK, L. 2014, p. 239-240). A personagem aparece também no intitulado “Samba do crioulo doido”, de Sérgio Porto, de 1968 (SOVIK, L. 2014, p. 245).

Em 2011, foi veiculada reportagem afirmando que um remake de *Xica da Silva* seria dirigido por Jeferson De e produzido pela produtora Lereby, de Daniel Filho. A reportagem informa que as gravações seriam iniciadas em 2012. A respeito, ler “Confirmado remake de ‘Xica da Silva’”, disponível em: <http://www.bonde.com.br/cinema/bastidores/confirmado-remake-de-xica-da-silva-189399.html>.

⁵¹ Escolhemos por explorar os poemas de Cecília Meireles sobre Chica da Silva em contraste com o filme e o livro de 1976, porque sua obra é a obra literária mais antiga sobre a personagem história lançada depois de *Memórias do Distrito Diamantino*, em 1868, e também devido ao tempo de duração de nosso mestrado e ao escopo de nossas preocupações de estudos para a pesquisa nesse tempo. Pensamos então que seria inviável fazer uma comparação entre o filme e o livro de 1976 e todas as demais obras ficcionais lançadas sobre Chica da Silva desde o século XX.

⁵² Qual seria e o que constitui tal “imaginário da época” é o que propomos entender nos capítulos 5 e 6 deste trabalho. O trecho destacado indica que mesmo a biografia de Júnia Furtado (2009) é mediada pelas obras ficcionais existentes sobre Chica da Silva ao tentar, já que, por meio da “verdade histórica”, propõe-se a desconstruir os mitos sobre a personagem sedimentados pelas obras ficcionais ao longo de anos.

Na obra *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles (1989) descreve fisicamente Chica da Silva de forma a sublimar de maneira crítica, dialogicamente, as características que lhe foram atribuídas pejorativamente em obras anteriores à sua. Escreve a poetisa:

Cara cor da noite,
Olhos cor de estrela.
Vem gente de longe
para conhecê-la.
*(Por baixo da cabeleira,
tinha a cabeça rapada
e até dizem que era feia)*
Vestida de tisso,
de raso e de holanda,
— é a Chica da Silva, é a Chica-que-manda!
(MEIRELES, 1989, p. 77, grifos da autora).

Diferentemente do que ocorre no filme e no livro de 1976, nos poemas de Meireles não há menção à parceria sexual entre Chica e o Contratador ou entre Chica da Silva e outros homens. Também não há menção a uma personalidade naturalmente lasciva e extremamente sexualizada atribuída à ex-escravizada posteriormente no filme e no livro. A Chica da Silva de Meireles também não tem marcas estamentais em sua oralidade, como ocorre no livro de João Felício dos Santos – o que pode ser percebido em trechos destacados no Capítulo 2.

Os poemas de Meireles apresentam uma “Chica da Silva” (grafada pela autora com “CH”) preocupada e indignada com as explorações e ações do Conde de Valadares, fiscal da Coroa Portuguesa, sobre João Fernandes de Oliveira, que considera os avisos e ponderações da amante. Vejamos uma fala de Chica da Silva nesse sentido em um poema de Meireles:

— Hoje, todo mundo corre,
Senhor, atrás de riquezas;
nem é doutro mal que sofre
esse vosso falso amigo,
esse Conde de má morte.
Quem sabe o que o traz tão longe?
Quais serão as suas ordens?
(MEIRELES, 1989, p. 80)

Percebemos, então, que a astúcia de “Chica da Silva” é apresentada, ao menos de forma tímida, já nos poemas de Meireles, que mostram as “cismas” da personagem como parte de uma personalidade forte e desconfiada. Essas características são retomadas como constituidoras da personagem protagonista do filme e do livro de 1976.

No filme, Xica da Silva trama uma estratégia para fazer com que o Conde de Valadares⁵³ pare de chantagear João Fernandes de Oliveira, que devido a irregularidades realizadas na exploração de diamantes na região, deve voltar para Portugal. A missão do Conde de Valadares é, justamente, comunicar João Fernandes sobre o seu retorno compulsório à Europa. Mas, antes disso, decide extorquir o contratador de diamantes por meses enquanto finge vistoriar seus trabalhos.

Dentre as ações, posturas e falas de Xica da Silva para rever tal quadro está a famosa e impactante cena do banquete mostrada próximo ao fim do filme, e inexistente no livro. Tais ações por si só mostram a manutenção, com diferentes acentos, da personalidade da Chica da Silva descrita e construída por Cecília Meireles como “preocupada e indignada com as explorações e ações do Conde de Valadares”.

Xica da Silva organiza e oferece um banquete para agradar e também para silenciar o Conde com relação às denúncias que poderia fazer junto à metrópole para prejudicar João Fernandes de Oliveira. Em meio à refeição desfrutada apenas pelo Conde de Valadares, Xica “serve” o seu próprio corpo mostrado nu e salpicado de purpurina dourada⁵⁴, apenas coberto por uma tanga. A sequência das cenas de nu de Xica da Silva em meio ao banquete, que, de início, é espionado por João Fernandes de Oliveira com feição de lamento devido aos pressupostos sexuais da estratégia de sua amada, inicia-se com uma sensual dança da ex-escravizada. Os passos desempenhados por Xica da Silva na cena remetem às danças afro-brasileiras e são regidos e acompanhados por batuques de tambores. Durante a coreografia, Xica rebola muito, junto a suas escravizadas negras (estas apenas de *topless*), na frente do Conde. Ele, após devorar a ex-escravizada com os olhos, a ataca fisicamente de forma bestial e animalesca. “Na manhã seguinte, Xica está dormindo nua entre os membros de sua corte, também nus (talvez a evidência de uma bacanal), mas o conde não aparece em cena. Em seguida, é informada por uma escrava de que ele foi embora. Apesar de todos os esforços, o conde não se rendeu, a não ser momentaneamente, ao prazer das inversões coloniais” (PINTO, 2013, p. 94).

⁵³ Apresentado de forma mais específica e detalhada no filme e no livro de 1976, como: “Dom José de Menezes Abrantes Castelo Branco de Noronha, conde de Valadares e atual governador desta capitania” (SANTOS, 1987, p. 160), “[...] fiscal autorizado d’el-rei para apurar desonras, desmandos e irregularidades financeiras, além de outras [...]” (SANTOS, 1987, p. 147).

⁵⁴ Sobre a cena, Carlos Eduardo de Pinto (2013) faz o seguinte comentário interpretativo: “Embora não haja na diegese qualquer referência explícita à religiosidade afro-brasileira, resta a impressão de um assentamento, com os alguidares de barro espalhados pelo chão, além do fato de Xica se aproximar do arquétipo de Oxum, orixá da sedução, da cozinha e do ouro” (PINTO, 2013, p. 94).

Tanto no filme como no livro de 1976, identificamos de onde vem a cisma de Xica da Silva para com o Conde de Valadares para além da indignação com relação à extorsão direcionada a João Fernandes de Oliveira. Em diferentes momentos, o Conde expressa seu racismo contra a ex-escravizada. Vejamos as (re)ações e percepções vingativas de Xica da Silva nesse sentido no livro:

— Deix’ele, meu bem, tomar chegadas, uai! Há de se arrepender. Não dá ponto ninguém se meter com quem está quieto em seu lugar. Essa melancia tamboeira vai sair daqui com um abacaxi enfiado no rabo, com rama e tudo! (SANTOS, 1987, p. 158).

No livro, o principal enfrentamento da protagonista ao ar arrogante e racista do Conde de Valadares acontece também em um banquete oferecido ao recém-chegado e a demais autoridades do arraial do Tejuco. No primeiro encontro de Xica da Silva com o fiscal português, ela aparece, propositalmente, com “cabelos em desalinho, suja, descalça [...] coçando-se exageradamente debaixo de um braço”, oferecendo, aos gritos, uma “cadeirinha macia pra bunda cansada” (SANTOS, 1987, p. 165). Num momento posterior, a ex-escravizada negra faz uma aparição seminua na primeira refeição oferecida ao convidado europeu indesejado. A extravagância de Xica da Silva na cena do livro, de alguma forma, remete à/dialoga com a cena do banquete presente ao final do filme de 1976.

Foi aí que Xica entrou.

Como de costume, dentro de duas alas de mucamas bonitas e escravos em berrantes coifas e calções. Dessa vez, vinham todos, tocando atabaques e tambores; pandeiros e reco-reco; cantando melopéias africanas, dançando lundus de umbigada, jogando pros lados perfumes e flores...

Seria uma visão absolutamente irreal, naquele lugar, não fora João Fernandes tão bem conhecer a sua mulata das mil fantasias.

Mas o conde se assustou outra vez.

Xica, vestida como nunca, arrastando como uma cauda um brocado de seda em fios de prata de mais de três metros, os peitos de fora, pintados de verde, os botõezinhos escuros encobertos por pedras miudinhas coladas, faiscantes; nos pés, pó de ouro, anéis e argolões nos dedos descalços, a boca pintada de negro-carvão, os olhos banhados em óleos brilhantes, cheirosos, molhados... aproximou-se da mesa dançando também.

Atingindo a cabeceira onde o conde a esperava em pé, fascinado, Xica pediu, a voz só melado:

— Sirvam-se, senhores! — Em gestos abertos, pediu, por favor. — Sirvam-se!

Mas já o senhor pároco, alheio ao espetáculo, devorava sua mão de cabrito, indiferente ao excesso de sal, aos peitos bonitos das belas

mucamas por cima da mesa em largas ofertas [...] (SANTOS, 1987, p. 170-171).

1. 1. 1. Especificidades do signo-imagem: abordagem inicial

Considerando especificamente a linguagem cinematográfica, vale ressaltar que a força da cena do banquete-dança no filme está em materializar a imagem (e não o signo verbal) de Xica da Silva nua na tela. Trata-se de uma imagem que, como signo da linguagem cinematográfica, funciona como reflexo, representação, (re)apresentação e tradução de um corpo de mulher negra que tem referentes diretos/pares correspondentes no presente e em 1976. Isso pensando na materialidade dos corpos dos atores e na imagem material dos corpos na realidade vivida por nós.

No cinema, as imagens do corpo/aspectos físicos de Xica da Silva têm uma proximidade e um apelo ao “referente-corpo” de mulher negra de outra ordem com relação ao que é conseguido nas obras literárias por meio da linguagem verbal (escrita) poética, se pensarmos nas imagens mentais desencadeadas num *imaginário* com base no *real* por meio da leitura da literatura ficcional e partir de suas mediações⁵⁵.

Nesse sentido, com relação especificamente às obras *Xica da Silva* aqui estudadas, destacam-se as seguintes análises: 1) o roteiro do filme, datado de 1974 e pensando aqui como um gênero de obra ficcional verbal escrita, apresenta orações (com palavras como signos) que solicitam “a imaginação concretizadora do apreciador” (CANDIDO, 2014, p. 14); 2) essas orações trabalham com seres, mundos e *objectualidades* “puramente intencionais”, que só se referem de maneira indireta a objetos que independem do texto e convidam o leitor a ter como raio de intenção imagens criadas pelo texto sem buscar correspondência exata em qualquer pessoa da realidade (CANDIDO, 2014). Já 3) as imagens (signos audiovisuais) materializadas no filme *Xica da Silva*, ao antecederem a criação, e possivelmente a leitura, do livro homônimo de João Felício dos Santos, acabam por se tornar uma espécie de referente das orações apresentadas no livro de 1976.

Vale dizer que as imagens dos filmes são pensadas neste trabalho como signos híbridos (SANTAELLA, 1983): simultaneamente ícones, signos que têm a qualidade de sua

⁵⁵ Esmiuçamos questões sobre as características das personagens de ficção e das narrativas ficcionais no Capítulo 4. Já no Capítulo 5, abordamos nossas considerações sobre os corpos humanos como signos com significados construídos e atribuídos a si historicamente, e a relação disso com as representações ficcionais e as mobilizações e repercussões sociais ocasionadas a partir de suas leituras.

aparência semelhante à qualidade da aparência do objeto representado, e índices, signos capazes de registrar o objeto por conexão física, como rastros do objeto, acrescentaríamos. Elas operam, portanto, já em um nível de tradução do *real* e da realidade. Porém, devido justamente à natureza específica das imagens-signo, é outra a relação que temos com seu caráter de representação de um referente frente ao que ocorre com os signos verbais. No caso dos signos-imagem, a impressão que se tem é de que a “referência ao referente” é direta.

Isso nos remete à reflexão de que, em um dado momento histórico-cultural, as fotografias (imagens estáticas ou em movimento, considerando o cinema) passaram a ser vistas/lidas como o mundo em si e não como *traços* ou *rastros* do mundo/realidade. O cinema e a televisão, com seus recursos de luminosidade persistente e redimensionalização do tamanho e velocidade das imagens dos objetos do mundo, intensificaram a fruição dessa percepção e dessa experiência como algo “naturalmente mágico”, ilusório, que não é questionado como tal devido a um efeito de transparência nas formas de representações conseguidas por esses meios⁵⁶.

Nesse sentido, o caráter estratégico de Xica da Silva de oferece o seu próprio corpo ao Conde de Valadares ganha uma força estética e simbólica ainda maior. Isso porque mostra e materializa para os espectadores o corpo nu de Xica da Silva que, na diegese, é o mesmo que o Conde de Valadares vê e quer devorar⁵⁷.

Figura 3: frames da cena do banquete-dança no filme *Xica da Silva* (1976), de direção de Cacá Diegues.

1. 2. Carnavalização I: questões culturais, sociais e fílmicas

Quando nos deparamos com a letra do samba-enredo “Xica da Silva”, apresentada pela Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro em 1963, percebemos que há um rastro de

⁵⁶ A partir de Doane (2002), Xavier (2005), Flusser (2011), Martín-Barbero (1997), Eco (1984), Barthes (1971) e Plaza (1987).

⁵⁷ A partir de Xavier (2003).

todas as Xicas da Silva (ou Chicas da Silva) ficcionalizadas anteriormente, desde 1868. É o carnavalesco Arlindo Rodrigues que sugere a transformação do nome “Chica da Silva” para “Xica da Silva” (SOVIK, 2014), grafia que é mantida por Cacá Diegues e João Felício dos Santos nos títulos do filme e do livro de 1976.

Ao invés de conflitar características contraditórias e diferentes atribuídas à personagem por diferentes autores ao longo dos anos, o samba-enredo de 1963 as mistura. Como? Por meio da letra e da materialidade das indumentárias apresentadas no desfile na avenida. Ou seja, por meio do discurso e das especificidades da linguagem estética e teatral de um desfile de carnaval.

Para Liv Sovik (2014), o carnavalesco Arlindo Rodrigues e a criatividade da Salgueiro permitiu “outra versão de Chica, que não mencionava o conde de Valadares, cujas intrigas ficcionais serviram, havia tantas décadas, para incorporar Chica a uma história de poderosos” (SOVIK, 2014, p. 237). A pesquisadora aponta, então, que o samba-enredo de 1963 foi um divisor de águas para uma construção ficcional positiva da personagem histórica Chica da Silva, processo com o qual o filme e o livro de 1976 rompem. Escreve Sovik (2014) que, no samba-enredo de 1963, “o fruto da conquista da liberdade é poder mandar, zombar (de repente, ser Chica Quemanda não tem conotação negativa) [...]”, “Chica pula a barreira da cor como se fosse um obstáculo de corrida, é vencedora [...]” (SOVIK, 2014, p. 238-239). “Uma nova Chica da Silva foi produzida, mais livre dos preconceitos raciais e patriarcais acumulados desde o século XIX” (SOVIK, 2014, p. 246).

Vejamos a letra desse samba-enredo, de autoria de Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho, considerado um “clássico” entre os apreciadores do chamado samba de terreiro ou sambas das velhas-guardas das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Xica da Silva

Apesar
De não possuir grande beleza
Xica da Silva
Surgiu no seio
Da mais alta nobreza.
O contratador
João Fernandes de Oliveira
A comprou
Para ser a sua companheira.
E a mulata que era escrava

Sentiu forte transformação,
Trocando o gemido da senzala
Pela fidalguia do salão.

Com a influência e o poder do seu amor,
Que superou
A barreira da cor,
Francisca da Silva
Do cativo zombou ôôôôô
ôôô, ôô, ôô.
No Arraial do Tijuco,
Lá no Estado de Minas,

Hoje lendária cidade,
Seu lindo nome é Diamantina,

Onde nasceu a Xica que manda,
Deslumbrando a sociedade,
Com o orgulho e o capricho da mulata,
Importante, majestosa e invejada.
Para que a vida lhe tornasse mais bela,

João Fernandes de Oliveira
Mandou construir
Um vasto lago e uma belíssima galera
E uma riquíssima liteira
Para conduzi-la
Quando ela ia assistir à missa na capela⁵⁸.

Somada à letra-discurso do samba-enredo está a força estética impregnada no fato de, pela primeira vez, por meio de um desfile de carnaval, a história de Chica da Silva ter sido representada, (re)apresentada, traduzida e materializada frente aos olhos de uma parcela significativa de brasileiros⁵⁹. Por pelo menos uma hora, a história de Chica da Silva passou diante do olhar de quem esteve nas arquibancadas do desfile do carnaval carioca de 1963 e misturou *imaginário*, história *real* e realidade na materialidade de um mundo então em festa.

O feito está relacionado especificamente às históricas inovações propostas pela Salgueiro na contracorrente da “submissão das escolas [de samba] ao *show business* da época, a submissão a censuras políticas já vencidas” (SOVIK, 2014, p. 243). Nesse contexto, a escola achava que o popular deveria ser “outra coisa, ligada a outras tradições, outros temas, à negritude” (SOVIK, 2014, p. 243). A postura deu origem a um “efeito Salgueiro”

⁵⁸ Letra de samba-enredo disponível em: <https://www.letas.mus.br/salgueiro-rj/683008/>.

⁵⁹ Existem filmagens e fotografias desse desfile, configurando também uma *modelização* (LOTMAN, 1978) e tradução em outros sistemas de linguagem: a imagem filmada e a imagem fotografada que, partindo da perspectiva de Ulpiano Menezes (2003), acabam por se tornar fontes históricas primárias ou fontes visuais de um período específico de visada e representação de Chica da Silva.

com relação à expansão da temática negra em sambas-enredos e em outras expressões artísticas em anos posteriores⁶⁰.

O movimento da Salgueiro, que em 1960 teve como samba-enredo “Quilombo dos Palmares”; em 1964, “Chico Rei; em 1969, “Bahia de Todos os Santos” e em 1971, “Festa para um Rei Negro”, remete ao resgate da vinculação de uma imagem positivada do negro a uma ideia específica de popular no carnaval. Isso num período em que a imagem dos negros e africanos como parte da cultura do carnaval era negada inclusive entre foliões das escolas de samba, devido ao histórico racismo contra negros no país e também devido ao dirigismo cultural do regime militar (SOVIK, 2014).

Em 1961, a dupla de carnavalescos da Salgueiro Fernando Pamplona, que mais tarde levou Joãozinho Trinta para escola, e Nelson Rodrigues explica a percepção da escola sobre o período em uma carta encaminhada ao Departamento de Turismo e Certames.

O Salgueiro já há alguns carnavais procura modificar o sentido que as escolas de samba (inclusive a nossa), de uma maneira geral, vinham dando aos enredos e à decoração, que cada vez mais desviavam as criações populares de sua origem, deturpando sua autenticidade. O desfile das escolas estava se tornando um show, com forte influência [do teatro de revista] do Walter Pinto e Carlos Machado, o que ainda hoje é fácil de observar. Além disso, os temas ‘patrióticos’ inteiramente falsos, no que diz respeito às tradições populares, dominavam, ajudados pela influência de uma ditadura cujos males ainda hoje se fazem sentir, quase que na totalidade dos enredos (COSTA apud SOVIK, 2014, p. 243).

Entre as pessoas que assistiram ao desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro em 1963 a partir das arquibancadas da avenida Presidente Vargas na cidade do Rio de Janeiro, estava o cineasta Cacá Diegues. O diretor afirma que o desfile o inspirou a fazer o filme *Xica da Silva*, com o mesmo nome do enredo, mais de uma década depois (SOVIK, 2014; FERREIRA, 2014; BERNARDO, 2016).

Portanto, o samba-enredo e o desfile da Salgueiro em 1963 foram fundamentais para a criação do filme e para o enaltecimento de um caráter (discursivo e estético, ao nosso ver)

⁶⁰ Liv Sovik destaca que o Salgueiro, por meio da rede de contatos do carnavalesco Fernando Pamplona, teve influência no projeto artístico e social do Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias do Nascimento em 1948 (SOVIK, 2014, p. 247).

extravagante, carnavalesco, debochado e popular da personalidade das Xicas da Silva de 1976.

Figura 4: Desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro em 1963, samba-enredo “Xica da Silva”⁶¹.

A seguir, o possível registro da estética carnavalesca do samba-enredo *Xica da Silva* e do desfile da Salgueiro de 1963 em cena do filme *Xica da Silva*:

Figura 5: cena do filme *Xica da Silva* (1976), direção de Cacá Diegues.

1. 3. Carnavalização II: da estética literária ao filme-livro

A relação do filme e do livro *Xica da Silva* com a estética, as indumentárias e o clima irreverentes⁶² presentes no desfile de carnaval da Escola Acadêmicos do Salgueiro em 1963

⁶¹ Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/filme-xica-da-silva-resgatou-mito-que-conquistou-imaginario-brasileiro-20025297#>.

⁶² O uso de cores vibrantes nas roupas e nos cenários mostrados no filme também é importante para os sentidos atribuídos a diferentes personagens e corpos na trama: “Tínhamos estabelecido com Ripper, Medeiros e Paulo Sérgio Almeida, assistente de direção [...], que Xica da Silva sofreria uma transição de cores rigorosa. Ela devia começar pelo ocre e pelo dourado solenes do interior das igrejas, passaria pela graciosidade dos azuis, amarelos e vermelhos suaves de suas fachadas, até chegar à explosão de cores quentes e exuberantes no apogeu de Xica. Da partida do contratador em diante, o filme ia se tornando monocromático, até a volta da cidade alegremente colorida na cena final” (DIEGUES, 2014, p. 384). “Cacá queria

serve como passagem ideal para a análise da carnavalização nas obras *Xica da Silva* de 1976 para além do caráter que essa estética tem no próprio carnaval brasileiro e na história do cinema nacional da segunda metade da década de 1930 (ORTIZ, 1952). A passagem aqui proposta tem como intenção aproximar a estética carnavalesca do filme e do livro *Xica da Silva* ao conceito/fenômeno estético da *carnavalização* na literatura teorizado por Bakhtin⁶³. Propomos isso seguindo também uma inquietação deixada por Robert Stam (2000). Citando a análise do carnaval brasileiro feita pelo antropólogo Roberto da Matta a partir dos pensamentos de Victor Turner, Stam escreve que “[...] poucos comentaristas tentaram relacionar a obra antropológica sobre o fenômeno social do carnaval à obra literária sobre a carnavalização” (STAM, 2000, p. 11).

Não nos respaldaremos em obras antropológicas sobre o carnaval no Brasil devido a um recorte teórico. Mas nos basearemos em algumas das características do carnaval brasileiro mencionadas até aqui a partir do estudo do samba-enredo “Xica da Silva” e do filme e do livro homônimos de 1976.

Para nós, considerando o percurso de mediação e enunciação dialógica exposto até o momento, as obras *Xica da Silva* de 1976 podem ser exemplo do que clama Stam. Ao mesmo tempo, são exemplo contrário do que escreve José Luiz Fiorin (2006) quando aponta as consequências de, a partir do século XVII, o carnaval ter perdido o seu caráter amplamente público e, conseqüentemente, sua característica intrínseca de ser parte das vivências e produções culturais: “Por isso, a partir do século XVIII, a literatura carnavalizada, que vive até os nossos dias, não tem como fonte o carnaval, mas a literatura carnavalizada precedente [...]” (FIORIN, 2006, p. 107).

Especificamente sobre as características do carnaval da Idade Média, Bakhtin (1987) escreve que essa festa não “era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida” (BAKHTIN, 1987, p. 6). Era um período de fuga dos moldes oficiais e ordinários de vida que se tornava o próprio cotidiano por um tempo, uma “segunda vida do povo, baseada no princípio do riso”, uma “vida festiva”

que os negros saíssem do branco normal de suas roupas para cores berrantes durante o período de apogeu de Xica. Para contrastar com eles, os brancos só deveriam utilizar roupas de cores discretas e escuras, como cáqui, cinza, marrom” (PICCHIARINI, 1992, p. 12).

⁶³ Outros pesquisadores já propuseram, de forma tímida, a aproximação entre apenas o filme *Xica da Silva* e a carnavalização literária conceituada por Bakhtin (1987). É o caso de Adamatti (2016) e Pinto (2013).

(BAKHTIN, 1987, p. 7). Bakhtin aponta as principais características do carnaval da Idade Média como “segunda vida do povo”:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre os indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar (BAKHTIN, 1987, p. 8-9).

Parece-nos que é para comparação entre essa experiência e vivência do carnaval e a experiência moderna do festejo que Fiorin (2006) aponta quando considera a carnavalização, resumida pelo autor como “a transposição do espírito carnavalesco para a arte” (FIORIN, 2006, p. 89), nas literaturas mais contemporâneas. Para Fiorin, obras como as de Machado de Assis, por exemplo, não emergem da vivência dos autores num período de “segunda vida” com relação à vida ordinária, que possibilitaria, assim, uma “visão carnavalesca do mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 9) e consequentemente da arte, como era possível durante o festejo quando na Europa da Idade Média.

Ao mesmo tempo, Bakhtin pontua que a carnavalização é um fenômeno que não se restringe à literatura da Idade Média e que toda e qualquer festividade tem sempre “um conteúdo essencial, um sentido profundo” (BAKHTIN, 1987, p. 7-8), exprimindo sempre uma concepção de mundo, evocando e emanando questões sobre a existência humana, sobre ideais de mundo. Essas concepções nos dão certa segurança para observar também como significativas as características *carnavalescas* do carnaval brasileiro do século XX, obviamente diferente do carnaval da Idade Média europeu, e suas repercussões mais profundas na vivência dos foliões contemporâneos.

Ao nosso ver, mesmo que por meio de uma relação de espetáculo teatral dos estabelecidos desfiles de escolas de samba – em contraste aos blocos de rua, por exemplo –, o carnaval brasileiro contemporâneo proposto pelas escolas de samba do Rio de Janeiro e de

São Paulo tem base em comunidades nas quais as escolas se estabelecem e são meio e fim de tal festividade. Nesse sentido, para nós, esse carnaval é uma festividade oficializada necessariamente pelo seu caráter popular autêntico e indestrutível, e não o contrário.

Até o desfile da Salgueiro de 1963, Cacá Diegues afirma que “mal sabia quem era Xica da Silva” e que aquele desfile havia sido “uma das maiores emoções estéticas de sua vida” (MELLO apud SOVIK, 2014, p. 240-241). Assim, percebemos a força estética que esse carnaval teve e tem em envolver quem por ele passa. Percebemos também que, em 1963, as inovações específicas da Salgueiro em um carnaval organizado aos moldes dos desfiles de escola de samba brasileiros colocaram no “centro” da maior festa popular e alegre do país a história e representação positivada de uma personagem histórica mulher e negra que, até então, tinha como os principais pilares (re)conhecidos de sua personalidade atributos negativos (feiura, teimosia, extravagância inapropriada) construídos desde o século XIX.

Para nós, há então, na festividade brasileira de 1963, uma subversão e positivação alegre das Xicas da Silva e Chicas da Silva. Essas propostas apelam também à comicidade, se pensarmos nas interações e brincadeiras presentes nos blocos de rua que ocorrem simultaneamente aos desfiles das escolas de samba, e elevam uma personagem mulher e negra já reconhecida na história do Brasil. Essa elevação acontece por meio de subversões sociais hierárquicas que o festejo brasileiro também permite simbólica e ingenuamente, considerando as diversas diferenças com relação à característica de “segunda vida” do carnaval da Idade Média europeia descrito por Bakhtin.

O desfile da Salgueiro, no limite, contrastou o destaque dado para a ascensão e centralidade de “Xica da Silva” no enredo à história patriarcal do país e ao racismo histórico do Brasil. Não fossem propostas culturais vanguardistas específicas, em meio à Ditadura Militar, não se colocava o negro como central nem para a constituição de um ideal popular em sambas-enredo.

Ao retomarem especificamente a apresentação carnavalizada da personagem, o filme e o livro de 1976 fazem novas subversões com relação às subversões já feitas em 1963 e em obras anteriores. Nesse caminho, vale destacar que, quando possibilita críticas positivas e negativas em jornais do período, a existência das obras de 1976 mostra também que não basta apenas colocar uma personagem como Chica da Silva no centro de um enredo/narrativa ficcional histórica para torná-la subversivamente positiva com relação ao *imaginário* criado por narrativas anteriores e às hierarquias sociais, raciais e de gênero do Brasil dos séculos

XVIII, XIX e XX. Mas deixemos a problematização aprofundada disso para os capítulos 5 e 6.

Ainda assim, interessa-nos as subversões e/ou “resubversões” desencadeadas especificamente a partir do samba-enredo e desfile de 1963 e de suas traduções nas obras *Xica da Silva* de 1976. Para nós, o carnaval à brasileira do século XX e sua linguagem extravagante e alegórica está na forma e no conteúdo das obras de 1976 aqui estudadas, porque: 1) o filme de Cacá Diegues e a proposta literária cômica de João Felício dos Santos retomam e elevam, ao colocarem em destaque, no centro de suas obras, a estética popular do carnaval voltada para a representação e destaque de uma personagem histórica mulher negra de forma extravagante, quando inclusive eram pontuais os filmes que colocavam o corpo negro no centro de suas produções em posições que não só a de subalternos; 2) o filme de Cacá Diegues retoma e eleva, ao colocar em destaque, a estética então já tida como obsoleta ou pouco sofisticada das chanchadas e dos filmes carnavalescos do cinema brasileiro da segunda metade da década de 1930 (ORTIZ, 1952), e das pornochanchadas⁶⁴ produzidas entre décadas de 1960 e 1980 no país.

Também é interessante pensarmos que a própria história *real* de Chica da Silva transformada pelos autores dos séculos XIX e XX em *imaginário* propicia a carnavalização literária como escolha estética para a ficcionalização dessa personagem. Afinal, Chica da Silva (foi uma das mulheres negras que) subverteu a ordem e hierarquia estamental e racial de seu período – ações vistas como loucura principalmente aos olhos de autores que traduziram a história dessa personagem *real* em obras ficcionais. Parece-nos, então, que a *carnavalização* ocorre, para os autores das obras de 1976, como (melhor) forma de contar a história de Chica da Silva à luz de seus olhos contemporâneos⁶⁵, de forma subversiva e, ao mesmo tempo, conservadora.

⁶⁴ A relação é proposta por nós, mas o diretor Cacá Diegues nega a influência da pornochanchada para a produção de *Xica da Silva*: “Você pode fazer todo tipo de filme – realista, alegórico, histórico social – mas o importante é saber de que lado esses filmes estão. Disso eu excluo a pornochanchada. Ela está do lado de lá. É o uso do povo como objeto de enriquecimento, apenas. O cinema como mercadoria. Não acho que exista nenhuma vantagem, como se diz por aí, nela estar conquistando mercado para o Brasil” (RANGEL, M. “Cinema Novo: segunda denteição. O povo nas telas e nas salas”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1976). Cacá Diegues também comenta o seguinte sobre a relação de *Xica da Silva* com a pornochanchada: “*Xica da Silva* pretendia recuperar, contra a perversão moralista da pornochanchada, o sexo bem-humorado dos modernistas, uma brincadeira cheia de jogos e preguiça, circulação livre de corpos que se encontram sem tautologia. Eu procurava a sensualidade do sexo” (DIEGUES, 2014, p. 378).

⁶⁵ Nesse sentido, vale a consideração feita por Cacá Diegues em entrevista no ano de 1976 sobre a personagem de seu filme: “Xica é como uma dessas borboletas de vidro multi-coloridas que vendem no Corcovado, pregadas numa parede de igreja colonial”, em Maria Lúcia Rangel, “Cinema Novo: segunda denteição. O povo nas telas e nas salas”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1976. No mesmo ano e no mesmo jornal, o crítico de cinema José Carlos Avellar associa tal análise de Cacá Diegues às transformações que propunha o diretor ao Cinema Novo; transformações que, segundo o crítico, podiam ser percebidas pelo próprio comportamento irreverente de Xica da Silva em meio a demais personagens de filmes do movimento vanguardista, que, para Avellar, dirigia-se “à razão” dos espectadores, e em meio ao contexto formal por vezes

Bakhtin (1987) é enfático ao fazer críticas quanto às análises modernas que interpretaram erroneamente e de forma anacrônica as características das formas de expressão da cultura cômica popular da Idade Média, a saber: o riso; as obras verbais de língua vulgar e as formas linguísticas familiares e libertárias. Isso faz com que nos preocupemos em não fazer uma análise da *carnavalização* nas obras *Xica da Silva* que force a modernização dos conceitos carnavalescos populares. Não faremos, portanto, uma análise que recorra a imagens assumidas pela *carnavalização* no realismo grotesco e na paródia carnavalesca (contrastes entre “alto” e “baixo”, por exemplo) apontadas por Bakhtin como produções literárias típicas da Idade Média e do Renascimento europeus.

Para esta parte da análise, pretendemos, então, nos manter fieis às características das formas de expressão da cultura cômica popular da Idade Média à luz da cultura da Idade Média descrita por Bakhtin, como forma de nos ajudar a entender os efeitos de sentido de recursos estéticos *carnavalescos* nas obras *Xica da Silva* de 1976 já pontuados no Capítulo 2 desta dissertação.

Segundo Bakhtin, o carnaval “como segunda vida do povo”, sem hierarquias entre os indivíduos, criou um “tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais”, “formas específicas de vocabulário” e “novas formas linguísticas” que liberavam os indivíduos das “normas correntes da etiqueta e da decência” (BAKHHTIN, 1987, p. 9). Destaca-se desse “contato familiar e sem restrições” (BAKHHTIN, 1987, p. 14) entre indivíduos durante o carnaval medieval, o uso linguístico das grosserias; das blasfêmias ambivalentes, que mortificavam e renovavam expressões e seus significados; dos palavrões, que “contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade e do espaço cômico secundário do mundo” (BAKHHTIN, 1987, p. 15) e das obscenidades.

apresentado na diegese do filme: Brasil Colonial escravocrata e com valores e comportamentos públicos ditados pela igreja. Vejamos o que escreve Avellar nesse sentido: “Xica não é mais um personagem feito como intermediário, encarregada de explicar as coisas. Ela reage movida pela emoção e pelo instinto [...] Agir duas vezes antes de pensar para desarrumar o que está falsamente arrumado. Essa é a ideia que Xica da Silva procura passar para o espectador através da ação, na prática, na luz bonita da imagem, na movimentação intensa de seus personagens. A solenidade é apenas uma forma de encobrir a desonestidade e a hipocrisia que sustentam esse arraial do Tijuco. Desonestidade e hipocrisia que precisam só do desrespeito total da avacalhação, do deboche, para ser desmontado. Por isso o filme opõe os gestos amplos, soltos, exagerados e irreverentes de Xica à sobriedade e aos bons costumes de João Fernandes. Por isso o filme assume o ponto de vista de Xica para retratar com uma exagerada caricatura o intendente, o sargento mor, o senhor conde. Por isso a câmera registra impassível a transformação do rosto de dona Hortência até ao chilique e ao berro escandaloso no instante em que Xica se apresenta ao contratador [...]” (AVELLAR, J. “Luz, Câmera, Ação”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1976).

O “riso festivo” ou o “riso carnavalesco” como um riso comunitário contra a superioridade, um riso em que todos riem inclusive de si mesmos, é apontado por Bakhtin como outra expressão da cultura cômica popular da Idade Média. Diferentemente do riso puramente satírico da época moderna, o “riso carnavalesco” é “um riso ambivalente; alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1987, p. 10), um riso como visão de mundo em que, inclusive, o autor da graça se inclui entre os que riem e são ridos.

Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.

Devemos assimilar especialmente o caráter utópico e o valor de concepção do mundo desse riso festivo, dirigido contra toda superioridade.

[...]

O problema do riso popular deve ser colocado de maneira conveniente. Os estudos que lhe foram consagrados incorrem no erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da literatura cômica moderna, seja como um humor satírico negativo (designado dessa forma a Rebelais como autor exclusivamente satírico), seja como um riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força. Geralmente seu caráter ambivalente passa despercebido (BAKHTIN, 1987, p. 11).

Além do caráter subversivo e idealista sintomaticamente construído como louco, exagerado e extravagante da ascensão de Xica da Silva nas obras de 1976, são vários os aspectos do filme e do livro que mostram que o recurso estilístico da *carnavalização* transcende o uso do clima social e cultural, da estética, das indumentárias e das extravagâncias do desfile de carnaval da Salgueiro em 1963. Há também, nas obras de 1976, características da *carnavalização* aos moldes do que conceitua Bakhtin a partir da análise do carnaval na Idade Média europeia. Muitos desses aspectos foram destacados no Capítulo 2 deste trabalho, o que mostra que as obras *Xica da Silva* nos levaram ao conceito, já que até aqui nem o havíamos apresentado, e não contrário.

São os principais desses aspectos: 1) a exploração do riso e da comicidade ambivalentes de forma interna nas tramas, por meio de ações e comportamentos obscenos, inusitados e subversivos de Xica da Silva (e reações a esses comportamentos) tanto no filme

como no livro – a saber, ficar propositalmente nua em público e em eventos oficiais, promover bacanais em público, pintar o rosto de branco de modo a ironizar e debochar das hierarquias raciais de seu período, querer escravizar pessoas de pele mais clara –; 2) os neologismos, diminutivos, palavrões e palavras de baixo calão presentes não só nas falas de praticamente todas as personagens do livro, independentemente de suas origens estamentais e raciais, mas também na voz/maneira de se expressar do narrador onisciente do livro; 3) o uso de palavrões e palavras de baixo calão por Xica da Silva no filme; 4) o destaque da ascensão da personagem de baixo status estamental, racial e de gênero (mulher) em uma sociedade escravocrata, religiosa, conservadora e patriarcal como forma subversiva de um ideal de igualdade em um mundo em transformação, mas sem alteração ou questionamento estrutural da desigualdade inexorável da escravização de negros – portanto um ideal de igualdade não pleno; 5) a presença de pensamentos e comportamentos obscenos e corruptos entre todas as personagens do filme e do livro, novamente independentemente de suas origens estamentais e raciais, e a não condenação disso pelos narradores das obras.

Quanto a este último aspecto vale destacarmos uma passagem específica do livro de 1976 que explicita obscenidades enrustidas de mulheres brancas que, ao querer esconder e negar tais comportamentos, criticam a sua presença descarada nas ações de Xica da Silva. Os comentários que seguem são feitos por personagens mulheres brancas não importantes para a trama, quando Xica da Silva está próxima de ter um fim trágico, sem João Fernandes de Oliveira, devido à chegada do Conde de Valadares no arraial:

— Também... dizem que, na cama, o diabo da negra vira Satanás em pessoa! Todo arraial já conhece, desde seu tempo de escrava, aquela berraria indecente! Dizem que é doença! Enfim... um descabro! Uma coisa... — Josefina, uma de ao pé do Paraúna, falava tremendo do buço grávido de virgindades da mais santa inveja do que Xica-Berreiro fazia ou deixava de fazer.

— Bem feito! Quem mandou? — A filha do meio do alferes Quirino, a que se benzia a cada passo que dava, agradecendo a Deus não lhe ter reservado a sorte safada das prostitutas, tremia também de muita vontade de ser como Xica um dia na cama, gritar como os gatos sofrendo misérias, estrias na carne, marradas nos baixos, rolando no chão prazeres conclusos... (SANTOS, 1987, p. 148).

Quanto à exploração do riso e da comicidade de forma interna nas tramas por meio da *carnevalização*, ou seja, de forma ambivalente, chama a nossa atenção a reação que o uso de

tais recursos gerou em uma parcela específica dos críticos das obras em 1976. Dissociadas da estética *carnavalesca*, ou seja, de uma leitura mais profunda e específica das obras, o riso, a comicidade e a obscenidade escolhidos por Cacá Diegues e João Felício dos Santos para construir e (re)apresentar suas Xicas da Silva e abordar um tema como a escravização de negros no Brasil em plena década de 1970 gerou críticas controversas, positivas e negativas.

Como veremos a diante, torna-se interessante investigar o que mobiliza as críticas negativas de um grupo específico de críticos (não profissionais) à época do lançamento das obras, a despeito da igualdade e liberdade por meio da considerável horizontalização de comportamentos e pensamentos obscenos e ambivalentemente cômicos proposta pela estética da *carnavalização* nas imagens e falas do filme e do livro de 1976. Nossa hipótese, a ser destrinchada melhor a diante, é de que: a despeito do que os autores quiseram dizer com as obras e do que as obras mostram, há algo que fala junto com as Xicas da Silva/com o corpo de mulher negra mostrado e construído nas obras em questão, algo extradiegético que está no campo das mediações sociais e culturais da realidade vivida pelos críticos e autores das obras em 1976, mas que também tem relação com uma *história longa* das relações raciais, sociais e de gênero no Brasil que ganharam um formato específico na década de 1970.

Afinal, pensando nos risos que se dão para além dos que ocorrem de forma interna nas tramas (inclusive aqueles vários risos/gargalhadas proferidos por Xica da Silva, quando ela ri até de si mesma e de suas ações obscenas, irônicas e subversivas), concordamos com o que escreve Bergson: “nosso riso é sempre o riso de um grupo”. “Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade. É preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social” (BERGSON apud ORTIZ, 1952, p. 177).

Nesse sentido, quando os risos ambivalentes intradieгéticos das obras estudadas geram comicidade e risos extradiegéticos, vale questionar a ambivalência desses risos sociais propostos ou alcançados, risos de aprovação da forma de comicidade das obras que possivelmente também são ambivalentes. Afinal, pensando que as utopias cômicas ao mesmo tempo reiteram a realidade não utópica que querem inverter, as risadas conseguidas pela comicidade em ficções como Xica da Silva riem do que?⁶⁶ No caso das obras Xica da Silva

⁶⁶ Em passagem pelo Brasil em março e abril de 2017, Robert Stam ministrou um seminário na ECA-USP sobre os novos filmes políticos, série de seminários intitulada “*Termos e metodologias na pesquisa contemporânea em estudos de filme, mídia e cultura*”. Em muitos dos encontros, o professor e pesquisador norte-americano falou sobre as formas críticas de riso e comicidade em obras audiovisuais contemporâneas. Para isso, citou, sem ressalvas quanto a uma possível abordagem moderna, os conceitos de Bakhtin “paródia superficial” e “paródia profunda”. Em algumas das análises de Stam sobre o cômico, o riso e o político nas produções audiovisuais contemporâneas, tentamos achar respostas à nossa pergunta: [...] rimos do que?

Vejamos alguns comentários de Stam anotados rapidamente como tentativa de diálogos iniciais a esse respeito: “A questão é gozar do poder. Quando a piada é sobre as vítimas do poder, eu sou contra” (23/03/2017); “Acho que o humor depende do

de 1976, seriam risadas extradiegéticas direcionadas ao caráter inusitado da existência extravagante da protagonista em um mundo (representado) que, em verdade, nunca conceberia mulheres como Chica da Silva ou como as Xicas da Silva nos séculos XVIII, XIX e XX?

1. 4. Conduções subversivas das artes plásticas

É possível constatar que, frente a variadas críticas negativas e positivas à época do lançamento de *Xica da Silva*, Cacá Diegues acabou expressando uma relação ambígua com acuidade mimética do Brasil Colonial do século XVIII para fazer o filme *Xica da Silva*. Ora o diretor fugia dos argumentos sobre a carga educativa de um filme histórico, ora “ressaltava o trabalho de pesquisa e reconstituição históricas como lastro de qualidade” da obra (FERREIRA, 2014, p. 24). Em uma reportagem publicada no *Jornal da Tarde* em 24 de setembro de 1976, Cacá Diegues fala a respeito: “Como havia muito pouca coisa sobre a Xica da Silva, nós tomamos um caminho de reconstituição histórica da época e pusemos o personagem em cima” (FERREIRA, 2014, p. 24).

O diretor também relata ter tido contratempos com Alexandre Eulalio, professor especialista em literatura e história brasileiras contratado para fazer a consultoria histórica do longa-metragem. Eulalio não gostou da primeira versão do roteiro de *Xica da Silva* e abandonou o projeto, como relata o diretor: “[...] perdi o consultor histórico do filme. Mas tinha confiança em João Felício, que conhecia os costumes da época, sabia das expressões, das comidas, das vestes, dos gestos que poderíamos ou não usar na reprodução do Tijuco do século XVIII” (DIEGUES, 2014, p. 380-381). Assim, o convite a João Felício dos Santos para atuar no filme no papel do pároco “comilão e pusilânime” (DIEGUES, 2014, p. 381) foi um artifício usado por Cacá Diegues para que escritor de romances históricos pudesse

alvo da piada. Se a proposta é rir de quem não tem o poder, não acho engraçado” (03/04/2017); “Uma coisa é alguém que está *dentro* da religião [fazer a piada], e outra é quem está *fora*... Fazer isso estando *fora*, é mais delicado” (03/04/2017); “[a graça, a subversão, ou a subversão pelo cômico], depende muito de quem vê. Mas é preciso se preocupar com quem vê... Se um público está muito dentro de uma ideologia, [a subversão cômica] não vai mudar [ou deslocar sua visão]... [Atores negros cômicos nos teatros e filmes nos EUA faziam os negros rirem]; os negros achavam que esses atores eram bons atores a ponto de serem engraçados, mas para os brancos as interpretações cômicas dos negros reforçavam uma ideia de que 'os negros são assim' [estereotipados]” (30/03/2017). Tais falas de Stam anotadas na pressa nos fizeram pensar em ideias como: “um olhar de fora e um olhar de dentro” quanto à comicidade, “um riso de fora e um riso de dentro” sobre um mesmo objeto cômico, “uma autoria de fora e uma de dentro”; uma “recepção/interpretação de fora e uma recepção/interpretação de dentro”... E no medo de análises nesse sentido que nos levem a determinismos, essencialismos. Tentamos pensar um pouco mais a respeito nos capítulos 4 e 6.

acompanhar as filmagens, servindo de consultor histórico às dúvidas do diretor (DIEGUES, 2014; PICCHIARINI, 1992).

Em reportagem publicada no site do *Jornal O Globo* em 5 de janeiro de 2013⁶⁷, Cacá Diegues afirma que apesar dos poucos materiais históricos sobre Chica da Silva que alega existirem em 1976, teve como influência e inspiração obras pontuais já mencionadas anteriormente nesta dissertação:

— O Salgueiro não só estava mudando a história do carnaval, como também criando uma das maiores emoções estéticas que tive. Inesquecível. Eu mal sabia quem era Xica da Silva. Foi o desfile que me inspirou a fazer o filme (com o mesmo nome do enredo), pouco mais de dez anos depois (1976). Procurei outras informações, mas só encontrei duas fontes: o poema sobre ela de Cecília Meireles, em “Romanceiro da Inconfidência!”; e um ou dois parágrafos do livro “Memórias do Distrito Diamantino”, escrito no século XIX pelo historiador mineiro Joaquim Felício dos Santos. Mas o que ficou na minha cabeça foi o carnaval – lembra o diretor⁶⁸.

Além disso, em depoimento presente em reportagem publicada no *Jornal da Tarde* em 24 de setembro de 1976, Cacá Diegues afirma ter usado como base para a criação da “cor local” de seu longa-metragem as pinturas de Jean-Baptiste Debret (1748-1825) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858).

[Em *Xica da Silva*] Cada elemento em cena é a reconstituição rigorosa de documentos e gravuras, principalmente Debret e Rugendas, pesquisados nos museus de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro. Muitas cenas são cópias fiéis dessas reproduções. [...] As roupas e os cenários foram todos reconstituídos [...]. (FERREIRA, 2014, p. 24).

O depoimento se torna ainda mais contundente quando observamos que o filme *Ganga Zumba* (1963/1964), dirigido por Cacá Diegues e traduzido de um romance homônimo também de João Felício dos Santos lançado em 1962, mostra em seus primeiros minutos duas pinturas de Jean-Baptiste Debret seguidas uma da outra em quadros diferentes. Ou seja, desde 1963, Cacá Diegues já considerava as pinturas de Jean-Baptiste Debret como representações, traduções interessantes da escravização de negros no Brasil.

⁶⁷ Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142>.

⁶⁸ Reportagem disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142> (Acesso em: 30 nov. /2016).

Os escritos de Jean-Baptiste Debret sobre os cenários brasileiros que representou em pinturas estão presentes no livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, lançado pelo artista em três volumes em 1834, 1835 e 1839. Apesar de no livro *Uma Viagem com Debret* (2004), a autora Valéria Lima afirmar que “não podemos considerar os volumes de Debret como retratos fiéis do Brasil oitocentista, mas [sim] como um grande exemplar de pintura histórica” (LIMA apud CATARIN, 2005), percebemos que as pinturas do artista eram em si um *imaginário* sobre a percepção do cotidiano vivido no Brasil do século XIX.

Figura 6: obras *O jantar* (1835) e *O passatempo depois do jantar* (1835), de Jean-Baptiste Debret⁶⁹.

⁶⁹ Disponível em <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=J&cd=3571>.

Figura 7: obra *Uma senhora brasileira em seu lar* (1835), de Jean-Baptiste Debret.

A seguir, o possível registro do *imaginário* presente e criado pelas obras de Jean-Baptiste Debret sobre o Brasil oitocentista em cenas do filme *Xica da Silva*, que (re)apresenta o Brasil setecentista, vale ressaltar:

Figura 8: cenas do filme *Xica da Silva* (1976), direção de Cacá Diegues.

Figura 9: cena do filme *Xica da Silva* (1976), direção de Cacá Diegues.

1. 4. 1. “*Whiteface*”: subversão carnavalesca

Na pintura de Jean-Baptiste Debret *O jantar* (1835), a naturalizada hierarquização social e racial/racista do período é mostrada pela disposição das personagens no quadro/cena, destacando as crianças negras na parte inferior da tela sendo alimentadas pela mulher branca (apenas brancos sentados à mesa) como se fossem animais. Na cena do jantar de recepção ao Conde de Valadares no filme *Xica da Silva*, que tem os mesmos elementos da referida obra plástica, há, por sua vez, uma subversão das estruturas estamentais e raciais do período histórico. No filme, isso se dá devido à condição e à personalidade da personagem protagonista, que tem ascensão e respaldo social dos brancos por ser casada com um homem branco poderoso da época e se vale disso conscientemente para se vingar da elite local. Ou seja, com relação às representações feitas por Debret, as obras *Xica da Silva* são uma tradução da tradução e, simultaneamente, recriam de forma subversiva parte de um *imaginário* que já é em si *imaginário*.

No longa-metragem, *Xica da Silva* também se senta à mesa composta majoritariamente por brancos. Ela, em um tom de ironia na trama, apesar de negra, está nesta cena com o rosto pintado de branco, o que chamamos de um “*whiteface*” como recurso subversivo do “*blackface*”⁷⁰. *Xica da Silva* faz o seu “*whiteface*” para provocar o Conde

⁷⁰ O termo “*whiteface*” é por nós citado em alusão à técnica teatral “*blackface*”, usada para representar personagens negras de maneira jocosa e degradante, pintando de negros rostos e até corpos de atores brancos no teatro, cinema e televisão, a partir do que se iniciou nos shows de menestréis (1830-1890) nos Estados Unidos. Essas análises nos fazem lembrar que o que diz Robert Stam no livro *Multiculturalismo tropical* (2008) sobre o vídeo clipe de 1984 da canção “Mão Limpa”, de

Valadares, que havia lhe tratado de forma racista cenas antes. Ao negar e modificar o “*blackface*”, o “*whiteface*” de Xica da Silva proposto por Cacá Diegues ironiza a sua origem e seu caráter nas artes dramáticas, mas também o reafirma como referência enunciativa que exige e permite resposta subversiva.

No livro de 1976, também há um “*whiteface*” da personagem protagonista, que ocorre em um momento diferente da narrativa com relação ao filme. Quando da inauguração do lago artificial e da galera (tipo de embarcação pequena) que João Fernandes de Oliveira manda construir para Xica da Silva, a ex-escravizada aparece vestida de forma extravagante, colorida e com o rosto pintado de branco. Ao mesmo tempo, manda os marinheiros que conduzem a galera pintarem o rosto de preto com tinta feita de fumo. Remetendo-nos, de forma subversiva, às cenas do filme e do livro em que Xica da Silva é proibida de entrar na igreja por ser negra, percebemos que o “*blackface*” obrigatório aos marinheiros é uma provocação da personagem que, agora, usa o estigma negativo da cor de sua pele negra como passaporte positivo. Só ao tornar simbolicamente negros os marinheiros brancos, Xica da Silva permite que eles entrem em seu barco, onde negros eram mais bem-vindos, à revelia da restrição de espaços privados e comunitários oficiais a negros mostrados na diegese e característica do Brasil Colonial. Ainda assim, dialética e dialogicamente, mesmo esse “*blackface*” reafirma o “*blackface*” racista disseminado nas artes dramáticas como referência enunciativa que exige e permite resposta.

O fato de, na cena da inauguração da galera no livro, Xica da Silva pintar o rosto de branco mostra a provocação e “consciência racial” da personagem frente aos demais presentes brancos da elite local. Para se igualar aos convidados brancos em um evento que mostrava o poder e luxo a ela conferidos por meio da união com João Fernandes de Oliveira, Xica da Silva também se torna teatral e visivelmente branca. Inserida literalmente nessa cor de pele, ela acessa à elite e aos prazeres extravagantes possíveis aos brancos, ainda que o faça de forma irônica, em uma sintomática consonância com a sua personalidade desvairada e exagerada e só permitindo que negros (mesmo os simbólicos) entrem em seu barco.

Quanto ao “*whiteface*” no filme, há no gesto de Xica da Silva, num movimento dialógico e dialético com relação às descrições (textuais e plásticas) de Jean-Baptiste Debret, uma proposição também irônica conseguida pelo roteiro e pela montagem. Para se sentar à mesa em que só brancos do Brasil do século XVIII sentavam, ao pé da qual crianças negras

Gilberto Gil e Chico Buarque, que, para o autor, propõe uma subversão do *blackface*. Escreve Stam a esse respeito algo que nos ajuda na interpretação o “*whiteface*” no filme *Xica da Silva*: “Enquanto o *blackface* era unilateral, aqui [no vídeo clipe] ele é recíproco. Enquanto na tradição *blackface* não existia a *whiteface* (a cara pintada de branco), aqui a brancura também é ridicularizada” (STAM, 2008, p. 82-83).

rastejavam, e estar no mesmo nível de enquadramento daqueles brancos, era preciso, mesmo que teatral e ironicamente, pintar-se de branco, igualar-se aos brancos por meio da cor da pele. E isso se mostra preciso apesar do alcance formal da alta condição social que Xica da Silva já dispunha ao lado do contratador João Fernandes de Oliveira.

O que o filme e o livro *Xica da Silva* sugerem com o “whiteface” da protagonista parece criticar não só o racismo intradieético expressado pelo Conde de Valadares e Dona Hortênsia, mas também a assimilação de valores e da estética branca pelos negros forros em ascensão durante o Brasil Colonial devido à necessidade de aceitação em uma sociedade oficialmente racista durante a escravidão negra⁷¹.

Especificamente no filme *Xica da Silva*, tal escolha e necessidade de branqueamento são mostradas como extremamente racionais, envolvendo uma não alienação da personagem protagonista nesse processo: ela demonstra saber que os brancos a tratariam melhor se ela se embranquecesse, então se rende a tal processo simbólica e plasticamente, mas ao ironizá-lo e rir dele, o denuncia e o desnaturaliza.

A dimensão estética e literária *carnavalesca* dessa ação de Xica da Silva já foi citada rapidamente em páginas anteriores. Porém, é necessário dizer que ela também tem vínculo com a tradução e mediação das obras de Jean-Baptiste Debret usadas por Cacá Diegues como referência para a produção do filme. Em 1823, Debret pinta “Cena de carnaval”, obra histórica na qual representa uma das possíveis práticas *carnavalescas* (subversivas e

⁷¹ Ressaltamos que, no Brasil Colonial, como mecanismo essencial para sua inserção no mundo dos livres, os forros aceitavam e imitavam os valores dos brancos. Nesse contexto, é natural que Chica da Silva, bem como outros negros forros do período, tenha sido dona de um grande número de escravizados negros (104 cativos), e tenha também se valido de amas de leite para amamentar seus filhos (FURTADO, 2009). Nesse sentido, numa perspectiva crítica das obras de 1976, os “whitefaces” de Xica da Silva desnaturalizam (a partir de um possível olhar crítico dos autores século XX) o que Furtado (2009) expõe ter sido um comportamento e processo naturais e necessários de branqueamento dos forros negros em prol de uma inserção social, e se aproxima mais de uma análise histórico-sociológica feita por Frantz Fanon na obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008), na qual o psiquiatra de origem martiniquenha propõe uma complexa reflexão sobre as “máscaras brancas” que os negros se submetem a vestir para serem aceitos em uma sociedade que os construiu como subalternos e atribuiu sentidos negativo aos seus corpos e positivos aos corpos brancos.

A obra *Os condenados da terra* de Frantz Fanon (1961), crítica das naturalizações de hierarquizações raciais, sociais e culturais oriundas do neocolonialismo e defensora da luta armada para o combate à dominação e em prol da libertação nacional, influenciou o manifesto de Glauber Rocha sobre as propostas estéticas do Cinema Novo. No manifesto, Glauber defendida uma estética da fome e da violência, uma estética que positivava e enaltecia as características e condições de produção das nações subdesenvolvidas e ex-colonizadas, uma estética que “que antes de ser primitiva, é revolucionária”. “Um processo de legitimação do *cinema novo* enquanto ‘barbarismo’ [...] uma proclamação de que o *cinema novo* quer se afirmar pela sua violência aos padrões dessa indústria, pela negação de um conceito vigente, pela libertação frente aos seus cânones. Enfim, pelas operações que implicam o repúdio veemente à imitação da arte ‘civilizada’” (XAVIER, 2007, p. 184).

inversoras das hierarquias estamentais e raciais durante a festividade) no Brasil do século XIX: a pintura do rosto de escravizados negros com tinta branca nas ruas da colônia.

Figura 10: obra *Cena de Carnaval* (1823), de Jean-Baptiste Debret⁷².

A seguir, o possível registro do *imaginário* presente e criado pelas obras de Jean-Baptiste Debret sobre o carnaval do Brasil oitocentista na cena do “whiteface” no filme *Xica da Silva*.

Figura 11: cenas do filme *Xica da Silva* (1976), direção de Cacá Diegues.

⁷² Disponível em <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/carnaval-de-debret/>.

Referências bibliográficas

- ADAMATTI, M. “Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues”. In: *Revista Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia*, Porto Alegre, v. 23, n. 3, set./dez. 2016.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.
- BARTHES, R. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BRAIT, B; MELO, R. “Enunciado/enunciado concreto/enunciação”. In: *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- CANDIDO, A; ROSENFELD, A.; ALMEIDA PRADO, D.; SALLES GOMES, P. (Orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DIEGUES, C. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014.
- DOANE, M. “The afterimage, the index, and the accessibility of the present”. In: *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- ECO, U. “Tevê: a transparência perdida”. In: *Viagem na irreabilidade cotidiana*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1984, p. 182-204;
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: Edufba, 2008.
- _____. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- FERREIRA, R. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2014.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Editora Ática, 2006, p. 117-118.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- FURTADO, J. *Chica da Silva e o contratador de Diamantes – O outro lado do mito*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- LOTMAN, Y. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- _____. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.

- MACHADO, I, *O romance e voz – A poética dialógica de M. Bakhtin*. São Paulo, Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 1992.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- _____. “Comunicação e mediações culturais”. In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. XXIII, n. 1, jan./jun. 2000.
- MEIRELES, C. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- ORTIZ, C. *O romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952.
- PICCHIARINI, R. “Aspectos cinematográficos”. In: *Apontamentos – Xica da Silva*, São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, Diretoria Técnica, Centro de Documentação e Informação para a Educação – Ceduc, 1992.
- PINTO, C. “História, sexo e risos: quem tem medo de Xica da Silva?”. In: *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, Florianópolis, n. 21, 2013.
- PLAZA, J. “A Tradução Intersemiótica como Intercurso dos Sentidos”. In: *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 45-68.
- SANTAELLA, L. *O que é a Semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Versão digital apenas para fins educacionais. Disponível em:
<http://www.pet.eco.ufrj.br/images/PDF/semiotica.pdf>.
- SERELLE, M. “The ethics of mediation: aspects of media criticism in Roger Silverstone’s works”. In: *Matrizes*, São Paulo, v.10 , n.2, mai./ago. 2016.
- SANTOS, J. F. *Xica da Silva*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.
- SANTOS, J. F. *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Itatiaia Editora, 1976.
- SOVIK, L. “Chica da Silva: a irrupção da memória negra em um samba-enredo”. In: *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2014, p. 231- 249.
- _____. “Quem foi Chica da Silva? A comunicação de uma vida passada”. In: *IV Encontro Internacional da Rede de Grupos de Pesquisa em Comunicação: Livro de Resumos*, Teresina: EDUFPI, 2016, p. 68-70.
- STAM, R. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- XAVIER, I. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. O discurso cinematográfico: opacidade e transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena*: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac&Naify, Cinemateca Brasileira, 2003.

Referências audiovisuais

XICA da Silva. Direção: Cacá Diegues. DVD, Programadora Brasil. Brasil, 1976, 116min, colorido.

Links

CATARIN, C. “Debret – Um artista a serviço da corte portuguesa no Brasil”. Disponível em: historianet.com. Acesso em: 16 jun. 2015.

<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/filme-xica-da-silva-resgatou-mito-que-conquistou-imaginario-brasileiro-20025297#>

<http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142>

<http://www.bonde.com.br/cinema/bastidores/confirmado-remake-de-xica-da-silva-189399.html>

<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=J&cd=3571>

<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/carnaval-de-debret/>

<https://www.letas.mus.br/salgueiro-rj/683008/>

<http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142>

<http://www.novomilenio.inf.br/festas/carna04.htm>

<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/carnaval-de-debret/>

PARTE II
AS XICAS NO MUNDO

CAPÍTULO 4

Construções complexas: história, ficção e traduções

A leitura dos comentários de Furtado (2009) sobre o caráter da biografia que organizou e sobre outras obras estritamente ficcionais sobre Chica da Silva nos ajudaram a formar parte da visão epistemológica (ou mapa epistemológico) de nossas investigações. Nesse sentido, o presente capítulo parte de uma reflexão (crítica) estabelecida no âmbito teórico com base nas proposições de Furtado sobre o caráter da biografia que organizou, das demais biografias de personagens históricas e sobre as representações ficcionais de personagens históricas/*reais*. Esse caminho possibilita pensarmos sobre o processo de ficcionalização de uma personagem histórica específica como Chica da Silva, mulher e negra ex-escravizada, construída como tal pelas “verdades históricas” e tendo vivido em carne e osso.

As reflexões propostas acabam por amarrar os eixos de nossas escolhas analíticas no decorrer do desenvolvimento e verificação de hipóteses. As pontuais rasuras que Furtado faz sobre seu fazer de historiadora e biógrafa, e o destaque que dá ao caráter de sua obra ao se contrapor a obras ficcionais que “mitificaram” Chica da Silva, reforçam nossa preocupação com os conceitos de autor, autor empírico, personagem histórica, personagem ficcional, fato e construto históricos, representação, traduções (com destaque para a *tradução intersemiótica*⁷³), real, realidade, veracidade, verossimilhança, ficção/narrativa ficcional e imaginário.

Entender até que ponto esses conceitos se aproximam e se distanciam entre si é o que se propõe a seguir como um importante ponto de passagem para concatenações propostas nos capítulos 5 e 6. Trata-se também de um aspecto importante para o entendimento epistemológico e teórico das análises feitas nos três capítulos precedentes, pensando as obras *Xicas da Silva* aqui estudadas não apenas como formas de representações e (re)apresentações Chica da Silva, mas também como enunciados e traduções de uma personagem histórica *real*. Ela, em si, já traduzida pelos enunciados/discursos populares e históricos, consequentemente, por signos verbais, e, no fim, construída por uma cadeia infinita de traduções, significações e enunciações.

⁷³ O conceito é esmiuçado adiante neste capítulo.

Nesse sentido nos perguntamos: qual a relação da ciência histórica com a noção de verdade e de realidade? O que não está na história não existe? E, em contrapartida, o que está na história automaticamente existe, existiu, é real? Como essas instâncias no limiar do discurso histórico se associam? Para além da relação com narrativas ficcionais e personagens de ficção, o que o conceito de imaginário incorpora das percepções e noções de história, *real* e realidade? Como uma personagem histórica se torna uma personagem ficcional? É possível que história e narrativas ficcionais construam, juntas ou separadas, imaginários sociais a partir do *real*? Na construção de uma narrativa ficcional, como o autor da obra está posicionado em relação ao autor empírico? Até que ponto as noções de mediações e de complexidade da realidade vivida por nós ajudam a explicar esta última pergunta?

E mais, pensando o conceito de tradução: como as *traduções intersemióticas* e as traduções intrínsecas ao processo semiótico de construção e percepção do *real* e do contato com a realidade trabalham imaginários e as formas como enxergamos, ou não, tudo o que compõe as realidades experimentadas? Ideológica e politicamente falando, o que está em jogo nas convenções historiográficas e nas criações ficcionais? O que a linguagem, ou melhor, as linguagens têm a ver com tudo isso? São essas algumas de nossas perguntas para a elaboração deste capítulo como introdução às análises feitas nos capítulos seguintes.

1. Pensar biografia, pensar a história

1. 1. O que é fato histórico?

Na apresentação da biografia que organizou, Furtado (2009) demonstra crer que o imponderável é algo intrínseco aos acontecimentos da vida e, conseqüentemente, da história. Mostrando um pensamento teórico que não se restringe à causalidade para explicar processos históricos, a historiadora diz que “vida e história nem sempre são coerentes e muitas vezes percorrem caminhos nunca esperados” (FURTADO, 2009, p. 20). A autora demonstra uma compreensão específica da proposta de sua biografia sobre Chica da Silva e, conseqüentemente, do seu fazer como historiadora. Para ela, “não se pretende que uma biografia seja capaz de conter a multiplicidade dos significados da vida” (FURTADO, 2009, p. 21).

Toda a vida humana é insondável; conhecê-la em sua plenitude é impossível, porém a Chica da Silva que aqui descrevemos procura se aproximar da *mulher real* que viveu no Tejuco no século XVIII. Ao inseri-la e contextualizá-la em seu tempo e em seu espaço, buscou-se

construir uma *personagem historicamente verdadeira* (FURTADO, 2009, p. 21, grifos nossos).

De alguma maneira, as reflexões pontuais de Furtado nos remetem àquelas sobre o desafio da compreensão plena de uma realidade complexa, em um mundo construído pela linguagem, em um mundo-linguagem em que o *real* parece ser comumente percebido como realidade inata e completa⁷⁴. As reflexões da historiadora apontam para a construção de “personagens historicamente verdadeiras” e para a percepção da história como um construto e como uma ciência que não contempla a “realidade como ela é” ou foi exatamente, com toda a sua “multiplicidade”. Assim, parecem se relacionar de forma mais direta com as reflexões presentes nos seguintes subcampos: filosofia da história, que, entre outras coisas, preocupa-se em pensar o sentido da palavra história, considerando o seu amplo significado; historismo e historicismo, que consistem, em resumo, no estudo da história da história; historicidade, campo que insere a própria noção de história numa perspectiva histórica, e considera que “tudo é histórico, logo a história [com “h” maiúsculo] não existe” (LE GOFF, 2003, p. 20), refutando, no plano teórico, a noção da existência de sociedades “sem história” e incluindo, no campo da ciência histórica, novos objetos da história, como a história rural, a história das mentalidades, a história do imaginário etc.

Furtado afirma que, ao inserir e contextualizar Chica da Silva “em seu tempo e em seu espaço, buscou construir uma personagem historicamente verdadeira” (FURTADO, 2009, p. 21). Quando associamos essa colocação ao entendimento de que a “a ciência histórica trabalha com o alcance de alguma verdade coerente com relação aos acontecimentos e fatos históricos” (LE GOFF, 1990, p. 20), percebemos a necessidade de investigar os próprios conceitos de história e de fato histórico. Afinal, como é possível vincular a história ao alcance de “alguma verdade coerente com relação aos acontecimentos e fatos históricos”, sendo que o

⁷⁴ Nesse sentido, escreve Eduard Carr (1996): “Mas nenhum historiador de sã consciência pretende fazer algo tão fantástico como abranger ‘o todo da experiência’; ele não pode abranger mais do que uma fração diminuta dos fatos, mesmo de seu setor escolhido, ou aspecto da história. O mundo do historiador, assim como o mundo do cientista, não é uma cópia fotográfica do *mundo real*, mas antes um modelo funcional que lhe possibilita mais ou menos eficazmente compreendê-lo e dominá-lo. O historiador filtra da experiência do passado, ou do tanto da experiência do passado que lhe é acessível, aquela parte que ele reconhece como sujeita a explicação e interpretação racionais e dela tira conclusões que poderiam servir como um guia de ação” (CARR, 1996, p. 87, grifos nossos). Assim, o absoluto na história, que em si é movimento, é algo incompleto, num processo de “vir a ser” que só se mostra passível de interpretação à medida que nos deslocamos para o futuro (CARR, 1996, p. 102).

Numa perspectiva semiótica, o trecho também nos faz lembrar dos escritos de Julio Plaza (1987) sobre os limites e alcances de representação dos signos. Vejamos duas passagens a respeito: “[...] a distinção entre ‘mundo visual (o mundo existente) e ‘campo visual’, ou seja, aquilo que entra na retina como informação, leva-nos à distinção entre o mundo tal como conhecido e que, como tal, somente pode existir na memória, e o mundo que observo e sinto” (PLAZA, 1987, p. 46).

alcance de qualquer verdade sobre a realidade vivida pelos sujeitos sociais ao longo do tempo parece algo impossível, como propõe Furtado? Até que ponto o alcance de alguma verdade coerente dos fatos históricos tem mais relação com uma ética, algo a ser perseguido, mas nunca alcançado plenamente, ou *modus operandi* da ciência histórica do que com os resultados possíveis por meio do ofício dos historiadores? O que é verdade na história? O que é um fato histórico e como e por que ele se distingue de outros inúmeros fatos dos passados das sociedades? Afinal, o que é história?⁷⁵

A busca de Furtado por uma “personagem historicamente verdadeira”, sobrepõe-se, a partir de uma compreensão e coerência da historiadora, à reivindicação, por meio do discurso da ciência histórica, mais precisamente por meio do discurso biográfico, da apresentação de quem foi a “real” Chica da Silva. Furtado expressa que dar lugar à existência de uma Chica da Silva histórica em contraste a uma Chica da Silva considerada “mítica” significa apontar mais incisivamente para a legitimação das abordagens históricas/científicas a respeito dessa mulher negra que existiu em carne e osso⁷⁶ do que para a “vida real” ou mesmo só para a “vida ficcional” e/ou “mítica” de tal personagem. Ou seja, ela considera esse aspecto antes de apresentar todos os cruzamentos de dados presentes em fontes primárias, como “livros de batismo, listas de irmandades, ordens régias, processos, petições” (FURTADO, 2009, p. 19), do Brasil do século XVIII usados para encontrar “os registros da passagem de Chica pela história” (FURTADO, 2009, p. 19).

Destacar uma “personagem historicamente verdadeira” é o mesmo que assumir a Chica da Silva histórica como um construto da ciência histórica, e, assim, mostrar a opacidade dessa ciência como uma construção do “real/realidade” passado, e não como um portal para o entendimento dos fatos passados tais como eles foram ontologicamente.

Edward Carr (1996)⁷⁷ pontua que essa visão ontológica do fato histórico tem origem entre os positivistas (e empiristas, no caso da Grã-Bretanha) que, no afã de alçar a história a

⁷⁵ Escreve Le Goff (2003) que a palavra “história” vem do grego antigo *historie*, e que o grego *histor* tem como significado “testemunha no sentido ‘daquele que vê’” e *historein*, em grego antigo, significa “procurar saber”, “informa-se” (LE GOFF, 2003, p. 18).

⁷⁶ Reportagem do jornal *Folha de S. Paulo* publicada em 06 de dezembro de 2015 fala sobre a exumação dos restos mortais de Chica da Silva, atestando materialmente a existência da personagem histórica. Reportagem disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1714851-misteriosa-figura-nacional-chica-da-silva-e-exumada-para-documentario.shtml>.

⁷⁷ No livro *O que é história*, Edward Carr (1996) compila textos referentes a conferências que deu no ano de 1960 na Inglaterra. O livro nos serve como bibliografia importante para pensarmos sobre o caráter da ciência histórica e da atuação do historiador. Porém, achamos importante pontuar a percepção de que, diferentemente do que ocorre nos escritos de Jacques Le Goff, que também são usados como parte importante da bibliografia deste capítulo, Carr utiliza, de forma não problematizada e na esmagadora maioria dos exemplos, análises históricas de fatos da história do ocidente e/ou especificamente da Europa. Além disso, concorda, também sem explicitar problematizações, com Hegel, outro autor com o qual dialogamos, quanto a uma perspectiva histórica, no mínimo, polêmica, considerando a definição de historicidade endossada por Le Goff, e mencionada no início deste capítulo. “A famosa afirmação de Hegel de que em história ‘apenas as

ciência, quiseram associá-la a uma verdade histórica irrefutável e objetiva. Para Carr, essa é uma “visão senso comum da história” (CARR, 1996, p. 13), pois não é verdade que os fatos estão disponíveis de forma organizada e objetiva para os historiadores no mundo e que depende, então, dos historiadores achá-los e servi-los como estão à humanidade.

A percepção de que nem todos os fatos do passado são alçados a fatos históricos torna possível o entendimento de que estes últimos são eleitos e organizados como tal pelos historiadores, que, nesse processo, têm total influência sobre o que será ou não considerado história. Consideramos aqui ambos os sentidos da palavra, como curso de acontecimentos e como relato desses acontecimentos: “[...] qualquer fato pode, por assim dizer, ser promovido ao status de fato histórico a partir do momento que se distinguem sua relevância e sua significação” (CARR, 1996, p. 87). Nessa perspectiva, a ideia de verdade histórica natural e objetiva pode ser considerada uma falácia, pois a verdade histórica é construída pelo historiador e “história é o que o historiador faz” (CARR, 1996, p. 26).

É comum dizer-se que os fatos falam por si. Naturalmente isto não é verdade. Os fatos falam apenas quando o historiador os aborda: é ele quem decide quais os fatos que vêm à cena e em que ordem ou contexto [...] O historiador é necessariamente um selecionador. A convicção num núcleo sólido dos fatos históricos que existem objetiva e independentemente da interpretação do historiador é uma falácia absurda, mas que é muito difícil de erradicar (CARR, 1996, p. 14-15).

O surgimento da crítica à noção de fato histórico está relacionado ao nascimento, no século XX, da História Nova⁷⁸ a partir das ideias Lucien Febvre (1858-1956) e Marc Bloch

peças que formam um Estado podem ser notadas’ foi exatamente criticada por relacionar um valor exclusivo a uma forma de organização social e abrir caminho para uma detestável veneração do Estado. Mas, em princípio, o que Hegel está tentando dizer está correto e reflete a distinção bem conhecida entre pré-história e história; só pessoas que tiveram sucesso em organizar sua sociedade em algum nível deixaram de ser selvagens primitivos e entraram para história” (CARR, 1996, p. 106). Afinal, dentro e fora do contexto do enunciado proposto por Carr, vale a pergunta: “selvagens e primitivos” segundo quem, com relação aos desdobramentos históricos de quais culturas, em quais partes do globo, analisadas sob quais critérios? E mais: numa perspectiva histórica da cultura, o que se encaixa ou não na *ordenação* “selvagens primitivos”?

⁷⁸ A História Nova tem como conceitos-chave, segundo Le Goff (1998): a longa duração (das ideias, dos sentimentos, das crenças, dos desdobramentos e influências dos fenômenos históricos, considerando a “multiplicidades dos tempos históricos”, a mudança lenta de estruturas econômicas, sociais, culturais, observando a importância do que muda e do que dura; pois “a história do curto prazo é incapaz de apreender e explicar as permanências e as mudanças”), a antropologia histórica, as mentalidades, a cultura material, a etnologia das diferenças e o imaginário. A História Nova propõe aproximar de forma orgânica a ciência histórica da sociologia (e de outras ciências humanas como antropologia, economia, psicologia). Ou seja, tem uma perspectiva identificada por Le Goff como interdisciplinar, para além das especializações dentro do campo da história, e considera, entre outras coisas, que a história não se encerra na narrativa, quer dar atenção à história do poder e inclui, anedoticamente, o simbólico e o imaginário. “A História Nova ampliou o campo do documento histórico; ela substituiu a história de Langlois e Seignobos, fundada essencialmente nos textos, no documento escrito, por uma história

(1886-1944). Eles foram fundadores da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, lançada em Estrasburgo, na França, em 1929, em princípio como uma revista de história econômica que se colocava como internacional e contra qualquer eurocentrismo. Na revista foram proclamadas as principais preocupações da História Nova: a defesa da história de civilizações (no plural); de uma história compostas por histórias para além da história política, que evidenciasse a história do poder e das ideologias; a ambientação de uma história aprofundada, não linear, “não automática, mas sim problemática” (LE GOFF, 1998, p. 33), geral e global⁷⁹, que não mutilasse ou hierarquizasse a vida das diferentes sociedades e culturas.

Sobre a rasura do conceito de fato histórico, destaca-se um trecho da aula inaugural de Lucien Febvre no College de France em 1993: “(...) porque onde pegariamos o fato em si, este pretendo átomo da história? [...] Algo dado? Não, algo criado pelo historiador, quantas vezes? Algo inventado e construído, com ajuda de hipóteses e conjeturas, por um trabalho delicado e apaixonante” (FEBVRE apud LE GOFF, 1998, p. 32).

1. 2. Objetividade na história

Como é possível, por meio de documentos históricos, fontes primárias, atestar que uma determinada pessoa existiu, posto que um documento, mesmo que contemporâneo ao acontecimento sobre o qual fala, já é em si uma versão do *real* e da realidade?

Segundo Carr (1996), a sina pelos fatos históricos irrefutáveis e objetivos justificou-se pelo que ele chama de “fetichismo dos documentos históricos”. Até mesmo os documentos históricos oficiais, aqueles elaborados na própria época que o evento é estudo, devem também ser vistos e entendidos como uma seleção, pois o que sabemos de determinados

baseada numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais etc. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passo mais adiante, um pólen fóssil, uma ferramenta, ex-voto são, para a História Nova, documentos de primeira ordem” (LE GOFF, 1998, p. 28), enfim, uma história também da cultura material. Nessa perspectiva, a história dos ditos grandes feitos passa a ter menos importância do que a história do cotidiano. Considera-se, então, que as mídias dialogam bem com essas perspectivas ao estarem totalmente entrosadas com a observação e constituição da história cotidiana dos homens. Le Goff também associa como pais da História Nova nomes como Voltaire, Chateaubriand, Guizot, Simiand, Tocqueville, Michelet, Marx e Sombart, Foucault, e destaca outros nomes, além do seu próprio, que se associaram à Escola de Annales e, consequentemente, à História Nova depois da morte de Febvre e Bloch: Fernand Braudel, André Burguière, Marc Ferro (com o qual dialogamos muito durante as investigações desta pesquisa), Emanuel Le Roy Ladurie e Jacques Revel (LE GOFF, 1998, p. 37).

⁷⁹ Durante a leitura de textos de Jacques Le Goff, chamou a nossa atenção a ausência de uma problematização das noções de totalidade, geral ou global, tão importantes para as propostas de Annales e da própria História Nova. Tal ausência se dá aos moldes do que faz Carr (1996) ou mesmo Furtado ao escreverem que a história não quer e nem vai conseguir dar conta de toda a realidade (passada, presente e futura). Ao mesmo tempo, entendemos que possa haver um uso estratégico das noções de geral e global para o estabelecimento da História Nova como oposição à vertente da história positivista. A história geral e global incorpora, inclusive por meio da própria terminologia, as diferenças das civilizações, culturas e nações, luta contra uma fragmentação da história escamoteada por uma universalidade histórica que prioriza “grandes homens” de “grande culturas e centrais partes do globo” e eventos políticos antes e acima de tudo.

períodos históricos são conteúdos convenientemente criados (ou não criados) e registrados por uma parcela específica das pessoas de um determinado período histórico. “Nossa imagem foi pré-selecionada e pré-determinada para nós, não tanto por acaso, mas por pessoas que estavam consciente ou inconscientemente imbuídas de uma visão particular e que consideravam os fatos que sustentavam essas visões dignos de serem preservados” (CARR, 1996, p. 16).

O uso de documentos históricos pelo historiador é, então, um processamento de um material em si processado, pois nenhum documento pode nos dizer mais do que aquilo que o autor pensava que havia acontecido ou “talvez apenas o que ele [o autor do documento] queria que os outros pensassem que ele pensava” (CARR, 1996, p. 18). Mesmo o uso da linguagem verbal, ou melhor, de palavras contemporâneas ao seu tempo para escrever sobre o tempo passado, denuncia a incapacidade do historiador em ser neutro em seu ofício.

Como tarefas da História Nova, Le Goff propõe, justamente, a necessidade de uma nova concepção e crítica do documento histórico. E como a História Nova prevê a multiplicidade de fontes históricas/documentos históricos, colocando neste patamar “uma fotografia, um filme, ou, para um passo mais adiante, um pólen fóssil, uma ferramenta” (LE GOFF, 1998, p. 28), propomos analisarmos as produções audiovisuais, como documentos históricos, também sob a seguinte perspectiva. Porém, no caso das fontes visuais, a natureza das imagens-signo permite uma outra relação com relação aos “não-ditos” de seus autores, o que esmiuçaremos mais adiante.

O documento não é inocente, não decorre apenas da escolha do historiador, ele próprio parcialmente determinado por sua época e seu meio; o documento é produzido consciente ou inconscientemente pela sociedade do passado, tanto para impor uma imagem desse passado, quando para dizer “a verdade” [...] É preciso desestruturar o documento para descobrir suas condições de produção. Quem detinha, numa sociedade do passado, a produção dos testemunhos que, voluntária ou involuntariamente, tornaram-se os documentos da história? É preciso pesquisar, a partir da noção de documento/monumento, proposta por Michel Foucault em “A arqueologia do saber”. Ao mesmo tempo, é preciso delimitar, explicar as lacunas, os silêncios da história, e assentá-las tanto sobre esses vazios, quanto sobre os cheios que sobreviveram (LE GOFF, 1998, p. 54).

O problema do fato histórico e da objetividade do historiador lançaram luz sobre “os processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico” (LE GOFF, 1998, p. 11). Para Le Goff, essa constatação não deve levar a um abandono da noção de verdade em história ou a um relativismo do que é falsificação de dados no campo.

1. 2. 1. Imaginação na história

Neste ponto, vale repetirmos evidências linguísticas quanto ao caráter de construto histórico da biografia elaborada por Furtado (2009). Destacamos as induções da autora ao descrever uma viagem feita por João Fernandes de Oliveira, o filho, até o Rio de Janeiro, quando adolescente:

Apesar dos perigos, João Fernandes deparou com paisagens magníficas, com “altitudes [que alcançavam] de setecentos a oitocentos pés”. Seus olhos *certamente* se deslumbraram com as florestas cuja vegetação era composta de um verde carregado, onde múltiplas e desconhecidas espécies de plantas e animais proliferavam, *preparando-o para a nova fase de sua vida que se anunciava* (FURTADO, 2009, p. 89, grifos nossos).

Do Rio de Janeiro, o garoto João Fernandes de Oliveira segue para estudar em Portugal. Novamente, a proximidade entre as associações indutivas de Furtado e a denúncia textual do construto histórico valem destaque:

A viagem de João Fernandes *não deve ter sido muito diferente* da que enfrentou o baiano Antônio Álvares Pereira em 1694, quando deixou o Brasil para estudar Cânones em Coimbra. Na correspondência enviada a seu pai, o estudante conta que, ultrapassadas as ilhas atlânticas, pensou ter chegado o Juízo Final, pois foram “todos os dias trovoadas, tormentas, tempestades e cuidei que fosse a mais desgraçada frota que desta Bahia partiu” (FURTADO, 2009, p. 91, grifos nossos).

Os trechos acima servem como exemplo do que diz Carr sobre o fato de o historiador ter, como parte de seu ofício, o dever de pensar sobre o que pensavam as pessoas da época estudada. O fazer do historiador exige um trabalho indutivo ativo e, de certa forma, criativo, frente aos fatos selecionados e eleitos como históricos. “Pois como diz Collingwood, o historiador deve reviver no pensamento o que se passou na mente de seus ‘dramatis personae’

a fim de que o leitor, por sua vez, possa reviver o que se passa na mente do historiador [...]” (CARR, 1996, p. 24).

Ou seja, interpretação e a imaginação devem fazer parte do trabalho do historiador comprometido com uma tarefa básica da história: entender e explicar o presente à luz do passado e entender e explicar o passado à luz do presente⁸⁰, mesmo porque só é possível visualizar a atingir uma compreensão do passado “através dos olhos do presente” (CARR, 1996, p. 25).

Le Goff (2003) defende a imaginação científica para o trabalho do historiador como parte do ofício de todo o cientista, um estado de espírito para a abstração com relação a resultados das experiências e de suas hipóteses. “Nada aqui distingui, nem deve distinguir, o historiador dos outros homens de ciência. Ele deve trabalhar nos seus documentos com a mesma imaginação que o matemático nos seus cálculos ou o físico e o químico nas suas experiências” (LE GOFF, 2003, p. 40).

1. 2. 2. A perspectiva do presente

Não é possível falarmos na existência de “fatos históricos puros”, já que eles são selecionados, interpretados e, assim, fundados pelos historiadores. Mas se a história depende do historiador, qual o limite entre história tal qual achamos que a conhecemos e uma história que é muito mais a visão, interpretação ou imaginação do historiador do que outra coisa? Até que ponto os meios e mediações sociais, culturais e contemporâneas do historiador não influenciam ou mesmo determinam sua forma de interpretação e seleção dos fatos históricos? Se ficamos à mercê de tal influência, o que entendemos por história é mais uma visão de mundo do historiador do que qualquer outra coisa? “Como então, no meio do século XX, devemos definir o compromisso do historiador para com seus fatos?” (CARR, 1996, p. 26).

Os teóricos aqui destacados nos ajudam a entender que se a “história significa interpretação” (CARR, 1996, p. 24), para uma interpretação do passado “através dos olhos do presente” é impossível não considerar que “o historiador pertence à sua época e a ela se liga pelas condições da existência humana” (CARR, 1996, p. 25).

⁸⁰ Mesmo utilizando esses termos, Carr pontua que passado, presente e futuro também são convenções: “como todos sabemos, o presente não tem mais do que uma existência ideal, como uma linha divisória imaginária entre o passado e o futuro” (CARR, 1996, p. 90).

A relação entre passado e presente pelo olhar e seleções do historiador requer prudência no ofício científico para que não ocorram anacronismos. Ao mesmo tempo, mostra que, em última instância, o passado é um devir do e no presente, e que, assim, cada época é capaz fabricar a sua própria representação do passado. “Dessa forma, a historiografia surge como sequência de novas leituras do passado, plena de perdas e ressurreições, falhas de memória e revisões” (LE GOFF, 2003, p. 28).

Devido a posições e ideias contemporâneas aos historiadores, alguns fatos são destacados ou alçados como fatos históricos e interpretados à luz de um determinado valor e sob uma hierarquização específica de importância dos fatos. Nesse sentido, para nós, e não para Le Goff, mas a partir dele e das leituras de Ferro e Leutrat (a serem esmiuçadas a diante), a representação do passado pelo historiador acaba por dizer respeito sobre o presente desse historiador, que escreve, organiza, seleciona os ditos fatos históricos.

Le Goff destaca que, para Martin Heidegger (1889-1976), a história seria a projeção do presente no passado feita pelo homem, e, mais do que isso, a projeção da parte mais imaginária do seu presente, “a projeção no passado do futuro que ele escolheu, uma história-ficção, uma história-desejo às avessas” (HEIDEGGER apud LE GOFF, 2003, p. 29). Apesar de acharmos interessante essa passagem, Le Goff a critica por considerar que dá margem para uma história muito vinculada ao imaginário.

Numa análise oposta à que faz Carr, Le Goff pontua a existência de dois tipos de história: a da memória coletiva e a dos historiadores, sendo que a primeira seria equivocada, “essencialmente mítica” e falsa, e a segunda, oriunda de uma organização “fornecida pelos historiadores de ofício, vulgarizada pela escola (ou pelo menos deveria sê-lo) e pela *mass media*”, uma organização que deve “esclarecer a memória e ajudá-la a retificar os seus erros” (LE GOFF, 2003, p. 29).

Lembrando-nos do trabalho e dos anseios de Júnia Furtado com relação à biografia de Chica da Silva, o que nos interessa quanto a tais proposições de Le Goff é a possibilidade de existência de uma história calcada em uma memória coletiva “essencialmente mítica” que está em relação crítica e “iluminista” com a história feita pelos historiadores. Mas, afinal, nesse processo de “esclarecimento científico” da história baseada na memória coletiva, estaria o historiador imune à memória coletiva de seu período? E até que ponto a memória coletiva não é também constituída pelo *real* histórico que dá base para as transformações imaginárias coletivas? Antes de destacarmos as formas de objetividade do historiador frente ao seu presente social, reiteramos os escritos de Carr quanto a essas questões: “o historiador

pertence à sua época e a ela se liga pelas condições da existência humana” (CARR, 1996, p. 25).

Também em *A História Nova* (1998), Jean Lacouture (1921-2015) aponta para a inevitável influência do tempo presente do escritor (seja um repórter ou um historiador) sobre o fato a ser contado. Mostra que a presença, ausência ou distância do acontecimento é algo que muda o fato a ser narrado⁸¹. A partir disso, entendemos que, ao contrário do que acontece com o “historiador imediato” (o repórter), no caso do “historiador clássico” sua ausência em relação ao acontecimento condiciona uma necessidade de recorrer e eleger fontes primárias que mais o aproximem do fato eleito como histórico, do fato alçado a uma importância histórica atribuída no presente do historiador, sob a curadoria de historiadores contemporâneos que ordenam o passado.

Mais do que falar sobre a intencionalidade *versus* a objetividade do historiador, os pensamentos de Lacouture apontam para a inexorabilidade das consequências do distanciamento e também da proximidade do autor e do pesquisador com relação ao fato sobre o qual escreve. No caso do historiador, por exemplo, durante o seu trabalho, ele pode até consultar e “citar os textos da época [sobre a qual pesquisa], é claro. Mas poderá reencontrar certo tom?” (LACOUTURE, 1998, p. 225). E mesmo que consiga reencontrar “certo tom”, isso já não seria, justamente, uma reconstrução imaginária em parte aceitável e necessária para o ofício do historiador? Seria uma versão atualizada/contemporânea de “certo tom” *real* do passado a ser assumida, “opacizada” principalmente no momento da leitura dos fatos históricos? Ou seja, a perspectiva do presente para olhar o passado faz toda a diferença sobre o que irá ser dito e interpretado sobre esse passado, isso para além do conceito de anacronismo.

Para Carr, “o ponto de vista do historiador entra irrevogavelmente em toda a observação que ela faz” (CARR, 1996, p. 62) e “é verdade que o processo de observação afeta e modifica o que está sendo observado” (CARR, 1996, p. 62). É, antes de mais nada, inevitavelmente uma questão de perspectiva, ou melhor, de possibilidades plurais já dentro de certa perspectiva, a do presente:

⁸¹ Poderíamos recuperar, neste ponto, as distinções entre o narrar e o descrever propostas por Lukács (1968).

Os fatos não são absolutamente como peixes na peixaria. Eles são como peixes nadando livremente num oceano vasto e algumas vezes inacessível; o que o historiador pesca depende parcialmente da sorte, mas principalmente da parte do oceano em que ele prefere pescar e do molinete que ele usa (CARR, 1996, p. 24).

Assim, tanto para Carr quanto para Le Goff, a objetividade em história não é sinônimo de imparcialidade ou antônimo de parcialidade. Ao se concentrarem na inter-relação entre fatos históricos e a existência dos historiadores que selecionam e elegem esses fatos, os autores complexificam a epistemologia da questão problema. “Caso ainda tenhamos que usar o termo convencional, a objetividade na história não pode ser uma objetividade de fato, mas somente de relação, da relação entre fato e interpretação, entre passado, presente e futuro” (CARR, 1996, p. 101).

Nesse sentido, a objetividade do historiador se dá assumindo e considerando o seu papel, no presente, como organizador e selecionador dos fatos passados eleitos como históricos; se dá com relação à forma como hierarquiza a importância dos fatos selecionados a favor de uma leitura específica e coerente da história; se dá em reconhecer que, ao estudar ações de outros sujeitos sociais como ele próprio, o historiador tem potência de fazer interpretações importantes sobre uma sociedade da qual faz parte.

Para Carr, tanto na ciência histórica quanto na ciência social, o fato de os objetos de pesquisa serem os próprios sujeitos humanos e seus feitos coloca para esses campos um outro tipo de funcionamento de investigação. O valor das pesquisas dessas áreas não diminui devido à proximidade entre observador e objeto. Isso, justamente, complexifica tais campos no sentido de trabalhar cientificamente com essa especificidade de proximidade com o que se observa. Então, a consideração do ponto de vista do historiador sobre os objetos que estuda tem a ver principalmente, positivamente e não negativamente, com o fato de ele ser um ser humano estudando desdobramentos de ações e interações de outros seres humanos.

Em relação a abordagens complexas, vale destacarmos mais uma perspectiva relacional quanto à proximidade entre observador e objeto nas ciências humanas e à influência da perspectiva contemporânea – social e cultural – do observador no estudo do objeto. Edgard Morin (2007) propõe uma reflexão interessante, colocando a complexidade individual frente às visões tradicionais da ciência “onde tudo é determinismo”⁸² (MORIN,

⁸² Identificando a leitura da história proposta por Hegel e Marx como baseadas na causalidade e no determinismo ao pressuporem um fim da história, com base nos escritos de Popper na obra *A sociedade aberta* (1952), e, ao nosso ver, próximo de críticas ao determinismo como as feitas por Morin, Edward Carr escreve, ao discorrer sobre “a causa na história”, que o pensamento determinista nos é conveniente para tentar compreender a complexa realidade cotidiana.

2007, p. 79). O autor afirma que todo sujeito (e indivíduo, acrescentaríamos)⁸³ é ao mesmo tempo um ser autônomo e dependente do meio a que pertence. Isso significa dizer que, para sermos sujeitos autônomos (considerando o livre-arbítrio, por exemplo) dependemos de referências que nos permitam escolhas. Ou seja, a autonomia depende de uma alimentação social e cultural de referências para que consiga de fato ser acionada e exercida. “Para sermos nós próprios, é-nos preciso aprender uma linguagem, uma cultura, um saber e é preciso que esta cultura seja bastante variada para que possamos fazer a escolha no stock das ideias existentes e refletir de maneira autônoma” (MORAN, 2007, p. 80).

Carr propõe algo parecido com essa ideia, introduzindo a importância do observador/pesquisador no processo de consideração de ações tidas como autônomas ou determinadas. Mencionando o que chama de “dilema lógico sobre o livre-arbítrio e o determinismo” (CARR, 1996, p. 81), ele escreve que todas as ações humanas são, ao mesmo tempo livres e determinadas, a depender do ponto de vista de quem as considera.

Algo próximo a isso também é proposto por Fiorin (2006), ao analisar os conceitos bakhtinianos de enunciado e dialogismo. O autor explica que os enunciados são ideológicos por serem respostas a vozes sociais interiorizadas pelo sujeito. Essa característica dialógica dos enunciados faz com que eles nunca sejam expressões “de uma consciência individual, descolada da realidade social”. Isso não significa dizer que o sujeito tem uma posição passiva no ambiente de enunciação, ele “ele participa do diálogo de vozes de forma particular, porque a história da constituição de sua consciência é singular” (FIORIN, 2006, p. 58). “O sujeito é integralmente social e integralmente singular”, conclui o autor.

Nesse sentido, não consideramos neste trabalho as mediações sociais e culturais (mediações de obras e textos artísticos, ou seja, de enunciados em diferentes linguagens) que interpelam historiadores e autores e receptores de obras ficcionais como determinantes para o resultado final de suas ações, leituras e escritas. Afinal, historiadores, autores e receptores de

Aprendemos a entender a vida humana a partir de causas, a partir de relações causais. O que foge disso é como que incompreensível. Escreve ele: “[...] o determinismo, que espero definir sem controvérsias como a crença de que tudo o que aconteceu tem uma causa ou várias causas [...] O axioma de que tudo tem uma causa é uma condição da nossa capacidade de entender o que se passa à nossa volta. A sensação de pesadelo dos romances de Kafka reside no fato de que nada do que acontece tem uma causa aparente que possa ser explicada: isto leva à total desintegração da personalidade humana, o que se baseia no pressuposto de que os acontecimentos têm causas, descobrindo-se que muitas dessas causas constroem na mente humana um padrão do passado e do presente, suficientemente coerentes para guiar a ação. A vida cotidiana seria impossível, a menos que se presumisse que o comportamento humano foi determinado por causas que são em princípio verificáveis” (CARR, 1996, p. 80).

⁸³ Edgard Morin (2007) distingue os conceitos de sujeito e indivíduo. Diferentemente da forma como estamos usando esses termos nesta dissertação, para Morin o indivíduo está mais associado ao meio social, enquanto sujeito está mais ligado à consciência de si e dos seus, ao subjetivo e à percepção de si como um “eu” central na sua própria vida, existência.

obras ficcionais são sujeitos sociais autônomos, que podem escolher alimentar-se da cultura que lhes cerca; podem escolher ter suas obras e escolhas conduzidas ou não por mediações de seus períodos, não são passivos frente a essas mediações.

Simultaneamente, cada sujeito-enunciador-destinatário tem uma posição única e privilegiada em meio a essas mediações, posto que a vivência e lugar de experiência de cada sujeito são singulares para assimilar ou rejeitar as mediações que chegam a ele. Havemos de considerar aqui que, a depender das posições sociais e culturais de cada sujeito e das posições sociais e culturais que cada sujeito escolhe se colocar, as mediações que o interpelam são diferentes⁸⁴.

Apesar de sabermos ser necessário problematizar quais mediações têm mais força para emergir em dado momento histórico e cultural e interpelar diferentes e múltiplos sujeitos sociais, e pontuar a não equivalência entre autor empírico e autor da obra, consideramos aqui as mediações como dado social e cultural do período de produção das obras que alimenta justamente a forma de autonomia e escolha dos historiadores, autores de ficção (e receptores, não esqueçamos) para as suas leituras, seleções e produções. Assim, as mediações *conduzem* as possibilidades de criação e leitura/recepção das obras em um dado sentido dentro de uma multiplicidade de sentidos passíveis de serem escolhidos⁸⁵.

No caso dos historiadores, o historiador Wolfgang Mommsen (1930-2004) destaca três elementos que podem ser considerados como uma verdadeira pressão social sobre o trabalho dos selecionadores de fatos históricos em meio à sua sociedade e contemporaneidade: “1) A imagem que tem de si próprio (*self-image*) o grupo social que o historiador interpreta, ao qual pertence ou está enfeudado; 2) a sua concepção das causas da mudança social; 3) a perspectiva de mudanças sociais futuras que o historiador julga prováveis ou possíveis e que orientam a sua interpretação histórica” (LE GOFF, 2003, p. 30).

Avaliamos, então, ser possível que a proposta de Furtado (2009) em sua biografia expresse uma demanda de seu tempo, um tempo sedento por respostas sobre quem teria sido Chica da Silva para além (ou anteriormente) ao “mito” criado e recriado pelas ficções em diferentes sistemas de linguagem desde o século XIX; mas ainda assim uma Chica da Silva assumida por Furtado como verdadeiramente histórica, e não como ontologicamente verdadeira, *real*.

O que nos chama a atenção durante as investigações é a necessidade de um construto/discurso histórico denunciador das outras formas (estritamente ficcionais) de

⁸⁴ A partir de hooks (2013), Fiorin (2006), Hall (2000), Goldmann (1990) e Martín-Barbero (1997; 2000).

⁸⁵ A partir de Eco (1994), Hall (200) e Martín-Barbero (1997; 2000).

mostrar Chica da Silva como “míticas”. Tal necessidade parece apontar para o sentido negativo do termo “mítico” baseado nos atributos “míticos” negativos que foram associados Chica da Silva ao longo dos anos, mas parece não considerar: 1) a relação complexa e por vezes positivada, como nos mostra o trabalho de Liv Sovik (2014), entre *real*, histórico e imaginário; 2) o âmbito de construto, seleção e imaginação das narrativas históricas e 3) a própria natureza semiológica do *real* e das representações (quais quer que sejam) como traduções em espiral.

Posto que a necessidade de denunciar os aspectos “míticos” principalmente negativos de Chica da Silva não se dá por parte apenas de Furtado, mas também por críticos das obras (filme e livro) em 1976, como será mostrado no Capítulo 5, perguntamo-nos mais uma vez: como e por que existiu – e ainda existe – o anseio por uma verdade absoluta ou “mais verdadeira” sobre uma personagem histórica como Chica da Silva, mulher, negra e escravizada no Brasil? Como isso se relaciona com o que está em jogo quanto às representações e discursos históricos e ficcionais sobre mulheres negras, suas histórias e seus corpos?

2. Pensar a ficção

2.1. (De)Compondo narrativas

Se podemos pensar na representação histórica, e em um determinado aspecto na própria noção de imaginário relacionado a personagens históricas, como a *imagem* gerada a partir do que se infere do passado por meio do presente, talvez possamos considerar também que mesmo as representações ficcionais de Chica da Silva (em um filme do gênero histórico e em um romance do gênero histórico) são um acesso ao passado por meio do presente dos criadores. Então, haveria nessa representação aspectos da forma como o presente/contemporâneo olha para o passado representado, imagina-o. É assim que conseguimos compreender a proposta de Furtado (2009), já destacada nos capítulos anteriores, a respeito dos escritos de Joaquim Felício dos Santos no século XIX sobre a Chica da Silva do século XVIII. Porém, proximidades entre as características e especificidades dos construtos históricos e das construções ficcionais não podem ser feitas ou propostas de forma leviana.

A atribuição de limitações à história sobre a compreensão ou abrangência da realidade, em contraste com as narrativas ficcionais, tem origem nas proposições do filósofo

Aristóteles a respeito da singularidade dos eventos históricos, mais próximos de questões particulares – pois “cada fato histórico só aconteceu e só acontecerá uma vez” (LE GOFF 2003, p. 34). Tal atribuição coloca-se em contraponto à abrangência das ficções em direção a uma universalidade das questões humanas e, conseqüentemente, da realidade humana. Assim, afirma Aristóteles que a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história. “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem um verso ou prosa [...], – diferem sim em que diz um as coisas que sucederam, e outro as coisas as coisas que poderiam suceder” (ARISTÓTELES apud BRAIT, 1985, p. 30).

Apesar de ter tido início a partir de uma tradição originária da narração, lembrando de Heródoto, ainda no século XIX a história se desvincula dessa herança e se esforça para ser mais técnica e científica, menos literária e filosófica (LE GOFF, 2003). Ainda assim, posteriormente, cientistas chegaram a considerar que “a obra do historiador é uma forma de atividade simultaneamente poética, científica e filosófica” (HAYDEN WHITE apud LE GOFF, 2003, p. 37)⁸⁶.

Para o historiador Georges Duby (1919-1996), “a história é acima de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária. A história só existe pelo discurso. Para que seja boa, é preciso que o discurso seja bom” (DUBY; LARDREU apud LE GOFF, p. 38). Ao mesmo tempo, Duby afirma que a “história, se deve existir, não deve ser livre: ela pode muito bem ser um gênero literário, mas não deve ser literatura” (DUBY apud LE GOFF, 2003, p. 38). Já para Paul Veyne “a história é um conto, uma narração, mas ‘um conto de acontecimentos verdadeiros [...] A história é a descrição do que é específico, isto é, compreensível, nos acontecimentos humanos” (VEYNE apud LE GOFF, 2003, p. 39).

Por ter decidido biografar Chica da Silva, uma personagem já muito consolidada em obras ficcionais, Furtado também destaca sua percepção sobre a diferença entre o fazer de um historiador e o fazer de um autor de romance, por exemplo, pontuado que, ao contrário do romancista, o historiador tem como limite de sua escrita os fatos e relatos verificáveis cientificamente. Então, “se o romance se caracteriza pela liberdade com que o autor constrói a história das suas personagens, a biografia tem como limite a vida e a *existência real* do biografado, remontadas com base na *análise de fontes eleitas*” (FURTADO, 2009, p. 21, grifos nossos).

Torna-se perceptível que as diferenças entre escrita histórica e narração ficcional têm como marco o rigor científico da história. Enquanto o construto histórico parte da seleção,

⁸⁶ Da parte da literatura, há que se considerar, que o romance medieval esteve “profundamente ligado à historiografia, espelhando a vivência cortês e o idealismo guerreiro” (BRAIT, 1985, p. 35).

eleição e organização dos fatos históricos eleitos pelo historiador de forma objetiva com relação à coerência das interpretações desses fatos à luz do presente, a narrativa ficcional não se compromete com uma objetividade coerente com relação ao *real* dos fatos eleitos como históricos (no passado ou no presente).

Considerando os romances históricos, que é o que nos interessa para o estudo das Xicas da Silva de 1976, vale destacar a percepção do ofício de um autor do gênero. Colocando-se no texto “O romance como narrativa fundacional” (2008) como um escritor moderno que debruça seus interesses sobre as narrativas fundacionais do Brasil, Sinval Medina⁸⁷ apresenta diversas reflexões sobre a história e a literatura. Após ter iniciado a carreira literária acreditando na arte engajada, Medina (2008) diz ter encontrado em Jean-Paul Sartre (1905-1980) inspiração para o pensamento de que a arte não tem a obrigação de retratar a realidade objetiva. Com base no conceito sartriano de “revelação”, diz o escritor que a literatura se constitui como uma forma de conhecimento do mundo *real*. Nessa prática, o importante não é mostrar o que é visível, mas tornar visível, criar o que poderia ter sido um fato na realidade vivida por nós, mas não foi.

Nas palavras do próprio Medina: “Cabe aos cientistas iluminar o desconhecido. À literatura [ficcional] compete explorar outro território – inacessível à razão e ao conhecimento. O artista se move no reino das coisas indecifráveis, convivendo com o mistério sem a pretensão de entendê-lo” (MEDINA, 2008, p. 82).

Em outras palavras, a narrativa ficcional mobiliza o imaginário, a intuição, o inconsciente, territórios não cobertos pelo mapa lógico-analítico. Nessa perspectiva, não faz sentido atribuir função didática ou moralizante à literatura como pregava o cânone realista, nem ver nela uma forma particular de revelação do real, como sugeria Sartre (MEDINA, 2008, p. 82).

Em uma visita à casa de Sinval Medina como parte de uma disciplina do mestrado, foi possível colher pessoalmente as impressões do autor sobre esses temas todos. Vejamos parte da conversa na qual o autor destaca a liberdade que os ficcionistas têm para trabalhar com uma “lógica contra-factual”:

⁸⁷ Autor dos livros “Liberdade condicional” (1980), “Memorial de Santa Cruz” (1983), “Parece que foi ontem” (1983), “O dia da caça” (1988), “Tratado da altura das estrelas” (1997), “O herdeiro das sombras” (2001), “A batalha de Porto Alegre 3 de Outubro de 1930” (2010), “O cavaleiro da terra de ninguém” (2012), entre outros.

O historiador tem a sua praia e o contador de histórias corre em outra raia. A proposta é diferente. O historiador tem parâmetros que o contador de histórias não tem. O historiador não lida com a lógica contra-factual. O que é isso? É contar uma história conhecida inventando partes dela. O historiador não pode fazer isso. Ele está preso aos fatos. Mas a lógica contra-factual na narrativa torna a vida muito mais interessante.

O autor de romance não está comprometido com “a verdade”. Tem muito inclusive de memórias familiares nos meus livros. Então, o romance histórico não pode ser levado a sério. Mesmo que o autor tente o contrário, a subjetividade dele vai aflorar na hora da escrita.

Abordo os temas históricos como ficcionista. Acho que existe uma diferença conceitual entre verdade, veracidade e verossimilhança. *Verdade é o fato puro e simples*, antes de ser trabalhado. Em cima disso, existe a produção simbólica. A vertente da veracidade é aquela narrativa que diz “eu vou narrar a verdade”. Ao representar, posso dizer que estou fazendo uma representação veraz, que é a representação feita pelo repórter. Já a representação feita pelo ficcionista é verossímil, mas muito mais plástica do que se propõe a do jornalista.

Mesmo que eu [como ficcionista] tente ser veraz, eu acabo descambiando e inventando coisas. O verossímil é o que poderia ter sido, o que imita a verdade. Quem faz essa escolha é o autor. Ele quem diz “vou ser fiel à verdade”. Claro que você vai trair essa proposta já na terceira parte do que está escrevendo.

A verossimilhança é um pacto com o leitor. O jogo nem sempre é percebido. Há quem pergunte: “Mas me diz uma coisa, isso aqui é verdade ou você inventou?”. O pacto é para especulações teóricas, mas não existe diretamente. A mistura entre veracidade e verossimilhança enriquece a leitura. Para pegar o leitor, vale tudo⁸⁸.

Segundo Ricardo Cravo Albin, historiador, crítico de arte, fundador de Museus da Imagem e do Som (MIS) de diferentes estados e amigo próximo de João Felício dos Santos, mesmo o autor de *Xica da Silva* discorreu a respeito do caráter ficcional de seus romances com base em personagens e fatos históricos. Quando do centenário do autor, em 2011⁸⁹,

⁸⁸ Relato de Sinval Medina, colhido em São Paulo, em 17 de junho de 2015. Grifos nossos.

⁸⁹ Em 2011, ano em que o autor completaria 100 anos, a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), da qual João Felício dos Santos foi membro do conselho deliberativo ainda durante a Ditadura Militar, realizou um evento de homenagem *post mortem* ao autor, com palestras de Ricardo Cravo Albin, historiador, produtor musical e crítico de arte fundador dos Museus da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Aracaju, Florianópolis, Brasília, Recife, Belém, Natal, Teresina, Dourados (MS), Manaus, Uruguaiana (RS); de Dartagnan de Holanda, então vice-presidente do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro; da atriz Elke Maravilha (1945-2016) e de Maurício Azêdo, então presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Na ocasião, foi lançado o site sobre João Felício dos Santos joaofeliciodossantos.com.br e também foram lançadas novas edições de várias de seus livros. “Ao ato em homenagem a João Felício dos Santos compareceram parentes [como a filha do autor, Cristina Felício dos Santos], amigos, escritores, jornalistas e personalidades do mundo artístico, como Elke Maravilha: — O João Felício é uma figura inesquecível. Tenho 66 anos de idade e posso afirmar que nesse período conheci pessoas de todos os tipos, mas com a sua energia ele foi o único, declarou a atriz que conheceu João Felício durante as filmagens do filme ‘Xica da Silva’, de Cacá Diegues, baseado no livro do escritor. [...] Um dos destaques da programação foi a apresentação de uma exposição sobre as obras de João Felício, organizada por sua filha Cristina, juntamente com um estande com alguns dos seus livros mais populares, editados pela editora José Olympio, entre os quais ‘Ganga-Zumba’, ‘Xica da Silva’, ‘Carlota Joaquina, a rainha devassa’, ‘Anita Garibaldi’ e ‘Major Calabar’”. A partir de “Ato pelo centenário de João Felício dos Santos”, 30 de março de 2011, site da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Disponível em: <http://www.abi.org.br/ato-pelo-centenario-de-joao-felicio-dos-santos/>.

Albin reproduziu um depoimento de João Felício dos Santos sobre o livro *A guerrilheira – O romance da vida de Anita Garibaldi* (1979), no qual o escritor critica a falta de precisão dos historiadores sobre dados da personagem, reclama que “escrever romance histórico no Brasil é uma dificuldade” e diz que o historiador é “um romancista fracassado”, que se prende a uma história “sem graça alguma”.

Veja o que disse João Felício sobre os textos historiográficos: “Tem historiadores que afirmam que ela nasceu em São Paulo, outros que em Santa Catarina. Então eu creio na minha própria verdade. Mas a verdade não tem muita força. Nunca dei muita atenção a ela. Procuro ser verdadeiro nos nomes das pessoas, nas datas, nos números. Mas o resto é fantasia. Afinal, quem sabe o que pensaram Getúlio ou Tiradentes na hora suprema da morte?”

Pelas palavras de Ricardo Cravo Albin, o público ficou sabendo que João Felício dos Santos dizia que falta criatividade aos textos historiográficos. Ao amigo, ele confidenciou que achava o historiador “um romancista fracassado”, que se prende à história factual, concreta, sem graça alguma, mas não tem a força da imaginação. “E aí é o meu terreno, a minha praia, o meu gozo e prazer”, afirma o escritor⁹⁰.

Depoimentos diretos de João Felício dos Santos a esse respeito podem ser encontrados no site sobre o escritor, para quem a proximidade do autor de literatura ficcional com o seu tempo faz com que não exista “romance que não seja histórico”, e nem mesmo uma possibilidade de verdade sobre quem foi ou o que pensaram as personagens históricas. Afinal, o suposto todo físico e psicológico dessas personagens só os romances, por meio de esquematizações específicas, conseguem (re)apresentar.

Apenas, a maioria [dos romances] focaliza personagens que se diluíram no anonimato mas que, nem por isso, deixaram de ter existência real. Ninguém cria uma personagem que não se inspire, ainda que inconscientemente, em alguém conhecido. Todas as personagens que se conhece existiram de verdade, total ou parcialmente, mesmo aquelas criadas pelos que condenam o ir-se buscar na História seus vultos para que revivam a nosso modo.

⁹⁰ “Ato pelo centenário de João Felício dos Santos”, 30 de março de 2011, site da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Disponível em: <http://www.abi.org.br/ato-pelo-centenario-de-joao-felicio-dos-santos/>.

Mesmo porque, vultos célebres pertencem à humanidade. São de nós todos. Depois quanto à fidelidade com que eu os retrato, quem poderá atirar a primeira pedra? Que sabemos nós do que se passava no interior de uma Carlota Joaquina ou de um Domingos Calabar? As obras deles, sim. Conhece-se um pouco. Mas seus sentimentos? [...] Getúlio Vargas foi homem de ainda ontem: matou-se? Foi assassinado? Allende? Napoleão? Hitler? Que é a História? Na orelha de “João Abade”, disse eu que “História é lenda criada pela paixão dos contemporâneos e prolongada pelos sentimentos facilmente transmissíveis que as personagens, obras e circunstâncias inspiram aos pósteros. Nela, mais ou menos real, só o que consta do frio dos registros: nomes, datas, locais. A verdade mesma, essa, perde-se no justo momento que se passa encerrada em poço bem mais fundo que o da fábula: o coração humano”⁹¹.

Como já destacado no capítulo anterior, as narrativas ficcionais escritas, diferentemente das narrativas históricas escritas, solicitam a “imaginação concretizadora do apreciador” (CANDIDO, 2014, p. 14) por serem compostas por orações que projetam contextos objectuais “puramente intencionais”. Esses contextos não necessariamente fazem referência, ou melhor, não precisam da referência a um objeto *real* para existir na trama. As objectualidades “puramente intencionais” constituem uma realidade em si passível de ser acionada e/ou “concretizada” na mente do leitor, que, ao nosso ver, é um agente ativo desse processo.

No cinema e no teatro, essa relação se dá de forma diferente, pois, no limite, os aspectos psíquicos, por exemplo, de uma personagem precisam da existência física (fisionômica e vocal) do ator para serem expressas. Então, nesses casos, são signos-imagens e signos-falas-orais de corpos em carne e osso que fundam as objectualidades “puramente intencionais” (CANDIDO, 2014, p. 31). Mas, ainda nesses casos, podemos pensar sobre um “real diegético” que vale por si por meio da materialidade, no mínimo, dos corpos e vozes dos atores e, no máximo, disso junto a cenários com móveis etc., e que não depende do *real* próximo à realidade vivida por nós para existir frente ao público. Ou seja, o “real diegético” só existe diretamente a partir de materialidades (signos-objetos, signos-corpos-humanos) do *real* próximo à nossa realidade. O poder simbólico e de “transparência” das obras dramáticas e audiovisuais, nesse sentido, figuram como impressão mais real de realidade, ou como um “imaginário mais real” sobre o *real* e a realidade.

⁹¹ Em “História – João Felício dos Santos”, site Tiro de Letra. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/historia/JoaoFeliciodosSantos.htm>.

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto. Na obra de ficção, o raio da intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto – e isso nem em todos os casos – a qualquer tipo de realidade extraliterária. Já nas orações de outros escritos, por exemplo, de um historiador, químico, repórter etc., as objectualidades puramente intencionais não costumam ter por si só nenhum (ou pouco) “peso” ou “densidade”, uma vez que, na sua abstração ou esquematização maior ou menor, não tendem a conter em geral esquemas especialmente preparados de aspectos que solicitam o preenchimento concretizador. O raio de intenção passa através delas diretamente aos objetos também intencionais, à semelhança do que se verifica no caso de eu ver diante de mim o moço acima citado, quando sequer noto a presença de uma “imagem” interposta (CANDIDO, 2014, p. 17).

Roland Barthes (1988) argumenta sobre essa questão também em termos semióticos, ao conceituar o “efeito de real”, presente em diferentes narrativas que dele querem se valer, como aquele que, por meio de uma “ilusão referencial”, faz do referente “real concreto” dos signos o significado do significante. Podemos dizer que, nesse caso, o significante é usado de forma “oca”, de forma a se referir diretamente e de maneira equivalente ao objeto referente, querendo ser “as próprias coisas” (BARTHES, 1988, p. 190). Talvez seja, assim, um signo classificado até as últimas consequências e exclusivamente como icônico, vazio de todas as demais características triádicas dos signos, conforme ensinam os estudos de Peirce.

Para Barthes, esse é um processo que configura uma ruptura com a antiga ideia de verossimilhança, como *mimese*, imitação, “poesia” (BARTHES, 1988, p. 188), aproximando-se do que escreve Haroldo de Campos (1929-2003) sobre a *mimese* não no sentido de cópia, mas sim “reprodução da di-ferença no mesmo” (CAMPOS apud SANTAELLA, 2005, p. 231). Barthes apontam, então, uma verossimilhança dissimulada como *real*/realidade, uma “verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade”, uma alteração da natureza dos signos que “se faz em nome de uma plenitude referencial, quando se trata, ao contrário, hoje, de esvaziar o signo e afastar infinitamente o seu objeto [...]” (BARTHES, 1988, p. 190).

Comumente, a verossimilhança é associada à possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real, “ficção igual a vida” (CANDIDO, 2014, p. 75). Mas se a realidade vivida por nós é vastamente complexa, o mesmo pode ocorrer então com a verossimilhança de uma dada obra de ficção. Segundo CANDIDO (2014), a verossimilhança em um romance está mais sujeita à coerência e estrutura interna (estética-discursiva) da obra do que outra coisa, e isso inclui a coerência das ações e trajetórias das personagens. “O que julgamos *inverossímil*, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, *incoerente*, em face da estrutura do livro” (CANDIDO, 2014, p. 76-77, grifos do autor).

[...] no romance é que a lógica da estrutura impõem limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida (CANDIDO, 2014, p. 76).

Beth Brait (1985) resgata o conceito de “verossimilhança interna” a partir do que escreve Aristóteles em sua Poética, destacando que ofício do poeta não é imitar ou refletir o real (pensando no conceito de *mimese* da arte), mas sim representar “o que poderia acontecer” (BRAIT, 1985, p. 30). É daí também que surgem aspectos essenciais sobre a natureza das personagens nas ficções. Aristóteles aponta a personagem como reflexo da pessoa humana e, ao mesmo tempo, como construção que obedece às leis do texto. Ou seja, o texto em sua estrutura dita os limites das ações, pensamentos e coerência da personagem.

Segundo Brait, a noção de *mimesis* como reflexo em Aristóteles serviu para a conceituação das personagens de ficção até o século XVIII. Nesse caminho, a partir de Horácio, a personagem, encarada como reflexo da pessoa humana, passa a ter papel exemplar, pedagógico e moralizante com relação ao público. “Horácio concebe a personagem não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como moldes a serem imitados”; uma imitação da imitação (BRAIT, 1985, p. 35).

A partir da segunda metade do século XVIII, ganha força uma “visão psicologizante” da personagem, que passa a ser entendida como uma extensão do autor empírico que vive a realidade social narrada, analisada e criticada na obra. Ou seja, a conexão entre autor da obra e autor empírico é direta, bem como a consideração da influência e presença do contexto social do autor empírico na obra, e, por fim, a relação entre personagem ficcional e ser humano *real*. Uma mudança de concepção se dá no surgimento do romance dos séculos XVIII e XIX, voltado ao público burguês, propondo análises sobre as paixões e sentimentos

humanos, sátiras sociais e políticas, e dando origem aos romances históricos e aos romances de crítica e análise da realidade social (BRAIT, 1985).

Edward M. Foster (1879-1970), conhecido pelas proposições de classificação das personagens em planas ou redondas⁹², altera substancialmente essa visão em 1927, com o livro *Aspects of the novel*. Segundo Brait, ele elenca a intriga, a história e a personagem como os três elementos estruturais do romance, e trata as personagens não mais como seres estreitamente relacionados aos humanos, mas sim como seres de linguagem, que não estão relacionadas a “referências e elementos externos” (BRAIT, 1985, p. 40). Postura similar ocorre com Edwin Muir (1887-1959), autor de *The structure of the novel* (1978) e para quem a personagem é “produto do enredo e da estrutura específica do romance” (BRAIT, 1985, p. 42). Segundo Brait, conceber personagens como seres de linguagem se torna algo radical com os formalistas russos por volta de 1916, destacando-se os estudos de Wladimir Propp (1895-1970) a respeito da fábula russa e da personagem como um de seus componentes com ações características e classificáveis regidas pela narrativa (BRAIT, 1985; CAMPOS, 1973; SEGOLIN, 2006).

2. 2. Personagem de autor

Apesar de esta última visão ter se tornado referência para os estudos de narrativa a partir da década de 1950, torna-se interessante perceber que, ao confrontar diversos escritores brasileiros com a pergunta “de onde vêm esses seres (as personagens)?”, Brait (1985) relata a confissão de autores sobre a utilização, ou melhor, “inspiração” em comportamentos, trejeitos e cacoetes de pessoas que fazem parte de seus cotidianos para criar suas personagens. Os relatos nos levam ao entendimento do que poderíamos chamar uma origem “real-inventada-mediada” das personagens ficcionais.

Obviamente, há uma coerência para a composição de personagens em obras ficcionais como romances. Para a criação desses “seres”, não se trata apenas de misturar trejeitos de seres humanos que circundam ou convivem com os autores empíricos. Mas, ainda assim, há nesse processo criativo uma relação com o real e o social dos autores empíricos, com o real e

⁹² Chegamos a considerar que as “Xicas da Silva” de 1976 pudessem ser personagens planas. Porém, isso seria o mesmo que dizer que “são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade [...] definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor” (BRAIT, 1985, p. 40). Considerando essa definição, descartamos também a possibilidades de as Xicas da Silva de 1976 serem personagens tipo ou típicas e caricaturais, já que essas são subclassificações das personagens planas nas conceituações de Foster.

o social da realidade vivida pelos autores empíricos, que não são equivalentes aos autores das obras ou aos autores-modelo⁹³ das obras, mas estão em relação de contraste com eles.

Temos a capacidade de perceber e alcançar apenas alguns aspectos emocionais das pessoas e de suas personalidades, ou seja, nossa visão dos seres humanos individuais é fragmentada, incompleta e limitada, por mais complexos que eles sejam. Enquanto isso, nas ficções, a estruturação esquemática das personagens, por meio de uma construção específica (de orações verbais escritas ou faladas, montagens de imagens e sons), permite ao leitor ao menos a impressão de compreensão e apreensão total e coerente dos aspectos emocionais e psicológicos desses seres *diegéticos*. Daí, por exemplo, principalmente a Xica da Silva do livro de 1976 ser coerentemente mais consciente do racismo estrutural e oficial durante a escravidão brasileira, e, também conscientemente, elaborar formas (raivosas e extravagantes) para enfrentá-lo.

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que ela seja menos profunda; mas que sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra [...] (CANDIDO, 2014, p. 58-59).

Consideramos que até mesmo o aspecto fragmentado dos seres humanos, as “opacidades” das pessoas reais, pode ser ficcionalmente reproduzido em prol de uma verossimilhança não só interna das obras ficcionais. “A ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão” (CANDIDO, 2014, p. 35). E aí repousa o paradoxo das personagens ficcionais: são seres não reais, constituídos pela representação *sígnica* de elementos de seres reais (captados pelos autores empíricos em seus contextos sociais específicos) justamente para comunicar a “*impressão* da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 2014, p. 55, grifos nossos). Destaca-se nesse ponto como chave da questão novamente a verossimilhança em seu sentido aristotélico, ao qual somamos a conceituação haroldiana: a personagem de ficção como

⁹³ Sobre os conceitos de autor-modelo e leitor-modelo ler Eco (1994).

aquela que nos dá a *impressão* (associando ao termo também o aspecto indicial dos signos usados nessa construção) *de real*, sendo já em si a tradução e diferenciação do *real*. Afinal, o *real* é o *real*, não o percebemos como *impressão* dele mesmo. Quando isso acontece, ele é outra coisa: é ficção, que mantém sempre suas estratégias de “transparência” para reproduzir as “opacidades” das pessoas existentes na sua base de tradução/representação: o *real* e a realidade vivida por nós.

Nesse caminho, interessa-nos três conclusões possíveis: 1) “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem” (CANDIDO, 2014, p. 55); 2) as personagens estão entre o reproduzido e o inventado, nunca existe um estado de pureza com relação a elas, que não correspondem às pessoas vivas, mas nascem delas (CANDIDO, 2014); e 3) a ficção, então, cria um *imaginário* sobre/ a partir do *real* que, devido a suas características de *impressão do real* a partir de uma específica organização e utilização de signos em orações e montagens, acaba por influenciar a nossa própria percepção do *real*, o nosso contato com a realidade.

E, então, torna-se possível perceber e entender a motivação de uma disputa política e ideológica pelas formas de representação, pensando nas narrativas ficcionais, mas também nos próprios signos-significantes-significados que as compõem e compõem o *real*. Pois, como destaca Candido citando o filósofo Ernst Cassirer (1874-1945), “afastando-se da realidade e elevando-se a um mundo simbólico o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade” (CANDIDO, 2014, p. 49). “Através da arte, disse Goethe, distanciamo-nos e ao mesmo tempo aproximamo-nos da realidade” (CANDIDO, 2014, p. 49).

Para nós, tanto a partir de em Brait quanto a partir de Candido, a personagem de ficção, de maneira geral, tem como base a relação do autor da obra com o autor empírico e deste com realidade da qual faz parte e que contém pessoas reais, em situações reais usadas como matéria-prima para construir esquematicamente os seres ficcionais. Ocorre que se pensarmos a própria ficção como um signo, ou melhor, como gênero textual, há certas *convencionalidades*, a verossimilhança entre elas, que colocam esse signo-gênero sob uma funcionalidade reconhecível e esperada. Em geral, esperamos das ficções a *impressão de real*, e não ingenuamente a equivalência do *real*, e, assim, compactuamos, como leitores, em seguir um caminho de leitura que aprova construções com base em objectualidades “puramente intencionais”, que não exigem a existência de referente *real* para atestar a

coerência e “existência” do que está escrito. Ou seja, compactuamos coma ideia de que a ficção “não é uma ‘foto’ e nem sequer um ‘retrato artístico’ de estados psíquicos; exprime uma visão estilizada, altamente simbólica, de certas experiências” (CANDIDO, 2014, p. 26). Por fim, na hora da leitura de um livro não biográfico, por exemplo, teoricamente sempre, não levamos em conta o enunciador real; atemo-nos ao narrador fictício⁹⁴, que passa a fazer parte do mundo narrado.

Perguntamo-nos, então, se essas definições e caminhos ideais de leitura valem da mesma forma em obras ficcionais cinematográficas que acionaram – ou acionam – acalorados debates sociais, raciais e sobre questões de gênero devido à construção da personagem protagonista na trama, como ocorreu com *Xica da Silva* em 1976? Obras ficcionais audiovisuais e verbais escritas funcionam da mesma forma quanto à não consideração do enunciador real? Como lidar com a ideia de objectualidade “puramente intencional” quanto a personagens fictícias baseadas em personagens históricas em produções audiovisuais e também em obras verbais?

2. 2. 1. Personagem histórica ficcionalizada

Pensando que as personagens fictícias têm alguma relação com a memória dos autores empíricos (que está em relação com o autor da obra) e com as pessoas que vivem em suas realidades sociais, consideramos que haja um limite dos elementos para que os criadores construam seus seres ficcionais. Isso implica no aparecimento de algumas características em comum principalmente quanto à forma de conceber as personagens.

Os polos-ideias de personagens consistem em personagens totalmente inventadas e personagens que são uma transposição fiel da realidade. Entre os tipos, estão as “personagens transpostas de modelos anteriores”, ou seja, personagens com base em personagens históricas, como podemos entender que sejam as Xicas da Silva do livro e do filme de 1976. Elas são construídas a partir de “documentação ou testemunho sobre os quais a imaginação trabalha” (CANDIDO, 2014, p. 71). Considerando os princípios de “tradução da tradução” de toda representação feita a partir do *real* e o princípio da verossimilhança para as produções ficcionais, mesmo essas personagens nunca irão compreender ou equivaler às personagens reais nas quais se baseiam e nem têm o compromisso de fazê-lo dentro do signo-gênero ficção.

⁹⁴ Lembramos que Roger Ondin (2012) escreve sobre processo semelhante quanto à forma de ver/ler filmes ficcionais, que trabalham com uma “leitura ficcionalizante” e não pressupõem um enunciador real; e filmes documentários, que trabalham com uma “leitura documentarizante” e pressupõem um enunciador real. A esse respeito ler Odin (2012).

Já na definição e divisão de personagens como signos de quaisquer linguagens proposta por Philippe Hamon, a personagem histórica traduzida para a ficção se enquadra nas chamadas “personagens referência”, aquelas mobilizadas por uma “cultura, e sua apreensão e reconhecimento dependem do grau de participação do leitor nessa cultura” (BRAIT, 1985, p. 45). “Tal condição assegura o *efeito de real* e contribui para que essa espécie de personagem seja designada herói” (BRAIT, 1985, p. 45).

A partir do contraste entre a percepção fragmentada que temos dos seres humanos na nossa realidade e a percepção “opaca” ou totalmente “transparente” de personalidade possível pelas estratégias de criação de personagens na ficção, Candido afirma que o homem real só é totalmente conhecido quando morre, e se torna passível de todas as interpretações possíveis (CANDIDO, 2014). Ou seja, em se tratando de personagens fictícias, o pacto do leitor com “imaginação concretizadora” tem a existência histórica da personagem narrada como mediadora da leitura. Isso faz com que a leitura de qualquer trama sobre uma personagem histórica como Chica da Silva invoque no leitor um “efeito de real” dos signos usados para a representação que só encontraria, de fato, como referente o cadáver de tal personagem. Porém, nesse caso, o “efeito de real” é tão ilusório, ou tão dependente da linguagem, que outras narrativas/enunciados/discursos (a narrativa histórica/*real* entre elas), mais ajustadas ou adequadas à ideologia do leitor parecem ser usadas como referente que faz a mediação do jogo de verossimilhança proposto pela trama. Ao assistir e ler as Xicas da Silva de 1976, na “imaginação concretizadora” dos possíveis leitores já reina tudo (ou parte ao menos) do que foi dito sobre a personagem histórica por enunciadores reais ou não. E, assim, personagens históricas imortalizadas e tornadas totalmente compreensíveis em obras ficcionais “são capazes de integrar-se definitivamente numa dada cultura” (CANDIDO, 2014, p. 117).

No caso de personagens históricas representadas pela linguagem cinematográfica, o processo de recepção e imortalização dessa figura histórica-imaginária ocorre de forma diferente com relação à literatura devido à natureza dos signos de cada linguagem. Fato é que, nos filmes, as personagens romanescas só passam a existir quando encarnadas em pessoas, atores. Diferentemente do que ocorre, por exemplo, no teatro, em que a representação encarna o referente, o que é exposto aos espectadores nas produções cinematográficas e audiovisuais é a imagem do corpo dos atores, ou seja, a imagem do corpo da personagem junto ao registro de suas vozes. O que impera, então, são os registros audiovisuais (de signo-imagem e signo-som) que nos colocam numa outra relação quanto ao

conceito de objetividade “puramente intencional” e de imaginação concretizadora do apreciador.

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas [...] Nos filmes, por sua vez, em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessiva, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores [...] Esse exemplo de deformação indica a margem de liberdade de que dispomos diante de uma personagem que emana apenas palavras. A Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos, e nos imporia necessariamente tudo o mais, inclusive pés e cotovelos, Essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno (CANDIDO, 2014, p. 111).

A forma diferenciada de funcionamento desses signos quanto à leitura e construção de *imaginário-imagem* sobre um *real* material, e o efeito de imagem física e psicológica totalmente acabados e ordenados das personagens representadas em produções audiovisuais possivelmente são fatores que fazem com que essas obras mobilizem críticas e debates de ordem mais acalorada sobre a relação da realidade com as produções ficcionais audiovisuais.

Nesse sentido, o próprio meio cinematográfico como linguagem implica em uma tradução de uma tradução/representação “teatral” dos atores no momento das filmagens. Assim, no caminho de criação de imaginário por meio de obras ficcionais cinematográficas, a mediação midiática e sónica (pensando nas traduções) quanto à percepção do *real* se alonga, por mais que, na maioria dos casos, crie-se estrategicamente um efeito de “transparência” para que isso não seja percebido pelos espectadores.

Por ora, concluímos que, uma personagem histórica como Chica da Silva, quando tornada personagem fictícia, tem como mediação para a própria criação e também para a recepção das obras ficcionais, a própria existência histórica/*real* dessa personagem. Existência alcançada por discursos e construtos históricos, que são tradução de um *real* da personagem, mas que, numa outra lógica política e ideológica das representações audiovisuais especificamente, tornam-se parâmetro para a equivalência a um *real* de Chica da Silva evocado por críticos com identificações específicas, como veremos a diante.

3. Pensar as linguagens

3. 1. Tradução intersemiótica: efeitos e imaginário

Os processos semióticos de tradução durante a criação de imaginário sobre o *real* de Chica da Silva por meio de obras ficcionais acabam por mobilizar respostas discursivas como

a biografia de Júnia Furtado, que procura uma personagem “verdadeiramente histórica”, e como as críticas de 1976 a serem abordadas no próximo capítulo. Então, num processo dialético e dialógico, mesmo as Xicas da Silva compõem e dialogam com quem foi a Chica da Silva histórica, e não só o contrário. É também assim que as personagens históricas são eternizadas pelas diversas linguagens, traduções e discursos que as representam.

Como as personagens de ficção, as que emanam da história permanecem vivas através de palavras e imagens. Ainda aqui o filme trará a sua contribuição destacada à imensa fantasia da memória do mundo. Napoleão é transmitido através de palavras e das imagens estilizadas e fixas da pintura e da estatuária. Hitler terá tudo isso acrescido das imagens em movimento e estilizadas pelo preto e branco e outras imperfeições do registro cinematográfico (CANDIDO, 2014, p. 118).

Desse modo, qualquer ideia sobre a Chica da Silva real que se tenha hoje é resultado dos construtos históricos sobre a personagem e também dos construtos narrativos ficcionais sobre tal personagem, tornando praticamente impossível, hoje, acessarmos a alguma Chica da Silva que não tenha sido traduzida ou imaginada. Além de sua ossada, não há nada que saibamos ou vejamos de Chica da Silva (e do mundo) que não esteja na linguagem/nas linguagens – desde as especulações, até os construtos históricos com base em fontes primárias que também se valem da linguagem verbal e até as narrativas ficcionais sobre essa personagem mulher e negra.

Pensando na tradução semiótica como um exemplo marcante da *mediação* para a percepção da realidade por meio do *real*, para a recepção das representações que compõem o *real* e diferentes mensagens transmitidas meio de diferentes linguagens, debruçamo-nos sobre os estudos de tradução de Roman Jakobson (1896-1982), Haroldo de Campos (1929-2003) e Julio Plaza.

Com base nos escritos peirceanos que colocam a tradução como parte essencial do processo semiótico de percepção dos objetos do mundo, e pensando especificamente no significado de um signo linguístico como nada mais do que “a tradução por outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’” (JAKOBSON, 1992, p. 64), Jakobson classifica três tipos de tradução tendo por base a interpretação do signo verbal. Segundo o linguista e teórico literário russo, os

signos verbais podem ser traduzidos: 1) por uma “tradução intralingual” ou *reformulação*, ou seja, tradução dos signos verbais por ou outros signos verbais de uma mesma língua; pensemos na sinonímia e antonímia, por exemplo; 2) por uma “tradução interlingual” ou *tradução propriamente dita*, que consiste na tradução de signos verbais de uma língua por signos verbais de outra língua; pensemos inicialmente, por exemplo, nas traduções para o português de poemas da francesa Stéphane Mallarmé (1842-1898) feitas pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos; e 3) por uma “tradução intersemiótica” ou *transmutação*, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1992, p. 64-65), ou seja, na “tradução entre os diferentes sistemas de signos” (PLAZA, 1987, p. 45). Incluímos neste último o caso das traduções de conteúdos verbais orais e escritos sobre Chica da Silva para outras linguagens como: a teatral carnavalesca, lembrando do desfile da Salgueiro em 1963, a cinematográfica, a performática dos espetáculos de dança sobre a personagem histórica produzidos mais recentemente etc.

O interessante é notar que, enquanto Jakobson (1992) pensa na tradução intersemiótica como aquela que ocorre a partir de signos verbais traduzidos por sistemas de signos não verbais, o filme *Xica da Silva*, ao anteceder e servir de base para a produção do livro de João Felício dos Santos lançado também em 1976, mostra que os caminhos da tradução intersemiótica podem ter como “obra original” a ser traduzida uma obra produzida em sistema de linguagem não verbal. Por mais que o filme de Cacá Diegues tenha base em informações sobre a Chica da Silva histórica obtidas por meio de signos verbais (orais e escritos), como vimos, o desfile de carnaval da Escola Acadêmicos do Salgueiro e mesmo as obras de Jean-Baptiste Debret foram traduzidas para a composição dos *sets* de filmagem do filme *Xica da Silva* e, depois, para a imagem filmada e projetada das representações dos atores e dos cenários.

Ou seja, a tradução, como em espiral, é fruto de traduções de traduções, de impressões de impressões do *real*, imaginários de imaginários feitos a partir do *real* e que a ele se somam. Caminho que, transparecendo o contrário, ironicamente, faz o *real* “afastar infinitamente o seu objeto”, lembrando novamente de Barthes (BARTHES, 1988, p. 190). Júlio Plaza propõe algo parecido, evidenciado nesse processo o papel dos meios: que produzem as diferentes linguagens e se valem dos diferentes tipos de signo, permitindo que linguagens e códigos sejam extensões dos nossos sentidos para captar e perceber o *real* (PLAZA, 1987).

Se os meios e, por extensão, as linguagens que eles veiculam são ampliações diferenciadas da diversidade do nosso sistema sensório, de uma forma ou de outra, o caráter desse sistema fica inscrito ou traduzido nesses meios [...] Desse modo, todas as vezes que produzimos um signo, também construímos um Objeto Imediato [a tradução sígnica e mental do Objeto Dinâmico, que é o objeto no mundo, o “referente direto”] que não alcança ser e não é o objeto dinâmico (PLAZA, 1987, p. 48).

Plaza também nos ajuda a pensar nas traduções que ocorrem nas representações de Chica da Silva em diferentes sistemas de linguagem a longo de séculos. Para ele, a tradução intersemiótica é mais do que a “interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos”, ela é uma “transmutação intersígnia”, porque mesmo signos de naturezas diferentes, que compõem linguagens diferentes, estão em relação, sendo a possibilidade de tradução intersemiótica prova disso. Pois, há, “na raiz da aparente diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônico, indiciais e simbólicos não apenas no intercódigos, mas também no intracódigo” (PLAZA, 1987, p. 67).

Ocorre, então, o que para nós é percebido como uma grande composição de Chica da Silva por meio das várias formas de criação e disseminação das Xicas da Silva ao longo das décadas. André Bazin chegou fazer uma proposição profética – e polêmica – nesse sentido que foi resgatada por Paulo Emílio Gomes (2014):

Dada a vinculação, através de adaptações, entre romance, peça e filme, André Bazin apresenta uma hipótese razoável. Segundo ele, para um crítico daqui cem anos não se apresentará o problema de saber qual o original. No caso das três expressões serem artisticamente equivalentes, o crítico sentir-se-á diante de uma mesma obra em três artes; de uma espécie de pirâmide artística com três faces igualmente válidas. Esse desinteresse pelas origens já caracteriza, em nosso tempo, a maior parte dos consumidores de personagens (CANDIDO, 2014, p. 117).

Ainda assim, nos parece indispensável uma ressalva. Não acreditamos que os diferentes sistemas de linguagens/sistemas de signos por meio dos quais as obras ficcionais sobre Chica da Silva foram construídas se equivalham. Mesmo porque, como nos ajuda a pensar Campos (2006)⁹⁵, a mudança do código, ou melhor, dos signos (algo intrínseco a

⁹⁵ A partir de escritos de Alberth Fabri em “Preliminares a uma Teoria da Literatura” (1958), Campos destaca que as “sentenças absolutas (que têm como conteúdo a sua estrutura)” na arte não podem ser traduzidas, pois “a tradução [delas]

qualquer tipo de tradução), altera a mensagem transmitida, posto que, principalmente em textos artísticos, forma é conteúdo.

O que estamos propondo é que, por meio da tradução intersemiótica observada na produção das obras *Xica da Silva* de 1976, quando pensamos em quem foi Chica da Silva, a real/verdadeira, ela mesma já é mediada, ou melhor, resultado das mediações das Xicas da Silva imaginárias. Todas as linguagens-mensagens que construíram obras para falar dessa personagem histórica se amalgamam, sendo que se torna relativamente indiferente, considerando um imaginário sobre Xica da Silva no cotidiano comum, e não nesse processo de pesquisa, a constatação do que sobre essa personagem real-inventada foi dito só nos poemas de Meireles, só no enredo da *Salgueiro* de 1963, só no filme de 1976, só no livro de 1976 etc. Pensando que imaginários criados a partir de traduções do *real* em obras ficcionais também fazem parte das mediações sociais e culturais, o que está (mesmo não estando, ou seja, sendo subvertido) nas Xicas da Silva de 1976 é resultado de tudo o que foi representado e dito sobre Chica da Silva por diferentes sistemas de linguagem ao longo de séculos.

Porém, a percepção disso nesta pesquisa, não nega o que tais obras mobilizaram de debates críticos positivos e negativos com relação à forma de (re)apresentação da personagem protagonista especificamente em 1976. Pois, como dissemos há algumas linhas acima, essa percepção de tradução em espiral e complexa não pode ser facilmente percebida e nem exigida aos críticos (inclusive aqueles não profissionais) que tiveram contato com as obras

supõe a possibilidade de separar sentido da palavra” (FABRI apud CAMPOS, 2006, p. 31). Campos também destaca a distinção entre “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética” dos textos proposta pelo crítico Max Bense (1910-1990), que defende que enquanto as informações documentária e semântica podem e procuram ser traduzidas nas “traduções interlinguais”, a informação estética de um dado texto é algo único do original do artista, algo irreplicável. “Disso discorre, ademais, que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada” (BENSE apud CAMPOS, 2006, p. 33). Também a partir do conceito de “tradução angelical” (portadora de mensagem entre ou transemiótica) de Bejnamin (SANTAELLA, 2005, p. 228) e da ideia de Borges de que “não pode haver senão rascunhos” (SANTAELLA, 2005, p. 228), conclui Campos que a tradução “interlingual” de “textos criativos” verbais como a poesia, por exemplo, “será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, 2006, p. 35). “Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia [conceito matemático]: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2006, p. 34). “Numa tradução dessa natureza, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconocidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele ‘que é, de certa forma, similar àquilo que ele denota’)” (CAMPOS apud SANTAELLA, 2005, p. 225).

A teoria de tradução de Haroldo de Campos propõe também outras instâncias desse processo. A “transcrição” significa a operação radical da tradução, uma transposição inventiva, uma tradução criativa e não ingênua quanto ao seu caráter transformador do original, uma tradução híbrida, que não busca uma verdade ou autenticidade textual do original e, assim, revela que mesmo o original, bem como a tradução, tem um “modo de intencionar”, por mais que se queira como linguagem transparente (SANTAELLA, 2005, p. 224-227). Já a “transluciferação” é uma operação satânica, no sentido de transgressora por excelência. Ela implica que a tarefa do tradutor é “luciferar”, desvendar, reencenar a pureza do próprio original, desvendando-a como falaciosa; é uma “plagiotropia”, um movimento infinito da diferença com relação ao original, um ofício que quer “converter, por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução” (SANTAELLA, 2005, p. 229). “Enfim, a tradução radical, transcriadora de um grande original é a única maneira de ‘não se contentar apenas com a imagem do significado’ de um texto, mas, para além disso, acender a ‘imagem do seu significante’ (ou de sua ‘forma significante’, mais exatamente, uma vez que se trata de uma forma imantada, ‘irradiada’ pela volátil componente semântica)” (SANTAELLA, 2005, p. 232).

sendo parte de um público receptor amplo no Brasil de 1976. Estamos falando de diferentes formas de intenção de interação e de leitura: as feitas por nós em uma pesquisa teórico-científica desde 2015 e as feitas pelos receptores críticos das obras em meio ao lançamento delas em 1976.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M.; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- BARTHES, R. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua* São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática S. A., 1985.
- BRAIT, B; MELO, R. “Enunciado/enunciado concreto/enunciação”. In: *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- CANDIDO, A; ROSENFELD, A.; ALMEIDA PRADO, D.; SALLES GOMES, P. (Orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CAMPOS, H. “Tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31-48.
- CARR, E. *O que é história*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- DOANE, M. “The afterimage, the index, and the accessibility of the present”. In: *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Editora Ática, 2006, p. 117-118.
- FURTADO, J. *Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1990.
- JAKOBSON, R. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: *Linguística e comunicação*. 8ª ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- LACOUTURE, J. “História imediata”. In: *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 216-239.
- LE GOFF, J. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *História e memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.
- LUKÁCS, G. “Narrar ou descrever”. In: *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Ed.

Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

MARTIN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. “Comunicação e mediações culturais”. In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. XXIII, n. 1, jan./jun. 2000.

MEDINA, S. “O romance como narrativa fundacional”. In: *Povo & personagem*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2008.

MEIRELES, C. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

MORAN, E. “O paradigma da complexidade”. In: *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

PLAZA, J. “A Tradução Intersemiótica como Intercurso dos Sentidos”. In: *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 45-68.

SANTAELLA, L. “Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos”. In: *Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O que é a semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Versão digital apenas para fins educacionais. Disponível em: <http://www.pet.eco.ufrj.br/images/PDF/semiotica.pdf>.

SERELLE, M. “The ethics of mediation: aspects of media criticism in Roger Silverstone’s works”. In: *Matrizes*, São Paulo, v. 10, n. 2, mai./ago., 2016.

SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Editora Olho d’Água, 2006.

SOVIK, L. “Chica da Silva: a irrupção da memória negra em um samba-enredo”. In: *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2014, p. 231- 249.

XAVIER, I. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, Cinemateca Brasileira, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZOLA, E. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 23-76.

Referências audiovisuais

XICA da Silva. Direção: Cacá Diegues. DVD Programadora Brasil. Brasil, 116min, colorido.

CAPÍTULO 5

1976: complexo e multifacetado

O entendimento de que os enunciados não se restringem a textos verbais, de que as fontes históricas não se limitam a documentos escritos e de que, tanto para a produção ficcional quanto para a produção histórica, o passado só consegue ser acessado à luz do presente dialoga com proposições do historiador Ulpiano Menezes (2003), para quem “as imagens não têm sentido em si”, e para quem se faz “necessário tomar a imagem como enunciado” (MENEZES, 2003)⁹⁶.

No caso das fontes históricas tidas como tradicionais, documentos escritos produzidos em uma determinada época, torna-se mais direta a percepção de que os documentos são um processamento de um material em si já processado. Afinal, nenhum deles pode nos dizer mais do que aquilo que o autor pensava que havia acontecido ou “talvez apenas o que ele queria que os outros pensassem que ele pensava” (CARR, 1996, p. 18). Nesse sentido, o que dizer então das especificidades das fontes visuais, incluindo as obras audiovisuais entre elas, como fontes históricas? Afinal, “quem detinha, numa sociedade do passado, a produção dos testemunhos que, voluntária ou involuntariamente, tornaram-se os documentos da história?” (LE GOFF, 1998, p. 54).

As ideias do historiador francês Marc Ferro (2010) a respeito da relação entre cinema nos ajudam a responder tais questões. Elas nos ajudam a aprofundar os estudos e o olhar sobre a relação entre a criação e recepção das Xicas da Silva de 1976 e a realidade social, cultural e política de seus autores e leitores. Em outras palavras, mais uma vez, estamos considerando as mediações para a criação e para a recepção das obras de 1976, colocando as próprias obras como enunciados que também fazem parte de mediações sobre os temas que as obras mobilizam. Trata-se especificamente do debate quanto à representação da escravização de negros no Brasil, de corpos negros e de mulheres negras no cinema em 1970.

⁹⁶ Ulpiano de Menezes (2003) sustenta a ideia de que fontes visuais, como as obras cinematográficas, por exemplo, fazem parte da história e possibilitam entender seus períodos. Portanto, não são elementos descolados ou pertencentes a uma história específica, uma dita História Visual, que recorrem à história geral apenas para explicar questões internas das obras. Para Menezes, o importante com relação às fontes visuais na história não é só o que se expressa por meio delas, mas também o que se provoca a partir da existência delas, as interações sociais, parte da história, decorrentes dessa existência e da produção que permite a materialidade dessas obras-fontes.

A respeito da relação entre cinema e história, Ferro (2010) pontua que uma obra cinematográfica não mostra apenas aquilo que está diretamente nas imagens, mas também aquilo que está nas cenas “não estando”, os *lapses* deixados pelo diretor e a dinâmica das relações sociais do período de produção da obra. Nesse sentido, os filmes não são, então, somente fontes históricas objetivas sobre o período de sua produção. São também objetos que possibilitam fazer uma *contra-análise da sociedade* do período de produção da obra, pois suas imagens, como parte de uma linguagem com possibilidades específicas, mostram até mesmo o que os produtores não querem mostrar ou não pressupõem que possa ficar evidente nas cenas.

A câmera revela o seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. [...] Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la (FERRO, 2010, p. 31-33).

Em texto sobre a complexidade dos chamados filmes históricos, Jean-Louis Leutrat (1995) faz uma análise interessante sobre o fato de esses filmes não só diegetizarem personagens e fatos históricos, mas também permitirem a “documentarização” da própria diegese para além do registro das intencionalidades dos criadores. A partir do que perguntamos: afinal, no caso de *Xica da Silva*, o que se percebe na obra é só a representação carnalizada de uma ex-escravizada negra em ascensão no Brasil do século XVIII? Ou o que o filme também registra, “mostra sem querer”, é a forma como a imagem de uma escravizada negra liberta no século XVIII é vista, (re)presentada, reapresentada e traduzida por autores do século XX em meio a uma conjuntura histórica específica, complexa e multifacetada?

Qual é a imagem que absorve a outra? Os índios, como os cowboys, são sutilmente diegetizados, ou a diegese é documentarizada? O descompasso vai se mudando numa oscilação que torna indecível a natureza da imagem mostrada. [...] Se admitimos que o cinema se inscreve na ordem das representações, como uma parte ritual bastante importante, ele não oferece senão o “já simbolizado” e o “já socializado em cada parte”. [...] É notório que o sentido que um autor (diretor, roteirista...) quis dar a sua obra não é forçosamente nela encontrável, que há um modo de funcionamento independente das

obras que requer que nos esforcemos em compreender (LEUTRAT, 1995, p. 28-32).

Nesse sentido, em algum grau e de maneira geral, importa mais o que as narrativas ficcionais mostram direta e indiretamente e o que isso acionam/mobilizam em diferentes espectadores críticos, do que o que os autores atestam que quiseram dizer a partir das obras como contestação em meio a um determinado período histórico. Ou seja, as narrativas não só expressam, mas também documentam as formas (escolhas, olhares) de narrar dos autores como agentes históricos e sociais, e não (só ou necessariamente) suas intencionalidades artísticas e/ou políticas.

Neste capítulo, propomos refletir sobre essas instâncias, pensando como um estudo sobre as Xicas da Silva de 1976, a despeito do que seus autores expressam ter intentado com as suas obras, nos transfere para uma análise do contexto não só político, mas também social e cultural complexo e multifacetado de 1976, e para a análise e percepção de uma *história longa* das relações sociais, raciais e de gênero do Brasil perenes também no período de construção das obras aqui estudadas.

1. Contexto, construções e leituras

1. 1. Autoria I: Cacá Diegues

Com relação ao contexto de produção cinematográfica no qual se insere Cacá Diegues, um dos idealizadores do Cinema Novo⁹⁷, vale destacar que, em 1970, seis anos após o Golpe Militar de 1964, o Ministério da Educação do país passou a incentivar os cineastas brasileiros a se voltarem para temas históricos. Jean-Claude Bernardet (2009) chama esse processo de “dirigismo cultural”, intervenção que acaba por influenciar produções audiovisuais e produções culturais em geral de períodos específicos. À época, a iniciativa do Ministério da Educação permitia que as produções nacionais recriassem suas narrativas

⁹⁷ Apostando “em uma concepção de ‘cultura popular’ como resistência à cultura importada” (CARVALHO apud SOUZA, 2013, p. 73) e como forma de vanguarda artística em meio à Ditadura Militar, e “inspirado e influenciado pelo ‘Neorrealismo’ italiano, pela ‘Nouvelle Vague’ francesa e o Underground nos Estados Unidos, o Cinema Novo é um movimento cinematográfico brasileiro que [que nas décadas de 1960 e 1970] reúne em torno de si os diretores Cacá Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra, Olney São Paulo e Paulo César Saraceni” (SOUZA, 2013, p. 73). A esses diretores acrescentamos nomes como Arnaldo Jabor, David Neves, Gustavo Dahl, Linduarte Noronha, Miguel Borges, Marcos Farias, Roberto Pires e Trigueirinho Neto. Os filmes do movimento tinham em comum o cunho político social, a exaltação de temáticas nacionais e ditas populares abordadas sob uma estética que se valia do subdesenvolvimento brasileiro, e de suas produções, como forma e discurso (XAVIER, 2007).

fundacionais e traçassem um paralelo com a história de demais nações de origem colonial. Porém, no período, a temática histórica atraiu pouco os cineastas devido, entre outros fatores, ao alto custo exigido nas reconstruções de época (BERNARDET, 1982).

Também em 1970, o Ministério da Educação instituiu um prêmio especial para filmes adaptados de obras literárias. “A manobra governamental era claríssima: recuperação de um verniz cultural de tipo museológico, sem ferir a ideologia do poder” (BERNARDET, 2009, p. 217).

Data de 1975 a criação da Política Nacional de Cultura (PNC), que tinha como uma de suas principais medidas a promoção da miscigenação brasileira como patrimônio cultural, “numa reedição das ideias de Gilberto Freyre, que elegera a democracia racial e cultural como um dos elementos basais do ethos brasileiro” (PINTO, 2013, p. 83). A PCN também se dedicava à promoção da preservação da memória nacional, dirigindo, então, a criação de uma cultura histórica no país. “Com esse propósito, recebiam atenção o ensino de história, a criação e dinamização de museus e a conservação e revitalização de cidades históricas, sempre a partir de uma perspectiva em que o passado assumia contornos grandiosos, dignos de veneração” (PINTO, 2013, p. 83). Carlos Eduardo Pinto (2013) analisa que a Embrafilme⁹⁸ “foi a responsável por fazer a ponte entre a PNC e os cineastas”. Justamente em 1975, por meio da estatal de cinema, o governo passa não só a incentivar, mas também a financiar filmes históricos.

Bernardet justifica a adesão às políticas de financiamento como uma necessidade dos cineastas para a produção de filmes, e afirma que *Xica da Silva* “nada deve em especial ao projeto governamental” (BERNARDET, 1982, p. 61). Rodrigo Ferreira (2014) também destaca que, por ter sido lançado um ano antes do edital para filmes históricos, a obra *Xica da Silva* não usufruiu dos benefícios dessa linha de crédito. Porém, evidencia que a Embrafilme foi responsável por 33% do orçamento do filme de Cacá Diegues, tendo garantido também a sua distribuição e, conseqüentemente, o seu alcance e repercussão nos âmbitos nacional e internacional. À época, o filme foi considerado uma das produções mais caras do cinema nacional: Cr\$ 2 milhões e 500 mil⁹⁹. Em entrevista a Tércio dos Santos à época, Cacá Diegues reconhecia a importância do incentivo à produção de filmes históricos e pontuava que seu *Xica da Silva* não fora enquadrado assim para o financiamento junto à Embrafilme.

⁹⁸ A Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), estatal criada em 1969, em plena vigência do AI-5, era financiadora de filmes nacionais entre as décadas de 1960 e 1980. Ou seja, foi o “principal instrumento de ações do governo federal no campo cinematográfico” (AUTRAN, 2009, p. 117). A Empresa foi extinta na década de 1980 “em um dos primeiros atos do presidente Fernando Collor de Mello” (AUTRAN, 2009, p. 117).

⁹⁹ AZEREDO, E. “Do crepúsculo do Viscondi ao reino de Xica da Silva”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1976 (sem data exata).

[...] o Estado não só tem o direito como tem o dever de preservar a memória nacional, portanto, incentivar a feitura de filmes históricos ou baseados em obras literárias de qualidade. E cabe ao cineasta, ao artista, realizador, fazer com que essa coisa não se transforme numa oficialização do cinema. Então, eu acho que não há uma contradição nisso, o meu filme Xica da Silva, inclusive, não é beneficiado pelas vantagens que existem hoje no regulamento da Embrafilme sobre filme histórico, nós não fomos enquadrados dentro disso, nossa composição com a Embrafilme é normal (SANTOS apud FERREIRA, p. 290).

Ao que tudo indica, Cacá Diegues tinha uma visão muito positiva da Embrafilme enquanto fomentadora de uma parte significativa e específica do cinema nacional no período e não via isso como algo que comprometia a autonomia criativa para a produção de seus filmes como parte da vanguarda cinemanovista, combativa ao regime militar. A postura e boa relação com a estatal era negativamente criticada por uma parcela dos cineastas. Em entrevista publicada pelo *Jornal do Brasil* de 31 de julho de 1976, Cacá Diegues afirma que a Embrafilme era uma vitória do Cinema Novo: “A Embrafilme produz sem perguntar por roteiro ou cenas. Enquanto ela tiver esse caráter democrático, temos de defendê-la [...] Na época do governo Carlos Lacerda, criamos a CAIC, que produziu *Deus e o Diabo*, *Terra em Transe*, *Os Herdeiros*. Isso porque não confundimos nossos direitos junto ao Estado com arranjos com o Governo. A Embrafilme é uma vitória, portanto, do Cinema Novo”¹⁰⁰.

Quanto ao “dirigismo cultural” da década de 1970, Bernardet (2009) destaca que essa foi a forma que o governo militar encontrou para instituir uma nova cara para o cinema nacional, uma vez que as narrativas políticas do Cinema Novo, sintomaticamente, não eram legitimadas pelo regime e a pornochanchada não era um produto cultural considerado pelos militares conveniente (sério) em uma nação regida por uma ditadura. “O governo estava diante desta alternativa: ou alegava a vulgaridade da comédia erótica, ou o prestígio de filmes críticos que eram ideologicamente inaceitáveis pelo governo” (BERNARDET, 2009, p. 217).

Ao mesmo tempo, o pesquisador destaca que o “dirigismo cultural”, quanto às produções de filmes históricos, não foi tão forçado assim: “A concepção heroica e pomposa da história, os grandes vultos, a história pacífica é o que se encontra na maior parte dos filmes

¹⁰⁰ RANGEL, M. “Cinema Novo: segunda dentição. O povo nas telas e nas salas”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1976.

históricos brasileiros, independentemente de qualquer pressão governamental” (BERNARDET, 2009, p. 62). Segundo Bernardet, o que o governo brasileiro fez na década de 1970 por meio do estabelecimento de normas de financiamento para a produção de filmes e a criação de roteiros foi “sustentar, dar melhores meios de expressão e divulgação a essa visão da história que já estava aí” (BERNARDET, 2009, p. 62).

É possível, inclusive, analisar que os debates de valorização do “nacional popular” desde 1950 estiveram vinculados, em um dado momento, a uma intenção consciente dos realizadores pelo enaltecimento dos heróis da história nacional, o que é encampado por produtoras de cinema como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que, entre 1949 e 1957, “pretendia produzir filmes brasileiros nos moldes hollywoodianos” (PINTO, 2013, p. 100). Bernardet (1982) destaca que já em 1952 e 1953, Nelson Pereira dos Santos, um dos nomes da vanguarda cinemanovista, defendia, inclusive por meio de um anteprojeto de lei cinematográfica, que a literatura, o folclore e a história deveriam ser fontes para um cinema brasileiro com um posicionamento definido quanto às produções estrangeiras importadas.

Nelson sugere temas: Canudos, a Abolição da Escravatura, a Inconfidência Mineira e os bandeirantes. Na outra vertente ideológica, Zampari, diretor da Vera Cruz, traça planos para 1954: faremos “filmes completamente brasileiros e baseados nos fatos históricos do Brasil”. Prevê um filme sobre o Duque de Caxias, “uma figura impressionante”, outro sobre D. Pedro I, “particularmente o lado romântico de sua vida”. Um anteprojeto de lei cinematográfica, publicado no Diário do Congresso, em 1953, justifica: “A ideia do presente projeto é a de procurar meios de divulgação de nossas paisagens, da nossa história, de nosso folclore [...] o nosso povo conhece mais profundamente a guerra civil americana e os episódios da independência da grande república, do que, por exemplo, a expulsão dos Holandeses de Pernambuco [...]”. Neste anteprojeto, os temas da história do Brasil substituiriam os temas históricos de filmes importados (BERNARDET, 1982, p. 58).

Influenciado pelo Neorrealismo italiano, pela *Novelle Vague* francesa e pelas discussões realizadas desde 1950 sobre o caráter nacional e popular que deveriam adquirir o cinema brasileiro e outros movimentos artísticos que se narrativizavam como social e politicamente engajados contra a Ditadura Militar¹⁰¹, o Cinema Novo entra em uma nova fase em 1970. À época, a preocupação de alguns cineastas do movimento, Cacá Diegues entre eles, era responder ao baixo público e críticas feitas às produções de seu primeiro período,

¹⁰¹ A partir de Adamatti (2016).

que paradoxalmente colocava o ideal de popular no centro das narrativas, mas não dialogava ou alcançava uma recepção de massa.

Nesse sentido, por exemplo, sobre o lançamento de *Terra em Transe* (1968), de Glauber Rocha, e as críticas feitas a esse filme, escreve Bernardet no artigo “... Mas o público não entende” publicado no *Jornal da Senzala* em janeiro do ano de lançamento do longa-metragem: “Sob a alegação de que cinema é comunicação de massa e de que os filmes devem ser entendidos imediatamente, o espectador não se dispõe a atender ao esforço que a fita solicita, como se toda obra tivesse o dever de se entregar completamente de uma só vez” (BERNARDET, 2009, p. 222).

Além de lembrar que os primeiros filmes históricos brasileiros datam de 1910, contavam a história das classes dominantes e eram feitos por imigrantes italianos em meio a um processo de assimilação da cultura local, Bernardet (2009) destaca que o Cinema Novo não se voltou para a temática do passado histórico, como almejavam alguns influenciadores do movimento e o dirigismo cultural da época. Porém, destaca Bernardet, pelo menos um filme se debruçou sobre o tema logo na primeira fase do movimento vanguardista: *Ganga Zumba* (1963-1964), de Carlos Diegues, criado a partir da adaptação de outro romance de João Felício dos Santos e “cujo enfoque e estética se opunham ao que vinha até então sendo feito” (BERNARDET, 1982, p. 59).

A linguagem carnavalesca no filme *Xica da Silva* marca, então, uma nova oposição de Diegues quanto às propostas estéticas originárias da produção do Cinema Novo, agora na década de 1970, já em resposta à baixa adesão do público aos filmes do movimento vanguardista. Ferreira (2014) esmiúça esse processo na carreira de Diegues a partir de um relato do próprio diretor, que avaliou que, em uma época de proselitismo no cinema que falava de temas sociais, construir uma linguagem cinematográfica voltada para o “povo” era uma necessidade (FERREIRA, 2014)¹⁰².

Nesse sentido, a comicidade carnavalesca do filme, além de estar relacionada a tudo o que foi evidenciado no Capítulo 3, apela a um novo ideal popular dessa nova fase do Cinema Novo. “Aparentemente, para Cacá Diegues, pela comédia e inversão da ordem, recurso

¹⁰² No filme *Cinema Novo* (2016), há um registro, sem data explicitada, mas provavelmente captado entre 1960 e 1970, de Cacá Diegues criticando a forma de idealização e alcance “do popular” no Cinema Novo. Sobre isso, assistir *Cinema Novo* (2016). Direção Eryk Rocha, Brasil, 2016, 90 min., colorido.

narrativo tão caro à linguagem carnavalesca, era possível reaproximar-se do público e promover reflexões sobre o passado histórico” (FERREIRA, 2014, p. 178).

As impressões de Cacá Diegues sobre esse “novo ideal de (alcance) popular” também foram registradas pelo Jornal do Brasil em 1976: “Gostaria de ‘ser reconhecido como um cineasta popular, na mesma humilde medida que existem o compositor e o poeta populares’. E declara que ‘popular não é apenas agradar eventualmente um público: antes de tudo, é estar ao lado do povo e de suas aspirações’”¹⁰³.

O ideal e as produções de Cacá Diegues, para quem não existia “cinema democrático sem público” (DIEGUES, 2014, p. 421), em prol de uma “popularização” do Cinema Novo fez com que o cineasta passasse a ter inimizades com nomes vinculados à primeira fase do movimento vanguardista. O diretor de *Xica da Silva* foi pública e negativamente criticado por Paulo César Saraceni e pelo montador Eduardo Scorel, que “censurava” Diegues por “fazer três filmes em três anos” (DIEGUES, 2014, p. 420). Mencionando reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo* na qual, em 1978, foi publicada pela primeira vez a expressão “patrulha ideológica” cunhada pelo cineasta, a ser abordada adiante, Cacá Diegues escreve, sem modéstias, mais sobre suas posturas e impressões no período, destacando que promovia o resgate de um ideal do cinema moderno, o ideal de ser um cinema nacional-popular:

Defendia a liberdade individual de criação, dizendo que a grandeza do Cinema Novo tinha sido de que cada um de nós fazia os filmes que bem entendesse, diferentes e até divergentes uns dos outros. Mas, para desgosto de alguns companheiros, decretava mais uma vez a morte do Cinema Novo:

‘[...] essa monumentalidade, essa estatutária do Cinema Novo, essa catedral vazia, pode, como eu acho que já deve estar acontecendo, inibir o surgimento de novos cineastas [...] me orgulho de ter pertencido a essa geração, não estou rompendo, nem contestando, nada disso. Apenas acho que não há mais porque invocar o caboclo Cinema Novo nessa tenda espírita do cinema brasileiro [...] acho que, em vez de trair, pelo contrário, eu retomei o projeto inicial do cinema moderno no Brasil que era fazer um cinema nacional popular. E tanto eu tinha razão que a discussão dominante do cinema brasileiro é essa [...] o Cinema Novo já é um monumento e sempre que você vira um monumento é porque já cumpriu o seu papel’.

Estava em lua de mel com o público, minha bronca era dirigida aos que não aceitavam o sucesso de nossos filmes (DIEGUES, 2014, p. 421).

¹⁰³ AZEREDO, E. “Do crepúsculo do Viscondi ao reino de Xica da Silva”, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1976 (sem data exata).

Xica da Silva teve uma primeira sessão especial no Rio de Janeiro, no fim de julho de 1976. A estreia nacional oficial data de 4 de setembro de 1976, durante o 9º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. Na ocasião, o longa-metragem foi premiado nas categorias de melhor filme (condecorado por júri de nove membros, e tendo recebido prêmio de Cr\$ 80 mil), melhor diretor e melhor atriz (Zezé Motta). O filme também ganhou o Prêmio Air France, e, duas semanas após sua estreia oficial, chegou a um recorde de bilheteria nacional no período: 200 mil espectadores¹⁰⁴. Conta Cacá Diegues que “em certo momento em sua carreira comercial, o filme já tinha feito quase 5 milhões de espectadores, um recorde entre os filmes da Embrafilme” (DIEGUES, 2014, p. 392).

Em 1977, por intermédio da distribuição da Embrafilme na América Latina, *Xica da Silva* estreou quase que simultaneamente em Buenos Aires, Montevideu, Santiago, Lima e Cidade do México (DIEGUES, 2014). A obra também foi exibida no Festival Paris, no Festival de Veneza, em um festival na Índia, e, já na década de 1980, em cidades dos Estados Unidos, como Nova York, Boston, Los Angeles, Miami, São Francisco, Washington e Chicago. O filme também foi incluído entre os 21 longas-metragens escolhidos na primeira seleção para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro de 1976 na Academia de Artes Cinematográficas de Hollywood¹⁰⁵.

Numa passagem, no mínimo, curiosa de seu livro de memórias, Cacá Diegues (2014) revela que chegou a oferecer a distribuição do filme para Luiz Severiano Ribeiro, o maior exibidor do Brasil no período. Ele rejeitou, alegando que “nenhum filme com protagonistas negros jamais dera certo no Brasil” (DIEGUES, 2014, p. 392), e relegando *Xica da Silva* salas de seu circuito de menos prestígio.

1. 1. 1. Meta-história

Ferreira (2014) associa as escolhas narrativas dos criadores do filme *Xica da Silva* não só à vontade e à necessidade de popularização do Cinema Novo na década de 1970, mas também a um processo de filmagem “meta-histórica”. Segundo Ferreira (2014), Jean-Claude Bernardet relaciona a “meta-história” ao fato de os cineastas abordarem em suas obras o passado para melhor compreender e poder falar, indiretamente, do momento presente.

¹⁰⁴ A partir de informações de folheto de divulgação publicado no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, em 19 de setembro de 1976.

¹⁰⁵ AMARAL, Z. Coluna “Zózimo”, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1976.

Ferreira, bem como muitos outros pesquisadores, relaciona, de maneira enfática, o caráter “meta-histórico” do filme *Xica da Silva* à retratação, na obra, de relações de opressão como forma de alusão à repressão sofrida por cineastas, como Cacá Diegues, em meio à Ditadura Militar (1964-1985).

Há, tanto no filme quanto no livro *Xica da Silva* de 1976, uma cena ao menos que, para nós, é capaz de remeter diretamente à “meta-história” sobre as opressões e torturas cometidas durante a Ditadura Militar no país. Mas ao mesmo tempo ela está em diálogo com a representação dos castigos e açoites dos negros escravizados no Brasil Colonial. Trata-se da cena em que Teodoro, o negro livre e contrabandista de diamantes tão temido nas tramas, é torturado pelo Conde de Valadares e pelo major português Brandão, à revelia de João Fernandes de Oliveira e de Xica da Silva. Tenhamos noção de como a cena é descrita ao menos no livro:

Atado forte ao tronco, com ferros nos pés, a cabeça rachada de muito lutar, ferido por dentro, Teodoro é um trampo!

E as perguntas safadas choviam-lhe em cima:

– Quem comprava brilhantes?

– Quem faz contrabando?

– Onde é que mineras?

– Quem são teus amigos?

– De que vocês vivem?

– Fazendo que coisas?...

A cada pergunta que ficava sem resposta, porque Teodoro não fala, só olha, o major mais espanca o faiscador. E tem prazer nisso!

O conde presente só se perturba com o silêncio quente do pátio sujo, escarrado, repleto de trens imprestáveis do que cacumbu de binga. Convidado de honra do caçador de gente, o conde se irrita. Pra fazer alguma coisa, pergunta a Teodoro, com sua vozinha instigante de tipo derruído dos bofes:

– Ouça lá, seu bruto: a quem tu vendes os diamantes que roubas a el-rei? Diga, idiota!

Adulador das quintas, pra incentivar Teodoro a da resposta, o carcereiro atira sobre seu corpo-sangue-só uma caneca de água fria:

– Vá... isso faz-lhe bem, amigo Teodoro... coragem e responda ao senhor fidalgo!

Machucado, sem forças, Teodoro nada diz, nada pede, na implora. Olha. Só olha e, no olhar, atira punhado de desprezos e ódio. De nojo impotente (SANTOS, 1987, p. 193).

Porém, achamos difícil *perceber* em obras do Cinema Novo de Cacá Diegues – diferentemente do que ocorre com outros cineastas principalmente no primeiro período do movimento vanguardista –, mais precisamente no filme *Xica da Silva*, outros momentos que se valham ou remetam diretamente o espectador ao que é conceituado como “meta-história”

com relação à Ditadura Militar. A não unanimidade de uma possível referência silenciosa à Ditadura Militar em um filme que se passa no Brasil Colonial do século XVIII tem base não apenas em nossas percepções contemporâneas do filme de 1976, mas também na análise que fazemos a diante de mais de 50 textos/enunciados críticos sobre o filme escritos e/ou tornados públicos em 1976 por diferentes atores sociais.

Nesse sentido, a tendência de análise de uma “meta-história” em filmes como *Xica da Silva* está muito mais vinculada a uma mediação próxima dos críticos com relação às percepções de Cacá Diegues sobre as próprias obras que fazia no período. O cineasta chega a afirmar que construíra idealmente o seu filme como “fábula política”, em que “o conde português simbolizava o imperialismo; o contratador, a burguesia; os moradores da cidade, a classe média; o inconfidente, os revolucionários; e a Xica, a alegoria vitoriosa e solar do povo”¹⁰⁶.

Considerando o que mostram as críticas (positivas e negativas) por parte de leitores específicos das obras (filme e livro) em 1976, e também considerando a nossa interpretação e análise das obras, avaliamos que o filme e o livro *Xica da Silva* exploram e apelam, como pilares das tramas, para o destaque da personagem protagonista e de suas características – extravagância, exageros, loucuras, “lascividade” e sexualidade natural, selvagem e conscientemente escancarada. Essas características chegam aos leitores/espectadores críticos de 1976 (e atuais) como pontos centrais dos enredos e colocam as traduções/representações estritamente históricas ou “meta-históricas” presentes nas obras à reboque das peripécias – principalmente sexuais – da protagonista.

1. 2. Autoria II: João Felício dos Santos

Diferentemente do que ocorre com Cacá Diegues, o letrista, poeta, ator, jornalista, publicitário, carnavalesco, roteirista, romancista e topógrafo¹⁰⁷ João Felício dos Santos (1911-1989) não tem publicada nenhuma biografia a seu respeito ou mesmo livros que proponham reflexões sobre suas obras. O romance histórico foi o estilo mais recorrente em sua produção, que, segundo consta em seu site biográfico, costumava dizer: “com o tempo a história vai se gastando e torna-se ficção, enquanto a lenda, por conter força e colorido,

¹⁰⁶ DIEGUES apud BARRETO, 2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/geral-36658302>.

¹⁰⁷ No Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, “João Felício dos Santos – Biografia”. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/joao-felicio-dos-santos/biografia>.

cresce e vira realidade”. Porém, iniciou a sua carreira literária pelo caminho da poesia, com o livro “Palmeira real”, lançado em 1934 e empenhou-se na autoria de versos, principalmente em forma de sonetos e trovas, também nas décadas de 1940 e 1950. Foi autor de obras de literatura infantil, contos, textos técnicos, argumentos e roteiros cinematográficos e desenvolveu enredos carnavalescos, como destacaremos adiante.

Antes de criar sua *Xica da Silva* em livro, escreveu a personagem Maria Olho de Prata na obra *João Abade*, de 1975 (mesmo ano de publicação de *O Cortiço*, de Aloísio de Azevedo, vale destacar). Na obra, a mestiça de negro com branco, dita mulata, Maria Olho de Prata dá cor aos bastidores da Guerra de Canudos (1896-1897), reiterando que a história e a mulher negra já faziam parte do interesse de João Felício dos Santos para a criação ficcional.

Outras obras escritas pelo autor são: *O pântano também reflete estrelas* (1949); *Major Calabar* (1960)¹⁰⁸; *Ganga-Zumba* (1962); *Cristo de lama* (1964); *Carlota Joaquina, a rainha devassa* (1968); *Ataíde, azul e vermelho* (1969); *Os trilhos* (1976); *A guerrilheira* (1979); *Benedita Torreão da Sangria Desatada* (1983); *Margueira amarga* (1985). Ao todo, o autor escreveu quatorze romances, sendo dois deles inéditos até hoje: *A força vermelha* e *Rotas de mar na terra das gaivotas*, além de um livro de poesias e roteiros para cinema, tais como *O dique* e *Quando os dinossauros morrem*, de 1987.

Também traduzida para o cinema por meio de argumento do próprio autor para o filme homônimo de Cacá Diegues de 1963, o livro *Ganga Zumba* foi premiado pela Academia Brasileira de Letras. Além dessa, outras obras de João Felício dos Santos foram traduzidas para o cinema, como *Cristo de lama* (1964), em filme homônimo de Wilson Silva lançado em 1968, e *Carlota Joaquina* (1968), também em filme homônimo destaque do chamado cinema brasileiro da retomada, dirigido por Carla Camurati e lançado em 1995. João Felício dos Santos também fez o argumento do filme *Parceiros da Noite* (1980), do fotógrafo e cineasta José Medeiros (1921-1990), que também foi responsável pela fotografia de *Xica da Silva* e também tem trabalho reconhecido pela escolha por retratar (colocar no centro de suas fotos) personagens ditas populares do cotidiano de sua época¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Texto do site “Tiro de Letra” informa que: “Esse livro veio a público muito antes do musical de Chico Buarque e Ruy Guerra, *Calabar – O Elogio da Traição* (1973), que seria vetado pela censura federal. O pioneirismo em abordar temas polêmicos foi uma das principais características do autor. [...] Já *Ganga-Zumba* antecedeu o famoso espetáculo *Arena conta Zumbi* (1965), de Giafrancesco Guarnieri e Augusto Boal. *A Guerrilheira - O Romance da Vida de Anita Garibaldi* antecedeu em muitos anos o livro (2002) e a minissérie [homônima] *A Casa das Sete Mulheres*”, esta produzida pela Rede Globo em 2003. Em “Entrevista Simultânea – João Felício dos Santos”, site Tiro de Letra. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/JoaoFeliciodosSantos.htm>.

¹⁰⁹ A esse respeito, assistir *Improvável encontro – Frente & Verso* (2016). Direção: Lauro Escorel. Brasil, 2016, 24min, preto e branco.

A partir dos depoimentos de Ricardo Cravo Albin, historiador e amigo de João Felício dos Santos, divulgados em 2011, tornou-se possível saber que o criador de *Xica da Silva* tinha uma proximidade maior do que poderíamos imaginar com o carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro e com a música popular brasileira. Foi João Felício dos Santos quem apresentou Albin a Carlinhos Sideral, compositor da escola de samba Imperatriz Leopoldinense na década de 1960. Segundo Albin, o escritor inspirou Carlinhos Sideral no samba “Oropa, França e Bahia”, para o desenvolvimento de um enredo sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, referente a desfile realizado no ano de 1970. Além disso, para a escola de samba Imperatriz Leopoldinense, João Felício dos Santos fez, em 1985, o enredo “Adolô, cidade mistério”, com músicas de Sideral. “E para o Clube Carnavalesco Canários das Laranjeiras, foi autor de quatro enredos: ‘Ganga Zumba’ (1970), ‘O negro na História do Brasil’ (1973), ‘A virgem Intocável (A lenda de Acaiaca)’ (1975) e ‘A cidade verde’ (1978)”, conta Cravo Albin¹¹⁰. Este cita outras aventuras do escritor pela MPB, compondo o choro ‘Pranto’, gravado por Rosita Gonzáles, e o samba exaltação ‘O índio’, em parceria com Gadé, da dupla Gadé e Valfrido Silva.

Percebemos, assim, a relação cultural do autor de *Xica da Silva* com instâncias artísticas onde imperava o ideal de popular e do negro como exemplo ou sinédoque do povo a ser colocado no centro das narrativas artísticas no período. O ideal e apreço pelo “negro-povo” se torna presente em todas as produções artísticas de João Felício dos Santos (livros em prosa, poemas, argumentos, roteiros, enredos e músicas)¹¹¹, algo também exaltado pelo autor empírico no âmbito público e privado. Albin menciona o entusiasmo de João Felício

¹¹⁰ No site da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). “Ato pelo centenário de João Felício dos Santos”, 30 de março de 2011. Disponível em: <http://www.abi.org.br/ato-pelo-centenario-de-joao-felicio-dos-santos/>.

¹¹¹ Em uma entrevista publicada em 2007, Cacá Diegues fala sobre “o popular” na obra de João Felício dos Santos e mesmo entre o seu grupo de cineastas em meio à Ditadura Militar: “João Felício dos Santos foi, no Brasil, um precursor da ficção histórica, do romance baseado em fatos reais. Sempre procurou abordar a história dos esquecidos, daqueles que foram excluídos à força pelos vencedores. Não sei de outro escritor brasileiro que tivesse um tão vasto conhecimento das coisas do país, não só na forma de sua cultura popular, como também na erudição de sua história... Ele escreveu de uma forma peculiar, numa espécie de língua brasileira que articulava de maneira muito pessoal e popular, a igual distância de Jorge Amado e Guimarães Rosa... *Xica da Silva* foi e continua sendo um de meus filmes mais populares. A idéia de fazê-lo estava muito ligada ao momento que vivíamos, de certa abertura política na ditadura militar, um momento que nos dava muita esperança de dias melhores e mais democráticos. [...] Fonte: O Estado de Minas, 03/03/2007 - Jorge Fernando dos Santos”. No mesmo artigo, o próprio jornalista e escritor Jorge Fernando dos Santos também fala sobre “o popular” na literatura de João Felício dos Santos: “Na década de 1960, quando a maioria dos leitores brasileiros sequer tinha ouvido falar no norteamericano Gore Vidal, João Felício dos Santos já se dedicava a escrever romances históricos nos quais reconstruía a trajetória de personagens marginalizados pela história oficial do país *Ganga Zumba*, por exemplo, foi lançado em 1964 [...] O curioso é que, mesmo com a preocupação oficial em reconhecer a importância da contribuição negra na cultura brasileira, quase ninguém se lembrava mais de João Felício dos Santos, morto em 13 de junho de 1989. Sua obra abriu caminho nesse sentido e só agora, em 2007, depois de demorada ausência nas livrarias, começa a ser reeditada pela José Olympio Editora. Fonte: O Estado de Minas, 03/03/2007 – Jorge Fernando dos Santos”. No site “Tiro de Letra”. “Relações literárias – João Felício dos Santos”. Disponível em <http://www.tirodeletra.com.br/relacoes/JoaoFeliciodosSantos.htm>.

dos Santos em relação à sua opção, como historiador, por pesquisar a história dos pioneiros do samba. “Ele me dizia [...] ‘você está fazendo história, a certa e a generosa, em começar o seu museu [referindo-se ao Museu da Imagem e do Som, MIS] colocando no pódio da posteridade esses negros maravilhosos que fizeram o melhor nessa terra, de tanta gente pretenciosa, sem sangue, sem graça, uns quase paspalhos”¹¹².

Também no centenário de João Felício dos Santos em 2011, Dartagnan de Holanda, então vice-presidente do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, destacou a profissão de topógrafo também exercida pelo autor. Segundo Holanda, a atuação permitiu ao escritor embrenhar-se pelo Brasil e “garimpar personagens que hoje estão marcados à tinta e dedicação nas páginas de seus livros”¹¹³. Por meio dessa profissão, João Felício dos Santos ingressou no Ministério de Viação e Obras Públicas em 1932 e “viajou várias vezes pelo país a serviço do governo e também por conta própria, com o intuito de conhecer a história e os costumes nacionais”¹¹⁴. Relata-se que, só após escutar “personagens comuns sobre importantes capítulos da história nordestina foi que se sentiu apto a escrever livros como *João Abade* (1958), sobre a guerra de Canudos, e *Major Calabar* (1960), no qual desenha um rigoroso retrato da invasão holandesa em Pernambuco”¹¹⁵.

Também amigo pessoal do ex-presidente Juscelino Kubitschek (1902-1976), João Felício dos Santos chegou a ser enquadrado no Ato Institucional número cinco (AI-5) do regime militar, acusado de subversão devido ao ponto de vista de suas obras e aos elogios que recebiam de membros do Partido Comunista (PC). Ao mesmo tempo, historiadores costumavam persegui-lo devido à forma como misturava fatos, eventos e personagens históricos e ficção.

1. 2. 1. Tendências experimentalista e naturalista

Ao escrever sobre uma ex-escravizada negra que ascende socialmente por meio do embranquecimento no Brasil do século XVIII, João Feliciano dos Santos faz com que se torne interessante a análise do tema escolhido (mulher negra escrava e embranquecida) dentro do conjunto de suas obras e da literatura nacional do século XX, ainda influenciada pelo

¹¹² No site da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). “Ato pelo centenário de João Felício dos Santos”, 30 de março de 2011. Disponível em: <http://www.abi.org.br/ato-pelo-centenario-de-joao-felicio-dos-santos/>.

¹¹³ No site da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). “Ato pelo centenário de João Felício dos Santos”, 30 de março de 2011. Disponível em: <http://www.abi.org.br/ato-pelo-centenario-de-joao-felicio-dos-santos/>.

¹¹⁴ No site “Tiro de Letra”. “Entrevista Simultânea – João Felício dos Santos”. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/JoaoFeliciodosSantos.htm>.

¹¹⁵ No site “Tiro de Letra”. “Entrevista Simultânea – João Felício dos Santos”. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/JoaoFeliciodosSantos.htm>.

experimentalismo e pelo naturalismo do século XIX. As anteriormente mencionadas técnicas de escrita de João Felício dos Santos nos remetem não só à origem real-inventada das personagens de ficção analisada no Capítulo 4, mas também às técnicas de produção e à própria proposta dos romances experimentais do século XIX: em resumo, a observação social e representação de personagens típicas (ZOLA, 1979).

Já o naturalismo, surgido mais precisamente no final do século XIX, teve como sua principal característica a incorporação na literatura da concepção científica de “determinação das ações humanas pelo meio, pela hereditariedade e pelo momento” (FIRION, 2006, p. 28). É por isso que, nas obras do período, “os comportamentos sociais e individuais são considerados efeitos de causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio educação)” (FIORIN, 2006, p. 30). Consideramos que possa vir também daí, desse *imaginário* científico como herança enunciativa-discursiva, o destaque de João Felício dos Santos¹¹⁶ e Cacá Diegues a uma naturalidade e selvageria da “lascividade” e sexualidade de Xica da Silva; ao uso neutro do signo verbal “mulata”¹¹⁷; à construção, descrição e (re)apresentação de uma Xica da Silva com “ímpeto quente bem da raça africana” (SANTOS, 1987, p. 16) em contraste a uma personagem como Dona Hortênsia, branca, “muito clara e muito loura (como as russas)” (SANTOS, 1987, p. 51) e dona de uma “letra limpa, da melhor cultura europeia, um absurdo na época” (SANTOS, 1987, p. 49).

Vale destacar que dentre as teorias que cunham e ordenam o discurso e *imaginário* científicos e culturais do século XIX, está a teoria racial, que considerava a categorização e hierarquização de fenótipos, culturas e “raças” humanas. Tal teoria foi cunhada num entre ciências biológicas e ciências humanas na Europa do século XIX, e adotada por influentes

¹¹⁶ Quanto a isso e com base no que foi exposto até aqui, propomos a seguinte reflexão a partir de perguntas retóricas. Quando João Felício dos Santos, viajava várias vezes pelos rincões do Brasil “a serviço do governo e também por conta própria, com o intuito de conhecer a história e os costumes nacionais” e para “garimpar personagens que hoje estão marcados à tinta e dedicação nas páginas de seus livros”, o olhar do autor, quase como um antropólogo, não será necessariamente sempre fragmentado quanto àquela realidade que observa e que, na obra, irá organizar e esquematizar para que seja mostrada como total? O lugar de experiência do autor como observado de dada realidade para construir seu romance é utilizado como um privilegiado olhar estrangeiro/ olhar de outro ou como olhar neutro que olha um outro a ser representado por meio de uma impressão de totalidade característica das ficções? O que, nesse processo, pode incorrer na reflexão e refração (como (re)absorção dos enunciados e ideologias já estabelecidas e como reiteração) de estereótipos sociais positivos e negativos, quando se faz da visão fragmentada dos seres da realidade uma visão totalizante dos seres das ficções? Quais os efeitos políticos, sociais e ideológicos sobre o imaginário social a partir da disseminação e recepção de obras ficcionais que tem esse processo como algo intrínseco? Como e por que fazer com que tal processo subverta a reflexão e refração de estereótipos negativos nas ficções, estereótipos associados a corpos pertencentes e/ou identificados como grupos subalternizados na realidade vivida (passada, presente, futura) por nós e representados em obras ficcionais? A partir de Zola (1979), Candido (2014), Moran (2007), Fiorin (2006), Geertz (2005), Goldmann (1990), hooks (2013), Spivak (2010) e Said (1995).

¹¹⁷ De origem semântica depreciativa a partir do signo “mula”, animal híbrido/“miscigenado” resultante do cruzamento entre égua e jumento, sendo, por isso, estéril, impossibilitada de procriar.

pesquisadores brasileiros no período (dentre os quais destacamos, por ora, Nina Rodrigues (1862-1906) e Alfredo Maria Adriano d'Escragnolle, vulgo Visconde de Taunay (1843-1899) e mesmo no século seguinte¹¹⁸.

Jonatas Ferreira e Cynthia Hamlin (2010) explicam que foi a partir dos primeiros exploradores da África nos séculos XVII e XVIII que o estranhamento dos brancos europeus com os corpos negros e as classificações sobre eles passam a ser comuns devido a estudos sociais e de anatomia sobre os africanos. As características biológicas dos seres passam, então, a ser fator de diferenciação social, cultural e intelectual. E esse discurso foi o replicado na Europa no século XIX entre antropólogos criadores da teoria racial¹¹⁹.

Nessa época, no Brasil, temos diferentes representações de mulheres negras na literatura¹²⁰. Dentre aquelas que cogitamos terem sido referência para a construção de Xica da Silva de João Felício dos Santos, estão: a atraente personagem “mulata” Vidinha de *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852-1853), de Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), *A Escrava Isaura* (1875)¹²¹, personagem-título do romance regionalista escrito por Bernardo Guimarães (1825-1884), que traz como protagonista uma escravizada embranquecida, que, ao “ganhar cor”, ganha também irresistível atratividade física; Rita Baiana de *O Cortiço*, livro de 1890 criado por Aloísio de Azevedo (1857-1913) e traduzido para o cinema em obra homônima de 1978 (direção de Francisco Ramalho Jr.), que traz a personagem negra escravizada, irreverente e atraente, que tem um relacionamento estabelecido com um homem branco. Depois, já no século XX¹²², chama-nos a atenção a

¹¹⁸ Data de 1929 o 1º Congresso Brasileiro de Eugenia. Em 1938, ocorre a criação do Conselho de Imigração e Colonização (CIC), que assumia que a “constituição da nacionalidade e a ocupação de território devem passar pela imigração e o consequente branqueamento da população” (VAINER apud PEREIRA, 2008, p. 36). “Havia ainda naquele momento os que teciam loas a Nina Rodrigues (um pioneiro nos estudos da população afro-brasileira), médico, morto em 1904, profundamente desanimado com o futuro da sociedade brasileira, debruçado estava sobre a questão, para ele liminar, da ‘incapacidade genética do negro para a civilização brasileira’” (PEREIRA, 2004, p. 36).

¹¹⁹ A partir de Ferreira e Hamlin (2010); Guimarães (2003) e Silva (2011).

¹²⁰ No Brasil, a obra Úrsula, escrita por Maria Firmina dos Reis (1825-1917) em 1859, foi considerada o primeiro romance nacional escrito por uma mulher. O interessante é perceber que ao lado do fato de ter sido escrito por uma autora negra, o primeiro romance brasileiro escrito por mãos femininas traz como protagonista uma mestiça negra, Úrsula, e dá espaço para o protagonismo das ações realizadas por personagens escravizadas para o andamento da história, colocando a obra à frente até mesmo da literatura abolicionista brasileira de seu tempo. Apesar de promissora, a ressalva da autora no prefácio do livro diz sobre a condição e posição da mulher escritora na época. Maria Firmina dos Reis se desculpa pela simplicidade do livro criado por uma mulher brasileira “de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados”. Observa-se em Úrsula características interessantes a respeito da representação da mulher negra na literatura brasileira e feminina. Por falta de espaço nesta explanação primeira, quanto ao enredo vale destacar apenas que a personagem donzela-resignada-mestiça Úrsula, confinada junto a sua mãe na fazenda do tio e dono de escravos, enlouquece e enfrenta o tio autoritário apenas antes de ser assassinada por ele.

¹²¹ O livro foi traduzido para a televisão em telenovela da Rede Globo em 1875, e em 2004, pela Rede Record, emissora que, entre 2016 e 2017, também exibiu a telenovela prequela “Escrava mãe”.

¹²² Numa outra vertente ou tendência importante do século XX, vale destacar a escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977). Mulher negra e moradora da favela do Canindé, zona norte de São Paulo, Carolina escreveu mais de 20 cadernos com testemunhos sobre o cotidiano da favela, um dos quais deu origem ao livro Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada, publicado em 1960. Na obra, há descrições comuns do cotidiano em uma favela, como acordar, buscar água, fazer o café e

publicação da obra *Gabriela* em 1958. A mulata baiana criada pelo principal escritor sobre a mestiçagem e os mestiços brasileiros, Jorge Amado (1912-2001), também foi traduzida na mídia audiovisual de massa do país por meio de telenovela de 1960 na TV Tupi, depois pela Rede Globo em telenovela de 1975 e em minissérie de 2012.

Uma observação do ideário intelectual do século XX mostra que as negras antecessoras de *Xica da Silva* na literatura brasileira escritas por homens (brancos, vale dizer) têm uma razão de terem sido criadas em suas respectivas épocas, se considerarmos também o período literário modernista. Possivelmente essas obras foram influenciadas pelo discurso antirracista cristalizado nos anos de 1920 e 1930 por Gilberto Freyre (*Casa Grande e Senzala*, 1933) e também na Semana de Arte Moderna de 1922, que, já naquela época, fundam uma nova ideia de Brasil e de povo brasileiro, partindo da incorporação (apenas simbólica) do negro ao ideal de povo brasileiro, cordialmente mestiço, e, simultaneamente, mais branco¹²³.

1. 3. Movimentos negros como parte da história

Apesar de ter sido consolidado por entidades e grupos de negros militantes na década de 1970, o termo Movimento Negro remonta a um processo de resistência dos negros que buscavam sua valorização cultural e social e o fim do racismo no Brasil desde a assinatura da Lei Áurea em 1888.

O historiador Amauri Pereira (2008) faz uma análise da história do Movimento Negro Brasileiro, pontuando transformações econômicas e políticas que insuflaram ou reprimiram ações de resistência entre negros em diferentes séculos no Brasil. Ele analisa o processo de construção do Movimento Negro Brasileiro dividindo-o em três fases, ou melhor, “três impulsos”: o primeiro referente aos séculos de 1920 e 1930; o segundo referente aos anos 1940 até o final da década de 1970 e o terceiro da década de 1980 em diante. Nesse sentido, faremos um resgate breve e importante.

A proibição oficial do tráfico negreiro em 1850 é apontada por Pereira como ponto de partida: marco de mudanças econômicas e sociais entendido como mais uma fásca em meio a tensões dos abolicionistas e das fugas e revoltas de escravizados negros no período que colaboraram para a abolição como desfecho. Após assinatura da Lei Áurea, o contexto de

questões que problematizam a desigualdade social como descrição da vivência de situações de fome. A obra é composta por narrativas fortes que desvendavam a vida de uma mulher negra da periferia.

¹²³ A partir de Guimarães (2003).

adversidades marcadas pela necessidade de inserção do negro em um mercado de trabalho assalariado que desvalorizava a sua mão-de-obra ex-escravizada, que surgem “os primeiros círculos e grupos a enaltecer a figura do negro” (PEREIRA, 2008, p. 30).

A partir de 1920, já durante um período de imigração estrangeira que “encurralou o negro, ocupando espaços crescentes no mercado de trabalho” (PEREIRA, 2008, p. 30), dá-se o primeiro impulso, com o surgimento de diversos periódicos de imprensa negra em diferentes lugares do país. Eram alguns desses jornais: “A Pátria” (São Paulo, 1889); “O Exemplo” (Rio Grande do Sul, 1892); “O Alvorada” (Rio Grande do Sul, 1907-1965); “O Alfinete” (São Paulo, 1918); “O Kosmos” (São Paulo, 1922); “Clarim da Alvorada” (1925); “Tribuna Negra” (São Paulo, 1928); “Processo” (1928); “A Redenção”; “A Sentinela”, “A Liberdade” e “O Menelick” (com versão em revista impressa nos dias atuais). As publicações eram assoladas por problemas financeiros e costumavam noticiar questões do cotidiano dos negros, festejos, criticar aqueles que tinham maus comportamentos e abordar de forma educativa a necessidade de “levantamento da raça” (PEREIRA, 2008, p. 32).

Edileuza Souza (2013) destaca que “antes mesmo do decreto de abolição da escravatura ser promulgado, jornais como ‘O Homem de Cor’ ou ‘O Mulato’, ‘Brasileiro Pardo’, ‘O Cabrito’ e ‘O Lafuente’ (Rio de Janeiro, 1833); ‘O Homem: Realidade Constitucional’ ou ‘Dissolução Social’ (Recife, 1876) entre outros, já circulavam no Brasil reivindicando a representação dos trabalhadores escravizados ou ex-escravizados” (SOUZA, 2013, p. 68). A pesquisadora analisa o aumento de jornais dirigidos por negros desde o fim do século XIX como uma resposta dirigida à forma oficialmente racista como negros e negras eram representados e abordados pela imprensa branca da época.

Já na década de 1930, mais precisamente em 1931, é fundada em São Paulo a Frente Negra Brasileira (FNB), num contexto de aumento da efervescência da participação política da população devido à Revolução Constitucionalista de 1930, e num contexto em que eram sentidas as consequências da crise econômica de 1929 pela população trabalhadora negra, a mais pobre. A FNB funcionava por filiações e tinha como ações a pregação da “civildade, autoridade e de disciplina, como elementos essenciais para o progresso do homem e mulher *de cor*” (PEREIRA, 2008, p. 33, grifos do autor). Também reivindicava educação pública e de qualidade para os negros e a necessidade de representações negras na mídia paulistana, tendo estado vinculada ao periódico “O Menelik”, que deu lugar ao “O Clarim d’Alvorada” (SOUZA, 2013). Em 1936, como extensão da FNB, Solano Trindade funda o Frente Negra

Pernambucana, no mesmo ano em que funda o Centro Cultural Afro-brasileiro¹²⁴. Com o decreto do Estado Novo em 1937, ocorre o fechamento da FNB e de suas propostas.

De 1940 até o final de 1970, ocorre o que Pereira chama de segundo impulso para a construção e consolidação de um Movimento Negro Brasileiro. Com o fim do Estado Novo em meados dos anos 1940, voltam a ter força as manifestações negras culturais e políticas, tendo-se mais notícias do que ocorre nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1944, é criado o Teatro Experimental do Negro (TEN) por Abdias do Nascimento, no Rio de Janeiro, tendo como intenção valorizar o negro no teatro tradicional, sendo que dentre as demandas por integração do negro estava a negação do estereótipo e da caricatura expressas no uso do “*blackface*” nas artes dramáticas como “figuração inequívoca do racismo e da negação de auto-representação” (CARVALHO, 2008, p. 59). A montagem e encenação do grupo da peça *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neil, no Teatro Municipal, escandalizou a opinião pública da época; e foi também “a primeira vez que este teatro recebeu negras e negros em sua plateia” (SOARES; FERREIRA apud SOUZA, 2013, p. 72).

Em 1945, Solano Trindade cria o Teatro Popular Brasileiro (atual Teatro Popular Solano Trindade). No mesmo ano, em São Paulo, é criado um outro Teatro Experimental do Negro, inspirado pelo primeiro e fundado pelo professor e militante negro Geraldo Campos de Oliveira. Ainda em 1945, Solano e Abdias se juntam para criar o Comitê Democrático Afro-Brasileiro e organizar a Convenção Nacional do Negro, numa tentativa de diálogo com a Assembleia Nacional Constituinte. Em 1949, o TEN realiza uma Conferência Nacional (do Negro).

Segundo Pereira (2008), nas décadas de 1950 e 1960, as sucessivas crises conjunturais brasileiras, as políticas do segundo governo de Getúlio Vargas (1951-1954) e um período de “auge da eficácia do mito da democracia racial” (PEREIRA, 2008, p. 42) enfraquecem a organização dos militantes negros que em raros momentos haviam encontrado eco para suas reivindicações. Entretanto, também nas décadas de 1950 e 1960, as lutas dos negros africanos pela independência de países colonizados, como Moçambique, Angola, Senegal, Argélia, Nigéria, entre outros, ganhavam visibilidade em todo o mundo, possivelmente alavancada pelos avanços midiáticos (destaque para a televisão a cores); bem como as lutas dos negros estadunidenses pelos direitos civis, com destaque para as ações de Martin Luther

¹²⁴ Disponível em : <http://www.afreaka.com.br/notas/40-anos-teatro-popular-solano-trindade/>

King, Nobel da Paz em 1963 assassinado em 1968; as atuações de Malcom X, assassinado em 1964; a militância negra armada dos Panteras Negras, que teve lideranças caçadas pela polícia estadunidense e paulatinamente assassinadas, e a postura exemplar do pugilista negro campeão dos pesos-pesados Muhammad Ali, que preferiu cumprir pena de prisão a ir lutar na Guerra do Vietnã (PEREIRA, 2008, p. 44).

Ainda dentro do “segundo impulso”, a década de 1970 permite mudanças. “O samba e outras manifestações culturais de matrizes africanas haviam se consolidado como legítima Cultura ‘popular’ brasileira e insinuava-se um certo grau de respeitabilidade social em relação às manifestações religiosas” (PEREIRA, 2008, p. 43). Além disso, uma conjuntura específica associada à população negra em meio à Ditadura Militar permite um novo fôlego e formato à militância. O desenvolvimento econômico influenciado pelo milagre brasileiro permite o início da formação de uma classe média negra. Entre a camada média negra jovem que tinha acesso às universidades, ocorre a tendência política à esquerda. Lentamente, o sindicalismo se vincula a algumas questões de negritude e assim também a repressão política, que estigmatizava a luta contra o racismo como também subversiva.

À época, as ONGs também faziam parcerias com o Movimento Negro e outros setores atuantes na questão das relações raciais. Outro fator a colaborar com a retomada da militância foi a “volta dos exilados – no bolo da campanha pela anistia, geral e irrestrita – amadurecidos por vivências da questão racial em outros países, alguns até com experiência junto a partidos de libertação africanos, também contribuiu bastante” (PEREIRA, 2008, p. 58-59). Simultaneamente, a maioria os militantes brancos de esquerda não assimilavam bem a luta contra o racismo, sob a retórica de dispersão do alvo a ser combatido, da “divisão do proletariado” (PEREIRA, 2008, p. 50). Pereira (2008) vê como exceção a Convergência Socialista, que tinha militantes negros e se associava à luta contra o racismo, sob a alegação, segundo seus militantes à época, de que sua vertente trotskista “possuía já uma certa afinidade com o tema”. “Segundo eles, Trotsky (um dos maiores expoentes da Revolução Russa em 1917), já exilado no México, escrevera artigos sobre a questão racial nos EUA e sobre o colonialismo” (PEREIRA, 2008, p. 61).

Pereira escreve que, “em 1976, aconteceu a primeira relação mais formal entre as Entidades Negras do Rio de Janeiro e São Paulo [...] daí em diante houve intenso intercâmbio de ideias” (PEREIRA, 2008, p. 60). Parte dessa efervescência estaria nas universidades, “vinculando academia e militância pró-identidade negra” (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 7).

Datam dessa época alguns novos jornais, como “Árvore das Palavras”, “Jornegro”, “Abertura”, em São Paulo, “SIMBA”, no Rio de Janeiro, e Revista “Tição”, em Porto Alegre.

Só nessa década, surgem entidades como o Grupo Palmares (1971), em Porto Alegre; o Centro de Estudos e Arte Negra (CECAN) (1972), em São Paulo; a Fundação de Estudos Afro-asiáticos (1973), no Rio de Janeiro; a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (SINBA) (1974), no Rio de Janeiro; o Bloco Afro Ilê Aiyê, (1974), em Salvador; a Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (1974), em Salvador; o Instituto de Pesquisas Culturais Negras (IPCN) (1975), em Brasília; o Grupo de Trabalho André Rebouças, na Universidade Federal Fluminense (1973), em Niterói, tendo como fundadora a historiadora Beatriz Nascimento e contando com a atuação de nomes como Eduardo Oliveira Oliveira, Juana Elbeins dos Santos, Ivonne Maggie, Décio Freitas; o Centro de Estudos Brasil-África (CEBA) (1975), em São Gonçalo; o Núcleo Cultural Afro-brasileiro (1976), em Salvador, que no ano de sua criação realiza o “Seminário sobre o Negro nas Ciências Sociais”; o Centro de Cultura Negra de São Luís (1979); o Bloco Afro Olodum (1979), em Salvador; Associação Cultural Zumbi (1979), em Maceió; e Movimento Unificado contra a Discriminação Racial (MUDR), depois chamado Movimento Negro Unificado (MNU) (1978), em São Paulo. Este último, com membros vinculados à Convergência Socialista, surge após atletas negros vítimas de racismo no Clube Pinheiro denunciarem o episódio à imprensa junto à CECAN, e após o assassinato de “outro jovem negro, primo de um destacado militante, sob tortura numa delegacia policial” (PEREIRA, 2008, p. 60). No dia 7 de julho de 1978, um protesto nas escadarias do Theatro Municipal de São Paulo contra os episódios oficializa o surgimento do MNU, que seria seguido de algumas dissidências.

1. 3. 1. Cinema Negro e negro no cinema: breve histórico

Para Edileuza Souza (2013), é só a partir das “primeiras palavras escritas por homens e mulheres negras no Brasil, grafadas em panfletos, periódicos, cadernos, jornais e tantos outros instrumentos de letramento” (SOUZA, 2013, p. 68) que foi possível a elaboração e o surgimento do chamado Cinema Negro brasileiro na década de 1970. Ao nosso ver, o Cinema Negro é uma resposta dialógica à forma como negros e negras eram representados no cinema nacional desde as chanchadas das décadas de 1940 e 1950 até o Cinema Novo das décadas de 1960 e 1970.

No artigo “Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro” (1979), Orlando Senna organiza três fases quanto à representação do negro no cinema brasileiro até a sua época: uma primeira fase, de 1898 até 1930, marcada “principalmente, pelo etnocentrismo de um modelo branco europeu em que se evitou a representação do negro nos filmes” (SENNA apud CARVALHO, 2008, p. 56); uma segunda fase, que ele intitula de “Cinema Mulato”, compreendida num período pós-Revolução Constitucionalista de 1930, em que ocorriam influências da publicação de *Casa-grande e senzala* (Gilberto Freyre, 1933), e que tem como ápice as chanchadas da produtora Atlântica Cinematográfica (1941-1962).

A partir dos anos 1950, a inserção do corpo negro no cinema, segundo Senna, se dá por meio da mostra principalmente da “fêmea negra (como reflexo do machismo de nossa sociedade)”. Senna escreve que a “fêmea negra” é “apresentada e oferecida como objeto de prazer” nos filmes da época, e “vista numa situação de senzala, sempre servindo a um Senhor, satisfazendo sua luxúria, limpando a casa e fazendo a comida” (SENNA apud CARVALHO, 2008, p. 56). Para ele, mesmo a presença do reconhecido ator Grande Otelo (1915-1993) e demais “grandes atores negros” nas chanchadas não diminuiu os estereótipos associados aos corpos e personagens negros do cinema do período. Nesse sentido, o autor discorre sobre o firmamento do que chama de uma “indústria da mulataria”:

A incidência dessa utilização do corpo negro cresce geometricamente da chanchada da Atlântida até a pornochanchada dos anos 70, que ocorre na mesma época em que a “indústria da mulataria” se organiza e aumenta seus lucros [...] (a presença de um ator do porte de Grande Otelo nesta linha de comédia não é bastante para descaracterizar esse tratamento - mesmo porque a lucidez, o talento e a garra dos nossos grandes artistas negros nunca conseguiram furar o bloqueio que o cinema impõe às suas aspirações e reivindicações). Difundindo uma imagem colonial e estereotipada do negro - animal de carga ou objeto sexual - esta parcela do cinema brasileiro evoca e confirma o sentido pejorativo da palavra mulato (que vem de mula) (SENNA apud CARVALHO, 2008, p. 56).

Dado o cenário, em 1953, Grande Otelo escreve uma carta na qual denuncia a ausência dos negros nos comerciais de revista e aponta para a necessidade da visibilidade negra como elemento de diversidade. Segundo Souza (2013), atualmente a carta é reivindicada como o primeiro manifesto da imprensa negra no Brasil a favor da formação de um grupo de cineastas e atores negros.

A terceira fase destacada por Senna é o Cinema Novo, momento em que, para ele, ocorre a utilização o tema negro “como metáfora do povo pobre, favelado e oprimido”. Para

o cineasta, o negro no Cinema Novo, como um cinema vanguardista de esquerda, tem a sua racialidade submetida às lutas ideológicas e políticas que marcaram o período.

Ainda em 1965, no artigo “O cinema de assunto e autor negros no Brasil”, o cineasta e crítico David Neves chamava a atenção para existência de um cinema “de assunto negro” no Brasil, apesar ausência de realizadores negros. Como origem de uma “fenomenologia do cinema negro no Brasil” ele elenca os filmes *Aruanda* (1959-1960), de Linduarte Noronha; *Barravento* (1962), de Glauber Rocha; *Integração racial* (1963), de Paulo César Saraceni; *Ganga Zumba*, (1963-1964), de Cacá Diegues e *Esse mundo é meu* (1963-1964), de Sérgio Ricardo.

Para Neves, o Cinema Novo havia lançado uma nova forma de representar o negro no cinema, evitando a indiferença e o exotismo. Assim, ele chega a afirmar que os filmes do Cinema Novo são antirracistas, porque: “1) não representavam o negro como fizeram os outros (chanchadas, Vera Cruz) até aquele momento; e 2) produziam uma identificação entre o realizador (branco) e os personagens negros, sem que a cor fizesse qualquer diferença” (CARVALHO, 2008, p. 55).

No artigo, Neves analisa que *Barravento* faz a discussão do tema negro de forma indireta e destaca o caráter religioso do filme. Já *Ganga Zumba* é analisado como o filme negro por excelência, por ser “inteiramente baseado e desenvolvido sobre o problema da cor”. “Nele, os personagens existem em função dela; vivem, lutam, morrem e se imortalizam por ela. Num sentido restrito esse é o único filme de assunto negro feito pelo Cinema Novo” (NEVES apud CARVALHO, 2008, p. 55).

Numa perspectiva mais próxima de Senna, e associando a tendência de apresentação de negros em filmes do Cinema Novo ao contexto histórico da disseminação das reivindicações políticas dos negros no país durante a década de 1970, Noel Carvalho (2008) lembra a influência do pensamento de Frantz Fanon (1925-1961) na filmografia de Glauber Rocha e avalia que, na sua luta por uma “teleologia revolucionária”, o Cinema Novo fez filmes em que cabia “ao negro o papel de vanguarda pela libertação dos deserdados da terra” (CARVALHO, 2008, p. 59).

Tudo indica que a perspectiva era consciente e assumida ao menos por Glauber Rocha que, em 1963, no seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, identifica nos filmes do movimento cinemanovista “o início de um gênero, ‘o filme negro’” (até então feito só por diretores brancos, acrescentamos). Bem como anunciava Senna, para Carvalho, ao mesmo

tempo que coloca o corpo, ator e personagem negros no centro de muitas tramas, o Cinema Novo associa o negro a um ator social universal, que guiava as lutas dos oprimidos. A intenção, segundo Carvalho, era promover com mais facilidade a identificação do público branco, intelectualizado e “quase sempre de esquerda” com personagens “negro-povo” heroicos.

O Cinema Novo construiu uma agenda estética e política em que colocou a questão da representação racial no centro. O negro metaforizado na figura do povo, favelado, camponês, analfabeto, migrante e operário foi a chave de representação desses artistas na procura do “homem brasileiro”. Ao mesmo tempo, o negro escolhido pelo Cinema Novo foi “desracializado”, o movimento recusou a ideia de raça, idealizando o negro como um universal (povo, proletário, explorado) guia dos destinos do povo oprimido. Os filmes procuraram criar uma identificação entre a plateia predominantemente branca e intelectualizada quase sempre de esquerda com personagens heroicos negros (CARVALHO apud SOUZA, 2013, p. 74).

O Cinema Novo desracializou os corpos negros que colocava como protagonistas em prol de ideal de povo e de popular como uma categoria universal, mas simbolicamente negra, em meio à luta política e ideológica do período. Mesmo assim, colocou em cena atores negros importantes, como Antônio Pitanga, Léa Garcia, Milton Gonçalves, Valdir Onofre, Eliezer Gomes e Zózimo Bulbul (SOUZA, 2013), tendo sido este último o primeiro ator negro a protagonizar uma novela no Brasil, em 1969¹²⁵.

Muitos desses atores tornaram-se cineastas e, ao nosso ver, sendo negros comprometidos com uma identidade e ideologia específicas em meio à propulsão das ações militantes negras internacionais e nacionais em 1960 e 1970, criaram o que foi se consolidando como Cinema Negro. Entre os primeiros filmes da vertente ou gênero estão: *Alma no olho* (1973), de Zózimo Bulbul, curta-metragem feito com restos de negativo do filme *Compasso de Espera* (1973), de Antunes Filho, e inspirado no livro *Alma no exílio*, publicado em 1968 e escrito pelo líder dos Panteras Negras Eldridge Cleaver (SOUZA, 2013); *As aventuras amorosas de um padeiro* (1976), de Valdir Onofre; *Músicos brasileiros em Paris* (1976), também de Zózimo; *Na boca do mundo* (1978), de Antônio Pitanga, entre outros.

¹²⁵ Na novela “Vidas em Conflito”, exibida em 1969 na extinta TV Excelsior, Zózimo Bulbul fez par romântico com a atriz Leila Diniz. O casal inter-racial “causou tanto escândalo que a censura da ditadura militar vetou a novela” (SOUZA, 2013, p. 75).

O Cinema Negro “como um cinema produzido por negros, com temáticas sobre a população negra” (SOUZA, 2013, p. 83) surge, então, num contexto em que, devido à inflação do Movimento Negro também junto à esquerda brasileira branca e negra universitária e socialista, os negros militantes passam a reivindicar, inclusive nas esferas intelectuais e artísticas, um lugar racializado de voz e fala positivados (SANTIAGO JÚNIOR, 2011) pelos debates do movimento nacional e pelos exemplos dos movimentos estrangeiros nos Estados Unidos e nos países independentistas da África.

Ao encontrar no Cinema Novo a representação negra como uma universalidade popular de classe, ou seja, o negro não positivamente racializado com relação à sua raça como consciência a ser afirmada nas cenas ou nas formas de enredo, o Cinema Novo, dialogicamente, tem como resposta o Cinema Negro, que se apresenta, assim, também como uma demanda e um desdobramento de sua época.

2. Críticas de 1976 I: distanciamentos e aproximações

O período também é marcado por uma crise da cultura nacional-popular como sinônimo positivo de arte engajada. A ideia de que um cineasta podia, por meio de suas obras, colocar-se como “porta-voz das classes populares” (ADAMATTI, 2016) vai sendo cada vez mais criticada como uma falácia pretensiosa. Esses críticos estavam inseridos em uma “chamada ‘nova esquerda’ que surgia ao largo da crise do PCB e da esquerda marxista-leninista como um todo” (BERNARDET apud FERREIRA, 2014, p. 289).

Críticas feitas a filmes de cineastas cinemanovistas no jornal alternativo *Movimento* na década de 1970 vão relacionar as ressalvas da “nova esquerda” à cultura nacional-popular vinculada à arte engajada ao lugar social e racial dos produtores de filme. “O jornal alternativo relacionou esse dado com a presença de um cineasta da classe média com uma concepção de cultura popular atrelada ao nacional popular. Isto é, que acredita em sua missão de produzir a cultura popular” (ADAMATTI, 2016).

Margarida Adamatti (2016) avalia que, imbuídas por esse contexto, estão as críticas de reprovação do filme *Xica da Silva* publicadas nos jornais alternativos *Movimento* e *Opinião* em 1976, segundo a pesquisadora, feitas por um “rol de autores pouco conhecidos naquele momento” e por pessoas que não tomavam o “ponto de vista da discussão artística, porque a motivação é[era] a do movimento social”. Tais críticas negativas desencadearam as respostas do cineasta Cacá Diegues, proferidas dois anos depois, em 1978, sobre a existência

de uma “patrulha ideológica” em relação à produção de determinados artistas no período. A resposta de Diegues era direcionada à crítica da nova-esquerda ao nacional-popular, mas, como veremos a diante, recairia também sobre negros e brancos intelectuais de esquerda que reclamavam sobre a representação negra, da mulher negra e da escravidão negra em *Xica da Silva*.

Não entraremos na discussão sobre a legitimidade e neutralidade da crítica de arte profissional como estando preocupada com análises “puramente artísticas” e que escapam a qualquer ideologia *versus* a legitimidade das críticas de “motivação social”. Contornando, momentaneamente, o caráter ideológico da representação no campo da(s) linguagem(ns) em contraposição à liberdade da criação artística (tema tão contemporâneo, vale dizer), destacamos uma das conclusões de Adamatti (2016). Para ela, “a disputa acirrada sobre Xica revela o atrito da esquerda em torno do nacional popular”. Somado a isso, mas com seu devido destaque, considerando o contexto complexo e multifacetado, estão as críticas relacionadas à representação e (não) representatividade especificamente negras no Cinema Novo e no Cinema Novo de Cacá Diegues de 1970.

Destacamos, então, que os debates sobre a (re)apresentação de Xica da Silva em 1976 não estão apenas em meio a um questionamento da legitimidade de representação do nacional-popular nas artes por uma parte dos intelectuais brancos de esquerda no período. Eles também são fruto de questionamentos feitos por militantes, artistas e intelectuais negros (de esquerda ou não) que, à época, reivindicavam, em meio a debates de um Movimento Negro em expansão no país, uma representação do negro no cinema de forma positivamente racializada. Dessa forma, não sublimando a representatividade da representação negra em um ideal universal de povo, ou de popular, assim idealizado (aqui cabe tal apontamento) por cineastas e demais artistas e intelectuais engajados de esquerda brancos.

2. 1. Propriamente ditas

Levantamos trechos significativos de 53 textos/enunciados críticos escritos e/ou tornados públicos em 1976. Tal levantamento se deu a partir de pesquisa no banco de dados digital da Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital) e da leitura de livros, teses e artigos sobre o filme *Xica da Silva*. Avaliamos inicialmente que há pouca pesquisa sobre o livro *Xica da Silva* e mesmo sobre as obras de João Felício dos Santos em geral, o que coloca este trabalho num radar inovador, ao nosso ver, ao pensar e pesquisar filme e livro como obras híbridas a partir de suas traduções intersemióticas.

Os textos/enunciados críticos analisados a seguir ou foram encaminhados diretamente aos produtores Cacá Diegues e João Felício dos Santos em forma de carta e bilhete ou divulgadas nos seguintes veículos: *Jornal do Brasil* (com o maior número de citações, 482 ao todo, ao termo “Xica da Silva” no período entre 1970 e 1979, conforme registros da Hemeroteca Digital); *Diário de Pernambuco* (segundo veículo registrado na Hemeroteca Digital com maior número de citações ao termo “Xica da Silva” entre 1970 e 1979, 247 ao todo); *O Estado de S. Paulo*; *Movimento e Opinião*, estes dois últimos inseridos na imprensa alternativa do período. Assim, a maioria dos textos/enunciados críticos analisados consta em veículos da imprensa hegemônica do período, nos quais também se observou críticas negativas feitas ao filme por autores que, segundo Adamatti (2016), “eram figuras menos conhecidas no campo intelectual, o que permitia uma liberdade maior para condenar um cinemanovista, cujo grupo desfrutava de um espaço hegemônico na imprensa”.

Para uma pontual análise quantitativa, e que, obviamente, nos ajuda na análise qualitativa feita a seguir, classificamos os textos/enunciados críticos levantados em positivos e negativos, sendo que há textos que avaliamos não se encaixar em nenhuma dessas duas categorias. Identificamos os pilares dos argumentos, ou seja, o que apontam os textos/enunciados críticos com relação às tramas. Avaliamos se eles mencionam ou não os autores empíricos das obras como forma de julgar o que as obras mostram ou mesmo a sua qualidade. Entre as categorias criadas para a classificação dos pilares dos argumentos, estão: protagonista; direção; recepção; renovação do Cinema Novo; trama relacionada à liberdade; elenco; produção; escolhas estéticas (fotografia; cenografia); trilha sonora; reconstrução histórica; considerações de Cacá Diegues; percepção genérica da trama; recomendação; temática negra e estereotipação da representação da mulher negra.

A partir disso, observamos que mais de 70% (35) textos/enunciados analisados dentro da classificação de positivos ou negativos fazem críticas positivas ao filme *Xica da Silva*; 30% (16) do total de enunciados analisados descrevem e/ou tecem críticas diretamente relacionadas à forma de apresentação e representação da personagem protagonista do filme e do livro; 34% (18) foram associados por nós a uma análise do filme relacionada à renovação do Cinema Novo em 1970 e/ou à percepção de uma aproximação da trama a questões de liberdade, o que relacionamos a uma percepção dos críticos de um âmbito “meta-histórico” do filme. Constata-se também que 13% (sete) dos textos/enunciados críticos analisados falam significativamente sobre os autores, a direção do filme, sobre o diretor Cacá Diegues ou são

destinados diretamente aos autores empíricos. Dentre os textos/enunciados que falam sobre a personalidade e ações da personagem protagonista, 50% (oito) são positivos e outros 50% (oito) são negativos – sendo que a categoria “estereotipação da representação da mulher negra” é associada apenas a um enunciado negativo desses. Já dentre os enunciados críticos que falam significativamente sobre direção e autoria, 70% (cinco) são negativos. Já entre os textos/enunciados que falam sobre reconstrução histórica (13% do total levantado, ou seja, sete enunciados ao todo), 60% (quatro) são negativos.

A partir da análise quantitativa¹²⁶, podemos confirmar algumas de nossas hipóteses: a maioria dos enunciados críticos realizados e/ou tornados públicos em 1976 analisados por nós faz críticas positivas ao filme. A maioria dos enunciados críticos levantados aponta ou analisa a apresentação, a representação e as ações da personagem protagonista. A maioria (quase 80%) dos enunciados críticos que fazem alguma constatação sobre a renovação do Cinema Novo no período ou associam a trama a alguma noção de liberdade é positiva. Dentre os enunciados que apontam significativamente para a direção do filme ou autoria das obras, para o diretor Cacá Diegues e para questões de reconstrução histórica, a maioria é negativa.

Também intuímos, a partir desses dados e do que aponta Adamatti (2016), que o desfrute dos cinemanovistas de um espaço considerável na mídia hegemônica entre críticos profissionais alavancou as críticas positivas feitas ao filme. Isso foi feito a partir de uma perspectiva específica desses críticos profissionais sobre *Xica da Silva* como uma renovação do Cinema Novo na época, e, conseqüentemente, de uma percepção desses críticos do apelo “meta-histórico” da obra com relação à noção de liberdade em meio à Ditadura Militar. Analisamos que o pertencimento de certos críticos profissionais a um determinado círculo social, cultural, político e intelectual próximos do histórico do Cinema Novo e do próprio Cacá Diegues funcionaram como mediação para ler/ver e analisar a obra. Para críticos de outros círculos sociais, culturais, políticos e intelectuais, as mediações para ver/ler e analisar a obra foram outras.

À época do lançamento de *Xica da Silva*, muitos foram os elogios públicos feitos ao filme por uma parte específica da classe artística. Após a primeira exibição exclusiva em julho de 1976, em reportagem publicada no *Jornal do Brasil*¹²⁷, Gustavo Dahl comenta que *Xica da Silva* era “o primeiro filme brasileiro pós-moderno”, que não tinha “mais nada a ver com a influência europeia nem com a decupagem preguiçosa do cinema americano”. Na

¹²⁶ Os textos/enunciados levantados e os números e percentuais oriundos de seus cruzamentos podem ser conferidos no Anexos II e no Anexo IV, respectivamente.

¹²⁷ RANGEL, M. “Cinema Novo: segunda denteição. O povo nas telas e nas salas”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1976.

mesma reportagem, Chico Buarque anseia: “não dá para passar o filme outra vez?” O cantor também chegou a dizer que o longa-metragem era “prova de que a arte brasileira está aí, viva, produtiva”. Já Caetano Veloso diz: “é o melhor filme brasileiro que eu já vi”. Estes dois últimos comentários de Chico e Caetano chegaram a ser usados pela Embrafilme como propaganda do filme nos jornais¹²⁸.

Nelson Motta, escreveu que se tratava de “um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos”¹²⁹. Houve ainda a manifestação pública do cineasta Alberto Cavalcanti¹³⁰ e por escrito de intelectuais como Otto Lara Resende, Octávio de Faria, Antonio Callado, Luiz Carlos Maciel e Roberto da Matta. Este último fez uma análise da carnavalização na trama do filme, dizendo que “partir do encontro da escrava com o contratador, tudo fica deslocado, tudo fica invertido [...] subverte-se, então, a hierarquia da ordem social do Tijuco”¹³¹. O antropólogo também analisou as ações da personagem protagonista, destacando que seu corpo, “sensual, firme, sadio”, era seu instrumento para atuar entre os poderosos em uma sociedade que a reprimia enquanto ser social, tudo envolto por alegria, risos e força.

Aqui vale destacar que a grande maioria dos textos críticos positivos associa a obra e sua protagonista aos seguintes termos e expressões: alegria, irreverência, estória bem-humorada, dignidade da produção, mulher fantástica, encanto misterioso, forma mágica, doçura, ferocidade, indomável, deslumbrante, ambiciosa, sensualidade da personagem, provocativa, extravagante, sedutora e rainha negra.

Em mais de uma ocasião, Glauber Rocha teceu elogios públicos ao filme, obviamente, considerando-o dentro de um histórico do Cinema Novo. O principal nome do movimento vanguardista chegou a expressar que apostava que *Xica da Silva* tinha “todas as condições de levar o Oscar de melhor filma estrangeiro de 76”¹³². Conta Cacá Diegues (2014) que, em outra ocasião, Glauber publicara um artigo na revista masculina *Status*, dizendo que o filme derrubava os “preconceitos que nos últimos anos se levantaram contra o Cinema Novo, (o filme) reabre o debate sobre a cultura brasileira”¹³³. O texto era encerrado por Glauber manifestando a sua admiração pela atriz Zezé Motta, intérprete da personagem-título, com quem, depois, o cineasta acabou tendo um romance.

¹²⁸ DIEGUES, 2014, p. 394.

¹²⁹ MOTTA apud DIEGUES, 2014, p. 392.

¹³⁰ ALBERTO, J. Coluna, Diário de Pernambuco, 13 de setembro de 1976; CAVALCANTI apud DIEGUES, 2014, p. 394.

¹³¹ DA MATTa apud DIEGUES, 2014, p. 395.

¹³² Depoimento em meio a artigo, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1976 (sem data exata).

¹³³ ROCHA apud DIEGUES, 2014, p. 394.

Entre os jornalistas críticos profissionais de cinema em veículos hegemônicos, muitos defenderam *Xica da Silva*. Cacá Diegues (2014) destaca nomes como Pola Vartuck e Rubens Ewald, de *O Estado de S. Paulo*; Carlos Fonseca, do *Diário de Notícias*; Fernando Ferreira, de *O Globo*; Inácio Araújo, da *Folha de S. Paulo*; Sergio Santeiro, do *Jornal de Ipanema*, Sérgio Augusto, de *Veja e Pasquim*; Ely Azeredo, criador do nome Cinema Novo¹³⁴, e José Carlos Avellar, do *Jornal do Brasil*. Zózimo Barroso do Amaral, Maria Lúcia Rangel e José Carlos Oliveira foram outros jornalistas do *Jornal do Brasil* que dedicaram ao filme textos críticos positivos. No *Diário de Pernambuco*, os destaques positivos eram feitos pelo jornalista Fernando Spencer.

Xica da Silva também foi enaltecido por críticos no exterior. Quando da exibição do filme no Festival de Paris em 1976, jornalistas franceses elogiaram o filme. Segundo o jornal *Le Monde*, o filme era a “revelação de um cinema novo reencontrado” e falava “a um maior número de pessoas sobre a liberdade, a serviço de uma cultura verdadeiramente nacional”¹³⁵. Os elogios foram repercutidos pelo *Variety*. O veículo estadunidense escreveu que, entre os filmes exibidos no festival, “one of the most memorable of them was the fascinating *Xica da Silva* [‘um dos mais memoráveis era o fascinante *Xica da Silva*’]” (DIEGUES, 2014, p. 402).

Em reportagem na qual coleta comentários de Chico Buarque, Caetano Veloso entre outros, a jornalista Maria Lúcia Rangel também destaca as percepções de Cacá Diegues sobre o seu filme: “segundo o seu diretor, o filme é sobretudo um grande elogio poético à sensibilidade, à exuberância, à extravagância, aos excessos deste povo: – uma tentativa de mostrar que as potencialidades do povo brasileiro são superiores a qualquer circunstância histórica ou política”. Rangel ressalta ainda que, para ela, *Xica da Silva* guardava grande relação com características de outras obras de Diegues: “amor pela liberdade, o lirismo e até o fato – observado por um espectador em Brasília – de que seus personagens femininos são mais fortes do que os masculinos”.

Destaque entre os críticos profissionais do período, José Carlos Avellar, também do *Jornal do Brasil*, dedicou ao menos nove textos e notas críticas positivas a *Xica da Silva* de julho a dezembro de 1976. No texto que mais nos chama atenção, “Luz, Câmera, Ação”, de 14 de setembro de 1976, Avellar associa o fato de *Xica da Silva* ser uma personagem de personalidade muito reativa e ativa às transformações do próprio Cinema Novo, agora menos introspectivo e mais irreverente.

¹³⁴ MOTA, A. “Um crítico cinematográfico. Site O Globo, 15 de julho de 2015. Disponível: ”<https://oglobo.globo.com/sociedade/um-critico-cinematografico-16763303>.

¹³⁵ AMARAL, Z. “O sucesso de *Xica da Silva*”, coluna “Zózimo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1976.

Xica da Silva é outro sinal de que o cinema brasileiro está procurando dirigir aos sentimentos do espectador certas ideias que em filmes anteriores foram endereçadas à razão do espectador. As coisas antes apresentadas em diálogos ditos com certa ênfase e até com alguma solenidade por personagens convertidos (pelo menos durante algum tempo) em porta-vozes do diretor, começam a aparecer agora transformadas em ação [...]¹³⁶

Já o jornalista José Carlos Oliveira dedica os seus textos à repercussão da sexualidade da protagonista e das cenas de sexo só sugeridas pelo som, mas não mostradas pelas imagens. O crítico dá destaque às reações das mulheres nas salas de cinema, que, após assistirem ao filme, perguntavam-se, segundo ele, “o que ela tem que nós não temos”¹³⁷ para gerar essa reação nos homens, que urram de prazer.

No *Diário de Pernambuco*, chama atenção a crítica positiva de Fernando Spencer no artigo “Xica da Silva”, de 19 de setembro de 1976. As críticas positivas do jornalista apontam diretamente para a construção da personagem protagonista, sobre a qual ele escreve que paira um “encanto misterioso”. Ele analisa Xica da Silva como a “negra que senta à mesa dos brancos”, uma personagem exuberante, ambiciosa, intrometida, vingativa e a associa à figura escravizada da mucama:

E o contratador não resiste à exuberância e aos agrados da negra: apaixonou-se perdidamente por ela. Compra a mucama, dá-lhe alforria, senta-a à mesa dos brancos, obrigando a escandalizada sociedade local a reverenciá-la. Invejada, temida, odiada, ela dita moda, costume, se intromete até na política. Xica da Silva domina o Arraial e toda a região, vingando-se com humor e violência das humilhações sofridas quando escrava¹³⁸.

Lembrando de nossos esforços para analisar filme e livro como obras híbridas, encontramos como um dos argumentos críticos positivos feitos ao livro em uma carta de Juscelino Kubitschek¹³⁹ (1902-1976) encaminhada a João Felício dos Santos em março de

¹³⁶ AVELLAR, J. “Luz, Câmera, Ação”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1976.

¹³⁷ OLIVEIRA, J. “Xica Dá?”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1976. O texto é uma resposta de José Carlos Oliveira à uma carta-resposta de Cacá Diegues publicada em 27 de setembro de 1976 no *Jornal do Brasil*.

¹³⁸ SPENCER, F. “‘Xica da Silva’ estreia dia 24”, *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 de setembro de 1976.

¹³⁹ Furtado destaca que a trajetória política de Juscelino Kubitschek jogou luz à cidade de Diamantina, de onde o político era originário. Antes de ser presidente do Brasil, entre 1956 e 1961, o médico diamantinense JK, como ficou conhecido, foi prefeito de Belo Horizonte, em 1940, e governador de Minas Gerais em 1950. “Sua ascensão meteórica chamou a atenção

1976, mesmo ano em que o ex-presidente viria a falecer em um polêmico acidente de carro. Em um trecho, Kubitschek agradece a João Felício dos Santos por ter “fechado os olhos à realidade” para construir uma Xica da Silva que todos queriam ver como representação da “personagem folclórica”.

O que é extraordinário em seu livro é a representação dessa personagem folclórica. No seu livro ela tem um aspecto bem diferente do que foi na vida. Você lhe dá um contorno mais nobre – e creio que para compô-la, erguendo-a pedacinho por pedacinho, você *fechou os olhos à realidade e abriu a imaginação*. Porque a sua Xica da Silva agora impressa tem qualidade que aquela outra bissecural e morta não possuía, essa dose de humanismo com que você a injeta não lhe prejudica a figura, apenas a torna mais perto de *um tipo que todos queríamos que ela tivesse encarnado*¹⁴⁰ (Grifos nossos).

Adamatti (2016) destaca que mesmo “figuras menos conhecidas no campo intelectual” da imprensa hegemônica escreveram e publicaram textos refratários ao filme. Ainda no período de estreia do longa-metragem, os jornalistas Jairo Ferreira, da *Folha de S. Paulo*, e Leon Cakoff, do *Diário de S. Paulo*, compararam *Xica da Silva* a uma comédia erótica. Jairo Ferreira observou que o apelo a características da pornochanchada era feito sem que fossem percebidos aspectos do “mau gosto do gênero” e era uma possibilidade de conquistar o público. Porém, para ele, isso era feito a custo de uma “riqueza político-ideológica”, já que Diegues evitava a temática conflituosa entre senhor e escravo. Leon Cakoff elogiou os aspectos estéticos do filme, mas também avaliou que a obra tendia à comédia erótica e *Xica*, ao erotismo. Ele criticou tal proposta, evidenciando que a mulher negra era representada “como alguém que precisa se engraçar com o patrão para subir na vida” (ADAMATTI, 2016).

No artigo “Uma anedota engraçada apenas na trilha sonora”, publicado no *Jornal da Tarde* em 16 de setembro de 1976, Telma Martina também criticava negativamente o que avalia ser uma proximidade entre o filme as comédias eróticas. Para a jornalista, a indumentária e a maquiagem usadas pela protagonista a aproximavam da figura de uma

sobre a sua cidade natal e, ao mesmo tempo, Diamantina se tornou polo comercial e de prestação de serviços para o Nordeste do estado”. (FURTADO, 2009, p. 271).

¹⁴⁰ Carta de 18 de março de 1976 disponível em: <http://www.joaofeliciodossantos.com.br/images/carta-juscelino-kubitschek.pdf>; a íntegra do documento pode ser vista nos anexos desta dissertação.

Vale destacar também comentário similar ao feito pelo ex-presidente Juscelino Kubitschek em 1976. Em 2007, escreve o autor Joel Rufino dos Santos sobre o livro *Xica da Silva*: “(*Xica da Silva*) é o que a literatura pode fazer com a história: torná-la viva, interessante para os homens de qualquer lugar e de qualquer tempo. Com os poderes de sua arte, sem falsear a verdade histórica, apenas lhe acrescentando vida, o romancista (João Felício dos Santos) torna a personagem fascinante, comovedora – quase uma Pombagira. Fonte: SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007”. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/relacoes/JoaoFeliciodosSantos.htm>.

“travesti em grande final de show musicado”, e os trejeitos de Xica (“ombros, olhares e sorriso”) eram clichês¹⁴¹.

Também à época, *O Jornal da manhã* chegou a publicar uma crônica, de autor anônimo, na qual o filme era associado a um primitivismo no “manejo da linguagem cinematográfica”, “desbancando para o ridículo”. Cacá Diegues também era atacado, chamado de “ruindade” de diretor e “líder da máfia” que domina a Embrafilme (ADAMATTI, 2016). No *Última Hora*, Oswaldo Mendes chamou o filme de “inútil”, “pitoresco” e comparou-o qualquer “narrativa folhetinesca” (ADAMATTI, 2016).

No dia 17 de setembro de 1976, edição do *Jornal do Brasil* destaca um comentário sem autor a respeito de possível censura feita ao filme *Xica da Silva*. Diz o trecho: “a respeito dos efeitos (de corte) da censura nos filmes nacionais ‘de repente, corta-se *Xica da Silva*, um filme isento de qualquer escândalo, seja no plano moral ou político’”¹⁴². Segundo Cacá Diegues (2014), antes de seu lançamento, o longa-metragem teve problemas com a censura. O diretor relata que um dos censores chegou a dizer que o filme era “ofensivo aos portugueses, um povo amigo”. Mas o principal problema foi a forma de apresentação da sexualidade de Xica da Silva. Apesar de, ainda em 1976, em texto publicado no *Jornal do Brasil*¹⁴³, ter afirmado que a escolha por sugerir as cenas de sexo no filme apenas pelo recurso de som não tinha nenhuma relação com a censura, praticamente 40 anos depois, Cacá Diegues escreve que o veto do regime militar às questões de sexualidade de Xica da Silva era “uma coisa na qual ficava difícil intervir por ausência de cenas de sexo explícito” (DIEGUES, 2014, p. 392). E completa: “Como é que eles podiam censurar, por falta de pudor, uma atmosfera, um clima, um estado de espírito?” (DIEGUES, 2014, p. 392).

Para além da censura como forma de leitura negativa do filme em meio à Ditadura Militar, Cacá Diegues (2014) também escreve sobre as críticas negativas feitas ao longa-metragem em 1976 por diferentes intelectuais de esquerda. Muito provavelmente provocados pela proposta de extrema popularização do Cinema Novo empregada no projeto de criação e lançamento de *Xica da Silva*, os cineastas Joaquim Pedro e Eduardo Escorel se levantaram contra o filme, apontando a protagonista como “a grande puta do cinema brasileiro”, ao que Cacá Diegues responde contemporaneamente: “achei sincera graça no chiste e gostei da

¹⁴¹ MARTINO apud FERREIRA, 2014, p. 281.

¹⁴² Sem autor, entrevistas com cineastas e produtores de cinema, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1976.

¹⁴³ DIEGUES, C. “Isso não, Xica”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1976.

expressão” (DIEGUES, 2014, p. 396-397). O diretor também conta que “Octavio Ianni, um dos principais ideólogos da USP”, censurou-o “dizendo que não era possível brincar com a escravidão” (DIEGUES, 2014, p. 379).

Críticas negativas mais ferrenhas foram publicadas nos jornais alternativos *Movimento* e *Opinião*. Cerca de 15 dias após a estreia do filme, o *Movimento* publicou um texto de Luís Roncari e Wolfgang Maar, mestrandos da Universidade de São Paulo e que depois se tornariam catedráticos da mesma instituição. Criticando o filme como detentor de uma ideologia “pretensamente tropicalista”, que não dava destaque ao conflito da escravidão, mas sim à relação entre portugueses e colonos, o artigo de cunho marxista também acusava Cacá Diegues de ser instrumento do projeto do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) ao fazer um filme tanto relacionado ao nacionalismo de esquerda, quanto ao de direita (ADAMATTI, 2016).

Também no jornal *Movimento*, Enoque Feitosa Sobreira Filho, futuro professor da Universidade Federal da Paraíba, publica o artigo “A história de pernas pro ar”, de 6 novembro de 1976. No texto, ele avalia que o filme havia imprimido uma visão preconceituosa sobre o comportamento da mulher negra, apresentando-a “da velha forma, segundo a qual as negras são verdadeiras atletas do sexo”. O jornalista racializa a questão, dizendo que as coisas inimagináveis feitas por Xica são assim vistas pelos brancos (da diegese?). O autor alega ainda que o conteúdo colonialista do filme vinha sendo criticado negativamente “até por estudiosos conservadores como Gilberto Freyre”¹⁴⁴.

Com relação às críticas feitas pelos críticos não profissionais, Adamatti (2016) avalia que “o público leigo geralmente frisava o enredo do filme, deixando de lado o viés estético”. Para nós, que não separamos forma de conteúdo e nem os enunciados (artísticos, inclusive) de suas naturezas ideológicas, culturais, sociais e históricas, essas críticas apontavam para reivindicações históricas de acuidade mimética quanto à representação da escravização de negros no Brasil e à representação da personalidade e comportamento das mulheres negras brasileiras em obras audiovisuais. Sendo que estes últimos pontos, como vimos anteriormente, seriam reiteradas por Otaviano Senna em 1979, quando o crítico fez um retrospecto da repetição das formas estereotipadas que as mulheres negras eram representadas no cinema nacional desde as chanchadas de 1930 até as pornochanchadas de 1970.

Nesse sentido, consideramos que se para uma ala dos críticos do período o contato com as chanchadas e pornochanchadas é o que mediava a forma de assistir *Xica da Silva* em

¹⁴⁴ SOBREIRA FILHO apud FERREIRA, 2014, p. 283.

1976, comparando o filme às comédias eróticas, o mesmo poderia ocorrer com os críticos refratários à forma de apresentar a mulher negra no filme. Possivelmente, estes tinham como mediação de seus imaginários e ideologias não só as chanchadas e pornochanchadas em si, mas as formas como personagens mulheres e mulheres negras eram repetidamente representadas nesses gêneros.

A partir daqui, vale ressaltar que essa análise, e também as que se dão adiante, não têm como preocupação evidenciar “erros” ou “acertos” interpretativos dos enunciadores das críticas positivas e negativas de 1976 quanto ao que o filme *Xica da Silva* quis mostrar, de fato mostra ou pode vir a mostrar – o que já foi analisado nos Capítulos 2 e 3 desta dissertação. A intenção aqui é entender o que as obras acionam nesses críticos/enunciadores responsáveis, o que eles veem nessas obras e porque eles veem assim, a partir de quais mediações sociais, culturais, intelectuais e ideológicas eles veem e analisam as obras, comprometidos consciente ou inconscientemente com quais ideologias (tidas ou não como neutras).

Ainda em 1976, o jornal *Opinião* é procurado por Beatriz Nascimento, historiadora negra e militante do Movimento Negro. Possivelmente ciente do grande número de críticas positivas feitas a *Xica da Silva* na mídia hegemônica e por uma ala da classe artística do período, Nascimento pede a Júlio César Montenegro Bastos, editor de cultura do veículo, que seja dado espaço no jornal para a publicação de textos de reprovação ao filme. Recentemente, soube-se que o caderno “Xica da Silva – Genial? Racista? Pornochanchada?” destinado a críticas negativas e positivas sobre o filme publicado em *Opinião* no dia 15 outubro de 1976, era também resultado de um racha ideológico (e trabalhista, podemos dizer) no veículo.

Segundo Adamatti (2016), o editor Bastos, “encantado com a revolta de Beatriz” em querer mostrar o que pensava a mulher negra, tinha interesse em dar vazão às críticas negativas direcionadas ao filme por estar alinhado, bem como demais membros da seção cultural do veículo, às críticas da “nova-esquerda” feitas à cultura nacional-popular, que tinha Cacá Diegues como um de seus públicos defensores. Entretanto, Fernando Gasparian, proprietário do jornal e que pagava a seus funcionários salários baixos, temia a repercussão negativa desses textos entre a classe artística que colaborava com o veículo e defendia a cultura nacional-popular, entre alguns nomes: Cacá Diegues, Paulo Pontes, Chico Buarque e Gianfrancesco Guarnieri. Assim, a decisão editorial foi fazer um caderno com três textos que reprovavam o filme, escritos por Beatriz Nascimento, pelo cineasta Carlos Frederico e pelo

sociólogo argentino Carlos Hasenbalg, e com dois textos que elogiavam e defendiam o filme, escritos pelo dramaturgo Antonio Callado e pelo antropólogo Roberto da Matta.

Atendo-nos às críticas negativas do caderno publicado em 1976, temos um primeiro texto escrito por Carlos Frederico, intitulado “Abacaxica”. O termo usado no título era polêmico, pois “abacaxi” era a palavra usada por críticos das décadas anteriores para se referir a filmes de baixa qualidade do cinema nacional. Adamatti (2016) relata que o termo, bem como toda a cobertura, havia deixado Cacá Diegues com muita raiva, levando-o a encaminhar à redação de *Opinião* uma carta “impublicável por causa dos palavrões”.

Remetendo-nos, em verdade, às críticas de Eduardo Escorel e Joaquim Pedro ao “Cinema Novo extremamente popular” que Cacá Diegues estava se propondo a produzir, Frederico escreve que, em *Xica da Silva*, a personagem central era vista apenas como uma “prostituta assumida que procurava tirar o máximo proveito da sua condição de objeto”. A certa altura, contrasta o filme às pornochanchadas, acusando que “enquanto esta última procura aplicar ‘certos requintes estéticos cinemanovistas para conquistar um novo ‘status’ junto ao público’, o Cinema Novo ‘aprende as lições erótico-comerciais da pornochanchada, e tira a roupa’”. Possivelmente em meio a uma rixa também entre as propostas de renovação do Cinema Novo e as propostas dos filmes e produtores do universo da Boca do Lixo, ao qual o autor de “Abacaxica” estava vinculado (ADAMATTI, 2016), Frederico se vale, convenientemente, das críticas à forma de representação da mulher negra e ao possível caráter colonialista de *Xica da Silva* para atacar a obra de Cacá Diegues e o próprio diretor: ‘no papel ‘estúpido’ da mulher negra, ‘Xica imita os ricos, os brancos, os déspotas, os poderosos, e curte adoidado ser como eles – e o filme aplaude, deslumbrado!’”¹⁴⁵.

Em seu artigo, Carlos Hasenbalg (1976), à época doutorando em sociologia e ligado ao marxismo universitário, vindo a se tornar, depois, um nome referência para os estudos das relações raciais no Brasil, avalia que, na produção do filme, “a potencialidade libertadora e criativa do erótico foi confundida com deboche, libertinagem e oportunismo sexual” (ADAMATTI, 2016). Hasenbalg também ressalta que os estereótipos negativos associados aos negros no filme eram herança de nossa tradição literária.

Em verdade, a discussão ultrapassava o meio intelectual. Leitores de jornais e revistas encaminhavam cartas às redações manifestando-se a favor ou contra o filme (FERREIRA, 2014). No dia 20 de setembro de 1976, por exemplo, o *Jornal do Brasil* publica as impressões do leitor Antônio Carlos Bela na seção “Cartas”. Lembrando críticas de críticos

¹⁴⁵ FREDERICO apud ADAMATTI, 2016, sem página.

profissionais ou de cineastas do período, Antônio classifica *Xica da Silva* como “pornochanchada sofisticada”. Uma percepção do leitor é inusitada, mas talvez seja indício de como o filme aciona debates sobre sexualidade e gênero. Num tom homofóbico, Antônio Carlos alega que, no filme, “os homossexuais não deixam de estar presentes, se bem que de maneira também sofisticada e discreta”. Indignado, o moço completa, pedindo seriedade ao cinema e cineastas brasileiros do período:

Cacá Diegues foi muito inteligente em unir o útil (usando o tema histórico e rico, que poderia ser bem explorado) ao agradável (dando tom grosseiramente cômico e pornô). Mas poxa! Quando é que a turma do cinema vai se conscientizar de que o público só vai digerir “cinema sério” quando for feito algo “sério”, que lhe for lançado em cima – sem medo, sem hesitações, sem os mesmos artifícios fáceis e atraentes, mas vazios. A princípio poderá ser difícil, mas aos poucos o público poderá apreciar e até gostar. O público continuará embevecido diante da “maravilhosa doidice brasileira”, enquanto não for educado e não se lhe mostrarem outras maravilhas brasileiras além dessa “doidice”, que seria melhor definida com outra expressão bem peculiar: avacalhão¹⁴⁶.

2. 1. 1. Beatriz Nascimento: voz de um tempo

Mais próxima, ao nosso ver, da exigência de uma acuidade mimética sobre a história dos negros e das relações raciais no Brasil, bem como Octavio Ianni, e de indignação com o que considerava ser uma estereotipação das formas de mostrar os negros no filme, Beatriz Nascimento, no artigo “A senzala vista da casa grande”, escreve em *Xica da Silva* “os negros, escravos e quilombolas são passivos, rebeldes inconsequentes (bandidos salteadores) e reconhecidos da bondade e generosidade do Senhor [...]”. E completa que a obra era um “desrespeito por manter os estereótipos em relação a um povo que no momento procura, em função de sua autonomia cultural, se livrar justamente desses estereótipos”.

A grande repercussão que o texto ganhou também tem relação com o fato de a historiadora ter escrito que Cacá Diegues era “senil”, ter expressado o desejo de que o cineasta não fizesse mais nenhum filme, decretando o fim de sua carreira, e ter sugerido que a penetração de *Xica da Silva* “enquanto discurso e comunicação” fosse condenada “ao ‘índice’ das obras proibidas”. Vale reproduzir trechos do texto que tem como pressuposto para seus argumentos a existência empírica do diretor Cacá Diegues, e a consideração dos lugares

¹⁴⁶ BELA, A. “Chica e Xica”, seção “Cartas”, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1976.

raciais e sociais do cineasta e de “seus iguais” para a produção de obras ficcionais baseadas em fatos e personagens históricos negros.

[...] desrespeito na medida em que vilipendia este povo, *desrespeito por manter os estereótipos em relação a um povo que no momento procura, em função de sua autonomia cultural, se livrar justamente desses estereótipos* [...] É um desrespeito à própria História do Brasil utilizar um episódio não estudado e não elaborado, tratando-o sem a discussão e a dramaticidade que as circunstâncias impunham [...] *O senhor Carlos Diegues é senil* em sua obra-prima (porque eu espero que ele não confeccione outra e *já lhe concedo o fim da sua carreira cinematográfica*) [...] *Quanto a sua penetração enquanto discurso e comunicação o condenaríamos ao ‘índex’ das obras proibidas* [...] em termos da crítica das relações raciais no Brasil, nos remete à Idade da Pedra [...] Repete como já dissemos Casa Grande e Senzala. Os portugueses no filme, desde João Fernandes, passando pelo intendente, até o frouxo inconfidente são opressores, exploradores, mas complacentes com os negros, escravos, sentimentais (o pai do Inconfidente e João Fernandes) e, acima de tudo, bons apreciadores dos jogos do amor. Os negros, escravos e quilombolas são passivos, rebeldes inconsequentes (bandidos salteadores) e reconhecidos da bondade e generosidade do Senhor [...] O conflito racial (que não consegue transpirar satisfatoriamente) só parte das pessoas menos dotadas [...] *Confesso que perdi as esperanças quanto à compreensão do intelectual branco brasileiro sobre a real história do negro* [...] *Se o senhor Diegues descesse um pouco da sua onipotência e fizesse uma reflexão sobre si mesmo e a implicação da história do seu povo em si antes de confeccionar o filme, entenderia que, devido às relações sociais e culturais, ele como um homem branco brasileiro possui introjetado, de forma específica, o negro brasileiro, sua posição em termos de homem e de raça.* Mas ele, como a maioria dos seus iguais, deve ter um grande receio de descobrir esse ponto oculto. Em suma, o ethos português colonizador é de humanidade e reconhecimento da pessoa dos negros: uma escravidão amena e divertida o *senhor [Carlos Diegues] me faz pensar que sua classe de acordo com a sua tradição está dentro da Casa Grande jogando restos de comida na Senzala.* [...] *Por favor, nos esqueça, a nós negros* (Grifos nossos)¹⁴⁷.

Em reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo* publicada em 31 de agosto 1978, o diretor de *Xica da Silva* faz um depoimento que seria uma resposta *a posteriori* às críticas negativas feitas ao filme em 1976. Como dito anteriormente, a reportagem em questão, da jornalista Pola Vartuck, foi a primeira na qual o termo “patrulha ideológica”¹⁴⁸, cunhado por

¹⁴⁷ NASCIMENTO apud FERREIRA, 2014, p. 284; NASCIMENTO apud SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 3-4 ; NASCIMENTO apud ADAMATTI, 2016, sem página.

¹⁴⁸ Cacá Diegues escreve que o termo “patrulha ideológica” surgiu em uma brincadeira numa relação pessoal de amizade: “[...] piada que eu havia inventado no verão daquele ano, conversando na praia com Nelson Motta, o primeiro a gostar dela e rir. A brincadeira era tão pertinente que a expressão pegou e até seus adversários mais intransigentes passaram a usá-la, em diversas outras circunstâncias. Ela ainda é usada até hoje” (DIEGUES, 2014, p. 420).

Diegues, foi divulgado. Ocorre, assim, a primeira publicização do termo que Cacá Diegues, quase 40 anos depois, aproxima da noção de “politicamente correto” (DIEGUES, 2014, p. 419):

Um negócio que também acho muito grave é essa espécie de patrulha ideológica que existe no Brasil. Uma espécie de política ideológica que fica te vigiando nas estradas da criação, para ver se você passou da velocidade permitida. São patrulheiros que ficam policiando permanentemente a criação, a criatividade, tentando limitar ou dirigir para essa ou para aquela tendência [...] acho que no Brasil se estão fazendo ótimos filmes e péssimas teorias cinematográficas. A teoria cinematográfica que está sendo discutida no Brasil é de péssima qualidade, porque está toda baseada nesta espécie de patrulha ideológica [...] ela está dominada por pessoas que não se interessam pelo cinema, que usam o cinema para falar de outras coisas (VARTUCK apud DIEGUES, 2014, p. 422).

A resposta de Diegues associa as sumárias avaliações de Beatriz Nascimento quanto à carreira do diretor aos atritos e desgastes já estabelecidos entre diferentes cinemanovistas (os prós e os contras à “extrema popularização do Cinema Novo”) e entre os esquerdistas pró e contra a cultura nacional-popular. Porém, para além da “cassação” do cineasta Cacá Diegues e de sua recente obra, as críticas de Nascimento apontavam para outros temas de fundo já reivindicados, no período, por outros negros militantes, estudantes, intelectuais, artistas (atores, diretores) junto a brancos (intelectuais, universitários) que também participavam das articulações políticas antirracistas da época. Nesse sentido, Santiago Júnior (2011) diz que:

A re-definição da concepção racial como dotada de força política tal como aparece nos discursos de Carlos Hasenbalg e Beatriz Nascimento fazia parte da reformulação dos marcos políticos brasileiros na década de 1970. A nova retórica da raça estava alicerçada num contínuo movimento histórico que atingira o campo cinematográfico apenas depois de ter tomado forma em outros campos sociais e culturais. Os discursos veiculados n'Opinião, para além de intervenções no campo cinematográfico, alimentaram e foram alimentados por uma tradição a qual chamaremos, por comodidade, de pensamento negro de artistas e intelectuais negros, o qual, comunicando-se com alguns discursos de setores da intelectualidade, montaram outra forma de compreensão social do Brasil (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 5).

Nascimento se vale não só de seu lugar de mulher e negra, mas também historiadora e nome importante do Movimento Negro no período, para expressar que as representações de negros em *Xica da Silva* a ofendiam. Assim, não a representavam no sentido de representatividade das vivências históricas dos negros com a qual provavelmente se identificava. É daí que partem a raiva e indignação de Nascimento impressas no artigo “A senzala vista da casa grande”.

Esse específico âmbito de sua crítica foi – e ainda é – diluído no contexto de briga das esquerdas (brancas?) sobre a legitimidade da cultura nacional-popular e das novas formas do Cinema Novo propostas por Cacá Diegues na década de 1970. Porém, as questões de fundo que principalmente a crítica de Nascimento apontam são: nas representações ficções (textos e produções artísticas) não há ideologia histórica, cultural e socialmente construída? Não há que se questionar o papel, alcance e efeito das artes se críticos não profissionais e não pertencentes ao mesmo círculo de mediação ideológica, política, cultural e intelectual de produtores de cinema reclamam que determinadas representações de personagens com os quais se identificam os ofende? Qual a relação entre representação ficcional e a realidade na qual se baseia e é disseminada? O que representação ficcional tem a ver com imaginário e, conseqüentemente, o que imaginário tem a ver com as possibilidades de ver e transformar o *real* e a realidade?

Após a publicação do artigo “A senzala vista da casa grande”, Cacá Diegues aproximou-se de Beatriz Nascimento e ela, posteriormente, foi uma das colaboradoras da pesquisa para o roteiro de *Quilombo* (1983) (DIEGUES, 2014). Esse fato possivelmente mostra que o autor do termo “patrulhas ideológicas” se atentou às várias nuances das críticas feitas a *Xica da Silva* em 1976. E uma simples comparação entre as formas de (não) mostrar os corpos de homens e mulheres negras em *Xica da Silva* e em *Quilombo* aponta para os efeitos da pontual parceria entre Nascimento e Diegues e dos debates que a originaram. Nesse sentido, julgamos ser necessário entender quem era – e quem é – a importante figura de Beatriz Nascimento para o Movimento Negro articulado em várias instâncias em 1976, em meio à Ditadura Militar e também à uma efervescência política multifacetada.

Segundo Santiago Júnior (2011), a batalha pela organização do Movimento Negro Brasileiro na década de 1970 envolveu muitos intelectuais negros, tendo encontrado em alguns deles “falas sincronizadas que se manifestaram em inúmeros campos culturais, inclusive o cinema” (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 10). A própria Beatriz Nascimento apontou ter tido consciência disso. Em 1981, durante o Seminário Cinema e Descolonização,

organizado pela Sociedade Brasileira de Estudos da Cultura Negra (SECNEB) na cidade de Salvador, sob a coordenação de Juana Elbein dos Santos¹⁴⁹, Nascimento relatou que a época de lançamento de *Xica da Silva* era especial para o Movimento Negro Brasileiro, influenciado pelas militâncias negras internacionais. Segundo ela, o período era marcado por um momento “em que toda uma faixa etária de jovens negros se preocupa em protestar contra discriminação racial”, inclusive por meio das artes.

Vejam bem que Xica da Silva surge num momento em que toda uma faixa etária de jovens negros se preocupa em protestar contra discriminação racial através do som e das danças do Black Soul nas grandes cidades do Brasil. Sua nova identidade é a dos Muhammad Ali, dos James Brown, dos Malcom X e de outros líderes que lutaram para por fim à crise racial americana [...] Xica da Silva atua como um banho de água fria numa população potencialmente produtiva; enquanto esses jovens e não jovens buscam sua identidade racial positiva, é feita uma obra de arte que volta a figurar uma escrava que aceita a aliança com o poder colonial (NASCIMENTO apud SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 9).

Parte desses movimentos era ligada às universidades, vinculando a academia à militância pró-identidade negra e à luta contra o racismo. Em meio a esse contexto, estava Beatriz Nascimento, que viria a ser uma voz de destaque passível de solicitar espaço em *Opinião* e ser lida com alguma seriedade por Cacá Diegues.

Nascida em Aracaju em 1942, Maria Beatriz Nascimento migrou para o Rio de Janeiro junto à família em 1950. Entre 1968 e 1971, cursou História na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No ano de conclusão do curso, faz estágio em Pesquisa no Arquivo Nacional sob a orientação do historiador José Honório Rodrigues¹⁵⁰. Depois, tornou-se professora de História da rede estadual de ensino do Rio de Janeiro.

Em 1974, participa da articulação do Grupo de Trabalho André Rebouças na Universidade Federal Fluminense (UFF). Torna-se orientadora do grupo, que também era frequentado por nomes como Eduardo de Oliveira, Juana Elbeins dos Santos, Ivonne Maggie, Décio Freitas e Carlos Hasenbalg. A iniciativa tinha entre seus objetivos ampliar a produção e leitura de conteúdos sobre relações raciais no Brasil nos ambientes universitário e

¹⁴⁹ Antropóloga ativista na defesa dos direitos e visibilidades da comunidade nagô baiana; cônjuge do também reconhecido Mestre Didi, artista plástico, escultor escritor e ensaísta negro baiano.

¹⁵⁰ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-trajetoria-intelectual-ativista-de-beatriz-nascimento/#gs.XxBfFn0>.

acadêmico. Em 1978, Nascimento inicia uma pós-graduação *lato sensu* em História na UFF, concluída em 1981. A pesquisa “Sistemas alternativos organizados pelos negros: dos quilombos às favelas” foi pioneira em traçar relações entre a história e forma de organização dos quilombos e favelas. O projeto acaba sendo parcialmente financiado pela Fundação Ford e pela Casa Leopold Senghor do Senegal. À época de sua morte, em janeiro de 1995, ocasionada por um trágico assassinato, fazia mestrado em Mídia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sob a orientação de Muniz Sodré¹⁵¹.

Há registros de entrevistas ou artigos de sua autoria em veículos como *Revista de Cultura Vozes*, *Estudos Afro-asiáticos*, *Opinião*, *Última Hora* e *Folha de S. Paulo*. Em 1974, publica os artigos “Por uma história do homem negro” e “Negro e Racismo” na *Revista de Cultura Vozes*. Nos textos, rebate as visões de quem “confundia” os negros “com todos os componentes da classe economicamente rebaixada” (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 8).

Não se pode incorrer na perpetuação de mistificações, de estereótipos que remontam às origens da vida histórica de um povo que foi arrancado de seu habitat, escravizado e violentado na sua História real [...] Quem somos nós, pretos, humanamente? Podemos aceitar que nos estudem como seres primitivos? Como expressões artísticas da sociedade brasileira? Como classe social, confundida com todos os componentes da classe economicamente rebaixada, como querem muitos? Pergunto em termos de estudo. Podemos ser estudados, ser confundidos com os nordestinos pobres? Com os brancos pobres? Com os índios? (NASCIMENTO apud SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 8).

Ainda em 1974, nos artigos da *Revista de Cultura Vozes*, Nascimento escreve sobre o conjunto de imagens culturais impostas e sobrepostas aos negros reais. Para ela, tais imagens, como a de “concubina do período colonial”, por exemplo, eram cunhadas por “agentes externos” e “estranhos à vivência da população negra” de seu tempo. Desde essa época, Nascimento considera o lugar racializado de produtores artísticos como “mediadores” (termo usado por nós) para a criação de suas obras e para apercepção, da própria historiadora, sobre essas obras.

As manifestações preconceituosas são tão fortes que, por parte de nossa intelectualidade, de nossos literatos, de nossos poetas, da consciência nacional, vamos dizer, somos tratados como se vivêssemos ainda sob o escravismo. A representação que se faz de nós em literatura, por exemplo, é a de criado doméstico, ou, em

¹⁵¹ Disponível em: <http://dijeje.blogspot.com.br/2016/09/maria-beatriz-nascimento-1942-1995.html>.

relação à mulher, a da concubina do período colonial. O aspecto mais importante do desleixo dos estudiosos é que nunca houve tentativas sérias de nos estudar como raça. Os artistas, intelectuais e outros brancos, diante da crise do pensamento e da própria cultura do Ocidente, voltam-se para nós como se pudéssemos mais uma vez aguentar as suas frustrações históricas. É possível que agora, no terreno das ideias e das artes, continuemos a ser os pés e as mãos desta Sociedade Ocidental? Aham eles que por frequentarem candomblé, fazerem músicas que falam de nossa alegria, sabedoria e outros estereótipos, podem também, subtrair a nossa identidade racial. Se um jovem loiro, burguês, intelectual brilhantíssimo, após alguns anos de estudo de uma de nossas manifestações chegar a conclusão que é mais preto do que eu, o que eu sou? (NASCIMENTO apud SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 9).

No artigo “Beatriz Nascimento – ORI”, publicado no *MNU Jornal* de setembro/outubro/novembro de 1989, Nascimento demonstra que havia um senso de liberdade específico, que vinculava a percepção do racismo em um país construído a partir da escravização de negros à opressão vivida em meio à Ditadura Militar. Segundo ela, em 1976, o jornal *Última Hora* publicara um artigo seu no qual propunha uma visão militante que associava questões de classe, raça e gênero condizentes com os debates que o período demandava, entre seus temas as preocupações feministas.

Nós, na década de 70, éramos mudos. E outros eram surdos a nós. A partir de 70, começamos a falar logicamente. E esta lógica estava embutida no processo da própria história do Brasil [...] Nós do MN da década de 70, foi dele que partiu o Movimento Feminista através de um artigo assinado por mim no *Última Hora* sobre “A mulher negra e o Mercado de Trabalho”, em 1976, no Rio de Janeiro. [...] Foi sempre assim que os negros fizeram a história do Brasil. Sempre reorganizaram a nação para que as coisas possam caminhar para a liberdade, a escolha. Para o livre arbítrio, e não para o domínio do arbítrio próprio¹⁵².

O contexto multifacetado e a repercussão do filme *Xica da Silva* levaram a atriz que protagonizou a obra, Zezé Motta, a abraçar a militância negra e a integrar o MNU. Devido à repercussão do filme, a atriz passou a ser muito questionada sobre o “papel do negro na sociedade brasileira” e se deu conta de que “não tinha uma opinião centrada, não estava

¹⁵² NASCIMENTO apud SILVA, 1989, p. 6. Disponível em: <http://www.cpvsp.org.br/upload/periodicos/pdf/PJMNUBA091989017.pdf>.

preparada”. “Eu vi que eu tinha uma responsabilidade com a comunidade negra” (ZIMARO apud FERREIRA, 2014, p. 284).

A força da personagem Xica da Silva modificou a carreira da atriz Zezé Motta. A atuação rendeu à artista não só o prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema de Brasília de 1976, como também a alçou a símbolo sexual do período, tendo sido convidada para posar nua no número 28 da revista masculina *Status*, publicada em novembro de 1976. Ou seja, Xica da Silva ficou marcada no corpo da atriz, e não a representação histórica e geral da escravização de negros e a exploração de diamantes na região do então arraial do Tijuco no século XVIII, ou a “meta-história” relacionada à Ditadura Militar. À época, isso expôs o corpo de mulher e negra de Zezé Motta a considerações que ficavam entre elogios e mais uma das facetas da estereotipação histórica da mulher negra: monstruosa sob a ordenação eurocêntrica e ocidental de “corpo padrão” (FERREIRA; HAMLIN, 2010).

Enquanto alguns diziam que nunca antes uma atriz negra fora mostrada positivamente com tanta potência sexual e poder no cinema, outros associavam sua exposição ao caráter mais vulgar e medíocre das pornochanchadas, e, paradoxalmente, outros diziam que a atriz era feia. Zezé conta ter gostado de ter sido alçada a símbolo sexual, pois, antes disso, quando do anúncio sobre a atriz protagonista de *Xica da Silva*, havia recebido um *feedback* negativo de uma revista sobre a sua aparência física. “Na época, saiu numa revista que a atriz que havia passado no teste era ‘feia, porém exuberante’. Eu me olhava na foto e me sentia tão linda, sabe? Mas, infelizmente, é assim que a banda toca”¹⁵³.

Em entrevista registrada no documentário *Em quadro – A história de quatro negros nas telas* (2009), a atriz diz ainda que “as pessoas queriam transar com a Xica da Silva”. “[...] Eu ficava tão preocupada em agradar o parceiro, que eu esquecia do meu prazer [...] tive que levar isso para o divã do analista”. No documentário, a atriz também relata que, durante o breve romance que viveu com Glauber Rocha, o cineasta costumava comentar que seus momentos de intimidade eram “quando o cinema se torna realidade”. “Como eu sabia da importância que o cinema tinha na vida dele, eu tomava aquilo como elogio”, conta Zezé Motta.

¹⁵³ Site “Muito prazer Zezé”. “A sensualidade de Xica da Silva”, 14 de julho de 2013. Disponível em: <http://www.blogdazeze.com.br/cat/retratos-da-minha-vida/page/12/>.

Figura 12: Zezé Motta em foto de Antônio Guerreiro para a *Revista Status*, publicada em novembro de 1976¹⁵⁴.

Referências bibliográficas

ADAMATTI, M. “Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues”. In: *Revista Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia*. Porto Alegre, v. 23, n. 3, setembro, outubro, novembro e dezembro de 2016.

CANDIDO, A; ROSENFELD, A.; ALMEIDA PRADO, D.; SALLES GOMES, P. (Orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

AUTRAN, A. “O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor”. In: *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, n. 32, v. 36, p. 119-135.

BERNARDET, J. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Cia. de Bolso, 2009.

¹⁵⁴ Disponível em: <http://www.blogdazeze.com.br/cat/retratos-da-minha-vida/page/12/>.

- _____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.
- CARVALHO, N. “Racismo e anti-racismo no Cinema Novo”. In: *Estudos de Cinema SOCINE*. São Paulo: Anablume, 2008.
- CARR, E. *O que é história*. São Paulo: Editora Paz e terra, 1996.
- DIEGUES, C. *Vida De Cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Ed. Objetiva, Rio de Janeiro, 2014.
- FERREIRA, J.; HAMLIN C. “Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados”. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 18, n. 3, Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.
- FERREIRA, R. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*. Tese de doutorado em História, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2014.
- FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: editora ática, 2006.
- FURTADO, J. *Chica da Silva e o contratador de Diamantes, o outro lado do mito*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- GEERTZ, C. O antropólogo como autor. “Estar lá – A antropologia e o cenário da escrita”. In: *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 11-37.
- GUIMARÃES, A. S. “Como trabalhar raça em sociologia”. In: *Educação e Pesquisa*, v. 29, n. 1. São Paulo, 2003.
- GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1990, 3ª edição.
- HOOKS. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- LE GOFF, J. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *História e memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.
- LEUTRAT, J. “Uma relação de diversos andares: cinema e história”. In: *Revista Imagens*, Unicamp, n. 5, ago/dez, 1995, p.28-32.
- MENEZES, U. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, n. 45, 2003.
- MORETTIN, E. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: *História e cinema*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.
- ORTIZ, C. *O romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952.

- PINTO, C. “História, sexo e risos: quem tem medo de Xica da Silva?” In: *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, Florianópolis, n.21, p. 33-52, 2013.
- PEREIRA, A. *Trajetória e perspectivas do Movimento Negro Brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- SANTIAGO JÚNIOR, F. “Reações na (à) cultura visual: racialização e humilhação no Brasil dos anos 1970”. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho 2011.
- SANTOS, J. F. *Xica da Silva*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.
- SANTOS, J. F. *Memórias do Distrito Diamantino*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1976.
- SILVA, S. R. “A trajetória do negro no Brasil e a territorialização quilombola”. In: *Revista NERA*, Presidente Prudente, ano 14, n. 19, Jul-dez 2011, p. 73-89.
- SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SILVA, C. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. Tese de doutorado em Comunicação, Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2016.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: EDITORA ufmg, 2010.
- SOUZA, E. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese de doutorado em Educação, Universidade de Brasília (UNB), Brasília, DF, 2013.
- STAM, R. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- XAVIER, I. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *O discurso cinematográfico – opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- ZOLA, E. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 23-76.

Referências audiovisuais

EM QUADRO: a história de 4 negros nas telas. Direção: Luiz Antonio Pilar. DVD Cia Black e Preto Produções Artísticas. Brasil, 2009, 93min.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1962, 80min, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sy60bm2Cn04>.

CINEMA Novo. Direção: Eryk Rocha. Brasil, 2016, 90min, colorido.

GANGA Zumba. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 1963/194, 102min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k>.

IMPROVÁVEL encontro – Frente & verso. Direção: Lauro Escorel. Brasil, 2016, 24min, preto e branco.

XICA da Silva. Direção: Cacá Diegues. DVD Programadora Brasil. Brasil, 1976, 116min, colorido.

Links

“Ato pelo centenário de João Felício dos Santos”, 30 de março de 2011. Disponível em:

<http://www.abi.org.br/ato-pelo-centenario-de-joao-felicio-dos-santos/>.

BARRETO, "‘A escrava que virou rainha’: documentário e livros revivem história da brasileira que rompeu padrões do século 18", BBC Brasil, 2 de julho de 2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/geral-36658302>.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, “João Felício dos Santos - Biografia”.

Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/joao-felicio-dos-santos/biografia>.

Fundação Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital: <http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>

MOTA, A. “Um crítico cinematográfico. Site O Globo, 15/07/2015. Disponível: <https://oglobo.globo.com/sociedade/um-critico-cinematografico-16763303>.

“Tiro de Letra”. “Relações literárias - João Felício dos Santos”. Disponível em <http://www.tirodeletra.com.br/relacoes/JoaoFeliciodosSantos.htm>.

“Tiro de Letra”. “Entrevista Simultânea - João Felício dos Santos”. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/JoaoFeliciodosSantos.htm>.

“40 anos do Teatro Popular Solano Trindade”. Disponível em :

<http://www.afreaka.com.br/notas/40-anos-teatro-popular-solano-trindade/>

<http://www.joaofeliciodossantos.com.br/images/carta-juscelino-kubitschek.pdf>

<http://www.tirodeletra.com.br/relacoes/JoaoFeliciodosSantos.htm>.

<https://www.geledes.org.br/a-trajetoria-intelectual-ativista-de-beatriz->

nascimento/#gs.XxBfFn0

<http://dijeje.blogspot.com.br/2016/09/maria-beatriz-nascimento-1942-1995.html>

<http://www.cpvsp.org.br/upload/periodicos/pdf/PJMNUBA091989017.pdf>

<http://www.blogdazeze.com.br/cat/retratos-da-minha-vida/page/12/>

CAPÍTULO 6

Ver e dar a ver: o que está em jogo

É conhecido um documento que orienta os proprietários na compra de “novas peças” e alerta para o perigo de calotes. Assim aconselha o Manual do Fazendeiro ou Tratado Doméstico sobre as Enfermidades escrito em 1839 por I.B.A. Imbert: “Circunstâncias a que se deve orientar toda a pessoa que deseja fazer uma boa escolha de escravos: pele lisa, não oleosa, de bela cor preta, isenta de manchas, cicatrizes ou odores demasiado fortes; com as partes genitais convenientemente desenvolvidas: isto é, nem pecasse pelo excesso, nem pela cainheza; o baixo-ventre não muito saliente; nem o umbigo muito volumoso; peito comprido, profundo, sonoro, espáduas desempenadas, sinal de pulmões bem colocados; pescoço em justa proporção com a estatura, carnes rijas e compactas; aspecto de ardor e vivacidade: reunidas ter-se-á um escravo que apresentará ao senhor todas as garantias desejáveis de saúde, força e inteligência”¹⁵⁵.

Tentemos entender como todas as questões e análises apresentadas até aqui estão vinculadas às disputas pela representação dos corpos negros e de mulheres negras em obras ficcionais que transformam imaginariamente o *real* e se somam a ele. Como essas questões estão associadas às formas de dar a ver, imaginar e ver os corpos de negros e de mulheres negras nas representações ficcionais audiovisuais e, conseqüentemente, na realidade vivida por nós?

Para nós, os enunciados críticos negativos dirigidos ao filme *Xica da Silva* em 1976, como os proferidos por Octavio Ianni; Enoque Feitosa Sobreira Filho; Leon Cakoff; Luís Roncari; Wolfgang Maar; Beatriz Nascimento e Carlos Hasenbalg, que avaliam a obra como colonialista, reprodutora de uma forma negativamente estereotipada da sexualidade e comportamentos da mulher negra brasileira e desrespeitosa quanto à história da escravização de negros no Brasil, consideram que: 1) o que tem destaque/chama atenção no filme de 1976 é a forma de apresentação, representação e construção da personagem protagonista, e não só as questões históricas representadas; 2) as ficções, ao menos aquelas que têm base direta em fatos e personagens históricos, devem seguir uma acuidade mimética com relação à história para a construção da verossimilhança; 3) ao não seguir tal acuidade mimética, as ficções com base na história tornam-se negativamente enviesadas e não sérias; 4) a “realidade” dos fatos históricos defendida por determinados grupos (sociais, culturais, políticos) é legitimada como mais “real/verdadeira” do que aquela defendida por outros grupos; 5) existe uma forma mais fiel de retratar/(re)apresentar quem verdadeiramente foi essa mulher negra Chica da Silva; 6) o lugar social, cultural, racial e de gênero dos autores empíricos de obras ficcionais chama atenção no momento de ler/analisar a obra com relação ao que ela mostra ou “não mostra”,

¹⁵⁵ SCHWARCZ apud NOGUEIRA, 1999, p. 34.

aborda de determinada forma ou deixa de abordar – e isso à revelia do que formula a teoria literária sobre a percepção do “enunciador real” no contato obras de ficção e do que escreve Roger Odin (2012) sobre as características da “leitura fictivizante”, que não pressupõe um enunciador real; e 7) há um lugar de experiência e também de identidade social, cultural, político, racial, histórico e de gênero do qual as críticas são conscientemente emitidas, um lugar de identificação “de dentro” ou “de fora” quanto aos principais temas abordados na obra.

Enquanto a resposta *a posteriori* de Cacá Diegues ao todo das críticas negativas dirigidas a *Xica da Silva* em 1976 com o termo “patrulhas ideológicas” polariza a ideologia como intrínseca às críticas de reprovação e não intrínseca à linguagem artística, a parcela de críticos considerada neste capítulo identifica a ideologia da obra de Cacá Diegues quando ela, ao não seguir uma acuidade mimética defendida por eles quanto aos fatos históricos, torna-se negativamente enviesada e não séria.

Mas, se considerarmos os signos (não só verbais, nos permitimos dizer) como signos ideológicos (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2004), todos os enunciados são ideológicos, posto que construídos, justamente, sob signos e significados historicamente situados em uma sociedade de classes. Então não só sobre a obra de Cacá Diegues e sobre suas falas sobre ela que paira um enviesamento, mas também sobre os comentários críticos negativos e positivos feitos a elas (obra e falas do diretor) em 1976 e também nos dias atuais. A questão é entender como e por que determinados enunciados são tidos como neutros e outros são tidos como (patrulhas) ideológicos(as).

A explicação não evita uma importante pergunta quanto às cobranças feitas pelos comentários críticos negativos que apontam para um enviesamento de representações no filme *Xica da Silva* de Cacá Diegues: mesmo fora das representações ficcionais, haveria existido uma Chica da Silva “mais real”, “mais verdadeira” e totalmente equivalente ao que foi a personagem histórica/*real*?

Se considerarmos os escritos de Peirce (1977), Santaella (1983), Gomes (2008), Ella Stam e Robert Shohat (2006), e mesmo os escritos de Carr (1996) e Le Goff (1998; 2003) sobre a criação e eleição de fatos históricos pelo historiador, em verdade, não há a possibilidade de traçar qualquer enunciado (construídos com signos) sobre uma personagem histórica que não seja de ordem representativa, traduzida, simbólica, imaginária ou em si um construto. Ella Shohat e Robert Stam (2006) colocam a questão na perspectiva das

representações artísticas como traduções do *real*, ou seja, como tradutoras de signos de um *real* que, em si, já é traduzido em/criado a partir de signos construídos historicamente.

A consciência humana e a prática artística, argumenta Bakhtin, não entram em contato com o “real” de maneira direta, mas através dos canais do mundo ideológico que nos rodeia. A literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas apresentam suas linguagens e seus discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso (SHOHAT; STAM, 2006, p. 264).

Mas, então, podemos relativizar quaisquer enunciados ficcionais sobre diferentes “corpos” (abordaremos melhor o que queremos dizer com esse termo adiante) e personagens sociais existentes na realidade vivida por nós, já que esses enunciados nunca irão “equivaler” à “realidade real” desses corpos?

Aqui se dá a importância da politização da questão, pois “reconhecer a inevitabilidade da representação ‘não significa que não há nada em jogo’” nas formas de representação, e as “construções e codificações do discurso artístico não excluem referências a uma vida social comum” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 262-263), a um ou algum *real* comum.

Enquanto Gomes (2008) diz que para que a *ordenação simbólica* por meio das nomeações de fato funcione como forma de representação e (re)apresentação “é preciso que sua condição de construto seja esquecida”, Shohat e Stam identificam que julgamentos sobre questões de verossimilhança e acuidade mimética “vem à tona especialmente em casos nos quais há protótipos reais para as personagens e situações [representadas]” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 262). Isso significa dizer que saber da existência de uma Chica da Silva histórica/*real* faz com que parte específica dos leitores/espectadores consigam e queiram questionar, ou mesmo enxergar, o constructo simbólico (ou algum nível de tradução da tradução) sobre tal personagem quando ela é oficialmente ficcionalizada.

Assim, as críticas negativas feitas a *Xica da Silva* jogam luz sob o “princípio semiótico de que ‘algo está fora de lugar’ de uma outra coisa” que deveria ser colocada em algum lugar de uma outra forma, segundo determinadas identidades e identificações, ou mostram “que alguém ou algum grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 268). Para Shohat e Stam (2006), são justamente os protestos coletivos contra determinadas formas de representação nas ficções que apontam para o fato

de que as produções cinematográficas estão, sim, implicadas com a realidade social na qual se baseiam e são disseminadas. É nesse sentido que as questões de representação também são políticas e têm relação com a noção de representatividade social e cultural.

Ao materializarem de alguma forma o *real* que poderia ser, transformando esse *real* em imaginário, as ficções nos fazem “reenxergar” as possibilidades da realidade vivida por nós e de tudo o que nela é capaz ou não de existir. As críticas ao filme *Xica da Silva* e as transformações que o filme e sua repercussão causaram na vida da atriz Zezé Motta são exemplo disso. Então, “o fato de que filmes são representações não os impede de ter efeitos reais sobre o mundo: filmes racistas podem angariar adeptos para a Ku Klux Klan ou preparar terreno para políticas sociais retrógradas” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 262-263).

1. Entre a (intenção da) mensagem e a recepção dos destinatários

1. 1. Identidade e identificação

O motivo pelo qual determinados críticos de 1976 analisaram negativamente a representação ficcional audiovisual de Chica da Silva e reivindicam novas formas de apresentação do corpo da mulher negra aponta para questões de identidade e identificação.

Em contraste com a definição do senso comum que vincula as identificações ao reconhecimento de uma origem comum entre diferentes indivíduos, Stuart Hall (2000) define identificação como um processo em construção e em constante transformação, sendo possível, por vezes nesse processo, abandonar determinadas identidades e adotar outras, que podem, inclusive, ser incongruentes entre si. Nessa perspectiva, a identidade tem pouca relação com a origem do indivíduo ou com uma essência humana. Ela está muito mais relacionada ao que esse indivíduo irá se tornar, ao caminho que vai querer percorrer em sua trajetória de vida.

Numa perspectiva freudiana¹⁵⁶, identificação se dá por meio da perseguição dos modelos que influenciam o *ideal de eu* e no constante – e presumível – desencontro com esse

¹⁵⁶ Jamaicano e criador dos estudos culturais na Inglaterra, Stuart Hall parte de Freud (já que o conceito de identificação tem origem na psicanálise) para estabelecer outras partes de sua definição de identidade: algo ambivalente, que se dá pela falta e pela oposição. Freud define identificação como a “mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa” (GOMES, 2007, p. 98). Explica Gomes (2007) que, segundo Freud, a identificação parte de um *ideal de eu*, que “nasce da interação com personagens que povoam o universo da criança e são tomadas [por ela] como modelo”. “Por outro lado, [a identificação] também absorve componentes circunstanciais sociais, como raça, classe, credo, nacionalidade etc.” (GOMES, 2007, p. 98). “A identificação é, portanto, um processo pelo qual algo (sempre um traço e não o conjunto) do modelo criado como ideal de eu é visto em outro lugar [...] ideal de eu que se forma simultaneamente pela aceitação e pela rejeição, pela introjeção e pela expulsão e, portanto, orienta as identificações no sentido de marcações, traços que só podem ser definidos pela determinação do dessemelhante” (GOMES, 2007, p. 98).

modelo ideal. Assim, ela se estabelece pela dessemelhança e pela diferença desencadeadas por esse desencontro. Muito próximo dessa abordagem, Hall diz que a identidade só se constrói por meio do Outro, pois “toda identidade necessita daquilo que lhe falta” (HALL, 2000).

Hall define que as identidades são, no limite, posições reivindicadas pelos sujeitos, e que há um “chamamento” para que isso ocorra. Esse “chamamento” se dá por meio de “discursos e práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como “sujeitos sociais de discursos particulares” (HALL, 2000, p. 111).

A identidade é, então, resultado de “uma bem-sucedida articulação ou ‘fixação’ do sujeito ao fluxo do discurso” (HALL, 2000), é o ponto em que os discursos correntes que nos dizem respeito e nossas práticas se encontram e, assim, segundo Hall, permite que nos “encaixemos” em nosso “lugar social”. Entretanto, o autor deixa em aberto explicações sobre como essas *posições de sujeito* ou *lugares sociais* se consolidam e porque, por vezes, os indivíduos que por elas são “chamados” não correspondem a tal interpelação. Imaginamos que esta última questão tenha relação com o movimento natural de mutabilidade e incongruência das identificações e também com a construção histórica de discursos positivos e discursos negativos sobre determinados grupos e lugares sociais.

Segundo Hall, a partir do discurso corrente que interpela o indivíduo ocorre uma *narrativização do eu*, que faz com que a identificação, ao se manifestar pelo caminhar ao encontro do discurso de “chamamento”, tenha base ficcional (no imaginário e na simbolização). Nesse sentido, o autor conclui que as próprias identidades são representações, e, portanto, também precisam de representações para serem cunhadas.

[As identidades] São pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós [...] são as posições que o sujeito é obrigado a assumir, embora “sabendo” [...], sempre, que elas [mesmas] são representações [...] e que, assim, elas não podem, nunca, ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que nelas são investidos (HALL, 2000, p. 112).

Tais ideias podem explicar, em parte, porque uma representação que coloca “fora de lugar” a imagem que um indivíduo tem de si (ou quer ter de si, uma “imagem ideal”) pode fazê-lo reivindicar uma “colocação de lugar” correta do “seu corpo”, do corpo com o qual se identifica, representado.

1. 1. 1. ‘Olhar branco’

Observamos que as identidades e as não identificações dos críticos negativos a *Xica da Silva* com questões (representações, imagens, discursos) apresentadas na obra colocam em xeque a validade dos significados atribuídos à protagonista no filme. Os autores dessas críticas colocam *Xica da Silva* entre os discursos que os interpelam quanto às suas posições de sujeitos identificados e comprometidos, no limite, com o debate sobre questões negras no Brasil e sobre a representação histórica dos negros e da escravização negra nas produções audiovisuais nacionais. Ao mesmo tempo em que o filme-discurso artístico e social os interpela, ele não gera identificação e nem uma sensação de representatividade quanto aos debates e representações que o filme, para esses críticos, “deveria” suscitar.

Enquanto Cacá Diegues defende que não era de escravidão que *Xica da Silva* “estava falando, mas do direito à felicidade em qualquer circunstância; por que lamentar seria de esquerda e celebrar de direita?” (DIEGUES, 2014, p. 379), e considerava o filme uma “metáfora política” que era a sua “derradeira homenagem ao marxismo democrático” (DIEGUES, 2014, p. 396), para Beatriz Nascimento, por exemplo, o filme era “um retrato humilhante de ‘outro povo’ – o negro – dentro da nação” (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 12).

Nesse sentido, as críticas negativas da historiadora feitas ao filme evidenciavam o seu lugar, como mulher negra, de identificação racial e social com as questões dos negros no Brasil e o que dessa identificação a obra ofendia ou negava. Ao ser herança de um período do Cinema Novo em que a racialização positivada das personagens negras nos filmes era suprimida em prol da representação do negro como classe e povo num sentido universal, *Xica da Silva* negava parte da história negra no Brasil. Isso, na concepção de atores sociais como Nascimento, integrante do Movimento Negro Brasileiro no contexto específico de 1970 e a par dos debates colocados pelo movimento em diferentes áreas na época.

Nascimento, então, vincula a forma de abordagem da mulher negra e da escravização de negros no Brasil na obra a uma forma “alheia” de olhar para esses temas naquele período histórico, e acaba associando o conteúdo do filme ao que julga ser uma abordagem/visão de seu autor empírico: a uma objetificação dos assuntos negros tratado por um “olhar de fora”, que não se ofenderia intimamente (“de dentro”) com as formas de exposição dos assuntos e corpos negros propostas no longa-metragem de 1976. Provavelmente, juntava-se a isso o conhecimento de Nascimento a respeito da história passada e contemporânea dos negros e

mulheres negras no Brasil (a história *real* de Chica da Silva em meio a isso). No fim, o que a historiadora parece apontar com suas críticas a partir de um lugar de mulher negra identificada com as questões negras do e no período é “que alguém ou algum grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 268), e algo está fora de lugar com relação ao que deveria ser narrado de outra forma, conforme as identificações e *narrativizações do eu* de grupos “de dentro” das questões negras que estavam muito articulados.

Num outro nível de análise, como nos ajuda a pensar Santiago Júnior (2011), a crítica de Nascimento faz um processo inverso com relação ao que a historiadora julgava ter sido o caminho tomado por Cacá Diegues para a construção de seu filme. A historiadora racializa e objetifica (negativamente?) o lugar social, cultural, político e racial de Cacá Diegues, um homem branco diretor de cinema, que teria construído uma *Xica da Silva* a partir de um “olhar branco” (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 4), fazendo com que o filme mostrasse os negros, mas não fosse capaz de representá-los. Não poderia representa-los no sentido da representatividade correspondente a uma identificação específica, a uma “narrativização e ideação de eu” específicos de determinados atores sociais do período. “A chamada de atenção para o ponto de vista do artista e intelectual branco que elabora a imagem do negro [...] numa perspectiva do outro-negro, permitiu à Nascimento mostrar o outro-branco que cria a imagem” (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 11), e que a imagem também cria ou mostra, “sem mostrar”, acrescentamos. Assim, o que a historiadora também faz é considerar o traço da identificação social, cultural e racial (do espectador e do autor) como um componente fundamental de mediação do olhar fílmico, positivando a categoria racial para a “identificação do desrespeito dos brancos às ‘coisas’ do povo negro” (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 5).

Desta maneira, denunciando a tentativa de invisibilização do “povo negro” como “raça”, acreditava mostrar que as imagens fílmicas não eram uma representação dos negros e de sua história. Película, diretor e protagonista eram reprovados, de maneira a demarcar a diferença e a distância entre o povo negro, sua cultura e os “intelectuais [homens] brancos” brasileiros e suas produções. O negro, nomeado mostrado pela fita, foi transformado, pelo discurso de Nascimento, num “outro” racial. Desta maneira, a retórica de Nascimento transformava o filme num componente da retórica branca que idealizava o negro [...] (SANTIAGO JÚNIOR, 2011, p. 4).

Em diálogo dialógico com demais autoras da *feminist film theory* (“teoria feminista de cinema”)¹⁵⁷, bell hooks (1992) considera os marcadores sociais e identidades de raça e gênero como construtores da “espectatorialidade” das mulheres negras com relação a obras cinematográficas. A teoria de hooks responde às análises de um dos principais nomes da teoria feminista de cinema, Laura Mulvey, autora britânica de *Visual pleasure and narrative cinema*, escrito em 1975. No livro, que se tornou um dos mais importantes para o campo (SILVA, 2016), Mulvey se vale da teoria psicanalítica para discorrer sobre a construção das imagens no cinema como resultado do prazer visual ativo/masculino (homem branco) e passivo/feminino (mulher branca) herdados das relações sociais patriarcais que marcam o ocidente. Hooks acrescenta o olhar das mulheres negras para as imagens produzidas pelo cinema.

Segundo a pesquisadora, a específica experiência histórica das mulheres negras fez com que elas desenvolvessem uma “leitura oposicional” com relação a obras que representam as mulheres negras de forma não representativa para aquelas identificadas com esse grupo, lugar social, racial e de gênero. O “olhar oposicional” das espectadoras negras é resultado da negação da liberdade de olhar imposta aos negros como forma de controle e poder branco desde a escravização negra (SILVA, 2016).

Enquanto o cinema, como resultado da visão patriarcal da sociedade, permitiu ao homem negro alguma identificação de olhar com o “poder falocêntrico”, a “espectatorialidade” para as mulheres negras foi marcada “pela necessidade de criar formas de olhar e de [ter] prazer visual em um contexto que, desde os primórdios do cinema, nega o corpo feminino negro e consolida a mulher branca como passível de ser olhada e desejada”, (SILVA, 2016, p. 73). Nesse caminho, há espectadoras negras que contestem sumariamente tais representações e há expectadoras negras que comprem a beleza da mulher branca naturalmente valorizada nas obras cinematográficas como ideal. Estas assumem “uma postura de subordinação, um olhar de cumplicidade e desejo, o que lhes exigia abdicar da crítica ao

¹⁵⁷ Conceição de Maria Ferreira Silva (2016) explica que esse campo de estudos que se vale de quadros teóricos estruturalistas, como a semiótica e a psicanálise, e “busca desmistificar as relações de poder, o desejo e prazer visual, a objetificação feminina e as estratégias narrativas e estéticas por meio das quais são veiculados valores e padrões de comportamento” (SILVA, 2016, p. 57-58). Entre os nomes de destaque do campo mencionados por Silva (2016), estão: bell hooks, Laura Mulvey, Manthia Diawara, Jane Gaine, Tania Modlesk, Mary Ann Doane, entre outras. Muitas dessas autoras têm artigos publicados em *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University, 1999.

racismo e ao sexismo para ter prazer visual, colocando-se como passíveis de serem seduzidas, manipuladas” (SILVA, 2016, p. 73).

O “olhar oposicional” das mulheres negras se vincula, então, com a recusa de identificação de parte desse grupo com filmes que não fazem da representação dessas mulheres representatividade. Hooks remete isso ao que anunciou a obra *The power of the image*, publicada em 1985 por Annette Kuhn, quanto ao prazer da crítica feminista de cinema de dizer não a determinadas representações do cinema dominante. Assim, a exposição da recusa de identificação e da não aceitação de determinadas representações se torna um poder crítico, capaz de orientar, para as próprias mulheres negras, novas formas de representação audiovisuais de personagens que possuem corpos e vivências históricas com as quais se identificam; novas formas de representação que permitem um imaginário sobre o *real*, e, assim, permitem a própria existência dessas mulheres negras no *real* e na realidade acessada por meio e partir dele. “Como espectadoras críticas, as mulheres negras participam de uma ampla gama de relações de olhar, procurar, contestar, resistir, revisar, interrogar e inventar em vários níveis” (HOOKS apud SILVA, 2016, p. 75, tradução de SILVA).

Cinematograficamente, elas fornecem novos pontos de reconhecimento, incorporando a visão de Stuart Hall de uma prática crítica que reconhece que a identidade é constituída “não fora, mas dentro da representação”, e convida-nos a ver o filme “não como um espelho de segunda ordem que nos faz refletir o que já existe, mas como forma de representação capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos, e, assim, permitir-nos descobrir quem somos”. É essa prática crítica que permite a produção de teoria do cinema feminista que teoriza a espetatorialidade feminina negra. Olhando e olhando para trás, as mulheres negras nos envolvem em um processo pelo qual vemos a nossa história como contra-memória, usando-a como uma maneira de conhecer o presente e inventar o futuro (hooks apud SILVA, 2016, p. 75, tradução de SILVA).

2. Corpo como signo

Para pensarmos os corpos humanos como signo, partimos do conceito de signo ideológico cunhado por Bakhtin/Voloshinov (2004), para quem a consciência só se torna consciência quando, nas interações sociais, impregna-se de conteúdos semióticos, impregna-se de signos. Tal raciocínio faz com que Bakhtin/Voloshinov dissocie a ideologia das teorias

que a entendem como algo que é inerente à mente humana e a coloque no mundo material, mais precisamente na superestrutura¹⁵⁸.

Também para “o teórico”, a palavra, como um signo, é neutra e “viva”. Sendo assim, ela pode ser utilizada por diferentes domínios e, a depender do contexto, ganhar diferentes significados. Segundo Valdemir Miotello (2005), todo signo “recebe um ‘ponto de vista’, pois representa a realidade a partir de um lugar valorativo, revelando-se como verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, o que faz o signo coincidir com o domínio ideológico” (MIOTELLO, 2005, p. 170). A partir de seus escritos e dos escritos do próprio Bakhtin/Voloshinov (2004), entendemos que são as intenções de sentido introjetadas por diferentes e ideologicamente contraditórias vozes nos signos (mantendo ainda a palavra como melhor exemplo) que fazem com que ele seja “um fenômeno ideológico por excelência”.

Miotello (2005) escreve que a única definição de ideologia feita por alguém do Círculo de Bakhtin de forma direta e explícita se encontra no texto “Que é a linguagem” escrito por Voloshinov em 1930. No texto, o autor escreve que ideologia é “todo o conjunto de reflexões e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras [...] *ou outras formas sígnicas*” (VOLOSHINOV apud MIOTELLO, 2005, p. 169, grifos nossos).

Assim, entendemos que: 1) é por meio dos signos que as ideologias chegam à mente individual, e 2) as palavras (signos) são ideologicamente disputadas. “O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta plurivalência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2004, p. 46). A palavra como signo, então:

Reflete sutilmente as mais imperceptíveis alterações da existência social [...] As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É, portanto, claro que a palavra será sempre o *indicador*

¹⁵⁸ Bakhtin/Voloshinov (2004) avalia que a infraestrutura, onde se dão os diálogos e ocorre a criação dos signos a partir das interações sociais entre grupos distintos, influencia a superestrutura, onde se forma a ideologia que chega até a infraestrutura. Então “[...] não pode entrar no domínio da ideologia, tomar forma e aí deitar raízes senão aquilo que adquiriu valor social” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2004, p. 45). A esse respeito, escreve Miotello (2005): “A superestrutura não existe a não ser em jogo e relação constantes com a infraestrutura, defende Bakhtin, e essa relação é estabelecida e intermediada pelos signos e por sua capacidade de estar presente necessariamente em todas as relações sociais. E em cada uma delas os signos se revestem de sentidos próprios, produzidos a serviço dos interesses daquele grupo” (MIOTELLO, 2005, p. 171).

mais sensível de todas as transformações sociais (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2004, p. 46-47).

Pode-se dizer, então, que as palavras são o “termômetro” da realidade em movimento, elas registram e influenciam as mudanças da realidade vivida pelos seres que criam e absorvem os signos. Ou seja, é a realidade material que dá lugar à formação de um signo.

Tendo em vista essas perspectivas, para falar das mediações sociais e raciais (dos leitores e dois autores empíricos alcançados pelos leitores) como construtoras das formas de ver os filmes, achamos, por vezes, mais válido falar das identificações de determinados leitores com os corpos-signos das personagens apresentadas nas obras do que com características de personalidade de determinadas personagens.

Quando traduzidos para representações ficcionais, os corpos-signos carregam junto consigo significados que estão para além das diegeses, significados associados a esses signos historicamente, que, a depender do contexto de recepção e uso ou conhecimento desses significados, irão falar junto/ser lido juntos com os significados atribuídos a esses signos dentro das obras. É também nesse sentido que a sexualidade e os nus de Xica da Silva no filme de 1976 evocam, para alguns críticos, outros lugares de significação dos corpos de mulheres negras para além dos pressupostos por Cacá Diegues ou mesmo presentes na obra.

No caso de *Xica da Silva*, por mais que a carnavalização seja um elemento a horizontalizar as formas de tratamento cômico, debochado e bestialmente sexualizado de outras personagens da trama para além da protagonista e dos escravizados negros, isso não impede que, quando associadas especificamente aos corpos-personagens-atores negros, essas características apresentem conotações extremamente negativas e ofensivas para uma parte específica dos críticos. Nesse sentido, vale uma ressalva: ao mesmo tempo que o “olhar oposicional” de espectadoras negras identificadas com o lugar social, cultural e histórico de mulher negra permite enxergar dimensões da obra como enunciado social e historicamente situado, ele também obstrui a consideração de outras dimensões que a obra também apresenta. Fato é que, aos olhos de diferentes pessoas, e mediadas por diferentes discursos, vivências e identidades culturais, políticas, sociais, raciais, teremos a mesma obra vista com acentos e profundidades diferentes.

Umberto Eco (1984) nos ajuda a pensar sobre o que observamos serem os efeitos da mediação para ver um filme, considerando a cadeia comunicativa no contexto específico da comunicação de massa, aquela que tem idealmente uma fonte emissora e receptores espalhados no mundo inteiro. Considerando que “a mensagem depende do código” (ECO, 200

1984, p. 172) comum partilhado pelo emissor e pelo receptor, e não do conteúdo ou intencionalidade do conteúdo emitido, Eco avalia que, na comunicação de massa, o fato de uma fonte única emitir a mensagem para diferentes destinatários em diferentes partes de um país ou do globo impacta diretamente na mensagem a ser recebida. Isso porque, a depender dos contextos, os códigos de emissão e recepção de mensagens são diferentes, variam. “O universo das comunicações de massa está repleto dessas interpretações discordantes; diria que a variabilidade das interpretações é a lei constante das comunicações de massa. As mensagens partem da Fonte e chegam a situações sociológicas diferenciadas, onde agem códigos diferentes” (ECO, 1984, p. 171).

É pensando no cinema, obviamente, como arte, mas também como mídia de massa (uma fonte emissora, vários e diferentes receptores de uma só vez e ao mesmo tempo) que: 1) consideramos ingênuas as proposições de Cacá Diegues de que determinados críticos não entenderam sobre o que a sua obra *Xica da Silva* de fato tratava; 2) pensamos os corpos humanos como signos com significados historicamente atribuídos a si, mas que a depender de seus contextos de uso para a produção e leitura de enunciados podem ser lidos/pensados de uma dada forma pelos emissores do enunciado e de uma outra dada forma pelos receptores do enunciado.

A partir disso, podemos pensar que o uso de um mesmo corpo-signo na comunicação (no momento de criar representações ficcionais, por exemplo) se dá de formas diferentes a depender dos contextos social e cultural do uso. Mas também se dá refratando (absorvendo e sedimentando “naturalmente”) e, conseqüentemente, se acomodando a ideologias oficiais historicamente associadas a esses signos-corpos. Daí que nos ocorre pensar sobre um possível “olhar de dentro” e um possível “olhar de fora” quanto ao uso e à leitura crua (ou ideologicamente oficial como não neutra) dos significados historicamente atribuídos aos corpos-signos de mulheres negras e traduzidos e refratados do *real* e da realidade vivida por nós para representações ficcionais audiovisuais.

Em outras palavras, não se trata apenas de pensar sobre o que os corpos-signos significam aos olhos de diferentes pessoas, mas se trata também de considerar o que eles significam como resultados de uma ideologia oficial de significados, ou em meio a ela. Assim, para além dos significados das representações de corpos-signos dentro de diegeses específicas, é necessário considerar quais os significados que essas representações, como traduções dos corpos-signos *reais*, inevitavelmente refratam. Tornando-se necessário pensar

também onde as representações desses corpos-signos *reais* se acomodam, considerando os seus *já ditos* e seus significados oficiais (ou significados hegemônicos, acrescentaríamos) historicamente construídos e situados.

2. 1. Corpo da mulher negra como signo

Pontuando que o “corpo tem funcionado como o significante da condensação das subjetividades no indivíduo” (HALL, 2000, p. 121) e criticando aspectos das teorias de Michel Foucault (1926-1984) quanto ao excesso de atribuição de poder aos discursos disciplinares sobre as vontades individuais, Hall (200) destaca algo que nos parece interessante registrar:

Uma das implicações das novas concepções de poder desenvolvidas no trabalho de Foucault é a radical “desconstrução” do corpo – o último resíduo ou local de refúgio do “Homem” – e sua “reconstrução” em termos de formações históricas, genealógicas e discursivas. O corpo é construído, moldado e remoldado pela intersecção de uma variedade de práticas discursivas disciplinares. A tarefa da genealogia, proclama Foucault, “é a de expor o corpo totalmente marcado pela história, bem como a história arruína o corpo” (HALL, 2000, p. 121).

Concordamos com Hall quando à necessidade de ser considerada a “auto-determinação dos corpos” frente aos discursos que os disciplinam. Porém, é interessante pensar que um indivíduo, ao propor ao seu próprio corpo um contorno/significado que difere da *ordenação simbólica* estabelecida sobre esse corpo, pode não ter aceitação desse novo lugar/nova forma de (re)apresentação de seu corpo devido a ela não ter respaldo (“não existir”) no real e na realidade alcançada através dele.

Também é possível pensarmos a respeito de um *já dito*¹⁵⁹ que paira sobre, ou forra, o manto onde os “corpos-signos” circulam. A epígrafe que abre este capítulo é exemplo de um *já dito* que historicamente constrói e inscreve sobre os corpos negros significados e valores específicos, não atribuídos pelos próprios negros, mas sim pelos seus principais outros na história das colonizações, os brancos. Ao nosso ver, esse histórico processo de significação

¹⁵⁹ Escreve Gomes (2008): “No entanto, podemos desenvolver um argumento levando em conta dois exemplos: a Vênus de Dusseldorf, com seus seios fartos, seu ventre protuberante, sua figura prenhe, que só é desejável como escultura a partir de uma visão de mundo que se refere à fertilidade, à terra/mãe; e a figura da modelo Kate Moss, que só é pensada como fotografável a partir de um ‘já dito’ que integra a estética da magreza. Dessa forma, compreendemos que essas imagens, em sua materialidade, são da ordem do imaginário como a realidade vivida. A figura feminina é construída sobre esse fundo ‘já dito’ que, no entanto, corresponde justamente à topologia instituída pelo símbolo: imaginário enquanto estratificação” (GOMES, 2008, p. 45).

dos corpos negros sob uma ordenação de “olhares” e “valores” (no duplo sentido do termo) é o que, numa cadeia de tradução do *real* e da realidade, faz como que grupos historicamente marginalizados não tenham (tido) controle sobre sua própria representação (SHORAT; STAM, 2006).

Nesse sentido, ao falarmos das Xicas da Silva ou da representação e (re)apresentação de corpos de mulheres negras em geral em ficções construídas a partir de diferentes sistemas de linguagem, precisamos perguntar: quais os significados e características atribuídas a esses corpos (entendidos como signo) historicamente, para além das diegeses? Quais desses significados e características ganham *repetição*, *reflexão* e *refração* em textos artísticos e em enunciados gerais proferidos nas relações sociais? Ideologias do cotidiano podem implodir e ressignificar os históricos significados atribuídos a esses corpos-signos? As próprias produções ficcionais não podem ser disseminadoras de ideologias do cotidiano em coexistência e em disputa com as ideologias oficiais nos signos?

Pensando na história do Brasil (das Américas, na verdade), os corpos femininos negros representados e (re)apresentados nas ficções e na realidade vivida por nós, de alguma forma, carregam em si significados acumulados e associados a eles historicamente, que remetem para um tempo fora deles, um tempo não contemporâneo, um passado que lhes atribuiu, e ainda atribui, determinados significados. Sim, de alguma forma estamos falando de estigmas e estereótipos¹⁶⁰, mas mais do que isso, estamos falando da forma como estigmas e estereótipos operam: de forma semiótica.

É preciso, então, fazer resgates para entender as origens desses significados atribuídos ao corpo feminino negro nas telas e nas páginas – e também na realidade vivida por nós seres humanos. Para problematizar a forma e representação dos (corpos) negros no cinema, Shohat

¹⁶⁰ Rosana de Lima Soares (2009) escreve que: “Em sua definição, o estigma é uma cicatriz, uma marca visível (como os “estigmas da varíola”), podendo ser tanto um sinal infamante ou vergonhoso, como um sinal natural do corpo; nos dois casos, assinala uma distinção, isolando e, ao mesmo tempo, reunindo os possuidores de um mesmo atributo. Em relação aos estigmas, diríamos que os estereótipos funcionam como reafirmação e manutenção de um sistema já instaurado – por meio daqueles – como diferenciador de grupos determinados. Através dos estereótipos, encaixamos as pessoas em uma forma pronta. No caso dos estigmas, trata-se de algo que o estigmatizado evoca em relação ao Outro, uma marca que ele possui e que, de alguma maneira, faz com que o outro o estigmatize. Podemos dizer que o conjunto dessas marcas sustenta o estereótipo e o preconceito” (SOARES, 2009, p. 2). Já Gomes (2007) escreve que: “Os estereótipos correspondem a uma grande concentração de significados em torno de um significante. A rigor, não são nem bem nem mal [sic]. Auxiliam-nos na presteza de compreensão e na rapidez de resposta a determinadas circunstâncias, e não sabemos viver sem eles. Eles, que são da ordem do imaginário, são igualmente uma representação coletiva pelo princípio da simplificação que dimensiona atitudes e comportamentos: são elementos pré-existentes, são formas de *doxa* de opinião estabelecida, são *topi* enquanto lugares comuns, embora não se identifiquem como clichês que se colocam como lugares comuns enquanto frase-feita, fixa, banal e repetitiva [...]” (GOMES, 2007, p. 102-103).

e Stam (2006) mencionam as teorias de hierarquia racial do século XIX, cunhadas por autores como Hegel, Gobineau e Renan, e que influenciaram discursos midiáticos baseados e disseminadores de estereótipos sobre as minorias raciais.

Já Jonas Ferreira e Cynthia Hamlin (2010) sustentam a ideia de que a sociedade moderna, por meio do discurso científico vinculado às teorias raciais, criou e determinou como “monstros” objetos sociais (corpos) exóticos com relação aos padrões eurocêntricos. A africana Sara Baartman (conhecida como Vênus Hotentote) é utilizada pelos autores como exemplo da uma dupla carga de “monstruosidade” que lhe foi atribuída a partir do olhar do outro (tema recorrente na obra Foucault), como mulher e negra. Num movimento complexo da criação dos “seres monstruosos”, a proximidade entre as figuras exóticas “negro” e “mulher” também aparece como forma de desejo, objetificação e controle sobre esses corpos/seres.

A questão da criação de “monstros” como objetos sociais exóticos com relação aos padrões eurocêntricos é melhor associada à modernidade, porque, segundo os autores, foi nesse período que ocorreu uma mudança com relação à forma de relação entre os corpos circulantes nas cidades. Se na Idade Média “cada criatura era o seu próprio lugar”, com a Revolução Comercial no período moderno esse a priori medieval com relação à circulação dos corpos muda; os corpos se tornam, junto com o comércio, mais fluídos e circulantes no espaço público. Com o Capitalismo Mercantil, os corpos (inclusive negros), então, passam a circular nos espaços públicos como mercadoria.

Num contexto de valorização de padrões eurocêntricos, apesar e justamente devido ao encontro entre diversos tipos de corpos em um mundo rumo à globalização, os ditos corpos-monstruosos são, então, determinados segundo uma “lente ordenadora”. Com base em um ideário clássico, ela faz com que a “natureza sem controle” que evidencia o fracasso da força e do princípio formal seja taxada como feia, inferior, e, conseqüente e necessariamente, banida, segregada, domesticada, civilizada.

No caso específico do Brasil, as significações introjetadas nos “corpos-signos” das mulheres negras remetem às dinâmicas das relações sociais, raciais e de gênero (incluindo aspectos sexuais) estabelecidas desde o período escravocrata. Discordando e complexificando a ideia de democracia racial decorrente da miscigenação brasileira que os estudos de Gilberto Freyre colocam como natural e positiva, Darcy Ribeiro (2006) problematiza as formas de relações sexuais dos senhores brancos com as escravizadas negras no Brasil Colonial. Tais

relações se iniciaram devido à escassez de mulheres brancas/europeias em solos tropicais (FREYRE, 2006).

Para Ribeiro, as origens das relações sexuais inter-raciais no Brasil, considerando a relação entre homens brancos e mulheres negras e indígenas, mostram que o “português de ontem e o brasileiro de classe dominante de hoje” diferenciam as suas relações sexuais de duas formas: uma considerando “as relações dentro de seu círculo social” e outra considerando as relações “para com gente das camadas mais pobres” (RIBEIRO, 2006). Segundo o autor, esses casos se particularizam “pela desenvoltura no estabelecimento de relações sexuais do homem com a mulher de condição social inferior movida pelo puro interesse sexual, geralmente despido de qualquer vínculo romântico”, conferindo “relações sexuais em circunstâncias desigualitárias” (RIBEIRO, 2006).

Essas relações e percepções sociais colocam a mulher negra como atraente para o homem branco na falta da mulher branca e associada muito mais a interesses sexuais do que a desdobramentos de relacionamentos afetivos ou oficiais, devido também a leis do período colonial. Para nós fica evidente que, historicamente, elas sedimentaram significações e valores específicos sobre os corpos-signos das mulheres negras reais refletidos e refratados em suas traduções e representações ficcionais. Ou seja, influenciaram as formas ordenadoras de ver e dar a ver tais corpos em circulação na realidade vivida por nós e, conseqüentemente, nas traduções do *real* feitas em produções ficcionais em diferentes sistemas de linguagem.

Ao mesmo tempo que essas produções são capazes de criar imaginários que reiteram esses significados percebidos, alcançados e problematizados de formas diferentes por diferentes atores sociais (autores empíricos, receptores críticos), elas, como enunciados do cotidiano, também são capazes de implodi-los a partir da tradução e representação de novos significados atribuídos aos corpos-signo de mulheres negras (e negros em geral) justamente no cotidiano. Ao criar, por meio do imaginário, um *real* possível, as ficções são capazes de transformar as formas como nos relacionamos com a complexa realidade vivida por nós e a forma como enxergamos os corpos-signos de mulheres negras que nela circulam.

Referências bibliográficas

BAKTHIN, M.; VOLOCHÍNOV, V. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

- DIEGUES, C. *Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo*. Ed. Objetiva, Rio de Janeiro, 2014.
- ECO, U. “Guerrilha semiológica”. In: *Viagem na Irrealidade Cotidiana*, São Paulo: Eitora Nova Fronteira, 1984, p. 182-204.
- FERREIRA, J.; HAMLIN C. “Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados”. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 18, n. 3, Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: editora ática, 2006.
- FREYRE, G. *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Global Editora, 2006.
- FOUCAULT, M. “Sobre a Arqueologia das Ciências: respostas ao Círculo Epistemológico”. In: *Estruturalismo e Teoria da Linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- FURTADO, J. *Chica da Silva e o contratador de Diamantes – O outro lado do mito*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- GOMES, M. “Do simbólico ao imaginário”. In: *Comunicação e Identificação – Ressonâncias no Jornalismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- _____. “Identificação e comunicação: o liame do segredo”, In: *Revista Cambiassu – UFMA*, São Luís, Maranhão, v. III , n. 3, Janeiro a Dezembro de 2007.
- HALL, S.; WOODWARD, K.; SILVA, TOMAZ, T. (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HOOKS, b. *Black Looks: race and representation*. New York: Routledge, 1992.
- MIOTELLO, V. “Ideologia”. In: *Bakhtin: Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- NOGUEIRA, I. *Significação do corpo negro*. Tese de doutorado em Psicologia, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1998.
- ODIN, R. “Filme documentário, leitura documentarizante”. In: *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, n. 37, ano 39, 2012, p. 10-30.
- PEREIRA, A. *Trajetória e perspectivas do Movimento Negro Brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SANTIAGO JÚNIOR, F. “Reações na (à) cultura visual: racialização e humilhação no Brasil dos anos 1970”. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho 2011.
- SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SILVA, C. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. Tese de doutorado em Comunicação, Universidade de Brasília (UNB), Brasília, DF, 2016.

SOARES, R. “De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais”, In *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação / E-compós*, Brasília, v.12, n. 1, jan./abr. 2009.

SOUZA, E. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese de doutorado em Educação, Universidade de Brasília (UNB), Brasília, DF, 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Representação, representatividade, realidade e reconhecimento

It is also about transforming the image, creating alternatives, asking ourselves questions about what types of images subvert, pose critical alternatives, and transform our worldviews and move us away from dualistic thinking about good and bad¹⁶¹.
bell hooks, 1992.

Por que eu não posso ser um ser humano e negro ao mesmo tempo? Como a negritude pode ser percebida para que essas duas coisas não sejam contraditórias? Não é possível evitar a negritude para chegarmos à humanidade.

Patricia Hill Collins, depoimento, 21 de novembro de 2016, Brasília, DF.

A escravização de negros no Brasil; o valor e os sentidos hegemonicamente atribuídos aos corpos negros como signos desde esse período; as resistências negras e da imprensa negra durante a escravidão e a partir de sua abolição em 1888; o desenvolvimento das teorias raciais e a influência dessa vertente científica nas produções culturais, na criação de enunciados e, conseqüentemente, na construção de imaginários no século XIX.

A paulatina criação de grupos artísticos negros profissionais e amadores, com propostas de afirmação dos negros e como continuidade de uma longa luta antirracista também no âmbito das representações; a produção e a estética das chanchadas principalmente filmadas pelas produtoras Vera Cruz e Atlântica Cinematográfica na primeira metade do século XX; a forma limitada e estereotipada de representação dos negros e das mulheres negras nas chanchadas; a criação da Embrafilme.

As conseqüências políticas e sociais das gestões de Getúlio Vargas no Brasil; a Guerra Fria (1947-1991) e suas conseqüências políticas, econômicas, culturais e sociais ao redor do globo; as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos e pela independência de países colonizados na África; a produção intelectual decolonial em meio a isso; o televisionamento de conflitos políticos e sociais do período ao redor do mundo; o Golpe Militar brasileiro e a instalação da Ditadura em 1964, suas devastadoras ações de opressão social, política e ideológica e suas políticas econômicas e culturais (dirigismos) quanto a uma

¹⁶¹ “Trata-se também de transformar a imagem, criar alternativas, perguntar a nós mesmos que tipo de imagens subvertem, oferecem alternativas críticas, transformam nossa visão de mundo e nos afastam de um pensamento dual entre bem e mal” (HOOKS, 1992, tradução nossa).

valorização da história brasileira e de sua miscigenação; a estética e a produção das pornochanchadas não legitimadas pelo regime militar como cinema nacional oficial.

As reações sociais e enfiamentos políticos ao regime militar brasileiro; as reações das vanguardas artísticas contra esse regime; a valorização e idealização da cultura nacional-popular por parte dessas vanguardas artísticas; a retomada da posituação da figura negra como central nos enredos de carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro; o surgimento do Cinema Novo e sua estética (do silêncio, da fome) associada ao conceito de “meta-história”; as relações do Cinema Novo com a Embrafilme em diferentes períodos; a associação do negro como ideal de povo dentro da cultura nacional-popular a ser representada nas produções cinematográficas identificadas como de resistência ao regime.

A nova fase do Cinema Novo na década de 1970 e as críticas de cineastas à sua forma de popularização; as influências e desdobramentos da chamada segunda onda feminista no Brasil e as reivindicações por um feminismo negro já no período; a retomada da impulsão da militância negra a partir do surgimento de uma incipiente classe média negra; a relação entre militantes negros de esquerda e militantes brancos de esquerda nos ambientes acadêmicos e nas universidades; a propulsão do Movimento Negro junto à esquerda nacional; o Cinema Negro como resposta dialógica ao Cinema Novo e à supressão da racialização positivada do negro em prol de sua representação universal como povo ou popular (classe a lutar pelos oprimidos num contexto de Ditadura Militar e de Guerra Fria) nos filmes deste movimento; as críticas ao ideal nacional-popular proposto, defendido e trabalhado por parcela da classe artística culminando na “crise terminal da cultura nacional-popular como lastro da arte engajada” (FERREIRA, 2014, p. 289) e as novas e direcionadas críticas à forma de representação do negro em parte dos filmes do cinema nacional.

Avaliamos ser possível e justo analisarmos as críticas feitas ao filme e ao livro *Xica da Silva* em 1976 apenas considerando, mesmo que de maneira panorâmica, essa *história longa*, esse complexo e multifacetado contexto, com mais nuances, frentes e entradas não possíveis de serem trabalhadas, alcançadas e devidamente aprofundadas aqui. Um contexto a partir do qual o nosso objeto de estudo e nossa própria pesquisa também são mediados.

Durante nossas investigações, enquanto escrevíamos as análises do filme e do livro propostas nesta dissertação e líamos os comentários críticos de espectadores e leitores das obras feitos em 1976, pensávamos: para além da diferença entre os contextos históricos de 1970 e da contemporaneidade, como é possível termos assistido e lido as obras de 1976 de

uma determinada maneira e outros espectadores (com outras preocupações para com as obras, que não as de uma pesquisa) e críticos o feito de maneira interpretativa muito diferente? Como é possível que, em 1976, a mesma obra-filme *Xica da Silva*, com a sua carnavalização específica, tenha soado para alguns espectadores e críticos profissionais engraçada, leve e libertária e, para outros espectadores e críticos, como ofensiva, leviana, limitada com relação à história dos negros no Brasil e às formas de representar uma personagem histórica como Chica da Silva, mulher e negra? E então, nos questionávamos: até que ponto os lugares sociais, raciais e de gênero de determinados espectadores – nós mesmos entre eles – expandem ou limitam as formas de ver representações ficcionais de corpos-signos com os quais se identificam?

Empenhamo-nos em entender tais questões de forma a escapar de visões e considerações deterministas. Seguindo uma perspectiva que identificamos ser enunciativo-discursiva (BRAIT; MELO, 2005) e muito interessados com os âmbitos social e cultural desse campo, chegamos aos pensamentos de Morin (2007) e Bakhtin/Voloshinov (2004), pensando na natureza dialógica dos enunciados e também nos signos como ideológicos. Esses autores nos auxiliaram na compreensão de que os atores sociais são indivíduos simultaneamente autônomos e dependentes do meio social e cultural em que vivem. Afinal, suas formas de autonomia e livre-arbítrio são cultural e ideologicamente construídas e aprendidas por meio dos signos da linguagem, acrescentamos.

Já o conceito de mediações culturais cunhado por Martín-Barbeiro (1997; 2000) e os escritos de Eco (1984) nos ajudaram a entender como os diferentes contextos sociais conduzem (o que, ao nosso ver, é muito diferente de determinar) as formas de ver e receber mensagens elaboradas também em meio às mediações culturais. Márcio Serelle (2016) lembra que mesmo a interpretação subjetiva é construída por meio da mediação de diálogos entre grupos e classes e cita os “*action grammars*”, descritos por Martín-Barbeiro, como reguladores de formas de ver, ouvir e ler produtos e produções midiáticas.

Ainda assim, esse caminho poderia nos fazer pensar que a cultura ou o meio social nos fazem ver e ler determinados enunciados necessariamente desta ou daquela forma. Do que poderíamos inferir, por exemplo, que apenas o fato de a historiadora e militante Beatriz Nascimento ter nascido mulher e negra em um país como uma história de relações raciais como o Brasil fez com que ela criticasse negativamente o filme *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, em 1976.

Stuart Hall (2000) nos ajuda a entender que, considerando os discursos que nos interpelam a depender da posição cultural e social em que nos encontramos, é necessário um empenho do sujeito em direção a esse discurso para que ele se torne parte de sua identidade, um discurso a ser reivindicado como seu, passível de conduzir leituras e visões de mundo. Novamente, a ideia de que somos sujeitos simultaneamente autônomos e dependentes nos vem à mente: negociamos conscientemente os nossos destinos identitários a partir de discursos que nos interpelam. Mas até que ponto essa negociação realmente é controlada pelos sujeitos que estão a cunhar suas identidades?

A partir disso, mais uma questão urge: quais os discursos e significados de signos que têm e tiveram historicamente mais espaço e força de disseminação para interpelar diferentes sujeitos de variadas culturas de forma massiva? E mais: se “a manutenção da divisão social e a perpetuação da hegemonia da classe dominante exige que os sinais contraditórios ocultos em todo signo ideológico sejam mantidos apagados” (MIOTELLO, 2005, p. 173), quais dos signos do e no mundo e quais discursos do e no mundo têm o seu caráter ideológico oficial tidos como neutros e únicos constituidores de significações?

De alguma forma, faz-se necessário apontar para a multiplicidade de vozes e sentidos, no mínimo potencialmente, impregnados nos signos e discursos. Nesse caminho, faz-se também necessário apontar as representações do mundo em obras ficcionais como traduções que refratam as ideologias oficiais dos signos no *real* e, assim, portanto, como traduções também ideológicas. A partir desse alcance e leitura críticos, no sentido de colocar em crise as neutralidades dos discursos oficiais e das significações oficiais dos signos ideológicos, talvez possa ser possível trabalharmos com a evidenciação das “vozes diversas [que] ecoam nos signos” (MIOTELLO, 2005, p. 172) e, assim, usufruir de suas complexas contradições em prol de uma luta justa e leal pelas interpelações discursivas feitas a partir das representações (traduções dos signos do *real*) para uma composição diversa de identidades e visões de mundo dos sujeitos.

É com essas ideias que trabalhamos quando, a partir dos *insights* possíveis por meio do conceito de signos ideológicos (BAKHTIN/VOLOSHINO, 2004), pensamos os corpos humanos como signos representados, (re)apresentados e traduzidos como imagens-signos em filmes. Há um *já dito* oficial e uma significação ideológica oficial e histórica sobre os corpos-signos que são refratados nos corpos-imagens-signo em obras audiovisuais cinematográficas. E isso ocorre independentemente das significações intradieéticas que são atribuídas a esses

corpos-imagens-signos nas obras ficcionais. Além disso, os significados desses corpos-signos traduzidos em corpos-imagens-signos nas diegeses podem ser (diretamente?) acomodados nos *já ditos* e significações ideológicas oficiais dos corpos-signos no *real* e na realidade. Podemos dizer que esse foi o caso do filme *Xica da Silva*, ao encontrar críticas negativas que o acusaram de estereotipação negativa do corpo e comportamento da mulher negra.

As *Xicas da Silva* de Cacá Diegues e de João Felício dos Santos, por mais força carnavalesca que as obras tivessem e tenham, acomodavam-se muito facilmente numa significação hegemônica ideológica oficial e histórica atribuída ao corpo-signo mulher negra no *real*. Significação essa que historicamente valoriza o corpo da mulher negra sob circunscrições e significados desse corpo-signo herdados desde a escravização de negros no Brasil.

Sendo assim, as obras de 1976, bem como os debates sobre questões raciais e de gênero suscitados a partir delas, documentam e “mostram sem querer” a forma de funcionamento e percepção desse processo de significação de corpos-signos de mulheres negras e de negros em geral em nossa sociedade. As obras mostram e documentam também a forma como as históricas ideologias oficiais e neutras eram (e são) refretadas nos corpos-imagens-signos mostrados no cinema brasileiro da década de 1970, e mesmo antes disso.

Ao nosso ver, uma proposta cinematográfica diferente, que respondesse dialogicamente aos *já ditos* e às significações ideológicas historicamente oficializadas como neutras e únicas nos corpos-signos do *real*, promoveria: 1) a evidenciação da não neutralidade das ideologias oficiais refratadas no corpo-imagem traduzido do corpo-signo da mulher negra no *real* e 2) a ressignificação radical e revolucionária dos signos-imagens com relação aos *já ditos* e ideologias historicamente oficializadas nos corpos-signos do *real*. Apontam para isso, e para a desigualdade histórica desse jogo de atribuição e tradução dos signos e significados dos corpos-signos: 1) os “olhares oposicionais” e de reprovação (HOOKS, 1992; SILVA, 2016) lançados por mulheres negras ao assistirem diferentes obras audiovisuais com personagens-corpos negros com os quais se identificam, e 2) as disputadas por representação que levem a uma representatividade, ou seja, aceitação e identificação de representações ficcionais audiovisuais por determinados sujeitos sociais negros.

Na cadeia de traduções do *real* e da realidade, o que está em jogo nas representações ficcionais é, no fim, as formas de cunhar imaginários sobre o *real*. E isso impacta nas próprias formas de acessar e ver esse *real* e em uma franca multiplicidade de significações de seus signos-corpos.

A importância social e política do imaginário (que é possível de ser criado a partir das ficções) se mostra justamente a partir das reivindicações das formas de existência das representações ficcionais. O poder político e simbólico (*stricto sensu*) do imaginário está justamente em ser uma forma de ordenação do *real* possível, o *real* (comumente entendido como realidade) que poderia ser e então é passível de alguma existência ou entendido como possível de vir a existir.

Edileuza Souza (2013) nos ajuda a lembrar do depoimento da atriz Maria Ceíça no documentário *A negação do Brasil – O negro nas telenovelas brasileiras* (2000), dirigido por Joel Zito Araújo. Maria Ceíça revela “que quando descobriu as personagens de Jorge Amado numa exposição dos cem anos de Jorge na Bahia, compreendeu que ela, como mulher negra, poderia representar [em obras ficcionais] a maioria das personagens femininas criadas pelo escritor” (SOUZA, 2013, p. 67). A fala da atriz torna palpável a importância da relação entre imaginário e realidade, inclusive para as possibilidades de atuação de atores negros em obras audiovisuais (traduzidas de obras verbais escritas) que garantam a existência e presença dessas personagens e corpos nas tramas de alguma forma.

Porém, como destacamos durante o trabalho, a questão não é apenas garantir centralidade ou existência dos negros em narrativas ficcionais. A questão também é como essas personagens são mostradas, construídas, traduzidas e representadas nessas obras. Nesse sentido, lembramos do documentário *A 13ª emenda* (2016), dirigido por Ava DuVernay, e no debate que propõe sobre os desdobramentos reais das representações feitas no filme *O nascimento de uma nação* (1915).

O documentário aponta os estigmas negativos dos negros estadunidenses oriundos da escravidão negra no país e suas consequências para a criminalização e prisão de negros sistematicamente na região depois da abolição da escravatura. A certa altura da obra, entrevistados negros e brancos destacam que o filme *O nascimento de uma nação*, dirigido por D. W. Griffith (1875-1948) e traduzido do romance *The Clansman*, de Thomas Dixon (1864-1946), instaurou um imaginário negativo entre os estadunidenses a respeito dos homens negros. “Toda imagem que vemos dos negros [em *O nascimento de uma nação*] é uma imagem degrada e bruta, canibalesca, animalesca”, diz um dos entrevistados. “Há uma cena famosa em que uma mulher se joga de um penhasco para não ser violentada por um criminoso negro. No filme, os negros são uma ameaça para mulheres brancas”, comenta outro depoente. Um outro entrevistado negro destaca que o filme de Griffith previu, ou tornou

possível por meio do imaginário criado a partir de suas representações, como a questão racial funcionaria nos EUA. Para alguns, a obra acabou influenciado diretamente o renascimento do Ku Kux Klan. “Ele [o movimento racista] havia sido retratado de forma romântica, entusiasta, heroica [em *O nascimento de uma nação*]. [Antes do filme] O Ku Kux Klan não tinha o ritual de queimar a cruz. D. W. Griffith criou isso, porque achou uma grande imagem cinematográfica. Então foi, literalmente, a vida imitando a arte”, conclui um dos entrevistados, lembrando-nos, novamente, da relação entre representação ficcional, imaginário e realidade.

Avaliamos que as representações de estereótipos negativos sobre corpos negros mostradas nas telas, ao entrar em uma cadeia de representações similares em diversos filmes da história, cria e sedimenta um imaginário sobre o *real* que, bem como investigamos no caso de Xicas da Silva, amalgama-se a ele. Numa outra perspectiva, faz com que os estereótipos presentes nas imagens sejam como estigmas que caminham junto aos corpos-signos negros reais. Tudo por meio da mediação das imagens-signos das obras audiovisuais.

Infelizmente, ao ser soterrado nos discursos de “patrulha ideológica” das produções artísticas ou do aprisionamento artístico pela noção do “politicamente correto”, os efeitos desse processo não são ética e seriamente discutidos. Pensar sobre essas questões não implicaria uma censura das produções audiovisuais, mas sim considerar seus efeitos de sentido para além das diegeses, seus efeitos de sentido sobre o *real* e a realidade, sobre os corpos e sobre as vidas humanas. Isso também não implica pensar numa passividade do *real* frente ao imaginário construído pelas representações ficcionais audiovisuais, mas sim na relação dialética dessas duas esferas. Também não implica pensar na passividade da percepção dos espectadores sobre uma possível confusão entre ficção e realidade. Sendo que o processo sobre o qual estamos falando cria um sabido “efeito de real” “transparente” e promove a nas imagens a refração de ideologias oficiais tratadas como neutras, tudo se torna mais complexo do que avaliações de manipulação de espectadores pelas imagens de forma totalmente passiva e não negociada.

Em suma, a hipótese dissertada é de que os estigmas e estereótipos funcionam semioticamente sobre corpos humanos entendidos como signos ideológicos que tem sentidos atribuídos a si historicamente. O que grupos ditos minoritários, como mulheres negras, fazem ao acionar representações positivas sobre os corpos-signos e imagens-signos com as quais se identificam é uma tentativa de ressignificar esses signos com sentidos historicamente negativados. Isso permite não só à representação desses corpos-signos visibilidades positivas,

como também permite aos sujeitos identificados com os discursos sobre esses corpos uma autoimagem positiva e, conseqüentemente, uma existência significativamente positiva na realidade. Reordena-se o imaginário, as possibilidades do *real* e o próprio *real* passível de ser (re)traduzido em representações imbuídas de novos e revolucionários significados.

Bell hooks (1992) bem destaca que não são todas as mulheres negras que trabalham com um “olhar oposicional” ao ver determinadas representações de personagens negras em obras audiovisuais. Em um mundo-linguagem de disputadas discursivas totalmente desiguais, são muitos os discursos de negatização dos corpos negros que interpelam sujeitos negros e os fazem compactuar com representações degradantes de corpos próximos aos seus. “Currently, however, we are bombarded by black folks creating and marketing similar stereotypical images. It is not an issue of “us and them”. The issue is really one of standpoint. From what political perspective do we dream, look, create, and take action?” (HOOKS, 1992, p. 4)¹⁶².

Nesse sentido, para além de alimentar imaginários passíveis de rever o *real* e suas neutralidades e limitações de significações e discursos historicamente oficializados, obras audiovisuais realmente subversivas e revolucionárias com relação à significação ideológica oficial dos corpos-signos podem criar novos e mais discursos a interpelar e cunhar diferentes identidades e identificações para todos os sujeitos.

Concordamos com hooks que, num processo decolonial de criação de representações, nós negros “are always in the process of both remembering the past even as we create new ways to imagine and make the future”¹⁶³ (HOOKS, 1992, p. 5-6). Avaliamos ser parte desse processo as propostas do movimento cinematográfico *blacksploitation* nos Estados Unidos na década de 1970 e a criação do chamado Cinema Negro no Brasil também em 1970, propondo filmes sobre questões negras, com atores negros e produzidos por autores negros identificados com discursos identitários negros heterogêneos.

Intuímos que o amadurecimento desses movimentos resultam na criação de filmes recentes produzidos por cineastas negros, como *12 anos de escravidão* (2013), de Steve McQueen; *Selma – Uma Luta pela Igualdade* (2014) e *A 13ª emenda* (2016), ambos de Ava DuVernay; *O nascimento de uma nação* (2016), de Nate Parker, uma resposta dialógica ao

¹⁶² “Atualmente, no entanto, somos bombardeados por gente negra criando e comercializando imagens também estereotipadas. Não é uma questão de ‘nós e eles’. A questão é realmente um ponto de vista. De que perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos?” (HOOKS, 1992, p. 4, tradução nossa).

¹⁶³ “[...] estamos sempre em ambos processos: relembrar o passado e, ao mesmo tempo, criar meios para imaginar e fazer o futuro” (HOOKS, 1992, p. 5-6, tradução nossa).

filme homônimo de Griffith do começo do século XX; *Moonlight* (2016), de Barry Jenkins; *Eu não sou seu negro* (2017), de Raoul Peck; *Corra* (2017), de Jordan Peele, entre outros. No Brasil, acompanhamos as produções realizadas por cineastas negros mais contemporâneos, como Joel Zito Araújo, Jeferson De, Viviane Ferreira, Renata Martins, Lilian Santiago, Day Rodrigues, para citar alguns.

O cenário nos faz lembrar da recomendação de Eco (1984) quanto à adoção de uma tática de guerrilha para a promoção de algum equilíbrio com relação à variabilidade de conteúdos e, conseqüentemente, de códigos de produtos produzidos e disseminados por mídias de massa. Para “atingir cada grupo humano isolado, cada membro isolado do público universal, para discutir a mensagem que chega à luz dos códigos de chegada”, o autor afirma ser “preciso ocupar, em todos os lugares do mundo, a primeira cadeira diante de cada aparelho de televisão (e naturalmente: a cadeira do líder de grupo diante de cada cinematográfica, de cada transmissor, de cada página de jornal)” (ECO, 1984, p. 173).

A recomendação nos ajuda a entender que a concentração e a desconcentração das fontes de disseminação midiática, dos meios de mídia e do que por eles é disseminado também são fatores de análise importantes para as reflexões feitas neste trabalho.

Nancy Fraser (2007) escreve sobre a dicotômica da distribuição econômica e do reconhecimento social para a garantia de igualdade social. Para a filósofa, o reconhecimento não está relacionado à legitimação de certas identidades como possíveis no mundo, mas sim à garantia de participação de todos os tipos de atores sociais nos debates sociais e políticos por meio da paridade de participação. A paridade de participação é o que permitiria que todos os atores sociais se encontrassem em igualdade para toda e qualquer ação e elaboração na sociedade, sem que haja limitação de participação social devido a hierarquizações sociais, culturais e morais oriundas do que Fraser chama de “padrão institucionalizado de valorização cultural”.

Da análise de Fraser também nos interessa o seguinte: se por um lado o excesso de predicados associados aos sujeitos é o que leva a uma padronização institucionalizada de valorização cultural que promove a diferenciação e hierarquização das culturas, por outro, por vezes, é necessário garantir a diferença para que se alcance a paridade de participação, a justiça do reconhecimento.

No caso em que o não reconhecimento envolve a negação da humanidade comum de alguns participantes, o remédio é o reconhecimento universalista; assim, a primeira e mais fundamental compensação para o apartheid sul-africano foi a cidadania universal

não-racializada. Ao contrário, quando o não reconhecimento envolve a negação daquilo que é distinto em alguns participantes, o remédio pode ser o reconhecimento da especificidade; desse modo, muitas feministas argumentam que a superação da subordinação de gênero requer o reconhecimento da capacidade única e distinta de as mulheres darem à luz. Em todo caso, o remédio deve ser moldado para o dano (FRASER, 2007, p. 121).

Interessa-nos também a ideia da autora de que para que haja a paridade de participação é preciso modificar o padrão institucionalizado de valorização cultural. Mas como? Pensamos que talvez por meio da positivação de todas as culturas negativadas discursiva e historicamente. Nesse sentido, a nosso ver, o cinema, ou melhor, as produções audiovisuais, quando operam como reflexo e como refração das ideologias oficiais dos signos do *real* e da realidade, têm um papel social e político estratégico para positivação da percepção de culturas negativadas discursiva e historicamente. O desafio é promover a paridade de participação (discursiva e de fala) de diferentes culturas e sujeitos sociais intradiegeticamente e, assim, torná-la uma possibilidade também extradiegeticamente.

O que podemos chamar de uma “justiça de reconhecimento audiovisual”, no sentido de modificar ou implodir o “padrão institucionalizado de valorização cultural”, não será, para continuarmos na linha de Fraser, conseguido apenas por meio de uma distribuição econômica que leve as minorias sociais, raciais e de gênero a deterem os meios de produção cinematográfica. Em outras palavras, uma “justiça de reconhecimento audiovisual” não será conseguida se supormos que a representatividade de minorias sociais entre produtores levará necessariamente a uma representação positiva dessas minorias nas ficções, como comumente se pensa. Mas sim será conseguida com o empenho em incluir entre produtores audiovisuais sujeitos de minorias sociais, raciais e de gênero que questionem e implodam os discursos hegemônicos, que estejam implicados em redefinir e/ou implodir, dentro e fora das ficções, as padronizações institucionalizadas de valorização culturais e os significados historicamente oficializados e tidos como neutros dos corpos-signos do *real*.

Enquanto os discursos e falas hegemônicas forem mais escutados e mais passíveis de interpelar e cunhar identidades de negros, brancos, indígenas e todas as demais etnias e raças sociais dos sujeitos, somente a representatividade social entre produtores não irá gerar uma justa paridade de representação e participação (pelas falas, discursos e traduções ficcionais dos corpos-signos) intradieética e extradiegeticamente.

E considerando que as políticas afirmativas, como as cotas, funcionam, sim, como uma das principais formas de promoção da paridade de participação na realidade vivida por nós, fazemos a seguinte ressalva: se o que não é representado/ordenado não é dado a ver/existir na realidade mediada inclusive pelas obras ficcionais, o que não é visto nessa realidade não é passível de ser refletido ou mesmo refratado nas ficções audiovisuais. Além da disputa ideológica dos significados das representações/ordenações que se dá nas produções ficcionais, há que se considerar o âmbito das transformações sociais da realidade material vivida por nós, âmbito que está em relação com a necessidade de modificação e implosão dos padrões institucionalizados de valorização cultural reiterados/repetidos/refratados nas representações ficcionais. Em suma, para falarmos sobre representatividade e representação nas ficções (audiovisuais) precisamos falar da realidade vivida por nós e sobre as suas (não) transformações sociais. Então, sim, é preciso falar em distribuição e reconhecimento, e não em distribuição ou reconhecimento para a garantia de igualdade social. Para Fraser, a paridade do reconhecimento é possível por meio da redistribuição. E pensamos que a redistribuição é um dos fatores capazes de fazer com que os supostos outros sociais, com identificações específicas, passem a poder criar representações de si/auto-representações a partir de algum lugar dentro do capitalismo. Unindo-se, assim, as noções de representação e representatividade.

Posto que grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação devido a não terem tido o controle das significações e atribuição valores de seus próprios corpos-signos no *real* em nações colonizadas, os “olhares oposicionais” (HOOKS, 1992; SILVA, 2016) se tornam uma forma de resistência e (re)visão crítica dos significados e representações desses corpos de maneira ideologicamente oficial e neutra. Parece-nos que é nesse contexto, por conta de seus desdobramentos sociais, que um “lugar de dentro” e um “lugar de fora” de determinados lugares sociais é acionado para gerar igualdade de criação de representação a partir da evidenciação/denúncia de suas não neutralidades desde sempre. É assim que experiências e identificações sociais, culturais, raciais e de gênero se tornam para determinados atores sociais importantes formas de mediação a serem reconhecidas e invocadas para legitimar ou deslegitimar determinadas representações ficcionais.

Porém, o que se perde da percepção total das obras com esse desequilíbrio de olhar forçado para reequilibrar as formas de representação e representatividade de determinados grupos marginalizados em obras ficcionais? Como fazer do “olhar oposicional” uma forma de

chegarmos a ver e dar a ver de maneira justa, paritária e completa todas as contradições e composições dos signos-imagens e signos-corpos? É possível, pela consideração do “olhar oposicional” como mediador positivado do olhar fílmico, chegarmos a uma completude do ver e dar a ver de maneira justa os corpos-signos em traduções ficcionais e também na realidade vivida por nós?

Nesse sentido, vale uma ressalva quanto ao “olhar branco” de determinados produtores como mediador das formas de ver e dar a ver representações audiovisuais de corpos e personagens negras. É preciso perguntar: sob a direção de um “olhar branco” quando da produção de uma obra ficcional audiovisual, o que ocorre com o corpo do ator negro seria uma passividade e uma docilidade com relação ao ator como sujeito consciente das formas de compor a cena? O aprofundamento no processo criativo do ator Antônio Pitanga no filme *Pitanga* (2016), de Beto Brant e Camila Pitanga, permite olhar a corpo negro como corpo consciente, também regente de um processo criativo que na cena pode ser subversivo quanto às refrações de significações negativas atribuídas ao corpo negro na diegese e fora dela. Mas será que ver, perceber e alcançar isso depende só do espectador?

Esses são alguns dos pontos que queremos seguir estudando. Temos como ideia inicial de um possível projeto numa próxima e futura caminhada acadêmica o seguinte título: “‘Olhar de negro’, ‘olhar de branco’ – Direção, atuação/ator-ação e recepção de personagens negras em filmes de Cacá Diegues, Zózimo Bulbul e Adélia Sampaio nos anos 70 e 80”.

Apesar do tempo restrito de nossa pesquisa no mestrado, gostaríamos de referenciar outros desdobramentos possíveis, como sugerido em muitas partes desta dissertação. Temos o entendimento de que ficaram de fora de uma abordagem direta autoras importantes relacionadas às teorias feministas e aos estudos de gênero nacional e internacional, autoras que enriqueceriam a nossa proposta de estudos das traduções e leituras da imagem da mulher negra em obras ficcionais e obras ficcionais audiovisuais, teóricas com as quais queremos trabalhar na pesquisa futura: Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Jurema Werneck, Heloisa B. Almeida, Patricia Hill Collins, Kimberlé Crenshaw, Angela Davis, Judith Butler, Paul B. Preciado, Heleieth Saffioti e Simone de Beauvoir.

Mesmo os nossos apontamentos sobre os estudos de história e sociologia a respeito das relações de raça, classe e gênero no Brasil podem seguir e ser aprofundados a partir de reflexões e análises diretas de pensadores muito importantes, como Gilberto Freyre, Florestan Fernandes, Octavio Ianni, Kabengele Munanga, Clóvis Moura, Luiza Bairros, Abdias do

Nascimento, Lilia Schwarcz, Antonio Sérgio Guimarães, Carlos Hasenbalg, Nilma Lino Gomes, Maria Aparecida Bento, Alberto da Costa e Silva, Luis Felipe de Alencastro, Antônio Risério, Márcia Regina de Lima Silva, Maria Helena Machado, Pierre Verger, Charles Mills, Erving Goffman, Clifford Geertz, Renato Ortiz, Lia Schumam, entre outros.

Há caminhos também para a articulação das reflexões dos estudos culturais, multiculturais, pós-coloniais e decoloniais que tanto direcionam nossas análises e pensamentos para o estudo da representação social, cultural, racial e de gênero em diversos sistemas de linguagem. Nesse sentido, gostaríamos de ter trabalhado diretamente e/ou com mais profundidade com os estudos de Michel Foucault, Frantz Fanon, Anta Diop, Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Joseph-Achille Mbembe, Paul Gilroy, Cuti, Boaventura de Souza Santos, Ella Shohat, Robert Stam, Liv Sovik e Ana Carolina Escosteguy. Do cinema, dos estudos de produções audiovisuais, dos estudos de linguagem, da comunicação e das artes visuais poderíamos aprofundar e trazer também os pensamentos de autores como Jacques Aumont, Jacques Rancière, Ismail Xavier, Paulo Emílio Salles Gomes, Maria Rita Galvão, R. Rosenstone, Randal Johnson, Charles Sanders Peirce, Eduardo Peñuela Cañizal, Roland Barthes, Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Joel Zito Araújo, Muniz Sodré, Martín-Barbero, Roger Silverstone, Rosana Paulino, Renata Felinto, entre outros.

Por fim, vale dizer que, como mostradas desde o prólogo deste trabalho, nossas intenções para as investigações registradas nesta dissertação partiram do contemporâneo para estudar um passado cultural e social nem tão distante, pensando em 1976. Temos a ideia e o entendimento de que o passado nos faz entender o presente, vislumbrar futuros, e de que é do presente que olhamos para o passado. Nesse sentido, o estudo das traduções e leituras das Xicas da Silva de 1976 nos ajudam a entender como ocorre até hoje, ou melhor, nos dias de hoje as representações de mulheres negras e corpos negros em ficções em geral e em ficções audiovisuais em específico. Os embates “antigos” e contemporâneos sobre as relações entre representatividade social para dar a ver e ver representações ficcionais, ao nosso ver, também podem ser entendidos e investigados nessa perspectiva passada-presente-futura.

BIBLIOGRAFIA GERAL CONSULTADA

Livros e textos verbais escritos

- ADAMATTI, M. “Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues”. In: *Revista Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia*, Porto Alegre, v. 23, n. 3, set./dez. 2016.
- AUTRAN, A. “O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor”. In: *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, n. 32, v. 36, 2009, p. 119-135.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1987.
- BAKHTIN, M.; VOLOSHINOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- BARTHES, R. “O efeito de real”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, W. *Alegoria e drama Barroco*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1985.
- _____. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BERNARDET, J. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Cia. de Bolso, 2009.
- _____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.
- BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BRAIT, B; MELO, R. “Enunciado/enunciado concreto/enunciação”. In: *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- CAMPOS, H. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. “Tradução como Criação e como Crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31-48.
- CANDIDO, A. “Dialética da malandragem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, 1970, p. 67-89.
- CANDIDO, A; ROSENFELD, A.; ALMEIDA PRADO, D.; SALLES GOMES, P. (Orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CARR, E. *O que é história*. São Paulo: Editora Paz e terra, 1996.

- CARVALHO, N. “Racismo e anti-racismo no Cinema Novo”, In: *Estudos de Cinema SOCINE*. São Paulo: Anablume, 2008.
- DIEGUES, C. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014.
- _____. *Roteiro do filme Xica da Silva*. Diamantina. Versão original, 1974.
- DOANE, M. “The afterimage, the index, and the accessibility of the present”. In: *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- ECO, U. “Guerrilha semiológica”. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984, p. 182-204.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EISENSTEIN, S. M. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- EISENSTEIN, S. M. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ELIAS, N.; SCOTSON, J. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual: a função da crítica*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Bahia: Editora Edufba, 2008.
- _____. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FERNANDES, F. *Introdução do negro na sociedade de classes. Volume I – Ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2008.
- FERREIRA, J.; HAMLIN C. “Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre corpos não civilizados”. In: *Revista Estudos Feministas*, n. 3, v. 18, Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.
- FERREIRA, R. *Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)*. Tese de doutorado em História, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2014.
- FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: editora ática, 2006, p. 117-118.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 2011.

- FLORENTINO, M. *Em costas negras: uma história do tráfico atlântico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.
- FOUCAULT, M. “Sobre a arqueologia das ciências: respostas ao Círculo Epistemológico”. In: *Estruturalismo e teoria da linguagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- FRASER, N. “Reconhecimento sem ética?”. In: *Lua Nova*, São Paulo, 70, 2007, p. 101-138.
- FREYRE, G. *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Global Editora, 2006.
- FURTADO, J. *Chica da Silva e o contratador de Diamantes – O outro lado do mito*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- GEERTZ, C. “Estar lá – A antropologia e o cenário da escrita”. In: *Obras e vidas: antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 11-37.
- GOMES, M. “Do simbólico ao imaginário”. In: *Comunicação e identificação: ressonâncias no Jornalismo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- _____. “Identificação e comunicação: o liame do segredo”. In: *Revista Cambiassu - UFMA*, São Luís, Maranhão, n. 3, v. III, jan./dez. 2007.
- GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1990.
- GUIMARÃES, A. S. “Como trabalhar raça em sociologia”. In: *Educação e pesquisa*, v. 29, n. 1, São Paulo, 2003.
- HALL, S.; WOODWARD, K.; SILVA, TOMAZ, T. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HOOKS, b. “Intelectuais Negras”. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 1995.
- _____. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- _____. *Black looks: race and representation*. New York: Routledge, 1992.
- JAKOBSON, R. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- LAPLANTINE, F.; TRINDADE, L. *O que é imaginário*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. Versão digital apenas para fins educacionais. Disponível em: https://mega.nz/#F!U1UwiZjS!XIwmd2Y9_QjHrTy9zL4XXg
- LE GOFF, J. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *História e memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.
- LEUTRAT, J. “Uma relação de diversos andares: cinema e história”. In: *Revista Imagens*,

Unicamp, n. 5, ago./dez, 1995, p. 28-32.

LACOUTURE, J. “História imediata”. In: *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 216-239.

LOTMAN, Y. *La semiosfera: semiótica de la cultura del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

_____. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

LUKÁCS, G. “Narrar ou descrever”. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

MACHADO, I. “Concepção sistêmica do mundo: vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura”. In: *Bakhtiniana*, São Paulo, jul./dez. 2013, p. 136-156.

_____. *O Romance e voz: a poética dialógica de M. Bakhtin*, São Paulo. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 1992.

MARQUESE, R. *Feitores do corpo, missionários da mente: senhores, letrados e o controle dos escravos nas Américas, 1660-1860*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A dinâmica da escravidão no Brasil*. Ensaio, 2006.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

_____. “Comunicação e mediações culturais”. In: *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. XXIII, n. 1, jan./jun. 2000.

MEDINA, S. “O romance como narrativa fundacional”. In: *Povo & personagem*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2008.

MEIRELES, C. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

MENEZES, U. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 45, 2003, p. 11-36.

MIOTELLO, V. “Ideologia”. In: *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

MIRANDA, A. *Xica da Silva: a cinderela negra*. São Paulo: Record, 2016.

MORAN, E. “O paradigma da complexidade”. In: *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

MORETTIN, E. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: *História e cinema*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

MOURÃO, M. D. “A montagem cinematográfica como ato criativo”. In: *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, n. 25, v. 33, 2006, p. 229-250.

- NOGUEIRA, I. *Significação do corpo negro*. Tese de doutorado em Psicologia. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP), 1998.
- NOVAIS, F. *Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial. (1777-1808)*. 5ª Ed. São Paulo: EDITORA HUCITEC, 1989.
- ODIN, R. “Filme documentário, leitura documentarizante”. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, n. 37, v. 39, 2012, p. 10-30.
- ORLANDI, E. *O que é linguística*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. Versão digital apenas para fins educacionais. Disponível em:
https://mega.nz/#F!U1UwiZjS!XIwmd2Y9_QjHrTy9zL4XXg.
- ORTIZ, C. *O romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1952.
- ORTIZ, R. *A morte branca do feiticeiro negro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.
- PEIRCE, C. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PEREIRA, A. *Trajetória e perspectivas do Movimento Negro Brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- PICHIARINI, R. “Aspectos cinematográficos”. In: *Apontamentos – Xica da Silva*. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, Diretoria Técnica, Centro de Documentação e Informação para a Educação – Ceduc, 1992.
- PINTO, C. “História, sexo e risos: quem tem medo de Xica da Silva?”. In: *Fronteiras: Revista Catarinense de História* [on-line], Florianópolis, n. 21, p. 33-52, 2013.
- PLAZA, J. “A Tradução Intersemiótica como Intercurso dos Sentidos”. In: *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 45-68.
- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RODRIGUES, J. *O negro no cinema brasileiro*. São Paulo: Pallas, 2011.
- SAID, E. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 11-50.
- SANTAELLA, L. *O que é a Semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Versão digital apenas para fins educacionais. Disponível em:
<http://www.pet.eco.ufrj.br/images/PDF/semiotica.pdf>.
- _____. “Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos”. In: *Céu acima: para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- SANTIAGO JÚNIOR, F. “Reações na (à) cultura visual: racialização e humilhação no Brasil dos anos 1970”. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, jul. 2011.
- SANTOS, J. F. *Xica da Silva*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.
- SANTOS, J. F. *Memórias do Distrito Diamantino*, Belo Horizonte: Itatiaia Editora, 1976.
- SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Editora Olho d’Água, 2006.
- SERELLE, M. “The ethics of mediation: aspects of media criticism in Roger Silverstone’s works”. In: *Matrizes*, São Paulo, v.10, n. 2, mai./ago., 2016.
- SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SILVA, C. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. Tese de doutorado em Comunicação. Universidade de Brasília (UNB), Brasília, DF, 2016.
- SILVA, S. R. “A trajetória do negro no Brasil e a territorialização quilombola”. In: *Revista NERA*, Presidente Prudente, Ano 14, n. 19, jul./dez. 2011, p. 73-89.
- SOARES, R. “De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais”. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação / E-compós*, Brasília, v. 12, n. 1, jan./abr. 2009.
- _____. “Pequeno inventário de narrativas midiáticas: verdade e ficção em discursos audiovisuais”. In: *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, n. 34, v. 37, 2010, p. 56-72.
- SODRÉ, M. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1988.
- SOUZA, E. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese de doutorado em Educação, Universidade de Brasília (UNB), Brasília, DF, 2013.
- SOVIK, L. “Chica da Silva: a irrupção da memória negra em um samba-enredo”. In: *Palavra cantada: estudos transdisciplinares*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2014, p. 231- 249.
- _____. “Quem foi Chica da Silva? A comunicação de uma vida passada”. In: *IV Encontro Internacional da Rede de Grupos de Pesquisa em Comunicação: Livro de Resumos*, Teresina: EDUFPI, 2016, p. 68-70.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

_____. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

TELLES, N. “Sonhos e iluminações das mulheres loucas na literatura”. In: *Revista de Literatura*, Ano XIII, n. 39, 1988, p. 22-26.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d.

XAVIER, I. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. *O discurso cinematográfico – Opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, Cinemateca Brasileira, 2003.

ZOLA, E. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 23-76.

Produções audiovisuais

12 ANOS de escravidão. Direção: Steve McQueen. Estados Unidos, 2013, 110min, colorido. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qDCa_yh_t-E.

A 13ª emenda. Direção: Ava DuVernay. Produção Netflix, Estados Unidos, 2016, 100min, colorido.

A GRANDE cidade. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 1966, 80min, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tdIXUax5vT8>.

A NEGAÇÃO do Brasil – O negro nas telenovelas brasileiras. Direção: Joel Zito Araújo. Brasil, 2000, 93min, colorido. Disponível em: <https://vimeo.com/190642004>

ABOLIÇÃO. Direção: Zózimo Bulbul. Brasil, 1988, 152min, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WaIork3ZF38>.

ALMA no olho. Direção: Zózimo Bulbul. Brasil, 1973, 11min, preto e branco. Disponível em: <https://vimeo.com/160519751>.

ANGRY black woman. Phoenix AZ, IWPS, 2014, 3min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iiPiJ_Ge50s.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1962, 80min, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sy60bm2Cn04>.

CAROLINA. Direção: Jeferson De. Brasil, 2003, 15min, colorido.

CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Brasil, 1962, 92min, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTcisAwgMM8>.

CINEMA Novo. Direção: Eryk Rocha. Brasil, 2016, 90min, colorido.

CRÔNICAS de um verão. Direção: Edgar Morin e Jean Rush. França, 1961, 90min, preto e branco.

DEAR white people (“CARA gente branca”). Temporada 1. Criação: Justin Simien. Direção: vários. Seriado de produção Netflix, Estados Unidos, 2016, colorido.

EM QUADRO: a história de 4 negros nas telas. Direção: Luiz Antonio Pilar. DVD Cia Black e Preto Produções Artísticas. Brasil, 2009, 93min, colorido.

EU, um negro. Direção: Jean Rouch. França, 1958, 73min, colorido.

FILHAS do vento. Direção: Joel Zito Araújo. Brasil, 2005, 85min, colorido.

FREE Angela and all political prisoners (“LIBERTEM Angela Davis”). Direção: Shola Lynch. EUA/França, 2012, 112min, colorido.

GANGA Zumba. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 1963/1964, 102min, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k>.

IMPROVÁVEL encontro – Frente & verso. Direção: Lauro Escorel. Brasil, 24min, preto e branco.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2007, 105min, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RUasyqVhOuw>.

KBELA. Direção: Yasmin Thayná. Brasil, 2015, 22min, colorido.

MATRIX. Direção: Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Estados Unidos, 1999, 111min, colorido.

MEIO sol amarelo. Direção: Biyi Bandele. Nigéria e Reino Unido, 2013, 111min, colorido.

MISTER Brau. Temporadas 1, 2 e 3. Autoria: Jorge Furtado. Direção-geral e de núcleo: Maurício Farias. Seriado de produção Rede Globo. Brasil, 2015, 2016, 2017, colorido.

MOONLIGHT. Direção: Barry Jenkins. Estados Unidos, 2016, 111min, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g4rFWR16ci4>.

O DIA de Jerusa. Direção: Viviane Araújo. Brasil, 2014, 20min, colorido.

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: Nate Parker. Estados Unidos, 2016, 120min, colorido.

O PAPEL e o mar. Direção: Luiz Antônio Pilar. Brasil, 2008, 13min, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=73cWnIOfZXM>.

O POVO brasileiro. Direção: Isa Grinspum Ferraz. DVD SUPERFILMES. Brasil, 2005, 260min, colorido.

O SEGREDO da câmera escura. Direção: Kiyoshi Kurosawa. França, Bélgica e Japão, 2016, 131min, colorido.

ORI. Direção: Raquel Gerber. Brasil, 1989, 93min, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DBxLx8D99b4>.

PITANGA. Direção: Beto Brant e Camila Pitanga. Brasil, 2016, 110min, colorido.

QUILOMBO. Direção: Cacá Diegues. Brasil, 1987, 120min, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WOIBTD0ebXg>.

RETRATO em Preto e Branco. Direção: Joel Zito Araújo. Brasil, 1992, 16min, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iIcNUw0N15s>.

SALGUEIRO 1963 – "Xica da Silva" (no filme *Samba*). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LDR6wGZepQc>.

SELMA – Uma luta pela liberdade. Direção: Ava DuVernay. Estados Unidos, 2014, 110min, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3vp8Hq6RmoU>.

TENDA dos milagres. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1977, 136min, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L0aokUnFS0o>.

VÊNUS Negra. Direção: Abdellatif Kechiche. França, 2010, 166min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3_P-6uis4Q.

XICA da Silva. Direção: Cacá Diegues. DVD Programadora Brasil. Brasil, 1976, 116 min, colorido. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=326lhxmCmCk>.

ZOOM. Direção: Pedro Morelli. Brasil e Canadá, 2016, 96min, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A0KNCElpjOc>.

Produções dramáticas

VAGA carne. Dramaturgia, direção e interpretação: Grasse Passô. Brasil, 2017, 50min.

MONÓLOGO público. Dramaturgia, direção e interpretação: Michel Melamed. Brasil, 2017, 90min.

PERAMULAMBO. Coreografia: Cláudia Nwabasili. Direção artística: Cláudia Nwabasili e Roges Douglas Nwabasili. Cia Pé no Mundo. Brasil, 2015, 60min.

RISCO. Coreografia Balé da Cidade. Direção artística: Ismael Ivo. Brasil, 2017, 35min.

O SILÊNCIO de depois... Dramaturgia e Direção: Coletivo Negro. Brasil, 2013, 60min.

O TOPO da montanha. Dramaturgia: Katori Hall. Direção: Lázaro Ramos. Brasil, 2016, 80min.

Links

BORGES, R. “Política, imaginário e representação: uma nova agenda para o século XXI?”.

Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/02/16/politica-imaginario-e-representacao-uma-nova-agenda-para-o-seculo-xxi/>.

CATARIN, C. “Debret – Um artista a serviço da corte portuguesa no Brasil”. Disponível em:

<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=688>.

COSTA, C. (pela transcrição e adaptação) de: WISSENBACH, M. "Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível". In NOVAIS, F. (org.), *História da vida privada no Brasil 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 53-55. Disponível em:

<https://liberdade2.com/2015/07/31/para-escravos-libertos-a-liberdade-era-a-posse-de-objetos-proibidos/>.

DICIONÁRIO Cravo Albim da Música Popular Brasileira, “João Felício dos Santos - Biografia”.

Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/joao-felicio-dos-santos/biografia>.

FUNDAÇÃO Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital: <http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx>.

LIMA, A. “Há 50 anos, ‘Xica da Silva’, do Salgueiro, marcou o primeiro desfile na Presidente Vargas”. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/filme-xica-da-silva-resgatou-mito-que-conquistou-imaginario-brasileiro-20025297#>.

MELLO, M. “Há 50 anos, ‘Xica da Silva’, do Salgueiro, marcou o primeiro desfile na Presidente Vargas”. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142>.

MOTA, A. “Um crítico cinematográfico. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/sociedade/um-critico-cinematografico-16763303>.

QUEEN NWABASIL, M. “Além do que se vê: Xicas da Silva e os signos ideológicos”.

Disponível em:

https://www.academia.edu/32157080/A1%C3%A9m_do_que_se_v%C3%AA_Xicas_da_Silva_e_os_signos_ideol%C3%B3gicos.

_____. “Viola Davis: a mulher negra de mentira é real?”, 2015. Disponível em:

<http://www.miguelarcanjoprado.com/2015/10/10/mariana-queen-nwabasili-viola-davis-a-mulher-negra-de-mentira-e-real/>.

_____. “Porque Brasil rejeitou filme negro?” Disponível em:

<https://www.geledes.org.br/mariana-queen-por-que-brasil-rejeitou-filme-negro/>.

_____. “Cadê o negro no cinema nacional?” Disponível em:

<https://www.geledes.org.br/cade-o-negro-no-cinema-nacional/>.

<http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2016/12/diamantina-mg-atrai-turistas-para-passeio-pela-historia.html>

http://www.record.com.br/autor_sobre.asp?id_autor=5084

<http://www.bbc.com/portuguese/geral-3665830>

<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/carnaval-de-debret/>

<http://www.bonde.com.br/cinema/bastidores/confirmado-remake-de-xica-da-silva-189399.html>

<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca->

<pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=J&cd=3571>

<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/carnaval-de-debret/>

<https://www.letras.mus.br/salgueiro-rj/683008/>

<http://www.novomilenio.inf.br/festas/carna04.htm>

<http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/carnaval-de-debret/>

<http://www.abi.org.br/ato-pelo-centenario-de-joao-felicio-dos-santos/>

<http://www.bbc.com/portuguese/geral-36658302>

<http://www.tirodeletra.com.br/relacoes/JoaofeliciodosSantos.htm>.

<http://www.tirodeletra.com.br/biografia/JoaofeliciodosSantos.htm>.

<http://www.afreaka.com.br/notas/40-anos-teatro-popular-solano-trindade/>

<http://www.joaofeliciodossantos.com.br/images/carta-juscelino-kubitschek.pdf>

<https://www.geledes.org.br/a-trajetoria-intelectual-ativista-de-beatriz-nascimento/#gs.XxBfFn0>

<http://dijeje.blogspot.com.br/2016/09/maria-beatriz-nascimento-1942-1995.html>

<http://www.cpvsp.org.br/upload/periodicos/pdf/PJMNUBA091989017.pdf>

<http://www.blogdazeze.com.br/cat/retratos-da-minha-vida/page/12/>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>

ANEXOS

ANEXO I

Ficha técnica do filme *Xica da Siva*¹⁶⁴

Xica da Silva

Brasil

1976

Duração: 117min

Direção: Cacá Diegues

Argumento: Cacá Diegues e João Felício dos Santos

Roteiro: Cacá Diegues e João Felício dos Santos

Fotografia em estamentcolor: José Medeiros

Música: Roberto Menescal e Jorge Ben

Cenografia e figurino: Luís Carlos Ripper

Montagem: Mair Tavares

Direção de dublagem: Edson Silva

Som: Luís Carlos Saldanha e Antônio César

Mixagem de som: Vitor Raposeira

Assessor técnico: Alexandre Eulálio

Produção: Jarbas Barbosa, Terra Filmes, Embrafilme e Distrifilmes.

Intérpretes: Zezé Motta (*Xica da Silva*); Walmor Chagas (*João Fernandes*); Altair Lima (*Intendente*); Elke Maravilha (*Dona Hortênsia*); Sthepan Necerssian (*José, Zezé*); Rodolfo Arena (*Sargento-mor*); José Wilker (*Conde de Valadares*); Marcus Vinícius (*Teodoro*); João Felício dos Santos (*padre, pároco*); Dara Koey (*Zefinha*); Adalberto Silva (*Cabeça*); Julio Mackenzie (*Raimundo*); Beto Leão (*Matias*); Luís Mota (*taverneiro*) e Paulo Padilha (*ourives*).

¹⁶⁴ AVELLAR, J. “Luz, Câmera, Ação”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1976.

ANEXO II

Levantamento de textos/enunciados críticos sobre o filme e o livro *Xica da Silva* escritos e/ou tornados públicos em 1976

	Data	Conteúdo	Fonte	Positiva	Negativa	Elogio ou menção direta significativa ao autor	Para o que aponta
1	18 de março de 1976	“O que é extraordinário em seu livro é a representação dessa personagem folclórica. No seu livro ela tem um aspecto bem diferente do que foi na vida. Você lhe dá um contorno mais nobre – e creio que para compô-la, erguendo-a pedacinho por pedacinho, você fechou os olhos à realidade e abriu a imaginação. Porque a sua <i>Xica da Silva</i> agora impressa tem qualidade que aquela outra bissecular e morta não possuía, essa dose de humanismo com que você a injeta não lhe prejudica a figura, apenas a torna mais perto de um tipo que todos queríamos que ela tivesse encarnado”.	Juscelino Kubitschek, em carta encaminhada ao autor João Felício dos Santos, 18 de março de 1976. Íntegra anexada a seguir e disponível em: http://www.joaofeliciodossantos.com.br/images/carta-juscelino-kubitschek.pdf .	X		X	Protagonista
2	1976 (sem data exata)	“Já ganhamos a Copa, a Palma de Ouro, <i>Xica da Silva</i> tem todas as condições de levar o Oscar de melhor filma estrangeiro de 76”.	Glauber Rocha, depoimento em meio a artigo, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1976.	X		–	Renovação do Cinema Novo e recepção
3	24 de julho de 1976	“A televisão francesa comprou os direitos de exibição de <i>Xica da Silva</i> , filme de Carlos D. coproduzido por Jarbas Barbosa, Distrifilmes e Embrafilme. Com lançamento previsto para setembro, o filme tem música de Jorge Ben e fala sobre ‘XICA DA SILVA’, ex-escrava que se torna uma verdadeira rainha negra, dominando tudo, ditando a política, a moda e a economia da região de Diamantina, Minas Gerais. Com Zezé Motta, Walmor Chagas, Stepan Nercessian, Rodolfo Arena, José Wilker e Altair Lima. O roteiro é de Carlos Diegues e João Felício dos Santos, que também escreveu um romance do roteiro do filme, editado pela Civilização Brasileira”.	Sem autor, coluna “Movimento”, caderno de Cinema, Recife, Diário de Pernambuco, 24 de julho de 1976.	–	–	–	Protagonista
4	28 de julho de 1976	“[...] permanente ironia e provocação de <i>Xica da Silva</i> parecem uma transposição direta e solta de conceitos discutidos em filmes anteriores, mas	José Carlos Avellar, “Breve encontro”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 28 de julho de 1976.	–	–	–	Protagonista

		<p>não colocados em prática. Assim, por exemplo [...] quando Xica recebe o fiscal do reino com um cabrito coberto de pimenta e sal, ou sugere que a igreja seja pintada de preto, parecem estar colocando em prática o conceito que, com voz grave e gutural o cangaceiro Corisco anunciam em Deus e o Diabo na Terra do Sol: ‘Estou aqui para ficar de pé, lutando até o fim, desarrumando o arrumado’”.</p>				
5	31 de julho de 1976	<p>“Depois da primeira sessão especial de Xica da Silva, quinta-feira, em meio à euforia dominante, quando as luzes se ascenderam, foi possível ouvir, entre um abraço e outro em Cacá Diegues, o diretor, as palavras de Glauber Rocha (‘É o recomeço do Cinema Novo, já maduro e realizado’); De Gustavo Dahl (‘O primeiro filme brasileiro pós-moderno. Não tem mais nada a ver com a influência europeia nem com a decupagem preguiçosa do cinema americano’); de Chico Buarque (‘Não dá para passar o filme outra vez’), de Bruno Barreto (‘Como, agora, vou fazer Dona Flor?’); de Arnaldo Jabor (‘Realmente você estava esperando o carnaval chegar’) e de Caetano Veloso (‘É o melhor filme brasileiro que eu já vi’). – E você, Cacá, o que acha de Xica da Silva? – Xica é como uma dessas borboletas de vidro multicoloridas que vendem no Corcovado, pregadas numa parede de igreja colonial. [...] Quem, em algumas sessões especiais, já assistiu a Xica da Silva [...] sentiu [...] a sensação de sonho, de alegria diante da irreverência brasileira, das coisas e cores brasileiras, de uma certa irresponsabilidade brasileira que o cineasta soube transmitir de maneira tão verdadeira [...] Segundo o seu diretor, o filme é sobretudo um grande elogio poético à sensibilidade, à exuberância, à extravagância, aos excessos deste povo: – uma tentativa de mostrar que as potencialidades do povo brasileiro são superiores a qualquer circunstância histórica ou política. [...] Num certo sentido, Xica da Silva guarda grande relação com outros trabalhos de Cacá: amor pela liberdade, o lirismo e até o fato –</p>	<p>Maria Lúcia Rangel, “Cinema Novo: segunda dentição. O povo nas telas e nas salas”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 31 de julho de 1976.</p>	X		<p>X</p> <p>Direção, recepção de cineastas, considerações de Cacá Diegues, trama relacionada à liberdade e percepção genérica da trama</p>

		observado por um espectador em Brasília – de que seus personagens femininos são mais fortes do que os masculinos. Mas Xica será provavelmente o que alcançará mais sucesso popular [...]”.					
6	24 de agosto de 1976	“UMA ESTRELA QUE SURGE – Assim como o contratador de diamantes João Fernandes transformou Xica da Silva de escrava em rainha negra, Cacá Diegues também mudou a vida de Zezé Motta. Há anos ela só fazia pequenos papéis de empregadinha. Hoje, depois de ter sido Xica que manda, é grande premiada do IX Festival de Brasília. ‘Xica da Silva’, melhor filme do festival de Brasília estreia dia 8 de setembro no Rio [...]”.	Sem autor, coluna “Movimento”, caderno de Cinema, Recife, Diário de Pernambuco, 24 de agosto de 1976.	X		X	Direção e elenco
7	28 de agosto de 1976	“O Cineasta Cacá Diegues, dando sequência à sua bem-sucedida incursão pela cultura negra, com o filme Xica da Silva, tem como próximo projeto uma produção com o nome de Zumbi dos Palmares”.	Sem autor, coluna “Roda Viva”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 28 de agosto de 1976.	X		X	Direção e temática negra
8	31 de agosto de 1976	“[Estou] impressionado com a dignidade da produção, correção dos atores e beleza da narrativa. Xica da Silva é um desses filmes que reconciliam com o cinema nacional mesmo os seus mais ferozes e empedernidos adversários. Vendido já para a TV francesa, o filme se encontra nas mãos de uma distribuidora para ser vendido a vários países. O que será fácil, pelo interesse que desperta como retrato perfeito, brilhante, de uma fase do Brasil-Colônia, valorizado pela imponência dos cenários e figurinos, tratados com um apuro e uma categoria difíceis de encontrar no nosso cinema [...] uma obra de arte exemplar e irretocável – exemplar como criação e irretocável como concepção”.	Zózimo Barroso do Amaral, coluna “Zózimo”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 31 de agosto de 1976.	X		–	Escolhas estéticas (cenográfica)
9	2 de setembro de 1976	“‘Xica da Silva’, escrito por João Felício dos Santos, baseado no roteiro do filme, encontra-se nas livrarias editado pela Civilização Brasileira [...]”.	Fernando Spencer, coluna “Cinema”, Recife, Diário de Pernambuco, 2 de setembro de 1976.	–	–	–	Recomendação (livro)
10	2 de setembro	“História [...] Mas o que mais scandalizou a Coroa portuguesa foi a	Fernando Spencer, “‘Xica da Silva’ estreia dia 24 no	–	–	–	Protagonista

	de 1976	ascensão, no bojo desta prosperidade perigosa, de uma verdadeira rainha negra, uma ex-escrava a quem João Fernandes se juntara por amor. Ela se chamava Xica da Silva, com X, como se escrevia em seu tempo. [...] Estória. Ao vê-lo chegar a Arraial do Tejuco, o principal centro urbano do Distrito Diamantino, Xica da Silva se interessa imediatamente pelo contratador João Fernandes de Oliveira, e promete a si mesma conquistá-lo. Para isso, ela usa artimanhas infalíveis e se torna companheira do fidalgo. Em breve, dominando tudo, ela dita a política, a moda e a economia da região, vingando-se das humilhações sofridas quando ainda era escrava, e mesmo depois que foi alforriada. Mas as extravagâncias de Xica, sustentadas por João Fernandes acabam chamando a atenção da corte [...]”.	cinema Veneza”, Recife, Diário de Pernambuco, 2 de setembro de 1976.				
11	6 de setembro de 1976	“A interpretação de Zezé Motta, a fotografia de Zé Medeiros e a música de Jorge Ben são destaques neste filme todo tempo irreverente e alegre [...]”.	J. C. A (José Carlos Alellar), seção “Serviços, Cinema”, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 setembro 1976.	X		–	Interpretação dos atores (Zezé Motta), trilha sonora, escolhas estéticas (fotografia) e percepção genérica da trama
12	13 de setembro de 1976	“O cineasta Alberto Cavalcanti, fazendo elogios ao filme Xica da Silva, que acaba de assistir no rio de Janeiro”.	Coluna de João Albarto, Recife, Diário de Pernambuco, 13 de setembro de 1976.	X		–	Percepção genérica da trama
13	14 de setembro de 1976	“Elke Maravilha está no elenco de ‘Xica da Silva’, de Carlos Diegues. Estória bem-humorada de uma mulher extraordinária, a fantástica escrava que se tornou a rainha negra dos diamantes, símbolo eterno de amor e liberdade. ‘Xica da Silva tem pré-estreia marcada para o dia 23, às 22h no Festival de Veneza (para imprensa e convidados) e dia 24 para o público’”.	Fernando Spencer, caderno de Cinema, Recife, Diário de Pernambuco, 14 de setembro de 1976.	X		–	Protagonista, trama relacionada à liberdade e percepção genérica da trama
14	14 de setembro de 1976	“[...] certas ideias que em filmes anteriores foram endereçadas à razão do espectador”, possivelmente fazendo alusão aos filmes da primeira fase do Cinema Novo. Xica da Silva é outro sinal de que o cinema brasileiro está procurando dirigir aos sentimentos do espectador certas ideias que em filmes anteriores foram endereçadas à razão do espectador. As coisas antes	José Carlos Avellar, “Luz, Câmera, Ação”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 14 de setembro de 1976.	X		–	Protagonista, renovação do Cinema Novo e interpretação dos atores (Walmor Chagas, Rodolfo Arena, Altair Lima, José Wilker, Zezé Motta e Stephan Nercessian)

apresentadas em diálogos ditos com certa ênfase e até com alguma solenidade por personagens convertidos (pelo menos durante algum tempo) em porta-vozes do diretor, começam a aparecer agora transformadas em ação [...] Estamos diante de uma espécie de retomada (e ampliação) dos conselhos apresentados em uma das músicas de Quando o Carnaval Chegar [...] Ou mesmo uma palavra de ordem do Bandido da luz vermelha, quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha. Cada nova informação recebida por Xica é de imediato transformada em ação. Ela responde logo à chegada do novo contratador de diamantes, à chegada do Conde, à ironia de dona Hortência, à menor sugestão sobre um passeio ao mar, à insinuação sobre a liberdade aos escravos, sobre a formação de um exército. E responde irreverente, irônica, com desrespeito, em proveito próprio. Xica não é mais um personagem feito como intermediário, encarregada de explicar as coisas. Ela reage movida pela emoção e pelo instinto [...] Agir duas vezes antes de pensar para desarrumar o que está falsamente arrumado. Essa é a ideia que Xica da Silva procura passar para o espectador através da ação, na prática, na luz bonita da imagem, na movimentação intensa de seus personagens. A solenidade é apenas uma forma de encobrir a desonestidade e a hipocrisia que sustentam esse arraial do Tejuco. Desonestidade e hipocrisia que precisam só do desrespeito total da avacalhação, do deboche, para ser desmontado. Por isso o filme opõe os gestos amplos, soltos, exagerados e irreverentes de Xica à sobriedade e aos bons costumes de João Fernandes. Por isso o filme assume o ponto de vista de Xica para retratar com uma exagerada caricatura o intendente, o sargento mor, o senhor conde. Por isso a câmera registra impassível a transformação do rosto de dona Hortência até ao chilique e ao

		berro escandaloso no instante em que Xica se apresenta ao contratador [...] De um lado o gesto sóbrio e a fala pausada de Walmor Chagas, ou a composição exagerada e caricata de Rodolfo Arena, Altair Lima e José Wilker. De outro, um desempenho solto e brincalhão de Zezé Motta e Stephan Nercessian. O que vale mesmo é a ação, é enfrentar as boas maneiras da parede solene com caretas exageradas, com uma aparente falta de sentido e barbárie, o que importa mesmo é sugerir em termos práticos o que se deve fazer na cabeça do intendente, do contratador, do sargento-mor, na cabeça deles todos”.					
15	16 de setembro de 1976	“Quanto ao sensualismo, Zezé Motta, por comportamento, figura e indumentária, só é idêntica a um travesti em grande final de show musicado. Toda a malícia de sua sedução nunca é menos do que vulgar em seus clichês de ombros, olhares e sorrisos”.	Telma Martina, “Uma anedota engraçada apenas na trilha sonora”, São Paulo, Jornal da Tarde, 16 de setembro de 1976. Em FERREIRA, R. <i>Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)</i> . Tese de doutorado, UFMG, 2014, p. 281.		X	–	Protagonista
16	17 de setembro de 1976	“A respeito dos efeitos (de corte) da censura nos filmes nacionais “De repente, corta-se Xica da Silva, um filme isento de qualquer escândalo, seja no plano moral ou político”.	Sem autor, entrevistas com cineastas e produtores de cinema, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 17 de setembro de 1976.	–	–	–	Censura
17	18 de setembro de 1976	“São muitos os bons filmes deste fim de semana: Xica da Silva, de Carlos Diegues; Violência e Paixão, de Luchino Visconti; Perdida, de Carlos Alberto Patris Correa; Um estranho no ninho, de Milton Forman [...]”.	José Carlos Avellar, “Recomendação”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 18 de setembro de 1976.	X		–	Recomendação
18	19 de setembro de 1976	“Mais de 200 mil pessoas já assistiram Xica da Silva. Recorde de bilheteria”.	Folheto de divulgação Embrafilme, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 19 de setembro de 1976.	X		–	Recepção e recomendação
19	19 de setembro de 1976	“Xica da Silva (com X mesmo, como se escrevia naquele tempo), interpretada por Zezé Motta, era apenas uma das muitas escravas negras que serviam aos braços do Arraial. Diz a tradição popular que era feia e até sem graça. Mas Xica tinha algum encanto misterioso, uma forma mágica e indomável. Ambiciosa, ela decide conquistar o poderoso fidalgo. Lança	Fernando Spencer, “‘Xica da Silva’ estreia dia 24”, Recife, Diário de Pernambuco, 19 de setembro de 1976.	–	–	–	Protagonista

		<p>mão das artimanhas mais extravagantes, provoca, seduz. E o contador não resiste à exuberância e aos agrados da negra: apaixona-se perdidamente por ela. Compra a mucama, da-lhe alforria, senta-a à mesa dos brancos, obrigando a escandalizada sociedade local a reverenciá-la. Invejada, temida, odiada, ela dita moda, costume, se intromete até na política. Xica da Silva domina o Arraial e toda a região, vingando-se com humor e violência das humilhações sofridas quando escrava. Todos os menores desejos de Dona Francisca da Silva são ordens. Afinal, ela é a rainha negra dos diamantes, a imperatriz do Tijuco, a Xica que manda. E para Xica não bastaria palácios, ela quer o mar, conhecer as emoções da navegação. E João Fernandes manda construir um vasto lago e uma luxuosa galera que Xica navegava com suas mucamas diante dos humildes dos brancos que assistiam da margem. Mas essas extravagâncias acabam por chamar a atenção da corte, que envia um fiscal ao Tejuco para acabar com tal abuso e escândalo. Para Xica, era o princípio do fim de um reinado de 13 anos: sem João Fernandes, Xica não manda. O palácio, a galera, todos os símbolos do seu poder foram destruídos pelos brancos. A insubmissa Xica da Silva precisava desaparecer para que eles pudessem dormir em paz”.</p>					
20	20 de setembro de 1976	<p>“Está comprovado, definitivamente, que no Brasil se faz cinema mais para ganhar dinheiro do que por amor à arte; de que se faz um filme com um modo incrível de não agradar a opinião pública. Refiro-me a Xica da Silva, que apesar de estar errado a partir do nome – o certo seria Chica da Silva – vai ter um grande sucesso na bilheteria e crítica propagandística. É verdade que existem valores no filme já apreciados pelos críticos, como o desempenho de Zezé Motta e a fotografia incomum de José Medeiros. Certamente, há outros valores.</p>	<p>Antônio Carlos Bela, seção “Cartas”, “Chica e Xica”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 20 de setembro de 1976.</p>		X	X	<p>Renovação do Cinema Novo e interpretação dos atores (Zezé Motta) e escolhas estéticas (fotografia)</p>

		<p>Todavia, o medo dos cineastas brasileiros de fazerem ‘cinema sério’ ficou claro nessa ‘pornochanchada sofisticada’, onde os homossexuais não deixam de estar presentes, se bem que de maneira também sofisticada e discreta. Cacá Diegues foi muito inteligente em unir o útil (usando o tema histórico e rico, que poderia ser bem explorado) ao agradável (dando tom grosseiramente cômico e pornô). Mas poxa! Quando é que a turma do cinema vai se conscientizar de que o público só vai digerir ‘cinema sério’ quando for feito algo ‘sério’, que lhe for lançado em cima – sem medo, sem hesitações, sem os mesmo artifícios fáceis e atraentes, mas vazios. A princípio poderá ser difícil, mas aos poucos o público poderá apreciar e até gostar. O público continuará embevecido diante da ‘maravilhosa doidice brasileira’, enquanto não for educado e não se lhe mostrarem outras maravilhas brasileiras além dessa ‘doidice’, que seria melhor definida com outra expressão bem peculiar: avacalhão”.</p>					
21	21 de setembro de 1976	<p>“O produtor cinematográfico, que é um empresário como qualquer outro, simplesmente não pode se dar ao luxo de investir fortunas (de Cr\$ 2 a 3 milhões, como no caso de Xica da Silva) sem ter certeza de haver pelo menos retorno de capital empregado, pois não há infraestrutura oficial para arcar com os possíveis prejuízos. [...] Em relação a Xica da Silva, acho que há mais pontos altos do que baixos: a primordial reconstituição da época, a monumental fotografia de José Medeiros, o desempenho dos atores, especialmente Zezé Mota e Walmor Chagas, a segura direção de Cacá Diegues, o magnífico tema musical de Jorge Ben fazem-se acreditar que esse será um dos mais bem sucedidos filmes do ano”.</p>	<p>Esdras de Oliveira Pisetti, “Viva Xica”, seção “Cartas”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 21 de setembro de 1976.</p>	X		X	<p>Interpretação dos atores (Zezé Motta e Walmor Chagas), escolhas estéticas (fotografia e trilha sonora)</p>
22	22 de setembro de 1976	<p>“XICA – com xis, está bem assim? Deslumbrante! Imagens lindas, reconstituição admirável, interpretações impecáveis. [...] Diante de Xica da Silva, um filme de Carlos Diegues, a esmagadora presença do cinema norte-americano em nossas</p>	<p>José Carlos Oliveira, coluna “Vamos ao cinema”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 22 de setembro de 1976.</p>	X		–	<p>Protagonista, renovação do Cinema Novo, reconstrução histórica, interpretação dos atores, escolhas estéticas (fotografia e trilha sonora)</p>

		<p>telas se revela em sua monstruosa evidência: somos escravos de Hollywood. Quanto à safadeza... Os homens que Zezé (Xica) Mota apenas gritam ‘Não Xica... isso não Xica’. As mulheres saem do cinema pergunta: ‘o que ela tem que nós não temos?’ A resposta não será estimulante. Os gritos masculinos ocorrem por eufemismo; há sempre um medo de que a censurar corte a cena nua e crua. Mas temos uma solução inadequada para um problema tecnicamente insolúvel. ‘Não Xica... Isso não!’ em seguida os homens desfalecem num berro de horror e êxtase. A aproximação erótica de Xica da Silva seria, neste caso, essencialmente agressiva, real ou simbolicamente fálica. Mas doçura dela nos demais episódios desmente essa ferocidade. Carlos Diegues insinuou, com o som, aquilo que Buñuel mostrou, escondendo, na famosa caixinha da Belle de Jour. Mas em Buñuel era um sonho, uma fantasia sexual de Catherine Deneuve, uma perversão à moda de cada qual; enquanto em Xica da Silva fica evidente que o cineasta Diegues não alcançou ainda a inteligência da ninfomania – considerando, a ninfomania como saúde e não como doença. Já mulheres fatais e nem sempre são belas, nem louras, nem...”.</p>					
23	25 de setembro de 1976	<p>“A manipulação no plano artístico de lendas ou fatos históricos dos quais se dispõem de dados insuficientes pode levar a resultados pouco condizentes não só com a verdade, mas, principalmente, com a própria inteligência. [...] Foi um risco que – talvez por isso tudo – Cacá Diegues não conseguiu superar em ‘Xica da Silva’, compondo um dos mais insólitos painéis da escravidão brasileira. O filme deixa transparecer um inacreditável clima de camaradagem entre senhores e escravos – um conceito que, basicamente decorre do chamado ‘homem cordial’ brasileiro e que, transposto para outros planos da</p>	<p>Adilson José Mion, “Xica da Silva”, São Paulo, O Estado de S. Paulo, 25 de setembro de 1976. Em FERREIRA, R. <i>Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)</i>. Tese de doutorado, UFMG, 2014, p. 282.</p>		X	X	Direção e reconstrução histórica

		vida nacional, tem servido para mascarar as mais cruéis e terríveis distorções que nela podem ser detectadas”.					
24	24 de setembro de 1976	“Embrafilme apresenta: Xica da Silva. Em sua 3ª semana de absoluto sucesso. Recorde de bilheteria”.	Folheto de divulgação Embrafilme, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 24 de setembro de 1976.	X		–	Recepção e recomendação
25	27 de setembro de 1976	“[...] Mas gostaria de dizer que nem eu mesmo sei o que Xica andava fazendo com os seus parceiros; o melhor e mais sensato é que cada um escolha sua versão preferida. Ora, Carlinhos, não me responsabilize pela sua! Não estou falando do seu caso, mas o fato de eu ter preferido voluntariamente deixar a cargo do espectador esta opção (e desta vez não foi por causa da Censura, essa causadora de tantos dos nossos males) tornou o filme, Xica e aquelas cenas uma ameaça interna e perturbadora para certas pessoas. Isso me deixa triste e é grave: o sexo anda tão reprimido, tão pouco cotado, que até mesmo a imaginação provocada em torno de suas saudáveis possibilidades, acaba por se tornar difícil, pobre e de vez em quando amarga. Como não era assim que pensava a minha Xica, é exatamente no sentido contrário que o filme pretende estimular o espectador”.	Cacá Diegues, “Isso não, Xica”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 27 de setembro de 1976. Texto-carta produzida e publicada em resposta a texto de José Carlos Oliveira publicado no Jornal do Brasil em 22 de setembro de 1976.	–	–	–	Protagonista
26	27 de setembro de 1976	“Xica da Silva, filme de Carlos Diegues, é tema do debate aberto ao público que o Conselho de Cinema do Museu de Imagem e do Som promove hoje, às 21h, na sede da entidade, Praça Rui Barbosa, 1. Estarão presentes, além do diretor, os atores Zezé Motta, Walmor Chagas e os jornalistas José Carlos Avellar, Wilson Cunha e Heloneida Studart”.	Sem autor, seção “Serviços”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 27 de setembro de 1976.	–	–	–	Recepção
27	2 de outubro de 1976	“Quatro grandes filmes para o fim de semana: Violência e Paixão, de Luchino Visconti (também de Visconti Morte em Veneza); Chica da Silva, de Carlos Diegues; Um estranho no ninho, de Milos Forman [...]”.	João Carlos Avellar, seção “Serviço”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 2 de outubro de 1976.	X		–	Recomendação

28	8 de outubro de 1976	<p>“Amei Xica da Silva. Quando saí do cinema as mulheres me perguntaram: ‘o que é que ela tem que nós não temos?’ Respondi que ela tinha uma agressividade implícita, pois todos os homens aos quais ela se entrega começam exclamando: ‘Isso não Xica!’ Exclamação feminina, e não masculina. Qualquer juiz de Direito lhe dirá que não existe mais o crime de sedução, posto que a mulher sempre grita assim: ‘Isso não! Isso não! Isso sim! Isso sim’. Elas querem é poder, como diz, e eu afianço, uma pornochanchada. A aproximação erótica de Xica é fálica. Não feminina. Talvez você esteja concebendo uma bela ideia dos movimentos sexuais; você provavelmente fará outro filme no qual essa ideia se esclareça, no qual essa ideia ilumine a penumbra. Eu apenas olhei e vi. [...] Eu disse que gostei de Xica da Silva; se você não gostou da maneira como eu gostei, o problema é seu...”.</p>	José Carlos Oliveira, “Xica Dá?”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 8 de outubro de 1976. Texto é resposta de José Carlos Oliveira à carta-resposta de Cacá Diegues publicada em 27 de setembro de 1976 no Jornal do Brasil.	X		–	Protagonista
----	----------------------	---	--	---	--	---	--------------

29	9 de outubro de 1976	<p>“[...] Da mesma forma que Mc Murphy [de ‘Um estranho no ninho’] (e da mesma forma que Xica) ele [Konrad Huebel, de ‘Violência e Paixão’] é um personagem difícil de compreender, porque a sua rebeldia não parece coerente nem lógica [...] Konrad, e também Mc Murphy e também Xica parecem pessoas pouco sérias, pertencem à mesma família de bárbaros de Alcatraz (filmado por Pasolini em 61, exibido entre nós há pouco) [...] Bárbaros que exprimem uma revolta radical contra a ordem estabelecida (e exprimem só através de ações). Uma revolta sem programa estabelecido, desordenada na aparência. [...] Habitualmente o cinema analisa uma situação qualquer inserindo um personagem estranho no cenário em que se passa a história. Mc Murphy, Konrad e Xica, no entanto, são pessoas que se encontram do lado de dentro, não são estrangeiros dotados de um saber especial, mas integrantes desse preciso mundo. Mais sensíveis, eles se desviam do comportamento geral. [...] O que ele [Mc Murphy] sabe ao certo (mais exatamente, o que ele sente) é que as coisas estão erradas no mundo em que se encontra, e por isso todos os seus esforços (como os esforços de Konrad e de Xica) estão voltados para botar as coisas de cabeça para baixo. Agradece de maneira instintiva, guiada pela emoção só, e sentem que um mundo justo não é alguma coisa que possa existir do lado de fora. Por isso, Mc Murphy não sai pela janela aberta. Konrad não abandona Bianca. Xica não deixa o Tejuco, se dedica a cuspir na comida dos nobres, a morder o dedo da autoridade, a desmontar a parede solene com gritinhos, perucas, joias, roupas extravagantes e uma mar só para ela. De todas essas atitudes de rebeldia, uma fica mais clara para o espectador. Sem dúvidas é mais fácil para a plateia se identificar com a irreverência destruidora de Xica, e isso não é só porque o filme está muito mais perto do nosso mundo. É mais fácil ligar-se a Xica porque ela é verdadeiramente a personagem central</p>	João Carlos Avellar, “Os subversivos”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 9 de outubro de 1976.	X	—	Protagonista e trama associada à liberdade
----	----------------------	---	--	---	---	--

no filme, porque o filme é feito através dos olhos de Xica, porque o filme propõe que o espectador, mais ou menos como Xica, se deixe envolver pela emoção [...] Já em Xica a situação se inverte, ela não funciona como contracampo de um outro personagem. Ela é o que importa e a sociedade desumana em que vive é descrita em linhas rápidas. A todo instante o filme se refere à corrupção que comanda a extração de diamantes, e a falsificação de valores morais pregados com tanta pompa. Em alguns instantes se refere a uma tentativa organizada de rebeldia, numa cidade não muito longe, Vila Rica. Mas o que importa mesmo é a rebeldia desordenada de Xica, é contar a história como se o narrador fosse rebelde igual à Xica”.

30	10 de outubro de 1976	“Continuarão em evidência O Irmão Mais Esperto de Sherlock Homes, Banzé na Rússia, Xica da Silva (fenômeno de bilheteria), Violência e Paixão e Um Estranho no Ninho”.	Ely Azeredo, “Literatura de José Américo na tela: Soledade”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 10 de outubro de 1976.	X			Recepção e recomendação
31	12 de outubro de 1976	“Insisto mais uma vez em criticar o cinema ‘nacional’ (ou a mistura de todos os tipos de cinema feitos pelo mundo – cópia xerox de colagens. O sucesso de Xica da Silva é incontestável (qualquer coisa é melhor que pornochanchada). Mas o problema é: será que os técnicos de som sofrem de surdez, e para gravarem o som na banda magnética do filme, precisaram pô-lo a ponto de distorcer? Acho que isso não é defeito de pós-produção ou dublagem. Deve ser imperícia dos técnicos de mixagem. Em Xica da Silva, como nos outros, principalmente	Henrique César da Silva Rocha, de Brasília (DF), “Som nacional”, seção “Cartas”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 12 de outubro de 1976.		X	–	Renovação do Cinema Novo e qualidade de produção (som)

		os filmes baratos, o som é perturbador. No filme estrangeiro, por pior que seja, este som é drenado e filtrado. Por que os nosso também não o é ?”.					
32	15 de outubro de 1976	<p>“[...] que o conhecimento de um povo que juntamente com o branco formou a nação brasileira esteja ausente em todos os momentos do filme, e que se contente com o humor barato e grosseiro em cima dos estereótipos mais vulgares a respeito deste povo. [...] desrespeito na medida em que vilipendia este povo, desrespeito por manter os estereótipos em relação a um povo que no momento procura, em função de sua autonomia cultural, se livrar justamente desses estereótipos [...] É um desrespeito à própria História do Brasil utilizar um episódio não estudado e não elaborado, tratando-o sem a discussão e a dramaticidade que as circunstâncias impunham [...] O senhor Carlos Diegues é senil em sua obra-prima (porque eu espero que ele não confeccione outra e já lhe concedo o fim da sua carreira cinematográfica) [...] Quanto a sua penetração enquanto discurso e comunicação o condenaríamos ao ‘índex’ das obras proibidas [...] em termos da crítica das relações raciais no Brasil, nos remete a Idade da Pedra [...] Repete como já dissemos Casa Grande e Senzala. Os portugueses no filme, desde João Fernandes, passando pelo intendente, até o frouxo inconfidente, são opressores, exploradores, mas complacentes com os negros, escravos, sentimentais (o pai do Inconfidente e João Fernandes) e, acima de tudo, bons</p>	<p>Beatriz Nascimento, “A senzala vista da casa grande”, Rio de Janeiro, Opinião, 15 outubro de 1976. Em FERREIRA, R. <i>Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)</i>. Tese de doutorado, UFMG, 2014, p. 284; em ADAMATTI, M. “Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues”. In: <i>Revista Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia</i>, Porto Alegre, v. 23, n. 3, setembro, outubro, novembro e dezembro de 2016; e em SANTIAGO JÚNIOR, F. “Reações na (à) cultura visual: racialização e humilhação no Brasil dos anos 1970”. In: <i>Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH</i>, São Paulo, julho 2011.</p>		X	X	Direção e reconstrução histórica (cobranças quanto a uma “real história dos negros”)

		<p>apreciadores dos jogos do amor. Os negros, escravos e quilombolas são passivos, rebeldes inconsequentes (bandidos salteadores) e reconhecidos da bondade e generosidade do Senhor [...] O conflito racial (que não consegue transpirar satisfatoriamente) só parte das pessoas menos dotadas [...] Confesso que perdi as esperanças quanto à compreensão do intelectual branco brasileiro sobre a real história do negro [...] Se o senhor Diegues descesse um pouco da sua onipotência e fizesse uma reflexão sobre si mesmo e a implicação da história do seu povo em si antes de confeccionar o filme, entenderia que, devido às relações sociais e culturais, ele como um homem branco brasileiro possui introjetado, de forma específica, o negro brasileiro, sua posição em termos de homem e de raça. Mas ele, como a maioria dos seus iguais, deve ter um grande receio de descobrir esse ponto oculto. Em suma, o ethos português colonizador é de humanidade e reconhecimento da pessoa dos negros: uma escravidão amena e divertida o senhor [Carlos Diegues] me faz pensar que sua classe de acordo com a sua tradição está dentro da Casa Grande jogando restos de comida na Senzala. [...] Por favor, nos esqueça, a nós negros”.</p>				
33	15 outubro de 1976	<p>“Xica da Silva, de Cacá Diegues, é o casamento oficial do cinema novo com a pornochanchada, após o noivado (digno) de Guerra Conjugal, de Joaquim Pedro [...] encenação tão escola-de-samba-para-turista-ver [...] [personagem central é apenas uma] prostituta assumida que procurava tirar o máximo proveito da sua condição de objeto – esta, a ‘grandeza’ de Xica [...] Xica imita os ricos, os brancos, os déspotas, os poderosos, e curte adoidado ser como eles – e o filme</p>	<p>Carlos Frederico, “Abacaxica”, Rio de Janeiro, Opinião, 15 outubro de 1976. Em ADAMATTI, M. “Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues”. In: <i>Revista FAMECOS – Mídia, Cultura e Tecnologia</i>, Porto Alegre, v. 23, n. 3, setembro, outubro, novembro e dezembro de 2016.</p>		X	<p>Protagonista; renovação do Cinema Novo e reconstrução histórica</p>

		aplaude, deslumbrado! ”.					
34	18 de outubro de 1976	“Uma alegre e irreverente ‘história da maravilhosa doidice brasileira, da capacidade de estar sempre dando a volta por cima.’ Um dos melhores filmes em cartaz ao lado de Violência e Paixão e de Um Estranho no Ninho”.	J. C. A. (José Carlos Avellar), seção “Cinema”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 18 de outubro de 1976.	X		–	Recepção, trama associada à liberdade e recomendação
35	5 de novembro de 1976	“[...] Nada mais justo que os maus filmes estrangeiros sejam expurgados dos nossos cinemas, mas nunca apelando para a dublagem negociata, fascista e discriminatória. O cinema brasileiro não precisa desses expedientes fajutos para organizar o mercado. Um filme como o que vi, semana passada, em BH, Lição de Amor, de Eduardo Escorel, é prova do crescimento do nosso cinema. Sem falar em Xica da Silva, O predileto, Pecado na Sacristia, e outros ainda inéditos no Estado de Minas, e que não dependem da introdução daquele monstro para se firmarem como importantes obras do cinema nacional e internacional”.	Helvécio Francisco Maro de Andrade, de Sete Lagoas (MG), “Dublagem”, seção “Cartas”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 5 de novembro de 1976.	X		–	Renovação do Cinema Novo
36	6 de novembro de 1976	“[o diretor imprimiu uma leitura preconceituosa sobre o] comportamento sexual da mulher negra apresentado da velha forma, segundo a qual as negras são verdadeiras atletas do sexo, conseguindo fazer coisas inimagináveis (vide os urros) pelos brancos. [...] lado este criticado como sendo colonialista até por estudiosos conservadores como Gilberto Freyre”.	Enoque Feitosa Sobreira Filho, “A história de pernas pro ar”, Movimento, n.75, 6 novembro de 1976. Em FERREIRA, R. <i>Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)</i> . Tese de doutorado, UFMG, 2014, p. 283.		X	X	Protagonista, direção e reconstrução histórica (estereotipação da representação da mulher negra)
37	9 de novembro de 1976	“Uma alegre e irreverente ‘história da maravilhosa doidice brasileira, da capacidade de estar sempre dando a volta por cima.’ Destaque para a utilização da música de Jorge Ben, para a fotografia de José Medeiros e a interpretação de Zezé Motta”.	J. C. A. (José Carlos Avellar), seção “Cinema”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 9 de novembro de 1976.	X		–	Recepção, trama associada à liberdade e recomendação

38	13 de novembro de 1976	<p>“Hollywood – O filme Xica da Silva, de Cacá Diegues, será o representante do Brasil na Seleção inicial de concorrentes ao prêmio Oscar de 1977, na categoria de filme estrangeiro. [...] O Estúdio Universal interessou-se pelo filme do diretor brasileiro [...] Segundo Diegues, os executivos da Universal que assistiram a Xica da Silva, gostaram da atuação de Zezé Motta no papel principal, passando mesmo a chamá-la de ‘uma Carmem Miranda mais moderna’. [...] A Universal discutiu com Diegues a possibilidade de produzir um filme dirigido por ele. O cineasta brasileiro aproveitou sua estada de duas semanas em Hollywood para exibir Xica da Silva a diversos grupos. Além da Universal, viram o filme representantes da Paramount e da New York Films [...] Robert Altman, Martin Scorsese, Louis Malle, Julie Christie e Michel Schultz foram algumas das personalidades do cinema que também assistiram ao filme de Diegues em sessões especiais. – De maneira geral – disse Diegues – as reações foram favoráveis [...]”.</p>	Silio Boccanera, “Xica teve ouro, palácio e galera: agora quer o Oscar de 77”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 13 de novembro de 1976.	X		X	Recepção (incluindo inscrição para Oscar), distribuição estrangeira e interpretação dos atores
39	16 de novembro de 1976	<p>“Alguns dos filmes mais esperados são Coração de vidro, de Werner Herzog (Alemanha), Noirot, de Jacques Rivette (França), Todo Mundo, de Elvio Petri (Itália), Roleta Chinesa, de Rainer Werner Fassbinder (Alemanha) e o nosso Xica da Silva, de Carlos Diegues”.</p>	Via Varig, “Xica da Silva. O nosso filme no segundo festival de Paris”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 16 de novembro de 1976.	X		–	Recepção e distribuição estrangeira
40	30 de novembro de 1976	<p>“Cacá Diegues está de volta da França, onde Xica da Silva foi exibido no Festival de Paris, trazendo na bagagem um contrato de distribuição do filme por toda a Europa. Além do sucesso comercial – o filme estreia em Paris em fevereiro, mostrado em seis cinemas da cadeia Gaumont – Xica da Silva conseguiu críticas excelentes, além de ter sido saudado com aplausos duas vezes durante sua projeção no Festival e Paris, e longamente ao final. Segundo o Le Monde, é ‘a revelação de um cinema novo reencontrado e fala a um maior número de pessoas sobre a liberdade, a serviço de uma cultura</p>	Zózimo Barroso do Amaral, “O sucesso de Xica da Silva”, coluna “Zózimo”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 30 de novembro de 1976.	X		–	Recepção, distribuição estrangeira (Festival de Paris), renovação do Cinema Novo e trama relacionada à liberdade

		verdadeiramente nacional”’.					
41	4 de dezembro de 1976	“[...] O que quero dizer é que não é um disco pretencioso nem ostensivamente caro. É um disco aberto e bem-humorado. Bem-humorado no mesmo sentido que Xica da Silva, do Cacá Diegues, é”.	Emília Silveira, “Aos amigos, Chico”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 4 de dezembro de 1976.	X			Trilha sonora (disco Jorge Ben)
42	10 de dezembro de 1976	“Selecionados os três filmes brasileiros que participarão do Festival da Índia: Xica da Silva, Fogo Morto e Crueldade Mortal (inédito)”.	Sem autor, seção “Informe JB”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 10 de dezembro de 1976.	–	–	–	Distribuição estrangeira (Festival da Índia)
43	10 de dezembro de 1976	“O Casarão ou Saramandaia pode muito bem ser utilizada para auxiliar a compreensão da História. Um filme como Xica da Silva ou Giordano Bruno idem”.	Danúsia Barbosa, “Alguns problemas do ensino de história (1º e 2º graus)”, “O samba do ensino doido”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 10 de dezembro de 1976.	X		–	Reconstrução histórica
44	16 de dezembro de 1976	“No momento em que o cinema brasileiro se encaminha para superproduções tipo Xica da Silva e D. Flor, uma outra linha de realização não recebe apoio da Embrafilme: depois de perambular um ano e meio pelos caminhos burocráticos da entidade, Iracema, de Jorge Bodanzky, teve a sua nacionalidade brasileira negada. [...] – Meus filmes são produções relativamente baratas, feitas com som diretor, em 16mm. Gastei Cr\$ 500 mil em Iracema, penso um cinema feito com pés em nosso chão. Não desmereço absolutamente filmes como D. Flor e Xica da Silva, mas me pergunto se não existem outros caminhos para o cinema brasileiro”.	Danúsia Barbosa, “Jorge Bodanzky. Pé no chão e câmera na mão”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 16 de dezembro de 1976.	–	–	–	Renovação do Cinema Novo
45	17 de dezembro de 1976	“O filme Xica da Silva, de Cacá Diegues, inscrito para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro de 76 na Academia de Artes Cinematográficas de Hollywood, já marcou o seu primeiro ponto. Foi incluído entre os 21 filmes escolhidos na primeira seleção, o que, aliás, constitui, um fato inédito, pois nenhum outro filme brasileiro conseguiu antes	Zózimo Barroso do Amaral, coluna “Zózimo”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 17 de dezembro de 1976.	X		–	Recepção (inscrição para Oscar)

		esta façanha. Em fevereiro, haverá outra seleção, está mais rígida, sobrando então apenas cinco filmes – os cinco nomeados dos quais será o vencedor”.					
46	26 de dezembro de 1976	“Como Xica da Silva, esse ‘Dona Flor’ será campeão de bilheteria no Brasil e num momento decisivo para consolidação do cinema nacional”.	Bernardo Élis (Academia Brasileira de Letras), folheto de anúncio, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 26 de dezembro de 1976.	X		–	Recepção e renovação do Cinema Novo
47	28 de dezembro de 1976	“[...] dado o impasse em que se encontra o cinema brasileiro, acho mais importante falar disso do que inventarias prêmios ou realçar a bilheteria excepcional dos caprichados e medíocres Xica da Silva e Dona Flor e Seus Dois Maridos. Sob o ponto de vista industrial são dois fenômenos. Mas a apologia da malandragem e do espírito lúdico-carnavalesco não é novidade que se exalte: é característico da velha chanchada, o mais conformista dos gêneros. [...]”.	Ely Azeredo, “Entre a antropofagia americana e o chá da academia”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 28 de dezembro de 1976.	X		–	Renovação do Cinema Novo
48	1976 (sem data exata)	“Nelson Motta escreveu que se tratava de ‘um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos’”.	Nelson Motta, 1976, citação de Cacá Diegues em DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 392.	X		–	Percepção genérica sobre a trama
49	1976 (sem data exata)	“Octavio Ianni, um dos principais ideólogos da USP, a Universidade de São Paulo, censurou-me dizendo que não era possível brincar com a escravidão”.	Octaviano Ianni, 1976, citação de Cacá Diegues em DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 379.		X	X	Direção e reconstrução histórica
50	1976 (sem data exata)	“Xica da Silva, a condessa Du Barry brasileira, era negra e escrava. Ela tornou-se uma personagem lendária na história da época colonial. Carlos Diegues encontrou uma atriz impressionante, Zezé Motta, para filmar a sua vida. Eu gosto muito desse filme. Por várias razões. É o mais bem-sucedido dos filmes brasileiros feitos até o presente. O público dos cinemas do mundo poderá enfim compartilhar	Alberto Cavalcanti em bilhete encaminhado a Cacá Diegues em 1976. Citação de Carlos Diegues em DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 394.	X		–	Protagonista, direção e renovação do Cinema Novo

		da miraculosa euforia do Carnaval brasileiro que ali se encontra. Alberto Cavalcanti”.					
51	1976 (sem data exata)	“o filme derrubava ‘preconceitos’ que nos últimos anos se levantaram contra o Cinema Novo (o filme) reabre o debate sobre a cultura brasileira’. E encerrava o texto declarando seu amor por Zezé Motta”.	Glauber Rocha, Revista Status, 1976, citação de Cacá Diegues em DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 394.	X		–	Renovação do Cinema Novo e interpretação dos atores (Zezé Motta)
52	1976 (sem data exata)	“Sérgio Augusto Veja e Pasquim: ‘É um dos filmes mais bonitos já feitos no Brasil’”.	Sérgio Augusto, Veja e Pasquim, 1976, citação de Cacá Diegues em DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 394.	X		–	Percepção genérica sobre a trama
53	1976 (sem data exata)	“Reprimida enquanto ser social, enquanto pessoa destinada a ter direitos, já que era uma escrava, Xica só pode atuar na arena dos poderosos, utilizando o poder que emana de seu corpo: sensual firme, sadio. O poder, em suma, de dar prazer e trazer alegria, riso, força [...] Pode-se observar agora, creio, o clima carnavalesco do filme. É que, a partir do encontro da escrava com o contratador, tudo fica deslocado, tudo fica invertido [...] Subverte-se, então, a hierarquia da ordem social do Tijuco [...] e essa foi a grande e generosa mensagem desse excelente filme, acasalar o poder dos fracos (que é sobretudo o poder místico da esperança) com o poder secular do teórico revoltado”.	Roberto da Matta, Opinião, 1976, citação de Cacá Diegues em DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 395.	X		–	Protagonista, reconstrução histórica e trama associada à carnavalização ao carnaval

ANEXO III

Carta de Juscelino Kubitschek para João Felício dos Santos (1976)

JUSCELINO KUBITSCHKE DE OLIVEIRA

Rio de Janeiro, 18 de março de 1976.

Meu caro João Felício dos Santos,

A sua "Xica da Silva", de Diamantina, aparece agora na roupagem magnífica com que você a revestiu e creio que só mesmo naquela cidade, forrada à noite por um céu rico, e apoiando-se num solo exuberante, é que ela poderia ter surgido. Apareceu porque a opulência gera ambições desmedidas.

O que é extraordinário em seu livro é a apresentação dessa personagem folclórica. No seu livro ela tem um aspecto bem diferente do que foi na vida.

Você lhe dá um contorno mais nobre - e creio que para compô-la, erguendo-a pedacinho por pedacinho, você fechou os olhos à realidade e abriu a imaginação.

Porque a sua Xica da Silva agora impressa tem qualidades que aquela outra bissecular e morta não possuía, esta dose de humanismo com que você a injeta não lhe prejudicou a figura, apenas a torna mais perto de um tipo que todos queríamos que ela tivesse encarnado.

Ler o seu livro é viver alguns instantes de cidade natal inesquecível, é trilhar uma senda encantada, sua pena enfeita para a nossa emoção e alegria.

Reconhecido abraço,

ANEXO IV

Cruzamento de dados dos textos/enunciados críticos de 1976 levantados

		% dentre o total de textos levantados
Total de textos/enunciados críticos levantados	53	
Textos/enunciados classificados como negativas e positivas	48	89%
Textos/enunciados positivos	35 (73%)	
Textos/enunciados negativos	13 (27%)	
Textos/enunciados classificados como nem positiva e nem negativa	6	11%
Textos/enunciados que falam sobre protagonista	16	30%
Positivos	8 (50%)	
Negativos	8 (50%)	
Textos/enunciados que falam sobre direção	7	13%
Positivas	2 (30%)	
Negativas	5 (70%)	
Textos/enunciados que falam sobre renovação do Cinema Novo e/ou trama associada à liberdade	18	34%
Positivas	14 (78%)	
Negativas	3 (17%)	
Nem positivas e nem negativas	1 (5%)	
Textos/enunciados que falam sobre reconstrução histórica	7	13%
Positivos	3 (40%)	
Negativos	4 (60%)	
Textos/enunciados que falam sobre interpretação dos atores	7	13%
Positivos	6 (86%)	
Negativos	1 (14%)	

ANEXO V

Levantamento de respostas de Cacá Diegues sobre as críticas negativas feitas ao filme *Xica da Silva*

	Data	Conteúdo	Fonte
1	31 de julho de 1976	“É preciso compreender que o cinema não existe fora do país. Ele é resultado do país [...] Existe um espírito de repressão pairando sobre nós. Mas isso não deve ser um motivo de interrupção do nosso trabalho. A gente tem de digerir a repressão, digerimos o resto. Declarei certa vez que o cinema brasileiro, apesar da repressão, conseguiu fazer da queda, um passo de balé. Criamos então, durante certa época, o maior cinema de interdição que se fez no mundo. Uma estética do silêncio, onde fomos obrigados a falar por metáfora, elaborando um cinema que nem sempre correspondia a uma certa facilidade de leitura, indo até à grande abstração. Mas com isso criamos uma linguagem que influenciou o cinema do mundo inteiro, de Goddard a Pasolini, passando pelo jovem cinema político da América Latina. Só não reconhece isso quem não conhece o cinema mundial e quem está de má fé. Essa a função do artista: transformar o seu tempo em linguagem”.	Cacá Diegues em entrevista para Maria Lúcia Rangel, “Cinema Novo: segunda dentição. O povo nas telas e nas salas”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 31 de julho de 1976.
2	31 de julho de 1976	“O que mais me atrai no projeto de Xica da Silva – diz Cacá Diegues – era a possibilidade de realizar um filme sobre a maravilhosa doidade brasileira, essa capacidade de estar sempre dando a volta por cima da realidade, de transformar essa realidade até que ela se misture com o sonho e ver surgir desse sonho uma nova realidade. Essa utopia é um direito e dever de todo artista”.	Cacá Diegues em entrevista para Maria Lúcia Rangel, “Cinema Novo: segunda dentição. O povo nas telas e nas salas”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 31 de julho de 1976.
3	31 de julho de 1976	“Como dizia Corisco, de Deus e o diabo, ‘maiores são os poderes do povo’. Apesar de tudo, ele está aí. Essa é a grande lição de Xica da Silva. E sobre tudo a consciência de que temos de libertar a nossa sensualidade, a nossa cabeça, deixar que as coisas aconteçam da maneira generosa como quando você é sincero com suas relações com o mundo. Não podemos continuar amarrados na camisa de força do realismo, do rigor moral”.	Cacá Diegues em entrevista para Maria Lúcia Rangel, “Cinema Novo: segunda dentição. O povo nas telas e nas salas”, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 31 de julho de 1976.

5	27 de setembro de 1976	<p>“[...] Mas gostaria de dizer que nem eu mesmo sei o que Xica andava fazendo com os seus parceiros; o melhor e mais sensato é que cada um escolha sua versão preferida. Ora, Carlinhos, não me responsabilize pela sua! Não estou falando estou falando do seu caso, mas o fato de eu ter preferido voluntariamente deixar a cargo do espectador esta opção (e desta vez não foi por causa da Censura, essa causadora de tantos dos nossos males) tornou o filme, Xica e aquelas cenas uma ameaça interna e perturbadora para certas pessoas. Isso me deixa triste e é grave: o sexo anda tão reprimido, tão pouco cotado, que até mesmo a imaginação provocada em torno de suas saldáveis possibilidades, acaba por se tornar difícil, pobre e de vez em quando amarga. Como não era assim que pensava a minha Xica, é exatamente no sentido contrário que o filme pretende estimular o espectador”.</p>	<p>Cacá Diegues, “Isso não, Xica”, <i>Jornal do Brasil</i>, Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1976. Texto-carta produzida e publicada em resposta a texto de José Carlos Oliveira publicado no <i>Jornal do Brasil</i> em 22 de setembro de 1976.</p>
6	24 de fevereiro de 1976	<p>“Quanto à “Xica”, parece que um determinado setor da esquerda brasileira ainda cultiva o fracasso como status revolucionário. O sucesso é odiado por esta esquerda religiosa, para a qual o bem está no sofrimento da culpa e da penitência. Eu prefiro o povo fazendo a sua festa bárbara nos cinemas, desforrando-se e celebrando uma possibilidade de vitória. Escassa, mas vitória. Que a direita tradicional (‘Expresso’, Ely Azeredo, Telmo Martino, etc.) iria condenar o filme, disso eu nunca tive nenhuma dúvida. Mas foi na contestação de outros setores, recusando a vitória popular, que meu espanto se formou. [...] Ou seja, me cassam o filme e a profissão. Ora bolas, com uma imprensa de ‘oposição’ assim, pra que Armando Falcão e AI-5?”</p>	<p>Cacá Diegues, “O profeta alado”, <i>O Pasquim</i>, 24 fevereiro de 1977, p.15. Em FERREIRA, R. <i>Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)</i>. Tese de doutorado, UFMG, 2014, p. 286.</p>
7	1976 (sem data exata)	<p>“Gostaria de ‘ser reconhecido como um cineasta popular, na mesma humilde medida que existem o compositor e o poeta populares’. E declara que ‘popular não é apenas agradar eventualmente um público: antes de tudo, é estar ao lado do povo e de suas aspirações’”.</p>	<p>Cacá Diegues em entrevista para Ely Azeredo, “Do crepúsculo do Viscondi ao reino de Xica da Silva”, <i>Jornal do Brasil</i>, Rio de Janeiro, 1976, sem data exata.</p>
8	31 de agosto de 1978	<p>“Um negócio que eu também acho muito grave é essa espécie de patrulha ideológica que existe no Brasil. [...] São patrulheiros que ficam policiando permanentemente a criação, a criatividade, tentando limitar ou dirigir para essa ou aquela tendência. Quando a grande riqueza do cinema brasileiro, a grande qualidade básica que deveria ser alimentada é exatamente a sua pluralidade, a sua multiplicidade, a sua multifaciedade”.</p>	<p>Cacá Dieguês em entrevista a Pola Vartuck, “Cacá Diegues contra a censura das patrulhas ideológicas”, <i>São Paulo, O Estado de São Paulo</i>, 31 de agosto de 1978. Em FERREIRA, R. <i>Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em Xica da Silva (1976) e Chico Rei (1985)</i>. Tese de doutorado, UFMG, 2014, p. 287.</p>

9	2014	<p>“A socióloga Beatriz Nascimento, por exemplo, revoltada com Xica da Silva, decretava, em artigo de outubro de 1976, que eu estava ‘senil’ e propunha o encerramento de minha carreira de cineasta, que eu fosse impedido de fazer novos filmes. Seu texto fora publicado no semanário Opinião, jornal de resistência à ditadura, dirigido por Fernando Gasparian, onde escrevia gente como Fernando Henrique Cardoso e Celso Furtado. Mas não só continuei a fazer filmes, como me aproximei de Beatriz Nascimento, que viria a colaborar na pesquisa para o roteiro de Quilombo, filme rodado em 1983”.</p>	<p>DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i>. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 419.</p>
10	2014	<p>“Qualquer que fosse o filme que eu fizesse naquele momento, seria necessariamente um projeto contra a morte, um desejo de recuperação do gosto pela vida que aqueles dias sombrios tinham roubado”.</p>	<p>DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i>. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 379.</p>
11	2014	<p>“Quando Xica da Silva estreou, provocou grande repercussão e uma polêmica interminável. Octavio Ianni, um dos principais ideólogos da USP, a Universidade de São Paulo, censurou-me dizendo que não era possível brincar com a escravidão. O professor talvez não tivesse percebido que não era de escravidão que o filme estava falando, mas do direito à felicidade em qualquer circunstância. Por que lamentar seria de esquerda e celebrar de direita?”</p>	<p>DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i>. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 379.</p>
12	2014	<p>“[...] com destaque para o livro da historiadora Júnia Furtado, ‘Chica da Silva e o contratador dos Diamantes, o outro lado do mito’. Embora desconstrua nossa versão do filme, é evidente que esse livro deve estar mais próximo da realidade do que o nosso roteiro cinematográfico. Esse não tinha nenhuma intenção de ensinar história, apenas se apropriava de um mito com amor, tratava do que dele podia-nos servir em nosso tempo”.</p>	<p>DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i>. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 380.</p>
13	2014	<p>“[Diamantina] Na cidade, além de conhecer e explorar nossas potenciais locações, conversamos com autoridades e intelectuais, com moradores de todas as idades. Todos tinham sempre alguma história a contar sobre Chica da Silva, muitas vezes contradizendo uma à outra, como convém a qualquer personagem viva que vira mito loca”.</p>	<p>DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i>. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 380.</p>

14	2014	“Conquistamos a liberdade para manipular a lenda, ao verificar a total ausência de registros do que de fato aconteceu”.	DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 380.
15	2014	“Embora o filme fosse um espetáculo de alta ficção e não tivéssemos a menor intenção de realizar um documentário histórico, esses disfarces eram sempre baseados em gravuras de época e informações dos técnicos de Belo Horizonte”.	DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 384.
16	2014	“Intelectuais de diversas gerações, que não costumavam escrever sobre cinema, fizeram a propósito do filme, como Roberto da Matta, Otto Lara Resende, José Carlos de Oliveira, Octávio de Faria, Antonio Callado, Luiz Carlos Maciel”.	DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 393.
17	2014	“A Embrafilme produziu um anúncio de jornal em que alguns artistas também se manifestavam. Entre eles, Chico Buarque (‘um filme que é prova de que a arte brasileira está aí, viva, produtiva’) e Caetano Veloso (‘é o melhor filme brasileiro que eu já vi’). Críticos jornalistas foram praticamente unânimes a favor de Xica da Silva, embora, alguns deles, no ano seguinte, reagissem mal a uma entrevista minha, dada a Pola Vartuck, no jornal O Estado de S. Paulo. Nela, respondo a ataques preconceituosos ao filme, criei como piada a expressão ‘patrulhas ideológicas’. Alex Viany, velho amigo e mestre, chegou a romper comigo por causa dessas ‘patrulhas’, ficando sem me dirigir a palavra por um tempo”.	DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 394.
18	2014	“[...] Pola Vartuck e Rubens Ewald (Estadão), Carlos Fonseca (Diário de Notícias), Ely Azeredo e José Carlos Avellar (Jornal do Brasil), Fernando Ferreira (O Globo), Valério Andrade (Visão), Inácio Araújo (Folha de S. Paulo), Sergio Santeiro (Jornal de Ipanema), além de muitos outros fora do eixo Rio-São Paulo, defenderam Xica da Silva com entusiasmo”.	DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 394-395.
19	2014	“Havia também minha esperança de que aquele pesadelo da ditadura estivesse começando a terminar e precisávamos estar preparados para a democracia, para a alegria de viver. Foi isso que uma esquerda dogmática não conseguiu entender no filme, deixando de compreender também a metáfora política inscrita nele, minha derradeira homenagem ao marxismo democrático e místico que cultivara até ali, embora sem muita convicção”.	DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i> . Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 396.

20	2014	<p>“O elogio final ia para o povo, para sua celebração. Mesmo que Xica só se explique no reconhecimento de José, o jovem intelectual revolucionário que sabe fazer política, agindo na hora certa e se escondendo quando é preciso. Não se tratava de mitos e proezas, os sinos da cidade dobram para comemorar o encontro entre o povo e o pensador, ao som da canção anarquista de Jorge Ben. Xica da Silva foi, antes de tudo, um filme de seu tempo”.</p>	<p>DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i>. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 396.</p>
21	2014	<p>“Nos Estados Unidos, Xica da Silva só foi conhecer distribuição em 1982 [...] Xica da Silva se beneficiaria do sucesso de Bye Bye Brasil com boas críticas e uma renda que, embora inferior à desse filme, seria significativa. A primeira reação positiva ao filme aconteceu em Chicago, com a célebre dupla Roger Ebert e Gene Siskel que, além de escrever no Chicago Sun Times, tinha um programa de televisão, muito popular, em rede nacional. Siskel e Ebert deram a Xica a conotação máxima de estrela e declararam ser um dos melhores filmes daquele ano”.</p>	<p>DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i>. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 402.</p>
22	2014	<p>“[Festival de Paris de 1976] Os jornais franceses elogiaram Xica da Silva e o Veriety americano repercutiu essa recepção dizendo que, entre os filmes exibidos, ‘one of the most memorable of them was the fascinating Xica da Silva [‘um dos mais memoráveis era o fascinantes Xica da Silva’]”.</p>	<p>DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i>. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 402.</p>
23	2014	<p>“Na reação contra Xica da Silva, o que mais me chocara fora a defesa do respeito à historiografia oficial e ao tratamento convencional dos costumes. Tratava-se de um comportamento que hoje poderia ser chamado de ‘politicamente correto’”.</p>	<p>DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i>. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 419.</p>
24	2014	<p>“Tão grave quanto tal equívoco era o caráter autoritário das críticas, como se, antes mesmo de ela nascer, houvesse limites para a criação artística. A arte tinha que estar a serviço de uma ideologia ou de um programa político anterior a ela. Como se inspirações e instinto, imaginário e êxtase, a beleza enfim, devessem estar sempre sob o controle da disciplina política. E, no entanto, como diria mais tarde Bachelard, ‘o mundo é belo antes de ser verdadeiro, é admirado antes de ser verificado’”.</p>	<p>DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i>. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 419.</p>

25	2014	<p>“Como já disse antes, Xica da Silva mudava o paradigma do cinema brasileiro. Depois desse filme, a impotência não podia mais justificar a falta de esperança, o prazer e a alegria não precisavam mais ficar sufocados por trás das dores de um mundo que nunca será perfeito”.</p>	<p>DIEGUES, C. <i>Vida De Cinema – Antes, Durante e Depois do Cinema Novo</i>. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2014, p. 396.</p>
26	2 de julho de 2016	<p>“Construí meu filme como uma fábula política. O conde português simbolizava o imperialismo, o contratador, a burguesia; os moradores da cidade, a classe média; o inconfidente, os revolucionários, e a Xica, a alegoria vitoriosa e solar do povo”.</p>	<p>Cacá Diegues em entrevista a André Bernardo, “‘A escrava que virou rainha’: documentário e livros revivem história da brasileira que rompeu padrões do século 18”, site BBC-Brasil, 2 de julho de 2016. Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/geral-36658302.</p>

ANEXO VI

Íntegra de respostas a questionário de percepção e a entrevista após sessão experimental de exibição do filme *Xica da Silva* realizada em 29 de junho de 2015 em São Paulo

Seguem as respostas de quatro espectadores a questionário de percepção e a perguntas feitas em entrevistas referentes a duas sessões do filme *Xica da Silva* realizadas em 26 de junho de 2015 na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) como parte inicial e experimental de nossa pesquisa de mestrado.

Os entrevistados são designados com as letras A, B, C e D. A associação de cada entrevistado a cada uma dessas letras respeita a ordem em que as entrevistas foram feitas.

A obra foi exibida aos entrevistados como parte inicial desta pesquisa em 29 de junho de 2015. Tivemos como critérios metodológicos para a formação da audiência do filme *Xica da Silva* a consideração da representatividade de gênero e étnica dos espectadores. Foram convidados, então, quatro pessoas para a experiência de percepção do filme: duas mulheres, sendo uma autodeclarada negra e outra autodeclarada branca, e dois homens, sendo um autodeclarado negro e outro autodeclarado branco. Valem ser destacados os seguintes vieses: todos os entrevistados voluntários tiveram acesso ao ensino superior (graduação ou mestrado) e tinham vínculos, de estudo ou trabalho, com instituições públicas paulistas de ensino superior.

Após a sessão do filme, que durou uma hora e 50 minutos, os participantes da experiência foram instigados pela pesquisadora a comentar, por meio somente da fala, suas impressões sobre a obra e sobre a personagem protagonista na ordem e da forma que quisessem. Respostas mais pontuais a respeito de conhecimento prévio sobre a personagem histórica Chica da Silva e contato anterior com o filme exibido foram dadas por meio de preenchimento de um questionário de percepção, também anexo. Na entrevista, houve preocupação em questionar os espectadores a respeito das cenas que mais chamaram suas atenções, sobre o que acharam da nudez no filme e sobre quais foram os momentos em que acharam graça, sentiram-se constrangidos ou mesmo enraivecidos durante a recepção.

Espectador voluntário A: Dário Aparecido Custódio

Sou um homem negro de 53 anos, trabalho como funcionário público na Universidade de São Paulo, sou heterossexual, católico e, de acordo como o IBGE [Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística], pertencço à classe média brasileira. Minha família tem uma origem negra tanto por parte de pai, quanto por parte de mãe, mas minhas avós paterna e materna são brancas.

Sei pouco sobre Xica da Silva, e o pouco que sei foi por ter assistido ao filme três vezes antes desta experiência. Lembro que assisti ao filme logo que saiu acho. Parece que ela tinha um certo poder, podia influenciar em algumas coisas em seu período.

Lembro bastante dela quanto ao trato com os seus empregados. Acho que ela foi importante na própria corte, que teve um poder e exerceu esse poder de certa forma. Mas o que sei sobre ela eu vi no filme, nunca estudei sua história. Acho que, no filme, ela é representada de forma muito caricata, com muitos extremos.

Achei o filme muito bem feito, bem contextualizado. É engraçado isso, já que falam tão mal do cinema brasileiro. Achei o som muito bom e a trilha sonora do filme também é boa. Os coros baixinhos colocados em alguns momentos parecem algo inovador para um filme daquela época. O filme é muito bem construído. A narrativa é bem construída. Os arquétipos são bem construídos. O personagem feito pelo Walmor Chagas [João Fernandes] é um arquétipo do homem que vem para resolver as coisas. A gente [os homens] tem disso.

A personagem Xica começa a criar corpo e vai ganhando poder. Uma cena que me atraiu é aquela em que ela maltrata uma das escravas de João Fernandes que não quis lhe servir a sopa direito. Depois Xica passa a tratar os escravizados com igualdade, não fez como muitos que poderiam escravizar ainda mais os escravos. Ela criou até convento para os escravos negros. Acho que isso é uma questão de trato mesmo. Mesmo tendo hierarquia, você não trata ninguém daquela forma [ruim como Xica tratou a escrava que lhe serviu mal]. Isso é uma coisa particular. Mas também, na época, não dava para discutir isso, porque quem tinha uma cultura elaborada eram poucos. No nível da Xica, ela tratou a escrava como tinha sido tratada [enquanto escravizada] em outras situações.

Acho que o que a escrava que serviu a Xica mal pensou foi “Se ela é negra e hoje não está aqui [na casa de João Fernandes] como escrava, porque eu continuo escrava e vou ter que servi-la?”. É a relação de não servir aquele que estava, antes, na mesma condição que você. E a Xica respondeu a perversidade na mesma moeda. Eu acho que mesmo que você seja agredida, uma agressão não justifica outra agressão. Mas as mulheres são marcadoras de

território. Xica também. Todas as mulheres são. Isso para o bem e para mal. As mulheres são mais territorialistas do que os homens.

Também me chamou a atenção o poder que ela tinha de influenciar o contratador João Fernandes [seu parceiro e que lhe dá carta de alforria] nas coisas; aquilo que uma mulher consegue tirar do homem usando a persuasão e o próprio corpo. Ela usava essas duas coisas e isso era a sua maior força.

O que me também me chamou a atenção no filme é o racismo velado, aliás, velado não, racismo explícito mesmo. A estrutura social era voltada para priorizar grupos pré-determinados e os negros eram apartados disso. Mesmo Xica tendo o poder que tinha, ela ficava apartada. Destaco sobre isso a cena em que todos estão sentados para comer e Xica entra pintada de branco, é uma cena impactante, é uma sacada maravilhosa da Xica: “Já que ele [o senhor Conde de Valadares, fiscal enviado pela coroa portuguesa para investigar os negócios de João Fernandes e mandar o contratador de volta a Portugal] não me aceita assim, vou me travestir para ver se ele me aceita”. Não tinha percebido isto antes, mas a Xica é muito inteligente.

Quando assisti ao filme pela primeira vez devia ser em 1977. Eu sei do ano, porque perdi a minha mãe em 1977 e eu era molecote de tudo, tinha 15 anos. Lembro que em uma dessas três vezes que assisti ao filme, eu vi na televisão de casa. Acho que a primeira vez que fui ver o filme eu nem podia entrar no cinema. Eu fazia carteirinha falsa para ver filmes proibidos para menores, inclusive os filmes de pornochanchada. Depois, com o vídeo, pedíamos para os mais velhos alugarem filmes para nós. Uma coisa que me chamava muita atenção era o fetichismo de todos para ver as cenas de nudez em *Xica da Silva*.

Eu encaro a nudez no filme com muita tranquilidade. O corpo feminino é muito bonito, mas não olho como um tarado, olho como homem. Isso muda com a idade. Eu não lembrava de ter visto a cena dela dançando [nua, apenas com uma tanga] há 30 anos; do belo corpo que ela tinha e o jeito de dançar, o corpo bem marcado. Eu não lembrava mesmo da cena dela dançando; tem um corpo maravilhoso.

Acho que colocar a Xica muitas vezes pelada nas cenas é um apelo ao masculino. Realmente, as cenas de nudez são mais recorrentes com as mulheres no filme. Acho que isso é uma forma de chamar atenção para o filme: “tem uma cena de nudez”, daí já mexe com o imaginário dos homens. Talvez essa também seja uma característica do cinema brasileiro

pensado na época da pornochanchada, porque essas produções estão bem próximas no tempo. Eu até me lembro de nomes de atrizes dos filmes de pornochanchada, como a Vera Ximenes.

Vale destacar que, o espectador em questão contou, após o bate-papo oficial sobre percepções do filme, que sempre gostou muito de cinema, e mesmo na época em que os ingressos eram caros, juntava dinheiro para assistir aos filmes ou via na casa de amigos. Contou também que, em 1979, alguns anos após ter assistido a *Xica da Silva* pela primeira vez, quando tinha completado o colegial e estudava no cursinho pré-vestibular do Colégio Equipe, foi com dois amigos em uma boate de *strip-tease* feminino chamada “Kilt”, local, segundo ele, famoso na época. Lá, viu em uma das mesas o diretor de *Xica da Silva*, Carlos Diegues. Só percebeu que era ele, porque foi avisado pelos amigos: “Olha quem está ali, é o Cacá Diegues”.

Espectador voluntário B: Thayná Vieira

Sou uma mulher negra, de 27 anos, heterossexual, de classe média baixa. Minha ascendência é africana, indígena e caribenha. Como profissional, atuo na área de comércio internacional. Estou terminando a graduação em administração na Universidade Federal de São Paulo.

Costumo assistir a filmes ao menos quatro vezes ao mês na televisão. Nunca assisti ao filme *Xica da Silva* e não lembro se já assisti a algum filme do Cacá Diegues. Minha concepção sobre Chica da Silva é de uma mulher revolucionária para a época em que viveu, pois foi uma escrava que conseguiu subverter o *status quo* do tempo em que viveu. No que tange a formação desse conceito, acredito que seja fruto de novelas e reportagens a respeito dessa figura, fatores que contribuíram para a minha percepção.

É difícil discutirmos o filme logo em seguida de termos assistido. Isso porque só aos poucos você vai descascando o que foi visto ali. Realmente é difícil sair do filme e já falar tudo. Eu, como negra, quis sair do filme já falando um monte, mas depois você vai vendo que há camadas no filme que merecem ser melhor pensadas. No começo, quando vi que era um filme antigo, eu pensei que poderia não gostar. Além disso, eu não costumo ver filmes nacionais. Mas me surpreendi positivamente, porque gostei.

Percebo que o sexo no filme é uma moeda de troca e acho que isso não mudou até hoje. A *Xica* é oprimida no contexto histórico e a única moeda de troca que tem é a do sexo. E, desde nova, ela usa isso a favor dela. A cena que não deixa dúvidas disso é quando ela entra na sala do contratado de caso pensado, e ele a vê pela primeira vez [na cena, *Xica* invade uma reunião presidida por João Fernandes para reclamar de supostos maus-tratos

feitos contra ela pelo filho de seu dono, que está presente na reunião. Durante os reclames, Xica começa a rasgar a própria roupa e acaba ficando completamente nua, chamando a atenção de João Fernandes pela primeira vez]. O filho do dono de Xica, o Zezé, costuma falar durante o filme que Xica é tihosa. Mas não é que ela é tihosa, ela quer ser uma jogadora e é um comportamento mais subversivo para uma escrava na época. A hora em que ela pinta o rosto de branco, por exemplo, não é porque ela queria ser branca; é para pirraçar mesmo.

Acho poucos momentos engraçados no filme, como a cena em que Zezé e seu pai tiram sarro de Xica porque ela foi mais esperta do que eles, ao manter relações sexuais com os dois sem que o pai desconfiasse.

As cenas de nudez eu achei exageradas. Acho que mensagem do filme poderia ser passado sem tanta nudez. Mas talvez na época o apelo do filme fosse esse mesmo. Vejo essa nudez da mulher negra como forma de exaltar a imagem da mulher negra sexualizada. Como eu sou uma mulher negra, eu acho isso muito explícito.

Até as falas do filme “nega safada, nega não sei o que” remetem a isso, que é comum até hoje quanto a comentários sobre as mulheres negras. Aquilo que está expresso no filme é a raiz do pensamento de uma época que se reflete: a mulher negra vista como puta, piranha, que é vista só para transar. É uma coisa social de homens brancos e negros verem a mulher negra assim. Tô pensando isso considerando a realidade, mas a representação ficcional é um reflexo da realidade.

Acho que o foco do filme era a Xica da Silva e a exploração do corpo da mulher negra. Eu não consigo ver de outro jeito. Não acho que ela amava o contratador. Acho que ela usou uma coisa que ela fazia bem, que era o sexo, para sobreviver. Tanto que ela não pensava tanto nele [contratador], mas sim nela.

Na hora em que ela fala para o João Fernandes: “Se você não resolver as coisas, eu vou fazer do meu jeito” [para João Fernandes se livrar das explorações e perseguições do Conde de Valadares], eu pensei que ela ia usar algo a mais, ser uma heroína. Dá até dó dela, porque não acontece nada demais [após a cena em que Xica dança nua só com uma tanga para o Conde de Valadares em meio a um banquete africano].

Mas, ao mesmo tempo, não é explorada a nudez de forma tão escrachada. Muitas vezes, é mostrado só o seio da Xica. É uma nudez bonita.

Tanto que a informação de ela ter criado o convento para os negros da época fica perdida no filme. E quando é falado que ela escravizava os portugueses brancos, isso não ganha relevância.

Acho que a personagem feita pela Elke Maravilha [Dona Hortência, esposa do Major do arraial do Tijuco] é uma alegoria de como o problema para todos era que a Xica, como negra, não estava mais ocupando a posição que ela teria que ocupar naquela sociedade. O que dava raiva era ver a a negra “lá” e não só o fato de a Xica ser sensual. Ela poderia ser sensual na senzala, mas não pode ser sensual acima dela [da Hortência], casada com o contratador.

Eu cheguei a assistir alguns capítulos da novela quando criança. As cenas que ficaram marcadas na minha cabeça foram justamente a cena da Xica se pintando de branco [cena que também está no filme] e a cena de um escravo escondendo um diamante no anus de um burro. Isso foi mostrado sem cortes na televisão. A cena do barco também lembro de ter visto na novela.

Espectador voluntário C: Adam Petzet Rudnik

Sou do gênero masculino, branco e tenho 27 anos. Pertencço à classe média, bem como os meus avós. Meus avós por parte de pai são brancos, ela brasileira e ele alemão, e pertencem a uma geração mais atrasada no que diz respeito à ideologia de que os direitos civis são para todos. Por parte de mãe, meu avô é descendente de alemães, enquanto minha avó possui ascendência indígena. Atualmente, estou terminando a graduação em matemática na Universidade de São Paulo. Meus pais são brancos, divorciados. Meu padrasto é negro.

Acho que, normalmente, devo assistir a uns oito filmes por mês, baixando os filmes na internet. Mas nunca vi o filme *Xica da Silva* e nem nenhum filme do Cacá Diegues.

Acho que a minha percepção sobre a Xica da Silva é bem pobre, ainda mais depois que conversei informalmente com a pesquisadora Mariana sobre o tema da pesquisa. Pelo pouco que sei, Xica viveu com pensamentos fúteis sobre sexo e poder. Mas não é bem isso, refiro-me também a como ela gastava o seu tempo.

Achei que o filme coloca o sexo muito forte como uma vontade intrínseca da Xica. Tive a impressão de que o diretor teve vontade de colocar isso como algo intrínseco da mulher negra. E no final dessas cenas, colocava a trilha sonora, o que pareceu querer enaltecer esse comportamento puramente sexual de Xica. Quando a Xica dava gritos nas cenas de sexo, como as cenas não eram mostradas explicitamente, eu pensava que ela estava mordendo os caros.

Uma cena que me marcou é quando Xica vai até o trabalho de João Fernandes [local onde o contratador havia construído uma barragem para a melhor exploração de cascalhos de diamantes no fundo do leito de um rio] e vê um negro sendo espancado pelo capataz. Nessa hora, eu pensei comigo “o que ela vai fazer agora?”. E ela não faz nada: passa, olha, e vai falar com João Fernandes sobre futilidades dela.

Pelo que percebi, o diretor é um racista, por mais que tenha retratado a época. Os negros, na cena do navio [no filme, João Fernandes constrói um lago artificial e um barco, chamado “galera” na época, para Xica, porque ela nunca havia visto o mar], quando falam que estão querendo “brincar”... Parece que o diretor quis passar elementos muito limitados sobre os negros sempre vinculados ao sexo.

As vezes que ri no filme foram nas horas em que a Xica também estava rindo e era engraçado. Acho, inclusive, que ela ri muito, em uma sociedade tão pesada daquelas.

Achei alguns momentos do filme engraçados, como, por exemplo, quando Xica tempera o carneiro que será servido ao Conde de Valadares, fazendo uma vingança contra os convidados, a mulher branca [Dona Hortência] e o próprio conde, que havia sido racista com Xica.

Talvez o diretor tenha quisto passar um pouco de uma hipocrisia do período com relação a Xica. Durante o filme, lembrei da música do Chico Buarque “Joga pedra na Geni”, porque toda aquela sociedade branca da época de Xica fazia sexo como ela também fazia. Mas, justamente por conta da condição dela de escrava negra, eles vão lá e a criticam. É muito racista.

A nudez de Xica me incomodou, mas não sei explicar exatamente como. Temos que considerar a cabeça do diretor na época do filme.

Espectador voluntário D: Patrícia Beatriz Campinas

Sou uma mulher heterossexual, caucasiana, de classe média e tenho 30 anos. Atualmente, faço mestrado em Meios e Processos Audiovisuais na Universidade de São Paulo e trabalho com ilustrações e animações. Minha descendência é de imigrantes europeus, índios e negros. Sou bem brasileira. Meu avô paterno não é brasileiro, é português. Minha avó paterna é filha de austríacos, mas tem alguns boatos de que tenha uma “misturinha” alemã. No caso da minha avó materna, a descendência já é mais diversa, mas os avós maternos dela (até onde sei) vieram da Itália. Meu avo materno tem raízes francesas, mas sua

família já era estabelecida no Brasil há mais tempo. Tento que se conta na família que a minha bisavó era escrava, chamada vó Tadinha ou Santinha, não tenho certeza.

Costumo assistir a 12 filmes na internet e no cinema, mas majoritariamente vejo na internet. Nunca assisti ao filme *Xica da Silva* e nem a nenhum filme do Cacá Diegues, mas não tenho certeza dessa última parte.

O que sei de Chica da Silva é que ela era escrava, muito bela, que encontrou um senhor de engenho e, por isso, sofreu punições. Lembro-me vagamente de ilustrações sobre a personagem e lembro-me, também muito vagamente, da chamada para a novela passando na televisão. Talvez seja na história dela que existem “causos” de casamentos com índios. Mas isso também não tenho certeza.

Achei o filme muito bem produzido, mas perde ritmo na edição porque começa a ficar lento. No começo do filme, Xica tem comportamentos mais determinados, mas aí parece que ela vai se apaixonando pelo contratador. Mas isso é quebrado pela última cena de sexo com Zezé [um dos primeiros amantes de Xica, filho de seu primeiro dono, com quem ela volta a se relacionar após a volta de João Fernandes para Portugal] no fim do filme. Aliás, nesse final, parece que ela volta a ser a Xica da Silva que foi construída no começo, que sabe o que está fazendo, tem sua inteligência, é uma mulher sagaz.

A cena em que ela pinta o rosto de branco, por exemplo, é mais um momento que mostra a personalidade vingativa de Xica. No final, ela até volta com o cacoete que no filme é usado sempre para expressar a sua vontade de fazer sexo, que é o “ahh, tá me dando uma zoeira”. Esse cacoete me confundiu. Da primeira vez, achei que ela estava passando mal, mas depois vira uma linguagem da personagem.

Ela veste uma alegoria que se expressa, inclusive, no vestuário dela. Quando ela vai embora [após a partida de João Fernandes de volta para Portugal, Xica vai encontrar Zezé, que tinha ideologias independentistas e, por isso, está escondido no convento de negros que ela mandou construir], ela desmonta essa alegoria, muito mais porque parece que ela perde a ascensão do que outra coisa. Já a personagem da Elke Maravilha [Dona Hortência] é a alegoria da moral e dos bons costumes.

Ela ri muito. O filme se pretende engraçado e até histérico. A Xica da Silva é uma histórica de tanta gargalhada que ela dá. Além disso, ela usa cores gritantes, muito amarelo e muito vermelho. Parece que o filme teve uma preocupação grande com a direção de arte, o que é bastante para um filme daquela época.

Achei engraçadinha a cena em que ela fala para o primeiro senhor dela “Coloquei a calça de baixo de seu colchão para ficar passada, ué”. É engraçado.

Achei que primeiro seria mostrado Xica como escrava em um engenho, mas não. Já mostra ela ali, sendo amada por um de seus senhores.

A nudez é muito exagerada no filme, mas percebo que faz parte de um contexto histórico do cinema, que é a época da pornochanchada que está próxima do período que o filme foi feito.

Mas acho que a nudez dos negros no filme é dramática, é coreográfica. A cena da dança dela [nua só de tanga, dançando para o Conde de Valadares em meio a um banquete africano] eu achei bonita, mas exagerada. O corpo nu não me incomoda, mas me incomoda a forma de uso da nudez do corpo feminino vulgarizado no filme e da vulgarização do corpo feminino negro.

Tem um momento em que a bunda do contratador aparece sob um lençol rendado. A nudez de Xica é mais explorada, mas existe a nudez masculina da bunda do contratador como contraponto.

Na verdade, acho que tem dois tipos de nu no filme: o nu teatralizado, em que Xica aparece sempre como uma diva; e o nu sexual e que todos aparecem como animais. A cena do barco é grosseira. Não há sexo explícito, mas talvez seja uma cena vulgar.

De maneira geral, acho que há uma nudez bonita no filme. Acho que o corpo negro fica mais bonito do que o branco no quadro. O corpo branco não tem contraste e me remete às musas do Renascimento, à Vênus de Milo, à Mona Lisa etc.

O fato de as cenas de sexo não serem explícitas acho que é um recurso elíptico mesmo. O filme é uma “putaria” e, na hora do “vamos ver”, não há cena de sexo.

São poucos os momentos do filme em que é falado que Xica foi uma pessoa boa. Isso não ganha relevância. Acho que o filme não tem clímax. Se na dança dela quase totalmente nua, ela conquistasse ele [o Conde de Valadares], um outro homem, talvez haveria um clímax.

Me chamou a atenção também que a fruta manga aparece em algumas cenas com destaque. Na primeira vez em que Xica transa com o contratador, depois ela aparece comendo manga. Depois, tem uma cena de um jantar em que está o padre e ele aparece chupando manga.

ANEXO VII

Modelo de questionário de percepção

Percepção sobre o filme *Xica da Silva*

Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo

Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais

Título da pesquisa relacionada: As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira

Pesquisadora: Mariana Queen Nwabasili

Orientadora: Profa. Dra. Irene de Araújo Machado

29.06.2015

NOME DO ESPECTADOR:

QUESTÃO SOBRE HISTÓRICO DO CONTATO COM A OBRA:

Você já assistiu ao filme *Xica da Silva* antes?

() SIM - Quantas vezes?:

() NÃO

QUESTÕES DE PERCEPÇÃO:

- 1) Descreva, em quantas linhas e da forma que julgar necessário, sua idade, atuações profissionais, orientação sexual, cor de pele ou identidade étnica, condição social e ascendência familiar.
- 2) Descreva, em quantas linhas e da forma que julgar necessário, o que sabe e o que acha da personagem Chica da Silva. Escreva a partir de quais meios (livros, reportagens, novelas, filmes, conversas, aulas) formou tal percepção.

RESPOSTAS: