

CINEMA, EDUCAÇÃO E AFRICANIDADES: CONTENDAS NA REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM NEGRA NO FILME “XICA DA SILVA” (1976) DE CACÁ DIEGUES¹

CINEMA, EDUCATION AND AFRICANITIES: CONFLICTS IN THE REPRESENTATION OF THE BLACK CHARACTER IN THE FILM "XICA DA SILVA" (1976) BY CACÁ DIEGUES

CINE, EDUCACIÓN Y AFRICANIDADES: DISPUTAS EN LA REPRESENTACIÓN DE LA PERSONAJE NEGRA EN LA PELÍCULA “XICA DA SILVA” (1976) DE CACÁ DIEGUES

Wolney Nascimento SANTOS²
Hamilcar Silveira DANTAS JUNIOR³
Fabio ZOBOLI⁴

RESUMO: Entendemos que o cinema como ferramenta educativa contribui para interpelar a história e a memória dos povos africanos e afrodescendentes na formação do povo brasileiro efetivamente instituída na Lei 10.639/2003, como temática obrigatória no Ensino Regular. Desse modo, objetivamos, por meio de uma análise fílmica, reflexionar a construção da personagem Chica da Silva no filme “Xica da Silva” (1976), de Carlos Diegues, dando ênfase quanto à representação do corpo negro. Nosso ponto de partida é a crítica dirigida ao filme (publicada no jornal semanário “Opinião” em 1976, declarado de cunho alternativo e de esquerda) pela historiadora Maria Beatriz Nascimento e a resposta do supracitado diretor, em entrevista concedida a Pola Vartuck, Estado de São Paulo em 1978. Conclui-se que o filme aponta para uma contenda que indica um contexto de conflitos entre a perspectiva da esquerda na construção do movimento negro organizado e a produção do cinema novo nacional e suas alternativas. Estes litígios apontam fatores que traduzem a expressão do corpo negro feminino no referido filme.

Palavras-chave: Cinema educação. Africanidades. Filme “Xica da Silva”. Raça. Corpo negro.

ABSTRACT: *We understand that cinema as an educational tool contributes to challenging the History and memory of African Peoples and Afro-descendants in the*

¹ Este artigo foi apoiado com recursos do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) da Universidade Federal de Sergipe (UFS), do Programa de apoio ao Pesquisador à Pós-Graduação (Proap) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

² Doutorando em Educação – PPGED/UFS. Mestre em Cinema e Narrativas Sociais (2018) pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. Membro do Grupo de Pesquisa Corpo e Política. Professor Arteducador da Secretaria Estadual de Educação de Sergipe/SEED. São Cristóvão, Sergipe, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9581-1567>. E-mail: wolneynascimento33@gmail.com

³ Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Professor do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema - PPGCINE/UFS. Professor do Departamento de Educação Física da UFS. São Cristóvão, Sergipe, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7676-7019>. E-mail: hamilcar72@academico.ufs.br

⁴ Pós-doutor em "Educação do corpo" pela Universidad Nacional de La Plata - UNLP/Argentina. Professor do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Sergipe - PPGED/UFS. Membro do grupo de pesquisa "Corpo e Política". São Cristóvão, Sergipe, Brasil. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5520-5773>. E-mail: zobolito@gmail.com

formation of the Brazilian people effectively instituted in Law 10.639/2003 as a compulsory subject in the Regular Education. Thus, from a film analysis, we aim to reflect the construction of Chica da Silva's character in the film "Xica da Silva" (1976), by Carlos Diegues, considering the representation of the black body. Our starting point is the criticism directed at the film (published in the weekly newspaper "Opinião" in 1976, declared alternative and left-wing) by historian Maria Beatriz Nascimento, and the director's response, in an interview granted to Pola Vartuck, State of São Paulo, in 1978. It is concluded that the film points to a conflict that indicates a context of contrasts between the left perspective of the construction in the organized black movement and the production of the new national cinema and its alternatives. These disputes point out factors that translate the expression of the black female body in the referred film.

Keywords: Cinema education. Africanities. Film "Xica da Silva". Race. Black body.

RESUMEN: *Entendemos que el cine, como herramienta educativa, contribuye a cuestionar la historia y la memoria de los pueblos africanos y afrodescendientes en la formación del pueblo brasileño establecido efectivamente en la Ley 10.639 / 2003 como tema obligatorio en la Educación Regular. De esta forma pretendemos, a partir de un análisis cinematográfico, reflejar la construcción del personaje Chica da Silva en la película "Xica da Silva" (1976), de Carlos Diegues, considerando la representación del cuerpo negro. Nuestro punto de partida es la crítica dirigida a la película (publicada en el semanario "Opinião" en 1976, declarada de carácter alternativo y de izquierda) por la historiadora Maria Beatriz Nascimento y la respuesta del citado director, en entrevista con Pola Vartuck, Estado de San Paulo en 1978. Se concluye que la película apunta a una disputa que indica un contexto de conflictos entre la perspectiva de la izquierda en la construcción del movimiento negro organizado y la producción del nuevo cine nacional y sus alternativas. Estas disputas apuntan factores que traducen la expresión del cuerpo negro femenino en la referida película.*

Palabras clave: Cine educación. Africanidades. Película "Xica da Silva". Raza. Cuerpo negro.

Introdução

Iniciamos 2020 em meio a um cenário aterrador de uma pandemia com um vírus circulante de alto contágio e que, pela ausência de vacina e tratamento imediatamente eficaz, colocou toda a humanidade em risco de morte. Sob o discurso de que o vírus é "democrático" e não escolhe lado político ou classe social, as máscaras da falácia vão caindo à medida que os problemas estruturais econômicos, sociais, políticos e culturais vão se escancarando. Dentre eles, o racismo estrutural em nossas sociedades.

Não bastasse que os dados vão demonstrando que a população negra, por causa das dificuldades econômicas, sanitárias, de habitação e educação, é a mais afetada pela doença, a violência ante um cenário apocalíptico desnuda nossos preconceitos mais comezinhos e vergonhosamente escondidos por alguns e desavergonhadamente expostos por outros. O assassinato de George Floyd nos Estados Unidos por um policial

branco despertou uma onda de protestos que intensificam a defesa de que “vidas pretas importam”.

Sem sabermos para onde caminharemos no mundo pós-pandemia, uma coisa é certa: o racismo permanecerá como uma das bases de sustentação da lógica produtiva capitalista da vida. Nesse sentido, debater e combater permanentemente essa chaga é uma das tarefas essenciais de qualquer projeto civilizatório. Isso posto, entendemos que dialogar com a cultura, o cinema em especial, e materializar esse diálogo no âmbito educacional na formação de crianças, jovens e adultos é imperativo.

Assim, este escrito parte do pressuposto de que o cinema, como ferramenta pedagógica, contribui para reflexionar a história, a memória e a cultura dos povos africanos e afrodescendentes na formação do povo brasileiro, instituída na Lei 10.639/2003, que inclui no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade desta temática. Decerto, “o cinema, no contexto escolar, pode ser colocado como um meio de socialização das problemáticas étnico-raciais, dentre outras questões simetricamente importantes e urgentes” (SANTOS; ZOBOLI; SILVA, 2019, p. 96). Dantas Junior (2012, p. 67) atribui ao cinema grande significado no contexto escolar ao afirmar que “o cinema é uma atividade educativa por excelência. Sua capacidade narrativa se transmuta em uma didática inebriante para formar percepções do mundo”.

Com isso, valendo-nos da obra cinematográfica *Xica da Silva*, queremos contribuir com a compreensão histórica da construção do cinema nacional, seus debates e polêmicas em meio às tensões na construção de um país livre da opressão e violência racial e étnica. Quarenta e quatro anos depois do lançamento, o filme *Xica da Silva* (1976), do diretor Carlos Diegues, ainda suscita análises e opiniões das mais diversas possíveis, tanto nos meios cinematográficos (realizadores, cinéfilos e estudantes de audiovisual) quanto em outros seguimentos, a exemplo do movimento negro organizado no Brasil. Assim, tensionamos a diegese fílmica baseados em alguns questionamentos: Quais as dimensões e tensões presentes no filme que nos oportunizam refletir acerca das construções do corpo negro em um contexto de ditadura no Brasil? Que representações históricas estão postas na película? Como Diegues trabalhou esteticamente com a protagonista Xica da Silva e como essa narrativa cinematográfica acirrou os ânimos do movimento negro à época? Finalmente, o que podemos aprender/ensinar com a obra de Diegues apontando para uma educação antirracista?

Após a estreia do filme, tomamos como ponto de partida a data de 15 de outubro de 1976, quando é publicada no jornal semanário *Opinião* (1972-1979)⁵, coincidência ou não, no dia do professor, uma crítica dirigida ao filme por parte da professora e historiadora Beatriz Nascimento⁶, contundentemente intitulada “*A senzala vista da casa grande*”. Trata-se, portanto, de uma reação ao olhar do citado diretor que, na visão dela oferece ao público outras lentes para recepcionar o corpo negro (da mulher negra), contraditório aos olhares então constituintes da luta do Movimento Negro e de uma outra versão sobre a condição e história dos negros no Brasil.

Em síntese, Beatriz Nascimento assenta sua crítica de forma contundente sobre o filme, ponderando questões presentes na forma animalesca e fantasmagórica de como a personagem Chica da Silva foi representada; com isso destoando do conjunto das imagens e histórias que a população negra busca estudar e construir de suas personalidades, sobretudo na perspectiva da mulher negra brasileira.

Na contramão da crítica, em entrevista a Pola Vartuck, do Jornal Estado de S. Paulo, em 1978, com o inusitado título: “*Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias*”, o eminente diretor fala sobre o movimento do “Cinema Novo” no qual participou e das teorias cinematográficas que pautavam o cinema brasileiro naquele momento. Embora não se dirija diretamente respondendo à crítica de Beatriz Nascimento, refere-se a um suposto patrulhamento dos intelectuais de esquerda:

Um negócio que eu também acho muito grave é essa espécie de patrulha ideológica que existe no Brasil. Uma espécie de polícia 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 aquela tendência. [...] Eu já vi, nos jornais da redemocracia, proclamarem que certos diretores não deviam fazer filmes, não deviam fazer cinema. Então qual é a diferença que existe entre o sujeito que te cassa os direitos políticos e outros que cassam os direitos profissionais de um cara fazer um filme? (Jornal Estado de S. Paulo, 1978, p. 16).

⁵ Jornal semanário alternativo que surgiu com o objetivo de fazer frente ao regime político de exceção que assolava o país. Esse periódico unia de várias tendências políticas na chamada *Frente Ampla*, que englobava o debate político, a arte, a estética e a cultura.

⁶ “Docente universitária e ativista do movimento negro nascida em Aracaju/SE, em 1941, e falecida na cidade do Rio de Janeiro em 1995. Participou do processo de fundação do Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Faculdade Cândido Mendes, no Rio, e de várias entidades do *movimento negro*. Foi professora do Instituto Superior de Estudos Brasileiros e Internacionais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), além de roteirista e narradora do documentário de longa-metragem *Ôri*, dirigido por Raquel Gerber.” (LOPES, 2015, p. 30).

Seu filme busca falar da alegria de um povo quando retoma temas e personagens históricos, ancorado no referencial de uma cultura dita *nacional popular*. Para isso se efetivar no filme, Diegues utilizou-se das reminiscências e narrativas orais, contadas pelos moradores de Diamantina e os primeiros escritos de Joaquim Felício dos Santos que tratam das memórias do Distrito da Comarca do Serro Frio das Minas Gerais. Nesse sentido, para Beatriz Nascimento, o que resulta no conteúdo do filme é uma forma de se ver e falar do Brasil por meio de um olhar colonizador. Outro ponto que causou polêmica foi a resposta crítica de Diegues que foi direcionada a uma parte da intelectualidade da esquerda brasileira, que não entendeu o seu filme, nem a maneira como a personagem Xica da Silva foi concebida. Essa resposta está no seu recente livro “Vida de Cinema: antes, durante e depois do cinema novo” (2014).

Entrementes as ponderações aqui apontadas da crítica de Beatriz Nascimento e a entrevista de Cacá Diegues a Pola Vartuck, uma questão que está evidenciada é a dicotomia entre o que o diretor fala na entrevista com o objetivo de defender sua teoria do cinema *nacional popular*; e a outra, é de que forma a narrativa cinematográfica do filme *Xica da Silva* chegou às diversas camadas do público? Inferimos que os discursos sobre um filme, sejam eles escritos e/ou falados não dão conta da experiência de ver as imagens em movimento projetadas na sala escura. O cinema por meio da montagem, do som e da imagem em sequência potencializa o espectador para outras formas que se esquivam às primeiras intenções de quem o criou, abrindo o campo perceptivo dos espectadores para outras questões que se configuram. Como este não é um estudo de recepção, não podemos avaliar o que o público avaliou do filme à época. Podemos, todavia, analisar sob uma via sincrônica e diacrônica a obra e suas críticas, mediando as possibilidades de pensar *Xica da Silva* como uma obra de arte que nos oportunize refletir sobre o racismo histórico brasileiro e suas possibilidades de superação.

Partimos das reflexões sobre a “história” feitas pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1987), sob dois aspectos: o de que a incompreensão do passado permite a dominação e que, compreender é dar “paz aos mortos” em uma luta de permanente derrota como tem sido a luta contra o racismo; o de que todo documento de cultura também é um documento de barbárie e a tarefa do historiador é “escovar a história a contrapelo”, fazer a devida crítica da cultura e apontar para a superação.

Os objetivos deste artigo são: analisar as representações históricas sobre Chica da Silva presentes no filme de Cacá Diegues, tomando-o como fonte e agente da história; compreender as críticas dirigidas ao filme por parte do movimento negro,

notadamente a historiadora Beatriz Nascimento; mediar, por meio de uma análise fílmica poética, o filme e suas críticas apontando o que a obra de Diegues pode nos ajudar a promover perspectivas de uma educação/pedagogia antirracista.

Metodologicamente seguiremos o caminho de uma análise fílmica poética, conforme apontada por Penafria (2009). Tomamos *Xica da Silva* nos limites da estratégia, nos quais a composição estética busca nos incomodar, despertar sensações e posteriores reflexões. Na sequência, faremos a análise do filme como fonte e agência histórica, assim como as críticas feitas por Beatriz Nascimento, mediando-as por fim, em um produto artístico que olha para o passado, reescreve-o e nos oportuniza pensar as problemáticas do presente.

Com o desígnio de contar e analisar esta contenda, este trabalho está organizado em cinco seções, que se caracterizam da seguinte forma: num primeiro momento apresentamos o projeto do filme, narrando como foi aplicada a metodologia de pesquisa para a coleta das informações sobre a personagem Chica da Silva; a pré-produção, produção e o lançamento do filme. Na segunda parte analisamos o filme em si e suas estratégias cinematográficas de narrativa. Na terceira seção damos voz às críticas feitas por Beatriz Nascimento para quem o filme seria: a senzala vista da casa grande. Na sequência escoamos a resposta de Cacá Diegues às críticas e às mediações possíveis que apontaremos. Na quinta e última parte tecemos nossas considerações finais.

O projeto do filme no contexto da filmografia de Cacá Diegues

Uma análise fílmica em diálogo com a História, a fim de captar as representações de uma dada personagem ou mesmo de um evento histórico, necessita primordialmente, reconhecer o filme como uma fonte histórica, como um agente histórico e como uma representação histórica. Isso posto, como fonte e agente, todo documento/filme precisa se submeter a uma análise sincrônica e diacrônica. Sincrônica ao ser colocada em seu tempo, em seu contexto específico de produção. Diacrônica porque atravessa — e é atravessada — o tempo, uma dimensão de processo que capta tantos seus determinantes quanto suas consequências.

Para Barros (2008), o filme na qualidade de fonte histórica nos mostra o tempo e o lugar que o produz, suas intencionalidades, como também a sociedade que o recebe, para quem ele foi produzido e como o assimila, reproduz e ressignifica. De igual modo, todo filme constrói representações históricas adequadas à linguagem cinematográfica e

que não tem intenção (apesar de fazê-lo) de registrar a história “como de fato aconteceu”. Tal desafio é tarefa do historiador. O cineasta produz novos discursos históricos, valendo-se das ferramentas narrativas estéticas de que dispõe ou, como diria Rosenstone (2010, p. 25), o cinema é “uma nova forma de pensamento histórico”.

Por conseguinte, o filme *Xica da Silva*, segundo o diretor Carlos Diegues, teve como base os escritos *Memórias do Distrito Diamantino* (1868), de Joaquim Felício dos Santos, que são relatos do Distrito da Comarca do Serro Frio das Minas Gerais e contam sobre a extração de ouro, diamantes e outros recursos naturais, assim como sobre a economia e os fatos pitorescos dos arraiais e seu entorno, considerando o contrabando de minério e a dependência do Brasil em relação à Coroa Portuguesa. Joaquim Felício no capítulo XV descreve o desembargador João Fernandes de Oliveira e sua amante Francisca da Silva:

[...] rico como um nababo, poderoso como um príncipe, tornara-se um pequeno soberano do Tijuco. Não gozava de simpatias como Felisberto Caldeira Brant, mas conseguiu exercer domínio, que não encontrava oposição, nem no próprio intendente. Só uma mulher partilhava o seu poderio: era a sua amante Francisca da Silva, vulgarmente conhecida por *Xica da Silva*.

Foi celebre esta mulher, única pessoa ante a quem se curvava o orgulhoso contratador; sua vontade era cegamente obedecida, seus mais leves ou frívolos caprichos prontamente satisfeitos. Dominadora no Tijuco, com a influência e poder do amante, fazia alarde de um luxo e grandeza, que deslumbravam as famílias mais ricas e importantes; quando por exemplo ia às igrejas – e então era aí que se alardeavam grandezas – coberta de brilhantes e com a magnificência real, acompanhavam-na doze mulatas esplendidamente trajadas: o lugar mais distinto do templo era-lhe reservado. Quem pretendia um favor do contratador a ela primeiramente devia dirigir-se na certeza de ser atendido, se conseguia granjear-lhe a proteção. Os grandes, os nobres que vinham a Tijuco, os enfatuados de sua fidalguia não se dedignavam de render-lhe homenagem, curvavam-se a beijar a mão da amante de um vassalo do Rei. Tal é o poder do dinheiro! Esse vassalo era um milionário, e, em todos os tempos, o ouro foi sempre o escolhido, em que se quebrou o orgulho da fidalguia (SANTOS, 1978, p. 169-170).

Joaquim Felício dos Santos não conheceu Chica da Silva. Ele nasceu 32 anos após a morte dela em 1796. Mas ele descreve Chica da Silva como se a tivesse conhecido, com um grau de proximidade familiar. Isso se deu porque Joaquim Felício dos Santos, em 1853, é designado procurador na partilha dos bens do casal, seu tio tenente Feliciano Atanásio dos Santos e Frutuosa Batista de Oliveira, neta de Francisca

da Silva de Oliveira. Anos depois, aproximadamente em 1860, os herdeiros de Chica da Silva e do desembargador João Fernandes de Oliveira instituíram-no emissário para representá-los numa ação de posse dos bens existentes no Brasil (FURTADO, 2003). Por causa de sua profissão de advogado e de escritor que compunha crônica colonial para o jornal de Diamantina, *O Jequitinhonha*, durante o período de 1862 a 1864, fizera com que Joaquim Felício dos Santos descrevesse com requinte de detalhes a personagem Chica da Silva e o seu patrimônio (FURTADO, 2003).

Sendo um homem branco, republicano e oriundo das elites de sua época inclinado à doutrinação da igreja católica quanto à correção da relação familiar monogâmica, efetivada pelo matrimônio e a moral cristã, Joaquim Felício dos Santos volta-se ao século em que viveu Chica da Silva e faz projeções preconceituosas em seu texto, o qual não consente que um homem nobre e rico estabeleça uma relação de forte paixão familiar com uma mulher negra, escrava e descendente de africanos. Vejamos como ele a descreveu:

[...] Francisca da Silva era uma mulata de baixo nascimento. Fora escrava de José da Silva e Oliveira Rolim, que a libertou a pedido de João Fernandes. Tinha as feições grosseiras, alta, corpulenta, trazia a cabeça raspada e coberta com uma cabeça anelada em *caixos [sic]* pendentes, como então se usava; não tivera educação, enfim não possuía atrativo algum, que pudesse justificar uma forte paixão (SANTOS, 1978, p. 169-170).

Essa descrição provavelmente, fez-se em função de relatos orais dos moradores mais antigos e de informantes poucos confiáveis e/ou sob a estrutura do estilo literário da crônica escrita para o conjunto das *Memórias do Distrito Diamantino* que, de certa forma, reflete as concepções do seu autor com o objetivo do registro memorialista e histórico na personagem Chica da Silva.

Não obstante, nos anos dos setecentos, período em que viveu Chica da Silva, na região de Minas Gerais tomada pelo ciclo dos diamantes e do ouro, na movediça dinâmica social familiar, era comum as relações serem atravessadas pelo concubinato e as afinidades temporárias entre os não casados que contrariavam os padrões estabelecidos e os dogmas da religião católica (FURTADO, 2003).

Com isso, além de a influência das crônicas de Joaquim Felício dos Santos, outra fonte de pesquisa, referência que ajudou a Carlos Diegues na construção do argumento do filme, é o livro *Romanceiro da Inconfidência* (1953), da poeta Cecília Meireles: obra que retrata o ambiente colonial mineiro e resgata na poética “lusobrasileira” suas

personagens inconfidentes e aspectos do romance ibérico medieval, por intermédio da maestria dos versos dos cantadores populares, tudo isso associado à arte barroca mineira. No *Romance XIII* da referida obra, Joaquim Felício narra a chegada ao Tijuco do conde de Valadares. Ato contínuo, no *Romance XIV* o autor fala de Chica da Silva, reafirmando o mito da Chica-que-manda! A mulher que causa reboliço no Tijuco:

XIII

[...] Aqui tendes meu palácio,
os vinhos da minha mesa,
os meus espelhos dourados,
cama coberta de seda,
o aroma da minha quinta,
a minha capela acesa,
e, afora a Chica da Silva,
minhas mulatas e negras.

XIV

*(Isso foi lá para os lados
Do Tijuco, onde os diamantes
transbordavam do cascalho.)*

Que andor se atavia
naquela varanda?
É a Chica da Silva:
é a Chica-que-manda!

*(Por baixo da cabeleira
Tinha a cabeça raspada
e até dizem que era feia.)*

Vestida de tisso,
de raso e de Holanda,
– é a Chica da Silva:
é a Chica-que-manda!

*(A rainha de Sabá
num vinhedo de diamantes
poder-se-ia comparar.)*

Nem Santa Ifigênia,
toda em festa acesa,
brilha mais que a negra
na sua riqueza.
Contemplai, branquinhas,
na sua varanda,
a Chica da Silva,
a Chica-que-manda!
(MEIRELES, 2015, p. 51-53).

Junto a essas referências, Carlos Diegues teve a consultoria do professor Alexandre Eulálio, especialista em literatura e história brasileiras. Com o Professor

Eulálio, pela primeira vez, Diegues foi a Diamantina, conversou e colheu vários depoimentos de intelectuais e de autoridades, bem como explorou locais e residências para possíveis locações. Constatou a escassez de documentos referentes ao mito local Chica da Silva, ao tempo em que as histórias se efetivavam num percurso para a sua construção, outras as contradiziam. Isso é fato notório em relação aos registros orais sobre o mito local.

Diegues apresentou a primeira versão do roteiro pronta a Alexandre Eulálio, que não aprovou e abandonou o projeto depois de um desentendimento com o produtor do filme, Jarbas Barbosa. A conclusão imediata foi: “perdi o consultor histórico do filme” (DIEGUES, 2014, p. 381). Com essa situação, Diegues convida o escritor carioca João Felício dos Santos⁷ (sobrinho-neto de Joaquim Felício dos Santos) para escrever o roteiro com ele e fazer uma participação no filme. Do roteiro, nasceu o romance *Xica da Silva* (1976):

Para me sentir mais seguro, usei de um artifício para mantê-lo a meu lado durante a filmagem, convidando-o a participar dela como ator, no papel do pároco comilão e pusilânime. 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).

Nesse contexto, surge a construção da personagem Chica da Silva: um misto de memórias, com relatos contraditórios e com ausência de informações por causa da queima de documentos/arquivos, além de a desistência do consultor histórico, o professor Alexandre Eulálio.

Diegues empreende uma incursão histórica sobre Chica da Silva profundamente coerente com a sua trajetória como cineasta. Segundo Coutinho e Gomes (2017), desde sua primeira imersão no cinema, e ao longo do recrudescimento da ditadura militar, Diegues vai ressignificando sua obra adotando três procedimentos básicos: a carnavalização como conceito estético; a subversão da literatura sob a linguagem cinematográfica; e o trânsito entre a vanguarda e a linguagem popular.

Em uma perspectiva diacrônica, *Xica da Silva* se insere na tradição da filmografia de Diegues, seus avanços, recuos e reelaborações. Há em sua cinematografia

⁷ João Felício dos Santos, nasceu em Mendes (RJ), em 1911. Exerceu a função de jornalista e escritor de romances históricos, os quais tratam “o ciclo da mineração, chegada da família real portuguesa, a Inconfidência Mineira, a Guerra dos Farrapos e resgatam personagens que se tornaram célebres”. “Seus livros: *Xica da Silva*; *Carlota Joaquina*; *Ganga Zumba* (premiados pela Academia Brasileira de Letras) e *Cristo de Lama*, foram adaptados para o cinema.” (SANTOS, 2007).

outras duas obras que abordam o período escravocrata e alguns personagens que se rebelaram no processo de exploração: *Ganga Zumba* (1963) e *Quilombo* (1964). *Xica da Silva* pode ser um elo nesse processo de amadurecimento do cineasta e de suas formas de representação da história.

Ganga Zumba revela os vínculos do cineasta com o neorealismo italiano e as influências de Frantz Fanon e Jean-Paul Sartre em meio às lutas de descolonização da África. Sua narrativa é a típica história de aventura baseada na “jornada do herói” (CAMPBELL, 1997), em diálogo com as pautas revolucionárias cinemanovistas. Unindo a narrativa clássica com os elementos da cultura popular negra, Diegues desvela a brutalidade da escravidão, por meio das encenações no canavial, na senzala e na casa grande e das imagens de Debret e Rugendas, ao tempo que idealiza e mitifica Palmares (que jamais aparece no filme) como horizonte possível revolucionário.

Já *Quilombo*, após a experiência com *Xica da Silva*, e em meio ao processo de dissolução da ditadura, Diegues faz uma obra ainda mais alegórica de crítica à história brasileira e seu passado/presente de terror e opressão. Nesse filme, o protagonismo histórico não está no indivíduo, mas na organização social. Ainda que tenhamos Zumbi como protagonista e a participação das mulheres, nas figuras de Dandara e Acotirene, é fundamental o Quilombo para a representação coletiva dos corpos negros singulares, o grito essencial de todos os excluídos. Mesmo exacerbando as cores, os figurinos, as festas e os elementos sobrenaturais, *Quilombo* é o simbolismo da luta coletiva do povo negro por liberdade. Não é mais a jornada do herói, mas a luta permanente por outra configuração social.

Segundo Rosenstone (2010), *Quilombo* insere Cacá Diegues em uma longa tradição de cineastas, iniciada por Serguei Eisenstein, que criam seus longas-metragens colocando as massas, o coletivo, no centro do processo histórico. Analisar, portanto, a obra *Xica da Silva* e suas polêmicas é inseri-la no amplo contexto de seu tempo e as metamorfoses de seu realizador.

O filme

A película *Xica da Silva* tem a produção de Jarbas Barbosa em Parceria com Airton Correa e Hélio Ferraz, Distrifilmes, Terra Filmes e a estatal Embrafilme, com a distribuição nacional para o lançamento realizada pela Sagres Filmes.

No elenco, destaque para a desconhecida cantora e dançarina **Zezé Motta**, no papel principal (*Xica da Silva*); **Walmor Chagas** (*o contratador, João Fernandes de Oliveira*); **José Wilker** (*Dom José Luiz de Menezes Abrantes Castelo Branco de Noronha: Conde de Valadares – governador da Capitania e emissário da Coroa Portuguesa em missão especial no Arraial do Tijuco*); **Rodolfo Arena** (*sargento-mor Dom José*); **Stepan Nercessian** (*Zezé: o inconfidente, filho caçula do sargento-mor*); **Altair Lima** (*intendente Francisco José Pinto de Mendonça*); **Elke Maravilha** (*Hortênsia–Maravilha, esposa do intendente*); **Marcus Vinicius** (*Teodoro: líder dos negros*); **Adalberto Silva** (*criado da casa de João Fernandes e Xica da Silva, chamado de “Cabeça”*). Na equipe técnica: direção de fotografia– José Medeiros; montagem – Mair Tavares; direção de arte– Luiz Carlos Ripper; trilha sonora– Jorge Ben Jor e Roberto Menescal.

O início das filmagens de *Xica da Silva* ocorreu no dia 6 de janeiro de 1975, Dias de Reis, e durou em média 11 semanas, concluiu-se em 23 de março, quando foram interrompidas por causa do naufrágio da galera de Xica da Silva (DIEGUES, 2014). Lançado em 1976, contabilizou o público de 3.183.582⁸: um dos filmes de maior bilheteria da década de 1970. Foi agraciado no Festival de Brasília, com o *Prêmio Candango*– melhor diretor de longa metragem, e em Paris, *Prêmio Air France de Cinema* – como melhor filme, diretor e atriz,⁹ causando, sobretudo, elogios e estranhezas de diversos setores da intelectualidade brasileira, a propósito da forma como a mulher negra e a escravidão são representados.

Em uma breve “segmentação do filme”, percebe-se, em sua forma, a história da personagem principal Xica da Silva: uma negra que vive no Arraial do Tijuco, no século XVIII, na condição de escrava do sargento-mor dom José. O filme representa uma personagem possuidora de encantos e práticas erotizadas e sexualizadas que a fazem conquistar ascensão entre os homens da região.

Ao chegar ao Arraial do Tijuco, enviado pela coroa portuguesa para a exploração de ouro e diamantes na região Diamantina, o novo contratador, João Fernandes de Oliveira, conhece Xica e a toma como amante, depois, ela é alforriada. O filme explora a representação de *Xica da Silva*: uma mulher negra cheia de desejos e sonhos. Do seu amante, ela exige joias, riquezas, construção de casas, igrejas, palácios, inclusive uma galera (galera é uma espécie de barco – réplica de uma nau portuguesa) e

⁸Dado do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual OCA. Disponível em: oca.ancine.gov.br.

⁹ DIEGUES, Carlos. Prêmios. Disponível em: www.carlosdiegues.com.br.

um lago artificial para que ela, que nunca saiu do Arraial, tivesse a sensação de navegar. Em seu palácio, era comum a promoção de festas luxuosas com jantares e banquetes, sempre com grupos e companhias teatrais que circulavam pelas províncias. A relação de Xica com os outros negros é mostrada como se ela assumisse a posição e a postura de poder dos brancos: humilhava-os, sobretudo, os seus desafetos.

Com a chegada do Conde de Valadares, enviado pela coroa portuguesa para averiguar e destituir o contratador João Fernandes e levá-lo de volta a Portugal, o roteiro parece colocar a personagem Xica da Silva na contramão da história. Utiliza recurso que não coaduna com o mito Chica da Silva: o sexo como troca de favor, nesse caso, com Teodoro (líder dos negros), que vive do contrabando de ouro e diamantes, quando ela o procura a fim de juntar homens e formar um exército com o objetivo de expulsar o Conde de Valadares e seus homens, e defender João Fernandes.

No final da película, João Fernandes e o Conde de Valadares partem do Tijuco com destino a Lisboa; e Xica é encarniçada pelas pessoas do arraial e vai viver no convento, onde o inconfidente José está escondido das autoridades. Ela o busca e diz: — Tá me dando uma zoeira. Às carreiras, sobem as escadas que dão acesso à torre da igreja. A câmera fixa a imagem da escada e o corrimão. Xica e José estão fora do quadro (fotograma), a voz em *off*:

— Xica, não... Xica, isso não! Xica, isso não! Haaaa!!!

Enquanto o samba – música tema composta por Jorge Ben Jor – carnavaliza o final: “Xica dá, Xica dá, Xica da Silva”, entre as risadas (de José) e os badalos do sino, a imagem panorâmica do alto do pombal da igreja, a vista do Arraial do Tijuco, enquanto sobem os créditos do filme.

É possível concluir que Cacá Diegues, Jarbas Barbosa e João Felício dos Santos manipulam o mito Chica da Silva e empreendem uma pitoresca história que finda em *Xica da Silva*? Às avessas do realismo e da reconstituição histórica da personagem Chica da Silva, com fatos alegóricos ficcionais, carnavalizados pelos olhares de uma suposta valorização da cultura brasileira? Sua representação do corpo da mulher negra com a exposição da sexualidade exacerbada em muitos momentos do filme está fora do contexto da vida real da personagem?

O filme expressa o deslocamento do mito Chica da Silva e do entorno da sociedade luso-brasileira do século XVIII, em relação ao tema escravidão. Embora o diretor do filme garanta que sua resposta, pelo viés dessa questão, é “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?” (DIEGUES, 2014, p. 379). Entretanto, o celebrar no filme *Xica da Silva* transita pelo viés da carnavalização.

Nesse aspecto, cabe refletir sobre esse conceito que transversaliza toda a filmografia de Diegues. Diferente de uma análise aligeirada pela expressão do termo, “carnavalização” não é mera festa, uso de adornos, enfeites ou sexualização das personagens. Oriundo das reflexões acerca das festas que enfatizavam o grotesco e os prazeres mundanos na Idade Média, Bakhtin (1987) infere que as manifestações culturais populares, vistas como bizarras e bárbaras pela igreja e nobreza, valorizam a dimensão corporal da vida, parodiando, satirizando e subvertendo a seriedade, os rituais fechados e as pompas legalistas do poder e das liturgias oficiais. Logo, a personagem Xica, com suas contradições, é a materialização da subversão posto que não respeita qualquer hierarquia, sua ação sexualizada transgride o discurso oficial da sociedade do século XVIII, no Arraial do Tijuco e no filme.

A representação do negro no filme *Xica da Silva* é a senzala vista da casa grande?

O filme *Xica da Silva* inaugurou uma discussão na esquerda intelectual brasileira. Logo após o lançamento, jornais, principalmente, os alternativos *Opinião* e *Movimento*, por meios de seus articulistas, escreveram sobre o filme¹⁰. Aqui, em especial, trataremos da crítica da intelectual historiadora Beatriz Nascimento, publicada pelo alternativo *Opinião* (1972-1979), intitulada “*A senzala vista da casa grande*”. Entendemos que foi um posicionamento bastante contundente na época, no que diz respeito a uma obra de arte e a seu discurso. Considerando o nível de conhecimento e de aprofundamento quanto a questões históricas, antropológicas e sociológicas relacionadas aos negros no Brasil, Beatriz Nascimento não assumiu a fala da crítica cinematográfica atuante e autorizada da época, mas a posição de um setor acadêmico e de segmentos que, naqueles anos da década 1970, estavam organizando o movimento negro no país. Beatriz, mulher negra, ativista, pronunciou que no filme *Xica da Silva*, havia olhares e posicionamentos que fragilizavam o movimento e a mulher negra. A fala

¹⁰Ver detalhadamente ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta* (2015), 437 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo.

de Beatriz Nascimento era a voz, o corpo pleno da mulher negra brasileira tornada invisível.

Alguém já disse que a arte não precisa estar na frente, porque arte já é vanguarda. Como qualquer axioma, este deve ser pensado, porque, em determinados momentos, a arte pode refletir compreensões conservadoras. É isso que se pode apreender da arte cinematográfica, que consiste no filme *Xica da Silva*. Não poderíamos aceitá-lo enquanto aparência estética na medida em que, em arte, forma é conteúdo. Quanto à sua penetração enquanto discurso e comunicação o condenaríamos ao “índice” das obras proibidas. (JORNAL OPINIÃO, 1976, p. 20; NASCIMENTO, 2018, p. 89).

Essa crítica feita ao filme é replicada por Beatriz Nascimento nos mais variados meios, e o conjunto dessas apreciações foram reunidas no livro *Eu sou Atlântica – sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, de Alex Rattes (2007). Nesse livro encontramos uma reunião de textos que fazem inferência sobre o olhar de Beatriz em relação à *mulher negra e ao mercado de trabalho*, à *mulher negra e ao amor*, e à polêmica sobre o filme *Xica da Silva*, que se confere com o percurso das abordagens deste trabalho:

A *Xica da Silva* diegueana é um ser anormal, não é nem a louca da literatura. É uma oligofrênica, destituída de pensamento, incapaz de reivindicar ao nível pessoal – não me refiro ao nível político em função de sua raça – mas ao nível de sua reivindicação individual, como uma mulher que poderia ter nas mãos os bens que o dinheiro do seu explorador lhe proporciona (JORNAL OPINIÃO, 1976, p. 21; NASCIMENTO, 2018, p. 94).

Beatriz Nascimento, na condição de historiadora, remete aos escritos e à memória de Joaquim Felício dos Santos e possivelmente ao romance *Xica da Silva*, de João Felício dos Santos (sobrinho-neto). Para ela, o filme alardeava os estereótipos do negro: passivo e dócil, incapaz intelectualmente de uma posição política e que dependia do branco para pensar. Quanto aos estereótipos, Beatriz Nascimento solicita a proibição do filme:

em função do desrespeito que impõe a um episódio da história de um povo; desrespeito na medida em que vilipendia este povo; desrespeito por manter todos os estereótipos em relação a um povo que, no momento procura, em função da sua autonomia cultural, se livrar justamente desses estereótipos (JORNAL OPINIÃO, 1976, p. 20; NASCIMENTO, 2018, p. 89).

Entrementes, José Carlos Rodrigues em *O negro brasileiro e o cinema*, livro que resulta numa pesquisa que analisa estereótipos e caricaturas raciais, ao comentar o filme diz: “Foge do realismo e da reconstituição histórica, Xica é um mero objeto sexual.” (RODRIGUES, 1988, p. 31). Também Robert Stam em seu livro *Multiculturalismo Tropical*, remetendo-se ao filme *Xica da Silva* (1976), cita a crítica do *Jornal Opinião*, de 15 de outubro de 1976, dizendo que, “para Beatriz Nascimento, a representação da alegre miscigenação nos trópicos em *Xica da Silva* prolonga a visão rósea de Gilberto Freyre sobre a escravidão brasileira, mostrando a senzala do ponto de vista da casa-grande” (STAM, 2008, p. 409-410).

Diante desse contexto, o artigo revela um posicionamento contundente quanto à obra de arte e seu discurso. Beatriz Nascimento defende que as obras culturais, que tratam da história da escravidão no Brasil, precisam ser fidedignas historicamente e não edulcorar o período de terror imposto aos africanos traficados ao país para escravidão. Para essa ativista negra, o filme se apresenta: “[...] sem a riqueza empírica da obra do eminente sociólogo e sem as possibilidades críticas que a obra literária sugere. Portanto é um filme que, em termos da crítica das relações raciais no Brasil, nos remete à idade da pedra” (JORNAL OPINIÃO, 1976, p. 20; NASCIMENTO, 2018, p. 89-90).

De igual modo, sob uma perspectiva diacrônica, o texto de Nascimento e a polêmica que levanta precisam ser atravessados pelos tempos que os determinava e os desdobramentos dessa tensão. Isso posto, cabe asseverar que o debate iniciado por Beatriz Nascimento se centra na política, não no filme. Desvela as contradições internas da esquerda brasileira em um contexto de efervescência da resistência e recrudescimento da repressão. Diante dessa questão Rodrigues (1988, p. 31) infere que:

A escravidão nesse filme está longe dos horrores das senzalas, preferindo a carnavalização dos cenários, dos figurinos e até da interpretação dos atores. Não é incorreta a visão da economia e das classes sociais. Apenas o cineasta as estilizou, no intuito quase sempre bem-sucedido de estabelecer metáforas com a contemporaneidade. Quando da sua estreia, o filme foi muito atacado por intelectuais negros radicais, que o julgaram conformista e antifeminista, mas acredito que esse potencial polêmico está entre as suas melhores qualidades.

Por seu turno e explorando os debates em seu tempo, Adamatti (2016) traduz as tensões do movimento ao demonstrar que Beatriz Nascimento reivindica sua autoridade como historiadora, ativista e mulher negra, para falar da opressão ao povo negro. Sua investida contra Cacá Diegues é revestida de um ataque que utiliza o argumento do

adversário para contestá-lo, taxando-o de “intelectual da casa grande” e “senil”. Essas críticas deixam transbordar a divergência interna da esquerda, que estava para além de as ideias circulantes, mas fundamentalmente a visão dos movimentos sociais acerca dos intelectuais como “arautos do povo”, defensores e expositores da cultura popular e todas as suas potencialidades.

A resposta de Cacá Diegues: contra o “patrulhamento ideológico”

A investida de Beatriz Nascimento, que, ressalte-se, não foi a única como revela Adamatti (2016), provocou a reação de Cacá Diegues. Desse modo, no dia 31 de agosto de 1978, o jornal Estado de São Paulo publica no caderno de Cultura a entrevista do diretor Carlos Diegues que foi cedida à jornalista Pola Vartuck com a seguinte manchete, “*Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias*”. A entrevista trazia a informação de que, pela primeira vez, o cineasta iria falar sobre o que pensava a respeito do movimento do Cinema Novo, do qual fez parte e as teorias cinematográficas que estão em maior evidência no Brasil. Diegues enfrentava as críticas de parte da intelectualidade de esquerda (artistas, cineastas, professores acadêmicos e profissionais do campo da cultura etc.) que escreviam para os jornais alternativos, alegando que ele tivera traído os ideais do Cinema Novo, deixando de fazer cinema político para dedicar-se ao cinema popular. Em resposta às críticas recebidas, passou a dizer que havia um “patrulhamento ideológico” por causa desse seguimento intelectual: “eu absolutamente, não traí nada, pelo contrário, retornei aquilo que estava perdido porque o projeto inicial do cinema brasileiro moderno era o de um cinema popular. Isto foi traído, sim, mas pelas circunstâncias concretas objetivas do país” (Jornal O Estado de São Paulo, 1978, p. 16). As “circunstâncias concretas” às quais faz referência Diegues trata do período de exceção no Brasil, cujas censura e repressão tentavam ceifar a criatividade e o ativismo político cultural da geração daquele período.

Entendemos que, como obra de arte, o filme apresenta possibilidades plurais entre as mensagens, intenções e recepções do público. O filme *Xica da Silva* revela, por contradição às críticas de parte da esquerda de sua época, um cineasta fiel à sua filmografia e utilizando à exaustão a carnavalização como método, as metáforas visuais e sonoras como artifícios de problematização histórica da ignomínia da escravidão e do seu presente ainda opressor.

Segundo Soares (2001), o filme de Diegues segue uma trilha “cinemanovista” de uso do barroco como perspectiva estética de subversão da ordem de uma sociedade conservadora, bem como revolucionário a fim de alteração da ordem das coisas. O uso da crônica de Joaquim Felício dos Santos e do “Romanceiro da inconfidência” revela seus vínculos com o setecentismo e suas releituras modernistas. De igual modo, ao relembrar e referenciar o desfile da Acadêmicos do Salgueiro de 1963, homenageando Chica da Silva, Diegues demonstra sua vinculação com o popular como signo de apropriação da história para sua releitura. Segundo a historiadora Mariza de Carvalho Soares:

Chica da Silva, parda, forra, como tantas outras da Minas setecentistas, destaca-se por usar todos os recursos que têm para, como qualquer fidalgo de seu tempo, ascender na hierarquia social. [...] É a Xica setecentista, barroca e, no dizer do Modernismo e do Cinema Novo, revolucionária, que os dois roteiristas vão buscar nas entrelinhas dos escritos de Joaquim Felício (SOARES, 2001, p. 59).

Se, conforme assevera Rodrigues (1988), Diegues incorre no reforço de alguns estereótipos, a exemplo da “mulata boazuda” e da “mãe terrível”, por outro lado, é justamente nos elementos mais criticados do filme que o diretor produz uma crítica mordaz e subversiva da sociedade brasileira.

Primeiramente, Cacá Diegues expõe uma “animalização do corpo negro” em diversos momentos do filme. Os xingamentos à personagem são reiterados ao longo da narrativa, vinculando à sua aparência. Moralidade e mesmo ao sobrenatural: feiosa, sem-vergonha, peste, demônio, “Xica rabuda”. Os trocadilhos racistas aparecem de modo constante durante a narrativa fílmica, o que configura em grande parte a retirada da humanidade na apresentação da personagem, principalmente durante início do filme. Xica somente aparece aos nove minutos de projeção, acorçada e de costas para um homem que a chama por onomatopeias que aludem às galinhas: xic, xic, xic, Xica!¹¹

Nessa direção, o filme de Diegues é profundamente provocador às instituições brasileiras, suas hipocrisias e os terrores que impõem ao povo oprimido. A apresentação

¹¹Tal processo de animalização é usado por Diegues para a crítica e subversão desse mesmo processo. O uso da música de Jorge Ben, referenciando o “Xica dá, Xica dá, Xica da Silva” anuncia que a prática sexual de Xica será meio de sobrevivência e ascensão social. Segundo Soares (2001, p. 61), “enquanto no Cinema Novo é comum a música narrar uma história paralela, em *Xica da Silva* a música não narra, ela identifica, representa, emblematiza. [...] numa releitura peculiar da obra de Gilberto Freyre e das teorias sobre miscigenação e democracia racial, Xica ascende socialmente pela sedução, deixando de lado a procriação e o embranquecimento”. A cena em que Xica se pinta de branco é pura subversão, jamais conversão a um ideal de branquitude!

“heroica” de Xica ao contratador de diamantes, expondo seu corpo nu, desvela a hipocrisia das famílias, da Igreja Católica e a inveja das mulheres brancas (castas em público, mas tão devassas quanto Xica ao traírem seus maridos). A corrupção da classe política e dos oligarcas portugueses aparece nos seus interesses escusos, na menção de retirar “a parte do Leão” na apresentação das contas da mineração. Já a tortura de Teodoro desvela os porões da ditadura que regia o Brasil na década de 1970, ao passo que, ao revelar que Teodoro foi denunciado pela própria Xica, Diegues escancara a atitude colaborativa da população civil com o terror perpetrado pelo regime autoritário, seja por medo, conveniência, ganho político ou mesmo prazer.

Por fim, na esteira do “Cinema Novo”, Diegues expõe, na narrativa dos “caprichos” de Xica, a suprema alegoria do movimento: a tensão entre o arcaico e o moderno, a metáfora do sertão-mar. Diferente da história que interpreta no desejo de Xica de ver o mar, bem como na atitude de João Fernandes em construir um lago e uma nau para atender ao capricho da protagonista de sentir-se sobre as brumas do oceano. Neste episódio, percebemos como o diretor consegue manter viva a pauta estética do período – a carnavalização dentro da narrativa cinematográfica.

Segundo Xavier (2007, p. 18), “examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem”. A esperança permanente de chegar ao mar está posta no desejo de Xica. Suas ações de independência e liberdade, *a priori* percebidas como individualistas e mesquinhas, são as ações possíveis de uma mulher negra escravizada. O alcance da modernidade, do mar, da liberdade está ainda no horizonte.

Por conseguinte, o filme de Diegues usa a carnavalização, expressa nos cenários, nos figurinos, nas interpretações das personagens e na afronta aos costumes, às autoridades e na exposição sexualizada do corpo de Xica, para ratificar a subversão herdeira do Cinema Novo. *Xica da Silva* não fala do povo ou em nome do povo, mas fala a língua do povo, conforme assevera Soares (2001).

De igual modo, e em síntese provocativa, ao construir uma Xica da Silva diferente da de Joaquim Felício, estariam os roteiristas do filme mudando a história ou teria sido ela mudada pelo cronista do Oitocentos? Não teria ele encoberto o poder de sedução da carne, tema malvisto no Oitocentos (embora tão caro aos escritos barrocos), para destacar a sedução do dinheiro? “Chica” vira “Xica” não como uma novidade, e sim como um proposital arcaísmo. É com o “X” usado no

século XVIII, um arcaísmo ortográfico, que o filme escreve Xica. A Xica do filme representa a possibilidade de subversão da ordem escravista e da ditadura militar vigente nos anos 1970 (SOARES, 2001, p. 63).

Nesse jogo, podemos reconhecer que, do ponto de vista historiográfico, o filme apresenta uma série de lacunas posto que, conforme Furtado (2003), se insere na construção de mitos, assim como a escrita de Joaquim Felício dos santos. Nesse aspecto, omite-se que Chica teve quatorze filhos com João Fernandes; e os quatro homens acompanharam o pai no retorno a Portugal e suas filhas se casaram com homens “bem-postos socialmente”. Que ela entrou em várias irmandades mineiras, viveu financeiramente bem e, por ocasião de seu falecimento, foi sepultada na Igreja de São Francisco, honraria exclusiva dos cidadãos brancos e ricos da cidade.

Talvez tais lacunas, além de a abordagem carnalizada da personagem, possam ser compreendidas como a motivação central das críticas de Beatriz Nascimento. Cabe considerar que, naqueles anos, uma das questões que permeava o cinema brasileiro era a temática *nacional popular*, a qual trazia à tona a concretização simbólica de uma relação da cultura da esquerda engajada (artistas e intelectuais) com a experiência política sintetizada pelo nacionalismo e o popular em que “se refletissem e dessem sentido um ao outro” (ADAMATTI, 2016). Em paralelo, no início da década de 1970, setores articulados do movimento negro contemporâneo organizavam-se sobre bases sólidas no campo das pesquisas, na busca da autoconsciência da memória individual e coletiva, na construção da identidade e na inclusão dos negros na história narrativa da sociedade brasileira (RATTES, 2007).

Necessário reconhecer que o filme *Xica da Silva* traz discussões sobre a veracidade pertinente à história real de Chica da Silva em cotejo com a ficção. Uma mulher negra (parda) que viveu no Arraial do Tijuco, no século XVIII, e mantinha uma vida de privilégios: o que se apresenta contraditório às circunstâncias da época. Hoje, “quase três séculos”, ainda suscita a pergunta, sem algumas respostas, sobre quem era Chica da Silva? Entretanto, novas luzes surgem, mediante pesquisas, a exemplo do trabalho de Júnia Ferreira Furtado (2003)¹²: um amplo levantamento dos documentos oficiais históricos sobre Chica da Silva e sobre o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira. Documentos que não haviam sido analisados, nem por Diegues, nem por Beatriz Nascimento e que, hoje em perspectiva, nos auxiliam a compreender a

¹² Nesta obra busca-se “conhecê-la não como curiosidade, nem como exceção, mas por meio dela, lançar luz sobre as demais mulheres daquele período, inserindo-as na história”. (FURTADO, 2003, p. 19).

personagem histórica, seu retrato cinematográfico por Cacá Diegues e as críticas de Beatriz Nascimento.

Considerações finais

A polêmica em questão traz de volta o filme *Xica da Silva* e a sua crítica mais contundente à época, realizada no *Jornal Opinião* em 15 de outubro de 1976, por Beatriz Nascimento, mulher intelectual, historiadora e ativista negra. No auge do período de exceção no país, ela se colocou não com a fala da crítica cinematográfica autorizada da época, mas com a voz do Movimento Negro contemporâneo. Entende-se por Movimento Negro contemporâneo o conjunto e a pluralidade dos movimentos sociais antirracistas que têm surgido e se organizado no Brasil desde o final dos anos 1970.

Essas questões, entre outras levaram Cacá Diegues a cunhar o termo *patrulha ideológica*, referindo-se às críticas dos articulistas dos jornais alternativos. Evidenciamos que o diretor, em seu livro de memórias, não cita e/ou faz qualquer fala referente à crítica “*A senzala vista da casa grande*” de Beatriz Nascimento. Mas de forma subliminar, sob o viés das retóricas dos discursos, aqueles que a nós são visíveis, o cineasta Diegues nos faz perceber que ele na qualidade de criador e artista de uma arte grandiosa quanto o cinema, entendeu a crítica. Tal rótulo de “patrulhamento” também não auxiliou para compreender as contradições da obra e de seus críticos. O distanciamento histórico, como tentamos demonstrar, talvez nos oportunize mediar essas tensões em uma perspectiva educacional que nos permita assistir ao filme, compreender as críticas e absorver o que nos ajude a superar o presente de opressão ainda vigente à população negra.

Este texto coloca em movimento a articulação de sentidos sobre o corpo negro em relação ao cinema; logo, essa circulação implica conceber que as reflexões aqui desenvolvidas são estéticas, na medida em que se propõem sensibilizar por meio de um artefato cultural de arte: um filme. No entanto, é também um ato político e ético, já que se configuram no entremeio entre as condições dos outros e de si mesmo. Dito de outro modo, a relação entre corpo e cinema é atravessada por regimes e dispositivos políticos, que não estão separados das subjetividades criadas pela gestão estética: afinal, os artefatos culturais de arte não agem apenas por uma razão técnica/instrumental, mas por circuitos estéticos que investem nas percepções dos sujeitos, nas sensibilidades dos

corpos. Educar pela arte significa criar movimentos nestes circuitos estéticos, pois é na percepção que reside a objetividade da interpretação subjetiva que desnaturaliza o naturalizado. Desnaturalizar o naturalizado é ato político central no combate ao racismo.

Referências

- ADAMATTI, M. M. **A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta**, 477 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2015.
- ADAMATTI, M. M. Crítica de cinema e a patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. **Revista Famecos – mídia, cultura e tecnologia**. Porto alegre, v.23, n.3, 2016. Disponível em:
<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/23120>
Acesso em: 25 jul. 2020.
- BARROS, J. D. Cinema e História: entre expressões e representações. In: NÓVOA, J.L.B.; BARROS, J.D. (org.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 43-83.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo; Brasília: Hucitec; UnB, 1987.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- COUTINHO, A.; GOMES, B.L. **Cacá Diegues – cineasta do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Caixa Cultural, 2017. p. 56-59.
- DANTAS JUNIOR, H. S. Esporte e cinema: possibilidades pedagógicas para a Educação Física Escolar. **Cadernos de Formação da Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 3, n. 2, 2012. Disponível em:
<http://revista.cbce.org.br/index.php/cadernos/article/view/1849> Acesso em: 7 ago. 2020.
- DIEGUES, C. **Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- FURTADO, J. F. **Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LOPES, N. **Dicionário escolar afro-brasileiro**. 2. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Selo Negro edições/ Grupo Editorial Summus, 2015.
- MEIRELES, C. **Romanceiro da Inconfidência**. 13. ed. São Paulo: Global, 2015.

NASCIMENTO, M. B. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual**: Possibilidade nos dias da destruição. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

PENAFRIA, M. Análise de filmes – conceito e metodologias. *In*: CONGRESSO DA SOPCOM: Sociedade dos Media: comunicação, política e tecnologia, 6., 2009, Lisboa. *Anais...* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Comunicação, 2009, p. 1-10.

RATTES, A. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

RODRIGUES, J. C. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Globo; Fundação do Cinema Brasileiro – MINC, 1988.

ROSENSTONE, R. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

SANTOS, J. F. **Xica da Silva**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/FBN, 2007.

SANTOS, J. F. **Memórias do Distrito Diamantino**. 5. ed. Petrópolis; Brasília: Vozes; INL, 1978.

SANTOS, W. N.; ZOBOLI, F. SILVA, R. I. Cinema, educação e africanidade: corpo negro e território no documentário sergipano “Nadir da Mussuca”. **Revista Linguagem, Educação e sociedade**, Teresina, Ano 24, n. 42, mai./ago. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/lingedusoc/article/view/8672> Acesso em: 21 jul. 2020.

SOARES, M. C. As três faces de Xica. *In*: SOARES, M.C.; FERREIRA, J. (org.). **A história vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 53-66.

STAM, R. **Multiculturalismo Tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema Brasileiros. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

XAVIER, I. **Sertãoamar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ARTIGOS E/OU MATÉRIA DE JORNAL

JORNAL OPINIÃO, 15 out. 1976. p. 20-21. Consulta *on-line* na Hemeroteca Nacional. Acesso em: 28 maio 2020.

SITES CONSULTADOS

http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2105_1.pdf – consultado em 06/07/20.

http://www.carlosdiegues.com.br/osfilmes_festivais.asp?idF=7 – consultado em 06/07/20.

Enviado em: 18/09/2020.

Aceito em: 13/01/2021.

Publicado em: 27/01/2021.