

Carnavalização e a representatividade equivocada da mulher negra em Xica da Silva

Carlos P. Reyna¹

Rafael Garcia Madalen Eiras²

Resumo

O artigo faz uma análise do filme *Xica da Silva* (1976), do diretor Carlos Diegues, trabalhando o conceito de carnavalização aos moldes de Mikhail Bakhtin. Uma estética da inversão que coloca o oprimido como opressor, mas que ao mesmo tempo não foi muito bem vista por alguns críticos da imprensa que acusaram o diretor de usar o apelo da comédia erótica para conquistar o público, trazendo uma visão da mulher negra como objeto sexual. Para esse propósito é feita uma releitura fílmica para utilizar tanto a abordagem metodológica do contexto histórico de Marc Ferro quanto uma revisão da crítica feita ao filme depois de sua estreia. Percebendo uma importante discussão acerca da representatividade do negro, num momento em que a intelectualidade brasileira, principalmente a universitária, começa a aderir aos Estudos Culturais. Perspectiva que busca analisar a cultura de massa: literatura popular, rádio, televisão, as mídias em geral; assimilando uma heterogeneidade de temas, como gênero, raça e sexualidade. Assim, a obra está inserida na dinâmica entre uma representatividade equivocada, que não privilegiaria a identidade da mulher negra, o uso da sensualidade e da carnavalização como uma estratégia de crítica ao poder dominante. Nessa perspectiva, seria então, *Xica da Silva*, uma transgressora imagem política ou um objeto sexual idealizado por uma elite branca e de classe média?

Palavras-chave: *carnaval; cinema; mulher negra; Carlos Diegues.*

The film *Xica da Silva*: Canavalization and misrepresentation of black women

Abstract

The article analyzes the film *Xica da Silva* (1976), by director Carlos Diegues. Work that presents a carnivalizing image along the lines of Mikhail Bakhtin's concept. An aesthetic of inversion that puts the oppressed as oppressive, but at the same time was not very well regarded by some press critics who accused the director of using the appeal of erotic comedy to conquer the public, bringing a view of the black woman as an object sexual. Analysis through a methodological approach to Marc Ferro's historical context, as well as an interpretation of the aesthetic content. With the film comes an important discussion about the representativeness of the black, at a time when the Brazilian intellectuals, especially the university, begins to adhere to Cultures Studies. Perspective that seeks to analyze mass culture: popular literature, radio, television, the media in general; assimilating a heterogeneity of themes such as gender, race, and sexuality. Thus the work is inserted in the dynamic between a mistaken representativeness, which would not privilege the identity of the black woman,

¹ Professor do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPGCSO), Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

² Mestre em Humanidades, Cultura, Cinema, Audiovisual, Fotografia e Imagem, Universidade Cândido Mendes. (PPGHCA)

and the use of sensuality, of carnivalization as a strategy of criticism of the dominant power. Was Xica da Silva, then, a transgressive political image, or a sexual object idealized by a white, middle-class elite?

Keywords: *carnaval; cinema; black women; Carlos Diegues.*

Introdução

No ano de 1976, ainda vigorando a ditadura militar no Brasil, o diretor Carlos Diegues estreia o filme histórico *Xica da Silva*. Um de seus maiores êxitos comerciais, mas também um catalisador de polêmicas acerca da representação da mulher negra. A obra apresenta um Brasil da segunda metade do século XVIII, momento em que a região em que se passa a história, Diamantina, se torna o principal centro de extração de diamantes do país. Neste contexto, o representante da Coroa Portuguesa, João Fernandes (Walmor Chagas), se apaixona pela escrava negra Xica da Silva (Zezé Motta) e a transforma na Rainha do Diamante. Os desejos extravagantes da personagem surgem como uma forma de resistência à própria dominação branca. Isso desenvolvido através de uma estética sensual, pitoresca e dentro de um projeto de espetáculo popular e da inversão carnavalesca.

Uma estética que coloca o oprimido como opressor, mas que ao mesmo tempo não foi muito bem vista por alguns críticos da imprensa, que acusaram o diretor de usar o apelo da comédia

erótica para conquistar o público, trazendo uma visão da mulher negra como objeto sexual.

O diretor Carlos Diegues formou-se junto ao Cinema Novo e a efervescência política do início dos anos 60, momento em que se buscava uma identidade nacional para o audiovisual brasileiro³. Um cinema moderno inserido numa intelectualidade de esquerda que no fim dos anos cinquenta traduziam conceitos e releituras de Marx como o *nacional-popular* de Antônio Gramsci; o realismo crítico de Lukács; as noções neocolonialistas de Fanon; a arte didática de Brecht; ou o humanismo transformador de Sartre. Sem citar as próprias mudanças internas, percebidas pelo movimento historiográfico *revisionista* brasileiro⁴.

Com o golpe de primeiro de abril de 1964, uma nova relação dos cineastas com a sua realidade tem que ser forjada, e seus filmes buscam através da alegoria, de reflexão intelectual, e às vezes de um extremo hermetismo estético, continuar produzindo um cinema moderno brasileiro da forma que fosse possível. Porém, em 1968, com o AI-5, esse cinema acaba quase que por completo. Renascendo em uma nova relação dos cineastas com o estado, mediado pela Embrafilme⁵, já no início dos anos 70. Relação paradoxal e complexa, pois os *cinemanovistas* têm que se aliar ao próprio governo militar como estratégia de sobrevivência, mudando e assumindo perspectivas muito mais ligadas a uma ideia de mercado do que a de obra de arte.

Esse novo mercado patrocinado pelo estado proporciona grandes bilheterias, como o filme

3 Antes nunca houve uma produção realmente significativa que se pudesse perceber como uma identidade da obra cinematográfica do país. É função do Cinema Novo essa busca ligada a uma visão política. Gerando, assim, obras de estéticas modernas de imenso valor autoral, que rompia com os padrões clássicos vindo das grandes produções norte americano, ao mesmo tempo que também apresentava um cinema político que buscava refletir a situação da América Latina como local ainda dominada pelo peso do subdesenvolvimento (GOMES, 2016).

4 Como cita Queiroz (2010), o movimento *revisionista* repensava a relação escravista baseada na economia, em que o escravo era uma mercadoria e a violência era a única forma que o indivíduo escravizado possuía para se tornar um sujeito de sua própria história. Pensamento que contestava as inabaláveis ideias de Gilberto Freyre de que no Brasil esta relação seria mais amena. Autores como Florestan Fernandes, Otavio Ianni, Emília Viotti da Costa, Fernando Henrique Cardoso, afirmavam que “o escravo ou se submetia a virar uma mercadoria, ou se rebelava de forma violenta e extrema” (*idem*, p.106).

5 Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme). O regime militar, apesar de um forte princípio de centralização político-administrativa de forma autoritária, instaurou um sistema articulado de funcionamento da produção e distribuição dos filmes nacionais, na década de 70 e início dos anos 80. O fim da Embrafilme se dá gradativamente. Primeiro com a Lei Sarney, de julho de 1986, que dispunha da renúncia fiscal para a produção de projetos culturais, fazendo com que os filmes da empresa necessitassem disputar as verbas dos benefícios fiscais com outras áreas da produção cultural.

Dona Flor e Seus Dois Maridos (1976), do diretor Bruno Barreto, e *Xica da Silva*, que até então atingiram números de espectadores nunca antes imaginados para um filme nacional. Ou seja, os *cinemanovistas* – principalmente Diegues que nos anos 70 produz grandes bilheterias – deixam de lado o Cinema Novo como rótulo de um cinema moderno brasileiro, e buscam reinventar um cinema que ao mesmo tempo dialogava com a ditadura para poder ser produzido e exibido e que ainda pudesse fazer críticas concebidas de dentro das próprias estruturas de poder.

Diegues busca no cinema de espetáculo⁶ uma forma de transgredir o óbvio do próprio espetáculo. Obras como: *Os Herdeiros* (1969), que em pleno período de violenta repressão (gerados pelo ato institucional número 5), trabalha com a história do Brasil de forma crítica; *Quando o Carnaval Chegar* (1972), um musical que através do carnaval reelabora uma estética *cinemanovista*; e *Xica da Silva* (1976), que na figura da escrava propõem uma inversão carnavalesca elaborando um olhar sobre a sociedade brasileira através da cultura afro-brasileira.

Com esse último filme surge uma importante discussão acerca da representatividade num momento em que a intelectualidade brasileira, principalmente a universitária, começa a aderir aos Estudos Culturais⁷. Perspectiva que busca analisar a cultura de massa: literatura popular, rádio, televisão, as mídias em geral; assimilando uma heterogeneidade de temas, como gênero, raça, e sexualidade. “Na crítica que fazem das relações de poder numa situação cultural ou social determinada, os Estudos Culturais tomam

claramente o partido dos grupos em desvantagem nessas relações” (SILVA, 2015, p.134). Um campo onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas é o cinema, onde o “discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas” (XAVIER, 1984, p. 9).

Pierre Sorlin, em uma abordagem sociológica do cinema, evidencia a construção narrativa cinematográfica como um discurso em que o filme “reorganiza, a partir de elementos tomados essencialmente do universo ambiente, uma configuração social que, por certos aspectos, evoca o meio da qual saiu, mas que, essencialmente, é dele uma retradução imaginária” (1977, p. 200). Ou seja, a obra de Diegues é uma encenação da sociedade que a produziu, que permitem analisar a posição do diretor do filme e da própria crítica, elementos ideológicos que adquirem um sentido figurado, do ponto de vista moral, ideológico e político do momento histórico que ele é produzido e exibido.

A ênfase, portanto, está no caráter *sempre* construtivo das imagens preocupada em entender a dimensão propriamente *simbólica* do discurso fílmico reconstituir a forma como os realizadores o constituíram, definiram, caracterizaram, por um lado, e, por outro, de que maneira são construídos em forma fílmica os grupos sociais e a relação entre eles, seus posicionamentos e suas hierarquias, as condições pelas quais acontecem no filme seus conflitos e seus enfrentamentos, o que Sorlin chama de sistemas relacionais (MENEZES, 2017, p.24)

6 As engrenagens do espetáculo, como percebeu Walter Benjamin (1987), são alienantes. Elas afastam o novo, ao sempre reinaugurar o “já-visto”, o bem-comportado. Sem ter, desta forma, a função de transformar a realidade, e sim descrevê-la. Na produção, por exemplo, de filmes sobre emoções genéricas, imitações de obras clássicas, o espetáculo se limita a abastecer e movimentar as imagens rotineiras e já estabelecidas pelo senso comum, e não criar novas formas de perceber e criticar o mundo. No entanto, para o autor, a arte revolucionária teria que se camuflar e se inserir nesse quadro, para de dentro das estruturas de poder, conseguir sabotar esse esquema dominante sempre que necessário. Uma arte que imponha ao artista e ao público uma fundamental exigência: “a reflexão” (1987, p. 134)

7 Surgem no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na universidade de Birmingham, Inglaterra, 1964, com a concepção de cultura desenvolvida por Raymond Williams em *Culture and society* em contraste com a tradição literária britânica elitista. A cultura surge como experiência vivida de um grupo social, um campo contestado de significação onde o que está em jogo é uma definição da identidade cultural e social dos diferentes grupos. Assim, toda a dinâmica social seria uma dinâmica cultural, sem que haja uma diferença entre alta e baixa cultura, entre cultura popular e elite. O início tem fortes tendências marxistas vinda de autores como Althusser e Gramsci. “Nos anos 80, esse predomínio do marxismo nos estudos culturais tais como delineados pelo centro de Birmingham iria ceder lugar ao pós-estruturalismo de autores como Foucault e Derrida” (SILVA, 2015 p.132).

Assim, o filme não privilegia a identidade da mulher negra. Muito pelo contrário, abusa o uso da sensualidade e da carnavalização aos moldes de Bakhtin (1993) como uma estratégia de crítica ao poder dominante. Nesse sentido, seria, então, a imagem de Xica da Silva, uma transgressora política ou um objeto sexual idealizado por uma elite branca e de classe média?

Questões metodológicas

Entre os problemas que se colocam na mesa de discussões é quando se atribui aos filmes a qualidade de objeto de análise. O mais grave para o cinema é de não dispor de um corpus de referência baseado em uma semiótica do cinema, isso seria esperar que o filme comporte uma dimensão linguística. Mas, como o cinema não é uma língua e, nisso, de fato, reside a maior dificuldade que se deparam os cientistas sociais quando se propõem analisá-lo. Christian Metz (1964), resumidamente, nos diz que o cinema é mais um meio de expressão que uma comunicação e que ele possui um limitado número de verdadeiros signos. Então, como o filme se constitui em um código? Ou melhor, qual o valor simbólico do filme? Pierre Sorlin, ao falar dos elementos (os códigos) do estatuto semiótico que entram em um plano nos dá uma via de entendimento: “Cada um será, segundo sua posição na cadeia, índice, signo ou sema: o filme, através do sistema de relações de que é condutor, organiza seus próprios códigos, cria seus signos, transforma em índices ou série de dados indeterminados a priori” (1977, p. 67). Desse modo, o filme se constitui sempre, a si mesmo, como código, mesmo se certos signos se generalizam e se integram em um conjunto de signos que os espectadores “leem” sem limitações (SORLIN, 1997). Para o autor,

“o cinema aparece assim como linguagem – se entendemos por linguagem uma série de meios cuja combinação permite emitir mensagens -, cuja codificação, lacunar muda de uma realização para outra ou, mais provavelmente, de um grupo de realizadores para outro” (1977, p. 72).

O resultado disso é uma abordagem do filme pela semiótica. Na antropologia, Geertz (1989), explicitando sua preferência compreensiva, compara o texto ao código. O primeiro para interpretar, o segundo a decifrar. O primeiro ensinando a compreensão das formas simbólicas. O segundo oferecendo o entendimento em termos de estrutura. Para a análises de filmes, ambos parecem ser eficazes. Mas, se mesmo assim, a semiótica não oferecer receitas, as ciências sociais não irão muito longe.

Foi necessário surgir Marc Ferro para pôr em prática um processo de análise que permite ir além da condenação de ter sempre que dizer duas vezes a mesma coisa: “descrever a sociedade e comprovar essa descrição nos filmes ou então, analisar os filmes e verificar na estrutura social o esquema daí elaborado” (1975, p. 48). A citação torna claro de que forma o cinema se expõe sempre ou toda vez que se expõe ao olhar penetrante que passa pela objetividade e pelo rigor de uma observação científica dentro do espírito que é cara às ciências sociais. O método, acima citado, permite-nos encarar a possibilidade de estender às ciências sociais a técnica que Marc Ferro estabeleceu para a história.

E, sobre as especificidades dos filmes, as quais é necessário aplicar diferentes operações de análise que levem em conta a análise de decupagem, das filmagens, das imagens, dos sons, dos diálogos, dos cenários, etc (FERRO, 1975). Quer dizer, o mudo social refletido na tela, determinando por si mesmo, a estratégia de análise que melhor convenha. Nessa perspectiva que este artigo se orienta. Isto é, o cinema como campo de pesquisa nas ciências sociais, como base empírica, que preliminarmente poderíamos dizer, abordagens culturais e sociais do ponto de vista do espectador, neste caso, do pesquisador que, “diante da imagem fílmica, dedica-se à decifração” (HÍKIJI, 1991, p. 91-113, grifo nosso). Entendemos por decifração a observação e interpretação sociológica, antropológica e histórica. Assim sendo, a obra analisada toma dois caminhos, o que o diretor pretendia dizer com suas alegorias sensuais e carnavalescas e como

o filme foi percebido pela crítica que o assistiu. Evidenciando neste momento a dualidade presente em sua estética e que é objeto de estudo deste artigo. Entre a crítica ao autoritarismo da ditadura militar e o uso da imagem da mulher negra como objeto sexual.

A carnavalização como estratégia de filme

A carnavalização surge nos filmes de Diegues durante os anos 70. Em *Xica da Silva* ela se apresenta de forma bastante elaborada. Como percebe o próprio diretor:

A importância do carnaval em meus filmes não está apenas na Gestalt carnavalesca, na tradução de um estado de espírito. Mas também na própria construção original dos desfiles, no modo pelo qual eles se estruturam, em sua dramaturgia. Como num desfile, várias alas temáticas se sucedem em *Xica da Silva*, cada uma dela em torno de um personagem e seu drama. [...] As tradicionais baianas de escola de samba, herdeiras das procissões católicas da Bahia e do Rio de Janeiro, são reproduzidas pelas mucamas que seguem *Xica* em sua vertiginosa caminhada rumo à igreja do Tijuco, portando com gestos exuberantes, como um destaque, a balançar nas mãos sua alegoria, a carta de alforria. Ou, eu dizia também, a carta de euforia (DIEGUES, 2014, p. 375).

Para Mikhail Bakhtin o carnavalesco seria regido “por uma espécie de ‘carácter não oficial’, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade, nem formalidade unilateral (...)” (BAKHTIN, 1993, p. 2). Sua principal qualidade seria estar ligado profundamente às fontes cômicas do popular medieval, manifestações do riso que se opunham ao tom sério e religioso da sociedade feudal. Isto é, o autor se refere “às festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc” (BAKHTIN, 1993, p. 3)

Todos esses ritos e espetáculos organizados à

maneira cômica apresentam uma diferença notável, uma diferença de princípio poderia dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à igreja e ao estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualismo* do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 1993, p. 4-5)

Ou seja, uma experiência que não deixa de ser utópica ao apontar para a crítica do presente a partir da criação de um mundo invertido, ou que conviva com o “não oficial” no mesmo patamar hierárquico. É essa relação dual, na convivência dos opostos, que Bakhtin vai delinear como realismo grotesco. A característica desse realismo se apresenta em forma de rebaixamento, da oposição de todos os cerimoniais e ritos para o plano material, do corpo. . Em que o baixo, representado pelo sexo (escondido), convive no mesmo espaço e tempo da alma, da mente (o alto). Criando imagens fundidas nestas duas perspectivas. Por exemplo, em termos metafóricos, uma mulher idosa parindo, a noite e o dia, o final e o início da vida, cria um movimento de mudança dinâmico. No filme Diegues segue essa receita carnavalesca subvertendo as estruturas do espetáculo:

Tomando como base a inversão social dos papéis no carnaval, a força corrosiva do riso procura a libertação do medo e a explosão de liberdade sem admitir qualquer tipo de dogma ou autoritarismo. Através da falta de verossimilhança, das condutas excêntricas de personagens em estado de espírito anormal, do gosto por escândalos e da mistura entre a cultura erudita e a popular se pretende abolir as hierarquias sociais e incitar o público a se exprimir numa atitude criadora livre (ADAMATTI, 2016, p.

2).

O filme, nessa perspectiva, abandona os textos anteriores preocupados em “recontar” a história e cria uma narrativa alegórica, onde “sexo e escravidão são pretextos para falar de relações de poder: submissão e subversão da ordem. Xica é vista como uma figura carnavalesca que dança e ri e busca seu próprio prazer. Só que faz isso fora do carnaval” (SOARES, 2008, p. 64). Ela é o símbolo “da astúcia do oprimido e, ao mesmo tempo, encarnação do estereótipo da sensualidade negra” (XAVIER, 2006, p. 96).

Os objetivos do diretor eram – como relatados em seu livro de memórias (DIEGUES, 2014) – os de romper com a melancolia de sua geração e, ao mesmo tempo, retomar o projeto de um cinema popular brasileiro. Todos os personagens correspondiam a atores sociais daquele momento, o imperialismo brutal no conde português; a burguesia nacionalista e covarde no contratador; as classes médias serviçais no sargento, no tenente e no pároco; o intelectual revolucionário no jovem inconfidente (Estepan Nercessian); e Xica, o povo.

Nesta articulação o diretor buscava uma proposta de *mise-en-scène*⁸, “longe da contemplação decadente do cinema europeu, tanto quando preguiça milionária do cinema americano” (DIEGUES apud BUENO, 2000, p. 144), em que o espetáculo carnavalesco surge como uma estrutura ideal para confrontar esses paradigmas, onde somente ele poderia “trazer para dentro da tela a maravilhosa doídice brasileira, essa realidade até que se misture com o sonho e ver surgir deste sonho uma nova realidade” (DIEGUES apud BUENO, 2000, p. 144).

O crítico José Carlos Avelar (1986), escrevendo sobre o filme, apontava para a existência de obras produzidas entre os dez anos anteriores em que o conhecimento não podia ser utilizado para impulsionar uma ação transformadora do mundo, em que a solução para os personagens acabava sendo a indiferença e o silêncio. Assim, a

figura de Xica da Silva com seus gostos bárbaros e sensualidade a flor da pele seriam formas de driblar esses silêncios e exorcizar as violências sofridas numa sociedade repressiva. Onde os gestos exagerados da personagem, seu deboche e avacalhão seriam formas indiretas de se mostrar o que se passava na sociedade da época.

Avellar ainda, em outro texto, vai perceber que Diegues retoma no filme “a ideia de alterar a ordem prevista das coisas presentes em outros filmes do Cinema Novo” (AVELLAR, apud SOARES, 2008, p. 60). O cangaceiro Corisco propõe desarrumar o que está arrumado em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), ou a frase “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”, importante para se entender o filme *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). E mesmo Diegues, no filme *Quando o Carnaval Chegar* (1972), “inverte a sabedoria popular e propõe agir antes de pensar” (SOARES, 2008, p. 60). Ou seja, avacalhar seria o ponto de vista de *Xica da Silva* sobre a situação da sociedade que encontra; ao mesmo tempo que também “é essa avacalhão que, segundo Avellar, liga *Xica da Silva* ao Cinema Novo” (Ibidem, p. 60).

O filme de Diegues está repleto dessas avacalhões, imagens transgressoras de características carnavalescas. Desde a atuação dos atores que se dá em uma tênue linha entre o cômico, o realista e o sensual. Dois momentos para exemplificar o mencionado: primeiro, Xica quando quer dormir com um homem finge estar zozna soltando pequenos gemidos e, segundo, quando os figurinos que seguem a ascensão social da personagem, ficam cada vez mais caricaturados e coloridos, muito mais relacionados a uma alegoria carnavalesca do que a uma preocupação em ser fiel aos fatos históricos. Em uma cena, já citada Xica carrega sua carta de alforria enquanto desfila feliz pela cidade seguida por seus escravos (fotograma 01). A personagem e seus seguidores estão paramentados com roupas da corte, mas de cores e formas exageradas, como se estivessem em um desfile de uma escola de samba ao som da trilha sonora pop tocada por Jorge Ben. Xica

8 Tudo aquilo que aparece em cena, como por exemplo: atores, iluminação, decoração, adereços, figurino, etc.

para em frente à igreja e tenta entrar com sua carta de alforria como passaporte, mas o padre a impede. Em um plano geral⁹ (fotograma 02) ela fica parada de costas para a igreja e de frente para a câmera, enquanto os brancos, que poderiam entrar, passam por ela. No mesmo plano o padre pede licença e fecha a porta. Uma imagem que revela que a realidade de Xica não é a oficial, mas a carnavalesca. A igreja, o mundo oficial para ela é uma utopia, no sentido de estar existindo em outro registro. Outro lugar que fica delimitado espacialmente na imagem fílmica.



Fotograma 01



Fotograma 02

Depois que a porta se fecha por completo, a personagem principal se vira para a igreja e vocifera blasfêmias, de forma descontrolada. Na cena seguinte, ela encontra João Fernandes, seu amante, e joga a carta de alforria em seu rosto. A partir desse momento a personagem, com seus exageros e afetações parece criar, como forma de confronto a essa realidade oficial, outra paralela. Ela passa a aparecer com roupas cada vez mais alegóricas, com trejeitos mais afetados, e desejos mais extravagantes; como a construção de um

navio numa região em que não havia mar. A embarcação navega por um mar improvisado, feito por barragens, como um carro alegórico na passarela, enquanto na margem a plateia do espetáculo, a elite local, olha a situação espantada ao mesmo tempo em que são obrigados a aplaudir a passagem do navio para não desfazer o poderoso amante da ex-escrava (fotograma 03).



Fotograma 03

O que difere a avacalhão de Cacá Diegues daquela de Glauber Rocha e de Rogério Sganzerla é o fato dela ser popular, no sentido de “falar a linguagem do povo”, fazendo rir como as chanchadas. Há no filme uma importante tentativa de unir um discurso intelectual de esquerda com o público das chanchadas:

Xica da Silva é o primeiro grande sucesso de bilheteria do cinema brasileiro desde o tempo da chanchada. Com milhões de espectadores no Brasil como no exterior, Cacá Diegues chega aonde queria. De *Ganga Zumba* (1964) a *Xica da Silva* (1976) percorre um longo caminho entre o cinema que pensa o “povo” e um cinema que fala, se não para o “povo” (categoria de difícil identificação), pelo menos para uma ampla plateia que enche os cinemas das principais capitais do país. Seu filme atende aquela parcela do público que vai ao cinema porque “cinema ainda é a melhor diversão”, *Xica da Silva* atrai um público que ia assistir às chanchadas e que não viu o Cinema Novo passar (*ibidem*, p. 60).

Outro autor que percebeu elementos importantes na obra de Diegues e traçou

⁹ O plano é a unidade do filme e pode ser apresentado por diversos ângulos e escalas. O plano geral é um ângulo que mostra uma paisagem ou um cenário completo. O plano geral, então, é um ângulo que mostra uma área de ação relativamente ampla. A figura humana ocupa espaço reduzido.

com mais afinco o paralelo de *Xica* com a carnavalização foi o antropólogo Roberto da Matta (1976). Segundo ele, Diegues com a sua estrutura carnavalesca, investiga a fundo os dois lados da “obediência”; a forma como o poder dos fracos, com seu viés residual e compensatório, se contrapõe ao poder dos fortes. Aproveitando-se de uma prática corporal ligada ao escândalo e o poder do riso e da alegria, o filme troca o fraco pelo forte subvertendo a ordem do mundo. Da Matta, ainda, comentando a recepção negativa de alguns críticos ao filme, percebe que as polêmicas moralizantes não surgiram devido ao romance da escrava com o senhor, mas por causa da ascensão social de Xica da Silva: “é esse o momento perigoso e que indica a hora de moralizar” (1976, p. 19).

No entanto, a postura popular e cômica do filme está ligada a uma herança da chanchada, negada a princípio por um discurso *cinemanovista* durante os anos 60, mas que ganha um novo folego no período em que a obra é produzida. Nela Diegues buscar uma direta ligação com esse universo cômico brasileiro unido ao uso da sensualidade da personagem como estratégia transgressora, como também uma estratégia para a conquista do mercado cinematográfico brasileiro. Dinâmica que acaba por gerar uma inevitável ligação com as pornochanchadas geradas durante todos os anos 70, filmes que usavam do sexo como seu principal elemento de apelo popular. Na primeira noite de amor entre João Fernandes e Xica da Silva, essa ligação é inevitável. A cena se inicia com um plano de uma janela, enquanto em *Off*¹⁰ se escuta o homem e a mulher em suas intimidades (fotograma 04). De repente, a câmera inicia um leve movimento de zoom in¹¹ ao mesmo tempo em que João Fernandes pede para que sua amante não fizesse determinada ação durante o coito, ação que não se pode ver, mas se pode imaginar devido aos gritos do homem que parecem misturar terror e gozo - procedimento sexual que se apresenta

em outros momentos do filme como um grande mistério. O coito não é apresentado na imagem, mas o plano seguinte mostra Xica deitada na cama extasiada. Ela faz gestos que insinuam de forma irônica o tamanho diminuto do órgão sexual de seu amante e logo depois eles voltam a se amar de baixo dos lençóis. Ou seja, o sexo é fonte essencial desta lógica carnavalesca do filme.



Fotograma 04

A crítica da mulher negra como objeto sexual

Alguns críticos percebiam a sensualidade da figura de Xica como uma simples aderência à pornochanchada como estratégia de público, percebendo o mecanismo de carnavalização com a aceitação de uma estética massificada. Ideias que atrelavam o conceito de obra de arte a uma função social ou política. De alguma forma o espetáculo cinematográfico apresentado desnor-teava muitos dos admiradores dos trabalhos anteriores do diretor.

Em uma famosa entrevista concedida no ano de 1978 para a jornalista Pola Vartuck, no jornal *O Estado de S. Paulo*, o diretor vai cunhar a expressão “patrulha ideológica” (DIEGUES, 1988). Uma espécie de pressão através de críticas, discursos, manifestos, de pessoas unidas por laços ideológicos com o intuito de impor um ponto de vista. Diferente da censura, essa patrulha ideológica se dava no meio artístico e intelectual, que na sua maioria era de esquerda.

Diegues se referia indiretamente às críticas feitas ao filme *Xica da Silva* publicadas nos

10 A voz *off* ou *off* é um recurso sonoro que faz parte da cena, mas que sua fonte geradora não está enquadrada na imagem.

11 Movimento óptico no qual a imagem se inicia em um plano aberto e vai fechando para um plano mais fechado.

12 Percepção já superada ao longo do século XIX, numa perspectiva da primazia da forma e no desprezo à essa necessidade de a arte desempenhar funções sociais (BOURDIEU, 1996).

jornais alternativos *Opinião e Movimento*. Margarita Adamatti confirma isso quando diz que “exatamente a imprensa alternativa, que sofria com a interdição feroz do regime, era acusada de colocar em prática a censura política” (2016, p. 1); dando início a uma das maiores polêmicas entre artistas e intelectuais e gerando um clima de “caça às bruxas”. Nesta concepção, o que parecia sugerir Diegues era perceber que a oposição feita a seu filme seria dada mais como uma forma de prejudicar a criação artística do que a própria opressão do regime.

Um destes textos era da historiadora e ativista negra Beatriz Nascimento (1976), duas das suas principais afirmações motivaram diretamente as declarações de Diegues. Na primeira, ela afirmava: “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)”, depois ela ainda declara: “Quanto a sua penetração enquanto discurso e comunicação o condenaríamos ao ‘índex’ das obras proibidas” (NACIMENTO, p. 20-21).

Essa radicalidade de Beatriz Nascimento pode ser explicada por um acirramento de posições, que têm relação com o lugar de origem de ambos. Nesse sentido, a autora não faz sua crítica por um viés cinematográfico, mas sua opinião emerge como uma historiadora e mulher negra ofendida pelo filme. Sua argumentação não é também originada de uma necessidade de uma veracidade histórica na obra de arte, mas sim na falta de conhecimento do autor da cultura negra. Ela se incomoda com a forma como a mulher africana é percebida no filme, como um mito de sexualidade. Dessa forma, ela estaria reivindicando que a intelectualidade respeitasse a própria cultura popular.

Esse debate não se dava do ponto de vista artístico, mas sim de um movimento social que crescia: o movimento negro. Dois anos antes,

Beatriz fez um prelúdio de um debate que explodiu em 1978 com a eclosão dos movimentos sociais¹³. Naquele mesmo ano, houve, por exemplo, a unificação dos movimentos negros (SINGER; BRANT, 1982, apud ADAMATTI). Desse modo, o artigo criticando o filme de Diegues no *Jornal Opinião* era uma forma de iniciar uma discussão pública.

Por essa lógica, em que o imperativo político estava à frente da autonomia estética, a autora desautorizava o diretor a abordar temas ligados a um universo que não era o seu, colocando na tela, dessa maneira, um assunto tabu sem criticá-lo, e pior que isso, reforçando os preconceitos. Beatriz percebe no desenvolvimento dramático do filme, fugindo do discurso da estética, um reforço do “mito do senhor bondoso”, onde a figura de Xica da Silva esconderia o conflito racial, em que o negro surge como uma figura dócil. E mais, a autora percebe na figura do ator Walmor Chagas, amante e protetor da escrava, um prolongamento da figura do diretor, no papel de um intelectual burguês, particularidades que Diegues não destacou em sua defesa.

Essa perspectiva percebida acima, em uma análise da narrativa proposta pelo filme, tem uma forte ressonância na obra. A primeira cena do filme, por exemplo, se inicia com chegada do novo contratador real de diamantes enviado pela coroa portuguesa, o futuro amante de Xica da Silva. Revelando que o ponto de vista apresentado inicialmente na narrativa não é o da mulher negra. Na cena, que acontece antes dos créditos, como epílogo, um homem toca uma flauta, acompanhado de dois outros músicos. Este homem é João Fernandes que depois de demonstrar suas habilidades eruditas têm uma breve conversa sobre a região com os músicos, dando a entender que aquele foi um encontro casual. O interessante é que um dos artistas, preocupado com o que seu companheiro falava, sem saber quem era o homem com quem

13 “Os anos 70 e 80 do século XX se constituíram no período de busca de afirmação do debate das relações raciais em vários campos da ação social. “O Movimento Negro brasileiro se organiza tendo como referência às experiências das lutas anteriores engendradas pelas várias formas do processo de resistência à escravidão, o processo de constituição dos quilombos, a estruturação das irmandades e das tradições religiosas de matriz africana, da imprensa negra e as várias expressões culturais e políticas” (LIMA, 2009, p.3-4).

conversavam, diz de forma mecânica em um *close up*¹⁴: “Os artistas não devem se meter em política.” Numa clara relação dos artistas com a figura do diretor: um artista de classe média que tentava driblar as armadilhas impostas por um estado autoritário.

Continuando a cena, um homem negro armado surge em cima de uma rocha. Era o fora da lei Teodoro, um minerador que retirava seu próprio diamante da terra e revendia sem a participação da coroa portuguesa. Neste momento a trilha sonora que havia iniciado a cena com uma música erudita, europeia, tocada pelos músicos, ressoa em um tenso acorde de berimbau, de origem afro-brasileira. Nesse instante, Teodoro pede o cavalo de João Fernandes. Momento tenso em que o contratador tem que ceder seu cavalo, apresentando para o espectador a primeira imagem transgressora do filme, que não se desenvolve na mesma perspectiva carnavalesca que irá ser marca recorrente do resto da narrativa. Nessa imagem se vê o homem negro em cima do cavalo, imponente e altivo, enquanto o europeu, paramentado com suas vestes elitizadas e finas, está no chão, olhado de cima para baixa pelo negro. (fotograma 05) Deixando claro o confronto entre as hierarquias, entre o branco representando as elites e o negro transgressor que se relaciona com o povo, e no meio, entre eles, os artistas. A figura da mulher neste momento não aparece. Desta forma, enquanto o contratador caminha montado em um burro na direção da cidade, o nome do filme, *Xica da Silva*, surge na imagem, mas a mulher que dá nome ao filme não.



Fotograma 05

Xica vai aparecer na cena seguinte, dez minutos depois do início da narrativa. Ela está no quintal da casa do Sargento Mor da cidade de quem é escrava. O jovem filho do dono da casa, José (Stepan Nercessian) aparece dizendo o nome da escrava de forma repetida como se fosse um cacarejar de galinha: “Xica, Xica, Xica”. A mulher coloca as mãos nos quadris numa expressão corporal irônica dizendo que não. Mas o jovem agarra suas nádegas esfregando seu rosto nelas, dizendo frases como, “Vem cá sua neguinha feiosa”, ao mesmo tempo em que pega seus peitos e rasga a sua roupa. A reação de Xica é fazer uma cara séria que logo se transforma em um largo sorriso e um gemido caricatural. Ela sai correndo para dentro da casa e é seguida imediatamente por José. Neste instante, a câmera, depois de mostrar o jovem entrando na casa, inicia um movimento leve de *zoom in* enquanto em *voz off* se escuta o diálogo no interior. Exatamente igual à cena detalhada anteriormente em que Xica usa sua misteriosa arma sexual no contratador, tendo também o grito que mistura terror e gozo ao final (fotograma 06).



Fotograma 06

Confrontando as cenas iniciais duas formas de luta contra o sistema são apresentadas dentro da narrativa, a do homem negro fora da lei, que no fim do filme vai ser capturado pela coroa portuguesa, e o da mulher como poder sexual, representada por Xica e seu misterioso segredo. É através desta segunda perspectiva que o filme vai desenvolver sua narrativa. Postura que fica claramente explícita na cena do primeiro encontro entre Xica da Silva e João Fernandes, momento em que a mulher praticamente se

14 O Close, ou Close Up é um plano que enquadra o rosto do personagem.

oferece ao contratador rasgando sua própria roupa, enquanto a famosa música tema do filme, gravada por Jorge Ben toca. Os dois se olham enquanto a imagem em um movimento de *traviling*¹⁵ potencializando o encanto que se dá entre ambos. De um lado Xica pelada, sensual, e do outro lado o europeu deslumbrado (fotogramas 07 e 08) .A sensualidade expressa pelo movimento de câmera é potencializada pelo refrão da trilha que canta: “Xica dá, Xica dá, Xica da silva”, uma alusão ao ato sexual.



Fotograma 07



Fotograma 08

Desta forma, a ideia de inversão fica submetida à objetificação sexual da mulher. Tanto que a narrativa necessita expressar essa ideia de ruptura hierárquica de forma didática nos diálogos de personagens. Por exemplo, em uma cena em que um comerciante conversa com outro homem sobre a prosperidade da cidade desde a chegada de João Fernandes, ocorre um breve comentário acerca de Xica da Silva. O comerciante, ao mesmo tempo em que parece não querer falar sobre ela, diz em um tom irônico: “Agora quem é o escravo é ele”. Ou seja, deixando clara a fragilidade da proposta do filme, pois necessita ser dita, falada, diretamente para o espectador.

Outro exemplo é a parte final do filme,

momento em que mesmo Xica sendo uma rica e livre mulher, tem que se submeter sexualmente ao corrupto conde (José Wilker) enviado pela coroa portuguesa para fiscalizar a região, carregando em suas posses uma carta que pede o imediato retorno do João Fernandes para Lisboa. Xica tenta resolver o problema traçando uma aliança com Teodoro na tentativa de organizar um exército para confrontar a coroa portuguesa. Mas seu amante acaba entregando o fora-da-lei como prova de fidelidade à coroa, tentativa que não surte o efeito desejado. Ou seja, o poder de Xica só se apresenta eficiente como objeto sexual, sendo limitado aos movimentos dentro desta perspectiva.

Ela, então, em um último ato de desespero, prepara um banquete africano para agradar o fiscal. A comida típica é servida no chão e o homem se farta de beber e comer as iguarias. Xica se apresenta seminua em um espetáculo de dança sensual ao som dos atabaques afro-brasileiros (fotograma 09). A apresentação faz o homem relinchar como um burro e cacarejar como uma galinha, como se a dança provocasse nele os instintos animais, como se a cultura africana e a sexualidade da mulher levassem o indivíduo a um estado selvagem. Os dois acabam rolando sobre as comidas em uma confusa e carnavalesca dança sensual. Porém, desta vez, a tática sexual da personagem não tem o seu objetivo alcançado e João Fernandes é obrigado a deixar o Brasil, deixando sua amante na desgraça.



Fotograma 09

Como crítica na inversão da hierarquia social o uso da imagem do escravizado usando de seu poder sexual funcionava, mas, ao mesmo tempo, deixava evidentes os preconceitos de uma elite

15 Movimento de câmera que acontece em qualquer direção movendo o eixo da câmera, com um passeio pela cena. É realizado por meio de maquinários específicos, como trilhos e tripés especializados.

intelectual acerca do negro, como um agente de sua própria história. A historiadora Beatriz Nascimento, então, evidencia aspectos polêmicos para se iniciar uma discussão importante para o movimento negro, num momento em que o radicalismo de esquerda foi dizimado pela ditadura. Ao analisar a obra somente do ponto de vista do enredo, abandonando as questões estéticas pertinentes para a elite intelectual, e não para o povo, a autora faz uma crítica do ponto de vista de uma mulher, negra, pobre, acerca de uma obra produzida por um homem, branco e de classe média. Fazendo surgir uma voz que representasse o povo, assumindo o seu papel social e reivindicando uma autoridade na contestação ao cineasta.

Conclusões

Estaría em uma espécie de “realismo grotesco afro-brasileiro” o poder carnalizante de *Xica da Silva*. Uma crítica à sociedade autoritária em plena ditadura militar, que se propõe a valorizar uma identidade do excluído, como propunha as tendências dos estudos culturais. No entanto, também apresentava a apropriação cultural da imagem da mulher negra escravizada por uma elite intelectual de forma problemática, colocando e reafirmando estigmas de sensualidade e da promiscuidade.

Com *Xica da Silva*, Diegues desenvolve um cinema de espetáculo, que através de uma dinâmica entre o cinema de autor e o comercial consegue produzir uma obra pertinente num momento em que a abertura política já era uma possibilidade concreta. Boa parte da esquerda intelectual do país, neste momento, ainda estava atrelada em torno de uma ideia de nacional-popular¹⁶, sendo a função da obra de arte transformar a sociedade. Por outro lado, emergiram outras vozes em que esse nacional-popular era visto como “uma ação autoritária e mistificadora, com a pretensão de

direcionar os rumos do país e da cultura popular” (ADAMATTI, 2016, p. 15-16). O elogio indireto de Beatriz Nascimento acerca da experiência cultural do povo contra a figura do intelectual faz parte desse processo.

A narrativa do filme acaba com Xica da Silva se refugiando na igreja dos negros que havia construído, pois sem o seu amante ela acaba caindo em desgraça. Lá está escondido José, que havia se tornado um rebelde e revolucionário foragido. Logo a mulher se anima e os dois acabam se relacionando sexualmente como se as ideias revolucionárias da geração dos anos 60, impedidas pelo golpe militar, se unissem a uma postura popular surgida nos anos 70, que além de ter a própria ditadura como financiadora, usa o sexo como forma de ganhar o mercado cinematográfico. O ato sexual, que simbolicamente parece unir essas duas tendências da obra, se desenvolve como da primeira vez que os personagens são apresentados, só que desta vez é Xica quem persegue José. A cena mostra a escada em que os dois amantes sobem, e fica parada nesta imagem enquanto se escuta em off o grito de terror e gozo de José. Na cena seguinte, os sinos da igreja são tocados enquanto José gargalha de felicidade. Na cena seguinte, os sinos da igreja são tocados enquanto José gargalha de felicidade. Assim, no final do filme, o que fazia “os sinos da cidade replicarem era mesmo o encontro final entre Stepan e Zezé, o intelectual e o povo que ele pretendia representar e libertar, que acaba por lhe ensinar o gosto da vida e da volta por cima” (DIEGUES, 2014, p. 376). Demonstrando que essa ideia de unir o popular com o intelectual era uma postura mais importante para a narrativa, que representar uma identidade da mulher negra escravizada.

Essa dualidade presente na crítica ao filme permitiu essas duas leituras importantes para o momento, e essa parece ser a principal riqueza da obra: produzir uma polemica discussão,

16 O conceito de nacional-popular é universal, devido ao fato de ser pensado através da tradução de aspectos populares de cada local, e uma de suas principais qualidades é justamente a capacidade de distinguir entre o válido e o não válido no seio do patrimônio cultural universal. “Entendendo válidos os caminhos capazes de levar o povo a uma afirmação da democracia e do nacional. E o não válido como as interferências culturais que não tenham como função responder às questões colocadas pela realidade brasileira” (BARBEDO, 2016, p.100). O projeto nacional-popular brasileiro, tanto se insere num projeto de revolução democrática burguesa, em que diversas vertentes da intelectualidade e da política nacional estavam voltadas para objetivos comuns como a defesa da cultura nacional e de seu desenvolvimento, como também a preservação e a ampliação das liberdades democráticas, assegurando os interesses da intelectualidade.

extremamente pertinente, num momento em que o Brasil ainda vivia uma ditadura militar. Tanto que em 1984 Diegues vai filmar *Quilombo*, também utilizando de uma estética carnalizante e abordando a cultura negra sem produzir cenas de apelos sensuais. Como também vai chamar, para seu lado, intelectuais e artistas envolvidos com o movimento negro. A própria Beatriz Nascimento é uma das consultoras do filme. Ou seja, ele se adapta às novas perspectivas de representação do negro, que é diretamente ligado a como essa intelectualidade negra gostaria de ser vista. •.

Referências bibliográficas

- ADAMATTI, Margarida Maria. *Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva, de Carlos Diegues*. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/23120>. Acesso em: 25 de agosto de 2018.
- AMANCIO, Tunico. *Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, Alceu, - v.8 -, n. 15 -, p. 173 a 1-184, - jul./dez., 2007. Disponível em: < http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf.> Acesso em: 19/01/ jan. 2020
- AVELLAR, José Carlos. *Luz, cama, ação*. Jornal do Brasil, s.d., Pasta sobre Xica da Silva da Cinemateca Brasileira.
- _____. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- _____. *Os subversivos*. Jornal do Brasil, s.d. P, pasta sobre Xica da Silva da Cinemateca Brasileira.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rebelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Lisboa: Edições70. 2006
- BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin – obras escolhidas. vol. I1. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 3º edição, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUENO, Zuleica de Paula. *Bye, Bye Brasil: Trajetória cinematográfica de Carlos Diegues (1960 – 1979)*. 285 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Departamento de Sociologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p.285, 2000.
- DA MATTA, Roberto da. *A hierarquia e o poder dos fracos*. Opinião, n. 206, p. 19, 15 out, 1976.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O Que Vemos, O Que Nos Olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Porto Alegre: Síntese Universitária, 1988.
- _____. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- FERRO, Marc. *Analyse de Filme, Analyse de Sociétés*. Paris, Paris, Hachette, 1975.
- _____. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FERREIRA, Jorge; e SOARES, Mariza de Carvalho. (Org.). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2008. P.75
- GOMES, Flávio dos Santos. *De olho em Zumbi dos Palmares – histórias, símbolos e memória social*. São Paulo: Claro Enigma, 2011.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro:

Paz e Terra, 1996.

_____, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial? São Paulo: Companhia das Letras: São Paulo, 2016.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. RJ, LTC, 1989.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HEYWOOD, Andrew. *Ideologias Políticas: do liberalismo ao fascismo*. São Paulo: Ática, 2010. Vol. I.

LIMA, Ivan Costa. *As propostas pedagógicas do movimento negro no Brasil*. Congresso Internacional de Pedagogia Social Mar. 2009 Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.p>

MENEZES, Paulo. *Sociologia e cinema: aproximações teórico-metodológica*. Teoria e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 12 n. 2 jul. a dez. 2017 ISSN 2318-101x (on-line) ISSN 1809-5968

NASCIMENTO, Beatriz. *A senzala vista da casa grande*. Opinião, n. 206, p. 20-21, 15 out.1976.

QUEIROZ, Suely Reis de. *Escravidão negra em debate*. In: *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto., 2010 pág. 103.

HÍKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo*. Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), São Paulo, v. 7, n. 7, p. 91-113, mar. 1998. ISSN 2316-9133. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606/56520>>. Acesso em: 12 ago. 2020. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v7i7p91-113>.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documento de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Autêntica: Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SILVA, J. L. da. *Candomblé da Bahia, mito da pureza e racismo epistêmico no material didático escolar* [pp. 189-209]. In *Educação e axé: uma perspectiva intercultural na educação*. Fernandes; Roberto & Oliveira [org.]. 1ª ed. Imperial Novo Milênio Gráfica e Editora, Rio de Janeiro: 2015.

SOARES, Mariza de Carvalho. *As três faces de Xica*. In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de Carvalho (Orgs). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier, 1977.

XAVIER, Ismail. *Alegoria do subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense., 1993.

_____, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____, Ismail. Xavier. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Filmografia

Deus e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 35mm, 1964.

Dona flor e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto, Rio de Janeiro, 35mm, 1976.

Ganga zumba. Direção: Carlos Diegues, Rio de Janeiro, 35mm, 1964.

O bandido da luz vermelha Direção: Rogério Sganzerla, São Paulo, 35mm, 1968.

Os herdeiros. Direção: Carlos Diegues, Rio de Janeiro, 35mm, 1969.

Quando o carnaval chegar. Direção: Carlos Diegues, Rio de Janeiro, 35mm, 1972.

Xica da silva. Direção: Carlos Diegues, Rio de Janeiro, 35mm, 1976.