

# **A REPRESENTAÇÃO DOS NEGROS NO CINEMA BRASILEIRO: UM OLHAR SOBRE A OBRA FÍLMICA “XICA DA SILVA” (1976)**

**HALLYSON ALVES BEZERRA**

**ORIENTADOR(A)**

**Professora Ms. Ivone Agra Brandão**

**Campina Grande, Paraíba**

**Maiο de 2015**

Prédio do CH – 5º andar. Sala: 507  
R. Aprigio Veloso, 883 – Bairro Universitário  
Universidade Federal de Campina Grande –UFCG

**A REPRESENTAÇÃO DOS NEGROS NO CINEMA BRASILEIRO: UM  
OLHAR SOBRE A OBRA FÍLMICA “XICA DA SILVA” (1976)**

**HALLYSON ALVES BEZERRA**

**Artigo apresentado ao Programa de Pós- Graduação do  
Curso de Especialização em Educação para as Relações  
Étnico- Raciais da Rede Nacional de Formação  
Continuada da Universidade Federal de Campina  
Grande, SECADI/MEC, como requisito para a obtenção  
do Título de especialista.**

**ORIENTADORA**

**Professora Ms. Ivone Agra Brandão**

**Campina Grande, Paraíba**

**Mai de 2015**

**A REPRESENTAÇÃO DOS NEGROS NO CINEMA BRASILEIRO: UM  
OLHAR SOBRE A OBRA FÍLMICA “XICA DA SILVA” (1976)**

**HALLYSON ALVES BEZERRA**

**Artigo apresentado como requisito para a obtenção do título de especialista do Programa de Pós- Graduação do Curso de Especialização em Educação para as Relações Étnico- Raciais da Rede Nacional de Formação Continuada da UFCG/ SECADI/MEC, em comissão formada pelos professores:**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profa. Ms. Ivone Agra Brandão – UFCG  
ORIENTADORA – PRESIDENTE DA BANCA**

---

**Prof. Dr. José Benjamin Montenegro – PPGH/UFCG  
EXAMINADOR INTERNO**

---

**Profa. Ms. Harriet Karolina Galdino dos Santos  
EXAMINADORA EXTERNA**

**Data de defesa e aprovação:**

\_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

## A REPRESENTAÇÃO DOS NEGROS NO CINEMA BRASILEIRO: UM OLHAR SOBRE A OBRA FÍLMICA “XICA DA SILVA” (1976)

Hallyson Alves Bezerra<sup>1</sup>

### Resumo

Metodologicamente, os recursos audiovisuais têm ganhado cada vez mais espaço nos campos acadêmicos, representando um importante aliado para a construção do saber historiográfico, sobretudo após a emergência de novos paradigmas, oriundos da Escola dos *Annales*. Foi a partir dos estudos efetivados pelo historiador francês Marc Ferro que o cinema, antes tido com desconfiança pelos historiadores, foi sendo progressivamente aceito e utilizado como objeto de estudo. Deste modo, esse trabalho visa efetivar um estudo acerca das representações dos negros no cinema brasileiro, a partir da obra fílmica “Xica da Silva”, produção realizada no ano de 1976, pelo diretor Cacá Diegues. O filme retoma a época do Brasil escravocrata, mais precisamente a sociedade mineira de Diamantina, no século XVIII, onde vive a escrava negra que dá nome ao filme, dotada de uma beleza que chama a atenção do representante da coroa portuguesa, ao qual apaixona-se por ela e passa a satisfazer todas as suas vontades. Buscamos verificar as abordagens encontradas e produzidas no roteiro envolvendo, sobretudo, o lugar dos negros nos dois tempos históricos: no tempo presente, onde a obra é produzida (1976) e no tempo representado na produção (século XVIII). Como aporte teórico, analisamos os estudos efetivados por Marc Ferro e José de Assunção Barros, ao que pese a relação Cinema e História, bem como produções que abordem o cinema brasileiro e a participação dos negros nas produções nacionais a partir da compreensão do cinema enquanto narrativa, portanto, representação, conceito este contemplado nos estudos de Roger Chartier.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro, Negros, Cinema

### Abstract

Methodologically, audiovisual resources has gained more and more space in academic spaces, an important ally for the construction of knowledge historiography, especially after the emergence of new paradigms coming from the Annales school. It was from the studies effected by the French historian Marc Ferro that film before had with suspicion by historians, was gradually accepted and used as an object of study. Thus, this work aims to carry out a study on the representations of blacks in Brazilian cinema from the film work "Xica da Silva" production undertaken in 1976 by director Carlos Diegues. The film takes up the time of slavery Brazil, specifically the mining company of Diamantina, in the eighteenth century, home to the black slave who names the film, endowed with a beauty that draws the attention

---

<sup>1</sup>Graduado em História (Licenciatura) pela Universidade Federal de Campina Grande – UFCG; Graduado em Psicologia (Licenciatura e Formação de Psicólogo) pela Universidade Estadual da Paraíba – UEPB; Pesquisador Bolsista (DTI-C CNPq) do Instituto Nacional do Semiárido – INSA – MCTI.

of the representative of the Portuguese crown, which passionately up for it and goes on to meet all your wishes. We seek to verify the approaches found and produced in the script involving especially the blacks of place in the two historical times: at the present time where the work is produced (1976) and the time represented in the production (eighteenth century). As a theoretical framework, we analyzed the studies effected by Marc Ferro and José de Assunção Barros, to spite the relationship Cinema and History, as well as productions that address the Brazilian cinema and the participation of blacks in national productions from the understanding of film as narrative therefore representation, a concept contemplated in the studies of Roger Chartier.

**Keywords:** Brazilian Cinema, Blacks, Movies

## 1. INTRODUÇÃO

Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (FERRO, 1992, p. 86)

Os estudos que envolvem as discussões a partir do uso das produções audiovisuais têm ganhado bastante espaço na historiografia contemporânea, sobretudo a partir da década de 70, com os estudos realizados pelo historiador francês Marc Ferro. Foi a partir das contribuições de Ferro que o cinema, antes tratado com desconfiança por historiadores mais “ortodoxos”, foi sendo progressivamente recepcionado como objeto de estudo e problematização.

Segundo Ferro (1992) “desde que o cinema virou arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam”.

O filme, enquanto produto cultural, produzido por um determinado grupo social, está sujeito à subjetividade intrínseca de criação e interpretação própria de cada grupo (Chartier, 1990).

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p.17)

Mais do que mero entretenimento, o cinema é hoje objeto de trabalho do historiador, pois o filme se revela um importante recurso de problematização. É um documento “escrito”

através de imagens em movimento. E o historiador tendo esse recurso em suas mãos, agrega outros importantes valores: o de instruir, educar e preparar o estudante para a pesquisa. Nóvoa (2008) cita Lera (1995) ao dizer que “chegará um momento em que às crianças nas escolas se lhes ensinará tudo através dos filmes. Nunca mais se verão obrigadas a ler livros de história” (p.35).

A introdução do cinema como instrumento de apoio ao processo de aprendizagem, auxilia o docente e estimula o discente a explorar um meio popular de pesquisa e vasto de interpretações. Atualmente, o cinema já é parte da vida cultural e intelectual da maioria das sociedades e o seu uso metodológico mostra-se bastante atrativo. Não há limites para escolhas de temáticas propostas pelo professor, em que o cinema seja um dos recursos de pesquisa.

Compreendendo a importância de se discutir as relações étnico-raciais a partir do cinema, sobretudo após a promulgação da lei 0.639/03, que institui o ensino da história da África e dos africanos e levando em consideração a proposta do curso de especialização em Educação para as Relações Étnico-Raciais, no que concerne, entre outros a “qualificar professores da rede pública de ensino para o exercício do trabalho didático-pedagógico e conceitual sobre as relações étnico-raciais e o ensino da história e da cultura Afro-Brasileira” (ANEXO I DA RESOLUÇÃO Nº 05/2014) consideramos pertinente a proposta de se promover um debate acerca das representações dos negros no cinema brasileiro.

Dado posto, o objetivo deste trabalho é efetivar um breve estudo acerca das representações dos negros no cinema nacional, lançando um olhar a partir da obra filmica *Xica da Silva* (1976), dirigida por Cacá Diegues, procurando-se discutir sobre a sociedade da época, o lugar do negro e os diversos arquétipos encontrados nas produções cinematográficas brasileiras. O critério para a escolha do filme *Xica da Silva* deu-se em razão da grande repercussão que o mesmo causou na época, tornando-o um dos ícones do cinema nacional, onde aborda como personagem principal uma mulher negra e escrava, que sonha em ser livre e torna-se “rainha”.

Na metodologia empregada, realizamos inicialmente uma pesquisa de cunho bibliográfico, sobre os assuntos abordados, buscando estabelecer uma base teórica para a posterior análise do filme em questão.

Para tanto, acostamo-nos nos estudos efetivados por Roger Chartier, no que pese a História Cultural e o conceito de representação; a relação Cinema-História, proposta por Marc Ferro; a história do cinema negro no Brasil, abordada por João Carlos Rodrigues, entre outros.

Por fim, realizamos uma breve consideração final, apresentando algumas conclusões encontradas nesse estudo e apontamentos para possíveis reflexões futuras, acerca da temática.

## 2. DISCUSSÃO

### CONTEXTO HISTÓRICO DO BRASIL NA ÉPOCA DA PRODUÇÃO DO FILME XICA DA SILVA (1976)

O filme representa não apenas a história que se propõe contar, mas infere-se na perspectiva de que a sua construção está sujeita as influências do tempo histórico que o mesmo foi produzido. Ele é uma representação construída a partir de um roteiro e envolve-se numa teia de acontecimentos, sensibilidades e percepções próprias dos sujeitos envolvidos na sua criação. Nas palavras de Jacques Le Goff:

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentir. Cabe ao historiador no fazer o papel de ingênuo (...). É preciso começar por demonstrar, demolir esta montagem (a do monumento), desestruturar esta construção e analisar as condições de produção do documento-monumento (LE GOFF, 2003, p.102-103).

Nesse sentido, a narrativa assume o caráter documental, sendo produto da sociedade que o produziu. Sendo assim, é indicado realizarmos uma pequena digressão nos cenários históricos do Brasil, que antecederam a produção de Xica da Silva, na década de 1970.

Um pouco antes de Cacá Diegues produzir “Xica”, a década de 1960 representou para os brasileiros um momento conturbado: havia uma ditadura militar forte, repressiva que, dentre outros atos, suspendera os direitos políticos, cassara os mandatos, reprimira os movimentos estudantis, não deixando espaço para as oposições. Entretanto, em contradição à imposição militar, houveram aqueles que resistiram. Enquanto o governo militar iniciava o processo, que Stephanou (2001) chamou de militarização das artes, em contrapartida, alguns artistas passaram a politizá-la, ou seja, usaram seus talentos à favor dos seus ideais políticos.

A arte, em suas diversas manifestações, foi instrumento e porta voz daqueles que não se dobraram ao militarismo. Deste modo, a sétima arte também fez-se representar, através de uma vasta produção fílmica que, ora deixava sua crítica extrínseca, ora semeava a sua mensagem sutilmente.

Quanto a esse aspecto, Stephanou observou que:

A arte brasileira, da década de 60, refletiu a necessidade de combater a um Regime Militar autoritário que a reprimia, denunciando essa repressão, explicitando as arbitrariedades, promovendo a contestação, criando um clima

favorável às mudanças sociais e desfavorável ao sistema implantado em 1964. (STEPHANOU, 2001, p. 113)

Um exemplo mais evidente acerca desse fenômeno é o Cinema Novo, que tem suas origens no final dos anos cinquenta, momento em que, segundo MALAFAIA (2008), a sociedade brasileira era levada a crer num vigoroso processo de desenvolvimento econômico, representado pelo slogan “cinquenta anos em cinco”, do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960). Os jovens cineastas brasileiros começavam a fomentar novos debates acerca da situação social e cultural do país e as influências que tiveram, a partir do contato com as novas correntes cinematográficas europeias, deram-lhe um *insight* para a elaboração de uma nova proposta estética brasileira. Era preciso pensar o Brasil como um todo e o cinema poderia ser um veículo capaz de estimular reflexões a partir da realidade registrada nos filmes. Sobre o Cinema Novo, Malafaia observa que:

Envolvidos com os mesmos ideais, procuram produzir cinema de forma independente, sem preocupações como os acabamentos formais que caracterizavam a produção do tipo industrial, tão própria daquela feita pela companhia cinematográfica Vera Cruz, a qual os cinemanovistas eram profundamente críticos, apresentando a mesma como uma tentativa de reprodução de padrões hollywoodianos em terras brasileiras, sustentada num suposto falseamento de nossa realidade social e cultural” (MALAFAIA, 2008, p. 204)

Já Xavier (2003) destaca o caráter independente do movimento, uma vez que eles “queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica diante da experiência cinematográfica”. (XAVIER, 2003, p. 130)

O movimento representado pelo Cinema Novo, como mencionado na citação acima, tinha por principal característica a sua forma independente de fazer cinema. Essa estética de cara não agradara à sociedade da época, uma vez que o que prevalecia era o modelo hollywoodiano de fazer filmes, com a proposta básica de entretenimento, exigindo pouco da capacidade de criticidade, sendo a lógica da indústria cinematográfica estadunidense, que estava em seu auge.

Um dos mais significativos representantes *cinemanovistas*, citado por inúmeros estudiosos sobre cinema, é o cineasta Gláuber Rocha, que promoveu uma revolução estética no cinema brasileiro, mesmo com as frágeis condições financeiras e arsenal tecnológico limitado para a época.



Em um seminário sobre cinema Latino-Americano, em Gênova, na Itália, Gláuber Rocha argumenta sobre a necessidade do cinema brasileiro em assumir a estética da fome, algo que caracterizava sua proposta enquanto cineasta:

De Aruanda à Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, explicitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casa sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o cinema novo com o miserabilíssimo, hoje tão condenado [...] pela crítica a serviço dos interesses oficiais. (ROCHA, 1965, p.167)

Mas qual era, de fato, a proposta estética dos cinemanovistas? Nóvoa (2008) diz que *Gláuber, assim como os cinemanovistas, tinha no povo o seu objetivo maior*. A diferença dele para outros companheiros de movimento era que ele pensava a partir da ideia de que o povo tinha sua parcela de culpa pela sua condição de alienado, *despossuído dos meios de produção materiais e simbólicos*. Além disso, a intenção do cinema novo era romper com a emoção alienante e típica do cinema colonizador hollywoodiano.

Além de Gláuber Rocha, outros cineastas produziram uma vasta obra, a exemplo de Ruy Guerra, Joaquim Pedro Andrade, Roberto Farias, Roberto Santos, Luiz Sérgio Person, Antônio Fontoura, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, entre outros.

A década de 1970 representou para a cultura brasileira um momento para se buscar novos espaços e estilos de expressão cultural e comportamental (NAPOLITANO, 2008, p. 81). O cinema experimentou uma crise estética e política, uma vez que a indústria cinematográfica *hollywoodiana* ganhava cada vez mais força e espaço entre as massas e para os diretores brasileiros era necessário um apoio financeiro dos órgãos oficiais. Todo o reconhecimento adquirido pelo Cinema Novo não tinha espaço numa sociedade cada vez menos comprometida com os aspectos estéticos do filme, vendo-o simplesmente como apenas opção de lazer e entretenimento. Levando a proposta do Cinema Novo ao extremo, principalmente em relação à função social do cinema, surge uma nova vertente: o cinema marginal, que lançou filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla. Sobre as características do cinema marginal, Napolitano observa:

Assim como no teatro, o cinema marginal pode ser classificado como uma variante da contracultura brasileira, propondo a transgressão comportamental e a destruição de qualquer discurso lógico e linear, como as bases da sua criação. Nesses filmes, a linguagem do humor e do grotesco era usada como base das alegorias sobre o Brasil, considerado um país absurdo, sem perspectivas políticas e culturais. (NAPOLITANO, 2008, p. 97)

Em 1972, são lançados dois importantes filmes da produção nacional: *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra, e *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. Ambos fazem parte de um período que oscilava *entre o ufanismo oficial, partilhado por muitos setores da sociedade, e a crítica velada, exercitada por poucos, mas influentes, atores sociais*. (Napolitano, 2008).

Ainda na mesma década surge outra forma de se fazer cinema, optando por temas ligados à sexualidade, chamado de *pornochanchada*. Realizados com pouco recurso financeiro e com uma estética questionável pela crítica especializada, as histórias versavam sobre os mesmos temas: traição conjugal, nudez, entre outros. Na segunda metade dos anos 1970 o cinema brasileiro, mais revestido de uma visão industrial, lança grandes produções que levaram milhares de brasileiros às salas de projeção. Os filmes *Xica da Silva* (1975), de Cacá Diegues e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, representam muito bem essa fase. Outros diretores também aproveitaram o bom momento, como Hector Babenco, Arnaldo Jabor, Neville D'Almeida e outros que já vinham produzindo desde o início do movimento cinemanovista.

## **OS ARQUÉTIPOS DOS NEGROS NO CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 1970**

Os estudos da história cultural e da história social que usam o cinema problematizam a representação do negro, mas raramente tornaram-no objeto principal da pesquisa e narrativa. Durante muito tempo o negro foi representado no cinema brasileiro através de arquétipos, estereótipos ou caricaturas. Rodrigues (2011) enumera 12 arquétipos dos negros, presentes nas artes brasileiras em geral, dentre esses:

Os mais importantes são o Preto Velho (que transmite a tradição ancestral africana), o Mártir da escravidão, o Nobre Selvagem, o Negro Revoltado, o Negro da Alma Branca (trágico elo entre oprimidos e opressores), o Crioulo Doido (equivalente assexuado e cômico do Arlequim da *Commedia dell'Arte*), a Musa Negra. Há dois com uma nítida conotação sexual exacerbada: o ameaçador Macho Negro (Negão) que povoa os sonhos racistas com estupros e violências; e a Mulata Sedutora (Mulata Boa), uma espécie de mulher-objeto cor de chocolate, desejada por todas as raças. Todos os personagens negros e mulatos da ficção brasileira se enquadram em uma dessas categorias, quando não em mais de uma. (RODRIGUES, 2011, p.21)

Essas figuras são ligadas a arquétipos do candomblé e da umbanda que serviam de contornos para a criação de personagens que somente reafirmavam aspectos caricaturais da população afrodescendente.

Inevitavelmente, o cinema herdou essa complexidade, primeiro no período do filme silencioso (1896-1912), chamado de *Belle Époque* do cinema brasileiro, época em que imperava as teorias racistas, passando pelos diversos momentos de transformação do cinema brasileiro, como o período de nacionalismo e a celebração de uma identidade mestiça que foi retratada da década de 1930 a 1960, até o cinema politizado cinemanovista, onde a questão político-social estava na ordem do dia e contribuiu para desconstruir essa imagem estereotipada dos negros. O Cinema novo, segundo Rodrigues (2014):

Se constituiu enquanto movimento, através de filmes realizados pela escolha de temáticas populares e uma acentuada originalidade na produção. Expressando um nacionalismo que valorizava a cultura brasileira tendo como principal categoria o negro/povo esse movimento revolucionou nos aspectos estéticos e linguísticos inspirados pelos métodos de produção independente. (RODRIGUES, 2014, p. 21)

A partir da década de 1970, o movimento negro ressurgiu, com grande força, apoiado por diversas vozes reprimidas, encaradas como minorias, como são o caso dos indígenas, mulheres e gays (Rodrigues, 2014, p.23).

Nos anos próximos ao fim da década de 1970, como já foi mencionado anteriormente, as pornochanchadas vigoravam como principal opção em longa distribuição nas salas de cinema do Brasil e a visão estereotipada representada nos negros eram retratadas em filmes como *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1986), ambos retratando a questão da exploração por meio da escravidão.

O final da década de 1970 foi um período de início de um afrouxamento da repressão militar, durante a ditadura no Brasil. O cinema, nesse período, também experimenta uma transformação, afastando-se cada vez mais do Cinema Marginal e do Cinema novo. As produções visam cada vez mais o lucro e a despolitização acaba ocorrendo aos poucos, visando um cinema mais popular e lucrativo. Outra característica do cinema brasileiro na década de 1970 é o grande número de produções baseadas em fatos históricos (são realizados mais de 20 filmes), sob temáticas como a *Escravidão*, *Inconfidência Mineira* e a *Independência do Brasil*.

Nesse contexto, em 1976, foi lançada a produção cinematográfica *Xica da Silva*, sob a direção de Carlos [Cacá] Diegues, tornando sua obra mais famosa e sendo a vigésima segunda maior bilheteria, entre todos os longas-metragens produzidos pela Embrafilme.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> O filme recebeu um público total de 3.183.493 pagantes. A informação foi extraída do sítio eletrônico Adoro Cinema: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-6594/curiosidades/>, acessado em 08 de maio de 2015.

O filme é baseado na obra: "Memórias do Distrito de Diamantina da Comarca do Serro Frio", do historiador Joaquim Felício dos Santos. No romance, lançado em 1868, o autor aborda a busca pelo ouro na região mineira, a Inconfidência Mineira, entre outros assuntos, incluindo Chica<sup>3</sup> da Silva e seu processo para tornar-se de ex-escrava a senhora.

A personagem central da trama é, portanto, baseada em uma história real. Francisca (Xica) da Silva foi uma escrava, nascida no Arraial de Tejuco, na Capitania das Minas Gerais, hoje denominada de Diamantina. Xica era uma mulata, filha do português Antônio Caetano de Sá e da escrava Maria da Costa. Na obra de Felício dos Santos, a ex-escrava é retratada como detentora de um grande apetite sexual, permeada por muita perversão e privilégios concedidos através do sexo.

Para Gilberto Freyre:

A verdade, porém, é que nós é que fomos os sadistas; o elemento ativo na corrupção da vida de família; e muleques e mulatas o elemento passivo. Na realidade, nem o branco nem o negro agiram por si, muito menos como raça, ou sob a preponderante do clima, nas relações do sexo e de classe que se desenvolveram entre senhores e escravos no Brasil. Expressiu-se nessas relações o espírito do sistema econômico que nos dividiu, como um deus poderoso, em senhores e escravos. Dele se deriva toda a exagerada tendência para o sadismo característica do brasileiro, nascido e criado em casa-grande, principalmente em engenho; e a que insistentemente temos aludido nesse ensaio. (FREYRE, 1998, p. 379)

Os arquétipos em relação aos negros no cinema, abordados por Rodrigues (2011), a saber, a "Mulata Sedutora" é o ponto central da personalidade representada tanto na obra literária como na fílmica. Entretanto, já há algumas frentes de pesquisa que procuram desconstruir essa imagem da Xica da Silva, apontando que a vida da mesma foi muito diferente da retratada na ficção.

Estudos como o da historiadora da UFMG, a professora Júnia Furtado encontram na trajetória de vida de Chica, sobretudo nos seus últimos anos, fundamentos que dão um novo olhar à sua história. Por exemplo, ao verificar que Chica teve um relacionamento de 16 anos com o contratador João Fernandes, com o qual teve treze filhos e após a partida do mesmo para Portugal, levando consigo seus quatro filhos homens e, analisando a forma como Chica foi enterrada (na Igreja de São Francisco, que era reservada apenas para a elite da época) são indícios suficientes para problematizar o real lugar desta mulher na sociedade mineira, se ela era uma mulher que se portava de acordo com os padrões morais e sociais da época.

---

<sup>3</sup> A Chica da Silva histórica, representada no filme pela grafia "Xica", tinha o seu apelido com "Ch", originado do seu nome, Francisca da Silva. Adotaremos o termo "Xica" ao nos referirmos ao personagem do filme de Cacá Diegues.

## **DAS MINAS AO CINEMA: CONTEXTO HISTÓRICO DO BRASIL REPRESENTADO NO FILME**

No século XVII o Brasil ainda era colônia de Portugal. Por volta de 1693, havia uma intensa busca pelo ouro nas regiões das Minas Gerais, sobretudo no entorno de Vila Rica, hoje chamada Ouro Preto. Mineiros de diversas capitanias do Brasil, a exemplo do Rio de Janeiro, da Bahia, de São Paulo, Rio Grande, entre outros, inclusive da própria metrópole, vinham em busca de construir um bom patrimônio, com a extração da mais preciosa dos metais. Rapidamente foi necessária a importação de uma grande quantidade de mão de obra e como na época predominava a escravidão humana, diversos negros, de etnias variadas, desembarcaram da África.

As condições de viagem eram as mesmas: desconforto, doença e morte. Essa população africana, recém chegada, ainda era submetida a muito mais sofrimento ao desembarcarem em território brasileiro, uma vez que eram tratados como mercadoria, sem o mínimo de preocupação com os seus valores, culturas e personalidades.

Nesse período, conflitos, pelos mais variados motivos, eram muito comuns e os sertões mineiros traziam o dourado do ouro muitas vezes manchado pelo sangue dos exploradores.

Um dos maiores conflitos ocorridos na região, entre 1707 e 1709, se deu através da disputa pelo ouro entre os paulistas, que foram os primeiros a encontrá-lo e os demais exploradores que chegaram posteriormente (entre eles portugueses). A esse conflito deu-se o nome de “Guerra dos Emboabas”, em razão dos tipos de botas altas que os portugueses usavam, ganhando o apelido, pelos paulistas, de “emboabas”, uma palavra indígena que significa “aves de pés emplumados” (BOULOS JUNIOR, 2009).

Seu líder, o comerciante português Manuel Nunes Viana, foi aclamado governador, e a capitania do Rio de Janeiro foi separada da de São Paulo e das Minas. Para controlar melhor a população, o governo fundou vilas nos povoados mais populosos. A primeira delas foi a do Ribeirão de Nossa Senhora do Carmo, em 1711, atual Mariana. Depois surgiram Vila Rica, Sabará, São João del Rei, Vila Nova da Rainha (Caeté) e Vila do Príncipe (Serro). (BOULOS JUNIOR, 2009, p.55)

Iniciada a mineração, o rei de Portugal criou, em 1702, a Intendência das Minas, órgão encarregado de controlar a exploração do ouro, cobrar impostos e julgar os crimes praticados na região.

A partir de então, quando o minerador descobria uma mina, era obrigado por lei a informar ao intendente. Este mandava dividir a mina em lotes auríferos chamados datas. O descobridor tinha direito a escolher duas datas; a seguinte era reservada ao rei. As outras eram distribuídas entre os mineradores; as maiores iam para quem tivesse mais escravos.

Ao mesmo tempo em que incentivava a extração do ouro, a Intendência criava e cobrava pesados impostos; impostos sobre homens livres e escravizados, sobre tecidos, ferramentas, gêneros agrícolas e, é claro, sobre o ouro. O mais importante deles era o quinto (20% de todo o ouro extraído).

A cobrança era feita, sobretudo, nas estradas que ligavam Minas Gerais ao Rio de Janeiro, a São Paulo e à Bahia, sempre policiadas por soldados (dragões do Regimento das Minas). Quanto maior a opressão fiscal, mais a população reagia, praticando o contrabando: escondia ouro entre os dedos dos pés, nos saltos e nas solas das botas, entre doces e salgados que as quitadeiras carregavam em seus tabuleiros, dentro das estátuas de santos, daí a expressão “santo do pau oco”.

Com o contrabando do ouro aumentando e o governo português criando cada vez mais artifícios para reprimir tais práticas, a exemplo das Casas de Fundição (locais onde o ouro era transformado em barras, selado e quintado - ou seja, tinha extraída a sua quinta parte como imposto), a insatisfação da população só aumentara, culminando em uma nova revolta, a “Revolta de Vila Rica”, em 1720, culminando na divisão da Capitania de São Paulo, criando a Capitania das Minas Gerais.

## **OS ESCRAVIZADOS NAS REGIÕES MINEIRAS**

O dia a dia dos escravizados nas regiões mineiras era particularmente difícil. As condições de trabalhos eram insalubres, muitos deles não suportando e vindo a falecer no próprio local ou sendo vítimas de desabamentos dos túneis, cavados nas encostas dos morros.

Os escravizados não realizavam apenas tarefas ligadas à mineração. Também transportavam mercadorias e pessoas, construíam estradas, casas e chafarizes, comerciavam pelas ruas e lavras. Alguns proprietários alugavam seus escravos a outras pessoas. Esses trabalhadores eram chamados de "escravos de ganho". Era o caso, por exemplo, das mulheres que vendiam doces e salgados em tabuleiros pelas ruas. As "negras de tabuleiro" eram conhecidas não só pelos seus quitutes, mas também por proteger escravos fugidos e por esconder ouros e diamantes entre os alimentos que vendiam, a fim de comprar a liberdade.

Entretanto, a história dos negros que foram escravizados no Brasil é também uma história de resistências, pois deve-se desconstruir a imagem do negro como passivo a escravidão, discurso difundido por décadas pela história tradicional. Os habitantes das Minas, assim como tantos outros que foram escravizados pelo Brasil, resistiram com veemência ao sistema. Quer seja através de manifestações sub-reptícias, desobedecendo em silêncio, contribuindo para revoltas ou mesmo fugindo da opressão e abrigando-se em quilombos. Nesses locais, eles podiam desenvolver livremente suas ricas tradições culturais e praticando os seus meios de subsistência.

### **O ARRAIAL DE TIJUCO: BERÇO DE XICA DA SILVA**

No Arraial do Tijuco, sob a denominação atual de cidade de Diamantina, as autoridades portuguesas também buscaram obter um controle violento sobre os diamantes, principal gema encontrada no local. O Rei, assim que foi informado pelos oficiais da existência do diamante na região, ordenou a divisão das terras em lotes, separando para si o lote em que havia grande mina e leiloando os demais entre os homens brancos da região.

A intendência dos Diamantes foi criada em 1734 e visava a administração da área, com poder de reprimir com todo o arcabouço policial qualquer um que escondesse diamantes, sendo este preso e expulso da Capitania.

O rei de Portugal chegou a arrendar a extração de diamantes a contratadores, homens que recebiam o direito de explorar as valiosas pedras em troca de uma parte da riqueza. Um desses contratadores, João Fernandes de Oliveira, ficou conhecido por ter acumulado fortuna e por ter vivido maritalmente com sua ex-escrava, Chica da Silva. Posteriormente, em 1771, o governo acusou os contratadores de enriquecimento ilícito e reassumiu o controle sobre os diamantes.

### **A NARRATIVA CONTADA NO FILME “XICA DA SILVA”**

Apesar das divergências quanto a persona Xica da Silva, representada no filme, passemos a uma breve visita pela narrativa do filme de Carlos Diegues, que representou uma enorme repercussão no cinema brasileiro da época.

A protagonista só aparece pela primeira vez aos 9’35’’ minutos do filme, antes disso, com a chegada do contratador João Fernandes, interpretado pelo ator Walmor Chagas, vemos uma clara mensagem deixada pelo diretor:

- *“O povo fala demais, não acha? E depois, nós somos artistas, não temos nada a ver com isso.*

**Figura 1.** Introdução



Fonte: Print Screen do filme

A intenção do filme é apresentada na cena acima. Apesar da ditadura corrente no momento da realização da produção, o objetivo deste não é falar de política e muito menos desafiar o regime, fato comum na época, como já mencionado neste trabalho. Nesta introdução, o diretor diz apenas que eles são artistas e vão contar apenas uma história e apenas só.

A entrada de Xica da Silva, vivida pela excelente atuação de Zezé Motta, é bastante sugestiva: ela está agachada, junto às galinhas, quando o filho do seu dono, José, lhe chama como quem chama uma galinha:

**Figura 2.** Xica galinha, Xica feiosa.



Fonte: Print Screen do filme



A relação de subordinação aparece evidente na cena, de um lado José exerce seu poder de propriedade sobre a escrava do pai e, de outro, a negra escrava utiliza dos seus atributos físicos para seduzir o seu senhor.

Diversos pesquisadores já revelaram a dura realidade das escravas no Brasil, histórias de subjugação, violência do corpo e da identidade. O filme opta por relatar uma mulher escrava fazendo uso do seu corpo para obter favorecimentos.

Nesse sentido, Moreira (2003) comenta sobre a intenção da Chica histórica de sair do seu lugar comum, buscando a ascensão social com o aporte de José Fernandes.

Vivendo em uma sociedade onde as elites locais tentavam escapar às estruturas de poder metropolitanas ou dela beneficiar-se, em que os negros se encontravam em posição naturalmente inferior àquela dos brancos, Chica da Silva desempenhou-se para valer-se das poucas oportunidades que a sociedade de então lhe oferecia para ascender. (MOREIRA, 2003, p. 218)

Nas relações escravistas as possibilidades de ascensão social para os escravos são quase nulas. Sendo assim, para uma escrava do século XVIII não havia outro futuro senão morrer como escrava. De acordo com Santos (2014) era comum no Brasil Colônia se manter relacionamentos íntimos entre portugueses e escravos negros, uma vez que os escravos eram considerados bens e como tais, poderiam ser explorados como bem entendessem os seus donos. Na sociedade mineira, onde a presença de mulheres brancas era muito inferior à população masculina, relacionamentos íntimos entre brancos e escravos eram ainda mais comuns, como aponta Moreira:

a situação das escravas nas Minas era peculiar em decorrência do pequeno número de mulheres brancas no distrito minerador e, também, no diamantino. O concubinato se generalizou na sociedade mineira e muitos senhores alforriavam suas companheiras escravas, mesmo que tal concessão se desse, frequentemente, quando estivessem no leito de morte e exigissem ainda a prestação, aos herdeiros, mais alguns anos de serviço. (MOREIRA, 2003, p. 219)

**Figura 3.** O Intendente interessado por Xica



Fonte: Print Screen do filme

Na cena da chegada do contratador João Fernandes, uma multidão aguarda o representante do Rei e, durante a cena, é mostrado um dos expectadores do momento, de forma muito sutil, porém de grande representação: um escravo, utilizando um dos instrumentos de tortura em seu pescoço:

**Figura 4.** O escravo com instrumento de tortura



Fonte: Print Screen do filme

A cena acima mostra-se bastante expressiva, pois situa o espectador num período muito duro e real da história do Brasil. É nesse lugar, tradicional em suas estruturas sociais que a história vai desenrolar. O escravo representa o nível mais inferior da sociedade desta época e é nesse cenário que teremos uma escrava no processo de ascensão, deixando de ser subjugada para tornar-se senhora da elite, embora com resistência da elite branca local. A chegada de João Fernandes é o marco para a viabilidade do desejo de Xica de sair do lugar comum.

É possível que a intenção do diretor, ao selecionar a cena do escravo que observa a caravana de José Fernandes, tenha sido de fazer um contraste, entre a realidade do colonizador, repleto de fortuna, prestígio e admiração do povo, com a vida real do escravo, à margem da sociedade, que vive para servir compulsoriamente. Registrando essa cena, compreendemos que os caminhos de Xica da Silva, embora até o momento seja semelhante à esse escravo com seu “adorno” de tortura, terá uma significativa mudança, ao longo da trama.

É, portanto, evidente a admiração de Xica pelo visitante lusitano, tanto que espia pela janelinha, com evidente interesse, a sua entrada no Arraial. Ela não sabe nem o que é que faz um contratador, qual o motivo de ser tão admirado pelo povo, mas ao ser dito que se tratava de um homem muito rico e importante, ela vê uma oportunidade para arquitetar o seu plano.

Ouve com muito interesse o que o seu dono fala sobre João Fernandes e cada vez mais fica interessada em conhecê-lo.

Quando encontra uma oportunidade, Xica fica frente a frente com João Fernandes, com a desculpa de conversar com o seu dono, exaltando os seus atributos físicos e desenvoltura sexual, ao passo que o contratador fica muitíssimo interessado por ela.

**Figura 5.** Xica conhece o contratador João Fernandes



Fonte: Print Screen do filme

Após rasgar suas roupas e ficar totalmente nua, frente aos presentes, nada mais sugestivo do que a trilha sonora de Jorge Bem Jor, cujo refrão repete, incansavelmente, a letra de interpretação dúbia: Xica da (ou dá?) Silva (letra em anexo).

Ela finalmente consegue o seu objetivo e passa a ser propriedade do contratador. Arma um plano bem sucedido, sendo reconhecido pelos seus antigos donos, quando um deles diz:

*- Essa negrinha é mesmo tihosa, não é? Ela vai longe, muito longe.*

Já exercendo uma certa influência em algumas decisões do contratador, Xica da Silva passa a ocupar o lugar de dominadora e sua transformação começa a partir do momento que começa a vestir-se como as senhoras brancas da elite e a exercer poder sobre os diversos escravos que possui em sua casa.

**Figura 6.** Senhora da casa



Fonte: Print Screen do filme

É emblemática a cena em que Xica da Silva desfila pelas ruelas do Arraial, vestida com longo e caro vestido, vindo da Europa, a pedido do Contratador, com sua carta de alforria em mãos, exibindo-a para todos os habitantes da localidade. Xica passa então a ser cidadã livre, além de usufruir de enorme riqueza, como qualquer outra pessoa bem nascida poderia fazê-lo.

**Figura 7.** A carta de alforria



Fonte: Print Screen do filme

Ela imagina que um dia ocupará o lugar destas mulheres, mas mesmo as suas roupas e atitudes não a credenciam a estabelecer-se em todos os lugares da elite. A negação da sua entrada na igreja é uma dos obstáculos enfrentados por Xica, agora Francisca da Silva. Ela não havia atentado para o fato de que não era apenas a sua antiga condição de cativa que a impedia de dividir o espaço entre os brancos da sociedade. Era também o fato dela ser negra, uma vez que, por lei, só era permitida a entrada na igreja de cidadãos “brancos até a sexta geração”.

**Figura 8.** A proibição da entrada na Igreja



Fonte: Print Screen do filme

A essa altura, Xica da Silva passou por tamanha transformação, que apenas seus interesses e caprichos, concedidos pelo Contratador, são importantes para ela. Ao sair da igreja, ela vai ao encontro do seu benfeitor, para reclamar um castigo para aqueles que a rejeitaram. Nem a cena de um escravo sendo castigado a chibatadas lhe sensibiliza. Ela assume a identidade do colonizador branco e dominador e não reconhece a sua própria etnia.

**Figura 9.** A indiferença ao outro



Fonte: Print Screen do filme

Não é a toa que os caprichos de Xica, de tão absurdos, chegaram aos ouvidos da Corte, em Lisboa. Não havia nada que ela desejasse, que o Contratador João Fernandes não lhe concedesse. Ele lhe prometeu um palácio, com uma igreja dentro, somente para ela, e assim o fez. Quando Xica lhe disse que não conhecia o mar, ele lhe fez um lago artificial e construiu uma caravela, somente para que ela pudesse velejar nele. Ela era “a Xica que manda”.<sup>4</sup>

**Figura 10.** O mar vai até Xica



Fonte: Print Screen do filme

<sup>4</sup> Título do romance de Agripa Vasconcelos (1996).

A intolerância aos desmandos de Xica, sobretudo pelo fato de ser uma negra na condição de autoridade, é manifestada por aqueles que não concordam com o que João Fernandes vem oferecendo a ela. Enquanto o navio é inaugurado, alguns dos membros da sociedade vão prestigiar o evento, ao passo que são proferidos comentários como:

- *Que audácia!*
- *O Contratador está se arriscando, vai ser um escândalo!*
- *E logo com uma preta feia deste jeito!*
- *O que será que essa preta tem de especial?*

Enquanto isso, no barco, lotado de homens e mulheres, escravos, está Xica. Há uma encenação de orgia, acompanhada de muita nudez, onde prevalece a promiscuidade. Mais uma vez vemos a intenção do diretor, em associar ao escravo a imagem da sexualidade exacerbada, próprio dos discursos escravocratas, abordado por Freyre (1998) e reforçando alguns arquétipos já apresentados nesse artigo.

Com a chegada do Fiscal da Corte, Conde de Valadares, nomeado para verificar os excessos cometidos pelo comendador João Fernandes, Xica da Silva o recebe em seu palácio, com grande expectativa, mas é mais uma vez rejeitada. Ele não considera a sua carta de alforria e desdenha dela. Com a rejeição, Xica então resolve provocar o Conde. Primeiro, ela pinta-se de branco (já que sua pele negra parece ser um empecilho para que fosse vista como igual pelo representante da corte). Depois, serve uma comida desagradável, feita por ela própria.

**Figura 11.** Xica “branca”



Fonte: Print Screen do filme

Para tentar convencer o Conde a voltar para a Corte, Xica resolve dar-lhe um presente. Organiza um banquete africano, com todo requinte das cortes negras. Ela realiza uma



apresentação, com aquilo de mais intrínseco da sua cultura: a dança. Os movimentos do seu corpo em conjunto com as batidas de percussão oriundas da sua terra ancestral, a cena é de uma beleza única, onde estabelece a verdadeira identidade da protagonista.

**Figura 12.** O banquete para o Conde



Fonte: Print Screen do filme

Mas, aparentemente, o plano não ocorreu como esperado e o Conde, irritado, entregou uma carta para João Fernandes, ordenando que este retornasse à Corte, deixando Xica da Silva sem o seu protetor.

Desprotegida, sem seu suporte financeiro, Xica é então destrutada por todos no Arraial, que voltavam a vê-la como mera escrava, realmente como sempre foi para eles. Eles lhe jogam pedras, queimam seu navio e lhe xingam:

- *Negra sem vergonha!*
- *E agora, sua cadela, cadê João Fernandes?*
- *Negra só serve mesmo é na xibata!*

**Figura 13.** A despedida de João Fernandes



Fonte: Print Screen do filme

O personagem de Xica da Silva é permeado por estereótipos acerca do negro, parte de arquétipos, dito alguns parágrafos atrás, já bastante abordado no cinema brasileiro. O arquétipo da mulata boa, dotada de atributos físicos que lhe permite explorar a sua sexualidade ao extremo ou mesmo o estereótipo do negro oprimido. Para Rodrigues (1988): a escravidão nesse filme está longe dos horrores da senzala, preferindo a carnavalização dos cenários, dos figurinos e até da interpretação dos atores. Não é incorreta a visão da economia nem das classes sociais, apenas o cineasta as estilizou, num intuito nem sempre coerente de estabelecer metáforas com a época contemporânea. (RODRIGUES, p. 31)

Por outro lado, há quem recepcione as intenções do filme de outra forma. A protagonista desta história pode ser vista como um ícone da resistência, onde lutou para livrar-se das amarras de um sistema cruel. Xica foi agerrida e lutou por sua liberdade, com as armas que encontrou e percebeu serem infalíveis, dentro de uma proposta, como aborda Xavier (1985) de

encenação de um episódio de resistência à dominação branca cercada de lances pitorescos; dentro de um projeto de espetáculo popular celebra a personagem numa mascarada carnavalesca — cores, adornos e alegria —, e Xica na tela é símbolo da astúcia do oprimido e, ao mesmo tempo, encarnação do estereótipo da sensualidade negra. (Xavier, p.30)

Quais querem que sejam as múltiplas visões acerca da Xica representada no filme, todos os discursos se encontram ao revelar que a produção de Cacá Diegues torna-se um dos referenciais para se discutir uma pluralidade de aspectos que concernem a presença negra na História do Brasil, tendo o cinema uma das formas mais atraentes de narrar essa história.

### **3. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O filme, enquanto produto cultural, pode nos dizer muito sobre a sociedade em que nele é representado e também sobre a sociedade que o criou. Cada vez de forma mais intensa a sétima arte vem ganhando espaço nos lugares acadêmicos, que encontram nele um potencial instrumento de problematização. Para o historiador, que antes via com desconfiança as produções audiovisuais, hoje encontra um campo vasto de pesquisa.

O presente trabalho se propôs realizar uma investigação acerca das representações das representações dos negros no cinema brasileiro, para isso, lançamos um olhar a partir da obra fílmica “Xica da Silva”, buscando verificar as abordagens encontradas e produzidas no roteiro envolvendo, sobretudo, o lugar dos negros nos dois tempos históricos: no tempo presente, onde a obra é produzida (1976) e no tempo representado na produção (século XVIII).



Revisitando algumas obras que falam sobre o cinema brasileiro e o cinema negro brasileiro, foi possível verificar que muito do fazer cinematográfico do início do cinema no país, a exemplo dos estereótipos marcantes acerca dos negros, são encontrados nos filmes da década de 1970, a exemplo de “Xica da Silva”.

Contudo, se todo filme é passível de interpretações, a obra analisada neste trabalho também encontrou uma pluralidade de recepções e análises quanto ao tema proposto. Quer seja pelo reforço aos estereótipos, quer seja pela evidência da figura icônica de uma mulher negra que luta pela liberdade.

Reconhecemos que a proposta do trabalho baseia-se numa breve discussão, tendo, por isso, muitos espaços abertos para novas perspectivas e reflexões acerca do assunto. Ainda há muito para explorar e esperamos ter aguçado o interesse dos leitores a avançar nas pesquisas sobre o assunto.

Sendo assim, concluí-se que a obra fílmica “Xica da Silva”, de Carlos Diegues, é dotada de várias possibilidades de discussões acerca das representações dos negros no cinema nacional, sendo um recurso interessante para ser sugerido nas discussões acerca de temáticas como: resistência, gênero, sexualidade, etnicidade, etc.

#### 4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

##### Fonte:

SILVA, Xica da. Produção de Carlos Diegues. Rio de Janeiro: Sagres Filmes, 1976. 1 DVD (1h47min.), widescreen, son., color.

##### Bibliografia:

BOULOS JÚNIOR, Alfredo. *História: sociedade e cidadania - 8º ano* In: Coleção História: sociedade & cidadania. São Paulo: FTD, 2009.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas de rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1990.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERRO, Marc. *O Filme: uma contra-análise da sociedade?* in: NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. R.J.: Francisco Alves, 1975.

HOBBSAWM, ERIC. *A era dos extremos: O Breve Século XX: 1914 - 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992, p. 237-250.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 2003.

MALAFIA, Wolney Vianna. O Mal Estar na Modernidade: o Cinema Novo diante da Modernização Autoritária. In: *Cinema-História: Teoria e Representações sociais no Cinema*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2008.

MELO, José Marques de. *Mídia & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. Cinema e Ensino de História: Realidade Escolar, Propostas e Práticas na Sala de Aula. In: *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. Abril/Maio/Junho de 2008. Vol. 5 Ano 5 no. 02.

- NASCIMENTO, Vera Lúcia do. Cinema e Ensino de História: em busca de um final feliz. In: *Revista Urutágua – revista acadêmica multidisciplinar – DCS/UEM – ISSN 1519-6178 N° 16* – ago./set./out./nov. 2008. Maringá, PR
- NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2006. 66
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2008.
- NOGUEIRA, Cyntia. *Mostras retrospectivas: A crítica publicada nos catálogos e a reconstrução de uma memória histórica do “cinema brasileiro*. Disponível em <[www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneapocom/article/.../2557](http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneapocom/article/.../2557)> Acessado em 01 de agosto de 2011, 09:00
- NÓVOA, Jorge. & BARROS, José D’Assunção. *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PINSKY, Carla Bassanezi. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.
- RODRIGUES, Ana Lígia Muniz. *Trajetórias Imaginadas: representações da juventude negra no cinema brasileiro contemporâneo*. João Pessoa: UFPB, 2014
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- STEPHANOU, A combatividade e a militarização das artes. In: *Censura e Regime Militar e militarização das artes*. Coleção História. Rio Grande do Sul, EDIPUCRS, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983

### **Revistas eletrônicas**

- MOREIRA, Marcello. Chica da Silva e o Contratador de Diamantes. *Politéia Hist. E Soc, Vitória da Conquista*, v.3, n.1, p. 213-221, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/article/view/176>> Acessado em 19/05/2015.
- ROSSINI, Miriam de Souza. Xica da Silva e a luta simbólica contra a ditadura. *Revista Olho na História – Revista de História Contemporânea*. N° 4. Disponível em <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/04rossin.html>> Acessado em 19/05/2015.

### Sítios eletrônicos

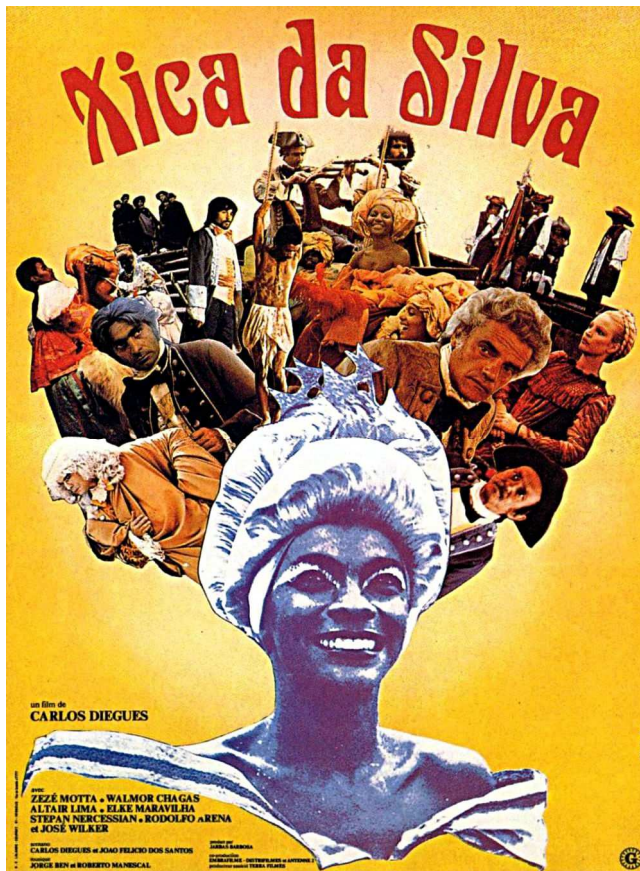
Adoro Cinema. Disponível em < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-6594/creditos/>> Acessado em 23/05/2015.

Negras na História: *Xica da Silva*. Disponível em: <[http://www.criola.org.br/nnh/nnh\\_xica\\_da\\_silva.htm](http://www.criola.org.br/nnh/nnh_xica_da_silva.htm)> Acessado em 18/05/2015. Acessado em 18/05/2015.

Pesquisa contesta mito de Xica da Silva. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/boletim/bol1207/pag4.html>> Acessado em 18/05/2015.

## **ANEXOS**

**Anexo A:** Cartaz do filme “Xica da Silva” (1976)



**Anexo B:** Ficha Técnica

Título: Xica da Silva  
 Ano: 1976  
 Direção: Carlos Diegues  
 Roteiro: Carlos Diegues  
 Elenco: Zezé Motta  
           Walmor Chagas  
           Altair Lima  
           Elke Maravilha  
           Stepan Nercessian  
           Rodolfo Arena  
           José Wilker  
           Marcus Vinicius  
  
 Diretor de  
 Fotografia: José Medeiros  
 Montador: Mair Tavares  
 Produção: Embrafilme  
           Terra Filmes  
           Sagres Filmes

**Anexo C:** Letra da música “Xica da Silva”, trilha sonora composta por Jorge Bem Jor

**Xica da Silva**

Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!  
 Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!  
 Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!  
 Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!...

Xica da, Xica da, Xica da  
 Xica da Silva, a Negra!...(2x)

Xica da Silva  
 A Negra! A Negra!  
 De escrava a amante  
 Mulher!  
 Mulher do fidalgo tratador  
 João Fernandes  
 Ai! Ai! Ai!...

Xica da, Xica da, Xica da  
 Xica da Silva, a Negra!...(2x)

A imperatriz do Tijuco  
 A dona de Diamantina  
 Morava com a sua corte  
 Cercada de belas mucamas...

Num castelo  
 Na Chácara, na Palha  
 De arquitetura  
 Sólida e requintada  
 Onde tinha até  
 Um lago artificial  
 E uma luxuosa galera  
 Que seu amor  
 João Fernandes, o tratador  
 Mandou fazer, só para ela  
 Ai! Ai! Ai!...

Xica da, Xica da, Xica da  
 Xica da Silva, a Negra!...(2x)

Muito rica e invejada  
 Temida e odiada  
 Pois com as suas perucas  
 Cada uma de uma cor...

Jóias, roupas exóticas  
Das Índias, Lisboa e Paris  
A negra era obrigada  
A ser recebida  
Como uma grande senhora  
Da corte  
Do Reis Luís!  
Da corte  
Do Reis Luís!...

Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!  
Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!...

Xica da, Xica da, Xica da  
Xica da Silva, a Negra!...(2x)

Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!  
Ai! Ai! Ai! Ai! Ai! Ai!...

Xica da, Xica da, Xica da  
Xica da Silva...(3x)